

Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

Bódi Kinga  
Magyar részvétel a Velencei Képzőművészeti Biennálén  
1895–1948

Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola  
Prof. Dr. Kelényi György professor emeritus  
Doktori Iskola vezetője

A bizottság tagjai:

Prof. Dr. Keserü Katalin professor emeritus, a bizottság elnöke  
Dr. Prékopa Ágnes PhD, hivatalosan felkért bíráló  
Dr. Gosztonyi Ferenc PhD, hivatalosan felkért bíráló  
Dr. Ágoston Julianna PhD, a bizottság titkára  
Dr. P. Szűcs Julianna PhD, a bizottság tagja  
Dr. Eörsi Anna PhD, a bizottság póttagja  
Dr. Prokopp Mária PhD, a bizottság póttagja

Témavezetők:

Dr. Szőke Annamária PhD  
Prof. Dr. Beat Wyss PhD

**Budapest, 2014**

## Tartalom

### Első kötet

Köszönet.....	4
Előszó (helyett).....	9
1. Bevezetés.....	10
1.1 A történetírás nehézségeiről.....	10
1.2 A kutatás háttere és keretei.....	12
1.3 A választott periódus.....	16
1.4 A téma kutatásának eddigi története. Előzmények.....	17
1.4.1 A Velencei Biennále történetének nemzetközi kutatásai.....	17
1.4.2 A Velencei Biennále magyar részvételének magyarországi kutatásai.....	21
1.5 A kutatás módszertana. Kérdésfelvetések és hipotézisek.....	27
1.6 A téma nemzetközi kontextusa.....	30
1.7 A disszertáció felépítése.....	32
2. A biennále-jelenség.....	33
2.1 Történeti háttér és aktualitások.....	33
3. A Velencei Biennále megalapítása a 19. század végén.....	37
3.1 A „nemzetköziség” és a „nemzeti elhatárolódás” kérdése a Velencei Biennalén.....	44
3.2 A sajátos pavilonrendszer.....	48
4. Magyar-olasz kapcsolatok a 19. század második felében és a 20. század elején.....	50
5. Magyarország és a Velencei Biennále.....	53
5.1 A magyar részvétel első évei. Ausztria és Magyarország együtt (1895–1899).....	53
5.2 Koronghi Lippich Elek kultúrpolitikai programjának elméleti háttere és annak hatása a velencei magyar szereplésekre.....	70
5.3 Az önálló magyar részvétel lassú és ingadozó kezdetei. Útban a Magyar Pavilonig (1901–1907).....	76
5.3.1 Az 1900. évi párizsi világkiállítás közvetlen hatása a velencei magyar szereplésre.....	77
5.3.2 Lázár Béla és a magyar táj megjelenése a Magyar Pavilonban (1901).....	83
5.3.3 Az 1902-es torinói iparművészeti kiállítás magyar szekciója és annak hatása a velencei magyar részvételre.....	90
5.3.4 A megtorpant velencei magyar szereplés (1903).....	93

5.3.5 A magyar iparművészet első sikerei Velencében (1905) .....	96
5.3.6 Az 1906-os milánói világkiállítás magyar szekciója és annak hatása a velencei magyar részvételre.....	107
5.3.7 Magyar művészek egyénileg a Biennálén (1907) .....	110
5.4 A magyar jelenlét megszilárdulása Velencében .....	113
5.4.1 A Magyar Pavilon megépítése – az ötlettől a megvalósulásig (1906/07–1909) .....	113
5.4.2 Az 1909-es velencei magyar képző- és iparművészeti kiállítás .....	123
5.5 A kibontakozás és a lassú nyitás évei Velencében (1910–1914) .....	132
5.5.1 A túlszűfolt Magyar Pavilon (1910).....	132
5.5.2 Az első monografikus bemutatók a Magyar Pavilonban (1912) .....	138
5.5.3 A Ferenczy Károly rendezte magyar tárlat (1914) .....	143
5.6 Visszatérés Velencébe (1922) .....	151
5.7 Átfogó program nélkül a Magyar Pavilon kiállításai: viták és következtetlenségek hálójában (1924–1934) .....	166
5.7.1 A Szinyei Merse Pál Társaság művészei Velencében (1924) .....	166
5.7.2 „Zavaros irányok egymásmellettsége” (1926) .....	173
5.7.3 Vaszary János és a tanítványok (1928) .....	180
5.7.4 Az első központi tematika: „Olasz ihletésű műveket” (1930).....	190
5.7.5 Egy nyomtalanul elsikkadt év (1932).....	199
5.7.6 Az első tematikus magyar kiállítás: lírai művek Velencében (1934).....	202
5.8 Az „új szintézis” felé: az egyszemélyes Gerevich-korszak (1936–1942) .....	207
5.8.1 A „rómaisok” első szervezett velencei fellépése (1936) .....	208
5.8.2 Monumentális festészet (1938).....	213
5.8.3 „A jó ízléshez való visszatérés” (1940).....	223
5.8.4 Politika és művészet a Magyar Pavilonban (1942) .....	229
5.9 A második (rövid) visszatérés Velencébe – a Román Pavilonban a magyar művészek (1948).....	232
5.9.1 Három festői életmű és egy szobrász: Egry József, Márffy Ödön, Szőnyi István és Ferenczy Béni (1948).....	233
6. Kitekintés – Az 1948 utáni velencei magyar részvétel alakulásának főbb irányai .....	237
7. Összefoglalás, konklúzió .....	241
Zárszó (helyett).....	245

## **Második kötet**

### **Függelék**

1. Forrásjegyzék .....	3
1.1 Bécs .....	3
1.2 Budapest .....	3
1.3 Velence.....	4
2. Irodalomjegyzék.....	5
2.1 Velencei Biennále.....	5
2.1.1 Elsődleges irodalom.....	5
2.1.2 Másodlagos irodalom.....	11
2.2 Magyar részvétel a Velencei Biennálén.....	15
2.2.1 Elsődleges irodalom.....	15
2.2.2 Másodlagos irodalom.....	27
3. Kivonat a Velencei Biennále alapszabályzatából (1895) .....	41
4. Kronológia – Illusztrációk (1895–1948) .....	44
5. Képjegyzék .....	103
6. A kiállított művek jegyzéke (1895–1948) .....	118

## **Köszönet**

Ezúton szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik kutatásaim és dolgozatom megírása során szakmailag és lelkileg támogattak, s akikhez mindig fordulhattam, ha a téma feltárása során válaszút elé kerültem. Hálás vagyok nekik, mert rendkívüli szakmai tudásukat és tapasztalataikat önzetlenül megosztották velem, s időt, energiát nem sajnáltak, hogy egy-egy problémafelvetésnél értékes tanácsokkal lássanak el. Meglátásaik, javaslataik, olykor „csupán” a megfelelő időben és helyen feltett célzott kérdéseik segítettek a folyamatos továbblépésben. Meggyőződésem, hogy nélkülük a dolgozatom szegényebb lenne.

Az itt leírtakért elsősorban köszönettel tartozom hazai témavezetőmnek, Dr. Szőke Annamáriának, az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar (ELTE BTK) Művészettörténeti Intézet docensének, akitől a legtöbbet tanultam – már egyetemi éveim alatt is – a levéltári és egyéb archív adatokat feltáró, rendszerező, s azokat feldolgozó forráskutatás művészettörténeti módszereiről. Akkurátus kutatói attitűdje, alapossága, pontossága és maximalizmusa mindig példát jelentett számomra. Művészettörténeti szemléletemért, a témához való hozzáállásomért elsősorban neki, egyetemi tanáromnak vagyok hálás. Köszönöm továbbá, hogy első olvasómként, kitűnő szöveggondozói látásmódjának köszönhetően, az írás több fázisában hasznos észrevételeivel tette pontosabbá és feszesebbé a kéziratot.

Mivel magyarországi kutatásaim 2010 és 2013 között a Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA, Zürich) nemzetközi Biennále-projektjének (*Fokus Projekt «Kunstbetrieb» – Biennale Projekt*) keretei között zajlottak, kiemelt köszönettel tartozom a projektet megálmodó és vezető Prof. Dr. Beat Wyss művészettörténész-professzornak, külső témavezetőmnek, aki nélkül nem vehettem volna részt a Zürich központú doktorandusz kutatócsoportban. A nagyvonalú kutatói ösztöndíj megítélésén túl hálás vagyok a bizalomért, amellyel megtisztelt, s a figyelemért, amellyel első találkozásunk pillanatától kezdve kitüntetett. Nyitottsága, világlátása, kimagasló szakmai tudása, tájékozottsága, felkészültsége, s nem utolsósorban professzionalizmusa életre szóló iránymutatóul szolgál számomra. Szakmai vezetése mellett emberileg is rengeteget tanultam tőle, hiszen példaértékű vezetőként állt a kutatócsapat élén, s nagyvonalúan számtalan alkalommal megteremtette a lehetőséget, hogy Tallinntól Bukarestig, Brnótól Velencéig utazhattunk különböző szakmai eseményekre, konferenciákra, workshopokra, ahol életre szóló kapcsolatokra tehattünk szert. Hálás vagyok, amiért e nagyformátumú,

nemzetközileg kiemelkedő teoretikus mellett tölthettem hol hosszabb, hol rövideb időszakokat Zürichben a kutatás három éve alatt, s fejlődhettem szakmailag.

Köszönettel tartozom a nemzetközi kutatócsoportban részt vevő doktorandusz kollégáimnak, Daria Ghiunak (Román Pavilon), Annika Hossainnek (Amerikai Pavilon), valamint a témához kapcsolódó postdoc kutatóknak, Dr. Jörg Schellernek (Lengyel Pavilon), Dr. Karolina Jefticnek (ex-Jugoszláv/Szerb Pavilon) és Dr. Veronika Wolfnak (Cseh/Szlovák Pavilon) is, akikkel a kutatás több szakaszában közösen gondolkodtunk. Ezek a termékeny diskurzusok és szakmai viták világítottak mindig rá újabb és újabb aspektusokra, s segítettek a szűkebb mederből kilépve a témátat más, talán szélesebb nézőpontból is szemlélni. A hazai „magányos” kutatás mellett sokat jelentettek az eredmények időről-időre történő tágabb kontextusú, „csoportos” megbeszélése, a különböző nemzeti részvételek közötti hasonlóságok és eltérések elemzése. A nemzetközi elhelyezés szempontjából hasznosak voltak továbbá a személyes beszélgetések Dr. Matteo Bertelével (Orosz Pavilon), Dr. Jan Andreas May-jal (a Velencei Biennále intézménytörténete) és a svájci nemzeti részvételt feldolgozó kutatócsoport (projektvezető: Dr. Regula Krähenbühl, SIK-ISEA, Zürich) egyes tagjaival.

A Velencei Biennále iránti fokozott érdeklődésem kezdete 2007-re datálható, amikor a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum munkatársaként alkalmam volt napi szinten végigkövetni a Magyar Pavilon az évi kurátorának, a Ludwig Múzeum művészettörténészének, Dr. Timár Katalinnak bő fél éven át tartó Biennále-szervezési munkáját. Ebben az évben nyílt első ízben alkalmam, hogy személyesen is megtekinthetem Velencében a Biennalét. Később, 2009 őszén szintén Timár Katalin hívta fel a figyelmemet Dr. Prof. Beat Wyss nemzetközi Biennále-kutatására. Az, hogy akkor megpályáztam a magyar részvétel feldolgozására a SIK-ISEA által kiírt nemzetközi kutatói-pályázatot, az ő biztatásának köszönhető, amiért a mai napig rendkívüli hálával tartozom.

A magyarországi kutatásaim során nyújtott segítségért elsősorban Sümegi Györgynek, a velencei Magyar Pavilon építéstörténeti kutatójának és a téma egyedüli feldolgozójának, egyben az épület rekonstrukcióját 1992 és 2000 között vezető művészettörténésznek tartozom hálával. Nem pusztán a témáról való hosszas beszélgetéseket köszönöm neki, hanem hálás vagyok a lehetőségért, hogy 2010-ben együtt rendezhettük meg a Magyar Pavilon építéstörténetét archív fotók, dokumentumok és tervrajzok alapján bemutató kiállítást Budapesten a Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Szolgáltató Központ

(korábban: Kulturális Örökségvédelmi Hivatal) Pincegalériájában. Az épületkutatásai során összegyűjtött forrásanyagok átnézése, rendszerezése és ezekből a kiállítási anyag kiválogatása közben számtalan, a saját témám, a velencei magyar képzőművészeti tárlatok szempontjából releváns információra bukkantam, amelyeket önzetlenül a rendelkezésemre bocsátott, s amelyek fontos adalékokat jelentettek a jelen dolgozat teljesebbé tételében.

Továbbá köszönet illeti P. Szűcs Juliannát, a velencei magyar kiállítások legnagyobb hazai szakértőjét, valamint Bálványos Annát, a velencei magyar képzőművészeti részvételről szóló eddig megjelent egyetlen átfogó tanulmány szerzőjét, akiknek egyrészt írásai alapvető kiindulópontul szolgáltak számomra, másrészt a személyes találkozásaink során a tőlük kapott hasznos tanácsok növelték rálátásomat a témára.

Mindezek mellett köszönettel tartozom azoknak a nemzetközi és hazai szakembereknek is, akik lehetőséget biztosítottak számomra, hogy a témáról szélesebb körben, nemzetközi konferencián, kerekasztal-beszélgetésen, illetve hazai egyetemi előadás-sorozat keretében beszélhettem, s az ezeken az alkalmakon kapott megjegyzésekkel gazdagíthattam a dolgozatomat. Itt elsősorban Dr. Hock Beáta (Lipcse, GWZO an der Universität Leipzig), Dr. Mateusz Kapustka (Zürich, UZH), Dr. Jörg Scheller (Velence, Salon Suisse), Dr. Sármány-Parsons Iona (Bécs) és Dr. Szoboszlai János (Budapest, MKE) meghívásait kell kiemelnem.

Köszönettel tartozom azoknak az egykor a Velencei Biennálén részt vevő magyar művészeknek (Bak Imre, Birkás Ákos, Bukta Imre, Csörgő Attila, El-Hassan Róza, Fehér László, Andreas Fogarasi, Kicsiny Balázs, Lakner Antal, Lois Viktor, Pinczehelyi Sándor) és a magyar kiállításokat kuráló, illetve szervező művészettörténészeknek (Bálványos Anna, Csorba Géza, Fitz Péter, Gáspár Júlia, Dr. Hegyi Lóránd, Dr. Keserü Katalin, Kovalovszky Márta, Dr. Petrányi Zsolt, Sümegi György, Dr. Timár Katalin), akik a rendelkezésemre álltak, és fáradtságot nem ismerve igyekeztek akár húsz-harminc éves emlékeikben is kutatva válaszolni a Biennáléval kapcsolatban feltett kérdéseimre. Személyes tapasztalataik és történeteik révén a Velencei Biennále és benne Magyarország szereplésének nem pusztán mai és az elmúlt harminc évben kialakult működési mechanizmusait volt könnyebb megértenem, de a száz évvel korábbi események és kiállítások összefüggései is más megvilágításba kerültek. Az elkészült, forrásértékű interjúk lejegyzésében, jegyzetekkel való ellátásában, s kiadásra alkalmas állapotba hozatalában nyújtott önzetlen segítségéért és kiegészítő javaslataiért Százados Lászlónak,

az interjúk sorozatban történő publikálásáért pedig a *Balkon* szerkesztőségének vagyok rendkívül hálás.

Dr. Gonda Zsuzsa kollégámnak örök hálával tartozom, amiért a kéziratot a lezárás előtt végigolvasta, és éles szemének, kitűnő meglátásainak és átfogó korszakismeretének köszönhetően még az utolsó pillanatban is csiszolhattam azon. Köszönöm a munkahelyemnek, a Szépművészeti Múzeumnak, azon belül is elsősorban közvetlen főnökömnek, Dr. Bodnár Szilviának, a Grafikai Gyűjtemény vezetőjének, hogy nagyvonalúan támogatta tanulmányi szabadságomat a dolgozat írásának utolsó hónapjaiban.

A személyes köszönetek végén hálás vagyok elsősorban édesanyámnak, valamint barátaimnak és kollégáimnak a türelméért, a bátorításért és az önzetlen segítségért.

A személyes köszönetek mellett alapvetően két intézménynek, a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetemnek és a zürichi Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaftnak tartozom hálával az ösztöndíjak formájában megítélt anyagi támogatásokért, amelyek lehetővé tették számomra a téma feldolgozásához nélkülözhetetlen külföldi, velencei és bécsi, valamint hazai archív kutatásokat.

Mindezen személyeken és intézményeken túl, végül, de a legfontosabb helyen említve, köszönöm Joób Kristófnak azt a szellemi és érzelmi háttérrel, amelyet hosszú évek óta megteremt számomra. Örök biztatása, s belém vetett hite adta azt a kitartást, amely munkám kezdetétől a végéig kísért. Tudom, hogy nélküle nem csupán a dolgozat lenne szegényebb, de én magam is más lennék.

## **Előszó (helyett)**

*„Velence, háromszorosan boldog, háromszorosan áldott Velence, mintha az istenek alapítottak volna, és minden nap az égiek védelme alatt állnál [...]”*

Thomas Coryat, angol utazó

*Coryat's Crudities: Hastily gobled up in Five Moneth's Travels, 1611*

## 1. Bevezetés

### 1.1 A történetírás nehézségeiről

A jelen dolgozatban tárgyalandó téma jellegéből kiindulva nem kerülhető meg a történetírás előfeltételeire vonatkozó kérdés feltétele. A történelem, az élet lineáris folyamában az időbeli határokat, kereteket az ember maga húzza meg önmaga köré, s ezzel saját gondolkodását korlátozza. Minden ember hajlamos csak a tulajdon korában, környezetében, csak egy adott időintervallumban elképzelni a világ folyását. Magát, munkásságát, művészetét tekinti a kezdőpontnak. Pedig ahogy Reinhart Koselleck (1923–2006), német gondolkodó megfogalmazta *Elmúlt jövő* című történelemelméleti írásában: „Csak az »előttiség« és az »utániség« valamilyen minimuma alkot olyan értelmi egységet, amely a megtörténteket eseménnyé avatja. Bármekkorára kiterjeszhetjük egy esemény összefüggéseit, a megelőző és a következő történések körét – konzisztenciája mindenképpen az egymásutániságból fakad.”<sup>1</sup> A történész, a művészettörténész megpróbál túltekinteni saját személyes élményein, emlékein, s kérdésektől vezérelve fordul a múlt felé. A múltba való visszanyúlás során a történész, a művészettörténész elsősorban fennmaradt „nyomokkal” találkozik: képekkel és írott szövegekkel. A történetírás legfőbb szándéka a múlt és a jövő közötti szakadék áthidalása. A fennmaradt, rendelkezésünkre álló adatokból kiinduló „múltrekonstrukcióhoz” a múltból kiragadott eseményeket struktúrákba fűzzük, hogy ábrázolni tudjunk egy történelmi kronológiát, folyamatot, amely a jövőbe tart. Ezen hídképzésnél, egy történelmi munkánál, a múlt rekonstruálásánál alapvető elvárás a „kutatás” és az „értelmezés”, és e két módszernek együttesen, szoros egységben kell működnie. A forrásanyag és az elméletalkotás (értelmezés, megértés), „a múltbéli tény és a jelenlegi ítélet” közötti viszonyt Koselleck „termékeny feszültségnek” nevezte, amellyel minden történésznek szembe kell néznie.<sup>2</sup> A forráskutatás legnagyobb kihívása, hogy noha források rendelkezésre állhatnak, illetve újabb és újabb anyagok kerülhetnek napvilágra, ugyanakkor hiányozhatnak is. A hiányokra való rámutatás éppen olyan nagy jelentőséggel bír, mint a meglévő forrásokból levezetett történetírás. Ami tehát egy történetet valós történetté tesz, az a forrásokból és a hiányokból levont következtetések együttese.

---

<sup>1</sup> A mű eredeti megjelenése: Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979. A kötet magyar kiadása: Reinhart Koselleck: *Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája*. (ford. Hidas Zoltán), Atlantisz, Budapest, 2003, 164.

<sup>2</sup> Koselleck 2003, 233–234.

A legtöbbeket izgató kérdés nyilvánvalóan a történetírás „objektivitásának” a lehetőségére vonatkozik. A probléma két, leginkább ismeretelméleti síkkal rendelkezik. Az egyik a nyelvi megragadás lehetősége, vagyis az a probléma, hogy a (mű)történész a tényállásokhoz kizárólag azok nyelvi úton megragadott és konstituált vetületéhez fér hozzá. Mindez számos ismeretelméleti problémát vet fel, amely nehézségek egyben áthághatatlan korlátokat jelentenek a történeti megismerés számára.

A másik kérdés a kérdező, vagyis a történész személyét illeti. A kérdező személyének „kikapcsolása” nyilvánvaló illúzió, a totális és objektív történetírás – már fogalmilag is – képtelenség, hiszen bármilyen témához is nyúl a kutató, elkerülhetetlen, hogy drasztikus szelekciót hajtson végre, ha az emberi elme számára kezelhető mennyiségű adattal és összefüggéssel kíván dolgozni. A történész, a művészettörténész megpróbál mindentől elvonatkoztatva témájához nyúlni, miközben ez eleve lehetetlen, hiszen saját „vágyai és reményei rabja” (Koselleck), amelyektől nem képes szabadulni. A szelekciós szempontok kiválasztásakor pedig még a legtudatosabb és leglelkiismeretesebb eljárás esetén sem küszöbölhető ki az „előítélet” számos formája. A (mű)történész személye, tudományos és általános szocializációja, az őt körülvevő szakmai környezet már önmagukban számos olyan esetleges és szubjektív elemet jelentenek, amelyek befolyásolják a szelekciós szempontokat, de már sokkal korábban annak a lehetőségét is, hogy milyen típusú kérdések merülhetnek fel benne egyáltalán. A témához való viszonyulásunk, kérdésselvetéseink és következtetéseink szubjektívek.

Hans-Georg Gadamer (1900–2002), a 20. századi német filozófia egyik meghatározó alakja is megfogalmazta a hermeneutika tudományát új megközelítésbe helyező főművében, az *Igazság és módszer* című munkájában, hogy a történész legnagyobb ellenfelei az előítélet és az írott szó ereje.<sup>3</sup> Gadamer állítása szerint minden szöveget (forrást) eleve bizonyos elvárásokkal olvasunk, s hajlamosak vagyunk mindazt igaznak vélni, ami írva van. „Különleges kritikai erőfeszítésre van szükség ahhoz, hogy megszabaduljunk az írott szó javára táplált előítélettől, s a szóbeli állításokhoz hasonlóan, itt is különbséget tegyünk vélemény és igazság között” – fogalmazta meg.<sup>4</sup> Gadamer

---

<sup>3</sup> A mű eredeti megjelenése: Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. J. C. B. Mohr, Tübingen, 1960. A kötet magyar kiadása: Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. (ford. Bonyhai Gábor), Osiris, Budapest, 2003.

<sup>4</sup> Gadamer 2003, 306.

legfontosabb javaslata a történész számára, hogy legyen tudatában saját elfogultságának, s fogadjuk el, hogy egy dolognak különböző aspektusai vannak. Mindezen determináltságok tudatosítása tehát nélkülözhetetlen a történetírás korlátainak felismeréséhez.

Noha mindezeknek tudatában vágtam neki a – többek által lehetetlen vállalkozásnak vélt – kutatásnak, mégis a fentebb vázolt ellentmondások feloldhatatlansága jelentette számomra a dolgozat írása közben a legnagyobb nehézséget, amellyel az első mondattól az utolsóig küzdöttem. Belátva azonban, hogy magam sem fogok tudni megfelelni a teljes objektivitásnak, munkámat semmiképpen sem tartom befejezettnek, pusztán egy ponton félbehagyottnak, nem gondolom tévedésektől mentesnek, noha végig a hiteles rekonstrukció és a teljesség igénye vezérelt. Dolgozatomat alapkutatásnak, további, tágabb kontextusú, más szempontú vizsgálódások kiindulópontjának tekintem, amelynek legfőbb érdeme – Szőke Annamária megfogalmazásával – a „folytathatóságban” áll. Céлом egy intézmény (értsd. a velencei Magyar Pávilon) 1895 és 1948 közötti kiállítás-történetének az idő folyamatában megragadható rekonstruálása volt. Törekedtem a témában jelenleg rendelkezésre álló és elérhető források teljes feltárására, megismerésére és megértésére, valamint ezek közlésére, s egyúttal a hiányokra való rámutatásra is. Elkerülendő azonban a rossz hermeneutikus szerepét – hallgatva Gadamer szavaira – nem gondolom, hogy a „témában enyém lehet, vagy az enyém kell, hogy legyen az utolsó szó.”

Bízom benne, hogy szándékaim céljukat érik, és dolgozatom folytatást nyer a jövőben.

## *1.2 A kutatás háttere és keretei*

Az ELTE BTK Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola hallgatójaként témámmal részt vettem a zürichi Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft és isze alatt megvalósuló *Fokus Projekt «Kunstbetrieb» – Biennale Projekt* elnevezésű három éves (2010–2013) nemzetközi művészettörténet-kutatásban. A kutatócsoport vezetője Dr. Prof. Beat Wyss, a karlsruhei Hochschule für Gestaltung (HfG) művészettörténész-professzora. A 2010-ben a Velencei Biennále egyedülálló történetéből és sajátos felépítésű rendszeréből kiinduló kutatás ötletét egyrészt az addigra már elkészült különböző nemzeti részvételeket feldolgozó monográfiák, másrészt Niklas Luhmann (1927–1998) kultúrteóriáját analógiaként felhasználó, a Biennalét a világ egyik legmeghatározóbb jelentőségű „művészeti struktúrájaként”, „művészeti üzemeként” felfogó és értékelő megközelítésmód, harmadrészt a napjainkban oly kedvelt kiállítás-rekonstrukciós kutatások adták.

A kutatás a Velencei Biennálét a 20. századi nemzetközi kultúrpolitikai kapcsolatok legfőbb színhelyeként fogja fel, és vizsgálja azt az 1895-ös alapításától kezdve napjainkig. Az analízis a Biennále kettősségét veszi kiindulópontként: a velencei kiállítás egyszerre terepe a „technológiai internacionalizmusnak és a kulturális regionalizmusnak.”<sup>5</sup> A Biennále alapítása óta egyszerre kíván megfelelni egy közös (nyugati, majd tágabb globális) „standardnak” és helyet biztosítani a sajátos, egymástól eltérő nemzeti karakterek, „stílusok” bemutatásának. Ezen célokhoz igazodva jött létre a kétévente megrendezésre kerülő *nemzetközi* kiállítás egymástól elkülönülő *nemzeti* részvételekre tagoltan.

A Biennále-kutatás kizárólag a Velencében megrendezésre kerülő képzőművészeti biennálékra koncentrál, így nem tárgyalja az idők folyamán később alapított velencei zenei, film, színházi és építészeti biennálékat. Ehhez igazodva jelen dolgozat is csak a képzőművészet területére terjed ki.

A Biennále-projekt célkitűzéseiként a programban szereplő egyes kutatások kétlépcsőben, két eltérő fázisban valósulnak meg. Ahogy a Biennálnak is létezik tehát egy szűkebb, nemzeti (egymástól elkülönülő, országok szerinti részvételek) és egy tágabb, nemzetközi (maga a Biennále egésze, s benne a központi tematikus kiállításokkal) rétege, úgy a témát elemző megközelítéseket is két szakaszra lehet osztani. A kutatás első szakaszának középpontjában a különböző nemzeti részvételek kezdetektől napjainkig történő monografikus szintű feldolgozásai állnak. Első körben a közép-kelet-európai régió országainak (Lengyelország, Csehország/Szlovákia, Magyarország, Románia, ex-Jugoszlávia), valamint az Egyesült Államoknak és Svájcnak a Biennále-szereplése került feldolgozásra – a már korábban megszületett nemzeti monográfiák mellé.

A második szakaszban az egyes nemzeti részvétel-kutatások eredményeit felhasználva valósul meg a nemzetközi összehasonlító művészettörténet-írás azonos szempontok és kérdésselvetések szerint, egységes tematika mentén. A kronologikus alap kutatásokra épülnek tehát rá a későbbiekben a kronológiát elhagyó, esettanulmány-felépítésű elemzések, összevetések. Ezen későbbi szakaszban megvalósuló összehasonlítás hat kérdéskör mentén zajlik: 1. Központok és perifériák; 2. Politika, érdekérvényesítő csoportok, intézmények; 3. Műkereskedelem; 4. Kurátori praxis és installálási típusok; 5. Kritika és diskurzus; 6. A kiállító művészek élete és utóélete.

---

<sup>5</sup> Beat Wyss: *Eine Weltausstellung der Kunstnationen. Die Biennale von Venedig*. A kutatást bemutató prezentációt lásd: URL: [http://www.wolfsberg.com/documents/Presentation\\_WyssWolfsberg1.pdf](http://www.wolfsberg.com/documents/Presentation_WyssWolfsberg1.pdf) (Hozzáférés: 2011. december 9.)

E két nagyobb sík a nyelvi és az intézményi hátterek szintjén is határozottan elkülönül egymástól: a monografikus, nemzeti feldolgozások a résztvevő országok saját nemzeti nyelvén, saját egyetemi intézményi keretein belül valósulnak meg, míg az összehasonlító elemzések a jelenlegi *lingua francának* megfelelően, angol nyelven, nemzetközi kiadásban látnak majd napvilágot. Mindezekhez igazodva tehát, a jelen dolgozat a Velencei Biennále magyar képzőművészeti részvételének történeti szemléletű feldolgozása magyar nyelven, a budapesti Eötvös Lóránd Tudományegyetem égisze alatt készült el.

A velencei magyar részvétel 1895 és 1948 közötti történetének megírásához szükséges korabeli forrásanyagok alapvetően három város – Budapest, Bécs, Velence – különböző archívumaiban lelhetők fel. Sajnálatos, hogy az 1895 és 1945 között keletkezett vallás- és közoktatásügyi minisztériumi ügyiratok (a téma szempontjából kiemelkedően fontos Művészeti Ügyosztály iratai), amelyek a Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltárának 1945 előtti részlegébe kerültek, jelentős hányadban megsemmisültek az 1956-os budapesti levéltári tűzvészben. Néhány releváns irattöredék azonban fennmaradt a témában a Velencei konzulátus és a Pénzügyminisztérium 1945 előtti anyagai között. A MOL ezen töredékanyagain kívül a témához kapcsolódó további írott és képi források, valamint fotódokumentációk legfontosabb magyarországi lelőhelyei: Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltárának az 1945 és 1948 közötti időszakra vonatkozó fondjai, Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár, Magyar Nemzeti Galéria Adattár, Magyar Iparművészeti Múzeum Adattár, Szépművészeti Múzeum Irattár, Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Levéltár, MTA Bölcsészettudományi Kutatóintézet Művészettörténeti Intézet Adattár, Fotótár és Regesztagyűjtemény, valamint Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtár.<sup>6</sup>

A magyarországi levéltárak, adattárak és könyvtárak mellett a bécsi archívumok szolgáltak további fontos adalékokkal a korai magyar szereplések háttértörténetéhez, mivel az első három Biennalén (1895, 1897, 1899) Magyarország Ausztriával közös kiállítóhelyiségben, közös szervezésben vett részt az Osztrák-Magyar Monarchia részeként. Az Österreichische

---

<sup>6</sup> Az 1948-tól napjainkig terjedő időszak velencei magyar kiállításaira vonatkozó kutatásnál ezeken a magyarországi helyszíneken kívül a MOL 1945 utáni egyes fondjaiban (a mindenkor kultuszminisztérium, a Külügyminisztérium, a Minisztertanács, a Kulturális Kapcsolatok Intézete és a Műcsarnok iratai), valamint a Műcsarnok Könyvtár és Archívum, a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Adattár, az Artpool Művészetkutató Központ, valamint a Biennalén egykor kiállító művészek személyes archívumának az anyagaiban található forrásértékű dokumentumok.

Nationalbibliothek anyagai mellett az Österreichisches Staatsarchiv két részlegében voltak találhatóak a közös osztrák-magyar szereplésre vonatkozó iratok: egyrészt a Ministerium für Kultus und Unterricht, másrészt az Ungarische Archivdelegation, ezen belül is a Ministerium des Äussern és a Sonderreihe der handelspolitischen Akten fondjai között.

Budapesten és Bécsen kívül legnagyobb számban Velencében, a Biennále Archivumában (Archivio Storico delle Arti Contemporanee) kerültek megőrzésre a valamennyi résztvevő nemzet kiállításainak szervezésével kapcsolatos hivatalos levelezések, feljegyzések, műtárgylisták, szállítólevelek és egyéb írott, valamint képi korabeli források. A magyar kiállítások ügyeire és a Magyar Pavilonra vonatkozó adatok a „Scatole Nere. Padiglioni (Ungheria)” címszó alá rendezett anyagok között, az eladásokkal kapcsolatos információk pedig az „Ufficio vendite” kronológiában elhelyezett és rendszerezett mappáiban találhatóak. A Velencei Biennále 1895-től kezdődően minden alkalommal megjelentetett illusztrált kiállítási katalógusainak archív példányait szintén a velencei adattárban őrzik.

A levéltári forrásanyagok kutatásai mellett a korabeli, az 1895 és 1948 közötti időszak magyarországi – magyar, illetve német és olasz nyelvű – sajtótermékeiben lelhetők fel írások a velencei magyar szereplés részleteire vonatkozóan. Elsősorban az *Ars Una*, a *Műcsarnok*, a *Művészet*, a *Magyar Művészet*, a *Magyar Iparművészet*, a *Képzőművészet*, a *Művészeti Szalon*, a *Műbarát*, a *Műgyűjtő*, a *Szépművészet*, a *Nyugat*, az *A Ház*, az *A Hét*, az *A Polgár*, az *Az Újság*, a *Pesti Napló*, a *Vasárnapi Újság*, a *Pesti Hírlap*, az *Élet*, a *Magyar Kultúra*, a *Renaissance*, a *Pester Llyod* és a *Corvina* hasábjain közöltek írásokat a témában.<sup>7</sup>

A korabeli magyarországi sajtómegjelenések mellett – elsősorban – olasz, német, francia és angol napi-, heti- és havilapokban megjelent beszámolók, kritikák, hosszabb-rövidebb esszék segítik a különböző nemzeti Biennále-feldolgozásokat, illetve a kiállítások rekonstrukcióit. Az 1895 és 1948 közötti időszakban rendszeresen láttak napvilágot a Biennále egészét átfogó írások legtöbbször a *L'Adriatico*, a *La Lombardia*, a *Corriera della Sera*, az *Emporium*, a *The Studio*, a *Die Kunst für Alle*, a *Die Kunst*, a *Kunstchronik*, a *Der Cicerone* és a *Gazette des Beaux-Arts* hasábjain, sok esetben részletesen kitérve a magyar anyagra is.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Az említett lapokban megjelent konkrét írások pontos hivatkozásait lásd. az említés helyén és az irodalomjegyzékben.

<sup>8</sup> Az említett lapokban megjelent konkrét írások pontos hivatkozásait lásd. az említés helyén és az irodalomjegyzékben.

A korabeli írott források felkutatása mellett a velencei magyar részvétel történetének megírásához elengedhetetlen volt a Giardiniben kiállított műalkotások (festmények, rajzok, sokszorosított grafikák, plasztikák, érmek és iparművészeti tárgyak) – lehetőség szerint minél nagyobb számban történő – azonosítása. Mivel számos „velencei magyar” mű az évtizedek során – vagy közvetlenül a Biennále után, vagy később magángyűjteményekből, illetve a művészek hagyatékából történt vásárlás útján – magyar közgyűjteménybe került, így – első körben – elengedhetetlen volt a BTM Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum,<sup>9</sup> a Magyar Nemzeti Galéria,<sup>10</sup> a Magyar Iparművészeti Múzeum és a Szépművészeti Múzeum gyűjteményeinek áttekintése és szerzeményezéseinek Biennále-szempontrú vizsgálata.

A témába vágó magyarországi és külföldi közgyűjtemények (levéltárak, könyvtárak és múzeumok) magyar vonatkozású anyagainak kutatása után önálló vizsgálatot igényel a hazai és a nemzetközi magángyűjteményekben található velencei magyar műveknek a felkutatása, amely azonban már csak az analízisnek egy következő fázisában valósulhat meg.

### *1.3 A választott periódus*

A teljes velencei magyar részvétel története az első Velencei Biennálétól (1895) napjainkig tart. E 118 év alatt Magyarország összesen csupán hat Biennáléről maradt távol: 1920-ban, 1950-ben, 1952-ben, 1954-ben, 1956-ban és 1978-ban.<sup>11</sup> A téma óriási terjedelme miatt a fentebb vázolt Biennále-kutatás első fázisán, a nemzeti részvételek monografikus kutatásán belül is kizárólag az első ötvenhárom év történéseit tárgyalja magyar szempontból a jelen dolgozat.

A választott periódus kezdőpontja az első Biennále megrendezésének az éve. A dolgozat fő témájának a tárgyalása azonban egy évvel korábban indul, hiszen a részvételt megelőző

---

<sup>9</sup> A Fővárosi Képtár – a jelen dolgozatban tárgyalt időszakának – gyűjteménytörténetéhez alapvető szakirodalom: Földes Emília: *A Fővárosi Képtár története és gyűjteménye 1890–1945*. BTM, Budapest, 1999. (Fővárosi Képtár katalógusai, 103.)

<sup>10</sup> A Magyar Nemzeti Galéria gyűjteménytörténetéhez alapvető szakirodalom: Sinkó Katalin: Nemzeti Képtár. „Emlékezet és történelem között”. In. *A Magyar Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve* Vol. XXVI., No. 11., 2008., Budapest, 2009. (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai, 2009/5.)

<sup>11</sup> Ezen éveken kívül még egy alkalommal maradt távol Magyarország Velencétől. A hivatalos kétéves perióduson kívül egyetlen egyszer, 1977-ben rendeztek a „köztes” évben Képzőművészeti Biennálét az olaszok „Dissidens Biennále” néven, amelyen Magyarország – a Szovjetunióval szolidaritást vállalva – nem vett részt.

előkészítő munkák és hivatalos levelezések Olaszország és az Osztrák-Magyar Monarchia között már 1894-ben megkezdődtek. Jelen dolgozatban az 1948. évi Biennále az utolsó, amelynek magyar kiállítási anyaga részletes bemutatásra kerül. A dátum egy korszak lezárulását jelenti a velencei magyar részvételben, hiszen az addigi szinte töretlen magyar jelenlét hosszabb időre, egy évtizedre megszakadt. 1948 után legközelebb 1958-ban nyitotta meg újra kapuit a Magyar Pávilon Velencében egy teljesen új, átépített épületben, új geo- és kultúrpolitikai rendszerben. E nagyobb cezúra és a bekövetkezett korszakváltás (új épület, illetve új vezetők és szereplők megjelenése) indokolta a teljes magyar részvétel 1948-nál történő elvágását. Az 1895 és 1948 közötti időszak tekinthető a velencei magyar szereplés ún. első nagyobb korszakának, amelyet a tíz éves szünet után, 1958-tól egy merőben más periódus követett. A dolgozat végén található kitekintés előrevetíti a jelen kutatásnak a folytatását, az 1948 utáni velencei magyar szereplések ún. második (1958–1984), illetve harmadik (1986-tól napjainkig) nagyobb szakaszának főbb kérdéscímjeit és összefüggéseit.

#### *1.4 A téma kutatásának eddigi története. Előzmények*

##### 1.4.1 A Velencei Biennále történetének nemzetközi kutatásai

Az utóbbi évtizedekben ugrásszerűen megszorodtak a világkiállításokkal és a különböző nagy nemzetközi (képzőművészeti) kiállításokkal, művészeti vásárokkal, s különösen az évente, kétévente, háromévente, stb. azaz periodikusan újból és újból megrendezésre kerülő biennálékkal, triennálékkal, quadranálékkal foglalkozó publikációk száma mind a népszerűsítő, mind a tudományos szakirodalomban. A kutatások az 1851-ben Londonban megrendezett első világkiállítástól kezdve a 19. századi szalon-kiállításokon, a 20. század eleji különböző Secession-tárlatokon és az 1945 utáni tematikus megrendezvényeken és művészeti vásárokon át egészen a néhány éve alapított legújabb képzőművészeti biennáléig terjednek. A téma iránt megfigyelhető fokozott figyelem háttérben egyrészt maguknak a periodikusan megrendezett kortárs képzőművészeti kiállításoknak az 1990-es évek elején világszerte bekövetkezett hirtelen elszaporodása, másrészt a kiállítások szerteágazó, számtalan nézőpontból vizsgálható karaktere áll. Ezeknek a kiállításoknak a vizsgálata több szempontból is kedvez a ma oly divatos interdiszciplináris, internacionális intézménytörténeti, kiállításpolitikai, kiállítás-rekonstrukciós művészettörténeti kutatásoknak. A téma azonban nem pusztán művészettörténeti, hanem várostörténeti,

szociológiai, antropológiai, gazdaságtörténeti, geopolitikai, turisztikai és marketing-kommunikáció szempontból egyaránt a különböző tudományos kutatások fókuszába került. A különböző biennále-kutatásokon belül is kiemelt helyen szerepel a Velencei Biennále, hiszen ez a legrégebbi képzőművészeti biennále, amely nem pusztán modellteremtő jelentősége miatt különleges, hanem hosszú élete folytán is, hiszen 1895-ös alapítása óta a mai napig – a két világháborús szünet kivételével – gyakorlatilag töretlenül minden második évben megrendezésre kerül. A Velencei Biennále egészéről, mint intézményről készült első átfogó, tudományos igényű, kritikai feldolgozás 1968-ban született meg Lawrence Alloway *The Venice Biennale 1895–1968. From Salon to Goldfish Bowl* című könyvével.<sup>12</sup> Alloway kötetén kívül a mai napig még egy szerző tollából született olyan publikáció, amely a Velencei Biennále egészét, minden művészeti ágát felölelve a kezdetektől napjainkig tárgyalja a témát. Enzo Di Martino *The History of the Venice Biennale 1895–2013. Visual arts, Architecture, Cinema, Dance, Music, Theatre* című munkája egyedülálló a maga nemében, ám inkább az óriási és szerteágazó velencei eseménysorozat jó, de felszínes áttekintése, semmint annak kritikai, tudományos feldolgozása.<sup>13</sup> A Biennále komplex és szövevényes háttérű kiállítási politikájának 1948 előtti átfogó történetét Jan Andreas May dolgozta fel 2009-ben megjelent *La Biennale di Venezia. Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895–1948* című doktori disszertációjában.<sup>14</sup> May kötete korszakos jelentőségű a témában eddig született publikációk sorában, hiszen a felvonultatott hatalmas forrásanyag és lexikális adat mellett – amelyekkel a Biennáléről az idők során kialakult számos mítoszt és tévesen elterjedt legendát megdöntött – a témát egy szélesebb összefüggésben helyezte el: a Biennálét mint kulturális intézményt a kor politikai, gazdasági és társadalmi kérdéseinek a rendszerében tárgyalja. Az átfogó köteteken kívül a további Biennále-publikációk szerzői az egyetemességről való lemondás után már „csak” egy-egy eltérő megközelítéssel nyúltak

---

<sup>12</sup> Lawrence Alloway: *The Venice Biennale 1895–1968. From Salon to Goldfish Bowl*. Faber, London, 1968.

<sup>13</sup> Enzo Di Martino: *The History of the Venice Biennale 1895–2013. Visual arts, Architecture, Cinema, Dance, Music, Theatre*. Papiro Arte, Velence – Torino, 2013. A kötet először 1982-ben jelent meg, s további bővített kiadások láttak napvilágot 1995-ben, 2005-ben és 2007-ben. A dolgozatban a 2005-ös kiadásra hivatkozom.

<sup>14</sup> Jan Andreas May: *La Biennale di Venezia. Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895–1948*. Akademie Verlag, Berlin, 2009.

a témához, s ennek megfelelően léteznek a Biennále egy-egy korszakára,<sup>15</sup> egy-egy aspektusára (a turizmus hatása, vagy a műkereskedelem befolyása a Biennáléra, a nemzetiség és a nemzetköziség kérdése stb.),<sup>16</sup> egy-egy meghatározó jelentőségű vezetőjére,<sup>17</sup> illetve egy-egy művészeti ágára (képzőművészet, építészet, film stb.)<sup>18</sup> koncentrált kutatások és írások. Továbbá számos összehasonlító elemzés létezik, amely a Velencei Biennále struktúráját és tárlatait más nagy nemzetközi kiállításokkal (leginkább a kasseli Documentával, a São Paulo-i Biennálével, a münsteri Skulptur Projektrel vagy a vándorló Manifestával) vetette össze, rámutatva a strukturális és koncepcionális hasonlóságokra és eltérésekre.<sup>19</sup>

Mindezen megközelítéseken túl napjainkban a leggyakoribbak a Velencében megvalósult nemzeti kiállítási részvételt feldolgozó monografikus szintű publikációk. Ezek sorát az Amerikai Egyesült Államok nyitotta meg 1993-ban, majd a Biennále alapításának centenáriumára, 1995-ben Nagy-Britannia, Dánia és Németország is megjelentette saját Biennále-kötetét.<sup>20</sup> Azóta a sor 1999-ben Lengyelországgal, 2000-ben Romániával, 2003-

---

<sup>15</sup> Például: Shearer West: *National Desires and Regional Realities in the Venice Biennale, 1895–1914*. *Art History* 18 (1995) 3, 404–434.; Nancy Jachec: *Politics and painting at the Venice Biennale 1948–64. Italy and the idea of Europe*. Manchester University Press, Manchester, 2007.

<sup>16</sup> Például: Richard J. B. Bosworth: *Venice between Fascism and international tourism 1911–45*. *Modern Italy. Journal of the Association for the Study of Modern Italy* 4 (1999) 1, 5–24; Peter J. Schneemann: *Die Biennale von Venedig. Nationale Präsentation und internationaler Anspruch*. *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 53 (1996) 1, 313–322.

<sup>17</sup> Például: Giuliana Donzello: *Arte e collezionismo. Fradeletto e Pica primi segretari alle Biennali veneziane 1895–1926*. Firenze Libri, Firenze, 1987.

<sup>18</sup> Például: Aaron Levy – William Manking (szerk.): *Architecture on Display. On the History of the Venice Biennale of Architecture*. Architectural Association Publications, London, 2010.

<sup>19</sup> Például: Guy Brett: *Venedig, Paris, Kassel, São Paulo und Havanna. Über die Biennalen, die Documenta und „Les Magiciens de la Terre“*. *Kunstforum* 20 (1993) 124, 337–340.; Johannes Kirschenmann (szerk.): *Documenta Kassel, Skulptur Münster, Biennale Venedig*. kopaed, München, 2007. (Kontext Kunstpädagogik, 13.); Elena Filipovic: *Der globale White Cube*. In: Jennifer John – Dorothee Richter – Sigrid Schade (szerk.): *Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*. JRP Ringier – Institute for Cultural Studies in the Arts, Zürich, 2008, 27–56.

<sup>20</sup> Philip Rylands – Enzo Di Martino: *Flying the flag for art. The United States and the Venice Biennale, 1895–1991*. Wyldbore & Wolferstan, Richmond, Virginia, 1993; Sophie Bowness – Clive Phillpot (szerk.): *Britain at the Venice Biennale 1895–1995*. The British Council, London, 1995; Marianne Barbusse: *Danmark. Biennalen i Venedig 1895–1995*. Kulturministeriet – KIKU, København, 1995; Christoph Becker – Annette Lagler: *Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag, 1895–1995*. Institut für Auslandsbeziehungen –

ban Spanyolországgal folytatódott, s 2013-ban újabb négy pavilon – az Osztrák, az Orosz, a Svájci és a Cseh/Szlovák – kiállítás-történetének a feldolgozásával bővült a kör.<sup>21</sup> Valamennyi eddig megjelent monografikus kötet hasonló metódust követ: a kronológiát szigorúan tartó, korszakokra tagolt, az egyes periódusok társadalmi, politikai, kulturális hátterét – több szerző által – bemutató tanulmányok után a konkrét Biennále-évek művészeti jelenségeit értékelő és kiállítás-szervezési módszereit ismertető részek következnek. Ezen nemzeti kiállítás-történeti publikációk sorába tartozik a jelen dolgozat is, mind tematikáját, mind részben hasonló szerkezetű felépítését tekintve.<sup>22</sup>

A Velencei Biennále történetét számtalan értelmezésben és megközelítéssel lehet megírni. Lehet sikertörténetként értékelni (118 éves fennmaradása, későbbi biennáléknak példát adó karaktere, vagy gazdasági és turisztikai szempontú sikerei miatt), lehet a túlzott nagypolitikai és befektetői érdekek, valamint a nemzetközi műkereskedelem befolyása alatt álló eseményként értékelni, vagy avított művészeti struktúráként elkönnyelni, konzervatív kiállítási intézménynek nevezni. Lehet a művészek és a kiállított művek felől közelíteni, és lehet a szervezői oldal (Biennále-vezetők, nemzeti biztosok, komisszárók, hivatali befolyásosok) aspektusából vizsgálni. A Biennále történetét meg lehet írni a háborúk vagy a különböző nemzeti propagandák történeteként, de a kiállítások

---

Hatje Cantz, Stuttgart – Ostfildern, 1995, átdolgozott, továbbfejlesztett változat: Ursula Zeller (szerk.): *Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895–2007*. Institut für Auslandsbeziehungen – Dumont, Stuttgart – Köln, 2007.

<sup>21</sup> Joanna Sosnowska: *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji, 1895–1999*. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Varsó, 1999; Ruxandra Juvara Minea: *Participarea româniei la Bienala de la Veneția*. Editura Vremea, Bukarest, 2000; Silvia Domínguez (szerk.): *Un siglo de arte español el exterior. España en la Bieñal de Venezia 1895–2003*. Turner, Madrid, 2003; Jasper Sharp (szerk.): *Österreich und die Biennale Venedig 1895–2013*. Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 2013; Nikolai Molok (szerk.): *Russian Artists at the Venice Biennale 1895–2013*. Stella Art Foundation, Moszkva, 2013; Regula Krähenbühl – Beat Wyss (szerk.): *Biennale Venedig. Die Beteiligung der Schweiz, 1920–2013*. 2 kötet, Scheidegger & Spiess, Zürich, 2013. (outlines, 8.); Veronika Wolf (szerk.): *Pavilion of The Czech Republic and The Slovak Republic in Venice*. VSUP, Prága, 2013.

<sup>22</sup> Az egyes pavilonok építéstörténetét és az épületekben megvalósuló kiállítások eseménytörténetét a legtöbb országban külön kutatásokban és önálló kötetekben, vagy a képzőművészeti szereplést tárgyaló publikációk egyik önálló fejezetében dolgozták fel. Magyarország esetében is egymástól független keretek között zajlottak az építészeti, valamint a képző- és iparművészeti kutatások. A Magyar Pavilon építéstörténetéről lásd. Sümegi György publikációit a 27. lábjegyzetben. A Giardiniben található összes nemzeti pavilonról átfogóan lásd: Marco Mulazzani: *I padiglioni della Biennale di Venezia*. Electa, Milánó, 1988. (2004-ben újrakiadva.)

eseménysoraként is. Ám bármilyen szemszögből is közelítünk a témához, tény kérdése, hogy az elmúlt 118 év alatt – minden minőségi ingadozás ellenére – mindig is óriási nemzetközi figyelmet provokáló esemény volt a Velencei Biennále, így újra és újra teret ad a különböző szempontú vizsgálódásoknak.

#### 1.4.2 A Velencei Biennále magyar részvételének magyarországi kutatásai<sup>23</sup>

Tudományos igényű, a teljes velencei magyar részvételre (1895–2013) irányuló forráskutatás és kritikai feldolgozás mindeztidáig nem készült hazánkban. Az eddig megjelent, a velencei magyar kiállításokra érintőlegesen vagy részletesebben kitérő publikációk két kategóriába sorolhatók: egyrészt léteznek résztanulmányok a témában, másrészt az 1995-ös Biennále-centenárium alkalmából Magyarország is megjelentetett egy kisebb tanulmánykötetet három nyelven *Magyar művészet a Velencei Biennálén / L'arte Ungherese alle Biennali di Venezia / Hungarian Art at the Venice Biennial* címmel.<sup>24</sup> Ezen kötetben Bálványos Anna alapos, az 1895 és 1948 közötti időszak magyar szereplését leginkább az olasz műkritika tükrében tárgyaló áttekintése releváns a jelen dolgozat korszakának a szempontjából.<sup>25</sup>

A résztanulmányok tekintetében az 1895–1918 közötti időszak velencei magyar szerepléseivel kapcsolatban szinte kizárólag az 1909-ben megépített Magyar Pávilon épületdekorációjának készítőire és az ikonográfiai programra térnek ki részletesen a dualizmus korának képző- és iparművészeti életét tárgyaló különböző írások. A Magyar Pávilon külső és belső dekorációját megalkotó gödöllői művészekkel, s azok velencei (iparművészeti) munkásságával elsősorban Gellér Katalin és Keserü Katalin foglalkoztak legalaposabban kutatásaikban.<sup>26</sup> A Magyar Pávilon építéstörténetére vonatkozó kutatások

---

<sup>23</sup> Itt csupán azokat a publikációkat említem, amelyek közvetlenül foglalkoznak a konkrét velencei magyar kiállítások kérdéseinek egészével, vagy egy-egy részletével.

<sup>24</sup> Sinkovits Péter (szerk.): *Magyar művészet a Velencei Biennálén*. Új Művészet Alapítvány, Budapest, [1993]. (Új Művészet Könyvek, 7.)

<sup>25</sup> Bálványos Anna: Magyar részvétel a Velencei Biennálén 1895–1948. In: Sinkovits [1993], 39–53.

<sup>26</sup> Keserü Katalin: *Körösfői Kriesch Aladár táblaképfestészete és iparművészeti munkássága*. [Bölcsészdoktori disszertáció], ELTE BTK Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola, Budapest, 1975; Gellér Katalin: *Nagy Sándor gödöllői festő és iparművész munkássága*. [Bölcsészdoktori disszertáció], ELTE BTK Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola, Budapest, 1975–1976; Gellér Katalin – Keserü Katalin: *A gödöllői művésztelep*. Corvina, Budapest, 1987; Gellér Katalin: A velencei kiállítási csarnok üvegablakai és mozaikjai. *Új Művészet Melléklet* (1992) 9, 11–12.; Gellér Katalin – Keserü Katalin: *A gödöllői művésztelep*.

és publikációk önálló projekt keretében valósultak meg. Az épület három szakaszra tagolható építéstörténetét (1909–1958, 1958–1992/2000, és 2000-től napjainkig) Sümei György dolgozta fel legátfogóbban a magyar művészettörténeti szakirodalomban.<sup>27</sup> Korabeli forrásból, a Pavilont tervező Maróti Géza emlékirataiból is ismeretesek az építés körüli részletek.<sup>28</sup> A Magyar Pavilon építéstörténetének, több mint száz éves múltjának átfogó bemutatása a 2010-ben megrendezett *Velencei Műcsarnok 101* című kiállítás keretében valósult meg.<sup>29</sup> Éppen ezért dolgozatomban a Magyar Pavilon épületére csupán a képzőművészeti kiállítások történetének, illetve az installációk kialakításának

---

Céger Könyvkiadó Kft, Budapest, 1994; Gellér Katalin: *A Gödöllői Művésztelep 1901–1920*. Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő, 2001; Gellér Katalin – G. Merva Mária – Őriné Nagy Cecília (szerk.): *A Gödöllői Művésztelep 1901–1920*. (Kiáll. kat.), Gödöllői Városi Múzeum – Magyar Iparművészeti Múzeum, Gödöllő – Budapest, 2003; Gellér Katalin: *A Gödöllői Művésztelep 1901–1920*. In: F. Dózsa Katalin (összeáll.): *Az áttörés kora. Bécs és Budapest a historizmus és az avantgárd között 1873–1920*. (Kiáll. kat.), BTM, Budapest, 2004, 423–431.

<sup>27</sup> Sümei György: A velencei biennálé magyar pavilonja. *Új Művészet Melléklet* (1992) 9, 1–3; Sümei György: A velencei magyar pavilon. In: Sinkovits [1993], 18–30; Sümei György: A velencei magyar pavilonról. In: Varga Kálmán (szerk.): *A Gödöllői Városi Múzeum Évkönyve 1992*. Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő, 1993, 117–128.; Sümei György: Magyarország velencei kiállítóháza, avagy Kolozsvári György saruja. *Magyar Iparművészet* 8 (2000) 3, 2–5.; Sümei György: A velencei magyar pavilon. In: Götz Eszter (szerk.): *A velencei Magyar Ház. 7. Nemzetközi Építészeti Biennálé*. (Kiáll. kat.), Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2000, 41–50.; Sümei György: Velencei Biennálé Magyar Pavilonja. In: Tamási Judit (szerk.): *Oszlopokat emeltünk, hogy beszéljék a múltakat. A millenniumi műemlékhelyreállítások lexikona*. Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma – Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Budapest, 2000, 138–139.; Sümei György: „Túlzott szecessziójával kirívó építmény.” A velencei magyar pavilon átépítése, 1955–58. In: Fehérvári Zoltán – Hajdú Virág – Prakfalvi Endre (szerk.): *Pavilon építészet a 19–20. században a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből*. (Kiáll. kat.), Magyar Építészeti Múzeum, Budapest, 2001, 151–167.; Sümei György: Elég pár névjegy (Maróti Géza levelezéseiből). In: Ács Piroska (szerk.): *Maróti Géza 1875–1941. „Mi vagyunk Atlantisz” Vederemo!* (Kiáll. kat.), Iparművészeti Múzeum, Budapest, 2002, 212–218.; Sümei György: Magyarország Állandó Műcsarnoka Velencében és a Gödöllői művészek. In: Gellér – G. Merva – Őriné Nagy 2003, 77–86.

<sup>28</sup> Maróti Géza: Velencei kiállítás, műcsarnok. In: Fehérvári Zoltán – Prakfalvi Endre (szerk.): *Lapis Angularis IV. Források a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből. Maróti Géza emlékiratai*. Magyar Építészeti Múzeum, Budapest, 2002, 40–48.

<sup>29</sup> *Velencei Műcsarnok 101*. Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Szolgáltató Központ (korábban: Kulturális Örökségvédelmi Hivatal) – Pincegaléria, Budapest, 2010. szeptember 13. – október 14. A kiállítás anyagát összeállította és a tárlatot rendezte: Sümei György és Bódi Kinga.

szempontjából lényegi kérdéseket érintve és az ezekhez kapcsolódó, eddig még nem közölt forrásokat ismertette tértem ki.

Az 1918 előtti velencei magyar képzőművészeti szereplésekkel kapcsolatban a Fehér Ildikó által szerkesztett *Az Uffizi Képtár magyar önarcképei* című kötetet kell még kiemelni, amelyben ugyan csupán érintőlegesen, ám fontos részinformációkat napvilágra hozva kerülnek említésre Horovitz Lipót (1838–1917), László Fülöp (1869–1937), Csók István, valamint a két háború közötti időből Perlmutter Izsák (1866–1932) és Rippl-Rónai József (1861–1927) Biennále-szereplései.<sup>30</sup>

Az Osztrák-Magyar Monarchia idejében Magyarország világkiállítás-szerepléseinek a történetét Székely Miklós dolgozta fel, amely kötetben a szerző az 1906-os milánói világkiállítás nemzeti pavilonjával összefüggésben említi röviden a három évvel később elkészült velencei magyar épületet és az ott bemutatott magyar iparművészetet.<sup>31</sup>

Az 1918 előtti időszak szórványos Biennále-feldolgozásával szemben a két háború közötti időszak magyarországi művészetével foglalkozó publikációkban sokkal nagyobb számban kerülnek említésre a velencei magyar kiállítások. Itt első helyen P. Szűcs Juliannának a Római Iskola történetére és a „római magyarok” velencei szerepléseire vonatkozó írásait, valamint Zwickl Andrásnak a két világháború közötti időszak neoklasszicista művészeti törekvéseit tárgyaló munkáit kell kiemelni.<sup>32</sup> Az *Enigma* 2009-ben megjelent, Markója Csilla és Bardoly István által szerkesztett Római Iskola-különszáma fontos adalékokkal árnyalta az Iskola működéséről és a római magyar művészek velencei szerepléseiről korábban kialakult képet.<sup>33</sup> A Római Iskolában megfordult művészek tevékenysége és

---

<sup>30</sup> Fehér Ildikó (szerk.): *Az Uffizi Képtár magyar önarcképei*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2013.

<sup>31</sup> Székely Miklós: *Az ország tükré. Magyar építészet és művészet szerepe a nemzeti reprezentációban az Osztrák-Magyar Monarchia korának világkiállításain*. CentrArt, Budapest, 2012.

<sup>32</sup> P. Szűcs Julianna: *A Római Iskola*. Corvina, Budapest, 1987; P. Szűcs Julianna: *Az idézőjel csapdája. Tanulmányok a két világháború közötti hivatalos művészetről*. Magvető, Budapest, 1989; Zwickl András: Neoklasszicizmus a 20-as évek magyar festészetében. *Ars Hungarica* 21 (1993) 2, 203–211.; Zwickl András: La „Scuola di Roma” – borsisti ungheresi a Roma. In: *La Scuola Romana: Artisti ungheresi a Roma negli anni Trenta*. (Kiáll. kat.), Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Róma, 1998, 15–32.; Zwickl András: *Neoklasszicizmus a 20-as évek magyar festészetében*. [Bölcsészdoktori disszertáció], ELTE BTK Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola, Budapest, 2000; Zwickl András (szerk.): *Árkádia tájain. Szőnyi István és köre 1918–1928*. (Kiáll. kat.), Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2001. A kiállítás online elérhetősége: URL: <http://www.arkadia.mng.hu/> (Hozzáférés: 2013. július 7.)

<sup>33</sup> Markója Csilla – Bardoly István (szerk.): Római Iskola. *Enigma* 16 (2009) 59. szám.

velencei szerepléseiknek tárgyalása mellett a római magyarokat külföldön és hazánkban egyaránt propagáló és velencei kiállításait is szervező Gerevich Tibor (1882–1954) művészettörténész művészetpolitikai és kultúr szervezői munkásságának feldolgozásával és értékelésével, benne érintve a velencei kérdéseket is, szintén több szerző – többek között Százados László,<sup>34</sup> Pásztor Lajos,<sup>35</sup> P. Szűcs Julianna,<sup>36</sup> Gosztonyi Ferenc,<sup>37</sup> Szakács Béla Zsolt,<sup>38</sup> Molnos Péter,<sup>39</sup> Markója Csilla<sup>40</sup> – foglalkozott már az elmúlt évtizedekben. Részben ezen írásokat összefoglalva és kiegészítve jelent meg 2009-ben az *Enigma* Gerevich-különszáma.<sup>41</sup> A Római Iskola és Gerevich Tibor, valamint Gerevich és Klebelsberg Kunó (1875–1932) kultuszminiszter szoros kapcsolatáról Ujváry Gábor történész írt a közelmúltban, aki munkájában részletesen kitért a velencei vonatkozásokra is.<sup>42</sup>

A két világháború közötti időszak egyik legtöbbet tárgyalt Biennáléja – magyar szemzőgből – az 1928-as ún. „Vaszary-Biennálé”, amely egyrészt az 1948 előtti időszak nemzetközileg egyik legsikeresebb, legmodernebb velencei magyar tárlata, másrészt Magyarországon a lehangosabban kritizált összeállítás volt. Vaszary János (1867–1938) Biennálé-komisszár szerepének vizsgálatáról elsősorban Révész Emese Vaszarynak (és Csók Istvánnak [1865–1961]) a Képzőművészeti Főiskolán töltött éveiről írt publikációja a

---

<sup>34</sup> Százados László: *A két világháború közötti művészetpolitika és tudományosság kérdése Gerevich Tibor munkásságának tükrében*. [Szakdolgozat], ELTE BTK Művészettörténeti Tanszék, Budapest, 1989.

<sup>35</sup> Pásztor Lajos: Gerevich Tibor a Római Magyar Történeti Intézet működéséről 1924–1926. *Magyar Egyháztörténeti Vázlatok* 8 (1996) 1–2, 333–350.

<sup>36</sup> P. Szűcs Julianna: A művészettörténész mint kultúrpolitikus. Gerevich Tibor vonzásai és választásai. *Kritika* (1997) 2, 92–100.

<sup>37</sup> Gosztonyi Ferenc: Akadémiai emlékezés mint önarckép. Gerevich Tibor és a „Pasteiner Gyula emlékezete”. *Ars Hungarica* 28 (2000) 2, 273–282.

<sup>38</sup> Szakács Béla Zsolt: Gerevich Tibor (1882–1954). In: Markója Csilla – Bardoly István (szerk.): *„Emberek, és nem frakkok”*. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai*. Meridian 2000 Bt., Budapest, 2007, 179–204.

<sup>39</sup> Molnos Péter: Újrafestve. Gerevich Tibor és Aba-Novák Vilmos. *Enigma* 16 (2009) 59, 5–36.

<sup>40</sup> Markója Csilla: Gerevich Tibor görbe tükrökben. *Enigma* 16 (2009) 60, 5–48.

<sup>41</sup> Markója Csilla – Bardoly István (szerk.): Gerevich Tibor. *Enigma* 16 (2009) 60. szám.

<sup>42</sup> Ujváry Gábor: Egy tudós kultúrpolitikus kalandjai Rómában és a magyar hivatalokban. Gerevich Tibor és a római Magyar Akadémia. In: Jankovics József (főszerk.): *„Nem süllyed az emberiség!” ... Album amicorum Szörényi László LX. születésnapjára*. MTA Irodalomtudományi Intézet, Budapest, 2007, 1493–1517. Csak online: URL: <http://www.iti.mta.hu/Szorenyi60/Ujvary.pdf> (Hozzáférés: 2013. július 13.); Nyomtatott változatban közölve In: *Történelmi Szemle* 2 (2008), 195–223. A továbbiakban a 2007-es kiadásra hivatkozom.

kiemelkedő jelentőségű, másrészt Borsányi Katinka írása az 1928-as magyar anyag értékeléséről az olasz sajtómegjelenések tükrében.<sup>43</sup>

A korszakban kiállító művészek Biennále-szerepléséhez további részinformációkkal szolgálnak az egyes alkotók monográfiáinak, illetve oeuvre-katalógusainak bizonyos vonatkozó részei.<sup>44</sup>

A velencei magyar kiállítások tágabb tárgyalási köréhez tartoznak a kultúrpolitikai aspektusok is. A Velencei Biennále magyar részvételének elemzésénél nem lehet figyelmen kívül hagyni azokat a kultúrpolitikai döntéseket, illetve döntéshozóikat, amelyek és akik közvetlenül befolyásolták a velencei magyar szerepléseket. Biennále-szemszögből nézve a két háború közötti időszak kultúrpolitikai törekvéseit elemző tanulmányok közül fontosak elősorban Jurecskó László Koronghi Lippich Elek (1862–1924) művészetszervező tevékenységéről írt tanulmányai,<sup>45</sup> Szücs Györgynek az 1920-as és 1930-as évek nagypolitikai és művészeti kapcsolatait elemző írásai,<sup>46</sup> és T. Kiss Tamásnak a klebelsbergi

---

<sup>43</sup> Révész Emese: Csók István és Vaszary János a Képzőművészeti Főiskolán 1920–1932. In: Köves Szilvia (szerk.): *Reform, alternatív és progresszív műhelyiskolák 1896–1944*. Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest, 2003, 11–26.; Borsányi Katinka: L'arte ungerese nella stampa italiana alla Biennale di Venezia, 1928–1930. *Rivista di Studi Ungheresi* (2009) 8, 141–153.

<sup>44</sup> Ezek pontos hivatkozásait lásd. az említés helyén és az irodalomjegyzékben.

<sup>45</sup> Jurecskó László: K. Lippich Elek – a hivatalos művészet irányítója – és a gödöllőiek. *Studia Comitatus* (1982) 10, 9–32.; Jurecskó László: *A magyar szecesszió kialakulása és szerveződése K. Lippich Elek, a hivatalos művészetpolitika irányítója vezetésével*. [Szakdolgozat], ELTE BTK Művészettörténeti Tanszék, Budapest, 1986; Jurecskó László: A magyar iparművészet szervezői és K. Lippich Elek. *Ars Hungarica* 23 (1995) 1, 107–119.; Jurecskó László: A népies szecesszió elméletének kialakulása. In: Gellér – G. Merva – Óriné Nagy 2003, 59–61.

<sup>46</sup> A legutóbbiak közül: Szücs György: A történelem díszletei között. Világnézeti pesszimizmus és szellemi útkeresés az 1920-as években. In: Zwickl 2001, 11–20.; Szücs György: Olasz, magyar két jó barát...? Politika és művészet az 1930-as években. In: Tóth Ferenc (szerk.): *Róma-Budapest. A Novecento művészei Magyarországon*. (Kiáll. kat.), Szépművészeti Múzeum – Balatonfüred Kulturális Közgyűjtemény Fenntartó Nonprofit Kft., Budapest, 2013, 27–37.; Szücs György: Da un regno ad un altro regno vita culturale d'Ungheria nepi primi decenni del Novecento / From One Kingdom to Another Hungary's Cultural Life in the First Third of the 20<sup>th</sup> Century. In: Gergely Mariann – Szücs György (szerk.): *Il tempo della modernità Pittura ungherese / The Time of Modernity. Hungarian Painting 1905–1925*. (Kiáll. kat.), MNG – Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Budapest – Róma, 2013, 11–36.

kultúrpolitikát részletesen elemző írásai.<sup>47</sup>

A téma még tágabb tárgyalási köréhez tartoznak a korabeli olasz-magyar kultúrkapcsolatokat,<sup>48</sup> illetve az Osztrák-Magyar Monarchia idejének osztrák-magyar kulturális „rivalizálását”<sup>49</sup> elemző tanulmányok, mivel a velencei magyar szereplések háttérében a kezdetektől fogva ott húzódott az olasz-osztrák-magyar politikai, s benne a kultúrpolitikai viszony-háromszög.

Mindezen túl, a témához konkrét említésekkel kapcsolódó, fentebb megnevezett írásokon kívül a téma háttérének jobb megértésében nélkülözhetetlenek a 19. század végének és a 20. század első felének képzőművészeti törekvéseit áttekintő, összefoglaló, elemző művészettörténeti munkák, ám ezek a korszak szakirodalmának alapmunkái, így részletes felsorolásukat nem tartom indokoltnak jelen dolgozat keretei között.

Az 1948 utáni periódus velencei magyar kiállításaihoz kapcsolódóan elsősorban Horváth György és P. Szabó Ernő írását kell kiemelni a már említett *Magyar művészet a Velencei Biennálén* című tanulmánykötetben.<sup>50</sup> Ezen kívül Horváth György még egy publikációban foglalkozott a velencei magyar szereplés bizonyos korszakával: a Vayer Lajos (1913–2001) nevével fémjelzett velencei magyar periódussal (1958–1976) *A Velencei Biennalé kormánybiztosa* című írásában.<sup>51</sup> Végül Sasvári Edit 2005-ben megjelent tanulmányában az 1977-es ún. Disszidens Biennalé magyar – és tágabb közép-kelet-európai – részvételét tárta fel a legmélyebb részletekig.<sup>52</sup>

Az említett tanulmányokon, illetve az egykorú sajtótermékekben megjelent olykor elemző, olykor pusztán leíró, beszámoló írásokon kívül az 1948-tól napjainkig terjedő időszak

---

<sup>47</sup> A szerző számtalan publikációt írt a témában. Ezek közül a jelen dolgozat szempontjából releváns: T. Kiss Tamás: *Állami művelődéspolitikai az 1920-as években. Gróf Klebelsberg Kunó kultúrát szervező munkássága.* Magyar Művelődési Intézet – Mikszáth Kiadó, Budapest, 1998.

<sup>48</sup> Például: Szlavikovszky Beáta: *Fejezetek a magyar–olasz kulturális kapcsolatokról 1880–1945 között.* [Bölcsezdoktori disszertáció], PPKE BTK Történelemtudományi Doktori Iskola, Piliscsaba, 2009.

<sup>49</sup> A témában legtöbbet Sármány-Parsons Ilona publikált. A témát összefoglaló egyik legfontosabb írása: Sármány-Parsons Ilona: *A modern magyar festészet megszületése.* In: F. Dózsa 2004, 339–355.

<sup>50</sup> Horváth György: *Újrakezdés. Magyarország Velencében 1958–1972* In: Sinkovits [1993], 53–59.; P. Szabó Ernő: *Az avantgárd végétől a centenáriumiig.* In: Sinkovits [1993], 59–78.

<sup>51</sup> Horváth György: *A Velencei Biennalé kormánybiztosa.* In: Beke László – Plesznivy Edit (összeáll.): *Kiállítás Vayer Lajos tiszteletére 80. születésnapjának évében.* (Kiáll. kat.), Magyar Nemzeti Galéria – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 1993, 73–84.

<sup>52</sup> Sasvári Edit: „Disszidens Biennalé”, *Velence, 1977.* In: Kisantal Tamás (szerk.): *A Kádár-korszak művészete. Művészet és hatalom.* JAK – L’Harmattan, Budapest, 2005, 83–93.

velencei magyar szereplésének mind tudományos-kritikai feldolgozása, mind ismeretterjesztő összefoglalása gyakorlatilag teljesen hiányzik a magyar művészettörténet-írásból. Az 1980-as évektől napjainkig tartó időszak velencei magyar történetéhez forrásértékű dokumentumnak számítanak a 2013-ban a *Balkon*ban elindított, egykor a Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal készített, jegyzetekkel és megjegyzésekkel ellátott, korabeli fotódokumentációkkal illusztrált interjúsorozat, amelynek folyamatos közlése a jelen dolgozat írásakor is tart még.<sup>53</sup>

### 1.5 A kutatás módszertana. Kérdésfelvetések és hipotézisek

A kutatás a hol (hely), mikor (idő), ki(k) (személy[ek]), mit (milyen tárgya[ka]t) és miért (ok[ok]) alapkérdésekből indul ki. Mindezen alapinformációk összegyűjtésén túl, ezen adatokból kiindulva, célom volt az 1895 és 1948 között Velencében megrendezett huszonhárom magyar kiállítás, illetve tágabban: magyar részvétel történetének kronologikus megírása, maguknak a kiállításoknak a rekonstruálása és a háttérben meghúzódó kultúrpolitikai, művészetszervezeti összefüggésekre való rámutatás. A dolgozat egyszerre adatközlő (adatfeltáró forráskutatásra épülő), s egyszerre tekinthető a téma mai recepciójának. Egyszerre történeti és esztétikai szempontú feldolgozás is.

A kiállítás-rekonstrukció napjaink nemzetközi és hazai művészettörténetének egyaránt kedvelt tárgya.<sup>54</sup> Köztudott, hogy az 1920-as évek óta a kiállítás önálló szellemi termékként értékelendő, ha úgy tetszik: műalkotás, hiszen egyszerre követeli meg a kiállítási anyagot válogató személytől (esetünkben a velencei magyar komisszár(ok)tól) a

---

<sup>53</sup> A sorozatban eddig megjelent írások: Bódi Kinga: Úszó tárlatok. Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal. 1. rész Kérdések Csorba Géza művészettörténészhez. *Balkon* (2013) 4, 4–9.; Uő: 2. és 3. rész. Kérdések Bak Imre és Birkás Ákos képzőművészekhez. *Balkon* (2013) 5, 4–11.; Uő: 4. rész. Kérdések Bukta Imre és Pinczehelyi Sándor képzőművészekhez. *Balkon* (2013) 6, 4–13.; Uő: 5. rész. Kérdések Fehér László képzőművészhez. *Balkon* (2013) 7–8, 4–10.; Uő: 6. rész. Kérdések Hegyi Lóránd művészettörténészhez. *Balkon* (2013) 11–12, 4–15.

<sup>54</sup> Csak a legutóbbi, éppen a 2013. évi Velencei Biennále keretében megvalósuló példára utalva említem a Harald Szeemann által 1969-ben Bernben megrendezett *When Attitudes Become Form* című tárlat egyrészt tényleges újrendezését, valamint a vaskos kiállítási katalógusban az eredeti koncepció rekonstruálását, s annak mai kritikai újragondolását. A kiállítás: *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*. Fondazione Prada – Ca' Corner della Regina, Velence, 2013. június 1. – november 3. Kurátorok: Germano Celant, Thomas Demand, Rem Koolhaas. A katalógus: Germano Celant (szerk.): *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*. (Kiáll. kat.), Progetto Prada Arte, Milánó, 2013.

szelekciót, a prezentációt, és a közvetítést, amelyek mindegyike intellektuális tevékenység. A dolgozat, a kiállítás-történeti olvasat mellett, egyszerre tekinthető intézménytörténeti munkának is, mivel a velencei Magyar Pavilon – eredetileg: velencei Műcsarnok, velencei Állandó Magyar Ház – intézményének, struktúrájának, működésének, szervezeti hátterének az évek alatt történő alakulását is feltárja.

A dolgozat címében olvasható „magyar” jelző használata magyarázatra szorul. A „magyar” részvétel nem azt jelenti, hogy kizárólag magyar művészek munkái kerültek bemutatásra Velencében a magyar kiállításokon. A „magyar” jelzőt a megbízói szemszögből nézve használom, hiszen a dolgozatban tárgyalt kiállítások – akár a Magyar Pavilonban, akár még az épület elkészülte előtt a központi pavilonban – „tulajdonosa” a mindenkori magyar állam volt. A közpénzből finanszírozott tárlatokkal Magyarország hivatalosan képviseltette magát Velencében, így a tárlatok „magyar produktumnak” tekinthetők. A kiállító művészek 1918 előtt a Monarchián belüli magyar állampolgárok voltak, 1918-tól 1940-ig kizárólag a mai Magyarországon élő művészek állítottak ki, majd 1940-ben az első világháború után elcsatolt területeken élő magyar identitású, 1938 és 1944 között újra magyar állampolgárú művészek is helyett kaptak a velencei tárlatokon. A második világháborút követően szinte kizárólag magyarországi művészek állítanak ki napjainkig a Magyar Pavilonban.<sup>55</sup>

Célkitűzésem volt a velencei magyar kiállításokról és szereplésekről mára nagyvonalakban kialakult képnek a korabeli adatokkal történő igazolása, helyenként cáfolása, sok esetben árnyalása, újabb részletekkel történő kiegészítése és pontosítása, s a nyitva maradó kérdésekre, hiányokra való rámutatás. A rendelkezésre álló forrásokból a történetileg hiteles kép rekonstruálásának az elve vezérelt. A „sikertörténetek” mellett igyekeztem megrajzolni – Hans Belting figyelmeztetésére hallgatva: nem elhanyagolni – a hozzájuk tartozó „problématörténetet” is,<sup>56</sup> rámutatva így a kudarcokra, a sikertelenségekre, az olykor hibás döntésekre és mindezek okaira. Noha a dolgozat menete lineáris, kronologikus, jelen írás nem tekinthető haladás-, vagy fejlődéstörténetnek. A velencei magyar részvétel mind intenzitásában, mind művészi kvalitásában ingadozó: az itt tárgyalt huszonhárom kiállítás között találhatunk fokozottan végiggondolt, jól összeállított

---

<sup>55</sup> Külföldi állampolgár összesen két esetben állított ki a Magyar Pavilonban: 1993-ban amerikai állampolgárként Joseph Kosuth, valamint 2007-ben osztrák állampolgárként Andreas Fogarasi.

<sup>56</sup> Hans Belting: A művészet a modernség tükrében. In: *Enigma* 6 (1999) 22, 18–37. (ford. Schein Gábor). A mű eredeti megjelenése: Hans Belting: Das Kunstwerk im Spiegel der Moderne. In: *Uő: Das unsichtbare Mesiterwerk: die modernen Mythen der Kunst*. C. H. Beck, München, 1998, 18–39.

válogatásokat, s a szervezetlenségnek, érdekellentéteknek, vagy a politikai befolyásnak köszönhetően felszínes, nem kizárólag kvalitásos művekkel teli, zűrzavaros kollektívákat. Ezen hullámzások ellenére a velencei magyar részvétel történetét igyekeztem korszakokra osztani. A korszakhatárokat egy-egy diplomáciai szemléletváltáshoz, vagy a kiállítások szervezésének menetében bekövetkezett strukturális fordulópontokhoz, illetve adott esetben a szervezők személyi változásaihoz kötöttem, mivel ezek az aspektusok kihatottak az egyes tárlatok műalkotásainak az összetételére. Így nevezhető fordulópontnak például az 1901. év, amikor Magyarország első ízben állított ki Velencében önálló nemzetként, s már nem az osztrákokkal közösen az Osztrák-Magyar Monarchia részeként, vagy az 1909. év, amikor elkészült a Magyar Pávilon épülete, s onnantól kezdve a magyar művészek nem a központi kiállítási csarnokban, más nemzetekkel együtt, hanem saját nemzeti pávilonjukban, mindenkitől függetlenül állíthatnak ki napjainkig. A szervezők személyének a kérdésénél egyrészt érdekes volt azt vizsgálni, milyen különbségek vannak művész-komisszár (például Szinyei Merse Pál, Ferenczy Károly, Vaszary János stb.), teoretikus-komisszár (Lázár Béla, Radisics Jenő, Majovszky Pál, Gerevich Tibor stb.) és a hivatalnok-(minisztériumi)-komisszár (Kertész K. Róbert stb.) műválogatási szempontjai között,<sup>57</sup> másrészt a kiállítások tekintetében meghatározó jelentőségű volt, hogy egy komisszár csupán egyszer, alkalmasszerűen volt Biennále-biztos, vagy több egymást követő évben is. Ezen utóbbi esettel összefüggésben elsősorban Gerevich Tibor személyét kell kiemelni, aki 1936 és 1942 között folyamatosan, egyedüli nemzeti biztосként felügyelte és szervezte a velencei magyar kiállításokat.

Alapvető kiindulás volt a kutatás megkezdésekor Magyarország kitüntetett velencei pozíciójának politikai és kulturális, művészeti háttérére való rákérdezés. Hogyan épülhetett meg a Giardiniben a Belga Pávilon (1907) után másodikként, 1909-ben az önálló Magyar Pávilon? Milyen motivációi (szakmai siker, presztízs, eladási szempontok stb.) voltak Magyarországnak a későbbiekben a Biennále-részvételekkel? Miért voltak a magyar műalkotások, a magyar iparművészeti tárgyak oly sikeresek és kelendők Velencében? Hogyan kaphatott 1905-ben Ferenczy Károly (1862–1917) elsőként a régióból festészeti Biennále-nagydíjat?

---

<sup>57</sup> A Velencei Biennále első szakasza egybeesik a művészettörténet tudományá alakulásának, a laikusból tudóssá válásnak a folyamatával, s a módszertani vitákkal, így külön érdekes megfigyelni, mikor volt (még) művész és mikor művészettörténész a komisszár.

Ahol indokolt volt, külön tárgyaltam a magyar képzőművészeti és az iparművészeti kiállítási anyagokat, mivel – főleg az 1900-as évek első két évtizedében – a kiállított magyar iparművészeti tárgyak modernebb szemléletűek voltak, s nagyobb sikereket értek el Velencében, mint a hazai festészet és szobrászat alkotásai.

A sikerek mellett azonban kerestem a választ Bálványos Anna állítására, miszerint a velencei magyar részvétel a „kihasználatlan lehetőségek tárháza.”<sup>58</sup> Kíváncsi voltam, hogy az állítás igaz-e, s amennyiben igaz, miért következett be évről-évre a „kihasználatlanság”? Miért nem tudott (és nem tud ma sem) Magyarország igazán élni a kitüntetett velencei helyzetével? Ezek illusztrálására találhatóak a dolgozatban a hosszabb korabeli forrásidézetek, amelyekkel egy kort kívántam szemléletesebbé tenni, visszaadva az egykorú indulatokat, sérelmeket.

A dolgozat valamennyi kiállításánál vizsgáltam, mennyire voltak az adott korban aktuálisak az egyes tárlatok. Kérdés volt, mennyiben törekedtek az aktualitások bemutatására a magyar komisszárok, vagy inkább a visszatekintések domináltak-e. Ehhez kapcsolódva igyekeztem a kiállítások korabeli, különböző megítélésire is rámutatni: a sok esetben túlzott, pozitív irányban elfogult olasz kritikákra, az irigykedő osztrák hangokra, a németeknek, angoloknak, franciáknak a magyar műalkotások iránt tanúsított érdektelenségére, s a hazai művészek eltérő reakcióira: a csalódottságra, a kiábrándultságra, a lemondásra, az éles kritikára, vagy éppen az elégedettségre, a dicsőítésre az egyes magyar kiállításokkal kapcsolatban.

### *1.6 A téma nemzetközi kontextusa*

A Velencei Biennále karakteréből adódóan kizárólag nemzetközi összefüggésben lehet tárgyalni az egyes nemzeti részvételeket feldolgozó résztémákat, így a velencei magyar szereplés történetét is. A Giardiniben a pozícionálás, a nemzeteknek egymással történő összehasonlítása a kezdetek óta sajátja a Velencei Biennálénak.

Magyarország esetében, a dolgozatban tárgyalt korszakban, az összemérés több szálon futott. A kezdeti, Monarchia-beli időben alapjaiban határozta meg a magyar kiállításokat az osztrákokkal szembeni kulturális rivalizálás. Ahogy a magyar kultúrpolitikai vezetés egyre inkább felismerte a Biennáléban rejlő politikai (országimázs) lehetőségeket, úgy vált egyre interzivebbé a velencei magyar szereplés, s egyúttal a politika befolyása is egyre

---

<sup>58</sup> Bálványos Anna szóbeli közlése 2013. április 25-én. A beszélgetésre a *Balkonban* megjelenő *Úszó tárlatok* című Biennále-interjúsorozat részeként került sor.

hangsúlyosabbá vált az egyes tárlatok összeállításánál. Ennek a pozicionálási folyamatnak a csúcspontjaként értelmezhető az 1909-ben megépült önálló Magyar Pavilon, amely nem csupán méretével, patrióta dekorációjával és építési költségeivel – 200.000 koronás összköltségével az első világháborúig a Giardiniben megépült pavilonok sorában a legrágábbnak számít! – tűnt ki, hanem keletkezésének dátumával is, hiszen 25 évvel korábbi, mint az 1934-ben megvalósult önálló Osztrák Pavilon.

Az 1918 utáni időszakban a magyar politikai vezetés számára mindennél fontosabb volt a külföldi elismerés és a Magyarországról külföldön korábban kialakult pozitív kép fenntartása, így a magyarországi képzőművészet külföldön történő *folymatos* bemutatásának legfőbb terepévé a Velencei Biennále vált. Mindehhez segítségül szolgált Olaszország nyitottsága és pozitív értékelése Magyarországgal és a magyar művészettel szemben. Közismert tény és már-már közhellyé vált megállapítás a szoros, barátinak nevezett olasz-magyar politikai, s ebből következően kulturális kapcsolatok hangsúlyozása a szakirodalomban. Az olasz-magyar politikai viszony alapjaiban meghatározta a velencei magyar képzőművészeti szerepléseket (és a magyar műalkotások olaszországi sikereit) a két háború közötti időszakban. Ám az Olaszországban 1943 nyara után bekövetkezett politikai változások (Mussolini megbuktatása, majd a Saló-i ellenkormány megalapítása, végül Olaszország Németország ellen való fordulása) rávilágítanak arra, hogy Olaszország számára Magyarország inkább csupán egy ország volt egy tágabb, közép-európai politikai koncepcióban, s a magyar politikai vezetés sok esetben illúziókba ringatta magát Olaszországgal kapcsolatban. Mindennek fényében nem könnyű a valós véleményt a művészet terepére vonatkoztatva megfogalmazni. Az olaszok részéről a magyar művészet irányába tanúsított fokozott figyelmet és odaadást pusztán politikai eszközként értelmezni éppúgy végleges és helytlen gondolkodás, mint a „tirádák” kritika nélküli elfogadása. Mint minden ilyen esetben, az igazság valahol a kettő között, a politikai érdek és a valós művészi kvalitás értékelése között rejlik. Egy példát kiragadva: mindaz nem von le Aba-Novák *Lacikonyha* című képének a művészeti értékéből semmit, ugyanakkor nem is ad hozzá semmit, hogy 1940-ben az olasz diktátor a Biennále festészeti fődíjával tüntette ki ezt a festményt.

Az osztrák-magyar és az olasz-magyar nagypolitikai kapcsolatoknak a Biennále-szereplésekre gyakorolt hatásain kívül Magyarországnak más nemzetekkel történő ilyen markáns szintű kulturális összemérése nem mutatható ki. Ettől függetlenül a dolgozatban tárgyalt időszakban viszonylag végig – hol határozottabb, hol kevésbé határozott – cél volt

a Biennálén a nyugat-európai művészeti tendenciák felé történő kitekintés, az azokhoz való igazodás, és a hazai alkotásoknak a nyugati kortársakkal történő összehasonlítása. A Nyugat felé tekintés helyett a környező országokra fókuszáló összehasonlítás majd a hidegháború időszakában válik meghatározóvá és mértékadóvá.

### *1.7 A disszertáció felépítése*

A disszertáció két nagyobb egységből áll: a főszövegből és a függelékből. A főszöveg hét fejezetre tagolódik. Az első bevezető, a kutatás körülményeit bemutató és a munka során figyelembe vett szempontokat, alkalmazott módszereket röviden felvázoló fejezetet követően a második fejezet a biennále-jelenség kibontakozásának a körülményeivel, történetével és jelenével foglalkozik. A harmadik fejezet a Velencei Biennále 19. század végi alapításának társadalmi és történeti körülményeit vizsgálja, benne külön kitérve a Biennále struktúrájának szempontjából különösen fontos nemzetköziség versus nemzeti elhatárolódás és a sajátos pavilonrendszer főbb sajátosságaira. A negyedik fejezet a Biennále indulásakor jellemző olasz-magyar kulturális kapcsolatok legfontosabb szempontjait tekinti át. Az ötödik fejezetben, a dolgozat törzsrészében Magyarországnak és az 1895 és 1948 között kiállító magyar művészeknek a Velencei Biennálén betöltött helye és szerepe kerül tárgyalásra, azt az egyes kiállítások háttérében húzódó nagypolitikai, kultúrpolitikai, művészeti, szakmai és emberi szempontok szövevényes rendszerében szemlélve. A hatodik fejezetben az 1948 utáni velencei magyar szereplések főbb korszakaira való kitekintés következik. A hetedik fejezetben a téma összefoglalása és a kutatás konklúziói olvashatók. A főszöveget követő függelékben kaptak helyet a különböző mellékletek: a forrás- és irodalomjegyzék, az illusztrációs anyag, valamint az 1895 és 1948 között a velencei Magyar Pavilonban kiállított művek tételes listája. A kutatás során az egyik legnagyobb nehézséget ezen táblázat összeállítása jelentette, hiszen a tárgyalt ötvenhárom év alatt huszonnégy Biennálét rendeztek meg, amelyből Magyarország huszonhárom alkalommal szerepelt, s ezeken összesen több mint háromezer magyar műalkotás volt kiállítva. A fennmaradt műtárgylisták, árujegyzékek, illetve a kiállítási katalógusokban közölt műfelsorolások sok esetben hiányosak, pontatlanok, illetve számos mű beazonosíthatatlan a jegyzékekben rendszeresen előforduló, túlon túl általános megnevezések – például „egy tájkép”, „két portré”, vagy „huszonkét Zsolnay-váza” – miatt. A listákat több esetben igazolták, vagy pontosították a fennmaradt korabeli enteriőrfotók, amelyeken a Velencében ténylegesen kiállított műtárgyak egy része azonosítható volt. Ám sok kiállító művész az

évtizedek alatt a feledés homályába merült, ami tovább nehezítette a művek és alkotók pontosabb meghatározását. Azokat a műveket, amelyeket nem magyar közgyűjteményből küldtek kiállításra Velencében, a kiállításokat követően részben olasz, vagy magyar közgyűjtemények számára vásárolták meg, részben pedig vagy közvetlenül a Biennáléről, vagy néhány évvel később külföldi, illetve magyarországi magángyűjteményekbe kerültek. Arra is láthatunk példát, hogy a kiállított alkotások a művész tulajdonában maradtak, és halála után az örökösök kezébe kerültek, akik vagy értékesítették, vagy megtartották azokat. Éppen ezen nehézségek és szerteágazó történetek miatta a dolgozat ezen fejezete szorul a leginkább pontosításra, illetve kiegészítésre. A kutatás jelen fázisában nem volt lehetőség arra, hogy az elsőkörös adatgyűjtésen továbblépve minden egyes mű utóélete felgöngyölítésre kerüljön. Mindez a hazai és a külföldi magángyűjteményeknek a Biennale szempontjából történő kiterjedt kutatását igényli a magyarországi műkereskedelmi szakemberek bevonásával. A dolgozatban közölt táblázatban a kiállított művek bizonyos alapadatainak – szerző, cím, technika, hordozó, illetve amennyiben tudható: évszám – közlésén túl csupán azokban az esetekben került feltüntetésre a jelenlegi lelőhely, amennyiben a kutatás során fellelhető forrásokból egyértelműen kiderült a művek utóéletének története, illetve az egyes alkotásokat megvásárolt – leginkább – olaszországi, vagy magyarországi közintézmények neve.

A jelen állapotában munkafázisúnak tekinthető táblázat talán így is lehetőséget ad arra, hogy számba vegyük, a Magyarország színeiben kiállító több mint négyszázötven művész és a több mint háromezer műalkotás közül hány maradt a 20. század első fele magyar művészettörténeti kánonjának része, s hány művész és mű került a feledés homályába az évtizedek alatt.

## **2. A biennale-jelenség**

### *2.1 Történeti háttér és aktualitások*

Amikor a Velencei Biennálét<sup>59</sup> útjára indították szervezői, feltételezhetőleg senki sem gondolta, hogy az immár 118 éve folyamatosan működő „intézmény” egykor a legrégebbi

---

<sup>59</sup> A dolgozatban következetesen végig az 1954 óta érvényben lévő hivatalos olasz elnevezésnek („La Biennale di Venezia”) megfelelő magyar változatot, a „Velencei Biennale” terminust használom. Korábbi elnevezések: 1895–1928: „Esposizione Internazionale d’Arte della città di Venezia”; 1930–1942: „Esposizione Biennale Internazionale d’Arte”; 1948–1952: „Biennale di Venezia”; 1954-től: „La Biennale di Venezia”. A magyar sajtóban kezdetben következetlenül különböző elnevezések fordultak elő: „veneziai

és a leghosszabb életű képzőművészeti biennále lesz, s mintául fog szolgálni a későbbi biennális rendszerben működő megakiállítások számára. Mára a „biennále” szó<sup>60</sup> szinonímájává vált a nagy nemzetközi, a legkülönbözőbb városokban rendszeresen megrendezésre kerülő kortárs képzőművészeti rendezvényeknek. Mindezen túl a múzeumi, valamint a galéria- és művészeti vásár-beli kiállítások mellett a biennále-kiállítások jelentik ma a kiállítási terep harmadik legjelentősebb helyszínét. Ma a biennalék a kulturális turizmus egyik elsőszámú célpontjai, s számos, főleg a kisebb, gazdaságilag, kulturálisan izoláltabb, elmaradottabb országokból jövő művészek számára az egyetlen lehetőséget jelentik ezek a rendezvények a nemzetközi platformon való megmutkozáshoz. A kulturális turizmus és a művészeknek a nemzetközi közönség előtt történő bemutatkozása mint az ilyen típusú kiállítások alapításánál megfigyelhető alapvető célok az 1895-ben, a világ első biennaléjának, a Velencei Biennalénak megindításakor sem volt másképpen.

Amikor a szakirodalomban a Velencei Biennále előképét kutatják a művészettörténészek, közvetlen előzményként szokás emlegetni a párizsi Akadémia 1737-től évente kétszer megrendezett szalonkiállításait, az 1851-től tartandó világkiállításokat, valamint az 1869-ben alapított müncheni Glaspalast-beli nemzetközi kiállításokat.<sup>61</sup> A Velencei Biennále „tökéletes rendszer” abban a tekintetben, hogy az adott korban meglévő kiállítási struktúrák (világkiállítások, a műtárgyak eladására épülő periodikus nemzetközi kiállítások és szalonok) vegyítéséből, minden addig ismert kiállítási intézményrendszer legelőnyösebb elemeinek az összeillesztéséből dolgoztak ki egy új struktúrát. A biennále nyugati fogalomnak számít, struktúráját tekintve modern képződmény, s a 20. században az „internacionalizmus”<sup>62</sup> szinonímájává vált.

A világ első biennaléját követően harminchét évet kellett várni a következő biennále megalapítására: 1932-ben indult útjára – teljességgel a Velencei Biennále mintájára – az Egyesült Államokban a Whitney Biennále, melyet 1951-ben követett a harmadik ilyen

---

kiállítás”, „velencei nemzetközi képzőművészeti kiállítás”, „velencei kiállítás”. Gerevich Tibor következetes szóhasználatának köszönhetően az 1930-as évek végére rögzült a „Velencei Biennále” kifejezés.

<sup>60</sup> A „biennium” latin eredetű szó, melynek jelentése: „kétéves időköz”.

<sup>61</sup> Charlotte Bydler: *The Global Art World, Inc. On the globalization of contemporary art*. [Bölcsészdoktori disszertáció], Uppsala University, Uppsala, 2004. (Acta Universitatis Upsaliensis. Figura. Nova series, 32.); May 2009, 27–31.

<sup>62</sup> A kérdésről lásd. *A „nemzetköziség” és a „nemzeti elhatárolódás” kérdése a Velencei Biennalén* című fejezetet.

típusú megakiállítás, a São Paulo-i Biennále.<sup>63</sup> A São Paulo-i Biennále az első a biennálék sorában, amely nem a nyugati világban került megrendezésre, s egyúttal elsőként ez a biennále adott lehetőséget a nem-nyugati művészet bemutatására ilyen típusú megrendezvény keretében. Ezt követően az 1955-ben Arnold Bode (1900–1977) által alapított kasseli Documenta az első, amely határozottan szakított a nemzeti részvételben szerveződő biennále-struktúrával, s megteremtette a kurátori (tematikus) biennálék mintáját.<sup>64</sup> Szintén 1955-ben vették kezdetüket az egyetemesség helyett egy-egy művészeti ágra redukálódott nemzetközi biennálék, s a sort a ljubljanai Grafikai Biennále nyitotta meg. Az 1960-as évektől kezdődően folyamatosan bővült a nem-nyugati biennálék sora (a legnagyobbak közül néhány: 1968, New Delhi; 1983, Havanna; 1984, Kairo; 1987, Isztambul; 1995, Gwangju; 1996, Shanghaj stb.), s ezeknek az alapításánál elsődleges szempont volt az adott ország kulturális izoláltságából való kitörésének a megteremtése.

A biennále „cím” sokáig nem jelentett egyet az adott kor legaktuálisabb művészetét bemutató kiállítás fogalmával, ami mára már viszont evidenciának számít. Például az első négy Documenta határozottan retrospektív jellegű volt: kezdetben az 1933 előtti expresszív és absztrakt műalkotások, majd az 1945 utáni modernnek kaptak helyet, de soha nem a kortársak. A Documentának Harald Szeemann (1933–2005) svájci művészettörténész adta meg új, az aktualitásokra fókuszáló „karakterét”, amikor az ötödik, 1972-es Documenta művészeti vezetőjeként szakított a visszatekintésekkel, és az akkori „ma” művészete felé fordult: a kiállításnak *A realitás vallatása – képvilágok ma* címet és központi tematikát adta.<sup>65</sup> Mint a későbbiekben látni fogjuk, a dolgozatban tárgyalt időszakban a Velencei Biennále is csak elvétve adott helyet modern műalkotásoknak, a kortárs avantgárdot pedig teljesen kizárta. Ez a „lemaradásban lévő” karakter, s inkább a múltat értékelő-bemutató szemlélet Velencében egészen 1980-ig tartott, amikor is (ismét) Harald Szeemann és olasz művészettörténész kollégája, Achille Bonito Oliva közösen útjára indították a Biennále keretében – a konzervatív szemléletű vezetőséggel és műválogatási struktúrával szembemelve – az *Aperto* elnevezésű szekciót, ezáltal teret adva, immár nem nemzeti

---

<sup>63</sup> Lásd. a különböző biennálék létrejöttének kronologikus feldolgozását: Sabine B. Vogel: *Biennalen. Kunst im Weltformat*. Springer, Bécs, 2010.

<sup>64</sup> A Documenta nem kétéves, hanem ötéves periódusokban kerül megrendezésre, ám az eltérő időbeli „sűrűség” ellenére valamennyi biennále-feldolgozás a témához, azaz a periodikusan megrendezett nemzetközi kiállítások sorába sorolja azt.

<sup>65</sup> A kiállításról lásd: *Documenta 5. Befragung der Realität – Bildwelten heute*. (Kiáll. kat.), 2 kötet, Documenta, Kassel, 1972.

elrendezésben a világ legkülönbözőbb országaiból érkező fiatal, kísérletező művészeknek is.<sup>66</sup> Az Aperto-kiállítássorozat megindításával nem pusztán a Biennále alapvető karakterének átalakítása (kortárs aktualitásokra való fókuszálás, nem nemzeti elrendezés, a Nyugati világon kívüli művészet beemelése) vette akkor kezdetét, hanem egyúttal új helyszínnel is bővült a Biennále: a központi pavilon és a nemzeti pavilonok mellett Velence egykori hajóépítő- és fegyverkészítő épületegyüttese (Arsenale) is a Biennále részévé vált, ahol – 1999 óta rendszeresen, minden Biennálén használva – kizárólag tematikus és nem nemzetek szerint kialakított kiállításokat rendeznek a Biennále főkurátorai. A Velencei Biennále egyik fénykora az 1980-as évekre tehető, amikor is valóban *globális* fókuszúvá és a *kortárs* képzőművészet legfontosabb intézményévé vált a rendezvény, s ezáltal másodszor is mintát szolgáltatott, ezúttal az 1990 után alapított nemzetközi kortárs biennálék számára.

Ezeknek a nemzetközi kortárs képzőművészeti kiállításoknak a száma 1990 után ugrásszerűen megemelkedett. A biennálék elterjedése a tradicionális múzeumok és művészeti intézmények hagyományosabb típusú kiállításaira való reakció volt.<sup>67</sup> Az egyre növekvő szám okán a 2000-es évek elején időszzerűvé vált az addigra kibontakozott ún. biennále-jelenség értékelése, a biennálék történetére, jelenére és jövőjére, kihívásaira való rákérdezés. Ezzel kapcsolatban három nagyobb nemzetközi konferenciát kell megemlíteni, amelyek a biennále-tematikával foglalkoztak. Elsőként René Block ismerte fel a kor biennále-jelenségét, és szervezett 2000-ben *Biennials in Dialogue* címmel nemzetközi konferenciát Kasselben, ahol először vették számba és vetették össze a világ legkülönbözőbb városainak biennáléit.<sup>68</sup> A kasseli Biennále-dialógus 2002-ben Frankfurt am Mainban folytatódott.<sup>69</sup> A harmadik nagyszabású tudományos konferenciát 2009-ben a norvégiai Bergenben rendezték meg, ahol a világ vezető Biennále-szakértői és -kurátorai egyszerre vizsgálták a kialakult biennále-jelenség történeti háttérét, és elemezték a

---

<sup>66</sup> Rafal Niemojewski: Venice or Havana. A Polemic on the Genesis of the Contemporary Biennial. In: Elena Filipovic – Marieke van Hal – Solveig Øvestebø (szerk.): *The Biennale Reader*. Bergen Kunsthall – Hatje Cantz, Bergen – Ostfildern, 2010, 95.

<sup>67</sup> Filipovic 2008, 32.

<sup>68</sup> *Biennials in Dialogue*. Documenta-Halle, Kassel, 2000. augusztus 3–6. Lásd: Susanne Boecker: Biennalen im Dialog. Internationale Konferenz in Kassel 3.–6. 8. 2000. *Kunstforum* 27 (2000) 152, 422–424.

<sup>69</sup> *Biennalen im Dialog. Austausch oder globaler Inzest?* Ifa – Institut für Auslandsbeziehungen; Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, 2002. június 9–11. Lásd: Susanne Boecker: Austausch oder globaler Inzest? 2. Konferenz „Biennalen im Dialog” in Frankfurt. *Kunstforum* 29 (2002) 161, 422–425.

különböző biennálék jelen helyét, szerepét a 21. századi *global art world*ben, majd tették fel a kérdést a biennálék jövőjére vonatkozóan.<sup>70</sup> Marieke van Hal művészettörténész vezetésével még ugyanabban az évben megalakult a nemzetközi Biennale Foundation, amely azóta a legfőbb fóruma a világ különböző – a legrégebbitől a napjainkban alapítottig – biennáléival kapcsolatos tudományos kutatásoknak, eredményeknek és eseményeknek.<sup>71</sup> Napjaink egy biennále-kutatása sem tudja azonban megkerülni a biennale-jelenség origóját, a Velencei Biennálét.

### 3. A Velencei Biennále megalapítása a 19. század végén

A 19. század második fele a nemzeti és a nagy nemzetközi kiállítások időszakát jelenti Európában. Kontinens-szerte minden nemzet igyekezett világkiállítást rendezni, hiszen ezek a mustrák jelentették akkoriban a nemzeti önreprezentáció legfontosabb manifesztumait.<sup>72</sup> A világkiállítások állami szinten szerveződtek meg, míg egy-egy nemzeti – legfőképpen képzőművészeti – kiállítás megvalósulása sokkal inkább az adott város vezetésén (és pénzén) múlt. Olaszországban az első „általános”, valamennyi újonnan létrehozott „olaszországi produktumot” felvonultató nemzeti tárlatra 1863-ban került sor Firenzében (*Esposizione Italiana Agra, Industriale e Artistica*). A kizárólag képzőművészeti kiállítások sorát Párma nyitotta meg 1870-ben (*Esposizione Nazionale di Parma*), melyet követett 1872-ben Milánó (*Esposizione Nazionale di Milano*), 1877-ben Nápoly (*Esposizione Nazionale di Napoli*), 1880-ban Torino (*Esposizione Nazionale di Torino*), 1883-ban Róma (*Esposizione Nazionale di Roma*), majd 1884-ban ismét Torino (*Esposizione Nazionale di Torino*). Ebbe a sorba Velence is szeretett volna bekapcsolódni. Az első lépést a későbbi Velencei Biennále megvalósítása felé éppen egy ilyen nemzeti mustra megszervezésével tették meg: 1887-ben Velence közparkjában, a Giardini Pubbliciben nemzeti festészeti és szobrászati kiállítást rendeztek (*Esposizione nazionale di pittura e scultura*). Ezt követően fogalmazta meg Velence városi tanácsa, hogy több szempontból is (az egységes olasz nemzeti eszme erősebb kifejeződésének szempontjából,

---

<sup>70</sup> *Bergen Biennial Conference*. Bergen Kunsthall, Bergen, 2009. szeptember 17–20. A konferencia tanulmánykötetét lásd: Filipovic – van Hal – Øvestebø 2010.

<sup>71</sup> A Biennale Foundation hollandiai bejegyzésű, irodái pedig Athénban találhatók. Lásd: URL: <http://www.biennialfoundation.org/> (Hozzáférés: 2013. december 13.)

<sup>72</sup> Az első világkiállításokról lásd: Franz Bosbach – John R. Davis: *Die Weltausstellung von 1851 und ihre Folge*. K. G. Saur, München, 2002.

műkereskedelmi, gazdasági szempontokból) célszerű lenne egy rendszeres tárlatot alapítani a városnak.<sup>73</sup> Az 1887-es velencei nemzeti tárlat után a Biennále ötletének első konkrét csírája azonban csak 1892-ban vetődött fel ismét, amikor is Velence városa elhatározta, hogy I. Umberto királynak és feleségének, Savoyai Margitnak az ezüstitlakodalmát „egy különlegesen nagy eseménnyel kívánja megünnepelni.”<sup>74</sup> Ennek az eseménynek a megszervezésére 1892 októberében létrehoztak egy városi kuratóriumot, amelynek keretében megszületett a kétévenkénti képzőművészeti kiállítás ötlete – akkor azonban még mindig csak inkább nemzeti karakterben gondolkodva (*Esposizione biennale artistica nazionale*). A velencei Florian kávéházban rendszeresen összejáró asztaltársaság körében, ahol Velence városának vezető politikusai, írói, művészei találkoztak, hogy megvitassák a kor legfontosabb kérdéseit, kristályosodott ki aztán a végleges kiállítási koncepció, amelyet Velence tetterős, progresszív nézeteket valló polgármestere, Riccardo Selvatico (1894–1901) író 1893. április 19-én vázolt fel a városi tanács előtt, s fogadtak el 33 igen voksal 3 nem szavazat ellenében.<sup>75</sup> A kiállítás elnöke maga Selvatico lett, aki az esemény megszervezésért felelős kuratórium vezetőjének (a Biennále titkárának) Antonio Fradeletto (1858–1930) velencei irodalmárt, politikust nevezte ki. Ahogy Selvatico 1893. december 1-jén kelt, és 312 velencei képzőművészhez címzett levelében megfogalmazta, a kiállításnak kettős szándéka volt: a legfőbb törekvést a velencei művészet presztízsének visszaállításában látta, másrészt cél volt Velencében a műkereskedelmi piac kialakítása, amelyből hosszabb távon számos további – gazdasági, politikai, kulturális – előnyt remélt a városnak.<sup>76</sup> Nem elhanyagolható az a tény – ahogy erre Shearer West felhívta a figyelmet –, hogy az első Biennále katalógusának végén tizenöt oldalon keresztül különböző turisztikai információk, gondola- és idegenvezetési-tarifák voltak olvashatók, majd százharminchét oldal hirdetés (cégek, borkereskedések, szállodák, éttermek stb.) zárta a kiadványt.<sup>77</sup> Selvatico nem titkolt célja volt tehát Velence korábbi nemzeti és nemzetközi gazdasági, politikai és kulturális pozíciójának visszaállítása, amelyet a Velencei Köztársaság 1797-es megszűnésével fokozatosan elveszített. Hamar felismerte a polgármester, hogy mindezen célok elérésének érdekében internacionálissá kell tennie a velencei kiállítást, hiszen többek

---

<sup>73</sup> West 1995, 404.

<sup>74</sup> May 2009, 42.

<sup>75</sup> Uo. 43.

<sup>76</sup> Uo. 44.

<sup>77</sup> West 1995, 410.

között csak így tud javítani a velencei festők akkoriban tapasztalható rossz nemzetközi megítélésén.<sup>78</sup>

Selvatico 1894. március 30-án jelentette be a kiállításnak nemzetközi karaktert adó terveit, amelyet meg is szavazott a kuratórium,<sup>79</sup> s az *Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia* nevet adták a nemzetközi mustrának. Ugyanakkor Selvatico vázolta, hogy csak szigorú válogatási szűrőn keresztül lehet arról dönteni, mely művek kerülhetnek kiállításra. Ezen céljának érvényre juttatásához minden meghívott országból személyesen ő maga felkért egy vagy több nemzetközileg elismert művészt „patrónusnak”, akik javaslatokat tettek saját országukból a kiállításra érdemesnek ítélt művészekre és műveikre. A felkért művészek mellett minden országból fel nem kért művészek is benyújthatták jelentkezésüket a Biennálén való részvételre, ám a benyújtott művek alapján a részvételükről a patrónusokból összeállított zsűri (Comitato di Patrocinio) döntött.<sup>80</sup> Selvatico ezzel a döntéssel és a szigorú válogatási elvvel (kizárólag nemzetközileg ismert és elismert művészek kerülhettek a Biennáléra, akár a meghívás, akár a zsűrizés útján) egyértelműen az „elit-kiállítás”<sup>81</sup> jelleg felé indította el a Velencei Biennále történetét. A velencei kiállítás konkurenciája kívánt lenni a párizsi Salonnak, a müncheni és a berlini Secessionnak és a brüsszeli La Libre Esthétique-nek – azzal a különbséggel, hogy a Biennále nem állami, hanem városi szervezésű kiállítás volt.<sup>82</sup>

Az első Biennále „patrónusi tanácsába” (zsűrijébe) Selvatico 11 országból 35 művészt kért fel, akik egytől egyig igent mondtak a felkérésre.<sup>83</sup> Az általuk javasolt művész-lista

---

<sup>78</sup> A 19. század második felének nagy világkiállításain (London, Párizs, Brüsszel, Bécs) rendszeresen sikertelenül szerepelt valamennyi olasz művész.

<sup>79</sup> Caroline A. Jones: *Biennial Culture. A Longer History*. In: Filipovic – van Hal – Øvestebø 2010, 73.

<sup>80</sup> Giuseppina Dal Canton: *Venedig und die Biennale. Eine neue Internationalität*. In: Giandomenico Romanelli (szerk.): *Venedig. Kunst und Architektur*. 2 kötet, Könemann, Köln, 1997, 2. kötet, 860.

<sup>81</sup> May 2009, 45.

<sup>82</sup> Uo. 56.

<sup>83</sup> Az első patrónusi tanács: *Anglia*: John Everett Millais, Frederic Leighton, Lawrence Alma Tadema, Edward Burne Jones; *Ausztria-Magyarország*: Ludwig Passini, Munkácsy Mihály; *Belgium*: Johannes Hubertus Leonardus de Haas, Charles Van der Stappen; *Dánia*: Peter Severin Kroyer; *Franciaország*: Carolus Duran, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Pierre Dubois, Jean Jaques Henner; *Hollandia*: Hendrik Willem Mesdag, Jozef Israels; *Németország*: Max Liebermann, Fritz von Uhde, Gustav Schönleber; *Olaszország*: Giovanni Boldoni, Cesare dall'Acqua, S. Pasini, Giulio Monteverde, Cesare Maccari, Filippo Carcano, Domenico Morelli, Francesco Paolo Michetti; *Oroszország*: Léopold Bernstam, Mark Antokolski;

kiegészült a zsűri által az önállóan jelentkezők munkáiból válogatott anyaggal. Selvatico nem csupán egy „egyszerű” kiállítást szeretett volna megrendezni a városban, hanem egy olyan megrendezvényt kívánt létrehozni, amelynek keretében a Velencébe látogatók több napot eltöltenek a városban, kiállításokat tekintenek meg, szórakoznak, színházba mennek, vásárolnak, esznek-isznak, költekeznek és élvezik a Lido di Venezia mondán fürdőéletét. E cél elérésének az érdekében szinte minden adott volt a 19. század végén Velencében: ekkorra megépült már a Velencét a szárazfölddel összekötő híd, befejeződött a vasúthálózat kiépítése Velence és Közép-Európa között, teljesen kiépült a Lido nagyvilági szállodákkal és panziókkal, kialakult az ottani fürdőkultúra, így a történeti város és a modern Lido harmonikus egységet alkotott a külföldiek számára az ideális utazáshoz és nyaraláshoz.

A város és a Biennále propagálásának érdekében már jóval a megnyitó előtt elkezdték Európa-szerte hirdetni plakátokon, szórólapokon, brosúrákban a rendezvényt és a hozzá kapcsolódó egyéb kulturális és szórakoztatóipari eseményeket, lehetőségeket. A hatalmas sajtókampány részeként a Biennáléra látogatók már jóval a megnyitó előtt megismerhették az összes műalkotást a kiállításról, hiszen Selvatico gondoskodott róla, hogy a korabeli olasz és nemzetközi folyóiratokban, napilapokban hétről hétre folyamatosan megjelenjenek reprodukciók a művekről rövid ismertető szövegekkel.<sup>84</sup> Mindezekon kívül különböző kedvezmények is jártak a Biennáléra látogatóknak: a *Lloyd Austro-Ungarico* hajózási társaság például jutányosabb jegyárakat biztosított a Biennáléra érvényes belépőjeggyel rendelkezők számára.<sup>85</sup>

Az óriási reklámra azért is volt szükség, mivel a Velencei Biennále újoncnak számított a nagy nemzetközi kiállítások sorában, s senki nem tudta előre, milyen kínálat és színvonal várható a Giardiniben.<sup>86</sup>

A Biennále megnyitóját eredetileg 1895. április 22-ére tervezték, ám végül néhány napos csúszást követően 1895. április 30-án nyitotta meg kapuit az első Velencei Biennále I. Umberto király és felesége, Savoyai Margit, valamint számos nemzetközi, olasz és

---

*Spanyolország:* José Villegas, Jose Jimenez, Jose Benlliure, Sorolla y Bastida; *Svédország:* Eilif Petersen, Anders Zorn.

<sup>84</sup> Robert Fleck: *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts.* Philo Fine Arts, Hamburg, 2009, 28.

<sup>85</sup> May 2009, 46.

<sup>86</sup> Uo. 47.

velencei potentát jelenlétében. A nemzetközi mustra helyszínét Velence közparkjában, a Giardini Pubbliciben jelölték ki, ahol a kiállítás számára kiállítási palotát emeltek „Pro Arte” felirattal.<sup>87</sup> A megnyitó óriási társadalmi eseménynek számított a korban mind Olaszországban, mind Európa-szerte. Az 1895. április 30. és október 22. között megrendezett első Velencei Biennálén végül 14 európai nemzet és az Egyesült Államok művészeinek munkáit láthatta a közönség.<sup>88</sup>

A Biennále kezdetén a reakciók leginkább a „lelkesedés” és a „meglepettség” címszavakkal ragadhatók meg. Mind a helyi,<sup>89</sup> mind a nemzetközi<sup>90</sup> sajtóban pozitívan értékelték a Biennále létrejöttét, még akkor is, ha ugyan több kritikában is elhangzott, hogy a Biennále jellege inkább konzervatív, s így nem ad teljesen valós képet a kor legaktuálisabb művészeti tendenciáiról, ám a széles merítés és a kiállított művek mennyisége miatt az áttekintés nyújtása mindenképpen nagyra értékelendő. A közönség részéről, a turizmus és a városmarketing szempontjából, valamint az anyagiak tekintetében is mindenképpen sikerként kell elkönyvelni az első Biennálét. 1895-ben a Biennále összbevétele 340.000 líra volt, a kiállított 516 műalkotásnak a 31 százalékát adták el.<sup>91</sup> Ebből szép bevétel jutott Velence városának, hiszen minden egyes eladott mű után az eladási ár 10 százaléka a várost illette.

A Velencei Biennálénak kezdetektől fogva kimondott szándéka volt a kiállított művek eladása. A műkereskedelmi szempont tehát az elsődleges célok között szerepelt a Biennále megálmodásánál, mivel Selvatico így akarta a velencei műkereskedelmi életet felpezsdíteni, s ezáltal Velencét anyagi bevételekhez juttatni.<sup>92</sup>

---

<sup>87</sup> Az épületet Enrico Trevisanato, Velence főépítésze tervezte, aki egyben az építési munkálatokat is felügyelte. A klasszicista homlokzatot Mario de Maria alkotta meg. Lásd: May 2009, 46.

<sup>88</sup> Az első Velencei Biennálén résztvevő nemzetek: Anglia, Ausztria, Belgium, Dánia, Franciaország, Hollandia, Magyarország, Németország, Norvégia, Olaszország, Oroszország, Spanyolország, Svájc, Svédország és az Amerikai Egyesült Államok. A kiállított 516 műalkotásból 188 származott olasz művésztől és 328 külfölditől. Összesen 285 művész kapott meghívást, amelyből 156 külföldi és 129 olasz alkotó volt.

<sup>89</sup> Például: [n. n.]: La Festa dell'Arte. *Adriatico* 1895. április 30. Részletesen idézve: May 2009, 48.

<sup>90</sup> Például: August Wolf: Erste internationale Kunstaussstellung in Venedig. *Kunstchronik* 6 (1895) 25, 390–391.; Uő: *Kunstchronik* 6 (1895) 27, 422–426.; Uő: *Kunstchronik* 6 (1895) 31, 487–498.; Uő: *Kunstchronik* 6 (1895) 33, 538–539.

<sup>91</sup> [n. n.]: Ausstellungen und Sammlungen. Venedig. *Die Kunst für Alle* 11 (1895–1896) 5, 79.

<sup>92</sup> Ezzel a Velencei Biennále hetven évvel megelőzte az első hivatalos képzőművészeti vásár megrendezését, valamint a „Kunstmesse” fogalom kialakulását és elterjedését. Az első képzőművészeti vásár 1967-ben nyílt meg Kölnben (Art Cologne), amelyet 1970-ben követett a bázeli vásár (Art Basel).

Az első Biennálének 224.327 látogatója volt, ami mai viszonylatban sem számít rossz eredménynek.<sup>93</sup> Ebben szerepet játszott egyrészt magának a városnak a „puszta” vonzereje, másrészt Velence semlegessége más olyan nagyvárosokhoz (Párizs, München) képest, amelyekkel szemben a közönségnek már elvárásai voltak a művészeti kiállításokkal összefüggésben, harmadrészt a szisztematikus reklám. A magas látogatószám indokai mögött az embereknek az újdonság iránti kíváncsiságát sem szabad talán figyelmen kívül hagyni.

A Beat Wyss és Jörg Scheller által megalkotott „Velencei Bazár”-kifejezés<sup>94</sup> találóan utal arra a miliőre, amelyet az első Biennálén tapasztalhatott az odalátogató. Az első Biennáléken nem egy esetben állítottak ki olyan műveket, amelyek már szerepeltek nagy nemzetközi (világ)kiállításokon, vagy amelyeket különböző sajtótermékekben, katalógusokban megjelent reprodukciókból már jól ismerhetett a közönség. A Biennále nagy érdeme volt, hogy a reprodukciókból már ismert műveket ezúttal élőben is megtekinthette a műértő európai publikum, s mindez a vásárlások szempontjából is elengedhetetlen volt, hiszen a műgyűjtők szívesebben vettek már ismert alkotásokat.

A Biennále további történetének szempontjából fordulatként értékelhető, hogy 1895 végén a velencei polgárok leváltották a korábbi „progresszív” városi tanácsot, és az újonnan szervezett tanács élére a sokkal kevésbé nyitott szemléletű, hagyománytisztelő, klerikális-konzervatív gróf Filippo Grimani (1850–1921) választották meg új vezetőnek (polgármesternek), egyben a Biennále új elnökének.<sup>95</sup> Grimani megválasztásával távozni kényszerült Riccardo Selvatico polgármesteri és Biennále-vezetői pozíciójából. Grimani 1914-ig állt a Biennále élén, s Fradelettóval közösen alakították ki és formálták évről-évre a Biennále arculatát, amely az első világháborúig meghatározó maradt: idősebb, konzervatív művészek leginkább akadémikus<sup>96</sup> művei (akadémikus portrék, naturalista táj-

---

<sup>93</sup> 1982–2011 között a látogatószámok összehasonlításul: 1982: 226.397; 1984: 196.518; 1986: 155.00; 1988: 90.150; 1990: 125.00; 1993: 286.211; 1995: 320.000; 1997: 195.000; 1999: 230.000; 2011: 240.000; 2003: 260.000; 2005: [nincs adat]; 2007: 260.000; 2009: 370.000; 2011: 440.000. Lásd: Di Martino 2005, 118.

<sup>94</sup> Beat Wyss – Jörg Scheller: *The Bazaar of Venice*. In: Bice Curiger (szerk.): *Illuminations. 54th International art Exhibition. La Biennale di Venezia*. Marsilio, Velence, 2011, 112–129.

<sup>95</sup> May 2009, 50.

<sup>96</sup> Stilisztikai értelemben az „akadémikus” jelző, illetve az „akadémiai művész” kifejezés következetlenül és pontatlanul szerepel a szakirodalomban. Dolgozatom korszakának (1895–1948) sajátosságai és folyamatosan változó művészetértékelései miatt stilisztikailag akadémikus mű alatt az olyan alkotást értem, amely a

és életképek) uralták a termeket, s 1918-ig csupán elvétve találhatunk a kiállított műalkotások között egy-egy modernebb hangvétellű festményt vagy szobrot. A legmodernebb, legújítóbbs kortárs törekvéseket, irányzatokat és művészeket – gondoljunk itt a *Die Brücke* vagy a *Der Blaue Reiter* csoportokra, Henri Matisse-ra (1869–1954) vagy André Derainre (1880–1954) – pedig igyekeztek a messzemenőig távol tartani a Biennálétól. Laszlo Glozer (Glózer László) 1995-ös fontos tanulmánykötetében mutatott rá arra, hogy félreértés és mítosz-gyártás a Velencei Biennálét az avantgárd mentsvárának tekinteni.<sup>97</sup> Sokkal inkább az eladható, így már a bejáratott, szélesebb körben elfogadott, az aktuális művészeten belül a klasszikus kortárs képzőművészet helyszínékként kell értelmezni a Velencei Biennále kiállításait a 20. század első felében. Ugyanakkor előfordult, hogy fel-feltűntek a Giardiniben a korábbi megszokott határokat feszegető munkák – ilyen volt többek között például 1897-ben Claude Monet (1840–1926) *Ventimiglia látképe* (Vue de Vintimille, 1884), 1899-ben pedig Ferdinand Hodler (1853–1918) *Az éjszaka* (Die Nacht, 1889–90) című festményének a kiállítása, vagy 1903-ban Auguste Renoir (1841–1919) munkáinak a szerepeltetése<sup>98</sup> –, vagy olykor egész összeállítások, ahogy például az 1910-ben nagy feltűnést keltett Klimt-terem. Különlegesnek számított az 1901-es nemzetközi szoborszekció is, ahol helyet kaptak újszerű felfogású plasztikák is: Auguste Rodintól (1840–1917) például húsz szobrot állítottak ki, köztük *A calais-i polgárok* (Les Bourgeois de Calais, 1898) című hat alakos kompozíciót is.<sup>99</sup> A szekció legnagyobb elismerését az orosz Paul Troubetzkoy (1866–1938) kapta, akinek Tolsztoj-lovasszobrát a *Kunst für Alle* kritikusa például remekműnek

---

mindenkori modern formavilágúnak tekintett művekhez képest az újítók körében háttérbe szorult doktrínér, haladásellenes mivolta miatt. Akadémiai művész alatt a hivatalos (mindenkori állami) művészetelvárásnak megfelelő alkotót értem. A problémáról lásd: Walter Grasskamp: Akadémiai művészek. In: Hessky Orsolya (koncepció): *München magyarul. Magyar művészek Münchenben 1850–1914.* (Kiáll. kat.), Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2009, 11–19.

<sup>97</sup> Laszlo Glozer: Im Garten der Künste. Die Jubiläumsausstellung und Jahresringe der Biennale. In: Uő (koncepció): *Garten der Künste. Hundert Jahre Biennale. Souvenir de Venice.* Oktagon, Köln, 1995, 74. (Jahresring 42.)

<sup>98</sup> Az 1903-as szereplésen kívül Auguste Renoirnak 1910-ben egyéni kiállítása is volt a Velencei Biennálén, s ezzel ő volt az egyetlen impresszionista festő, akinek ilyen tárlatot rendeztek az első világháború előtt a Giardiniben.

<sup>99</sup> August Wolf: Die vierte internationale Kunstausstellung in Venedig. *Kunstchronik* 12 (1901) 25, 388.

titulálta, olyannak, amellyel „nem sűrűn találkozik az ember a modern plasztikában.”<sup>100</sup> Mindezek ellenére azonban inkább a késés volt az általános tendencia, ahogy többek között az első Kandinszkij-tárlatra 1930-ig,<sup>101</sup> vagy az első Picasso-bemutatóra egészen 1948-ig kellett várni.

A nemzetközi műkritikusok és a művészeti világ képviselői kezdetben óvatosan figyelték a Velencei Biennálét, s csak 1899-ben, a harmadik Biennále után kezdték ténylegesen is belátni, hogy a Biennále nem tiszavirág életű, nem csak egy kósza, felkapott ötlet szüleménye, hanem valószínűsíthetően elvetette gyökereit, kialakította következetes struktúráját, és tartósan helyet követel magának a világ nemzetközi képzőművészeti kiállítási naptárában. Sőt, nem csupán helyet kért, hanem mintát szolgáltatott a visszatérően ugyanabban a városban, biennális rendszerben megrendezendő kiállítási intézményeknek az elkövetkező évtizedekben.

### *3.1 A „nemzetköziség” és a „nemzeti elhatárolódás” kérdése a Velencei Biennálén*

A 19. század végén, az enciklopédikus tudásra és egy közös európaiságra való törekvés, valamint a nemzetközi tapasztalat- és információcsere korszakában a Velencei Biennále jelentette – a művészet területén – ezeknek a célkitűzéseknek egy platformon történő megvalósulását a korábbi meglévő kiállítási struktúrák egyes elemeinek a vegyítéséből létrejövő intézményrendszerben. A nemzetköziségre való törekvés mellett ugyanakkor nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy a 19. század második fele a – leginkább „fiatal” – nemzetek öntudatra ébredésének időszakát is jelenti. Ehhez igazodva a Velencei Biennále a nemzetközi képzőművészet terepeként egyben az egyes nemzeti művészetek reprezentációs terepe, s a nemzetek közötti versengés helyszíne is lett. A Velencei Biennále kezdetben a „nemzetköziség” és a „patriotizmus”, valamint a „nemzetközi versengés” és a „nemzeti elhatárolódás” kettősségek között ingadozott.<sup>102</sup> Ennek megfelelően jött létre a Biennále kettős célja: a nemzeti kulturális és politikai izoláció feloldása, a nemzeti lemaradások behozása a nemzetközi kapcsolatrendszeren keresztül, azaz „a nemzeti

---

<sup>100</sup> Karl Voll: Die vierte Kunst-Ausstellung in Venedig. *Die Kunst für Alle* 16 (1900–1901) 18, 430.

<sup>101</sup> Vasziliј Kandinszkij először 1903-ban jelentkezett a Biennáléra két alkotással, ám a kiállítás zsűrije akkor elutasította mindkét művét. Kandinszkij-művek Velencében első ízben 1930-ban a Német Pavilon tárlatán voltak láthatók. Lásd: Molok 2013, 134.

<sup>102</sup> Vogel 2010, 35.

identitás erősítése a nemzetközi versengés hálójában.”<sup>103</sup> Cél volt a nemzeteknek egymással történő jobb megismerése, amely eszmény kifejezetten a nemzetek adta kereteken túllépő, tágabb szemléletű, a nemzetközi kapcsolatokra építő törekvést erősítette. A Velencei Biennále tehát egyfajta „hídként” fogható fel a kezdetektől fogva napjainkig: a rendezvény valójában két évente lehetőséget teremt a regionális eredmények beemelésére a nemzetközi kontextusba, s ezáltal tágabb perspektívába helyeződnek a lokális művészeti sajátosságok.

A Velencei Biennále több mint száz éves története során a nemzetköziség és a nemzeti elhatárolódás kettőssége (hol ellentmondása, hol harmonikus viszonya) időről-időre változott. Különböző történelmi helyzetekben és korszakokban a Biennalén hol a nemzetköziségre, a nemzeti keretek feloldására való törekvés, hol pedig inkább a résztvevő nemzetek eltérő jellegének a kihangsúlyozása jutott nagyobb szerephez. A fasiszta Olaszország idejének Biennaléin például nem csupán az olasz művészet túlreprezentáltságát láthatjuk más nemzetekhez képest, de abban az időben a különböző nemzeti művészetek egymástól való megkülönböztetése is határozott cél volt. Mára a tematikus tárlatok dominanciájával (Arsenale, Központi Pávilon, külső helyszínek stb.) éppen a Biennále nemzetközi, globális jellege erősödött fel. Az évtizedek során Olaszország hozzáállása is megváltozott a Biennaléhoz: míg 1895-ben éppen az olasz művészet erősítésének a hangsúlyozása, s helyzetének a javítása, a nemzetközi kánonban való elhelyezése volt a kifejezett cél, addig mára, éppen ellenkezőleg, a „házigazdák” határozott koncepciója, hogy az olasz művészet sokkal kisebb terepen mutakozzon be, mint a többi ország művészete.<sup>104</sup>

Noha a Velencei Biennále alapításakor névben „nemzetközi” volt, valójában – mint láthattuk – ezen az internacionalizmuson kizárólag Nyugat-Európát, illetve az Amerikai Egyesült Államokat értették. Ezen belül is erősebb volt az „európai vonal”, hiszen 1895 és 1952 között kizárólag európai művész kapott Biennále-díjat.<sup>105</sup> A Nyugati világon kívüli

---

<sup>103</sup> Uo. 17.

<sup>104</sup> Ma Olaszországnak nincs külön nemzeti pávilonja a Giardiniben, s csupán az Arsenale egy kisebb, a tematikus főkurátori tárlattól elkülönített térben állítja ki művészeit mint ország.

<sup>105</sup> Amerikai művész 1952-ben kapott először Biennále-díjat. Akkor Alexander Calder szobrászt tüntették ki, akit aztán 1958-ban Mark Tobey, 1964-ben pedig Robert Rauschenberg követett amerikai részről. Lásd: Di Martino 2005, 132.

országok jelenléte Velencében csupán a második világháború utántól erősödött fel, s bővült (bővül) a résztvevők köre évről-évre.<sup>106</sup>

Azt azonban nem lehet ennél a kérdésnél figyelmen kívül hagyni, pontosan hogyan is szerveződtek – és szerveződnek ma is – az egyes nemzeti kiállítások. Mivel az egyes nemzeti kiállításokat (a nemzeti pavilonokban) minden ország maga rendezi évről-évre a saját nemzeti komisszárja által, a művek kiválogatása tehát nemzeti szinten, nemzeti szempontokat figyelembe véve és előnyben részesítve dől el, így pusztán „csak” abban az értelemben lehet nemzetközinek tekinteni a Biennále pavilonkiállításait, hogy egy időben, egy helyen, egyszerre több nemzet állítja ki művészeinek alkotásait. Mindig is más kategóriába tartoztak természetesen a Biennále központi nemzetközi tárlatai, amelyeket korábban alkalomszerűen a Biennále elnöksége válogatott össze – ilyen volt például 1903-ban a *Modern portré* című szekció –, illetve a későbbi, a meghívott külföldi (fő)kurátorok által koncipiált tematikus kiállítások a Biennále különböző helyszínein. Éppen ezt, a nemzeti pavilonok kiállításai és a központi nemzetközi kiállítások, nemzeti kurátorok és/vagy nemzetközi kurátorok közötti addigra kialakult viszonyt vizsgálta az 1990-ben Velencében megrendezett nemzetközi konferencia *A másik. Hogyan reprezentáljunk másokat és hogyan reprezentáljuk magunkat másoknak? (The Other. How do we represent others and how do we represent ourselves to others?)* című szekciója.<sup>107</sup> Az új „globalizmus” 1990 vette kezdetét a Velencei Biennalén (is).

A nemzeti pavilonrendszer dominanciájának határozott fellazítására történő első lépés a már említett szemann első *Aperto* (1980) megrendezése tekinthető. Harald Szeemann azonban valójában nem a nemzeti pavilonok rendszerét kívánta átalakítani, hanem azok mellé (egyfajta kiegészítésként) javasolt egy másfajta kiállítási megoldást a tematikus, nemzeti szekciókra osztott tárlatokkal. A nemzeti keretek létjogosultságára elsőként 1993-ban Achille Bonito Oliva kérdezett rá, amikor is „tematizálta a transzkulturalizmust”<sup>108</sup> a *Főbb irányzatok a művészetben (Punti cardinale dell'arte)* című központi Biennále-

---

<sup>106</sup> Például Egyiptom 1948-tól, Argentína, Izrael és Dél-Afrika 1950-től, Uruguay és Venezuela 1954-től vannak szinte folyamatosan jelen Velencében. Lásd: Di Martino 2005, 126–129. Míg 1895-ben 15 ország vett részt a Biennalén, addig 2013-ban 88 ország állította ki saját nemzeti művészetét. A 88 ország közül pedig 10 nemzet első ízben szerepelt a tavalyi kiállításon. A 2013-as statisztikát lásd: URL: <http://www.labiennale.org/en/art/news/25-11.html> (Hozzáférés: 2013. november 25.)

<sup>107</sup> *Expanding Internationalism. A Conference on International Exhibitions.* Nemzetközi konferencia, Velence, 1990. május 27–28.

<sup>108</sup> Bydler 2004, 105.

koncepciójával. Oliva meghirdette a „kulturális nomadizmus”<sup>109</sup> korát a művészetben. Minderre Keserü Katalin, az az évi Magyar Pavilon kurátora így emlékezett vissza: „Oliva egy alapvető változást javasolt a 19. századi nemzeti gondolkodásmódra reflektálva, mégpedig azt, hogy minden nemzet, amelynek saját pavilonja van a Giardiniben, hívjon meg egy olyan nemzetet a pavilonjába kiállítani, amelynek nincsen saját nemzeti kiállítóháza Velencében. Ezáltal részvételi lehetőséget kívánt teremteni olyan nemzetek számára, amelyek nem rendelkeznek önálló pavilonnal, mert mondjuk később lettek csak nemzetek, vagy nem tartoztak a látókörbe a 19. század végén. Szerintem ez 1993-ban egy óriási gondolat volt.”<sup>110</sup> Noha Oliva elgondolása 1993-ban nem valósult meg maradéktalanul, 2013-ban – a Biennále történetében először – megtörtént egy paviloncsere: Franciaország és Németország helyszínt cserélve, egymás nemzeti kiállítótereiben mutatta be „saját” művészeti alkotásait. Az 2013. évi Biennalét megelőzően, már 2011-ben is a határnélküliségre, a művészetben a „nemzeti határok eltűnésére” hívta fel a figyelmet a Biennále: egyrészt a központi címmel (*ILLUMInazioni*), másrészt szimbolikusan utalva a kérdésre a Biennále központi pavilonja előtt elhelyezett eldőló, nemzeti lobogók nélküli zászlórudakkal. Ahogy 2011-ben Beat Wyss és Jörg Scheller megfogalmazták, ahhoz, hogy valóban „world art”-ról beszélhessünk és a művészet szabadon „működhessen”, négy dolognak (erénynek) kell egyszerre teljesülni: „1. az egyén elismerésének; 2. a munka társadalmi értékelésének; 3. a nyílt csereforgalomnak és kereskedelmi gyakorlatnak; 4. a vélemény-nyilvánítás szabadságának.”<sup>111</sup> Mindennek megvalósulása természetesen világpolitikai kérdés, ám a kortárs művészeti szcéna a maga eszközeivel és intézményrendszereivel – benne a Velencei Biennaléval – a tényleges *global art world* létrejöttét szorgalmazza.

Végezetül ehhez a nemzetközi versus nemzeti témához tartozik a Biennále felügyeletének a kérdése is. Az intézmény ugyan mindig is olasz kézben volt – alapításakor Velence városának tanácsa vezette, Mussolini idejében az irányítás átkerült az olasz állam fennhatósága alá, 1999 óta pedig független olaszországi alapítványként, olasz elnökséggel

---

<sup>109</sup> Jane Duncan: *Nation Building and Globalisation in the Visual Arts. A Case Study of Art Projects of the Greater Johannesburg Metropolitan Council (GJMC)*. [Bölcsészdoktori disszertáció], Wits School of the Arts, University of the Witwatersrand Johannesburg, 2007, 69.

<sup>110</sup> Keserü Katalin szóbeli közlése 2012. október 3-án. A beszélgetésre a *Balkonban* megjelenő *Úszó tárlatok* című Biennále-interjúsorozat részeként került sor.

<sup>111</sup> Wyss – Scheller 2011, 122.

működik a Biennále –, de a különböző, folyamatosan változó összetételű nemzetközi zsűrieknek és külföldi főkurátoroknak köszönhetően mára mégis erősebb az internacionális jellege a Biennálénak ebben a tekintetben (is).<sup>112</sup> Bak Imre, az 1986. évi Magyar Pavilon egyik kiállító képzőművésze fogalmazta meg a Velencei Biennále változatos, egyszerre nemzeti és nemzetközi kiállítási struktúrájának előnyeit: „Velencében többretegű a Biennále: egyrészt vannak a nemzeti pavilonok, ott van az Arsenale (korábban Aperto) és végül a Központi Pavilon. Mind a három réteg másmilyen, és ebből a három rétegből azért mindig kirajzolódik valami a globális képzőművészeti szcéna pillanatnyi helyzetéből. Három réteg több esélyt nyújt erre, mint egy. Persze az mindig kérdés, hogy a nemzeti pavilonokba kik és kiket választanak, de az is egy bizonytalansági faktor, hogy az adott évben ki rendezi a Központi Pavilon kiállítását, ki az Arsenalét stb. De véleményem szerint éppen ez a változatosság és esetlegesség teszi a Velencei Biennalét sokszínűbbé, átfogóbbá, érdekesebbé.”<sup>113</sup>

A dolgozatban tárgyalt korszakban azonban az említett három réteg közül csupán a nemzeti pavilonok rendszere állt fent – alkalmasszerűen kiegészülve egy-egy tematikusan megrendezett nemzetközi tárlattal.

### *3.2 A sajátos pavilonrendszer*

A Velencei Biennále az első képzőművészeti biennále, amely szinte a kezdeti óta nemzeti pavilonrendszerben (is) rendezi kiállításait, s miután 2006-ban a São Paulo-i Biennále szervezői is feladták ezt a gyakorlatot, mára egyúttal az egyetlen is a képzőművészeti biennalék között, amely ezt a struktúrát megtartva – más típusú kiállításokkal kiegészülve – működik. Az állandó nemzeti pavilonok építésének a gondolata és az épületek számának szisztematikus, szinte évről-évre történő növelése Antonio Fradeletto ötlete volt. Az 1903-ban megfogant elgondolása szerint a pavilonokat minden ország saját költségén, saját építésszel terveztetni és építtetni meg – Velence főépítésének a jóváhagyásával.<sup>114</sup> Elgondolása realitást is nyert: a pavilonok helyét Velence közparkjában Velence városi tanácsa jelölte ki, s szerződések keretében adta bérbe minden ország számára. A pavilonok

---

<sup>112</sup> Nemzetközi összetételű komité az első három Biennále (1895, 1897, 1899) után legközelebb 1952-ben volt, s 1960-tól állandósult rendszeresen. A Biennále első nem olasz művészeti vezetője a francia Jean Clair művészettörténész volt 1995-ben. Lásd: Di Martino 2005, 120–125.

<sup>113</sup> Bódi 2013a, 8.

<sup>114</sup> May 2009, 77.

megvalósulásához Fradeletto saját maga utazott el minden országba, és kérte fel személyesen az adott ország döntéshozóit, hogy építsék meg saját nemzeti pavilonjukat.<sup>115</sup>

A Giardini első pavilonja (Belgium) 1907-ben épült, az utolsó pedig 1995-ben (Dél-Korea). 1995 óta 30 ország állít ki nemzeti pavilonban a Giardiniben.<sup>116</sup>

Az épületek tervezői között az adott kor legnevesebb építészeit találjuk, hiszen többek között nemzeti pavilont emelt Velencében Josef Hoffmann (1870–1956) Ausztriának, Gerrit Rietveld (1888–1964) Hollandiának, Alvar Aalto (1898–1976) Finnországnak, vagy Bruno Giocchetti (1907–2012) Svájcnak.<sup>117</sup> Az épületek megépülésük óta nemzeti tulajdont képeznek, így minden ország mindig is saját maga rendelkezhetett – az olaszországi műemléki szabályok figyelembevételével – a pavilonok átépítéséről, vagy egyik épületből a másikba való költözéséről, amelyekre az évszázad során több példát is láthattunk.<sup>118</sup>

Mivel az 1990-es évek közepe óta évről-évre egyre több ország kíván részt venni a Velencei Biennálén, szükségessé vált a pavilonok számának bővítése a Giardinin kívül is, így mára egyes országok az Arsenale területén, egyesek pedig a városban elszórtan, egy-egy velencei palazzóba ideiglenesen beköltözve rendezik meg évről-évre kiállításukat. Ám ezek a „nemzeti pavilonok” már nem hordozzák azt a jelentésréteget, amelyet az 1995-ig önállóan, saját „nemzeti stílusban” emelt épületek viszont magukon viselnek.

A pavilonrendszerben való kiállítás napjaink legtöbbit kritizált kiállítási struktúrája, ám a dolgozatban tárgyalt időszakban még nem merült fel ennek a rendszernek a megkérdőjelezése. Magyarország számára pedig sokkal lényegesebb helyszín a nemzeti

---

<sup>115</sup> Uo.

<sup>116</sup> A pavilonnal rendelkező országok abc sorrendben: Amerikai Egyesült Államok, Ausztrália, Ausztria, Belgium, Brazília, Csehország, Dánia, Dél-Korea, Egyiptom, Finnország, Franciaország, Görögország, Hollandia, Izrael, Japán, Kanada, Lengyelország, Magyarország, Nagy-Britannia, Németország, Norvégia, Oroszország, Románia, Spanyolország, Svájc, Svédország, Szerbia, Szlovákia, Uruguay, Venezuela. Lásd: a Giardini alaprajzát a 2013. évi Biennále katalógusában: Massimiliano Gioni (szerk.): *Il Palazzo Enciclopedico. La Biennale di Venezia. 55<sup>a</sup> Esposizione internazionale d'arte.* (Kiáll. kat.), Marsilio, Velence, 2013.

<sup>117</sup> Vogel 2010, 26.

<sup>118</sup> Néhány példa: a Belga Pavilon 1907-ben épült és 1948-ban építették át, a Bajor (Német) Pavilon 1909-ben készült és 1938-ban alakították át, a Magyar Pavilont 1909-ben emelték, s 1958-ban teljesen átalakították, majd 2000-re részlegesen helyreállították az eredeti épületet, Svájc pedig az 1932-ben a Mussolini által építtetett, több nemzeti pavilont magában foglaló épületsorból kiköltözve 1952-ben emelt új, önálló nemzeti pavilont. Lásd: Vogel 2010, 26.

pavilon, mint pl. a nyugati nagy kultúrállamok művészeinek, akiknek mára számtalan múzeum, kunstverein, kunsthalle, art center, galéria és vásár komplex rendszere áll rendelkezésre a megmutatkozáshoz. Egy több mint száz évvel ezelőtti állapot konzerválásának köszönhetően, a magyar művészek két évente ott lehetnek a „reflektorfényben”, ami jelen állapotban nem biztos, hogy magától értetődő lenne. Ilyen szempontból a nemzeti pavilonrendszer egy térbeli adottság, ami több mint egy évszázad elteltével elavultnak mondható, de paradox módon Magyarországnak és a hozzá hasonló államoknak éppen kedvez ez a helyzet. Fehér László, a Magyar Pavilonban 1990-ben kiállító festőművész minderről így fogalmazott: „[...] amíg nemzetek lesznek, addig van létjogosultsága a Velencei Biennálénak és a nemzeti pavilonoknak. Sőt, lehet, hogy ez a sokszínűség, a regionalitás adja meg az izgalmát és az egyediségét az egész történetnek. Azaz, hogy a nemzetközi művészetben, a nagy globalizmuson belül, milyen sajátos ízek, helyzetek jelennek meg egy-egy nemzet által. A regionalitás, véleményem szerint, nem egy visszalépés, hanem épphogy a továbblépés lehetősége, aminek persze egy hosszabb távú kifutása van. Ez a jéghegy-effektus: nem a csúcsa az érdekes, hanem az, ami a felszín alatt rejtőzik, azt kell a felszínre hozni és megmutatni. Az a fajta művészettörténet, ami csak a jelenre koncentrál és megtagadja múltját, szerintem, nem működik.”<sup>119</sup>

#### **4. Magyar-olasz kapcsolatok a 19. század második felében és a 20. század elején**

A 19. század első felében Magyarország és Itália reformtörekvései számos ponton megegyeztek egymással. Ugyanakkor a hasonló politikai és kulturális tendenciák mellett talán mégis a legfontosabb összekötő kapcsot a Habsburg-dinasztiától való függés jelentette: Itália ekkor részben, Magyarország pedig teljesen a Habsburgok befolyása alatt állt, s „az osztrák elnyomás súlyos teherként nehezedett mind hazánkra, mind Észak-Itáliára. A közös ellenség és a hasonló sors egyre szorosabbá fűzte a két nemzet kapcsolatát.”<sup>120</sup> A kölcsönös szimpátia nem csupán elméleti szinten, hanem konkrét tettekben is megmutatkozott a Habsburgok elleni küzdelmekben. Az 1848-49-es magyar szabadságharcban számos olasz katona harcolt Alessandro Monti (1818–1854) alezredes vezetésével, majd a forradalom Habsburgok általi leverésével sok magyar Itáliába

---

<sup>119</sup> Bódi 2013c, 4–10.

<sup>120</sup> Szlavikovszky 2009, 16.

emigrált.<sup>121</sup> Ezekből az emigránsokból és hadifoglyokból álló magyar alakulat Giuseppe Garibaldi (1807–1882) oldalán egészen 1867-ig kitartott az olasz függetlenségi harcokban.<sup>122</sup> A hasonló célért való küzdelem (nemzeti önállóság kivívása, Habsburg-elnomás felszámolása) ellenére azonban az olasz és a magyar szabadságharcok eltérő eredményekkel zárultak.

Az olasz nemzeti mozgalom eredményeként 1860-ban létrejött az egységes Olaszország – ekkor ugyan még Róma és Velence kivételével. Velencét csak 1866-ban adták át a Habsburgok az olaszoknak, Rómát pedig 1870-ben sikerült elfoglalni, amikor egyben a pápa visszavonult a Vatikán területére, s Róma lett a kikiáltott független Olaszország fővárosa.

A magyar szabadságharc közel sem végződött ilyen eredménnyel. A forradalom 1849-ben bekövetkezett teljes leverése után az 1867-es osztrák-magyar kiegyezés némileg ugyan enyhítette a sebeket, de a független Magyarország ekkor még nem születhetett meg. Az 1867-ben megalakult Osztrák-Magyar Monarchia (avagy Ausztria-Magyarország) egy olyan kettős struktúrát (dualista államszövetséget) eredményezett, amely politikailag, gazdaságilag, társadalmilag, etnikailag és kulturálisan is rendkívül összetett volt. A 19. század második felére már kialakultak a nagy európai nemzetállamok, s egyedül az Osztrák-Magyar Monarchia jelentett soknemzetiségű politikai szövetséget a régióban.<sup>123</sup> A dualista rendszer jogi értelemben alkotmányos monarchia volt, két felét az Osztrák Császárság és a Magyar Királyság tette ki, amelyeket a közös uralkodó és a közös ügyként igazgatott külügy, hadügy és az ezekhez kapcsolódó pénzügy kapcsolt össze.

Látni kell, hogy az osztrák-magyar kiegyezés mindenképpen erősítette a Monarchia nemzetközi politikai és gazdasági súlyát Európában, azonban gyengítette Magyarország önállóságát. „A dualizmus korának magyar–olasz kapcsolataira hatással volt az Osztrák–Magyar Monarchia közös külpolitikája, amelyben főként az osztrák fél szava volt a döntő. Magyarország és Olaszország politikai kapcsolatai nem alakultak az adott korszakban

---

<sup>121</sup> Többek között Kossuth Lajos (1802–1894), gróf Teleki Sándor (1821–1892), Tüköry Lajos (1830–1860), Türr István (1825–1908).

<sup>122</sup> Szlavikovszky 2009, 17.

<sup>123</sup> A Monarchia soknemzetiségének a kérdéséről részletesen lásd: Robert A. Kann: *Zur Problematik der Nationalitätenfrage in der Habsburgermonarchie 1848–1918*. In: Adam Wandruszka – Walter Urbanitsch et al. (szerk.): *Die Habsburgermonarchie 1848–1918*. 11 kötet, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Bécs, 1973–2013. 3. kötet, 2. rész: *Die Völker des Reiches*. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Bécs, 1980, 1304–1338.

kedvezően, mégsem volt nagyobb ellentét és szembenállás a két ország között.”<sup>124</sup> A Monarchia külpolitikája miatt kialakult nem annyira kedvező magyar-olasz *politikai* kapcsolatokkal ellentétben azonban a *kulturális* kapcsolatok éppen virágzásnak indultak az adott korban: Magyarország és Olaszország kulturális együttműködésének a kezdete az 1880-as évek elejére tehető, amikor is megindult a nemzeti irodalmi művek magyar és olasz nyelvű fordítása.<sup>125</sup> A műfordítások mellett megélné vált a kölcsönös színházi és zenei érdeklődés, kezdetét vette az olasz és a magyar nyelv oktatása egymás iskoláiban, rohamosan fejlődött a vasúthálózat és az infrastruktúra, ami elősegítette az intenzívebb és gyorsabb közlekedést a két ország között, s lehetővé tette ezáltal a különböző kultúr- és tanulmányutak bevezetését. A magyar-olasz diplomáciai és kultúrkapcsolatok új impulzust nyertek azáltal, hogy a 19. század utolsó évtizedeinek nagy magyar államférfiai – legfőképpen két kultuszminiszter, báró Eötvös József (1813–1871) és Trefort Ágoston (1817–1888) – eljutottak ahhoz a felismerésig, miszerint az államnak Magyarország „tudományos és kulturális kapcsolatainak ápolásában, valamint a külföldi tanulmányutak támogatásában jelentős szerepet kell vállalnia”.<sup>126</sup> Fontos mérföldkő ebben a tekintetben a Fraknói Vilmos (1843–1924) által 1895-ben alapított római Magyar Történelmi Intézet, valamint az ott 1904-től fogadott magyar művészek ösztöndíjrendszerének megteremtése.<sup>127</sup> Mivel a 19. század végére a Monarchiának, így benne Magyarországnak is egyre több politikai, gazdasági, társadalmi problémát kellett (kellett volna) kezelnie és megoldania – úgy mint például a korábban megkérdőjelezhetetlen társadalmi rend és hierarchia fellazulása, a sűrűsödő kormányválságok, az erősödő nemzetiségi követelések –, egyedül a kultúra területe maradt az egyetlen biztos talajnak a pozitív országgép látszatának fenntartásában. Magyarország külföldi képének alakításában pedig vezető szerep jutott Olaszországnak, s a különböző olasz rendezésű kiállításokon elért magyar sikereknek. A 19. század végén és a 20. század elején a magyar-olasz művészeti

---

<sup>124</sup> Szlavikovszky 2009, 22.

<sup>125</sup> A 19. század végén például Petőfi Sándor (1822–1849) volt az egyik legtöbbet fordított magyar költő egész Olaszországban. Lásd: Szlavikovszky 2009, 12.

<sup>126</sup> Szlavikovszky 2009, 8.

<sup>127</sup> A római Magyar Történelmi Intézet alapításával kapcsolatos iratok őrzési helye: MTA BTK MI Adattár Ltsz. A-III-24 Fraknói Vilmos: A Római Magyar Történelmi és Művészeti Intézet ügyéhez (Nagyvárad, 1911). Fraknói Vilmos további hagyatéka az OSZK Kézirattárában található. Lásd: Garami Gréta: *Fraknói Vilmos mecénási tevékenysége. A római magyar művészeti intézet és a Fraknói-díj*. [Szakdolgozat], ELTE BTK Művészettörténelmi Intézet, Budapest, 2004.

kapcsolatok csúcspontjai és konkrét manifesztumai az 1902-es torinói iparművészeti világkiállítás és az 1906-os milánói világkiállítás magyar sikerei. A Torinóban és Milánóban a magyar művészetet – azon belül is leginkább az iparművészetet – ért pozitív fogadtatás sok szempontból szolgáltat magyarázatot Magyarország előkelő pozíciójára Velencében. Ezekben a kritikákban<sup>128</sup> hangsúlyozták, hogy a magyar művészet azért lehet példa az olasz művészet számára, mivel az kutatja saját gyökereit, amelyekből kiindulva, de azokat új alapokra helyezve kíván új, modern magyar művészetet teremteni. Azaz egyszerre ragaszkodik a hagyományokhoz, ugyanakkor az adott kor újdonsült követelményeinek is megfelel. Az új magyar művészeti törekvésekkel párhuzamosan Olaszországban is megfigyelhető volt a 19. század végétől kezdve az az igény, hogy megújítsák az olasz szellemi és művészeti életet, amelyhez a különböző nemzeti és nemzetközi kiállítások szervezése is hozzájárult. Az „újítást és nemzeti jelleget kereső olaszok”<sup>129</sup> elképzelései több ponton egyeztek a korabeli magyar kultúrpolitikai törekvésekkel, így szimpátiájuk következtében hosszú évtizedeken keresztül számtalan kiváltsághoz jutottak a magyar művészek és műveik a Velencei Biennále kiállításain.

## **5. Magyarország és a Velencei Biennále**

### *5.1 A magyar részvétel első évei. Ausztria és Magyarország együtt (1895–1899)*

A Velencei Biennále magyar képzőművészeti részvételének első szakasza az 1895 és 1899 közötti időszakra tehető. A témában született első hivatalos feljegyzés Velence és Magyarország között egy 1894. november 11-ei keltezésű levél, amelyben báró Carl von Krauss, osztrák-magyar velencei konzul tájékoztatta az Osztrák-Magyar Monarchia Külügyminisztériumát az első Velencei Biennále létrejöttének híreről és körülményeiről, egyben a Biennále periodikus megrendezésének a tervéről.<sup>130</sup> Krausst személyesen Riccardo Selvatico kérte meg, hogy a Biennále hírét tegye közzé a Monarchia mindkét országában. Krauss levelében hangsúlyozta, hogy a Biennále nem köthető egy személyhez, hiszen egyrészt a Velencében élő művészekből álló szervező-bizottság, másrészt a

---

<sup>128</sup> A torinói és a milánói magyar kiállítások korabeli olasz kritikáit részletesen lásd: [Ismeretlen szerző összefoglalása]: Külföldi lapszemle a torinói kiállítás magyar osztályáról. *Magyar Iparművészet* 5 (1902) 4, 231–237; [Ismeretlen szerző összefoglalása]: Külföldi lapok véleményei a milánói világkiállítás magyar iparművészeti osztályáról. *Magyar Iparművészet* 9 (1906) 4–5, 220–225.

<sup>129</sup> Székely 2012, 175.

<sup>130</sup> Carl von Krauss levele az Osztrák-Magyar Monarchia Külügyminisztériumának. Velence, 1894. november 11. ÖStA, Bécs, F34 S. R., 804, Akten 1893-1895 (1894 40-16/6).

különböző országokból érkező művészeket nemzeti patrónusként magában foglaló nemzetközi bizottság (*Protektionatscomité*) áll a rendezvény élén. Egyúttal közölte az érintett felekkel a velenceiek döntését, miszerint ebben a nemzetközi komitében a Monarchiát, azon belül is Ausztriát Ludwig Passini (1832–1903), Magyarországot pedig Munkácsy Mihály (1844–1900) festőművészek képviselik. A kiállításon a képzőművészet minden formája és bármely ország művésze helyet kaphat, aki közvetlen meghívást kap Velence városától – írta. Ezen felül bárki jelentkezhet a kiállításra műalkotásaival, ám ezeknek a munkáknak át kell esniük a nemzetközi művészekből álló bizottság zsűrizésén – hangsúlyozta Krauss. A zsűri által beválogatott munkák száma nem haladhatta meg a kétszázat. Krauss – Selvatico kívánságát továbbítva – kérte a közös külügyminisztériumot, hogy mindkét ország – mind a közös, mind az osztrák és a magyar – illetékes minisztériumaiba jutassák el a Biennále híret, s a sajtón keresztül a lehető legnagyobb nyilvánosságot kapjon a kiállítás. Valamennyi művész kör értesüljön a felhívásról, hogy a művészeknek módjukban álljon elküldeni műveiket a zsűrihez. Ugyanakkor Krauss hangsúlyozta, hogy minden híradásnak a minisztériumokon, illetve az azokkal kooperáló hivatalos szervezeteken keresztül kell megtörténnie. Krauss továbbította a Biennále szabályzatát, amelyet német és francia nyelven tettek hivatalosan közzé. A Biennále *Reglementjében* hosszútávra lefektették a kiállítás legfőbb szervezeti elveit, a részvételek és a díjazások alapvető kritériumait és minden egyéb technikai-szervezési kérdést.<sup>131</sup> A Biennalét kizárólag *képzőművészeti* kiállításaként határozták meg: „A festményeket, szobrászati alkotásokat, metszeteket és rajzokat egyaránt magában foglaló kiállítás azért jött létre, hogy kitűnő válogatást nyújtson kimagasló minőségű eredeti műalkotásokból Európa legkiválóbb művészeinek a felkérésével.”<sup>132</sup> Alapvető szempont volt, hogy Olaszországban már valaha kiállított művek nem szerepelhettek a kiállításon. Más nemzetközi kiállításon bemutatott munkákat ugyan el lehetett küldeni a Biennáléra, de a négy díj közül ezek a munkák csak két kategóriában kaphattak elismerést. A Biennále díjazásainak a feltételeit a következőkben határozták meg: „Velence város közösségének díja: 10.000 líra; az olasz állam díja: 5.000 líra; Veneto tartomány díja: 5.000 líra; a városi takarékpénztár díja: 5.000 líra. Velence városának és az olasz államnak a díjában csak olyan újonnan létrehozott műalkotások részesülhetnek, amelyek sem Olaszországban, sem

---

<sup>131</sup> „Erste Internationale Kunst-Ausstellung der Stadt Venedig 1895. Reglement”. ÖStA, Bécs, Botschaft Rom – Quirinal 2, Kunstaussstellung in Venedig 1895, no. 3698 1894 18/11.

<sup>132</sup> Uo.

más külföldi kiállításon nem szerepeltek még korábban. A másik két kategória díjánál nem kötelező, hogy új munka legyen a kiválasztott műalkotás, ezek a művek szerepelhettek bármilyen más korábbi kiállításon. A díjazásban részesített munkák a kiállító tulajdonában maradnak.”<sup>133</sup>

A Biennále kiállítási struktúrája a kezdetektől fogva kettős volt: az olaszországi régiók, s a többi ország nemzetek szerint elrendezett szekciói mellett voltak átfogó, nemzetközi tematikus kiállítások is. Ilyen volt például 1903-ban a *Modern portrék*-terme, ahol nem nemzeti, hanem tematikus elrendezésben kerültek kiállításra a művek.

Már az első Biennaléhoz készítettek illusztrált katalógust, amelynek megjelentetésére kizárólagos joga volt a Biennále-bizottságnak – írásos engedély nélkül tilos volt a kiállított műtárgyakat bármely más helyen reprodukálni vagy azokról bármilyen módon másolatokat készíteni –, ugyanakkor a kiállításra szánt műtárgyak reprodukcióját minden művésznek magának kellett elküldenie Velencébe. A kiállító művészek kiváltsággént névre szóló belépőkártyát kaptak a Biennále titkárságán, amellyel szabadon közlekedhettek a kiállítás teljes időtartama alatt a rendezvény helyszínén.

Krauss felhívását és a Biennále szabályzatát 1894. november 20-án továbbította az osztrák-magyar közös Külügyminisztérium két helyre: egyrészt az osztrák, másrészt a magyar kultusztárcához.<sup>134</sup> Az osztrák illetékes tárca, a Ministerium für Kultur und Unterricht a Velencei Biennále híret Bécs akkori hivatalos művészegyesületében, az osztrák festőket, szobrászokat és építészeket magában foglaló Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens<sup>135</sup> körében tette közzé. Gyakorlatilag azzal, hogy a minisztérium továbbította a Biennále híret, és felhívta a művészek figyelmét a kiállításra való jelentkezésre, egyúttal

---

<sup>133</sup> Uo.

<sup>134</sup> Az Osztrák-Magyar Monarchia Külügyminisztériumának levele a „k. k. Unterrichtsministerium” és a „k. ung. Unterrichtsministerium” számára. Velence, 1894. november 20. ÖStA, Bécs, F34 S. R., 804, Akten 1893-1895 (1894 40-16/6).

<sup>135</sup> A Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens 1861-ben jött létre. Hivatalos kiállítóhelye az 1868-ban megépült Künstlerhaus volt. Az egyesületből 1897-ben kivált művészcsoporthoz megalapított a Wiener Secessiont, majd az 1900-ban második hullámként kivált csoport a Künstlerbund Hagent (Hagenbund), s ezzel a Genossenschaft, illetve a Künstlerhaus elvesztette vezető, egyeduralmi pozícióját a bécsi művészeti életben. Lásd: Wladimir Aichelburg: *Das Wiener Künstlerhaus 1861–2001*. 1. kötet. *Die Künstlergenossenschaft und ihre Rivalen Secession und Hagenbund*. Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, Bécs, 2003.

kifejezte, hogy Ausztria részt kíván venni a rendezvényen. Továbbá külön értesítették a csehországi és a galíciai művészköröket is.<sup>136</sup>

Magyarországon az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat volt az a hivatalos, konzervatív szemléletű állami szervezet, amely 1882-től kezdve magára vállalta a nagy nemzetközi kiállítások hivatalos magyar részvételeinek a megszervezését, a kiállított művek összeválogatását, zsűrizését és a tárlatok megrendezésének a lebonyolítását.<sup>137</sup> Ennek megfelelően 1894. december 21-én a Magyar Királyság Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériuma ide továbbította a Biennále hivatalos programját, illetve felkérését.<sup>138</sup>

Ezt követően a minisztérium 1895. január 9-ei keltezésű, Velence polgármesterének címzett levelében közölte, hogy a kiállításra meghívandó magyar művészek névsorát a Képzőművészeti Társulat zsűrije fogja összeállítani, s egyben kérte a Biennalét, hogy ahhoz, hogy hivatalosan (a Biennále nevében) fel tudják kérni a magyar művészeket, tizenöt-húsz kitöltetlen meghívót küldjenek Budapestre.<sup>139</sup> Mindebből arra következtethetünk, hogy az eredeti elképzelés szerint nagyságrendileg ennyi művésszel kívánta a minisztérium a magyar művészetet Velencében képviseltetni. Sajnos nem áll rendelkezésre további forrás, amelyből kiderülne, mi volt az ok, amelynek következtében az első Velencei Biennalén végül mégis csak két magyarországi művész – László Fülöp és Strobentz Frigyes (1856–1929) – szerepelt a Biennále nemzetközi termeiben a nagyságrendileg jóval több osztrák művész mellett, mint a Monarchiát együtt képviselő alkotók.

---

<sup>136</sup> Feljegyzés a Ministerium für Kultur und Unterrichten belül a kultuszminiszternek. Bécs, 1895. január 28; illetve levél a Ministerium für Kultur und Unterrichtsól Carl von Kraussnak. Bécs, 1895. február 9. ÖStA, Bécs, F34 S. R., 804, Akten 1893-1895 (1895 40-16/6-3).

<sup>137</sup> Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat iratai nagyrészt megsemmisültek, a kevés számú fennmaradt irat őrzési helye: MTA BTK MI Adattár Ltsz. MDK-C-I-3. A Társulat tevékenységére vonatkozó adatok elsődleges forrása Szmrecsányi Miklós visszaemlékezése. Lásd: Szmrecsányi Miklós: Visszapillantás az Orsz. M. Képzőművészeti Társulat 50 éves multjára. *Művészet* 10 (1911) 3, 97–158. Másodlagos irodalom: Gergely Attiláné Baktai Julianna: Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat mint a művészeti élet irányítója 1880–1900. *Ars Hungarica* 7 (1979) 2, 283–309.; Gödölle Mátyás: *Művészeti mecenatúri a dualizmus kultuszminisztériumában. A művészeti intézményrendszer kialakulása és az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat szerepe a dualizmus minisztériumi mecenatúrájában 1895-ig.* [Szakdolgozat], ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, Budapest, 2003.

<sup>138</sup> Budapest, 1894. december 21. VKM megküldi a velencei nemzetközi kiállítás programját. MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjtemény OMKT 51/1895 KT.

<sup>139</sup> Előkérés[?] 1895. január 9. MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjtemény OMKT 51/1895 KT.

Velence városa és a Velencei Biennále intézménye 1895. február 11-én újabb levélben fordult az első Biennálén résztvevő országok képviselőihez, Magyarország esetében így ismét Carl von Krausshoz.<sup>140</sup> A Biennále elnöke ezen levelében fejtette ki részletesen, hogy a Biennále nem csupán egy kiállítás lesz, hanem azt nagyszabású eseménnyé kívánják bővíteni, hogy méltóképpen ünnepelje meg Olaszország az uralkodópár ezüstitakodalmát. Ezen célból a képzőművészeti mustra mellett sportversenyeket is szerveznek – írta az elnök –, amelyre szintén várják a meghívott országokból az érdeklődők jelentkezését. A nemzetek közötti versengést tehát két „fronton” valósították meg: a művészeti produktumok és a sport szintjén. Az esemény jelentőségét és nagyságát hangsúlyozó levél lényege azonban a Biennále anyagi támogatására való felkérés volt. Azért, hogy Velence még illusztrisabbá tudja tenni az eseményt, az elnök arra kérte a résztvevő országokat, hogy adományaikkal járuljanak hozzá a díjak értékének a növeléséhez. A Biennále ezekkel a pénzadományokkal kívánta a versengő művészek és sportolók számára alapított díjak összegét még magasabbá tenni.

Krauss a Biennále ezen kérését 1895. február 18-án továbbította a római osztrák-magyar nagykövetnek, báró Carl Brucknak.<sup>141</sup> Krauss kérte a nagykövetet, hogy minden más résztvevő ország nagykövetéhez és egyéb méltóságához hasonlóan, Magyarország is járuljon hozzá a díjak színvonalának emeléséhez. Beszámolt a Biennále hivatalos rendezvényeiről, a kiállítás mellett megvalósuló különféle sportversenyekről, regattákról, koncertekről, színházi előadásokról, s egyúttal emlékeztette arra, hogy a Biennále minden eseménye (a megnyitó, a kiállítás, a sportversenyek, a tűzijáték stb.) az uralkodó pár ezüstitakodalmának megünneplése végett kerül megrendezésre. Krauss hangsúlyozta az egész rendezvénysorozat diplomáciai jelentőségét és fontosságát, így egyértelműsítve, hogy a nagykövetnek a megnyitón ajánlatos képviselnie a Monarchiát.

Az első három Biennálén (1895, 1897, 1899) a magyar és az osztrák művészek közös helyiségben szerepeltek, ám az első két évben külön nemzeti biztos (azaz a művészi kvalitásért felelősséget vállaló patrónus) által felügyelt kollekciónal vettek részt. A magyar anyagnak 1895-ben és 1897-ben az akkor már súlyosan beteg Munkácsy Mihály volt –

---

<sup>140</sup> „Comitato per la Pubblicità e Festeggiamenti”. ÖStA, Bécs, Botschaft Rom – Quirinal 2, Kunstausstellung in Venedig 1895, no. 3698 1894 18/11.

<sup>141</sup> Carl von Krauss levele Carl Brucknak. Velence, 1895. február 18. ÖStA, Bécs, F34 S. R., 804, Akten 1893-1895 (1895 40-16/6-4).

papíron – a védnöke,<sup>142</sup> 1899-ben – Munkácsy kiesésével – Cecil van Haanen (1844–1914) és Ludwig Passini voltak az osztrák és a magyar anyagnak a közös kiállítási biztosai. A Biennále vezetősége 1895-ben személyesen kérte fel Munkácsyt, mint a kor nemzetközileg legismertebb és legelismertebb magyar festőjét, bízva abban, hogy kapcsolatai révén a legnevesebb magyarországi művészeket és műveiket „javasolja”, illetve „engedélyezteti” a magyar hivatalos szervvel (OMKT) a kiállításra. Hiszen a Biennále elsődleges célja volt, hogy nagynevű, nemzetközileg már elismert külföldi művészek új, Olaszországban még soha ki nem állított munkái kerüljenek bemutatásra. Mivel igazán „nagy neveket” akart Selvatico Velencébe hozni, így azoknak a művészeknek, akik meghívást kaptak a részvételre, a felmerülő összköltséget (csomagolás, szállítás, installálás) Velence városa állta. A kiállító művészeknek Velencébe történő kiutazásához azonban nem nyújtott a Biennále anyagi hozzájárulást, hiszen elegendőnek gondolták a művek postán történő eljuttatását. Ebből is kitűnik, hogy a Biennále valójában a politikai és a nagypolgári elit diplomáciai és szórakoztató eseményének indult, ahol a műtárgyak kiállítása „csupán” eszköz volt, s a művészek személyes jelenléte másodlagos jelentőséggel bírt. Látni fogjuk majd a későbbiekben, hogy nem egy esetben maguk a kiállító magyar művészek – rossz anyagi körülményeik miatt – nem tudtak eljutni a Biennáléra, mivel a minisztérium a kiutazási költségeket csak a szervezési munkálatokat végző hivatali alkalmazottaknak állta. Ennek háttérében ugyanakkor persze azt is látni kell, hogy az első világháború előtti időszakban minden egyes Biennálén harminc-negyven, sőt előfordult az is, hogy több mint ötven magyar művész vett részt, így ennyi ember Velencébe történő kiutaztatása igen költséges lett volna.

A Magyar Államvasutak máskülönben nagy kedvezményekkel járult hozzá a Velencébe szállítandó magyar művek transzportköltségeihez. 1895. március 19-én a magyar Kereskedelemügyi Minisztérium levélben tájékoztatta gróf Kálnoky Gusztáv (1832–1898) „cs. és k. közös külügy Ministert” (1881–1895), hogy utasították a Magyar Államvasutak

---

<sup>142</sup> Semmilyen írásos nyoma nem maradt fent annak, hogy Munkácsy tevékenesen hogyan vett részt az általa „papíron” patronált két Biennále magyar anyagának összeállításában, felügyeletében. Már 1895-ben is súlyos beteg volt, majd 1897 februárjában bekövetkezett megtébolyodása miatt valójában nem valószínű, hogy bármilyen formában is szerepet tudott volna vállalni a velencei magyar kiállításokban, bár neve 1895-ben és 1897-ben minden plakáton és meghívón is úgy szerepelt, mint a magyar kiállítás hivatalos „nemzeti biztosa”.

igazgatóságát: a velencei kiállításra szállítandó tárgyak után „a m. kir. államvasutak vonalain a törvényben foglalt kiállítási kedvezményt haladéktalanul érvényesítsék.”<sup>143</sup>

Munkácsy betegsége, majd halála miatt az első három Biennálén valójában nem volt senki Magyarországról, illetve a Képzőművészeti Társulattól, aki a bécsi Künstlergenossenschaft dominanciájával szemben a magyar művészek érdekeit jobban érvényesítette volt, s ezáltal nagyobb arányban szerepeltette volna a magyar munkákat a közös kiállításon. Ennek köszönhető, hogy az első években az osztrák művészek mellett elenyésző számban vettek részt magyarok, mivel a művészek kiválogatását feltételezhetőleg Bécsben döntötték el.

1895-ben csupán két, nemzetközileg is elismert magyarországi művész állított ki a velencei osztrák-magyar szekcióban a tíz osztrák művész<sup>144</sup> mellett. Olyan festők kaptak végül meghívást Bécsből, akik, igazodva a Biennále alapelvárásához, nemzetközileg (is) ismertek és sikeresek voltak. Ám arra a kérdésre, hogy a korban kit tartottak sikeresnek, mi volt a siker mércéje, több, eltérő szempont alapján lehetett választ adni. A siker fokmérőjét jelenthette a díjak, az elismerések, a nemzetközi kiállítások, a vásárlások stb. száma.<sup>145</sup> Ha végignézzük az első Biennále fődíjakban részesített művészeit,<sup>146</sup> azt mondhatjuk, hogy a Velencei Biennále vezetősége számára a sikeres művész egyet jelentett a kor különböző irányultságú (akár haladóbb, akár konzervatívabb) nemzetközi kiállításainak közkedvelt, elismert művészeivel, legyen szó például az 1899-től a berlini Secessiont vezető Max Liebermannról (1847–1935) vagy az akadémikus, a német nemzeti történeti festészet nagy alakjáról, Anton von Wernerről (1843–1915). Mivel a művek értékesítése Velencében elsődleges szempontnak számított, fontos volt egy-egy művész állandó, folyamatos jelenléte a nemzetközi művészeti élet különböző fórumain, hogy ezáltal jobban megismerjék egy-egy művész munkáit a potenciális vásárlók. Éppen ezért az első három

---

<sup>143</sup> Dániel Ernő (1843–1943), kereskedelemügyi miniszter (1895–1899) nevében levél Kálnoky Gusztávnak. Budapest, 1895. március 19. ÖStA, Bécs, F34 S. R., 804, Akten 1893-1895 (1895 40-16/6-6).

<sup>144</sup> Az 1895-ben részt vett osztrák művészek: Josef Engelhart, Johann Viktor Krämer, Eduard Lebiezky, Maximilian Lenz, Ludwig Passini, Rudolf Ribarz, Franz Leo Ruben, Ludwig Sigmundt, Hans Tichy, Cecil van Haanen.

<sup>145</sup> A „sikeres művész” korabeli fogalomról lásd: Sinkó Katalin: A művészi siker anatómiája 1840–1900. In: Uő (szerk.): *Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században.* (Kiáll. kat.), Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1995, 15–47.

<sup>146</sup> Velence város közösségének díja: Francesco Paolo Michetti; az olasz állam díja: Giovanni Segantini; Veneto tartomány díja: Max Liebermann; a városi takarékpénztár díja: Julius Paulsen. Lásd: Di Martino 2005, 130.

Velencei Biennálén a magyarországi művészetet csupán néhány, újra és újra visszatérő név képviselte. Ráadásul a portré mint műfaj különösen nagy hangsúlyt kapott a Biennále kezdeti éveiben,<sup>147</sup> így ehhez az osztrák(-magyar) komisszárak is igazodtak azzal, hogy a magyarországi művészek közül 1895 és 1899 között – Strobentz Frigyes *Holdfelkelte* című művének kivételével – kizárólag arcképeket válogattak be a kiállításra. Mindezeknek megfelelően esett tehát a választás 1895-ben a magas nemzetközi társadalmi körökben is megforduló és abban otthonosan mozgó, 1907-től Londonban élő László Fülöp<sup>148</sup> és a Münchenben letelepedett Strobentz Frigyes<sup>149</sup> festőművészekre. Ugyan mindketten elhagyták Magyarországot, de ennek ellenére nem szakadtak el a magyar művészeti élettől, annak aktív szereplői maradtak életük végéig, rendszeresen nyíltak kiállításai országszerte, így műveik a korabeli magyarországi képzőművészeti szcéna részének (is) tekinthetők. A hiányosan fennmaradt iratok alapján nincs tudomásunk arról, hogy az első Biennáléra más magyarországi művész magától jelentkezett volna, esetleg elutasításban részesült, s ezért nem találhatók a kiállítók között.

László Fülöp saját korának egyik legtöbbet foglalkoztatott portréfestője volt, akinek királyokról és királynőkről, hercegekről és hercegnőkről, arisztokrátákról, egyházi személyekről, a különböző társadalmak közismert és vezető szereplőiről készített arcképeit Európától és az Egyesült Államoktól kezdve, Indián át, egészen Japánig csodálták. Portréit leginkább érettségük, ugyanakkor viszonylagos kötetlen hangulatuk és az ábrázolt személy karakterének tökéletes megragadása miatt kedvelték a korabeli felsőbb társadalmi körökben.<sup>150</sup> László biztos technikai tudásának, nyugati műveltségének és széles

---

<sup>147</sup> A portré mellett a másik vezető műfajt a tájképfestészet jelentette Velencében. Részben azért erre a két műfajra redukálták a kiállítási anyagokat, hogy így jobban össze lehessen mérni az egyes nemzetek művészeti produktumait. Erről lásd: Ernst Steinmann: Korrespondenz aus Venedig. *Kunstchronik* 9 (1898) 6, 81–87.

<sup>148</sup> László Fülöp életéről és művészetéről lásd: Lázár Béla: László Fülöp. *Vasárnapi Újság* 48 (1901) 28, 445–446.; Térey Gábor: Philip A. László, Portrait Painter. *The Studio* (1907) 40, 255–267.; Kézdi-Kovács László: László Fülöp. *Művészet* 11 (1912) 5, 171–175. Másodlagos irodalom: Sandra de Laszlo (szerk.): *A Brush with Grandeur. Philip Alexius de Laszlo (1869–1937)*. Paul Holberton Publishing, London, 2004 (benne Bellák Gábor, Christopher Wood, Christopher Llyod, Richard Ormond, Suzanne Bailey tanulmányával.) A londoni de Laszlo Archívum Alapítvány, amely az életmű teljes feldolgozását tűzte ki céljául, online elérhetősége: URL: <http://www.delaszloarchivetrust.com/> (Hozzáférés: 2013. június 15.)

<sup>149</sup> Strobentz Frigyes életéről és művészetéről lásd: Telepy Katalin: Strobentz Frigyes Münchenben élt magyar festő munkássága (1856–1929). *Művészettörténeti Értesítő* 39 (1990) 1–2, 99–120.

<sup>150</sup> Térey 1907, 262.

látókörének köszönhető sikereit, ugyanakkor mentes maradt mindennemű formabontó újítástól, így akadémikus, néha idealizáló arcképei tökéletesen megfeleltek az akkori átlagos európai, így a velencei konzervatív ízlésvilágnak is.

Lászlóhoz képest Strobentz Frigyes jóval tágabb és szabadabb palettán mozgott mind formailag, mind tematikailag. Strobentz külföldön végzett festészeti tanulmányai befejeztével, 1880-ban Münchenben telepedett le, műveit azonban jól ismerte a korabeli magyar közönség is, hiszen soha nem szakadt el véglegesen szülőföldjétől: rendszeresen hazaküldte festményeit magyarországi kiállításokra is. 1904-ben gyűjteményes tárlatot rendeztek műveiből a budapesti Nemzeti Szalonban. Ennek kapcsán Lyka Károly (1869–1965) hosszasan méltatta addigi munkásságát a *Művészet* hasábjain.<sup>151</sup> Lyka jól érzékelt Strobentz művészetében az 1880-as évek közepén bekövetkezett változásokat, ahogy a naturalizmusból a plein air problémák felé fordult. Erről így írt: „Münchenben, Strobentz legfontosabb fejlődési szakaszainak színhelyén, más festők is hasonló irányban kezdtek haladni. De a képek keltjének egybevetéséből látjuk, hogy ez a magyar művész meglehetősen megelőzte elvtársait. Nála csakugyan kitűnő iskolának vált be a naturalizmus, amelyből kiindult s amely néki e fejlődési menetet magától kínálta. Nagy különbség, hogy valaki a maga festői élményei révén jut-e el bizonyos festői állomáshoz, vagy egyszerűen készen vesz át bizonyos eredményeket. Strobentznél a természetstudiumból vezethető le egész előadása, egész felfogása. Fejlődése ennél fogva szerves és meggyőző: hiszünk neki, hogy képei egész festői hitét tükrözik.”<sup>152</sup>

László egy portréval, Strobentz pedig egy tájképpel szerepelt 1895-ben az első Velencei Biennálén. A magyar művészek – az osztrákokkal közösen – igen előkelő helyet kaptak a Biennále egyetlen kiállítási épületében: közvetlenül a bejárat mögötti előcsarnokból (vestibolo) jobbra nyíló első, „L” teremben.<sup>153</sup> Ugyan a vezető olasz műkritikusok<sup>154</sup> és a kiállításra ellátogató nemzetközi közönség körében elismerést váltottak ki a magyar művészek festményei, megjelentek negatív hangú kritikák is az osztrák-magyar anyagról.

---

<sup>151</sup> Lyka Károly: Strobentz Frigyes. *Művészet* 3 (1904) 5, 281–284.

<sup>152</sup> Uo. 284.

<sup>153</sup> Lásd. a velencei kiállítási épület terembszétvárosának alaprajzát: *I. Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*. (Kiáll. kat.), [k. n.], Velence, 1895, [o. n.]

<sup>154</sup> A kor legnagyobb tekintélyű olasz kritikusai: Vittorio Pica, Ugo Ojetti, Ugo Nebbia.

Név szerint László munkáit emelték ki a *Die Kunst für Alle* hasábjain, miszerint azok az amúgy is „szerény átlagból egyáltalán nem emelkednek ki.”<sup>155</sup>

A második, 1897-ben megrendezett Biennále magyar szereplésével kapcsolatban sajnos igen hiányos információk állnak az utókor rendelkezésére. Valószínűsíthető, hogy a hivatalos magyarországi iratok hiánya nem a papírok elkallódását jelenti, hanem a Monarchia velencei jelenlétének kizárólag Bécsből – és nem Bécsből és Budapestről – történő megszervezése állhatott a háttérben. Míg a bécsi művészegylet hangsúlyt fektetett a velencei részvételre, addig az OMKT számára nem bírt akkora jelentőséggel a Biennále. Ezen felül az is szerepet játszhatott a még erőtlenebb jelenlétben, hogy míg 1895-ben Magyarország számára az esemény alapvetően diplomáciai szempontból volt jelentős az olasz királyi pár ezüstkodalmának ünneplése miatt – amelyen illet minden meghívott országnak képviseltetnie magát –, addig 1897-ben ilyen vonzata már nem volt a Biennalénak. A magyar kultuszminisztériumi apparátus feltételezhetően nem igazán tudta, mit is kezdjen a velencei kiállítással. A tényleges, tevőleges nemzeti patrónus hiánya rendkívül érződött a kezdeti velencei magyar szerepléseken.

1897-ben, a második Biennalénak szintén két magyar résztvevője volt az osztrák-magyar szekcióban: László Fülöp ismét szerepelt, ám mellette ezúttal nem Strobentz, hanem Horovitz Lipót képviselte a magyarországi művészeket. László szereplése kézenfekvő volt az első Biennále után, hiszen kedvelt művész volt Európa-szerte, Horovitz pedig – mivel akkoriban Bécsben élt és rendszeresen kiállított a Künstlerhausban – feltételezhetőleg közvetlenül a bécsi Künstlergenossenschafton keresztül jutott a felkéréshez, ahogy más nagy nemzetközi kiállítás osztrák-magyar szekcióinak a kialakításánál is történt.<sup>156</sup> Horovitz szintén világpolgárnak számított a korban – Bécsen kívül Kassán és Varsóban is élt hosszabb ideig, s rendszeresen állított ki Berlinben, Münchenben és Bécsben –, így neve nem lehetett ismeretlen a nemzetközi komité előtt, s leginkább őt is portréi miatt becsülték a lengyel, az osztrák és a magyar arisztokrácia köreiből.<sup>157</sup> Az egykori

---

<sup>155</sup> [X.]: Die Kunstausstellung in Venedig. *Die Kunst für Alle* 10 (1894–1895) 19, 293.

<sup>156</sup> A két évvel későbbi szentpétervári magyar és osztrák kiállítás kapcsán írta Horovitz, hogy a kiállításra a bécsi Künstlergenossenschafton és nem a Képzőművészeti Társulaton keresztül kapott meghívást. Lásd: [n. n.]: Horovitz Lipót és Kaufmann Izidor pétervári esete. *Műcsarnok* 2 (1899) 30, 467.

<sup>157</sup> Horovitz 1863-ban a párizsi Salon kiállításán *mention honorable* díjban, az 1873-as bécsi világkiállításán külön kitüntetésben részesült, illetve *Sapieha hercegnő* című portréjáért 1885-ben Budapesten, 1888-ban pedig Bécsben kapott nagy aranyérmét. Lásd: [F. B.]: Horovitz Lipót: In: Újvári Péter (szerk.): *Magyar Zsidó*

portréfestészet legújabb alkotásainak reprezentálása pedig kiemelt helyen szerepelt a Velencei Biennále kezdeti éveiben, így kaphatott Horovitz is meghívást a lagúnák városába.

Ahogy László és Strobentz, úgy Horovitz sem szakadt el véglegesen Magyarországtól: rendszeresen visszajárt kiállítani – többek között 1905-ben rendeztek műveiből gyűjteményes tárlatot a budapesti Nemzeti Szalonban –, s élete végéig számos magyar vezető író, közéleti személyt, politikust örökített meg.<sup>158</sup> A Bécsben készült *Dr. Loew Antonné portréja* című képe mellett éppen egy ilyen magyar arcképpel, a Magyar Nemzeti Múzeum kiváló műgyűjtő-igazgatóját, Pulszky Ferencet (1814–1897) ábrázoló portréjával szerepelt 1897-ben Velencében, amely mű egyben Horovitz egyik kiemelkedő portréjának tekinthető.<sup>159</sup> Pulszky éppen a második Biennále évében hunyt el, így feltételezhető, hogy részben ezért esett Horovitz választása erre a képre, amikor a Biennáléra kiküldendő műveit válogatta. Horovitz két portréja mellett László szintén két arcképpel (*Hubayné arcképe*, *Egy lány portréja*) szerepelt Velencében, s ezúttal mindketten az „S” teremben kaptak helyet, némileg hátrébb a bejárattól.<sup>160</sup>

Az első két Biennáléről a korabeli – főleg angol, német és francia – művészeti folyóiratokban (*The Studio*, *Die Kunst für Alle*, *Die Kunst*, *Kunstchronik*, *Gazette des Beaux-Arts*) megjelent kritikákban nem tértek ki a szerzők külön, részletesen az osztrák-magyar szekcióban kiállított munkákra. A kritikusok általánosságban bírálták a Biennále akadémikus ízlésvilágát és átfogó, túlszűfolt jellegét, aminek következtében – véleményük szerint – sok értékes és színvonalas, ám a széles merítés karakteréből adódóan jó néhány kevésbé kvalitatív mű is bekerült a kiállításokra.<sup>161</sup>

Az első Biennáléről összefoglalóan – az olaszországi pozitív kritikákon kívül – a legelismertebben az 1875 óta Bécsben élő, magyar származású Ludwig Hevesi (1843–1910) író, mű- és színikritikus, a *Pester Lloyd* és a *Fremdenblatt* feuilletonistája szólt. A *Pester Lloyd* 1895. május 1-jei számában a Biennalét látva megállapította, hogy „energikus

---

*Lexikon*. Magyar Zsidó Lexikon, Budapest, 1929, 379–380. A lexikon online elérhetősége: URL: <http://zsidlex.uni.hu/> (Hozzáférés: 2013. július 14.)

<sup>158</sup> Például: Arany János, Görgey Artúr, Jókai Mór, Tisza Kálmán, Trefort Ágoston. Lásd: Újvári 1929, 380.

<sup>159</sup> Horovitz Lipót: *Pulszky Ferenc arcképe*. Olaj, vászon, 1890. A kép ma a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonában van.

<sup>160</sup> Lásd. a velencei kiállítási épület teremosztásának alaprajzát: *II. Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*. (Kiáll. kat.), [k. n.], Velence, 1897, [o. n.]

<sup>161</sup> Georg Voß: Die Venezianische Kunstausstellung. *Die Kunst für Alle* 12 (1896–1897) 18, 284.

áttörés” figyelhető meg a festészetben, melyben az angolok – kiemelten a preraffaelita hatásokból kiinduló szimbolista Edward Robert Hughes (1851–1914) – és a német művészek járnak az élen.<sup>162</sup> A plasztikák között is sok „ultramodernet” fedezett fel, többek között az elsősorban állatábrázolásairól ismertté vált francia Emmanuel Frémiet (1824–1910) három bronzszobrát méltatta. Frémiet-t az emberi és állati formák kontrasztos ütköztetéséért értékelte nagyra, és tartotta egyedülálló szobrásznak a korban. Az egész Biennále ötletét, és a látottak alapján a folytatás irányát sokat ígérőnek nevezte. A magyar és az osztrák részvételről Hevesi nem tett részletes említést, csupán a közös kiállítóhelyiségről – amelyet egyébként osztrák teremnek nevezett – állapította meg némi negatív felhanggal, hogy annak elrendezése teljesen célszerűtlen a többi nemzeti terem kialakításával ellentétben.

A *Pester Lloyd* 1897-ben is közölt beszámolót a Biennáléről, ezúttal Armin Friedmann (Friedmann Ármin, 1863–1939) tollából származott az írás. Friedmann külön kiemelte Horovitz és László arcképeit, kettőjük közül pedig elsősorban Lászlót méltatta, akinek – mint fiatal portréfestőnek – fényes jövőt, s kitüntetett helyet jósolt a művészettörténetben.<sup>163</sup>

Az élénk nemzetközi sajtóvisszhanggal szemben az első két Biennálénak szinte semmilyen reakciója nem volt a magyarországi magyar nyelvű sajtóban, illetve magyar szakmai és minisztériumi körökben sem. Ennek hátterében az első két Biennále közötti évre esett magyar államalapítás ezer éves évfordulója állhatott, melynek következtében elképzelhető, hogy az 1893 óta szervezett millenniumi ünnepségek minden figyelmet és anyagi forrást elvontak más rendezvényektől. Lukács Béla (1847–1901) akkori kereskedelemügyi miniszter (1892–1895) első ízben 1893-ban tette közzé az ünneplésre készülő felhívását, amelyben egyúttal deklarálta a millenniumi kiállítás legfőbb céljait is: „Kettős célja lesz ezen kiállításnak. Első sorban emlékeztetni a nemzetet az ezredéves mult nagy eseményeire és alkotásaira és megmutatni a külföldnek is, hogy a magyar nemzet hasznos tagja volt az európai népcsaládnak a haladás együttes munkájában. Második feladata a kiállításnak az lesz, hogy megismerjük a magyar államot alkotó összes erőket; megismertessük önmagunkkal és az idegenekkel a szellemi, anyagi és erkölcsi téren való

---

<sup>162</sup> L. H.: Internationale Kunst in Venedig. *Pester Lloyd* Nr. 104, 1895. május 1., 3–4.

<sup>163</sup> Armin Friedmann: Aus den „Giardini Pubblici”. *Pester Lloyd* Nr. 121, 1897. május 20., 3.

munkálkodásnak összes vívmányait.”<sup>164</sup> Jól látszik tehát: nem pusztán Magyarországra koncentrált az ország akkori politikai vezetése, hanem külföldre is figyelt, hogy ott is bizonyítsa az ország kulturális termésének Európában betöltött meghatározó helyét és jelentőségét. Ez a külföldre való kitekintés azonban akkor egyelőre kimerült a milleniumi kiállítás külföldi propagálásában. 1895-ben a különböző minisztériumok és művészeti egyesületek, intézmények a millenniumi kiállítás és egyéb rendezvények szervezésével voltak elfoglalva, 1897-ben pedig még alig ocsúdtak fel a millenniumi költségekből, így talán mindezek indokolhatták, hogy ebben a két évben a hivatalos magyar szervek látókörében nem szerepelt a velencei jelenlét. Az első években tehát inkább csak a külföldön élő magyar művészek tartották fontosnak a velencei kiállítást.

1899-ben kissé nagyobb figyelmet kapott a magyar hivatalos szinteken is a Velencei Biennále és a magyar részvétel, ám mindennek mégsem lett igazán fogantatója a gyakorlati megvalósulásban. A Biennále vezetése hivatalos levélben közvetlenül az Országos Magyar Képzőművészeti Társulatot mint a különböző illetékes nemzetközi művészkörökkel akkoriban a kapcsolatot tartó magyar állami szervet kereste meg kérésükkel, hogy juttassák el a Biennálén való részvételre felhívó kiírásukat minél több magyar művészhez.<sup>165</sup> Ezt a felhívást az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat hivatalos kiadványában, a *Műcsarnok* 7. számában közzé is tette.<sup>166</sup> Ebben részletesen ismertették a részvétel feltételeit: akik személyes meghívást kaptak, azoknak már nem kell zsűrizés alá esniük, akik azonban ezen felül egyénileg kívánnak jelentkezni, azoknak a műveit nemzetközi zsűri bírálja el. Külön terem volt fenntartva azoknak a műveknek, amelyeket a zsűri nem fogadott el, ezeket ugyanis – abban az évben külön kérésre – a Biennále alatt bizonyos ideig kiállíthatták a művészek.<sup>167</sup> Továbbá egy művész kettőnél több műalkotással nem

---

<sup>164</sup> Felhívás a közönséghez. Lukács Béla kereskedelemügyi m. kir. minister. Budapest, 1893 február havában. OSZK Kézirattár Schönherr Gyula iratai Fol. Hung. 1812 ff. 395.

<sup>165</sup> 1894-ig, a Nemzeti Szalon Művészeti Egyesület megalakulásáig a budapesti művészeti életet az OMKT uralta monopolhelyzetben, ám pozícióját a külföldi kiállításokon való részvétel szempontjából a Nemzeti Szalon létrejötte sem törte meg. Az OMKT uralmával szembe forduló másik jelentős nyitást a Művészház 1909-es megalakulása jelentette, ám Velencébe nekik sem ért el a kezük. A Művészház történetéről lásd: Zwickl András: *A Művészház 1909–1914. Modern kiállítások Budapesten.* (Kiáll. kat.), Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2009.

<sup>166</sup> Külföldi kiállítások naptára. Velence. *Műcsarnok* 2 (1899) 7, 85–86.

<sup>167</sup> 1899-ben a kiállítás megnyitóján velencei művészek egy csoportja tüntetett a Biennále kommerciális és elitista jellege, valamint a szabad művészetet korlátozó zsűrizés rendszere ellen. Akciójukban „ARS

szerepelhetett a Biennálén, s a három méternél szélesebb festmények, valamint a három négyzetméternél nagyobb alapterületű szobrok kiállítása csak külön engedéllyel volt lehetséges. A meg nem hívott művészeknek pusztán a be- és kicsomagolás költségeit állta a Biennále, s kizárólag a „nemzetközi csomagolási feltételeknek”<sup>168</sup> megfelelő ládákat fogadtak el. A művek ki- és visszaszállításról az adott művésznek saját magának kellett gondoskodnia. A műalkotásoknak a kiállítás egész tartama alatt a tárlaton kellett maradniuk, akkor is, ha az adott művész a saját alkotását már az első hetekben eladta. A műtárgyak eladási árát – amelyet a Biennále ideje alatt már nem lehetett módosítani – a művésznek magának kellett megállapítania, amelyből eladás esetén 10 százalék Velence városát illette. A kiállításon a műveket csak tűz ellen biztosította a Biennále; más sérülésekért vagy károkért a Biennále semmilyen felelősséget nem vállalt.

Mindebből kitűnik, hogy azok a magyarországi művészek, akik meghívást ugyan nem kaptak, de szerették volna műveiket Velencében kiállítani, teljesen egyénileg tudtak csak részt venni a Biennálén, s sok mindent saját költségen kellett (volna) megoldaniuk. Semmiféle központi (minisztériumi, szakszervezeti) szervezés nem állt mögöttük. Ezt támasztja alá a felhívás utolsó mondata is: „Mindent összevéve a legtanácsosabb az, ha a kiállítani szándékozó művészek, mielőtt valami elhatározó lépést tennének, az illető kiállítás szabályzatát megszerzik és a kiállítás vezetőségével érintkezésbe lépnek.”<sup>169</sup>

Ezen feltételek és a szükséges magas önköltségek mellett nem váratlan, hogy 1899-ben Magyarországról egyetlen egy művész sem jelentkezett a harmadik Velencei Biennáléra. Az egyéni jelentkezések elmaradása miatt az osztrák-magyar anyagon belül a magyarországi részleget 1899-ben csak az egyetlen egy meghívott művész, László Fülöp

---

LIBERA” feliratú táblákkal és Selvatico, Grimani, Fradeletto és Giovanni Bordiga (1854–1933, a velencei Képzőművészeti Akadémia rektora) arcát ábrázoló maszkokban vonultak a Biennále főépülete elé. Lásd. repr.: May 2009, [o. n.], 20–21. képek.

<sup>168</sup> „A műalkotásokat a legnagyobb gonddal és körültekintéssel erős faládákba kell becsomagolni. A műveket csavarokkal kell a láda falához erősíteni, és a ládák fedőlapját is csavarokkal kell rögzíteni a ládatesthez. A festményeket keretben, a metszeteket, pasztellképeket és akvarelleket a kereten kívül üveglappal is lefedve kell kiküldeni. [...] Három helyen kell az alkotó nevét és címét feltüntetni: a láda tetején, a láda belsejében és a műtárgy hátán vagy alján.” Lásd: „Erste Internationale Kunst-Ausstellung der Stadt Venedig 1895. Reglement”. ÖStA, Bécs, Botschaft Rom – Quirinal 2, Kunstaussstellung in Venedig 1895, no. 3698 1894 18/11.

<sup>169</sup> Külföldi kiállítások naptára. Velence. *Műcsarnok* 2 (1899) 7, 86.

képviselte két portréval.<sup>170</sup> A magyar műveket ezúttal nem csupán az osztrák, hanem a német anyaggal is közös helyiségben állították ki. Ebben a döntésben talán az is szerepet játszhatott, hogy éppen akkor nyílt 22 művet magában foglaló nagy egyéni kiállítása Lászlónak Stuttgartban.<sup>171</sup>

Már ekkor, a harmadik Biennálén szűknek bizonyult az eredeti „Pro Arte” elnevezésű központi pavilon, így egy öt helyiségből álló teremsorral bővítették ki az épületet a nyugati oldalon. A kezdeti előkelő, a bejárathoz közeli pozíciót elveszítve, ezúttal ebben az oldalsó teremsorban található „F” teremben kaptak helyet a magyar művek.<sup>172</sup> A hátrébb sorolódás részben talán köszönhető lehetett a kisszámú jelenlétnek is.

A velencei magyar szerepléssel kapcsolatban még egy új aspektust kell kiemelni az 1899-es év kapcsán. A *Magyar Iparművészet* hasábjain ebben az évben tettek első ízben említést a Velencei Biennáléről. Ugyan egyelőre csak abban az összefüggésben írtak a kiállításról, hogy a „műtárlat iparművészeti szempontból figyelemre méltót alig nyújt”,<sup>173</sup> ám mindenképpen pozitív változásként értékelendő, hogy az iparművészeti szakma elkezdett érdeklődni a velencei tárlat iránt.

Az tehát, hogy a magyar képzőművészek nem jelentkeztek a Velencei Biennáléra, korántsem jelentette részükről az érdeklődés hiányát; sokkal inkább a magas anyagi feltételek gátolhatták őket a jelentkezésben. 1900-ban a *Műcsarnok* június 3-ai számában például megjelent egy névtelen cikk, amelyben a szerző kérte Wlassics Gyula (1852–1937) akkori vallás- és közoktatásügyi minisztert (1895–1903), hogy a jövőben a minisztérium segítse a magyar művészek különböző külföldi kiállításokon való szereplését.<sup>174</sup> A szerző szerint erre a célra elegendő lenne évi 2.000 forint felvétele a költségvetésbe, s ezzel a segítséggel már részt tudnának venni a művészek a kisebb nemzetközi kiállításokon például – ahogy írta – Koppenhágában vagy Velencében. Ezeket a tárlatokat sokkal fontosabbnak és nívósabbnak nevezte a magyar művészet külföldön történő népszerűsítésének szempontjából, mint például a „párisi nagy kirakóvásárt.”<sup>175</sup> Ezeket a

---

<sup>170</sup> László mellett ebben az évben is részt vett Strobentz Frigyes egy portréval, ám ekkor nem a magyar, hanem a német anyagban állították ki a munkáját. Lásd: *III. Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*. (Kiáll. kat.), [k. n.], Velence, 1899, 32.

<sup>171</sup> Magyar művész kiállítása Stuttgartban. *Műcsarnok* 2 (1899) 27, 423.

<sup>172</sup> *III. Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*. (Kiáll. kat.), [k. n.], Velence, 1899, 33–34.

<sup>173</sup> [n. n.]: A III. velencei nemzetközi műtárlat. *Magyar Iparművészet* 2 (1899) 4, 173.

<sup>174</sup> [Albatrosz]: Magyar művészek a külföldön. *Műcsarnok* 3 (1900) 21, 289–291.

<sup>175</sup> Uo. 290.

kiállításokon való hangsúlyosabb magyar részvétel mellett két szempontból érvelt: egyrészt fontosnak tartotta, hogy a külföldi szakemberek, gyűjtők, érdeklődők jobban megismerjék, ezáltal helyesen értékeljék és a jövőben a művészettörténeti munkákba végre bevegyék a magyar művészeket is, másrészt fontosnak tartotta a magyar művészek szempontjából is a verseny miatt, hogy a nemzetközi szereplés által összemérhessék és megmérettessék magukat külföldi társaikkal, amire otthon nem nyílik lehetőségük.

Igaz, hogy más korabeli nemzetközi képzőművészeti kiállításokra is egyénileg jelentkeztek az alkotók,<sup>176</sup> így az önálló jelentkezés nem jelenthetett volna akkora akadályt a magyar művészek számára Velence esetében sem, bár a költségek itt jóval magasabbra rúgtak a speciális szállítást igénylő városszerkezet miatt. Azonban ha azt nézzük, hogy már az eredeti Biennále-szabályzatban is lefektették azt az elvet, miszerint minden nemzet államilag képviseltesse magát a Biennálén, akkor mégis különösnek vélhető Magyarország esetében az állami érdeklődés, érdekérvényesítés és segítségnyújtás (mind anyagilag, mind szervezésileg) teljes hiánya, holott a Biennále alapvető elvárása volt, hogy minden országban legyen egy helyi, állami képviselő, aki összefogja és koordinálja az adott nemzet hivatalos szereplését. Mivel Munkácsy sem 1895-ben, sem 1897-ben és 1899-ben nem tudta patronálni a magyar szereplést, nem volt Magyarországon egy olyan személy sem, aki képviselni és hangoztatni tudta volna a magyar művészek velencei szereplésének fontosságát az akkori magyar (kultur)politikai vezető réteg előtt. Nem volt akkor még Magyarországon senki a politikai döntéshozók körében, aki felismerte volna a Velencei Biennáléban rejlő művészeti és kultúr-diplomáciai, valamint anyagi lehetőségeket, így az osztrák-magyar anyagban az első három Biennálén egyértelműen az osztrák művészek domináltak.

A szakmai és a diplomáciai kapcsolatépítés eshetőségén túl – egyetértve Bálványos Anna meglátásaival –, a „kiállítás intézménye volt a korban a legfontosabb kapcsolat művész és közönsége (vevője) között [...] A velencei kiállítás kezdettől fogva kitűnő eladási lehetőségnek bizonyult. A nagyszámú látogató mellett Velence városa, nemes mecénások segítségével, és az olasz állam magas összegeket fordított vásárlásokra, hogy múzeumi közgyűjteményeit ezúton is gyarapítsa.”<sup>177</sup> Ennek köszönhetően több esetben a magyar

---

<sup>176</sup> A magyar képzőművészet müncheni szereplését például a kint élő művészek szervezték egyénileg a kultuszminisztérium és a Képzőművészeti Társulat megbízásából. Erről részletesen lásd: Kovács Ágnes: Nemzetközi kiállítások Münchenben és magyar résztvevőik. In: Hessky 2009, 87–98.

<sup>177</sup> Bálványos [1993], 40.

művészek munkái is gazdára találtak Velencében. Talán éppen ezen magyar eladások miatt is szerette volna talán a Biennále vezetése, hogy az első három részvételhez képest valamivel nagyobb kollekcióval szerepeljen Magyarország a következő években. Ennek megszervezésére azonban új nemzeti patrónus után kellett nézni Munkácsy halála miatt. A helyzet megoldásának az érdekében a Biennále titkárának, Antonio Fradelettónak a választása a fiatal műkritikusra, Lázár Bélára (1869–1950) esett, hogy 1901-ben ő szervezze meg a korábbiakhoz képest erősebb magyar jelenléte Velencében.<sup>178</sup> Lázár Béla kint járt 1899-ben Velencében, s az akkori Biennálén ismerkedett meg Fradelettóval, aki rögtön felfigyelt a tehetséges fiatalemberre. Lázár 1899-ben több modernebb hangvételű művet is láthatott az akadémikus portrék és tájképek mellett, így talán ennek is köszönhető, hogy 1901-es válogatása változatosabb, sokszínűbb lett a korábbi (osztrák-)magyar anyagokhoz képest. Az 1899-es Biennále a nemzetközi kritikusok körében is népszerűbb volt, mint az első két kiállítás. Abban az évben jelentek meg az első pozitívabb hangvételű írások, többek között úgy emlegetve az az évi tárlatot, mint az addigi Biennálék sorában messze a legkiemelkedőbbet.<sup>179</sup> Abban az évben valóban lehetett látni az akadémikus portrék és tájak mellett egy-egy modernebb szemléletű művet például Gustav Klimttől (1862–1918), Fernand Khnopfftól (1858–1921), James McNeill Whistlertől (1834–1903), vagy Ferdinand Hodlertől.<sup>180</sup>

Az 1899. év még egy aspektusból jelentős dátum a jövőbeni magyar részvétel tekintetében. Ekkor következett ugyanis be egy olyan személyi átalakítás a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium Művészeti Ügyosztályának az élén, amely hosszú távon nagymértékű változásokhoz és pozitív eredményekhez vezetett a velencei magyar részvétel szempontjából tekintve. Ebben az évben a korábbi osztályvezetőt, Szmrecsányi Miklóst (1854–1936) Koronghi Lippich Elek váltotta, aki 1913-ig erős mozgatórugója, meghatározó szervezőegységé tudott lenni a magyar kulturális életnek, és kulcsszerepet játszott a magyar képző- és iparművészet külföldi megítélésének alakításában. Leginkább az iparművészeti közeg fűzött nagy reményeket Koronghi Lippich Elekhez, akiről kinevezése kapcsán így nyilatkoztak a *Magyar Iparművészet* hasábjain: Koronghi Lippich „a művészi iparnak nagy kedvelője és alapos ismerője, akitől e néven modern szellemű

---

<sup>178</sup> Rufo Paralupi: *L'arte europea a Venezia*. [k. n.], Firenze, 1901, 111. Hivatkozva: Bálványos [1993], 41.

<sup>179</sup> Karl Voll: Die III. internationale Kunstausstellung in Venedig. *Die Kunst für Alle* 14 (1898–1899) 18, 279.

<sup>180</sup> Alloway 1968, 48.

alapos újításokat és annyi sok megrekedt intézkedésnek folyóvá tételét várjuk.”<sup>181</sup> Báró Eötvös József (1813–1871), majd Trefort Ágoston (1817–1888) minisztersége<sup>182</sup> óta nem volt Magyarországon széles látókörű, nagy műveltségű, átfogó kultúrpolitikai koncepcióval rendelkező, cselekvőképes kultuszminiszter, így minden szakterületen az adott osztályvezetőre hárult a feladat, hogy saját területének érdekeit maximálisan érvényesítse. Koronghi Lippich nem könnyű korban került a Művészeti Ügyosztály élére, ám rátermettségének és széles kapcsolatrendszerének köszönhetően sok mindent előrébb tudott mozdítani a magyar kultúra, benne a velencei magyar részvétel területén is. Termékeny munkásságának bizonyítéka az a nagy mennyiségű iratanyag, amely hagyatékként az utókor számára fennmaradt.<sup>183</sup>

Koronghi Lippich új művészetpolitikai koncepciója nem váratott sokáig magára, s a Velencei Biennále magyar részvételében – azon belül is leginkább a magyar iparművészet hangsúlyosabbá tételében –, valamint a Magyar Pavilon épületének kialakításában hamarosan érezte hatásait. Olaszország felé való irányultságában szerepet játszott egyrészt a magyaros szecessziós művészetet támogató programjának kedvező olasz fogadtatása, másrészt a modern francia művészettel szemben megfogalmazott ellenérzése. A művészek azzal többé nem vádolhatták a hivatalos állami szektort, hogy az nem foglalkozik a magyar művészek külföldi propagálásával, s hogy nem segíti külföldi érvényesülésüket. Ám mindeközben a liberális vagy liberálisnak vélt művészeknek nyújtott kevesebb lehetőség, illetve a képzőművészettel szemben inkább az iparművészetnek a támogatása valamelyest tendenziózássá s egyre egyoldalúbbá tette a hivatalos kultúrpolitikai irányvonalat.

## *5.2 Koronghi Lippich Elek kultúrpolitikai programjának elméleti háttere és annak hatása a velencei magyar szereplésekre*

Az 1900-as évek elején kezdett el kibontakozni egy kisebbfajta vita – leginkább ugyan az iparművészetben, de ennek hatásai a képzőművészetben is kimutathatók – arra nézve, hogy

---

<sup>181</sup> [n. n.]: Változás a vallás- és közoktatásügyi minisztérium művészeti osztályának vezetésében. *Magyar Iparművészet* 2 (1899) 1–2, 34–35.

<sup>182</sup> Eötvös 1867 és 1871 között, őt követve Trefort pedig 1871 és 1888 között volt a Magyar Királyság vallás- és közoktatásügyi minisztere.

<sup>183</sup> Koronghi Lippich Elek teljes hagyatéka az OSZK Kézirattárában található: Fol. Hung. 1596-1604; Quart. Hung. 2378-2383; Oct. Hung. 848; Analekta 3743-3748. A Koronghi Lippich Elekhez írt levelek az OSZK Kézirattár Levelestárában olvashatók (külön leltári számok nélkül, az egyes szerzők szerint rendezve).

milyen az igazi magyar művészet, hol keresendők a magyar művészet gyökerei: a népi vagy a modern ornamentikában?<sup>184</sup> Az erre vonatkozó nyilvános párbeszéd a *Magyar Iparművészet* hasábjain kapott helyet. Hampel József *A régi hazai ornamentikáról* című írásában amellet érvelt, hogy nem létezik egységes magyar ornamentika, hanem csupán egymástól elkülönülő magyarországi tót, német stb. ornamentikáról lehet beszélni.<sup>185</sup> Hampel érvelésére a válasz Huszka József tollából született meg. Huszka határozottan fellépett az egységes népi (nemzeti) magyar ornamentika létezése és egyértelmű körülhatárolhatósága mellett.<sup>186</sup> A vita a *Magyar Iparművészet* 1899. szeptemberi számában zárult a *Modern vagy magyar stílus?* című írásban, amelyben a szerző az elhangzott két érvnek (modern és/vagy magyar) nem a szembeállítását, hanem harmonikus egységét tűzte ki legfőbb célul: „A népies motívumok derűre-borúra való alkalmazása a jó ízlés szempontjából gyakran hajmeresztő dolgokat produkált [...] Ez nem zárja ki, hogy ne használjuk fel népies ornamentikánknak motívumait ott, a hol helyén valók. Sőt ezt kívánjuk. De ne higgye és hirdesse senki, hogy a magyar érzést, a magyar ízlést *csakis* azoknak a fölhasználásával lehet kimutatni. [...]”<sup>187</sup>

A szakmai viták mellett maga Koronghi Lippich Elek is behatóan foglalkozott a kérdéssel és álláspontjának több ízben is hangot adott. Írásaiban hosszasan elmélkedett a magyar stílusról és annak (újbóli) megteremtéséről. „Lippich látva, hogy sem a népnemzeti irány, sem a történeti festészet nem alkalmas továbbfejlődésre, vallja, hogy a XIX. század második felének magyar művészete hagyomány nélküli, ezért is ítéltetett elsorvadásra. Keresi a magyar történelemben azt a forrást, amely egy kialakuló új művészethez megfelelő alapot adhat.”<sup>188</sup> Ezt az új alapot a Gödöllői Művésztelep művészeiben vélte megtalálni, s ennek következtében Koronghi Lippich az 1900-as évek elején elkezdte felvezetni a magyar iparművészetet, benne a gödöllőieket propagáló, támogató

---

<sup>184</sup> Ekkor még ez a kérdés csak az igazi magyar ornamentika megtalálására koncentrált. A kérdés majd igazán a két háború között, az 1920-as évek végétől kezdve ölt komolyabb (ideológiai) méreteket és vált ki hevesebb, szélesebb körű vitákat. A modern ornamentika kérdéséről és az erről szóló vitáról részletesen lásd: Sinkó Katalin: Viták a nemzeti ornamentika körül 1873–1907. In: Vadas Ferenc (szerk.): *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*. Hild-Ybl Alapítvány, Budapest, 2004, 399–433.; Szikra Ágnes (szerk.): *Ornamentika és modernizmus*. Ernst Múzeum, Budapest, 2006. (Ernst Múzeum füzetek, 2.)

<sup>185</sup> Hampel József: *A régi hazai ornamentikáról*. *Magyar Iparművészet* 2 (1899) 3, 100–105.

<sup>186</sup> Huszka József: *A régi hazai ornamentika*. *Magyar Iparművészet* 2 (1899) 4, 149–157.

<sup>187</sup> [X.]: *Modern vagy magyar stílus?* *Magyar Iparművészet* 2 (1899) 5, 193–196.

<sup>188</sup> Jurecskó 1982, 16.

művészetpolitikai programját. „A gödöllői telep állami támogatása nem utolsósorban abból adódott, hogy a művésztelep programszerűen vállalta át a hivatalosan is nagyra értékelt háziipari tevékenység számos formáját: ősi, népi technikákat élesztett újjá, ezeket rendszeresen oktatta, gyűjtötte a hagyományos népművészet motívumait s modern szellemben használta fel.”<sup>189</sup> Az iparművészet kiemelt támogatásának hamarosan Velencében is kimutathatók lettek a hatásai, hiszen a képzőművészeti alkotások mellett 1905-től már fokozatosan megjelentek az iparművészeti munkák is – elsősorban, olykor kizárólag a gödöllői művészekről.

Koronghi Lippich Elek nemzeti karakterű programja nagyban igazodott a nyugati világ diktálta elvárásokhoz is, hiszen akkoriban Európában, különösen Olaszországban, „a nemzeti alapon álló művészet megújítását”<sup>190</sup> tekintették legfőbb elérendő célnak. Koronghi Lippich *A művészetek és a stílus* című írását a következőképpen kezdte: „Azt a kort éljük, melyet a renaissance-ban felszabadult egyéniség féktelen és végletes energiái állandó izgatottságban tartanak. Érdekes kor, de bonyodalmak közt vergődő. Az ember minden munkáját erkölcsi és szellemi ütközések közt végzi. [...] Minél nagyobb hatalomhoz jutott az egyén, annál inkább széthullott a művészet. Széthullott... talán ez a helyes szó. Kiesett az együtteségből.”<sup>191</sup> Írásában végig azt nehezményezte, hogy egyénekre esett szét a művészet, minden alkotó olyan saját művészetet, olyan egyedi formákat hoz létre, amihez éppen kedve van. Pozitív ellenpéldaként az építész, iparművész Kós Károlyt (1883–1977) és a gödöllői művészeket említette meg, akik – véleménye szerint helyesen – az erdélyi népművészetből indulnak ki, s művészetüknek forrását Kalotaszeg, Küküllő, a szász építészet és a torockói formák jelentik. Írása végén tanulságként három dolgot vont le: „a. azok az egyének és azok a fajok vannak a művészeti stílusfejlődés útján, amelyek összeköttetést találtak az elmúlt korok nagy művészeivel és ez összeköttetést a modern individualizmus ostromai ellenére is szigorú határozottsággal tartják fenn s szinte vallásos kegyelettel ápolják. b. a stílus útján lévő egyén művészeti készsége nem csupán egyetlen szaknak a mesterségbeli elemeiből táplálkozik, de korának

---

<sup>189</sup> Bellák Gábor: A historizmus és a szecesszió népművészetfelfogása. In: Éri Gyöngyi – O. Jobbágyi Zsuzsa (összeáll.): *Lélek és forma. Magyar művészet 1896–1914.* (Kiáll. kat.), Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1986, 23.

<sup>190</sup> Székely 2012, 170.

<sup>191</sup> Koronghi Lippich Elek: *A művészetek és a stílus.* [é. n.] [Kézirat, 32 oldal]. OSZK Kézirattár Fol. Hung. 1603/1.

és fajának egész szellemi és lelki életéből [...]. c. a stílus útján lévő fajoknál azt tapasztaljuk, hogy vannak – életideáljaik.”<sup>192</sup> Koronghi Lippich „idealizmusa” és „múltba vágyódása” érthető, ha saját korát nézzük, azaz, hogy az 1867 utáni gazdasági, ipari növekedésnek köszönhetően Magyarországon bekövetkezett „jólét” miatt az egyéni célok felerősödtek a közösségi érdekek szem előtt tartása helyett, s mindennek demoralizáló hatásait vélte felfedezni a – korábban megkérdőjelezhetetlen – társadalmi kohézióra nézve. Koronghi Lippich az új, kozmopolita, nagyvárosi „problémákra” a „régii magyar vidék” adta őszinte válaszokat kereste.

Koronghi Lippich annak a művészeti vonulatnak lett tehát a legfőbb támogatója, amely a „népművészet elemeit felhasználja a képzőművészeti tervezőmunka során különféle iparművészeti műhelyekben”.<sup>193</sup> Ez az elvárás (népművészeti kiindulás, új modern magyar kivitelezés, közösségben való alkotás, művészet és mindennapi élet egységének a megteremtése) pedig legtökéletesebb formában a Gödöllői Művésztelepen valósult meg: „Az életet átszövő, vele elválaszthatatlan egységbe forrott művészet irányában halad az ő törekvésük is, és az egész társadalmat átható művészeti kultúra eszménye lebeg felette” – foglalta össze néhány évvel később Petrovics Elek (1873–1945) a gödöllőiek legfőbb céljait és erényeit.<sup>194</sup>

Koronghi Lippich és a gödöllőiek Kalotaszegen keresték és találták meg a magyar népművészet gyökerét, amelynek motívumkincseit felhasználva kívánták megteremteni az új magyar (szecessziós, modern) képző- és iparművészetet.<sup>195</sup> Lyka Károly (1869–1965) műkritikus 1902-ben *Szecessziós stílus – magyar stílus* című írásában éppen annak a véleménynek adott hangot, hogy e két fogalom nem állítható egymással szemben, hanem sokkal inkább fedik egymást: „Első sorban megállapíthatjuk, hogy szemtanúi vagyunk egy egyetemes, egész Európára kiterjedő új művészeti törekvésnek, a mely az összes kulturállamokban lényegileg azonos. Mindenütt hadat üzentek az újítók az akadémikus doktrínáknak, mindenütt felszabadítják magukat a műtörténeti stílusoktól, s mindenütt egyéniségük szabad kifejlésztésére törekszenek.

---

<sup>192</sup> Uo.

<sup>193</sup> Keserü Katalin: A népművészeti motívum metamorfózisához a képzőművészetben. *Ethnographia* 88 (1977) 1, 121.

<sup>194</sup> Petrovics Elek: A gödöllői telep kultúrtörekvéseiről. *Magyar Iparművészet* 12 (1909) 1, 7.

<sup>195</sup> K. Lippich Elek: Beszélgetés a művészetről és Kalotaszeg. *Magyar Iparművészet* 6 (1903) 4, 245–250.; Kriesch Aladár: Mit jelent hát a kalotaszegi művészet? *Magyar Iparművészet* 6 (1903) 4, 250–256.

Másodszor megállapíthatjuk, hogy ez az egyetemes újítási törekvés egyes országokban nemzeti stílusnak ad létet. Azáltal, hogy a művészek fölszabadulnak a rájuk nézve immár elavult stílusok formáitól, teljes szabadságban követhetik művészi egyéniségük impulzusait s juttathatják érvényre egyéni vérmérséküket, faji, nemzeti jellegüket. Ez a nemzeti vonás hol erősebben, hol gyengébben bizonyos megkülönböztethető nemzeti ízt ad legkiválóbb műveiknek. Hazánkban kiválóan erős nyomatékkal törekszenek erre az újítók, a mi erősen kifejtett nemzeti érzésünkre vezethető vissza.

Harmadszor konstatálhatjuk annak a műtörténeti jelenségnek szemünk láttára való ismétlődését, hogy egy egyetemes művészeti törekvés, bárhonnan eredt legyen is, idővel nemzetek, illetve népfajok szerint differenciálódik.”<sup>196</sup> Lyka szavainak a Gödöllői Művésztelep alkotói teljes mértékben megfeleltek, s ezért tekinti őket az utókor az egyetlen olyan hazai művészközösségnek, amely a nemzetközi szecesszió szellemében működött, nemzeti hangvétellel.<sup>197</sup>

Koronghi Lippichet és a gödöllőieket nem pusztán az ideológiai elképzelések kötötték össze. Állandó, személyes kontaktusban voltak egymással – Koronghi Lippich rendszeresen kijárt Gödöllőre –, s így kapcsolatuk igazi barátsággá alakult az évtizedek során. A gödöllőiek közül a telepet vezető Körösfői-Kriesch Aladárt (1863–1920) fűzték a legmélyebb szálak Koronghi Lippich Elekhez: Körösfői mind szakmai – hol állítson ki, melyik kiállításokon vegyen részt stb. –, mind magánéleti kérdésekben kikérte az osztályvezető véleményét, elmaradhatatlanul beszámolt aktuális munkáiról, s mindenhol küldött egy képeslapot, ha éppen elutazott Gödöllőről.<sup>198</sup> Körösfői és Koronghi Lippich baráti viszonyának volt köszönhető a gödöllői telep folyamatos állami támogatása: amikor például Körösfői felvetette Koronghi Lippichnek a kézi szövőműhely megindításának az ötletét, a kultusztárca azonnal rendelkezésre bocsátotta az ehhez szükséges anyagi keretet.<sup>199</sup>

---

<sup>196</sup> Lyka Károly: Szecessziós stílus – magyar stílus. *Művészet* 1 (1902) 3, 178.

<sup>197</sup> Egri Mária: Művészközösségek az 1900-as években. In: Éri – O. Jobbágyi 1986, 29.

<sup>198</sup> Minderről az a fennmaradt 209 levél tanúskodik, amelyet Körösfői 1891 és 1920 között írt Koronghi Lippich Eleknek. Koronghi Lippich Elek levelezése. OSZK Kézirattár, Levelestár.

<sup>199</sup> A gödöllői szövőműhely megszervezése 1903-ban indult, amikor Kovalszky Sarolta szövőnő a kultuszminisztériumhoz fordult anyagi segítségért műhelye fenntartása érdekében. Körösfői már korábban kapcsolatban állt a németeleméri műhellyel, és a műhely bajba kerülése okán fogalmazódott meg benne a szövőműhely Gödöllőre való költöztetése. Őriné Nagy Cecília: A gödöllői szövőműhely. In: Geller – G. Merva – Őriné Nagy 2003, 99–106.; Őriné Nagy Cecília (szerk.): *A gödöllői szőnyeg 100 éve*. Gödöllői

A gödöllőiek és az akkori magyar kultúrpolitika eredetkeresése nem sajátosan magyar jelenség volt a korban: Koronghi Lippich például sokat foglalkozott a finn művészettel és annak gyökereivel; a modern finn művészet népművészeti kiindulását pedig mintaként állította a hasonló magyar törekvések mellé.<sup>200</sup> Nemzeti karakterű mozgalmak szinte valamennyi európai országban kimutathatók voltak a 19. század második felétől kezdve a századfordulóig: a lengyeleknél például az ún. „zakopanei stílusban” vélték felfedezni a lengyel nemzeti művészet (legfőképpen az iparművészet és az építészet) gyökerét,<sup>201</sup> s az 1861-ben kivívott függetlenség után az olaszok is igyekeztek választ keresni „A milyen is az olasz?”<sup>202</sup> kérdésre. Magyarországon pedig az 1890-es évektől „egyre nagyobb hullámokat vető nemzeti mozgalom” – ahogy Bellák Gábor fogalmazta meg – „1905-ben éri el a tetőpontját.”<sup>203</sup>

Koronghi Lippich úgy vélte, hogy nem elég az, ha egy országnak sok jó művésze van, a művészeknek közönséget is kell nevelni. Egy másik írásában Koronghi Lippich Magyarország kulturális elmaradottságáról, szellemi elszigeteltségről, az ország és a Nyugat között fennálló óriási szellemi szakadékról szólt. „[...] a magyar művészet kollektívjei csak igen lassan szaporodnak. Nem csodálatos, hogy így van. Természetes oka ennek az a nagy elszigeteltség, melyben a magyar kultúra leledzik. A magyar műveltség – s ennek körében a magyar művészet alkotásait, legyenek bármily érdekesek és a világművelődés szempontjából bármily becsesek és soha eddig nem észlelt új elemeket is magukban foglalók, – közgazdasági nyelven szólva – az európai kultúrbörzék nem jegyzik. A magyar művészet termékeinek európai jelentőségű árfolyamot biztosítani eddig nem sikerült.”<sup>204</sup>

Koronghi Lippich Elek tehát kettős „fronton” képzelte el kultúrpolitikai programját: egyrészt az iparművészet fellendítésében, másrészt az értő közönség kinevelésében (azaz

---

Városi Múzeum, Gödöllő, 2007; Őriné Nagy Cecília (szerk.): *A gödöllői szőnyeg 100 éve. Tanulmányok a 20. századi magyar textilművészet történetéhez*. Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő, 2009.

<sup>200</sup> Koronghi Lippich Elek: *A finnek és a finn művészet*. [k. n.], Budapest, 1908.

<sup>201</sup> Wojciech Bałus: A zakopanei stílus és a lengyel nemzeti stílusról folytatott viták az építészetben és az iparművészetben. In: Keserü Katalin – Haba Péter (szerk.): *A modernizmus kezdetei Közép-Európa építészetében*. Ernst Múzeum, Budapest, 2005, 26–28.

<sup>202</sup> Székely 2012, 165.

<sup>203</sup> Bellák 1986, 23.

<sup>204</sup> Koronghi Lippich Elek: *A magyarság helyzete és a magyar művészet*. [é. n.] [Kézirat, 18 oldal]. OSZK Kézirattár Fol. Hung. 1603/2.

az ország különböző vidékein múzeumok, könyvtárak és képtárak létesítésében) látta az ország kulturális helyzetének felemelkedését és a magyar művészet jobb nemzetközi megítélésének megteremtését.

### 5.3 Az önálló magyar részvétel lassú és ingadozó kezdetei. Útban a Magyar Pavilonig (1901–1907)

Az első önálló, az osztrákoktól mind névben, mind helyszínben független velencei magyar részvételre 1901-ben került sor.<sup>205</sup> Ezt a „leválást” az osztrákok részéről heves felháborodás követte.<sup>206</sup> A velencei függetlenedés meglepetésként érthette Ausztriát, s talán az új, váratlan helyzet miatt nem volt önálló nemzeti patrónussal felügyelt osztrák terem a következő három Biennálén.<sup>207</sup>

A *Műcsarnok* hasábjain 1901-ben üdvözölték, és hangsúlyozták, hogy abban az évben a magyar művészek önállóan vesznek részt Velencében, illetve számot adtak arról, hogy az olaszok már a kiállítás építése alatt nagyfokú érdeklődést mutattak az osztrákoktól független magyar alkotások iránt azok „őszinte nemzeti jellege” és a képek témája miatt. Az olasz kritikának elnyerte tetszését a „melankolikus magyar tájék, a paraszt nehéz helyzete, temetés, falusi ünnepség, vallási és templomi jelenetek, családi élet, típusok, népviseletek, arcok.”<sup>208</sup> Az önálló magyar szereplést tehát mind magyar, mind olasz részről is szorgalmazták. Az olaszok részéről a magyar művészet irányában tanúsított nagyfokú érdeklődést jól mutatja az, hogy abban az évben a magyar művészet a központi pavilon első (B elnevezésű) termében kapott helyet, közvetlenül a bejárati előcsarnoktól (A elnevezésű helyiségtől) balra. A kiállított 46 művel abban az évben az egyik legnagyobb kollekciónak számított a magyar anyag. Az 1901-es *Műcsarnok* 13. számában megjelent, a

---

<sup>205</sup> Korábbi megnevezése a közös osztrák-magyar teremnek: „Sala Austria-Ungheria”, 1901-től: „Sala Ungheria”.

<sup>206</sup> Carl Aigner: „Sehnschlacht am Canal Grande”. Österreich und die Biennale di Venezia. In: Uő: *Im Angesicht des Löwen. Österreich und die Biennale di Venezia*. Christian Brandsätter Verlag, Bécs, 2009, 21.

<sup>207</sup> 1901-ben és 1903-ban egyáltalán nem vettek részt osztrák művészek a Velencei Biennálén, 1905-ben pedig csak a Biennale által központilag meghívott osztrák művészek állítottak ki a nemzetközi szekcióban. Itt kell megjegyezni, hogy 1901-től már nem volt a Biennale szervezeti egységeiben „Comitato di Patrocinio”. Innentől kezdve minden nemzet maga szervezte a saját nemzeti részvételét és a központi tematikus, vagy egyéni kiállításokra a Biennale olasz vezetősége hívta meg a külföldi művészeket, vagy fogadták el (bírálták el) az egyéni jelentkezéseket.

<sup>208</sup> [n. n.]: Magyar művészet a velencei kiállításon. *Műcsarnok* 4 (1901) 16, 239.

Biennále magyar szerepléséről beszámoló írás is kiemelte, hogy „Venezia városa ezuttal egy nagy termet bocsátott a magyar művészet rendelkezésére.”<sup>209</sup> 1901-ben a Biennále katalógusában első alkalommal jelent meg egy kisebb elemző szöveg – Lázár Béla tollából – a kiállításon bemutatott magyar művészekről és művekről, amelyben Lázár kifejtette, hogy legfőbb célja az volt a tárlat összeállításánál, hogy egyszerre nyújtson átfogó képet az egyéni teljesítményekről és a nemzeti művészet egészéről.<sup>210</sup>

Az 1901-es önálló magyar szereplés előzményeként két dolgot kell kiemelni: egyrészt a magyar kormányzatnak a millenniumi ünnepségek kapcsán kibontakozó, majd fokozatosan erősödő, az ország politikai önállóságát hangsúlyozó, a magyar gazdaság és kultúra „termékeinek” külföldi népszerűsítésére irányuló törekvését, másrészt – ennek első következményeként – az 1900-as párizsi világkiállítás magyar anyagának sikerét.<sup>211</sup>

### 5.3.1 Az 1900. évi párizsi világkiállítás közvetlen hatása a velencei magyar szereplésre

Az 1867-es kiegyezés óta az 1900-as párizsi világkiállítás volt az első, amelyen Magyarország Ausztriától minden tekintetben függetlenül, saját kormánya képviselőjében vett részt, s már nem mint a Monarchia része (például 1851, London; 1855, Párizs; 1862, London; 1867, Párizs), vagy társállama (például 1873, Bécs) szerepelt, ahogy az a korábbi nemzetközi kiállításokon történt.<sup>212</sup> Ezáltal sikerült eloszlatni azt az addigi hamis képet, miszerint „a külföld Magyarországot Ausztria egyik tartományának tekintette.”<sup>213</sup> A magyar szekcióról megjelent külföldi beszámolók többsége a magyar kiállítás egyszerre „modern és nemzeti” jellegét, valamint Ausztriától független arculatát hangsúlyozta. A *Kunstgewerbeblatt* kritikusa üdvözölte, hogy a magyar berendezési tárgyak formavilágukban elszakadtak a historizáló stílusjegyeiktől, és új, érdekes formákat

---

<sup>209</sup> [n. n.]: Múkiállítás Veneziában. *Műcsarnok* 4 (1901) 13, 199.

<sup>210</sup> Lázár Béla: L'arte ungherese. In: *IV. Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*. (Kiáll. kat.), [k. n.], Velence, 1901, 17–20.

<sup>211</sup> A párizsi világkiállítás magyar szerepléséről részletesen lásd: Lövei Pál: Magyarország és a világkiállítások. In: Fehérvári – Hajdú – Prakfalvi 2001, 17–46 (Párizs: 25–30, részletes bibliográfiával); Varga Vera: Egy világkiállítás tanulságai: a magyar iparművészet az 1900-as párizsi világkiállításon. In: Keserü Katalin – Hudra Klára (szerk.): *Finnmagyar. Az 1900-as párizsi világkiállítástól a Cranbrook Schoolig*. (Kiáll. kat.), Ernst Múzeum, Budapest, 2004, 52–64; Székely Miklós: A millennium exportja. Magyarország az 1900-as párizsi világkiállításon. In: Székely 2012, 113–153.

<sup>212</sup> Lövei 2001, 28.

<sup>213</sup> Strausz Adolf: *Páris és az 1900-iki világkiállítás*. Lampel, Budapest, 1900, 29.

teremtettek, amelyek nemzeti karaktert mutattak a „Los von Wien”-jelszóval.<sup>214</sup> Ahogy Rebecca Houze is rámutatott kitűnő összehasonlító tanulmányában: Ausztria és Magyarország önálló szereplése a párizsi világkiállításon a szecesszió nemzeti és a kozmopolita irányainak egymásnak feszüléséről szólt.<sup>215</sup>

Kultúrdiplomáciai szempontból a párizsi magyar részvétel sikere tagadhatatlan volt: az élénk nemzetközi és hazai sajtóvisszhang, valamint a magyar kiállítóknak kiosztott számtalan kitüntetés beigazolta, hogy jó döntés volt Ausztriától függetlenül szerepelni a világkiállításon.

A párizsi világkiállítás teljes magyar anyagából a képző- és iparművészeti szekció érdemel figyelmet a későbbi Velencei Biennálék vonatkozásában. A magyar képzőművészeti alkotások a Grand Palais csarnokaiban kaptak helyet a többi ország festészeti és szobrászati munkáival együtt kiállítva, az iparművészeti tárgyakat azonban a Magyar Pavilonban mutatták be, önálló szekcióban. A képzőművészeti alkotások között szinte kizárólag akadémikus portré- és zsánerképeket, historizáló, allegorikus ábrázolásokat, naturalista tájképeket, valamint arisztokrata- és királybüszköket, illetve lovasszobrokat találunk.<sup>216</sup> A Párizsban kiállító képzőművészek közül többen résztvevői lettek az 1901-es Velencei Biennále magyar anyagának is, sőt, László Fülöpnek egy festménye (*Rampolla kardinális arcképe*, 1898 [13. kép]) mindkét tárlaton szerepelt.<sup>217</sup>

A konzervatívabb képzőművészeti szekcióhoz képest az iparművészeti részleg jóval újítóbbrá sikerült, és az egész magyar anyag szempontjából ez a rész keltette a legnagyobb feltűnést.<sup>218</sup> Ez a világkiállítás volt az első, ahol a magyar anyagban a különböző gazdasági csoportok (bányászat, gépgyártás, villamosság, mezőgazdaság, kisebb iparágak stb.)

---

<sup>214</sup> Ferdinand Luthmer: Möbel und Zimmereinrichtungen auf der Pariser Ausstellung. *Kunstgewerbeblatt* 12 (1901) 8, 148–156 (150).

<sup>215</sup> Rebecca Houze: National Internationalism. Reactions to Austrian and Hungarian Decorative Arts at the 1900 Paris Exposition Universelle. *Studies in the Decorative Arts* 12 (2004) 1, 55–97.

<sup>216</sup> Székely 2012, 152.

<sup>217</sup> László Fülöpön kívül az 1900-as párizsi és az 1901-es velencei kiállításon egyaránt résztvevő képzőművészek: Bihari Sándor, Csók István, Fényes Adolf, Ferenczy Károly, Horovitz Lipót, Iványi-Grünwald Béla, Katona Nándor, Kernstok Károly, Magyar Mannheimer Gusztáv, Márk Lajos, Réti István, Rippl-Rónai József, Szinyei Merse Pál, Újváry Ignác, Zemplényi Tivadar.

<sup>218</sup> Az egész világkiállítás szempontjából kiemelt helyen szerepelt más nemzetek értékelésénél is az iparművészet szekciója. Erről lásd: Györgyi Kálmán: Az iparművészet a párisi kiállításon. *Magyar Iparművészet* 3 (1900) 5, 209–304.

mellett az iparművészeti alkotások is önálló, egyenrangú bemutatkozási lehetőséghez jutottak a világ nagyközönsége előtt. A Koronghi Lippich által elindított, a modern magyar iparművészet támogatását, valamint annak nemzeti és nemzetközi megítélésnek felvirágoztatását célul kitűző új művészetpolitikai programjának egyik első jelentős nemzetközi állomásaként említendő tehát a párizsi világkiállítás iparművészeti szekciója, amely a magyar iparművészet addigi eredményeit összegezte.

A tárlat kivitelezését Koronghi Lippich az Országos Magyar Iparművészeti Társulatra bízta.<sup>219</sup> A Társulat akkori elnöke, Ráth György (1828–1905)<sup>220</sup> a kiállítás nemzeti biztosának – Koronghi Lippich Elekkel való egyeztetés után – Radisics Jenőt (1856–1917), az Iparművészeti Múzeum akkori igazgatóját<sup>221</sup> kérte fel. Ráth személyesen felügyelte a párizsi magyar szereplés megszervezését, hiszen ebben az időben az Iparművészeti Társulat és az Iparművészeti Múzeum számtalan esetben szorosan együttműködött a magyar iparművészet hazai és nemzetközi intenzív népszerűsítésében: közösen szervezték az országos és a külföldi kiállításokat, valamint együttesen szerkesztették az iparművészeti kiadványokat.<sup>222</sup> Radisics volt Magyarországon az első, aki a Gottfried Semper (1803–1879) által a 19. század közepén megfogalmazott gondolatokat felismerte, megértette és a hazai viszonylatokban terjesztette. Azaz a művészeti ágak korábbi hierarchiájának átrendeződését hangsúlyozta, s ennek következtében az iparművészet erőteljesebb jelenlétét szorgalmazta. Ennek a szemléletbeli változásnak a sürgetésében – miszerint az iparművészetet mind stílusában, mind formai megoldásaiban, iparában meg kell újítani,

---

<sup>219</sup> Az Országos Magyar Iparművészeti Társulatot 1885-ben alapították, s életre hívásában nagy szerepe volt Trefort Ágoston vallás- és közoktatásügyi miniszternek, aki a Társulat első elnöke lett. A Társulat legfőbb célja a modern magyar iparművészet fellendítése volt: mind az önálló nemzeti karakter kialakításának, mind pedig a technikai színvonal emelésének tekintetében. A Társulat további céljai között szerepelt az iparművészek szakmai háttérének biztosítása, a közönség ízlésének csiszolása, valamint az ipar és a gazdaság fejlesztéséhez való hozzájárulás is. A Társulat széles körű szervező tevékenységet fejtett ki: kül- és belföldi kiállításokat szervezett, pályázatokat írt ki, vitákat rendezett. Publikációival a szakelmélet megalapozását szolgálta. Közlönye 1885 és 1896 között *Művészi Ipar*, majd 1897-től *Magyar Iparművészet* címmel jelent meg. Lásd: Ferkai András – István Mária – Slézia József (szerk.): *Válogatás a magyar iparművészet dokumentumaiból 1899–1947*. Magyar Iparművészeti Főiskola, Budapest, 1991, 209–210.

<sup>220</sup> Ráth György 1894 és 1905 között a Társulat elnöke, s 1897-től haláláig az Iparművészeti Múzeum főigazgatója volt.

<sup>221</sup> Radisics Jenő 1897 és 1905 között az Iparművészeti Múzeum igazgatója, majd 1905-től haláláig az intézmény főigazgatója volt.

<sup>222</sup> Horváth Hilda: Ráth György az Iparművészeti Társulat élén. *Ars Decorativa* (1997) 16, 195.

meg kell erősíteni és vezető szerephez kell juttatni – Koronghi Lippich legfőbb *szakmai* segítője és szervezője tehát Radisics Jenő lett.

Radisics 1898. június 5-én kapta meg írásban a megbízást a párizsi kiállítás iparművészeti szekciójának megszervezésre. Egy nappal később, június 6-án Koronghi Lippichnek írt válaszlevelében két kiállítási tervet vázolt fel: „[...] a sok terv közül két alternatívában állapodtam meg. Vagy rendezek egy nagyobb szabású bútorkiállítást, vagy olyat, amelyben azt az eszmét juttatnám kifejezésre, hogy az embert legközvetlenebbül környező minden, még oly apró tárgy is lehet művészi, nem kell sok pénzbe kerülnie ahhoz, hogy szép legyen [...] Más szavakkal, az egyszerű polgár művészi iparát gondoltam bemutatni [...]”<sup>223</sup> Végül a második megoldás mellett döntött.

Radisics egy későbbi, 1900. április 24-én Párizsban kelt levelében tájékoztatta Koronghi Lippichet, hogy elkészült a kiállítás megépítésével, egyben kérte az osztályvezetőt, hogy adjon neki pénzt más nemzetek iparművészeti tárgyainak megvásárlására, amelyekkel a budapesti Iparművészeti Múzeum gyűjteményét gyarapíthatja: „[...] bevégeztem a tört. pavilon rendezését. Azt hiszem sikerült feltűnést kelteni. Holnap tekinti meg a nagykövet, Blonitz s még néhány nagy alak. [...] Mind a mellett czélszerű lenne, ha már megtudhatnám, kapunk-e pénzt vásárlásokra, vagy nem, mert ma körüljárván az iparművészeti osztályokat láttam, hogy az emberek csak teszik az installációkat s a mint kiteszik a halmukat, azon módon lefoglalják. Ne késsünk tehát. [...] A kiállítás merés, soha ilyen még nem látott ember.”<sup>224</sup> Végül Wlassics Gyula vallás- és közoktatásügyi miniszter a korabeli magyar viszonyokhoz képest „elég tetemes – bár más múzeumok pénzforrásaihoz hasonlítva még mindig nagyon szerény – összeget szánt”<sup>225</sup> arra, hogy az Iparművészeti Múzeum gyűjteménye nemzetközi anyaggal gyarapodhasson, s ennek köszönhetően Radisics több mint száz tételt tudott megvásárolni a párizsi kiállításról, amellyel megteremtette a múzeum szecessziós gyűjteményének alapjait.

A Radisics-rendezte iparművészeti csoportban helyet kaptak a magyar bútorművesség termékei (ágyak, székek,<sup>226</sup> asztalok, szekrények stb.), különféle lakberendezési tárgyak

---

<sup>223</sup> Radisics Jenő levele Koronghi Lippich Elekhez. Budapest, 1898. június 6. OSZK Kézirattár, Levelestár.

<sup>224</sup> Radisics Jenő levele Koronghi Lippich Elekhez. Párizs, 1900. április 24. OSZK Kézirattár, Levelestár.

<sup>225</sup> Szmrecsányi Miklós: Az Országos M. Iparművészeti Múzeum vásárlásai az 1900. évi párizsi világiállításán. *Magyar Iparművészet* 4 (1901) 3, 89–117.

<sup>226</sup> A szék kiemelt jelentőséggel bírt a századforduló új felfogású bútortervezésében. Erről részletesen lásd: Hevesi Lajos: A modern szék. *Magyar Iparművészet* 3 (1900) 1–2, 24–31.

(lámpák, gyertyatartók, kandallók stb.), ötvöstárgyak, ékszerek, bronzszobrok és kispasztikák, bőrdíszművek, s a pécsi Zsolnay Porcelánmanufaktúra, valamint a Herendi Porcelángyár termékei. A magyar üvegiipart három nagy hazai gyár, „Kossuch János, Schreiber J. unokaöcscsei (Zay Ugróc) és az első m. üvegyár r. t.” képviselte.<sup>227</sup>

Kiemelt helyen szerepeltek a magyar anyagban a különböző szövőműhelyekben kivitelezett szőnyegek, textilek és kárpitok. „Koválszky Sarolta úrnő (Német-Eleméren) s a torontáli szőnyegyár r. t. munkái már a legutóbbi karácsonyi kiállításunkon feltűnést keltettek nálunk s most, a mikor közvetlenül összehasonlíthatjuk a külföldi hasonló szövött szőnyegekkel, örömmel láthatjuk, hogy a magyar munkák, dacára, hogy úgyszólván csak az első kísérletek, fényesen megállják a helyüket. Kétségtelenül nagy érdemük van ebben a sikerben azoknak a művészeknek, a kik a szőnyegeknek magyaros, eredeti rajzát szolgáltaták, nevezetesen Horti Pálnak, Nagy Sándornak s Vaszary Jánosnak, mert helyes stilisztikus érzéssel alkalmazták terveiket a szövés tehnikájához. De nemcsak szövött szőnyegek állják meg derekasán helyüket a párisi kiállításon, hanem magyar csomózott szőnyegek is a legjobbak közé tartoznak és itt is a jó eredeti rajz párosul a jó munkával. Az eredetiségben a külföldieket is felülmúló terveket ugyancsak ismét Horti Pál, továbbá Hány Gyula, Faragó Ödön, Nádler Róbert s Kriesch Aladár készítették, kik részben népies díszítőműveket alkalmaztak ízléssel s finom színérzéssel.”<sup>228</sup>

Az iparművészeti oktatást külön csoportban mutatta be Magyarország az Iparművészeti Iskola növendékeinek munkáin keresztül. Mint a legtöbb tudományterületen és művészeti ágban, így az iparművészetben is az intézményesüléssel – az adott szakterület múzeumainak, iskoláinak, egyesületeinek, folyóiratainak stb. megjelenésével – vette kezdetét a szakma legitimációja, s ezzel indultak meg a szakmai viták a terminusok körvonalazása, az öndefiníálás körül. Az iparművészet hazai művészeti körökben is megvalósult emancipációjának egyik első állomása a Magyar Királyi Iparművészeti Tanoda 1880. november 14-én történő megnyitása volt. Az Iparművészeti Tanoda felállítására ötezer forintot szavazott meg az akkori magyar törvényhozás – igaz, nem önálló szervezetként, hanem a Mintarajztanoda részeként jöhetett csak létre az

---

<sup>227</sup> Györgyi 1900, 229.

<sup>228</sup> Uo. 239–240.

intézmény.<sup>229</sup> A teljes szervezeti önállósodás 1896-ra vált valóra, és az – 1891-ben már nevében is megújult – Iparművészeti Iskola végre méltó helyre költöztetett: a Lechner Ödön (1845–1914) és Pártos Gyula (1845–1916) által tervezett Üllői úti Iparművészeti Palotába, ahol két intézmény, az Iparművészeti Iskola és az 1872-ban alapított Iparművészeti Múzeum kapott együttesen helyet.

Az Iparművészeti Iskolában készült művek párizsi bemutatásának fontosságát és jelentőségét mutatja, hogy a minisztérium az Iparművészeti Iskola egyes szakosztályainak külön pénzt adományozott a kiállításra készülő munkák költségeinek a fedezésére.<sup>230</sup> Az Iskola növendékeinek kiállított munkáit elismeréssel fogadták Nyugaton és ennek tanúságaként az Iparművészeti Iskola pedagógiai tevékenységét a nemzetközi bíráló bizottság aranyéremmel jutalmazta.<sup>231</sup>

A párizsi kiállítás magyar iparművészeti anyaga jól mutatja, hogy Magyarország igen hamar csatlakozni kívánt az 1890-es években Angliából indult – majd némileg továbbfejlesztve Belgiumban és Franciaországban hamar követőkre talált – „stílusmegújulási” tendenciákhoz.<sup>232</sup> „Az eltérő időbeli indulások és elnevezések ellenére a kor stílussá izmosodó stílustendenciáinak közös ismérve volt, hogy új, korszerű, a modern idők igényeinek megfelelő környezetkultúrát kívántak teremteni; olyan művészetet, amely az alkotó egyéniség számára a legteljesebb szabadságot biztosította, s egyúttal esztétizálta az élet úgyszólván minden jelenségét.”<sup>233</sup>

A Bécs és Budapest közötti művészeti rivalizálási folyamat – ami inkább magyar részről volt határozottabb – egyik első állomása a francia fővárosban megrendezett világkiállítás.

---

<sup>229</sup> Kovács János: Az ötvenéves Iparművészeti Iskola. In: Helbing Ferenc (szerk.): *Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola Évkönyve 1880–1930*. Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola, Budapest, 1930, 8.

<sup>230</sup> *Előirányzat az orsz. m. kir. iparművészeti iskola jelesebb növendékei által a Parisi 1900 évi nemzetközi kiállítás számára készülő rajzok és tárgyak költségeire vonatkozólag*. 1898. április 16. MOME Levéltár Ltsz. 1/c 7. 171/1899.

<sup>231</sup> Az Iskola a párizsi kiállításra készített iparművészeti művei közül a tárlat bezárta után 228 darabot a békéscsabai Munkácsy Mihály Múzeumnak adományozott. Fittler Kamill (szerk.): *Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola Értesítője az 1900/1901-iki huszonegyedik iskolai évről*. Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola, Budapest, 1901, 18.

<sup>232</sup> Az úttörő magyar tervezők a korban: Faragó Ödön, Horti Pál, Wiegand Ede, Nádler Róbert, Vaszary János, Körösfői-Kriesch Aladár.

<sup>233</sup> Sármány Ilona: A deszkabútor-stílus Bécsben és Budapesten a századfordulón. *Ars Decorativa* (1989) 9, 95.

A magyar tárlat elsősorban tehát annak a bizonyítéka, hogy a magyarok „különösen nemzetközi kiállításokon ügyeltek kínosan arra, hogy a magyar művészetet ne tartsák Bécs filiáléjának”<sup>234</sup> és igyekeztek az ilyen nemzetközi rendezvényeken a magyar művészek munkáit mindig az osztrákokétól határozottan elkülönítve kiállítani. Ehhez kapcsolódóan kell megemlíteni Horovitz Lipót és Kaufmann Izidor (1853–1921) egy évvel korábban, 1899-ben történt szentpétervári esetét, ami az osztrák-magyar kulturális távolságtartási törekvéseket bizonyítja. A szentpétervári magyar és osztrák kiállítás kapcsán felháborodást váltott ki a Képzőművészeti Társulatnál, hogy Horovitz nem a magyar, hanem az osztrák, Kaufmann pedig mindkét szekcióban kiállított, holott mindketten magyar állampolgárok voltak. Horovitz a számonkérést követően sietve utasította írásban a pétervári szervezőket, hogy művét haladéktalanul helyezték át az osztrák szekcióból a magyarba. Egyben magyarázatul közölte a Képzőművészeti Társulattal, hogy „sohasem szűntem meg magyarnak lenni. A pétervári kiállítás végzetes tévedés, melyet sajnálok [...]”<sup>235</sup> Ezt követően feltételezhetőleg nem volt kérdés számára, hogy 1901-ben Velencében a magyar teremben állítja ki a Biennáléra szánt művét.

A szentpétervári eset jól mutatja, hogy a magyarok részéről az osztrákoktól elkülönülő részvétel minden nemzetközi kiállításon a Monarchia felbomlásáig egyre hangsúlyosabb cél lett. Mindez a velencei szereplések kialakításánál is érvényre jutott. A magyar iparművészet Párizsban elért sikerei pedig Velencében is megismétlődnek majd 1909-től több évtizeden keresztül.

### 5.3.2 Lázár Béla és a magyar táj megjelenése a Magyar Pavilonban (1901)

1901-ben igen szerteágazó anyaggal képviseltette magát Magyarország a Giardiniben, és iparművészeti alkotások még egyáltalán nem szerepeltek a válogatásban. Az az évi nemzeti biztos, Lázár Béla sok szempontból számos újítást és frissebb szemléletet tudott vinni a képzőművészeti kiállítási anyagba a korábbi velencei szereplésekhez képest, de bizonyos kereteket ő sem lépett át.<sup>236</sup> A már korábbról Velencében jól megszokott és Párizsban is

---

<sup>234</sup> Sármány-Parsons 2004, 339.

<sup>235</sup> [n. n.]: Horovitz Lipót és Kaufmann Izidor pétervári esete. *Műcsarnok* 2 (1899) 30, 464.

<sup>236</sup> Lázár Béla később, az 1901-es velencei kiállítás után több magyar kiállítást rendezett még külföldön, többek között Bécsben (1903), Düsseldorfban (1904), Rómában (1911), Párizsban (1912), így a korban élen járt a magyar művészet külföldi népszerűsítéséért. Válogatásai az évek alatt egyre nyitottabbak lettek. A római és a párizsi kiállításokról lásd Lázár Béla saját visszaemlékezéseit: Lázár Béla naplói. Római magyar

kiállított portréfestők (Horovitz Lipót, László Fülöp) arcképei ez alkalommal sem hiányozhattak a válogatásból. Tény azonban, hogy az eladási szempontok miatt nem maradhattak ki ezek a művészek, hiszen műveik igencsak sikeresek voltak: például László Fülöp három kiállított portréja közül kettőt megvásároltak, Velencében, egy pedig egy drezdai műkereskedőhöz került: László 1901. szeptember 27-én Írországból kelt levelében kérte Lázár Bélát, hogy a Biennále bezárása után szíveskedjen a képeit az új tulajdonosok címére eljuttatni. „[...] Kérlek légy szíves úgy intézkedni, hogy a Velencei tárlat végével Rampolla arcképe Drezdába induljon jól lecsomagolva. (Emil Richter Hofkunsthändler, Prager strasse). Alice Barbi képe pedig Berlinbe [olvashatatlan cím – B. K.]. Hajósné képe pedig Bécsbe J. Löwyhez (III. Parkgasse 15.) [...]”<sup>237</sup>

Azonban 1901-ben már nem csupán ezek az akadémikus arcképek domináltak a magyar anyagban. Mellettük újdonságként megjelentek a magyar alföldi tájat és népeletet ábrázoló realista táj- és életképek is. 1901-ben Lázár Béla leginkább az éppen abban az évben hivatalosan megalakult Szolnoki Művésztelep festőinek a műveiből válogatott.<sup>238</sup> Közülük kiállítási lehetőséget kapott például Bihari Sándor (1855–1906), Fényes Adolf (1867–1945), Katona Nándor (1864–1932), Kernstok Károly (1873–1940), Mihalik Dániel (1869–1910), Olgyay Ferenc (1872–1939) és Zemplényi Tivadar (1864–1917) egy-egy, a magyar tájat és a mindennapi, népi életet megörökítő festménnyel. A Velencében bemutatott realista táj- és életképek közül egyértelműen Kernstok korai, *Hajóvontatók* (1897) című képe (7. kép) érte el a legnagyobb sikert Olaszországban, hiszen a festményt a

---

kiállítás 1911. MTA BTK MI Adattár Ltsz. MKCS-C-I-44/223 (1–8); Lázár Béla naplói. Magyar kiállítás Párizsban 1912. MTA BTK MI Adattár Ltsz. MKCS-C-I-44/226 (1–2).

<sup>237</sup> László Fülöp levele Lázár Bélának. 1901. szeptember 27. MNG Adattár Ltsz. 3593/39/5. A *Rampolla kardinális arcképe* című művet a művész később, 1929-ben a Szépművészeti Múzeumnak adományozta, amely ma a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonában található. A képről részletesen lásd: Bellák Gábor: A portré müncheni magyar mesterei. In: Hessky 2009, 209–210.

<sup>238</sup> Szolnokon a 19. század második felétől fokozatosan egyre több képzőművész fordult meg, hogy a magyar tájat és az ottani népi kultúrát megfesse. Az ott hosszabb-rövidebb ideig alkotó művészekben az igény, hogy hivatalosan is művészteleppé formálódjanak, már az 1890-es évek elején megfogalmazódott, ám hivatalosan csak 1899-ben fordult támogatásért a minisztériumhoz Bihari Sándor, Borúth Andor, Fényes Adolf, Hegedüs László, Katona Nándor, Kernstok Károly, Mednyánszky László, Mihalik Dániel, Pongrácz Károly, Szlányi Lajos és Vaszary János. Wlassics Gyula vallás- és közoktatásügyi minisztert 3000 koronával támogatta a művésztelep létrejöttét, amely hivatalosan 1901. április 28-án alakult meg. A Szolnoki Művésztelep történetéről lásd: Egri Mária: *A Szolnoki Művésztelep*. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1977.

Biennále után az udinei Museo Civico megvásárolta saját gyűjteménye számára.<sup>239</sup> Ludwig Hevesi az évi Biennále-kritikájában Kernstok képének velencei kiállítását azért is üdvözölte, mert abban a magyar táj tökéletes megragadását, a „könnyeden beszippantható dunai levegő” megjelenítését látta.<sup>240</sup> Dévényi Iván is rámutatott, hogy a kép különlegességét és kiemelkedő értékét az adta a korban, hogy Kernstok „valódi parasztalakokat, s nem a népszínművek figuráit” ábrázolta, és a természetes fény festői problematikája is kiemelt szerepet kapott a műben.<sup>241</sup>

Az akadémikus portrék és a realista szolnoki (alföldi) táj- és életképek mellett a kiállítás harmadik részét néhány, a Nagybányai Művésztelephez kisebb-nagyobb mértékben köthető plein air festő művei jelentették, amelyek az alföldiekhez képest frissebb szemléletükkel és üdébb képi világukkal tűntek ki. Csók István *Édes semmittevés* (1897), Ferenczy Károly *Sárga ruhás nő* (1900), Iványi-Grünwald Béla (1867–1940) *Éjjel* című zsánerképei újszerűségük miatt mindenképpen az 1901-es velencei magyar kiállítás főműveinek tekintendők. Iványi-Grünwald a Velencében bemutatott képét a Biennále bezárása után Magyarországon is kiállította. 1902. június 10-én kelt levelében arra kérte Lázár Bélát, hogy a Velencei Biennalét követően képét ne hozzá, Nagybányára küldje haza, hanem Szegedre postázza, hiszen ott lesz azonnal kiállítva egy másik tárlaton.<sup>242</sup>

Néhány példát kiemelve, láthatjuk, hogy nem egy esetben került bemutatásra Velencében olyan mű, amely már szerepelt korábban valamelyik másik nagy nemzetközi tárlaton. Ilyen volt többek között Ferenczy Károly *Gömör Olivér* (1898) című arcképe, amelyet kiállítottak az 1900-as párizsi világkiállításon,<sup>243</sup> majd 1901-ben a Velencei Biennalén is. Illetve Csók István *Édes semmittevés* (1897) című festménye az 1901-es velencei tárlat előtt szerepelt a müncheni Glaspalastban 1897-ben megrendezett nemzetközi kiállításon.<sup>244</sup> A kiállítás negyedik csoportjában néhány „különutas” festő kapott helyet. Szinyei Merse Pál (1845–1920) *Őszi táj* (1900) című festménye (16. kép), amelyet több verzióban is megfestett, a művész „park-képek”-sorozatából származik. Szinyei ezt a szériát 1899-ben

---

<sup>239</sup> [n. n.]: Magyar művészek sikere Velencében. *Műcsarnok* 4 (1901) 20, 282.; Bárdos Artúr: Kernstock Károly. *Művészet* 6 (1907) 3, 161.

<sup>240</sup> L. H.: Ungarische Kunst in Venedig. *Pester Lloyd* Nr. 108, 1901. május 7., 2.

<sup>241</sup> Dévényi Iván: *Kernstok*. Corvina, Budapest, 1970, 6. (A művészet kiskönyvtára, 55.)

<sup>242</sup> Iványi-Grünwald Béla levele Lázár Bélának. 1902. június 10. MNG Adattár Ltsz. 4566/1

<sup>243</sup> Szücs György: Gömör Olivér. In: Boros Judit – Plesznivy Edit: *Ferenczy. Ferenczy Károly (1862–1917) gyűjteményes kiállítása*. (Kiáll. kat.), Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2012, 188.

<sup>244</sup> Hessky 2009, 315.

kezdte el, amelyben a maga ültette kerteket örökítette meg leginkább tavaszi és őszi környezetben. Rippl-Rónai József 1901-ben két pasztell arcképpel szerepelt a tárlaton. Egy 1901. február 27-én, Lázár Bélának írt leveléből kiderül a kiállításra szánt művek kiválasztásának a metódusa is. A konkrét képeket (*Konti József arcképe* és *Az özvegy*) Lázár Béla választotta ki, mely döntést Rippl-Rónai jóváhagyta, majd egyénileg közölte a velenceiekkel, mely műveket fogja kiállítani a Biennálén. A levélből ugyanakkor az is jól látszik, Rippl-Rónai nem különösebben érdeklődött a velencei kiállítás iránt, illetve, hogy messzemenőig megbízott Lázár ítélőképességében. Amennyiben a képek tulajdonosai nem adták volna oda a tárlatra a műveket, Rippl-Rónai teljesen Lázárra hagyta, hogy helyettük milyen más műveket válogat be a Biennále anyagába.<sup>245</sup>

A tájképek és portrék dominanciájából két Madonna-ábrázolás tűnt ki a magyar anyagból tematikailag, noha nem a legkvalitásosabb magyar munkák közé tartoztak: Wellmann Róbert (1866–1946) *Anyja gyermekével* (12. kép) és Vaszary János *Bizánci Madonna* (1897) című festménye (15. kép), amelyet a Biennále bezárása előtt két nappal egy amerikai magángyűjtő vásárolt meg.<sup>246</sup> A *Műcsarnok* ekkor megjelent közleményében 15.000 lírában állapították meg a Magyar Pavilon az évi bevételét,<sup>247</sup> ám Lázár Béla hat

---

<sup>245</sup> „Kedves Lázár Ur! Irtam Kontinak, hogy adja ki Önnek, vagy küldöncének az arcképet. Azt is irtam neki, hogy küldje be legkésőbb 10ig. De én őszintén megvallom, hogy nem bizom benne, (ő nem veszi a dolgot oly komolyan mint mi) jól tenné kedves tr. ur, ha vele előbb beszélne pl. az Otthonban, hogy mikor viheti el tőle a képet. Pontos időt tessék kérni! Azt hiszem legjobb 8 és 9 óra között reggel. Ekkor még otthon van Ő is.– Az Olgainál vannak összes képeim. Az ide mellékelt névjegygyel a kapus felfogja kisérni Önt. Legjobb szeretném, ha elmenne személyesen, mert nem tudom melyik „Öreg asszony”-t érti !? Kettő van – életnagyságu. Válassza ki tetszése szerint! és vitesse be a Műcsarnokba ezt is. – Így lesz legjobb és legbiztosabb! Irok még ma Olgainak is, hogy ő is intézkedjék képe iránt. – Ma bejelentettem a velenceieknek a két képet. Ha véletlenül Konti nem akarná kikölcsonözni a képet (ami lehetségesnek nem látszik) úgy válasszon ki mást helyette. Teljesen Önre bizom a dolgot. Szives fáradozását ne sajnálja tőlem, hálás köszönettel leszek mindenkör igaz híve: Rippl-Rónai József” Rippl-Rónai József levele Lázár Bélának. Somodor-Aszaló, 1901. február 27. MNG Adattár Ltsz. 3651/1939/2.

<sup>246</sup> [n. n.]: Újabb vásárlások a velencei kiállításon. *Műcsarnok* 4 (1901) 26, 337. A kép részletes ismertetését lásd: Plesznivy Edit: „Aranykor”. Vaszary János művészete 1896–1910 között. In: Gergely Mariann – Plesznivy Edit: *Vaszary János (1867–1939) gyűjteményes kiállítása*. (Kiáll. kat.), Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2007, 34–35.

<sup>247</sup> Vaszary képével egy napon vették még meg Ligeti Miklós *Anonymus*-szobrának mintáját is. Lásd: [n. n.]: Újabb vásárlások a velencei kiállításon. *Műcsarnok* 4 (1901) 26, 337.

évvel későbbi írásában 50.000 lírás,<sup>248</sup> kilenc évvel későbbi visszaemlékezésében pedig 40.000 lírás végösszegeket említett.<sup>249</sup> Pontosabb források (korabeli elszámolások) jelenleg nem ismeretesek, így nehéz eldönteni a Magyar Pavilon az évi tényleges bevételének összegét.

Ami mindenképpen újdonságot jelentett még az 1901-es magyar anyagban, azok a szobrok és a kispasztikák voltak, hiszen korábban Magyarország kizárólag festményeket állított ki Velencében. Beck Ö. Fülöp (1873–1945) éremművészeti alkotásai például akkora sikert arattak, hogy maga „az olasz király és olasz művészek vásárolták” meg azokat.<sup>250</sup>

Az 1901-es év az első, amikor a közönségsikert (eladások) szakmai sikerek is kísérték. Erre Lázár Béla 1913-ban így emlékezett vissza: „Az újabb magyar művészet első nagy sikerét az 1901-iki velencei kiállításon aratta, s e sikert első sorban Magyar-Mannheimer *Tavasza* [10. kép] biztosította. Mikor az anyagot kibontották, a velencei zsüri elragadtatva, a dísztermet ajánlotta fel és e díszterem főhelyére Magyar-Mannheimer képét helyezte.”<sup>251</sup> Szintén szakmai elismerésként lehet értelmezni, hogy a magyar kiállítók közül két művésznek is felajánlotta az egyik „előkelő berlini műkereskedő”, hogy a jövőben „az illetők kizárólag az ő számára dolgozzanak. Mindez a magyar művészetnek olyan fényes diadalát jelenti, aminőt régóta nem volt alkalmunk hírül adni.”<sup>252</sup>

Ludwig Hevesi a *Pester Lloyd* hasábjain ezúttal két külön írásban foglalkozott a Biennáléval: az egyikben kizárólag a magyar művészet velencei szerepléséről írt, a másikban pedig általában a Biennálén látottakról.<sup>253</sup> Hevesi elsősorban azt a ténytet üdvözölte, hogy a magyar anyag összeállítását szakmai (azaz művészettörténész és nem művész) vezetőre bízta a magyar kormány Lázár Béla személyében, melyre korábban nem volt példa. Véleménye szerinte a rendezőnek köszönhető, hogy az az évi magyar kiállítás „organikus” és „élénk” lett. Hosszú elemzését a portrékkal kezdte, mivel megállapította,

---

<sup>248</sup> Lázár Béla: A VII. velencei nemzetközi kiállítás. *Művészet* 6 (1907) 4, 271.

<sup>249</sup> Lázár Béla: A velencei kiállítás. *Renaissance* 10 (1910) 10, 251.

<sup>250</sup> Beck Ö. Fülöp. Az Országos Magyar Iparművészeti Társulat tagjainak életrajza. Adatgyűjtés: Szablya János. [Kézirat]. IMM Adattár Ltsz. KLT 206-210.

<sup>251</sup> Lázár Béla: Magyar-Mannheimr Gusztáv. In: Uő: *Tizenhárom magyar festő*. Singer és Wolfner, Budapest, 1912, 129–130.

<sup>252</sup> [n. n.]: A velencei kiállítás. *Műcsarnok* 4 (1901) 18, 264. A rendelkezésre álló forrásokból sajnos nem tudható, melyik két művészről és melyik berlini galériáról volt szó.

<sup>253</sup> L. H.: Ungarische Kunst in Venedig. *Pester Lloyd* Nr. 108, 1901. május 7., 2–3.; L. H.: Internationale Kunstausstellung in Venedig. *Pester Lloyd* Nr. 116, 1901. május 15., 2–3.

hogy a Biennále összes szekciójában alapvetően az arcképek dominálnak. László, Horovitz, Ziegler Károly (1898–1985), Márk Lajos (1867–1942) és Rippl-Rónai arcképeit kiváló színvonalúnak nevezte, ám túlságosan „internacionálisnak” tartotta azokat színhasználatukat és formaképzésüket tekintve. Hevesi a nemzeti karaktert kereste a magyar teremben, s ezt a kiállítót táj- és zsánerképekben találta meg. A magyar táj (Alföld) és a magyar témák (csárda, magyar parasztok) ábrázolását kiemelten fontosnak tartotta egy nemzetközi kiállításon, hiszen úgy gondolta, hogy a *téma* és a *színhasználat* miatt válhat egyedivé, nemzetivé egy-egy festmény. A magyar táj színeit elsősorban Szinyei Merse Pál két tájképén vélte felfedezni, de dicsérte Magyar Mannheimer Gusztáv (1859–1937), Katona Nándor és Zemplényi Tivadar tájábrázolásait is. Fényes Adolf csendes mozdulatlanágban ülő *Özvegy asszony* (1899) című képét (8. kép) a magyar fájdalom szuggesztív erejű kifejezőjének tartotta, s a kép formai kivitelezése és színhasználata – különösen a kezek „kolosszális hússzíneit” dicsérte – miatt Fényest különös tehetségnek nevezte.<sup>254</sup> Fényes sajátos színeit az az évi magyar komisszár is hangsúlyozta már két évvel korábbi írásában: Fényes „a színek, – nem, a *magyar* színek keresésére indult, azt akarta megtudni, mért hogy ilyen vagy olyan színharmoniót állít össze a magyar paraszt?”<sup>255</sup> Hevesi mellett Lázár is üdvözölte, hogy Fényes a vásznon „sima, lágy, egymásba olvadó színhatások visszaadására törekedett.”<sup>256</sup>

Visszatérve Hevesi az évi Biennále-elemzésére, abban külön kiemelte Ferenczy, Iványi-Grünwald és Kernstok már említett képeit mint karakteres, egyedi ábrázolásokat, amelyek a „magyar hazáról” közvetítenek hangulatokat a nemzetközi publikumnak. Ugyanakkor némi negatív kritikát is megfogalmazott, például a már szintén említett Csók István-kép csalódást jelentett számára, amelyből hiányolta a festő „kék színeit”, ami oly egyedivé tette őt. Hevesi azt a képet hiányolta, amelynek köszönhetően Csók 1894-ben Bécsben osztrák állami nagy aranyérmét kapott, s amellyel „hadat üzent a barna szósznak” és utána „két évig a bécsi piktorok kék képet” festettek.<sup>257</sup> Hevesi ugyanakkor azt írta, hogy a magyarok alapvetően elégedettek lehetnek a teljesítményükkel, összehasonlítva a többi nemzet művészeti „termésével”.

---

<sup>254</sup> A képet saját korában Lyka Károly is „értékes, jelentékeny festménynek” tartotta a fényesi életművön belül. Lásd: Lyka Károly: Fényes Adolf. *Művészet* 4 (1905) 6, 353–361.

<sup>255</sup> Lázár Béla: Fényes Adolf. In: Lázár 1912, 59.

<sup>256</sup> Uo.

<sup>257</sup> Csók István: Rippl-Rónai és én. *Nyugat* 28 (1935) 5, 365.

Hevesi rávilágított egy fontos aspektusra, ami miatt sikeres tudott lenni az 1901-es velencei magyar kiállítás a nemzetközi közönség körében: ez pedig a *magyar téma* volt. Az 1901-es kiállításon egyértelműen magyar témájú művek (magyar táj, magyar életképek, magyar elit portréi) domináltak. Akkoriban a közönség a témán keresztül ítélte meg a művészetet, s – ahogy később Rabinovszky Máriusz (1895–1953) művészettörténész, műkritikus is megfogalmazta – Munkácsy volt az első, aki „kivitte a világ középpontjába a magyar témát [...] és a szűzsén keresztül becsülte meg közönségünk a fakturát.”<sup>258</sup> Hiába bontakoztak ki az 1900-as évek elején a „szűzséellenes áramlatok” Magyarországon – Nagybánya, Nyolcak, Ma, KUT – a Velencei Biennále és közönsége még évtizedekig a „magyar szűzsét” kereste a Magyar Pavilon kiállításain – írta Rabinovszky 1929-ben.

Jól mutatja a „magyar szűzsének” pozitív, a velencei konzervatív körökben tapasztalható fogadtatását Vittoria Picának, a korabeli olasz műkritika vezéralakjának beszámolója is az 1901-es magyar kiállításról. Noha Pica általánosságban, összebenyomás tekintetében inkább elmarasztalóan szólt a magyar kiállításról – a velencei bemutató alapján úgy vélte, hogy a magyar művészet nem tud dönteni a „régiről” és az „új” között, és a mérleg inkább még a régi felé hajlik –, Magyar Mannheimer Gusztáv, Mihálik Dániel és Olgyay Ferenc „friss tájképeiről” kiemelten pozitívan nyilatkozott, amelyeket ő maga is „különösen szeretett.”<sup>259</sup>

A Bécs és Budapest közötti korabeli kulturális viszony – magyar részről inkább rivalizálás, osztrák részről inkább a magyar művészet figyelmen kívül hagyása – szempontjából még egy érdekességét lehet megemlíteni az 1901-es velencei magyar kiállításnak. Az 1903-ban a bécsi Salon Piskóban megrendezett magyar tárlat – egyike azon kivételeknek a századforduló környékén, amikor az osztrák fővárosban önálló kiállítási lehetőséget kaptak a magyar művészek<sup>260</sup> – 21 résztvevője közül 14 megegyezett az 1901-ben a Biennálén kiállított művésszel.<sup>261</sup> A megegyező 14 név mind Velencében, mind Bécsben a modern

---

<sup>258</sup> Rabinovszky Máriusz: Szőnyi. *Nyugat* 22 (1929) 3, 215.

<sup>259</sup> Vittorio Pica: *L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*. [Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore], Bergamo, 1901, 63. Idézve: Martina De Luca: *Pittura modernista ungherese in Italia / Modernist Painting in Italy*. In: Gergely – Szűcs 2013, 67–68.

<sup>260</sup> Két évvel később is volt egy kisebb magyar tárlat a Kunstsalon und Auktionshaus Albert Renkében, ám ott merőben más művészek állítottak ki. Lásd: L. H.: *Aus dem Wiener Kunstleben. Sezession. Künstlerhaus. Hagenbund. Ungarische Maler. Pester Llyod* Nr. 80, 1905. március 26., 2.

<sup>261</sup> Az 1901-ben Velencében, majd 1903-ban Bécsben is kiállítók névsora: Ferenczy Károly, Kernstok Károly, Vaszary János, Rippl-Rónai József, Iványi-Grünwald Béla, Magyar Mannheimer Gusztáv, Fényes

magyar művészet „illusztrálására” szolgált. Mindkét tárlat összeállítója Lázár Béla volt, ám ugyanazon művészek 1901-ben látott velencei sikere két évvel később Bécsben nem ismétlődött meg.<sup>262</sup>

### 5.3.3 Az 1902-es torinói iparművészeti kiállítás magyar szekciója és annak hatása a velencei magyar részvételre

Az 1900-as párizsi világkiállítás magyar iparművészeti sikerei után a hazai kultúrpolitika következő lépésként egyértelműen az 1902-es torinói iparművészeti kiállításon való részvételre helyezte a legfőbb hangsúlyt, s mindent megtett azért, hogy megismételje a francia diadalt Olaszországban is. A párizsi kiállítás a megújuló európai művészet folyamatában az első fontos állomást jelentette, majd e folyamat következő mérföldkövének a torinói esemény számított. Így érthető, hogy nemzetközi és kultúrdiplomáciai szempontból ez a kiállítás rejtett magában annyi lehetőséget az önálló magyar iparművészet nemzetközi népszerűsítésében, hogy a magyar szereplés kiemelt állami támogatást kapjon. A *Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna* szervezőbizottságának legfőbb célja volt az új iparművészeti tendenciák egybegyűjtése és bemutatása a nemzetközi közönségnek, így azok az európai országok iparművészeti intézményei és művészei kaptak – állami úton – meghívást, akik az iparművészet megújításában akkoriban az élen jártak. Az új magyar nemzeti építészeti és iparművészeti törekvések a 20. század elején egyértelműen Olaszországból kapták a legnagyobb elismerést, s az olasz-magyar kultúrkapcsolatok újbóli fellendülése is a torinói kiállítástól eredeztethető.<sup>263</sup>

---

Adolf, Bihari Sándor, Ligeti Miklós, Telcs Ede, Márk Lajos, László Fülöp, Szlányi Lajos, Kézdi Kovács László. A bécsi kiállítás korabeli beszámolóját lásd: L. H.: Ungarische Kunst in Wien. *Pester Llyod* Nr. 85, 1903. április 9., 2.

<sup>262</sup> A bécsiek „érdektelenségéről” számoltak be a *Művészet* hasábjain. Lásd: [n. n.]: Kiállítások. *Művészet* 2 (1903) 3, 205. Hevesi pedig azzal magyarázta a kiállítás visszhangtalanságát, hogy egyidejűleg tíz képzőművészeti kiállítás volt akkor Bécsben, s „a bécsiek nem szívesen utaznak fel s alá.” Lásd: Hevesi 1903a, 2.

<sup>263</sup> A torinói iparművészeti kiállítás magyar részvételéről részletesen lásd: Czákó Elemér: A torinói kiállítás. *Magyar Iparművészet* 5 (1902) 4, 145–168; Török Gyula: *A Turini világkiállítás magyar háza*. Pátria, Budapest, 1912; Kiss Éva: La Sezione Ungherese all'Esposizione d'arte decorativa di Torino del 1902. In: Rossana Bossaglia – Ezio Godoli – Marco Rosci (szerk.): *Torino 1902. Le arti decorative internazionale del*

A sokrétű magyar szekciót Horti Pál (1865–1907) iparművész installációja hangolta egy egységbe. Az óriási – 14 méter széles és 8 méter magas – bejárati diadalkapu művészi koncepciója is Hortitól származik, ám a vaspántos kivitelezés Róth Miksa (1865–1944) munkáját dicsérte. A magyar részleg ornamentális falfestményeit Scholtz Róbert készítette. A magyar anyag kizárólag újdonságokat vonultatott fel: öt teljes szobaberendezést (két úri szobát, egy villaszobát és két ebédlőt), ezeken kívül ötvöstárgyakat, kerámiákat, üvegeket, lámpákat, könyvkötészeti alkotásokat, bőrmunkákat, s két képzőművészeti alkotást (a Bálint-Jámbor-Zala-féle *Erzsébet királynő*-pályaművet és Ligeti *Anonymus*-szobrát). A kiállítás végén Horti Pál, Vaszary János és a Zsolnay Porcelánmanufaktúra *Diploma d'Onore*-díjban, a Bálint-Jámbor-Zala-alkotói csoport, Faragó Ödön, Huber Oszkár, Róth Miksa, Rappaport Jakab, Toroczkai Wigand Ede és Nagy Sándor pedig aranyéremben részesült.<sup>264</sup> Az intézményeknek járó díjak kategóriájában az Iparművészeti Társulat, valamint a magyar képző- és iparművészeti élet dotációjáért a Kereskedelemügyi és a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium kapott *Diploma d'Onore*-díjat.<sup>265</sup>

A számos díj és elismerő szó háttérében az állt, hogy az olaszok szemében a magyar építészet és iparművészet megvalósította azt, amiről akkoriban Olaszországban számtalan teoretikus vita folyt: azaz az eredetiségre való törekvést a hagyományokhoz való ragaszkodás megtartásával. Később, a magyar építészet és iparművészet 1909-es velencei szereplése kapcsán fogalmazták meg mindezt az olasz kritikákban, melyekben úgy értékelték a magyar ház külső megoldásait és belsőt kialakításait, azaz a magyar építészetet és iparművészetet, mint ami egyszerre tudott *újító* azaz *modern* (formai megoldásokban) és *nemzeti* azaz *magyaros* (díszítésben) lenni.<sup>266</sup>

Érdemes röviden kitérni a torinói magyar kiállítás nemzetközi sajtóvisszhangjára, mert a későbbi velencei magyar szereplések kritikáinak szempontjából, a számtalan hasonló megfogalmazás, hangvétel miatt figyelemreméltók. A leghevesebb támadás az osztrákoktól érkezett, akik nehezményezték Magyarország önálló szereplési szándékát. A kritikai hangok azonban sokkal inkább politikai természetűek voltak, s nem a művészi produktumokat bírálták. Tény, hogy a magyar kormány attól tette függővé a torinói

---

*nuovo secolo*. Fabbri, Milánó, 1994, 571–604; Székely Miklós: Magyaros törekvések az 1902-es torinói iparművészeti kiállításon. In: Székely 2012, 165–175.

<sup>264</sup> Kitüntetések. *Művészet* 1 (1902) 5, 355.

<sup>265</sup> *Relazioni della Giuria Internazionale*. Torino, 1902. Idézve: Székely 2012, 173.

<sup>266</sup> Zambra Alajos: A veneziai magyar kiállítás és az olasz sajtó. *Magyar Iparművészet* 12 (1909) 6, 154–155.

részvételt, hogy a magyar anyag lehetőleg ne szerepeljen együtt az osztrákkal, sőt, attól a lehető legtávolabb helyezték el.<sup>267</sup> A *Wiener Allgemeine Zeitung* 1902. június 6-i számában a következőket írták: „Úgy látszik, hogy Magyarország sokat tart arra, hogy a torinói kiállítás látogatóinak ne is jusson eszükbe, hogy Magyarország és Ausztria egy államot alkot. Mindamellet a kiállítás látogatói csakis azt az impressziót nyerhetik, hogy a magyar kiállítás az osztrákoknak csak egy fiókja, mert egész műipari termelése hű utánzata az osztráknak, melytől csakis kezdetlegességével tér el.”<sup>268</sup> Az osztrákok éles bírálatára a római *Tribuna* című lap következő két számában fogalmaztak meg ellentétes véleményeket: „Nem a mi feladatunk kimutatni, hogy miért akarják a magyarok önállóságukat az osztrákokkal szemben a torinói kiállításon is érvényre juttatni, ez olyan kérdés, amelyet e két országnak egymás közt kell elvégeznie, mindazonáltal kötelességünknek tartjuk a bécsi újság hibás bírálatát kijavítani, miután a magyar kiállítás egészen önálló, és disztinált benyomást gyakorol a szemlélőre az osztrákokéval szemben.”<sup>269</sup> A *Tribuna* következő számában megjelent *A magyar szeparatizmus* című írás pedig így folytatta az előbbi gondolatmenetet: „[...] a magyar kiállítás tényleg a magyar szellem s a magyar iparművészet önállóságáról és eredetiségéről tanúskodik.”<sup>270</sup> Ehhez kapcsolódóan Sármány Ilona fogalmazta meg, hogy „a nemzetközi iparművészeti kiállításokra küldött reprezentatív magyar kézműipari tárgyakkal pregnánsan magyaroknak kellett lenniük azaz inkább minden másnak, csak nem bécsi jellegűnek.”<sup>271</sup> A szintén olasz *Patria* című lap egyik szerzője megállapította, hogy „míg Magyarország politikailag egyike lett a legmodernebb országoknak a legnyugatibb mértékkel is mérve, addig alkotásaiban – így iparművészetében – mindig felcsillámlik bizonyos visszakíváncozás az eredetre vonatkozólag. [...] A magyar iparművészetnek tehát az a jellege van, hogy míg a magyar festészet az európai ízlésben uralkodó különböző kifejezésekhez simul, s míg a szobrászat csak a kezdetén van és az építészet kevésbé eredeti, mint amilyen lehetett volna és kellett volna lennie, az iparművészet a nemzeti

---

<sup>267</sup> [Ismeretlen szerző összefoglalása]: Külföldi lapszemle a torinói kiállítás magyar osztályáról. *Magyar Iparművészet* 5 (1902) 4, 231.

<sup>268</sup> Uo. 231.

<sup>269</sup> Uo. 231–232.

<sup>270</sup> Uo. 232.

<sup>271</sup> Sármány 1989, 109.

sajátságokba mélyesztve gyökerét a legmodernebb alkotásokkal egyenrangút termel.”<sup>272</sup> A lap az osztrákokkal szemben negatívumként felemlegette a két ország közötti szervezettségi különbségeket, amelynek következtében a magyar kiállítás elkészült a hivatalos megnyitóra, ellenben az osztrák anyag egy hónapot késett a megnyitással.<sup>273</sup>

A müncheni *Kunst und Handwerk* című folyóiratban Leopold Gmelin a következő megállapítást tette a magyar anyaggal kapcsolatban: „A párizsi kiállítás óta Magyarország örömteli letisztulási folyamatot mutat, különösen, ami a bútorait illeti.”<sup>274</sup> Ezt a letisztulási folyamatot egy másik kritika is méltatta a *Kunst und Kunsthandwerk*-ben: „Párizsból ítélve a magyar iparművészetnek nagyon rossz jövőt lehetett jósolni: az a szerencsétlen gondolat, olyan formán nemzeti karaktert adni a modern iparművészetnek, hogy a többé-kevésbé elkölcsönzött modern formákhoz minden bensőbb kapcsolat nélkül régi nemzeti, többnyire paraszthímezésekből vett díszítő elemek adattak, már csirájában fenyegette az egész modern irányt. [...] Azóta alig két év múlt el s íme, Magyarország a torinói kiállítás szkeptikus látogatójának is kivívja őszinte elismerését. [...] Át van hidalva a forma és az ornamentum közti kiáltó ellentét, amely Párizsban annyira zavarólag hatott: a formák egyénibbek, s a díszek organikusabbak lettek.”<sup>275</sup>

S majd éppen azok a tulajdonságok, amelyeket egyelőre hiányolt a nemzetközi közönség a magyar iparművészeti alkotásokból – úgymint harmonikusabb színek az üveglakoknál, nagyobb változatosság a faliszőnyegeknél<sup>276</sup> stb. – az 1909-es velencei szereplésre fognak megvalósulni, és ott nagy sikereket aratni.

#### 5.3.4 A megtorpant velencei magyar szereplés (1903)

Velencei Biennálé intézménye 1903-ban, a torinói iparművészeti kiállítás sikerét látva, úgy döntött, hogy a kiállítási repertoárjába az iparművészeti alkotásokat is beemeli.<sup>277</sup> A

---

<sup>272</sup> [Ismeretlen szerző összefoglalása]: Külföldi lapszemle a torinói kiállítás magyar osztályáról. *Magyar Iparművészet* 5 (1902) 4, 234.

<sup>273</sup> Uo. 234.

<sup>274</sup> *Ungarn ist seit der Pariser Ausstellung in erfreulicher Klärung begriffen, namentlich was sein Mobiliar betrifft.* Leopold Gmelin: Die I. internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902. *Kunst und Handwerk* 52 (1902) 11, 300.

<sup>275</sup> [Ismeretlen szerző összefoglalása]: Külföldi lapszemle a torinói kiállítás magyar osztályáról. *Magyar Iparművészet* 5 (1902) 4, 237.

<sup>276</sup> Uo. 232.

<sup>277</sup> Az iparművészet betöréséről a Velencei Biennálén részletesen lásd: Flavia Scotton: Applied Art. From the Foundation to the Venezia Pavillon. In: Giandomenico Romanelli et al.: *Venice and the Biennale. Itineraries*

lehetőség, hogy iparművészeti tárgyakat is be lehet mutatni a Biennálén, Magyarországnak mindenképpen nagy előnyére válhatott volna már attól az évtől kezdődően, ha részt vett volna 1903-ban hivatalosan a Biennálén.

Részben talán éppen az 1902-es torinói szereplés és az ehhez kapcsolódó állami költsékezés,<sup>278</sup> részben Magyarországon felsőbb politikai szinteken talán még mindig alulértékelt Velencei Biennále miatt alakult úgy, hogy a torinói kiállítást követően, az 1903-as Biennále figyelem és szinte magyar részvétel nélküli maradt. Az 1903-as szereplés nagymértékben visszaesést jelentett a velencei magyar részvétel szempontjából 1901-hez képest. 1903-ban nem volt hivatalos magyar nemzeti biztosa a kiállításnak,<sup>279</sup> Lázár Bélát nem kérték fel minisztériumi részről hivatalos szervezőnek, így a művészek egyénileg jelentkeztek a Biennáléra, és a *Sale internazionale* nemzetközi anyagában kaptak helyet. Ezúttal csupán két magyar művész vehetett részt a Velencei Biennálén a nemzetközi zsűri döntésének következtében: az 1901-ben nagy sikert aratott Beck Ö. Fülöp ismét néhány ezüst és bronz éremmel, plakettel szerepelt, mellette Magyar Mannheimer Gusztáv jutott 1901 után újra lehetőséghez Velencében. Mannheimer három nagyobb tájképpel és három kisebb zsánerképpel képviseltette magát a Giardiniben.

A magyar művészet elmaradó külföldi jelenlétének és értékelésének aktuális problémáját 1903-ban a *Művészet* hasábjain szóvá is tették: „Az első és legfontosabb tennivaló az, hogy művészetünknek piacot hódítsunk a külföldön is. Nem elégedhetünk meg azzal, hogy a külföldi nagy centrumokban olykor-olykor meggyarapítja a kiállításokat egy pár festményrel néhány magyar művész.”<sup>280</sup> Sürgették az olyan külföldi magyar kiállítások megszervezését, amelyeknek „az volna a feladata, hogy megszerezzék a külföldön a magyar művészetnek azt a presztizst, amely aztán a további érdeklődésnek biztos

---

*of taste*. Fabbri, Milánó, 1995, 123–128.; Nico Stringa: The Great Decorative Cycles 1903–1920. In: Uo. 129–137.

<sup>278</sup> A kiállítás költségeire a Kereskedelemügyi Minisztérium 8.000 koronát bocsátott rendelkezésre, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium pedig a Magyar Iparművészeti Társulatot támogatta ebből az alkalomból kifolyólag egy elkülönített „nagyobb összeggel.”

<sup>279</sup> Az állami figyelem és szervezés elmaradása részben még azzal is magyarázható, hogy 1903-ban Berzeviczy Albert (1853–1936) személyében új miniszter (1903–1905) került a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium élére. Az új miniszter hivatalba állásakor nem a Velencei Biennále magyar részvételét tekintette legfőbb feladatának.

<sup>280</sup> [n. n.]: A művásár fejlesztéséről. *Művészet* 2 (1903) 5, 331.

alapja.”<sup>281</sup> A bécsi Secession lengyel kiállítását említették pozitív példaként, amely valóban felkeltette a külföld érdeklődését a lengyel művészet iránt. Elmarasztalóan szóltak a nagy nemzetközi kiállítások „magyar terem”-típusú kiállításairól, hiszen a szerző úgy látta, hogy az ilyen tárlatok csak „futólagos kritikára ad[nak] alkalmat, de nem kelt[enek] mélyebb, maradandóbb befolyást.”<sup>282</sup> A „kis magyar termék”-probléma 1909-ben a Magyar PAVILON megnyitásával oldódik majd meg Velencében.

Az 1903-as velencei magyar szereplésről a korabeli hazai, magyar nyelvű sajtóban nem jelent meg semmilyen kritika, beszámoló. A magyarországi lapok közül ismét kizárólag a német nyelvű *Pester Lloyd*-ban jelent meg egy hosszabb összefoglaló a Biennáléről Ludwig Hevesitől, ám a szerző ezúttal nem említette meg külön a magyar művészeket.<sup>283</sup> Igaz, a Biennále egészéről elmarasztalóan szólt, hiszen Hevesi sokkal jobbnak találta az első „mostrát”, mint az az évit. Válaszút elé került a hagyományos művészetet felvonultató Biennále a különböző európai modernista törekvések virágkorának közepén: „a régi oly réginek, az új pedig még túl újnak tűnik” – fogalmazta meg Hevesi a Biennále légüres térbe való kerülését.<sup>284</sup>

A *Kunst für Alle* hasábjain is arról számoltak be, hogy az az évi Biennále inkább Európa művészi termésének erős átlagát mutatja, semmint új, meglepő vívmányokat.<sup>285</sup> Hasonló kvalitású, jó művészek vannak összegyűjtve Olaszországból és más országokból, így azért jó alkalom adódott az összehasonlításra – írták. A Biennále karakterét az „erős idealizmus” jelzővel illették.<sup>286</sup> Ebben az összeurópai összehasonlításban ezúttal csupán nagyon kis részben vettek részt a magyar művészek. A *Kunstchronik* beszámolójában is megjegyezték, hogy ezúttal csak Magyar Mannheimert képviseli a magyar festészetet és Beck Ö. Fülöp a plasztikákat, amelyekről azonban elismerően szóltak.<sup>287</sup> Ám talán mi sem bizonyítja jobban, hogy 1903-ban az olaszok is hiányolták az erősebb magyar jelenlétet, mint hogy a következő évi Biennále-felhívást magyar nyelven is közzétették.

---

<sup>281</sup> Uo.

<sup>282</sup> Uo.

<sup>283</sup> L. H.: Internationale Kunst in Venedig. *Pester Lloyd* Nr. 173, 1903. július 19., 5–6.

<sup>284</sup> Uo.

<sup>285</sup> Wolfgang von Oettingen: Die fünfte venezianer Kunstausstellung. *Die Kunst für Alle* 18 (1902–1903) 22, 514.

<sup>286</sup> Oettingen 1902–1903, 518.

<sup>287</sup> August Wolf: V. Internationale Kunstausstellung in Venedig. *Kunstchronik* 14 (1903) 32, 510–511.

### 5.3.5 A magyar iparművészet első sikerei Velencében (1905)

Az 1902-es torinói kiállítástól datálható, egyre fokozódó olasz érdeklődés és dicséret a magyar műalkotások, s leginkább a magyar iparművészet iránt 1905-re talált igazán értő fülekre a magyar állam részéről. Ne felejtjük azonban el, hogy a pusztán művészeti, tradicionálisan kialakult, kölcsönös kulturális érdeklődésen túl, mindennek részben politikai okai is voltak Olaszország részéről, de az ilyen formában létrejött olasz-magyar kulturális összefogás Magyarországnak sem jött rosszul: az olaszokhoz hasonló töltetű magyar Ausztria-ellenességnek és -rivalizálásnak a művészet nyelve kitűnő terepet biztosított mindkét ország számára.<sup>288</sup>

A Velencei Biennáléban rejlő kultúrpolitikai potenciált felismerve a magyar állam 1905-ben nagyszabású tárlattal állt elő Velencében. A hivatalos részvételi procedúra abban az évben sem tért el az előzőektől: Velence városa levélben hívta meg a kívánt államokat, hogy rendezzék meg nemzeti kiállításukat a Giardiniben. Annak háttérében, hogy a magyar kultusztárca gondolkodás nélkül elfogadta a Biennále-felkérést, az olaszok okos diplomáciai lépése állt. Az előző évektől eltérően, 1904-ben Velence városa nem csupán olaszul és franciául tette hivatalosan közzé a Biennále-felhívást, hanem magyar nyelven is. Ez a gesztus, amelyet az akkori Magyarország felé tettek, nagy jelentőséggel bírt mind politikai, mind művészeti szempontból. Mindebben egyszerre volt benne a politikai és kulturális szimpátia Magyarország felé és az olasz-magyar összefogás Ausztriával szemben. Minderről a *Budapesti Hírlap*ban így írtak 1904-ben: „Velence városa a jövő esztendőben áprilistól októberig tartó nemzetközi képzőművészeti kiállítást rendez, melynek programját már most szétküldte. Ezt a programot, a hozzája csatolt levél szerint, Magyarország hivatalos részvételére való tekintettel, s hogy a magyar nemzet iránt érzett rokonérzésének kellő kifejezést adjon, magyar nyelven is kiadta a kiállítás rendezője: Velence városa. Az olasz barátságának ez a kifejezése kétszeresen jól esik most nekünk, ha az osztrák-olasz ellenségeskedésre gondolunk, mert azt látjuk belőle, hogy az olaszok is tudják, mennyire távol állunk mi mindentől, a mi osztrák. Az olaszok barátságát őszinte szívvél viszonzzuk, s köszönjük nekik, hogy kedves figyelemmel a magunk nyelvén szólnak hozzánk.”<sup>289</sup>

---

<sup>288</sup> Az olasz-osztrák politikai csatározásnak, s annak, hogy a Biennále egyben kultúrpolitikai „hatalmi játékszín” is volt egyben, eklatáns példája, hogy 1912-ben a trieszti, a dalmáciai és a dél-tiroli művészek nem az osztrák, hanem az olasz teremben állítottak ki. Lásd: Sharp 2013, 152.

<sup>289</sup> [n. n.]: A velencei képkiallítás. *Budapesti Hírlap* 1904. december 14., [o. n.]

1905-ben Magyarország a között az öt nemzet között szerepelt, amely külön nemzeti teremben állíthatott ki, önálló kiállítási koncepcióval. Minden más nem olasz művészek át kellett esnie a Biennále központi zsűrizésén és csupán a közös nemzetközi termekben mutathatták be a munkáikat. A Biennále-pavilon nagyobb hányadát az olasz művészek munkái tették ki, amelyeket régiók szerint rendeztek el. Az öt „kiváltságos” nemzet – az egymást követő termek sorrendjében – a magyar, a francia, a svéd, a német és az angol volt.<sup>290</sup> A *Magyar Iparművészet* hasábjain nem mulasztották el megjegyezni, hogy a kiállítás olasz vezetősége abban az évben „mellőzte az osztrákokat s a magyarok számára a legelőnyösebb termek egyikét tartotta fenn.”<sup>291</sup>

A hivatalos meghívást és felkérést a Biennalén való részvételre a magyar állam 1904 nyarán kapta meg. Ezt követően Koronghi Lippich és Szmrecsányi Miklós, az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat titkára között párbeszéd alakult ki arra nézve, hogy a Társulattal vagy a Társulat részvétele nélkül lenne tanácsosabb a jövőben megszervezni a nemzetközi magyar kiállításokat. A vitát Szmrecsányi 1904. szeptember 24-én kelt levele zárta le, amelyben a Társulat megtartása mellett érvelt.<sup>292</sup> Maradt tehát az OMKT a nemzetközi kiállítások anyagát válogató, összeállító és a tárlatok adminisztrációját és megrendezését intéző szerv. A költségeket a magyar állam állta.

Az 1905-ös önálló magyar szereplésről a *Művészet* hasábjain is kiemelten hírt adtak: „a magyar művészet államilag szervezett külön csoporttal lesz képviselve a hatodik velencei

---

<sup>290</sup> Lásd az 1905-ös Biennále Központi Pavilonjának alaprajzi terembeosztását. In: *VI. Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*. (Kiáll. kat.), [k. n.], Velence, 1905.

<sup>291</sup> [n. n.]: Külföld. Veneziái és egyéb kiállítások. *Magyar Iparművészet* 8 (1905) 1, 73.

<sup>292</sup> „[...] 18 éven át a képzőm. társulat organizálta egymagában, s maga költségén a magyar csoportokat – s panasz nem volt és összeköttetéseink fejlődtek; a társulatnak e szerint meg vannak ezen a téren a traditói, – holott más oly szervezetünk nincs, a melyre támaszkodni lehetne. Jobbnak tartom, ha ily általános érdekű működés egyes nagyobb szervezetben válik gyakorlattá s nincs egyénhez kötve. Iskoláznunk kell ilyesmire az embereinket, hogy a mit az egyik eredmény ezen megindított, legyen más is elég jártas arra, hogy szerepét átvehesse. Több mint valószínű, hogy én csakhamar újra leteszem a lantot, talán akad majd a társulatnál olyan, a ki majd újra felveszi. De a legfőbb ok az, hogy a legszorosabb kapcsolatot látom a magyar művészek külföldi szerepeltetése és az itteni nemzetközi kiállítások között. Ezt a két célt karöltve kell követni – a nemzetközi kiállításokat pedig a képzőművészeti társulat rendezi s ezért nézetem szerint a társulatot nem lehet mellőzni a külföldi magyar csoportok rendezésénél sem. [...] tudom, hogy vannak nehézségek s ha azokat leküzdeni nem lehetne, úgy jövőre nyitva áll a társulattól független eljárás útja, mert hiszen a külföldi magyar csoportok költségét a kormány fedezi s tehát rendelkezhetik is tetszése szerint.” Szmrecsányi Miklós levele Koronghi Lippich Eleknek. Budapest, 1904. szeptember 24. OSZK Kézirattár, Levelestár.

nemzetközi kiállításon” – írták.<sup>293</sup> Berzeviczy Albert kultuszminiszter a magyar kiállítási anyag kiválogatását és összeállítását – amelyre majd csak 1905 februárjában került sor a Műcsarnokban –, a tárlat technikai és szállítási megszervezését és megrendezését három miniszteri nemzeti biztosra bízta: Radisics Jenőre, az Iparművészeti Múzeum éppen akkor frissen kinevezett főigazgatójára, Karlovszky Bertalan (1858–1938) festőművészre, és Szmrecsányi Miklósrá, az OMKT titkárára bízta. Miután azonban 1905 januárjában Szmrecsányi lemondott megbízatásáról,<sup>294</sup> az előkészítést Karlovszky és Radisics végezték.

1904. augusztus 6-án tudatta a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium Velence polgármesterével, Filippo Grimánival, hogy a meghívást elfogadta a magyar állam. A levélből továbbá az is kiderül, hogy a kiállítás szállítási, őrzési, valamint a művek árusítása körüli költségeket az olasz fél vállalta.<sup>295</sup> A további hivatalos ügyintézés és levelezés az olasz féllel Radisics Jenő intézte. 1904. szeptember 26-i dátummal kelt az első levél, amelyet Radisics Velencébe írt, feltételezhetőleg a Biennále titkáranak, Antonio Fradelettónak küldve. Ebben elsősorban közölte a magyar szekció szervezőinek a névsorát, illetve három kérdésben kérte a Biennále megerősítését: 1. Velence által Magyarország felé elküldött hivatalos meghívó értelmében a magyar szekció egésze valóban mentesül-e a felvételi zsűri szemléje alól; 2. Ennek a pozíciónak köszönhetően Magyarország vám és kikötői illetékmentességben is részesül-e; 3. A képzőművészeti alkotások mellett „pusztán dekoratív tárgyak”, azaz ékszerek, kerámiák, ötvöstárgyak (ún. „vitrintárgyak”) is kiállíthatók-e a Biennálén. Továbbá biztosította arról a Biennále szervezőit, hogy a magyar kiállítás maradéktalanul alkalmazkodni fog ahhoz az elváráshoz, miszerint kevésszámú, de válogatott minőségű műtárgy kerüljön bemutatásra minden nemzet részéről.<sup>296</sup>

A Biennále hivatalos programjából, a szervezés későbbi fázisaiból, illetve a megvalósult kiállításból tudjuk, hogy Radisics kérdései megerősítést nyertek. Az 1905-ös Biennále kifejezetten képző- és iparművészet harmonikus egységét, összefonódását hirdette, a képzőművészeti alkotások mellett helyet adott a festmények és a szobrok megfelelő

---

<sup>293</sup> [n. n.]: A velencei kiállítás magyar vonatkozásairól. *Művészet* 4 (1905) 1, 56.

<sup>294</sup> Budapest, 1905. január 16. A VKM tájékoztatása az OMKT-nak. MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjtemény OMKT 90/1905 KT.

<sup>295</sup> Zsilinszky Mihály államtitkár levele. Budapest, 1904. augusztus 6. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1905–1928).

<sup>296</sup> Radisics Jenő levele [ismeretlen címzettnek]. Budapest, 1904. szeptember 26. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1905–1928).

miliójéhez szükséges iparművészeti tárgyaknak (bútoroknak, vázáknak, virágtartóknak, szőnyegeknek, függönyöknek stb.) is. A program szerint ugyanis támogatták „annak a célnak a megvalósulását, hogy a művészetek hajdani egysége úgy az eszményi törekvésekben, mint a gyakorlati alkalmazásban ismét érvényesüljön; az önálló csoportoknak szánt termék berendezésénél szemmel kell tartani azt, hogy a díszítés és a bútorzat a kiállított művészi alkotásokkal egyöntetű egészet képezzen.” Továbbá „a kiállítás minden irányzatnak és technikának helyet ad, de kizárja a banalitásnak minden formáját.”<sup>297</sup> Ezen elgondolás, azaz egy kiállítóterben különböző, de egykorú műfajok – festészet, szobrászat, iparművészet, belsőépítészet stb. – harmonikus *ambienté*be való rendezésének gyökerét a német művészettörténész, Wilhelm von Bode (1845–1929) a múzeumok elméleti és gyakorlati kérdéseivel foglalkozó teóriáiban találjuk meg. Az 1880-as években Bode dolgozta ki a múzeumi gyűjtemények stíluskorszakok szerinti elrendezésének az elvét, s alkotta meg a ma is használt és kedvelt *Stilräumen* (*period rooms*) kifejezést.<sup>298</sup> 1905-ben egyrészt ennek az elvnek a gyakorlati megvalósítására tett kísérlet volt felismerhető a Velencei Biennálén, másrészt az iparművészeti tárgyaknak és berendezéseknek nyújtottak nagyobb teret a képzőművészeti alkotásokkal szemben.

A magyar terem kialakításánál 1905-ben (19. kép) egységes díszítésre, harmonikus enteriőrre törekedtek a rendezők, úgy, hogy az iparművészeti és belsőépítészeti „kereten” belül a festmények és a szobrok is hangsúlyosan érvényesüljenek. Elhangzottak ezzel kapcsolatban negatív vélemények is, miszerint az iparművészet a képzőművészet fölé kerekedett az az évi velencei magyar tárlaton. Mendlik Oszkár (1871–1963) festőművész állítása szerint „a rendezés tévesen fogta fel az olasz kiállítás intencióit: a zsüri által elfogadott képekhez kell megfelelő ornamentikát, bútor- és szőnyegkörnyezetet teremteni, nem pedig a rendezés által kigondolt intérieur számára képeket festetni vagy válogatni.”<sup>299</sup>

---

<sup>297</sup> [n. n.]: Külföld. Veneziái és egyéb kiállítások. *Magyar Iparművészet* 8 (1905) 1, 73.

<sup>298</sup> Erről 1922-ben, múzeumi tevékenységéről írt összefoglaló könyvében így fogalmazott: „... konnte ich auch den Versuch machen, Gemälde und Skulpturen der gleichen Zeit und Schulen in einem und demselben Raum zusammen aufzustellen und einige charakteristische Möbel und Dekorationsstücke derselben Epoche hinzufügen. Es zeigte sich, daß sich eine solche Anordnung sehr wirkungsvoll gestalten läßt, wenn man die Mischung sparsam macht [...]” Lásd: Wilhelm von Bode: *Fünfzig Jahre Museumsarbeit*. Verlag von Velhagen & Klasing, Bielefeld–Lipcse, 1922, 66.

<sup>299</sup> Aerdenhout, 1905. június 10. Mendlik Oszkár levele az OMKT-nak. MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjtemény OMKT 813/1905 KT.

A terem berendezésénél szempont volt a „nemzeti atmoszféra” megteremtése, továbbá a szervezők három jellegzetességre hívták fel a közönség figyelmét a magyar kiállítással kapcsolatban: a „gazdag, keleti jellegű díszítményekre”, a művek „iskolákba való besorolhatatlanságára”, azaz az „egyéni függetlenség kifejezett hangsúlyozására”, és a „történeti múlt mindmáig élő kultuszára”, a „hagyományok tiszteletére.”<sup>300</sup>

Az az évi velencei magyar kiállítás képzőművészeti részlegének kialakításánál a művészek kívánságainak figyelmen kívül hagyásáról számos forrás áll az utókor rendelkezésére. Csók István például nehezményezte, hogy – igaz, hogy Párizsban él – a Társulat kedvére irányítja küldeményeit, s két levélben is nyomtatékosította, hogy az az évi velencei kiállításra *Oláhciányok* című képét szeretné kiállítani.<sup>301</sup> Nem áll rendelkezésre adat arra vonatkozóan, miért nem fogadta végül el a Társulat Csók javaslatát, sőt, hogy abban az évben miért nem szerepelt Csók egyetlen egy munkával sem a Biennálén. Csók 1905. áprilisi levelében értetlenül fogadta a Társulat döntését, s közölte, hogy „külföldön nem szoktatták hozzá a visszautasításokhoz.”<sup>302</sup>

1905 januárja és februárja folyamán több művész írásban közölte a Képzőművészeti Társulattal, mely konkrét munkával szeretne szerepelni Velencében.<sup>303</sup> Bosznay István (1868–1944) *Téli hangulat*, Raab Ervin (1874–1959) *Látogatás a jósnőnél*, Aggházy Gyula (1850–1919) a király tulajdonában lévő *Vonósnégyes holdvilágnál* című képét látta volna szívesen Velencében. A végleges műtárgylistából tudható, hogy ezek közül végül egy sem került ki a kiállításra. Ellenben Rippl-Rónai József és Beck Ö. Fülöp javasolt munkáit elfogadta a Társulat: mindketten két-két művet küldtek be – pontos megnevezés nélkül –, s a kiállítási listában is szám szerint ennyi mű szerepel tőlük.

A rapszodikus szervezést mutatja Kacziány Ödön (1852–1933) és Szlányi Lajos (1869–1949) esete. Kacziány 1905 áprilisában kapott értesítést arról, hogy a beküldött három képét (*Égő város*, *A kastély*, *Szerpentin táncosnő*) elutasította zsűri. Mindezt félreértésként értékelte, ugyanis állítása szerint a velencei kiállításra csak az elsőt küldte, a másik kettőt a

---

<sup>300</sup> Karlovsky Bertalan – Radisics Jenő: *Sala Ungherese*. In: *VI. Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*. (Kiáll. kat.), [k. n.], Velence, 1905, 45.

<sup>301</sup> Párizs, 1905. január 13. és 1905. február 1. Csók István levelei az OMKT-nak. MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjtemény OMKT 78/1905 KT és 136/1905 KT.

<sup>302</sup> Párizs, 1905. április 6. Csók István levelei az OMKT-nak. MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjtemény OMKT 463/1905 KT.

<sup>303</sup> Ezen levelek forrását lásd: MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjtemény OMKT 1905. év.

„párizsi kiállításra” – feltételhetően a tavaszi Salon tárlatára – szánta.<sup>304</sup> Kacziány 1905-ben végül semmilyen képpel nem vett részt a velencei tárlaton. Szlányinak a zsűri elé küldött képét ugyan elfogadták, ám véletlenségből a nevezett képe lemaradt a velencei transzportról, s így helyette egy állami tulajdonban lévő képet (*Szerenáda*) küldtek utólag Velencébe. Szlányi kérte a helyreigazítást, ám ez nem történt meg.<sup>305</sup>

Az 1905-ös magyar szereplés kapcsán a legfelháborodottabb művész Mendlik Oszkár volt, aki értetlenül állt a magyar rendező eljárása előtt, miszerint Radisics Velencéből visszaküldte „külföldön már elismert képét” azzal a címszóval, hogy az „zavarta volna a magyar osztály összhangját.” Mendlik állítása szerint a metódus felháborított néhány olasz és holland művészt is, s így követelte a kép azonnali visszahelyezését Velencében. Amennyiben ez nem történne meg – folytatta, mindez „oly színben tűnne fel, hogy képét művészi értékénél fogva utasították volna vissza, ami által számos megrendeléstől” eleshetne, s így kénytelen lesz „10.000 forint kártérítést követelni.”<sup>306</sup> A kártérítés tényleges behajtásáról nem áll további adat a rendelkezésre, de az tudható, hogy a mű nem került be a végleges kiállítási anyagba.

Végül a kiállításra 29 darab festmény és 16 darab szobor került ki részben a Képzőművészeti Társulathoz beküldött munkákból, kisebb részben pedig már állami gyűjteményi tulajdonban lévő művekből válogatva. A magyar anyag képzőművészeti része a korábbi Biennále-szereplésekhez képest jóval konzervatívabb lett, s a nyitottabb személetű 1901-es magyar tárlattal összehasonlítva mindenképpen visszalépést jelent. Ismét a hivatalos, akadémikus portrék, zsáner- és tájképek uralkodtak. Így kerülhetett be – többek között – a kiállított művek közé az akkor már elhunyt Paál László (1846–1879) *Erdő belseje* (1877) című tájképe (20. kép), vagy a szintén halott Munkácsy Mihály *Éjjeli csavargók* (1873) című zsánerképe.<sup>307</sup>

Körösfői-Kriesch Aladár egy levelében ki is fejtette azzal kapcsolatban negatív véleményét, hogy az az évi velencei magyar kiállítás nem mutatja a korabeli magyar képzőművészet valós arcát, s ennek okát a válogató-bizottság helytelen összetételében

---

<sup>304</sup> Budapest, 1905. április 5. Kacziány Ödön levele az OMKT-nak. MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjtemény OMKT 453/1905 KT.

<sup>305</sup> Csongrád, 1905. április 30. Szlányi Lajos levele az OMKT-nak. MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjtemény OMKT 571/1905 KT.

<sup>306</sup> Aerdenhout, 1905. június 3. Mendlik Oszkár levele az OMKT-nak. MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjtemény OMKT 792/1905 KT.

<sup>307</sup> Ma mindkét mű a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonában van.

látta: „Tegnap az Iparművészeti lapokat nézegetvén, elolvastam benne a Velencei kiállítás összes szervező bizottságait. Tanulság belőle: sehol, semmiféle országban, talán senkinek eszébe sem jutott, hogy valaha mást, mint művészt küldjön (mi az ördögnek is!) Csupán nálunk: egy művész (a ki legalább mesterségére nézve az) és két [sic!] laikus. No hát a míg ez meg nem változik, addig nem is lesz ebben az országban semmi. Tehát még mindig van szükség reprezentáló rabszolgatartókra – s a munka, s a ki azt végzi, mindkettő egyformán mellékes?”<sup>308</sup>

Sem a közönség, sem az olasz kritika nem értékelte úgy a képzőművészeti alkotásokat, ahogy azt a magyar rendezők várták. A festmények és szobrok közül csupán Ferenczy Károly *Műteremben* (1904) (22. kép) és Vaszary János *Öregek* (1901) című képe (31. kép) jelenti azt a két műalkotást, amely kitüntetett figyelmet kapott. Ferenczy képe elnyerte a Biennále nagy aranyérmét (Medaglie d’Oro)<sup>309</sup> – első ízben a velencei magyar kiállítások történetében –, Vaszary vásznát pedig az udinei Galleria Marangoni vásárolta meg. Ferenczynek a festőt és modelljét ábrázoló, intim hangulatú festménye éppen könnyedségével emelkedett ki a többi „súlyos” akadémikus portré és tájkép közül. A képet Ferenczy az 1904-es Múcsarnokbeli Téli kiállításon állította ki először, ahol a Szépművészeti Múzeum azonnal meg is vásárolta a festményt a magyar állam számára, s közgyűjteményi tulajdonból válogatták és küldték ki egy évvel később a Biennáléra.<sup>310</sup> August Wolf is kitüntetett figyelmet szánt a *Kunstchronik*ban Ferenczynek, kiemelve őt a magyar anyagból. Egyúttal megjegyezte, hogy míg Ausztria gyakorlatilag nincs jelen az az évi Biennálén, addig Magyarország annál inkább reprezentál – nem csupán Ferenczy már közgyűjteményben lévő művével, hanem Munkácsy legismertebb festményével is.<sup>311</sup> Vaszary *Öregek* című, egy megfáradt, ülő, öreg házaspárt ábrázoló festménye egyszerre realista és szentimentális, élettel teli és kiüresedett, érzelemmentes és érzelemdús. A képet a művész az 1901-es múcsarnoki Téli tárlaton mutatta először be, s ezt követően Velencében került újra kiállításra, ahonnan az udinei gyűjteménybe került.<sup>312</sup>

---

<sup>308</sup> Körösfői-Kriesch Aladár levele Koronghi Lippich Eleknek. Gödöllő, 1905. február 5. OSZK Kézirattár, Levelestár.

<sup>309</sup> Kitüntetések. *Művészet* 4 (1905) 6, 414.

<sup>310</sup> A festményről részletesen lásd: Zwickl András: Festő és modell (Műteremben). In: Boros – Plesznivy 2012, 226–227, 358.

<sup>311</sup> August Wolf: VI. internationale Kunstausstellung in Venedig. *Kunstchronik* 16 (1905) 25, 394.

<sup>312</sup> A vásárlásról Vaszary maga számolt be feleségének: „Ma kaptam tudósítást Venetiából, a hol kiállított képeket (talán emlékszik reá egy öreg ember s asszony ülnek egymás mellett) – az udinei galleria számára

A képzőművészeti művekhez képest sokkal karakteresebb és feltűnőbb lett az iparművészeti kollekciónak a kiállítóteret faldíszítése és berendezése. Radisics Jenő az enteriőr megtervezését Bálint Zoltán (1871–1939) és Jámbor Lajos (1869–1955) építészekre bízta, akik 1897 óta dolgoztak együtt. Az egész terem („úri szalon”<sup>313</sup>) régi magyar ornamentális motívumok felhasználásával készült, aranyozott díszítéssel a falakon, a lábazati részen pedig körben sárga soborsini márvány sáv futott.<sup>314</sup> A falakon a díszítő szobrászati munkákat Rákos Manó és műhelye készítette elő 1905 februárjában.<sup>315</sup> Egy másik fennmaradt, Bálint-Jámbor által Velencébe küldött levélből tudjuk, hogy a kedvezőtlen (rendkívül nedves) időjárás miatt a terem falai nagyon lassan száradtak a szobrászati-kőműves munkák befejezése után, s féltő volt, hogy nem lesz elegendő ideje a két építésznek az aranyozásra. Levelükben kérték a Biennále főtitkárát, hogy biztosítson magasabb hőfokú fűtést a helyiségben, melynek költségeit természetesen a magyar fél vállalta.<sup>316</sup>

---

(Galleria Marangoni) – az olasz kormány megvette abban az árban, mint a mit kértem (2000 korona). Sietek magának ezt az ujságot is megírni, mert tudom, hogy fog örülni neki. – Azt hiszem, a szerencsét maga hozta nekem, s reményelem a jövőben is így lesz. Most másodszer állítok ki Venetiában, s mind a kétszer eladtam a képeimet (előbb egy amerikai vette meg a Madonnámat).” Vaszary János levele Rosenbach Máriának. Madrid, 1905. május 24. MNG Adattár Ltsz. 6170/1954. Közölve: Gergely – Pleszniv 2007, 53, 67. lábjegyzet, illetve Melléklet a katalógushoz, 24, 17. levél.

<sup>313</sup> A *Die Kunst für Alle* hasábjain 1903-ban fogalmazták meg, hogy a Biennále kiállítótermeiben a magángalériák és privát szalonok izlésvilágát igyekeztek megidézni a rendezők, hogy a műgyűjtők az esetlegesen megvásárolni kívánt műtárgyakat a saját szalonjuknak megfelelő miliőben és megvilágításban képzelhessék el. Lásd: Oettingen 1902–1903, 527–528.

<sup>314</sup> [n. n.]: A velencei kiállítás magyar terme. *Magyar Iparművészet* 8 (1905) 4, 222–223.

<sup>315</sup> „Mint az idei Biennalé Kiállítás magyar szekciójának megbízott díszítő szobrásza van szerencsém arról tájékoztatni Uraságod, hogy a tegnapi napon vámmentesítve feladtam Uraságod címére egy láda szerszámot. [...] Embereim jövő vasárnap érkeznek Velencébe és hétfőn jelentkeznek a Biennalén.” Rákos Manó levele Antonio Fradelettónak. Budapest, 1905. február 6. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1905–1928).

<sup>316</sup> „Arról értesültünk, hogy termünkben hamarosan befejeződnek a szobrászati-kőműves munkák. Egyúttal arról is tájékoztattak, hogy jelenleg igen nedves az időjárás Velencében, minek következtében munkáink lassan száradnak és nem lesz elegendő időnk az aranyozásra. Véleményünk szerint ezen a terem nagyobb energiával történő fűtésével lehetne segíteni [...] Arra kérjük Önt, gondoskodjék nagyobb fűtést biztosító készülékekről és a szükséges tüzelőanyagról. A költségeket [...] a mi adminisztrációnk megtéríti.” Bálint Zoltán és Jámbor Lajos levele Antonio Fradelettónak. Budapest, 1905. március 5. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1905–1928).

A helyiség iparművészeti tárgyakkal és bútorokkal történt berendezése egy kandallóból, egy üveges szekrényből, hat karosszékből és egy díszpárnából, egy mahagóni körasztalból, rajta egy nagyobb virágtartóból és egy tálból, egy óriási padlószőnyegből, két falikárpitból és négy ajtófüggönyből, állt. A kandalló magyaros mozaikdíszítését Róth Miksa készítette. A kandallón és a nagy üveges szekrényben kaptak helyet a kisebb ún. „vitrintárgyak”: hamutálak, edénykék, bronz és terrakotta szobrocskák, érmék, zománcos ötvöstárgyak, Zsolnay-féle vázák és tálak. A terem bútorait a Bálint-Jámbor páros tervezte, az asztalosmunkákat Simay Lajos végezte. A tér teljes textildíszítésének a megtervezését Vaszary János készítette, a kivitelezést Kovalszky Sarolta (1850–?) szőtte – a karosszékek huzatát Nagybecskereken, az Első Magyar Torontáli Szőnyeg- és Bútorgyárban, a falikárpitokat és a függönyöket a még akkor működő németeleméri szövőműhelyben.<sup>317</sup> Vaszary Velencéből a feleségének írt leveléből ismeretes, hogy a művész nem volt maradéktalanul elégedett a gobelinek kivitelezésével, de mindezt csak a kiállítás rendezése közben vette észre, így már nem tudott rajta változtatni.<sup>318</sup>

Vaszary korai munkásságában különleges helyet foglalnak el iparművészeti tervezései. A népi ornamentika, s az iparművészeti tárgyak iránti érdeklődése részben művészetfelfogásával magyarázható, hiszen – ahogy Óriné Nagy Cecília megfogalmazta – Vaszary egyszerre volt „nemzeti és európai”, amely elgondolás éppen találkozott Radisics Jenő és Koronghi Lippich Elek akkori iparművészeti programjával, azaz „a nemzeti jelleg megőrzésének és az európai modern irányzatok megismerésének és követésének” az összeegyeztetésével.<sup>319</sup> Vaszary iparművészeti tervezései közül pedig kiemelkedik két velencei falikárpitja – a *Vásár* és a *Jegyespár* című gobelin –, amely „lendületes, vastag kontúrvonalalaival, népi életkép témájával [...] a magyar szecesszió textilművészetének jeles darabja.”<sup>320</sup>

A magyar iparművészeti tárgyak 1905-ben népszerűbbek és kelendőbbek voltak Velencében, mint a képzőművészeti alkotások. Ezt alátámasztják a fennmaradt eladási

---

<sup>317</sup> Az 1905-ös velencei magyar kiállítás textilmunkái ma a Magyar Iparművészeti Múzeum gyűjteményében található.

<sup>318</sup> „Tegnap a modern kiállításban volt dolgom, mely most van rendezés alatt, és mint tudja is, édesem, nekem is van itt két képem, melyek nagyon jól hatnak itt, és a gobelineket én rajzoltam. (A gobelineket rosszul szőtték »kettőt«) – a többi jó; nem tudom, hogy segíték azokon.” Vaszary János levele Rosenbach Máriának. Velence, 1905. április 24. MNG Adattár Ltsz. 6181/1954

<sup>319</sup> Óriné Nagy Cecília: Vaszary János iparművészeti tevékenysége. In: Gergely – Plesznivy 2007, 103–109.

<sup>320</sup> Óriné Nagy 2007, 363.

cekk-füzetek, amelyekből kiderül, hogy a magyar terem műalkotásai közül a vázákat és a kisebb edényeket vásárolták fel a kiállítás végére.<sup>321</sup> A Magyar Pavilon az évi összevételével kapcsolatban egyedül Lázár Béla 1907-es visszaemlékezéséből kaphatunk hozzávetőleges információt, aki 30.000 lírát említett.<sup>322</sup> Sajnálatos momentum az 1905-ös Biennále történetében, hogy a kiállítás bezárása után az olasz fél igen nehézkesen juttatta el a megvásárolt magyar műtárgyakért járó, a művészeket megillető díjakat. Radisics még 1906 januárjának végén is ezen pénzek behajtásának az ügyében levelezett Fradelettóval.<sup>323</sup>

A nemzetközi kritikák nagyjából egybehangzó véleménnyel írtak a magyar részlegről: a terem díszítését túlzottan harsánynak találták a rengeteg arannyal, ellenben a bútorokat, a szőnyeget és a kandallót nagyon egységes kivitelezésűnek és szépnek ítélték. A falakon található festményeket Karl M. Kuzmany, a *Die Kunst für Alle* kritikusa eklektikusnak nevezte, s sajnálatosnak tartotta, hogy a művek legnagyobb része állami gyűjteményből érkezett.<sup>324</sup> Arthur Sinclair Covey, angol műkritikus is csak néhány képzőművészeti alkotást emelt ki a magyar teremből pozitívként a *The Studio* hasábjain: Vaszary János *Öregek* című festményét nevezte a legjobb műnek az egész kiállításból.<sup>325</sup>

A hazai sajtóban éles bírálatok is elhangzottak a velencei magyar tárlatról. Tóth Béla a *Pesti Hírlap*ban arról írt, hogy a kiállítás rendezői „képtelenül sokat állítottak és képtelenül keveset bizonyítottak”, amelynek az lett – véleménye szerint – a következménye, hogy a magyar teremben „zűrzavar” uralkodott, és „silányságok sokasága” került a világ szemé elé.<sup>326</sup> Tóth szerint hiányoztak a magyar kiállításból az „igazi magyar művek”, Rippl-

---

<sup>321</sup> Zsolnay-vázákat vásárolt: J. R. Guggenheim (55 és 18 líra értékben), Guio Levi (18 és 17 líra értékben), David Rees (30 líra értékben) és Gregorio Gregory (46 líra értékben). ASAC, Velence „Ufficio vendite 1905-1909”. Registi No. 6.

<sup>322</sup> Lázár 1907, 271.

<sup>323</sup> „Önhöz fordulok, hogy rendezze végre a Wisinger-ügyet, még nem kapta meg a kiállításon eladott dohányzószelence árát. Perrel fenyeget engem.” Radisics Jenő levele Antonio Fradelettónak. Budapest, 1906. január 31. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1905–1928).

<sup>324</sup> Karl M. Kuzmany: Die sechste internationale Kunstausstellung der Stadt Venedig. *Die Kunst für Alle* 20 (1904–1905) 20, 469

<sup>325</sup> Arthur Sinclair Covey: The Venice Exhibition. *The Studio* (1905) 35, 107.

<sup>326</sup> Tóth Béla: A velencei aranyterem. *Pesti Hírlap* 1905. augusztus 27., 1–3. Közölve: Tímár Árpád (gyűjt., vál., szerk., és a névmutatót készítette): „Az utak elváltak.” *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény I. 1901–1908.* Janus Pannonius Múzeum – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Pécs – Budapest, 2009, 104–105.

Rónai erőteljes színű párizsi képeit (*Külvárosi korcsma Páris mellett* [1983]; *A Szajna éjjel* [1898]) vadnak ítélte, s a „húsz megbotránkoztató hitványság” mellett az egy kiállított Munkácsy-képet nevezte egyedüli nagy alkotásnak. Tóth felháborodására Nagy Endre *A Polgár* hasábjain *Méltatlan lebecsülés* című írásában reagált.<sup>327</sup> Nagy úgy vélte, hogy éppen annak kellene Magyarországon örülni, hogy a „magyar képzőművészet [...] kinőve a sovány talajból, versenyt tart a külföldi művészettel”, s mindez szerinte éppen Rippl-Rónainak, Ferenczynek, Vaszarynak stb. volt köszönhető, „akik a maguk útjára indulva leszámoltak a pugrisokkal.” Nagy kritikával illette azokat a hivatalos szerveket, amelyek a külföldi magyar kiállításokat szervezték: „Hivatalos hatóságaink, amelyekre a képzőművészetek táplálása bízott, majdnem mind a régi nepotista korszak maradványai, akiknek avatatlansága kárba fordítja az állami támogatás hasznát.” – írta. Igen problémásnak tartotta, hogy ezek a hivatalos szervek nem engedték nagyobb számban szóhoz jutni azokat a festőket, akik új utakat keresve igyekeztek a magyar művészetet a fejlődés irányába vezetni.

Nagy ellen-írásából az is kiderül, hogy Radisics a kiállítás rendezésénél nem tett ki végül egy eredetileg betervezett László Fülöp-portrét, mert a kép fekete kerete „nem illett az arany falhoz”, illetve hogy „a kitűnő Kernstok Károly legszebb képeit visszacsomagoltatta, mert eleven színeik megbolygatták volna az aranyalap egységes harmóniáját [...]”<sup>328</sup> Ezen „legszebb képek” között szerepelt Kernstok egyik korai főműve, a *Szilvaszedők* (1901) című festménye is. A kép 1905-ben dr. Jánossy Béla (?–1912) jogász, a 20. század eleji magyar művészet kiváló gyűjtőjének a tulajdonában volt, s miután tudomására jutott, hogy a tőle a velencei kiállításra kölcsönként kép nem került ki végül a Magyar Pávilonban, felháborodásának írásban adott hangot: „Mivel én ... hazai festőművészetünk külföldön való jó hírének emelése iránti buzgalmamból indítatva engedtem át a képet, nem pedig azért, hogy hónapokig a kiállítás lomtárában heverjen”, kérte, hogy a művet nyolc napon belül kapja vissza.<sup>329</sup>

Ez az eset is azt jelzi, hogy az 1905-ös kiállítás – mint vizuális tér – egyrésztől határozott egységességre, tökéletes harmoniára törekedett, ám Radisics talán túlzottan mindent a dekorációnak rendelt alá. Mindenesetre egyértelmű volt a rendezés koncepciója, s így

---

<sup>327</sup> Nagy Endre: Méltatlan lebecsülés. *A Polgár* 1905. augusztus 29, 1–2. Közölve: Tímár 2009, 105.

<sup>328</sup> Uo.

<sup>329</sup> Budapest, 1905. május 6. dr. Jánossy Béla levele az OMKT-nak. MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjtemény OMKT 604/1905 KT

érthető, hogy a szecessziós enteriőrbe jobban beleillettek Rippl-Rónai József festményei vagy Beck Ö. Fülöp plasztikái, mint Bosznay István, Raab Ervin vagy Aggházy Gyula fáradtabb alkotásai. A velencei tárlat kapcsán megfogalmazott kritikák jól jelzik, hogy éppen ebben az időben, 1905–1907 körül kezdett átrendeződni a művészeti szcéna Magyarországon. A konzervatív, hivatalos, antiliberális, művészkörökkel szemben különböző, nyitottabb szemléletű művészcsoportok jöttek létre, amelyek határozott ellenvéleményeket fogalmaztak meg.<sup>330</sup> E csoportokba tartozó művészek akkoriban még egyáltalán nem kaphattak megmutatkozási lehetőséget a Velencei Biennálén, de Magyarországról mindig élesen bírálták a velencei magyar kiállításokat azok maradisága, akadémikus jellege miatt. Mindeközben a gödöllői művészeknek és a magyar iparművészetnek az állami támogatottsága és a nagy nemzetközi kiállításokon való szinte kizárólagos jelenléte folyamatosan növekedett. Ha nem is a moden magyar iparművészet egésze, de számos alkotása – legfőképpen a Zsolnay manufaktúra kerámiái és a gödöllőiek használati tárgyai – az 1900-as évek első tíz évében valamennyi nemzetközi kiállításon megállták a helyüket az európai mezőnyben.

### 5.3.6 Az 1906-os milánói világkiállítás magyar szekciója és annak hatása a velencei magyar részvételre

Az 1905-ös velencei kiállítás után az 1906. év sok szempontból kitüntetett jelentőséggel bírt a magyar képzőművészet olaszországi megítélésnek a szempontjából. 1906-ban került megrendezésre a milánói világkiállítás, amely a Koronghi Lippich-féle kultúrpolitika és iparművészeti mozgalom kiemelt jelentőségű nemzetközi eseményévé vált.<sup>331</sup> „Koronghi Lippich és segítőtársai, többek között Maróti Géza és a gödöllői telep vezetői egységes koncepción alapuló együttműködésének köszönhetően az Ausztriától független, új, modern (szecessziós) magyar (nemzeti) kultúra külföldi bemutatása minden korábbinál szervesebb

---

<sup>330</sup> 1907: Magyar Képzőművészek és Iparművészek Egyesülete (KÉVE); 1907: Magyar Impresszionisták és Naturalisták Köre (MIÉNK); 1909: Keresők, akik Nyolcak néven válnak majd ismertté.

<sup>331</sup> A milánói világkiállítás magyar anyagáról lásd: Györgyi Kálmán: Az iparművészet a milánói kiállításon. *Magyar Iparművészet* 9 (1906) 4–5, 163–219.; Czakó Elemér: *A magyar iparművészet szereplése a milánói nemzetközi világkiállításon 1906-ban*. Országos Magyar Iparművészeti Múzeum, Budapest, 1907; Maróti Géza: Milanoi kiállítás. In: Fehérvári – Prakfalvi 2002, 13–22.; Székely Miklós: *Magyar iparművészet az 1906-os milánói világkiállításon*. [Szakdolgozat], PPKE BTK Művészettörténet Tanszék, Piliscsaba, 2004; Székely Miklós: A megérett hagyomány: Magyarország az 1906-os milánói világkiállításon. In: Székely 2012, 177–205.

és szervezettebb módon valósult meg Milánóban.”<sup>332</sup> A milánói magyar szereplés, azon belül is a hazai iparművészet nemzetközi, de leginkább olasz szakmai körökben aratott népszerűségének és sikereinek közvetlen hatása egyértelműen kimutatható a Velencei Biennálén: a velencei állandó nemzeti pavilon megépülésének első gondolata 1906-ból, Milánóból eredeztethető.

Milánóval kapcsolatban a Velencei Biennále vonatkozásában az iparművészeti részlegről és magáról az épületről kell röviden szólni. Milánóban három szekcióra bontva mutatták be a rendezők<sup>333</sup> a magyar iparművészet legújabb vívmányait: az iparművészet, a háziipar és az iparművészeti oktatás csoportokban. Velencében 1909-től kezdődően szintén helyet kapnak majd a magyar anyagban az iparművészeti alkotások, kisebb részben az 1902-es torinói, nagyobb részben az 1906-os milánói szereplés sikerein felbuzdulva. Noha a Velencei Biennále kifejezetten képzőművészeti műalkotásokat felvonultató seregszemle volt, a 20. század első éveitől kezdve fokozatosan egyre több nemzeti válogatásban kaptak helyet iparművészeti alkotások is.<sup>334</sup> A velencei magyar kiállítások sikere 1909-től az első világháború kitöréséig megrendezett Biennálékon egyértelműen az iparművészeti szekciónak volt köszönhető. A magyar iparművészet regionális kortársait megelőző mivoltáról így írt Nagy Sándor (1869–1950), Körösfői-Kriesch mellett a gödöllőiek másik vezéralakja: „A bécsi-cseh iparművészet itt [Milánóban – B. K.] teljesen lemaradt. Ebben, tagadhatatlan, volt egy kis politikum is, meg a mi nagy sikerünkben is.”<sup>335</sup>

---

<sup>332</sup> Lövei 2001, 34.

<sup>333</sup> Fővédnök, s egyben a megnyitót tartotta: Szerényi József kereskedelemügyi államtitkár. Alelnök: Koronghi Lippich Elek. Kormánybiztos: Ludwig Gyula, belső titkos tanácsos. A milánói delegátus vezetője és a kiállítás igazgatója az Iparművészeti Társulat képviselőjében: Czakó Elemér. A magyar pavilont tervezte: Maróti Géza és Faragó Ödön. A milánói magyar osztály műszaki vezetője: Fittler Kamill. A munkálatok kivitelezését irányította: Fischer József. A megnyitón megjelent még: Marx János, Kotányi Zsigmond, Radisics Jenő, Kövesdy Béla, Ary László, Samassa Aurél, Zsolnay Miklós, Zambra Alajos és Gerevich Tibor.

<sup>334</sup> Például a velencei Német Pavilonban 1907-ben és 1909-ben a müncheni, 1910-ben a drezdai kézműipari műhelyek (Werkstätten für Kunst im Handwerk) mutatkozhattak be. Lásd: Zeller 2007, 178–182. A belgáknál 1907-ben Velencében az ötvösművészet kapott külön kiállítási termet, az olaszoknál a majolika-szekcióban 1909-ben a Firenze közelében dolgozó Chini és a velencei Vivante cégek vázái kaptak helyet. Ugyanabban az évben az angol iparművészetet a The Pilkington’s és a Ruskin művek képviselték. Lásd: Lengyel Géza: A keramika a veneziai kiállításon. *Magyar Iparművészet* 12 (1909) 6, 295–296.

<sup>335</sup> Nagy Sándor: *Életünk Körösfői-Kriesch Aladárral*. Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő, 2005, 104.

A Milánóban kiállított használati és dísz tárgyak, valamint bútorok mellett mégis a legnagyobb sikert maga a Magyar Pávilon épülete és belső kialakítása aratta, amelyet Maróti Géza (1875–1941) építész, belsőépítész, iparművész és szobrász tervezett, mint a kor a legfoglalkoztatottabb „pavilonépítész”, aki számtalan magyar pavilont tervezett különböző nemzetközi kiállításokra.<sup>336</sup> Maróti elsődleges céljának a milánói Magyar Pávilon kialakításánál a magyar művészet sajátosságainak a nemzetközi közönség előtt való hangsúlyos bemutatását tekintette: „Külföldön az internacionalizmus közepette érezzük meg csak hogy mennyire összetartozunk és boldog volnánk ha sajátos nemzeti vonásunk ezen kiállításon jól kidomborodnék” – írta Koronghi Lippich Eleknek 1906-ban.<sup>337</sup>

A milánói Magyar Pávilon „magyaros” formavilágán kívül újszerű építészeti megoldásával vívta ki a figyelmet és a nemzetközi elismerést. Erről maga Maróti a következőképpen írt emlékirataiban: „Azután jött egy egészen bolond dolog, amelynek váratlanul világhíre lett. Egy óriási felülvilágító díszterem [...] Ezen teremben igazán remekbe készült, helyenkint áttörve dolgozott óriási búzakalászos ívek voltak mint átjáratok alkalmazva.”<sup>338</sup>

A felülről, természetes fényel megvilágított kiállítóterem újdonságként hatott a korabeli közönségre. A nemzetközi kritikák egybehangozóan pozitívan emlegették a magyar kiállításnak ezt az építészeti megoldását.<sup>339</sup> Még a Magyarországgal szemben igen kritikus osztrák sajtóban is megjelentek respektáló szavak, amelyekben megállapították, hogy a magyar pávilon berendezését „nemzetközi szinten mindenhol elismerték.”<sup>340</sup> A sok méltató szó mellett Milánóban számtalan díjat is nyert a magyar részleg.<sup>341</sup> Ráadásul a kiállítás „legtökéletesebb intérierjének” járó 10.000 lírás királyi díjért is az utolsó selejtezőig versenyben volt Maróti, ám végül 3 ponttal lemaradt a győztes mögött.<sup>342</sup>

---

<sup>336</sup> Ács Piroska: Maróti Géza pávilonművészete – „Tér a térben” megoldások, önálló épületek. In: Ács 2002, 54–64. (Első közlés: Fehérvári – Hajdú – Prakfalvi 2001, 97–109.)

<sup>337</sup> Maróti Géza levele Koronghi Lippich Eleknek. Budapest, 1906. május 10. OSZK Kézirattár, Levelestár.

<sup>338</sup> Fehérvári – Prakfalvi 2002, 13.

<sup>339</sup> [Ismeretlen szerző összefoglalása]: Külföldi lapok véleményei a milánói világkiállítás magyar iparművészeti osztályáról. *Magyar Iparművészet* 9 (1906) 4–5, 220–225.

<sup>340</sup> Idézve a *Magyar Iparművészet*ben. Lásd: [Ismeretlen szerző összefoglalása]: Külföldi lapok véleményei a milánói világkiállítás magyar iparművészeti osztályáról. *Magyar Iparművészet* 9 (1906) 4–5, 225.

<sup>341</sup> A milánói kiállítás kitüntetettjei. *Magyar Iparművészet* 9 (1906) 4–5, 283.

<sup>342</sup> Uo.: Olaszország (Quarti): 75 pont; Belgium (Sneyers) és Magyarország (Maróti): 72-72 pont. Lásd: A milánói kiállítás 10.000 lírás királydíja.

Maróti visszaemlékezéseiből tudható azonban, hogy a sok elismerés az olaszok részéről részben annak volt köszönhető, hogy Maróti személyes, baráti kapcsolatba került a kor vezető olasz műkritikusaival (Ugo Ojettivel, Vittorio Picával), művészeivel, sőt, Milánóban megismerkedett a velencei Fradelettoval és Grimánival is, akik nagyra értékelték Maróti milánói pavilonját.<sup>343</sup> Itt kell megemlíteni azt a milánói-velencei kapcsolódási pontot, amely a későbbiekben elvezet majd a velencei Magyar Pavilon megépüléséig. A Giardiniben építendő állandó nemzeti pavilonok ötlete, a Biennále intézményének továbbfejlesztése első ízben 1903 körül vetődött fel Velencében Fradeletto részéről, aki ezt követően elkezdett személyesen elutazni minden résztvevő országba, hogy támogató felekre leljen elgondolásához. A milánói világkiállítás időpontjáig Magyarországra még nem jutott el, ám miután látta a milánói Magyar Pavilont, egyértelművé vált számára, hogy Magyarországnak is fel kell ajánlania a pavilonépítés lehetőségét Velencében. Erre Maróti így emlékezett vissza: „[...] felajánlott egy telket Magyarországnak is egy állandó műcsarnok céljára, azon kívánsággal, hogy azt én tervezzem, mivel az olasz művészeti körök megszerették milanoi kiállításunkat és annak akkor nagyon újszerű művészeti és építészeti elveit, úgyhogy szívesen láttak volna valami hasonlót a Giardini Pubblici nemzetközi területén.”<sup>344</sup>

1906-ban, Milánóban indult el tehát egy három évig tartó folyamat, amelynek eredményeképpen 1909-re megépült a Giardiniben a Magyar Pavilon. A felajánlástól kezdve Koronghi Lippich legfőbb feladatának és céljának a velencei „Állandó Műcsarnok” megépítését tekintette.

### 5.3.7 Magyar művészek egyénileg a Biennálén (1907)

Feltehetőleg az erre való összpontosítás vette el időközben a soron következő velencei szerepléstől a koncentrált figyelmet, az energiát és a pénzt. Koronghi Lippich akkor már az önálló pavilonban való kiállításban, s nem „csupán” a nemzetközi teremben látta a kihívást. Így 1907-ben, a következő Biennálén Magyarország nem vett részt államilag, ami a velencei magyar kiállítások sorában mindenképpen megakadásként értelmezendő. Lázár Béla nem is a figyelem és érdeklődés teljes hiányáról számolt be, hanem az időből való

---

<sup>343</sup> Maróti 2002, 17.

<sup>344</sup> Maróti 2002a, 40.

kifutásról a „sok tanácskozás” és a pavilon megépítése körüli „illetékesség-hajsza” közepette.<sup>345</sup>

Érdekes, hogy az osztrákok részvétele éppen akkor lett erősebb, amikor a magyar – államilag összefogott – jelenlét elmaradt. Egy 1906. szeptember 28-án kelt levélben az Osztrák-Magyar Monarchia Külügyminisztériuma továbbította gróf Grimani hivatalos üzenetét az osztrák kultuszárca felé, amelyben Grimani kifejtette, hogy tekintettel arra, hogy az osztrák művészet, mint „kollektív manifesztáció” nem volt eddig még képviselve Velencében, csupán egy-egy osztrák művész szerepelt a Giardiniben, ezúttal szívesen látná a bécsi Hagenbund művészeit a Biennále kiállítói között. A Külügyminisztérium üdvözölte az ötletet és arra az indokra hivatkozva kérte a kultuszárca mielőbbi jóváhagyását, hogy a további távolmaradási „hiány annál is inkább sajnálatos lenne, hiszen Magyarország már kétszer is részt vett [államilag szervezeten – B. K.] a kiállításon.”<sup>346</sup> A Külügyminisztérium továbbá javasolta, hogy a Hagenbund művészei mellett a prágai Manes csoport is mutakozzon be Velencében a külön osztrák teremben. Azok az osztrák művészek pedig, akik nem tartoztak az említett két csoportba, a központi nemzetközi teremben a továbbiakban is kiállíthatnak. A külön osztrák terem kiállítási költségeit 20.000 koronában állapította meg a Külügyminisztérium. A korabeli kritikákból tudható, hogy minden a javasoltaknak megfelelően valósult meg végül az önálló osztrák részlegben, s a kiállított festmények mellett a terem díszítése, amelyet a bécsi Hagenbund művészei maguk készítettek, kiemelt dicséretben részesült a kivitelezés „nagyszerűsége és frissessége”<sup>347</sup> miatt.

1907-ben a magyarországi művészek egyénileg képviselték magukat Velencében. Műveik egymástól elszórtan a nemzetközi válogatásban, vagy más nemzetek termeiben voltak kiállítva. Déry Béla (1870–1932), Feiks Jenő (1878–1939) és Joanovics Pál (1859–1957) a nemzetközi anyagban szerepelt egy-egy festménnyel, Horovitz Lipót, Kaufmann Izidor és László Fülöp a „Sala Austriában”, míg Knirr Henrik (1862–1944) a német szobában állított

---

<sup>345</sup> Lázár 1907, 271.

<sup>346</sup> „Graf Grimani hat [...] bekannt gegeben, dass mehrere österreichische Künstler an der allzweitjährigen Ausstellung in Venedig zwar auch bisher teilgenommen haben, dass aber trotz des Entgegenkommens der Munizipalität von Venedig die österreichische Kunst bis jetzt nicht in der Form einer kollektiven Manifestation figuriert hat. Diese Lücke wäre umso bedauerlicher, als Ungarn sich an diesen Ausstellungen bereits zweimal beteiligt habe.” Bécs, 1906. szeptember 28. ÖStA, Bécs, Ministerium für Kultus und Unterricht, Allgemeine Akten 15. Faszikel 2963, Venedig 1906 Fol. 10-13.

<sup>347</sup> Selwyn Brinton: The Seventh International Exhibition of Art at Venice, 1907. *The Studio* (1907) 41, 270.

ki. A kiállított alkotások ismét kizárólag portrék és életképek voltak. Ezúttal az eladások is jóval alulmaradtak a korábbiakhoz képest: László Fülöp *Feleségem arcképe* című művét (32. kép) a római Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea vásárolta meg 4.000 líráért,<sup>348</sup> míg Knirr Henrik „angolos ízlésben készült családi arcképét” a velencei Galleria Internazionale d'Arte Moderna szerezte meg gyűjteménye számára.<sup>349</sup> László képe Medaglie d'Oro-ban részesült az 1907-es Biennálén.<sup>350</sup>

A magyar szereplés nemzetközi kritikákban való említése ezúttal teljesen elmaradt. Az 1907. évi Biennáléről szóló legtöbb írás – mind hazai, mind nemzetközi – az orosz kiállítást és a szobortermet említette, mint kiemelt figyelmet érdemlő helyszíneket.<sup>351</sup> Ugyanakkor a Biennále egyértelmű fénypontjának és legnagyobb érdeklődést kiváltó eseményének az elsőként megépült Belga Pavilon megnyitása számított. Az épületet a belga Léon Sneyers (1877–1949) tervezte, s a pavilon megépítését többen Fradeletto tevékenységének és a Velencei Biennále helyes úton való haladásának (fejlődésének) a bizonyítékként értelmezték. Fradeletto elsősorban gazdasági hasznot látott a nemzeti pavilonok megépítésében, amely elgondolás „logikus következménye” volt a korábbi lépéseknek.<sup>352</sup> Noha Fradelettónak és a Biennále intézményének nem volt kiforrott koncepciója a pavilonépítkezésekre vonatkozóan (tereprendezés, az épületek esetleges egységes arculata stb.), a következő Biennále-évben, 1909-ben máris három új pavilon készült el: a Magyar, a Bajor<sup>353</sup> és a Brit Pavilon. A Magyar Pavilon közvetlenül a központi kiállítási épület szomszédságában, nem messze a Belga Pavilontól kapott a helyet, míg a Bajor és a Brit Pavilonok a velencei közpark délkeleti végében épültek fel. A Brit Pavilon a Giardini addigi kávézójának, az 1887-ben megépített Caffè Ristorante épületének az átalakításával készült el,<sup>354</sup> a Bajor Pavilon újonnan emelt házát a velencei

---

<sup>348</sup> ASAC, Venecia „Ufficio vendite 1905-1909”. Registi No. 6.

<sup>349</sup> Lázár 1907, 272.

<sup>350</sup> Di Martino 2005, 130.

<sup>351</sup> Lázár 1907, 271; Karl M. Kuzmany: Die VII. internationale Kunstausstellung der Stadt Venedig. *Die Kunst für Alle* 22 (1906–1907) 20, 465–480.; L. H.: Ein Bild. In der Internationalen Kunstausstellung. *Pester Lloyd* Nr. 151, 1907. június 26., 1–2.; L. H.: Internationale Kunstausstellung in Venedig. *Pester Lloyd* Nr. 156, 1907. július 2., 1–2.

<sup>352</sup> May 2009, 77.

<sup>353</sup> Az önálló Bajor Pavilon később kibővült „összsnémet” pavilonná, s „felvette” a Germania nevet.

<sup>354</sup> Fradeletto 1908-ban utazott Londonba, hogy a pavilonépítésről tárgyaljon, így az idő rövidségére való tekintettel ajánlotta fel a kávézót az angoloknak nemzeti pavilonnak.

Daniele Donghi (1861–1934) tervezte. A pavilonok egymástól teljesen eltérő stílusban épültek fel: a Belga nemzetközi szecessziós, a Bajor klasszicizáló, a Caffè Ristorante/Brit Pavilon historizáló volt. Ezekhez képest a Magyar Pavilon kirivott gazdag, „magyaros szecessziós” díszítésével. Nem csoda, hogy az 1909-es pavilonmegnyitások után a legtöbb – pozitív és negatív – kritikát ez a pavilon kapta.

#### *5.4 A magyar jelenlét megszilárdulása Velencében*

##### 5.4.1 A Magyar Pavilon megépítése – az ötlettől a megvalósulásig (1906/07–1909)

Hogyan valósulhatott az meg 1909-ben, hogy Magyarország Ausztriától, pontosabban az Osztrák-Magyar Monarchiától független nemzeti pavilont épített Velencében? A kérdés háttérében három indok, részben művészeti, ám részben politikai jellegű áll. Az alapvető és elsődleges kiindulást a magyar iparművészetnek a nagy nemzetközi kiállításokon elért – már említett – sikereiben kell látni. E legfőbb szakmai érv mögött, illetve mellett azonban nem lehet figyelmen kívül hagyni a téma tárgyalása során azt a politikai háromszöveget, amely Olaszország, Ausztria és Magyarország között akkoriban fennállt. Ez a hármas viszonyrendszer, s benne az olaszok és a magyarok között kialakult kedvezőbb politikai (és kulturális) kapcsolat – az olasz-osztrák viszonyhoz képest nézve – jelenti a Magyar Pavilon megépülésének második indokát. Olaszországot és Magyarországot összekötötte a közös „ellenségkép”, amelyet a Habsburgok dominanciájában láttak. Mindkét ország megívta az osztrákokkal szembeni saját maga szabadságharcát az 1800-as évek közepén. Az Ausztriától független nemzeti önállóság kivívására és a Habsburg-elnyomás felszámolására tett kísérlet míg Olaszországban sikerrel járt, addig Magyarországon kettős monarchia lett az eredménye a harcoknak. Ehhez kapcsolódva kell megemlíteni azt a harmadik szempontot, amelynek köszönhetően Magyarország előbb kapott felkérést Velencétől a pavilonépítésre, mint Ausztria. A Biennále-illetékesek kizárólag nemzetállamokban és nem politikai egyesülésekben gondolkodtak az 1900-as évek elején az egyes részvételek,<sup>355</sup> így a pavilonok megépítése kapcsán. Ez részben Velence saját politikai elképzeléseit tükrözte, de megfelelt a leginkább Közép-Kelet-Európában akkoriban uralkodó, a nemzeti függetlenségeket hirdető és kivívni akaró törekvéseknek is. De hasonló töltetű nyugati példa is látható erre a Giardiniben: 1909-ben, a Magyar Pavilon megépülésével egyidejűleg

---

<sup>355</sup> 1907-ben a Biennále történetében először kaptak külön meghívást – Ausztrián és Magyarországon kívül – a Monarchián belüli más nemzetek, például Horvát-Szlavónország, illetve Bosznia és Hercegovina művészei. Lásd: Aigner 2009, 21, 24.

a „német” pavilon a *Padiglione Bavarese* felirattal és a müncheni Secession iniciálására és felügyeletével nyitotta meg kapuit.<sup>356</sup>

Noha a Biennále egy kulturális-művészeti intézmény és esemény volt (és az ma is), a Giardinit és a benne kialakított pavilonstruktúrát a kor nagypolitikai-hatalmi rendszerének lekicsinyített másaként – Beat Wyss szavaival: *en miniature* – kell értelmezni. Mindezek fényében kell a Magyar Pavilon megépítésének a körülményeit, valamint kialakításának művészeti és dekorációs elemeit vizsgálni és értelmezni: mint a korban a magyar államnak a nemzetközi szintéren kifejtett kultúrpolitikai törekvéseinek egyik legreprezentatívabb példáját.

1906 telén, a milánói világkiállítást követően Antonio Fradeletto és Romolo Bazzoni, a Biennále műszaki vezetője Magyarországra utaztak, hogy hivatalos formában is megtegyék ajánlatukat a velencei Magyar Pavilon megépítésére vonatkozóan a magyar kormány felé. Az állam részéről – díszvacsora keretében – az akkori kultuszminiszter, gróf Apponyi Albert (1846–1933) és Koronghi Lippich Elek fogadta a küldötteket, majd másnap Maróti és Koronghi Lippich Gödöllőre vitte a két olaszt Körösfői-Kriesch Aladárhoz és Nagy Sándorhoz. A látogatás után a kultuszminisztérium elfogadta a velenceiek ajánlatát, és a magyar kormány 200.000 koronát szavazott meg az építkezések költségeinek a fedezésére.<sup>357</sup> A döntés után hivatalos levélben kérte fel a kultusztárca Marótit a velencei Magyar Pavilon épületének a megtervezésére. Már ekkor heves támadások indultak Maróti ellen a magyar építészek részéről, mondván, hogy „diploma nélküli embert bíznak meg egy külföldi representatív építkezéssel.”<sup>358</sup> Koronghi Lippich és Apponyi azzal hárították a támadásokat, hogy ők csupán a konkrét külföldi kérésnek tesznek eleget Maróti kinevezésével.

Maróti még abban az évben nekilátott a munkának, és az első két terv 1906. december 13-ai és december 24-ei keltezésű volt. Az épület főbb formái, faldekorációinak helyei, szerkezeti megoldásai és terembeosztásai már ezen a két terven körvonalazódtak. Az alapirányt maga Koronghi Lippich határozta meg még az első tervezés előtt: „[...]

---

<sup>356</sup> Annette Lagler: Der deutsche Pavillon. In: Zeller 2007, 55–61.

<sup>357</sup> Ezzel az összeggel a Magyar Pavilon a legdrágább költségvetésű épület lett az első világháborúig megépített nemzeti pavilonok sorában. Néhány példa összehasonlításképpen: Az Angol Pavilon átalakítása 75.000 koronának, a Bajor és az Orosz Pavilon megépítése 50.000 koronának megfelelő összegbe került. ÖStA, Bécs, Ministerium für Kultus und Unterricht, Allgemeine Akten 15. Faszikel 2963, Venedig 1913 Fol. 165-172.

<sup>358</sup> Maróti 2002a, 41.

terveztesék szép bejáratral egy felülvilágításos cca. 18,00 x 10,00 alapterületű nagyterem, azonfelül néhány intimebb oldalvilágítású helyiség és egy külön terem iparművészetnek.”<sup>359</sup> A nagyterem belmagasságát 8 méterben határozták meg.

Az első terv elkészülte után Maróti azonnal elküldött kettő alaprajzot és egy vázlatos homlokzati tervet Koronghi Lippichnek, aki válaszában tetszéséről biztosította Marótit, s további, a külső fal díszítésére vonatkozó ötletjavaslatokat is megfogalmazott. Maróti válaszeleveléből tudható, hogy ezeket az ötleteket elfogadta, s egyben kérte Koronghi Lippichet, hogy a további részletek kidolgozása végett mielőbb üljenek össze Körösfői-Kriesch Aladárral hármásban.<sup>360</sup>

A kezdetben nagy lelkesedéssel indult pavilonépítési lendület 1907-re – feltételezhetőleg pénzhiány miatt – némileg elcsendesedett. 1907-ből csupán egy levél ismeretes a témában, amelyben Maróti megköszönte Koronghi Lippichnek a „rövid rigmusokat” amelyeket „a velencei pavillon számára oly jó voltál kigondolni.” Ezután Maróti megtervezte a betűket, amelyeket elküldött az asztaloshoz mintázás céljából.<sup>361</sup>

A következő lépések 1908. év elején történtek meg. Maróti addigra elkészítette harmadik, egyben végleges Pavilon-tervét. Ahogy Sümegi megállapította, a második és a végleges „kiviteli tervek között a legnagyobb eltérés az épület díszítő részleteiben mutatkozik meg.”<sup>362</sup> A Magyar Pavilon teljes felirati- és díszítőprogramjának (mozaikok, üveglablakok, lábazati csempék, versek) a kidolgozása a gödöllői művészek két vezéralakjának, Körösfői-Kriesch Aladár és Nagy Sándor, valamint Maróti és Koronghi Lippich nevéhez fűződik. A program, az Attila-mondakör legfőbb jeleneteinek az ábrázolása „a historizmus romantikus történelemfeldolgozásában gyökerezik, tematikailag pedig az eredetmonda-

---

<sup>359</sup> Uo. 42.

<sup>360</sup> „Mélyen tisztelt Bátyám Uram! Nagy köszönettel vettem és örömmel olvastam érdekes szép leveledet és jó tanácsodat máris megfogadtam mert a bejárat két oldalán és a kis oldalhomlokzatok ablak közeiben az általad proponált pillérdísz gyönyörűen alkalmazható és kérlek adjál alkalmat, hogy néhány ilyenmű fényképet kölcsönkaphassak. A számítások szépen folynak és én úgy azokkal, mint a tervekkel vasárnap estig elkészülök, úgy hogy hétfőn jó volna esetleg egy kis ülést nyélbe ütni, a hol az olaszoktól kérendő költségvetések ügyét letárgyalván, azok miatt Körösfői barátunk Fradelettónál kérdezősködhetsz. A viszontlátásig ezer köszönettel és mély tisztelettel üdvözöl Maróti Géza” Maróti Géza levele Koronghi Lippich Eleknek. Budapest, 1906. december 14. OSZK Kézirattár, Levelestár.

<sup>361</sup> Maróti Géza levele Koronghi Lippich Eleknek. Budapest, 1907. április 21. OSZK Kézirattár, Levelestár.

<sup>362</sup> Sümegi 2003, 81.

feldolgozásának egy késői megjelenése.”<sup>363</sup> A velencei Magyar Pavilon, s ezen belül is a dekorációt a Koronghi Lippich-féle kultúrpolitika legfőbb manifesztumaként és a független magyar nemzetállamnak a nemzetközi közeg előtt való hangsúlyozásaként lehet értékelni. A díszítés minden elemével az *önálló* magyar királyság „nagyságát és dicső múltját” kívánták szimbolizálni.<sup>364</sup> Részben az önállóságot bizonyítandó törekedett még arra is a magyar kultúrpolitika, hogy az építkezés lehetőleg kizárólag magyar cégek és mesteremberek útján, valamint hazai anyagok felhasználásával valósuljon meg.<sup>365</sup> Az épület legdíszesebb részét, a tető kobaltkék mázas cserepeit és a bejárat színes, aranyozott lábazati csempéit a pécsi Zsolnay Porcelánmanufaktúra készítette. A két évvel korábban megépült Belga Pavilonnal szemben, amelynek építészeti és dekorációs elemekkel való kialakítása a nemzetköziség jegyében fogant, a Magyar Pavilon éppen a magyar tradíciót éltette (38. kép).<sup>366</sup>

A pavilonok építésterveit Velence főépítészeinek kellett jóváhagyni. Radisics Jenő, mint a Magyar Pavilon megvalósításának szervezési ügyeit intéző állami megbízott 1908. március 29-én hivatalos levélben tájékoztatta Grimani-t arról, hogy a magyar kormány biztosítja a pavilon megépítéséhez szükséges összeget, egyúttal elküldte a magyar fél szerződéstervezetét jóváhagyásra és az építési terveket megvitatásra.<sup>367</sup>

Érdemes megemlíteni Radisics egy hónappal későbbi, 1908. április 29-ei, Fradelettónak írt levelét, amelyben értetlenségének adott hangot az elküldött szerződéstervezet egyik pontjának kifogásolásával kapcsolatban, miszerint Velence nem engedélyezi a Biennále

---

<sup>363</sup> Sümegi 2000, 42.

<sup>364</sup> Körösfői-Kriesch Aladár mozaikjai: főhomlokzat (észak): *Isten kardja*; főhomlokzat (dél): *Aquileia ostroma*; oldalomlokzat (észak): *Kupa vezér* (a kereszténység magyarországi szimbólumaként) és *Imre herceg* (a nyugati kultúra magyarországi elterjesztésének szimbólumaként); oldalomlokzat (dél): *Kolozsvári György* (a magyarországi szobrászat szimbólumaként) és *Balassi Bálint* (a magyarországi reneszánsz kultúra szimbólumaként). Nagy Sándor üveglakai, amelyeket kartonjai alapján Róth Miksa kivitelezett: főhomlokzat: *Attila lakomája*. A Pavilon belsejében elhelyezett reliefeket Telcs Ede készítette.

<sup>365</sup> Kizárólag a vasszerkezet, az üvegtető és a parketta származott Magyarországon kívülről, illetve a mozaikokhoz az alapanyagot a velencei Orsoni cégtől szerezték be.

<sup>366</sup> Kinga Bódi – Jan Andreas May: *Die Padiglione Bavarese und Ungherese – oder wie die Pavillons in die Giardini kamen?* Akademie Verlag, Berlin, 2014 (A *Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig* sorozat legújabb kötetében; megjelenés alatt a dolgozat leadásakor).

<sup>367</sup> Radisics Jenő levele. Budapest, 1908. március 29. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1905–1928).

időszakán kívüli kiállítások rendezését a nemzeti pavilonokban.<sup>368</sup> Radisics és a magyar állam ugyanis szeretett volna (saját költségen) a köztes években iparművészeti és kézműipari kiállításokat rendezni Velencében, ám ezt a legszigorúbban visszautasították a velenceiek.

Radisics 1908. május 15-én újabb levélben fordult Fradelettóhoz, sürgetve a tervek jóváhagyását és a szerződéssel kapcsolatos javaslataik mihamarabbi megküldését, ugyanis amíg nincs aláírt szerződés, az építési munkálatok nem kezdődhetnek meg. A magyar fél részéről „a tervek, a pénz, az emberek” minden elő volt már készítve.<sup>369</sup> Mivel Magyarországon minden készen állt, Maróti 1908 júniusában kidolgozott az épület megépítésével kapcsolatban egy ideális menetrendet, amelyet levélben küldött el Koronghi Lippichnek.<sup>370</sup>

Mivel csupán egy 1908. augusztus 13-án kelt levélben érkezett meg Magyarországra a Velencei Biennále jóváhagyása a Magyar Pavilon megépítésének részleteire és a két fél között kötendő szerződésre vonatkozóan, már akkor sejteni lehetett, hogy a Maróti által eltervezett ideális menetrend nem lesz tartható. Az építési terveket mindazonáltal változtatások nélkül elfogadták, s a Velencei Biennále vezetősége egyúttal kifejtette, hogy a Magyar Pavilon megépítésének ténye „megerősíti nemzetközi művészeti kiállításunk

---

<sup>368</sup> Radisics Jenő levele. London, 1908. április 29. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1905–1928).

<sup>369</sup> Radisics Jenő levele. London, 1908. május 15. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1905–1928).

<sup>370</sup> „A velencei állandó magyar műcsarnok ügyében a következőket van szerencsém Méltóságodnak tisztelettel jelteni: 1. A megállapított 200000 koronás összegből, a már létező 1:20 méretű kiviteli tervek alapján csak igen nehezen lehet fenti építkezést megvalósítani, miért is legutóbbi tárgyalásunk óta már a harmadik költségvetést készítem, a melyet beavárván az összes ajánlattevőktől legujabban kért árengedményeket, a jövő héten szándékozom Méltóságodnak bemutatni. 2. Az építkezés idejére nézve pedig a következő programot ajánlanám. (Feltéve hogy a költségvetés azonnal jóváhagyatik.) A. Julius, augusztus, szeptember és október föld – köműves – cement és vasmunka. B. November, december tetőzet és homlokzat befejezése, kutak mozaikok, keramiák üvegezések stb. elhelyezése. C. Január, február a belsőségek befejezése. D. Márczius kert, festés, tisztítás az első kiállítás előkészítése és rendezése. E. Április közepén megnyitás. 3. Körösfői és Nagy festőművészek már dolgoznak a velencei színvázlatokon. Nagy Sándor az emeleti színes ablakok tárgyaként Attila udvarházát máris gyönyörűen feldolgozta. Az én terveim is már teljesen készek, így tehát a velencei megfelelő tényezőkkel való tárgyalás után a munka megkezdésének semmi sem állna utjában.” Maróti Géza levele Koronghi Lippich Eleknek. Budapest, 1908. június 26. OSZK Kézirattár, Levelestár.

fontosságát, megszilárdítja azt, díszére és hasznára válik Velence városának és megtisztelés a világ művészete számára.”<sup>371</sup> Ezen levélből továbbá kiderül, hogy a Pavilon pontos helyét Velence polgármestere, a Biennale elnöke és a város főmérnöke közösen választotta ki Magyarország számára (39. kép). Ezt követően Velence városa és a Magyar Királyság kormánya között 1908. október 15-ei dátummal jött létre a Magyar Pavilonra vonatkozó bérleti szerződés.<sup>372</sup>

Radisics Jenő 1909. április 19-én utazott ki Velencébe a Magyar Pavilon építésének – a megnyitó előtti – utolsó hetére. A Grand Hotel Britanniában szállt meg, s 1909. április 24-ig, a megnyitó napjáig Velencéből összesen három levelet írt Koronghi Lippichnek. Radisics első levelében kifejtette, hogy a Magyar Pavilon sokkal szebb lett élőben, mint a terveken, ugyanakkor sajnálattal közölte, hogy a külső munkálatokat nem fogják tudni befejezni a megnyitőig, csak a főhomlokzaton, de ettől még a kiállítás megnyitható lesz. Egyben javasolta, hogy mindenképpen ildomos lenne egy kisebb vacsorát rendeznie a magyar diplomáciának, köszönetképpen az olaszok nagyvonalúságáért, amely nélkül nem valósulhatott volna meg a Magyar Pavilon megépítése.<sup>373</sup>

---

<sup>371</sup> „Városházi bizottság ülésének jegyzőkönyve.” Velence, 1908. augusztus 13. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1905–1928).

<sup>372</sup> „1. cikkely: Velence városa bérbe ad a Magyar Királyi Kormány számára, május 1-jétől egy 300 m<sup>2</sup>-es területet [ezt 1909. november 12-én 521,38 m<sup>2</sup>-re növelték – B. K.] a Giardini Pubblicoban, egy művészeti kiállításokra alkalmas állandó pavilon építése céljából. A bérleti szerződés lejáratáa húsz év és meghatározatlan ideig mindig hasonló időszakra megújítható. A bérlet árát évi 10 lírában állapították meg. 2. cikkely: Az építésre, a Pavilon díszítésére [...] minden költség a Magyar Királyi Kormányt terheli. Velence városa különleges engedményeket fog biztosítani a Pavilon építéséhez szükséges anyagok városi behozatali vámjából. 3. cikkely: A Pavilon a Magyar Kormány tulajdona [...] A Magyar Kormány fogja kiválasztani a kiállítandó műveket, a Velencei Kiállítási Szabályaiban megjelölt feltételeknek megfelelően. 4. cikkely: A Magyar Kormány fenntartja a jogát arra, hogy a Pavilon őrzését magyar örökre bizza, abban az időszakban is, amikor a kiállítás már meg lesz nyitva. [...] A Kiállítások Igazgatóságának felhatalmazása van arra, hogy minden, a kiállítás ideje alatt eladott mű értékéből 10 százalékot visszatartsa. 7. cikkely: Velence városa kötelezettséget vállal, hogy nem vet ki semmiféle adót, sem magára a Pavilonra, sem azokra az alkalmazottakra, akik a Magyar Kormány megbízásából ideiglenesen szolgálatot teljesítenek Velencében.” „Bérleti szerződés.” Velence, 1908. október 15. ASAC, Venedig, Serie „Scatole Nere. Padiglioni” No. 16. (1909) („Padiglione dell’ Ungheria”).

<sup>373</sup> „Kedves Elek, ma érkeztem. Hogy mindjárt a legvégén kezdjem, azt hiszem, megtörténik a csoda: a kiállításunk szombaton megnyitható lesz. A háznak azonban csak a homlokzata lesz kész, oldalai nem [...]; de hát ez nem baj. Házunk jobban néz ki elevenen, mint rajzban, vagy gipszben, nem lesz nyomott, tető alatt görnyedő ház [...] mint a minék látszott. Úgy nézem, sikerült alkotás, a minék rendkívül örülnék. Beszéltem

Radisics ezen leveléből elsőre kitűnik, hogy a Maróti és közte fennálló viszony hűvös és feszült volt. Ezt második, 1909. április 21-én kelt levelében is hosszan taglalta Koronghi Lippichnek, miközben az építkezési munkák további csúszásáról és a Velencébe még meg nem érkezett kiállítási tárgyakkal kapcsolatos aggodalmairól írt.<sup>374</sup> A tartózkodó viszony háttérében kettejük eltérő habitusát kell feltételeznünk. Radisics múzeumigazgatóként elméleti szakember volt, aki ugyanakkor a politikában is jártas volt, és a nemzetközi kultúrdiplomácia világában is otthonosan mozgott. Velencében is leginkább a nemzetközi kapcsolatok ápolásával foglalkozott, amelyet Maróti nem sokra tartott. Erről Maróti így írt: „Mint Milanoba, Velenczébe is eljött Radisics – amikor már minden készen volt – valamiféle elnöki minőségben. Egyik Pesti újság, azt írta hogy én nem akartam vele szóba állni. Az ő típusát »hogy hátkérlechalássan Kegyelmes Uram – én vagyok ennek és ennek a pizottságnak az elnöke« és valóban nem szerettem – de tulajdonképpen egészen jól megfértünk egy kávé mellett a Florianiban, mert ő a munkánál mint rendesen nem sok vizet zavart és inkább diplomatát játszott.»<sup>375</sup>

---

Marótival; egyenes afféle distinguished foreiner vagyok vele szemben: megjöttem, megnéztem a házat, diskuráltam vele s eztán hazajöttem. Meglátjuk, hogyan alakulnak a dolgok. A velenceiek közül még nem láttam senkit. [...] egy eszmémmel állok elő: Nem gondolnád illendőnek, hogy a kiállítás megnyitása után egyszer vendégül lássuk azokat, a kik nekünk nagy, értékes szolgálatot tettek: Fradeletto, Grimani, Bazzoni? Nem bankettre gondolok; csinos ebédre este. Gondolkozz a dolog fölött s irjál nekem, adott-e erre felhatalmazást nekem? [...] Igyekezni fogok téged gyakrabban felkeresni leveleimmel. Addig is baráti kézsorítással Igaz híved Jenő” Radisics Jenő levele Koronghi Lippich Eleknek. Velence, 1909. április 19. OSZK Kézirattár, Levelestár.

<sup>374</sup> „Kedves Elek, a [...] folyik tovább, kissé lassabban, mert a bejáratot szegélyező Zsolnay-féle eozin lapok elhelyezése nem könnyű, de folyik. Bízom, hogy elkészülünk egy órával a megnyitás előtt, vagy csak 5 percczel? nem tudom, hanem ez ne is lényeges. Naponta kimegyek, fogadtatom egyforma hűvösséggel a mester részéről, a ki minden közeledést a leghatározottabban visszautasít – perverz egy szituáció mondhatom – ; ámde nem azért éltem fél évszázadnál többet, hogy a dolgok illetén állása valami nagyon derogáljon. Tény az, hogy ő a bolond, nem én. Nagykövetünk pénteken d. u. érkezik. Szereztem neki városi gondolat, melyre zászlót tűzünk, s úgy megyünk [...] Beszéd, hála Istennek, nem lesz. Az az esemény tehát nem valami fontos. [...] A képek gondolom itt vannak, ha igaz; de az iparm. tárgyak biztos még nincsenek itt. Ma este telegrafáltatik [...] sürgetőndő továbbításukat. Szinyey van itt, meg Meller. Ojetti, a legnevesebb olasz kritikus egyénileg nézte meg a házat, de hogy mi a véleménye, nem mondta. [...] Az idő isteni. Isten áldjon. Baráti kézsorítással Igaz embered Jenő” Radisics Jenő levele Koronghi Lippich Eleknek. Velence, 1909. április 21. OSZK Kézirattár, Levelestár.

<sup>375</sup> Fehérvári – Prakfalvi 2002, 44.

A velencei Magyar Pavilon hivatalos megnyitására 1909. április 24-én került sor, s a megnyitóbeszédét az olasz király képviselőjében az udinei herceg tartotta.<sup>376</sup> A magyar államot, azon belül is a kultusztárcát hivatalosan Radisics Jenő képviselte, akit 1909 áprilisában Apponyi miniszter hivatalos levélben kért fel erre, illetve egyúttal a kiállítás iparművészeti részlegének kidolgozásával és a tárlat megrendezésével is őt bízta meg, kikötve, hogy igazodnia kell a Marótival történő egyetértőleges elrendezéshez.<sup>377</sup> Radisics mellett az az évi képzőművészeti kiállítás komisszárjai, Szinyei Merse Pál és Jendrassik Jenő (1824–1891) festőművészek is fogadták a hivatalos épület-felavatáson az udinei herceget (41. kép).<sup>378</sup> A ceremónián részt vett gróf Heinrich von Lützow, római osztrák-magyar nagykövet is a Monarchia képviselőjében. Radisics a megnyitó napján Koronghi Lippichnek írt levelében a következőképpen számolt be az lezajlott eseményekről: „[...] Minden a legszebb rendben folyt le. Csak ép Maróti nem volt jelen. Miért? Mert. Nekem nem volt baj. Ellenben az itt lévő két festő bátor volt néhány megjegyzést tenni a rendelkezésünkre beiktatott helyet illetőleg, a mi természetesen halálos bűn. A város által a megnyitás alkalmából adott bankettre sem megy el Maróti. Meghívóját Jakobovits-nak [?] adta át. Házunk kész, csak van némi munka. Jelenül: az emelet nem készült el. Nedves a fala, ne lehet kifesteni, így hiszen az iparm. tárgyak egy része is hiányzik még. A bejárat üveg ablakai fölött lévő színes címér nincsen a helyén és a ház külső oldalát kell még befejezni. Ez azonban nem hátráltatja a vevőket, hogy be ne menjenek. Római nagykövetünk, Lützow gf is itt van. Ma este mint említettem, bankett, azután elvi előadás. Holnap Lützow ad ebédet a magyaroknak. [...] nincs más gondom, minthogy Maróti és a többi babérja érintetlen legyen. Én teljesen passzívan [?] viselkedem [...]”<sup>379</sup>

---

<sup>376</sup> Dénes Jenő: A Velencei Magyar Pavilon mozaikjai. Az olasz kritika Kriesch művészetéről. In: Uő: *Körösfői-Kriesch Aladár*: [a szerző kiadása], Budapest, 1939, 113–114. (A Budapesti Kir. Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti és Keresztényrégészeti Intézetének Dolgozatai, 61.)

<sup>377</sup> Apponyi Albert levele Radisics Jenőnek. Budapest, 1909 áprilisa. IMM Adattár Ltsz. 1909-195.

<sup>378</sup> Az 1909-es Biennále az első, amelyen Magyarországnak a Monarchiától független állami képviselője is megjelent. A megelőző Biennálék megnyitóján kizárólag a római osztrák-magyar nagykövet képviselte a Monarchiát. A kitüntetett figyelem a saját, önálló nemzeti pavilon megépítésének szólt. Innentől kezdve vált a magyar politika számára is érdekesebbé, egy reprezentációs felületté a Velencei Biennále.

<sup>379</sup> Radisics Jenő levele Koronghi Lippich Eleknek. Velence, 1909. április 24. OSZK Kézirattár, Levelestár.

A Magyar Pavilon megnyílása<sup>380</sup> után az épületnek korabeli megítélését három főbb irányvonalban lehet összegezni: az osztrákok irigykedve nézték a pavilon megépültét, a hazai fiatal liberális művészkörök éles bírálatuknak és nemtetszésüknek adtak hangot, míg a nemzetközi – legfőképpen az olasz – sajtóban elismerően, nem egyszer túlzott áradozásba bocsátkozva nyilatkoztak az épületről. Más országok kritikáiban nem a Pavilon formavilágával foglalkoztak, sokkal inkább azzal a különlegességgként értékelt ténnyel, hogy a magyar állam 200.000 koronát szánt az osztrákoktól független pavilon megépítésére, hogy a jövőben önálló kiállításokat (Separatausstellung) rendezhessen Magyarország.<sup>381</sup>

Közvetlenül a Magyar Pavilon megépülése után az osztrák művészek éveken keresztül sürgették a magyarhoz hasonló Osztrák (nemzeti) Pavilon kialakítását, ám kultuszminisztériumi szinten nem volt igazán fogadókészség a témában, a Pénzügyminisztérium az ország anyagi nehézségei miatt hátráltatta a pavilonépítést, így igazán egy minisztérium sem érezte magáénak a kérdés megoldását. Bécs számára mindenképpen kellemetlen, „külpolitikai imázs-katasztrófa”<sup>382</sup> volt a Magyar Pavilon megépülte Velencében, amellyel a kettős monarchia társországa kulturális függetlenségét és fölényét egyértelműsítette Ausztriával szemben a világ számára.

Az osztrák-magyar közös Külügyminisztérium végül 1912. június 15-én továbbította egy, a Velencei Konzulátustól kapott levelet az osztrák Kulturális és Oktatási Minisztériumnak, amelyben az osztrák művészek azon kívánalmát tolmácsolták, hogy Ausztria – a magyarok példáját követve – haladéktalanul építse meg saját nemzeti pavilonját a Velencei Biennálén: „A magyaroktól sokat tanulhatnánk, hogyan kell energiát és körültekintést nem sajnálva külföldön érvényesülni, hiszen ők már három éve saját, nagy költségen megépített pavilonjukban állítanak ki. Ehhez képest hol van Ausztria?”<sup>383</sup> Köztudomású, hogy az Osztrák Pavilon megépítésére csak huszonöt évvel a Magyar Pavilon megnyitása után, 1934-ben került végül sor, noha az építész Josef Hoffmann (1870–1956) már 1913-

---

<sup>380</sup> A „szóbeli” megnyitást és felavatást követően csak 1909. június 14-én történt meg a pavilon hivatalos, írásban történő átadása. „Protokoll. Die Uebergabe respective die Uebernahme des Ungarischen Kunstpavillons in Venezia.” Velence, 1909. június 14. ASAC, Venedig, Serie „Scatole Nere. Padiglioni“ No. 16. (1909) („Padiglione dell’ Ungheria”)

<sup>381</sup> August Wolf: VIII. Kunstausstellung in Venedig. *Kunstchronik* 20 (1909) 22, 365.

<sup>382</sup> Philipp Blom: Austria in Venezia. In: Sharp 2013, 49.

<sup>383</sup> Az eredeti levelet Hugo Darnaut írta a velencei konzulátusnak. Bécs, 1912. június 15. ÖStA, Bécs, Ministerium für Kultus und Unterricht, Allgemeine Akten 15. Faszikel 2963, Venedig, Fol. 140-151.

ban elkészítette a részletes épületterveket, s 1914. május 3-án meg is született Bécsben a kormányhatározat a pavilonépítésre.<sup>384</sup>

Az osztrák művészek „irigykedése” ellenére a magyarországi liberális, progresszív művészkörök heves kritikával illették a pavilon épületét. A legélesebb hangú bírálatot Berény Róbert (1887–1953) fogalmazta meg a *Nyugat* hasábjain: „A magyar pavillon a külszínnel hivalkodó légydöglesztés elvén készült, olyan, mint a hazai dolgok lenni szoktak: kívülről-díszesek, belülről-üresek. Az épület akármelyik szűrszabónak becsületére válnék, és – úgylátszik – belső beosztásánál is valami bekecs szolgálhatott mintául: mint ennek egy zsebe, oly pöttön picit mindenik »terem«. Előszobáknak reméli az ember; aki bejárja őket, termeket keres, de azok sehol sincsenek.”<sup>385</sup>

A Magyar Pavilon termeinek<sup>386</sup> „funkciótalansága”, rossz elosztása, elaprózottsága visszatérő probléma lett hosszú évekig, amelyet majd csak az 1950-es években végrehajtott átalakítás során tudtak részben megoldani.

Az épülettel szemben megfogalmazott hazai kritikák többsége a „túldekorálást” kifogásolta: „A mi házunk [...] minden részlete szép, értékes [...] de túlhalmozott.”<sup>387</sup>

Ezekre a magyarországi kritikákra reagálva a *Magyar Iparművészet* hasábjain egyrészt összegyűjtötték és közölték ellenpólusként az olasz sajtóban megjelent elismerő kritikákat, valamint a szerkesztőség megkereste a kor „neves külföldi művészeit”, akiknek kikérte a véleményét a Magyar Pavilonnal kapcsolatban: Franz von Stuck (1863 –1928) „eredeti alkotásnak” nevezte az épületet, Daniele Donghi, velencei építész „logikus, de egyszerű és leleményes szerkezetnek.”<sup>388</sup> Emilio Agostinoni a *La Lombardia* 1909. április 28-ai számában a következőket írta: „Szeretném, ha fiatal építészeink nagy számmal

---

<sup>384</sup> Aigner 2009, 21.

<sup>385</sup> Berény Róbert: A velencei magyar ház. *Nyugat* 5 (1912) 13, 73.

<sup>386</sup> A bejáratból közvetlenül nyílt a Pavilon nagyterme, amelyet a képzőművészeti alkotások bemutatásának szenteltek, két oldalt pedig lépcső vezetett fel az emeletre, ahol egy kiállítóhelyiséget alakítottak ki az iparművészeti alkotásoknak, illetve egy kicsi olvasó és pihenő szoba került még berendezésre. Az iparművészetnek szentelt emeleti helyiségből egy erkély nyílt a földszinti nagyteremre nézve. A nagyterem hátsó részén a földszinten kicsi félköríves helyiség helyezkedett el, amelyet a grafikai kiállítások számára alakítottak ki. A jobboldali oldalsóteremben Maróti zeneszobája kapott helyet, a baloldali oldalterem a képzőművészeteknek volt fenntartva. Czákó Elemér: A magyar ház Veneziában. *Magyar Iparművészet* 12 (1909) 6, 152.

<sup>387</sup> Lengyel Géza: A velencei tárlatról. *Nyugat* 2 (1909) 18, 293.

<sup>388</sup> Zambra Alajos: A veneziai magyar kiállítás és az olasz sajtó. *Magyar Iparművészet* 12 (1909) 5, 153–155.; [n. n.]: Különfélék. A veneziai Magyar Ház. *Magyar Iparművészet* 12 (1909) 6, 241–242.

zarándokolnának a kis magyar pavillonhoz, s hosszasan elmélkednének fölötte. Ott bizonyára megértenék, hogy lehet a vidéki építészetből meríteni, másolás nélkül.”<sup>389</sup>Az originalitást Kar M. Kuzmany is kiemelte a Magyar Pavilon kapcsán, s üdvözölte a magyar iparművészet megújulását.<sup>390</sup>

A kritikák özönében nehéz igazságot tenni, talán nem is szükséges. Ám a tényekhez mindenképpen hozzátartozik, hogy míg a gödöllőiek dekorációjának egyedisége máig sajátossá teszi a pavilont, addig az épület szerkezete nem állta ki az idő próbáját.

#### 5.4.2 Az 1909-es velencei magyar képző- és iparművészeti kiállítás

A magyar liberális, haladóbb szemléletű művészeti körökben nem csupán az épület, de az 1909-es kiállítási anyag sem talált pozitív fogadtatásra. A tárlaton belül leginkább a képzőművészeti részleg volt az, amelyet elfogadhatatlannak tartottak. „[...] mindenkit, aki itt akar jóhiszeműen tájékozódni a magyar művészet jelen állapota felől, a csalódások egész sora éri. [...] lát egy vegyes, de inkább sötétes, mint újszerűen vidám kollekciót.”<sup>391</sup>

Déry Béla is hasonlóképpen vélekedett, s véleményét Ernst Lajos (1872–1937) műgyűjtőnek, művészeti írónak egy Velencéből küldött képeslapon így fogalmazta meg: „Az épület gyönyörű, de a rendezés kritikán aluli!”<sup>392</sup>

A Biennále még 1909-ben is rendkívül óvatos és biztosra menő, inkább múltba tekintő, a legfrissebb nemzetközi kortárs tendenciákat kizáró, sokkal inkább a nemzeti karaktereket hangsúlyozó kiállítási politikát folytatott, amit minden résztvevő nemzet komisszárja pontosan tudott és ehhez igazodva válogatta a Velencébe küldendő anyagot. Valójában maguk a komisszárak is ezeknek az elvárásoknak megfelelő szemléletű személyek voltak. Újításoknak, ismeretlen neveknek, kipróbálatlan stílusoknak, végleteknek helye nem volt. Mindez elsősorban Fradeletto személyes karakteréből és ízléséből fakadt, aki nem áttalott – adott esetben – beleszólni a zsűri által már jóváhagyott kiállítási anyagokba is. Így eshetett meg például 1905-ben, hogy Pablo Picasso (1881–1973) egyik festményét eltávolítottatta a

---

<sup>389</sup> Idézve: Zambra 1909, 154.

<sup>390</sup> Karl M. Kuzmany: Die VIII. Internationale Kunstausstellung der Stadt Venedig. *Die Kunst für Alle* 24 (1908–1909) 24, 572.

<sup>391</sup> Lengyel 1909b, 293.

<sup>392</sup> Déry Béla levele Ernst Lajosnak. Velence, 1909. augusztus 18. Sümei György gyűjteményében.

spanyol teremből.<sup>393</sup> Ezt a konzervatív ízlést diktálta legfőképpen a nyugat-európai műgyűjtők köre is, akik nagy befolyással bírtak a Biennáléra. Csak hogy lássuk, nem Magyarország volt az egyetlen „konzervatív nemzet” a Biennálén, vessünk egy pillantást összehasonlításképpen a németekre: a német expresszionizmus képviselőinek a szerepeltetése – azok túlzott modernsége miatt – akkor még szóba sem jöhetett a Német Pavilonban. 1909-ben a német nemzeti komisszárók – a portréfestő Hugo von Habermann (1849–1929), a zsánerfestő Hans Borchardt (1865–1917) és a tájképfestő Paul Eduard Crodel (1862–1928) – a müncheni tradicionális (konzervatív) festészet legjelentősebb, mitologikus témákat és a német idillt (Heimatlidyll) ábrázoló műveit mutatták be a Giardiniben a nemzeti stílus jegyében.<sup>394</sup> További párhuzam a német és a magyar tárlat felépítése és karaktere között, hogy a német anyagban is hangsúlyos szerephez jutottak az iparművészeti alkotások, azon belül is a drezdai kézműipari műhelyek (Werkstätten für Kunst im Handwerk in Dresden) bútorai.

A magyar kiállítási anyag két részből tevődött össze: a képzőművészeti (festmények, szobrok, rajzok és sokszorosított grafikák), valamint az iparművészeti részlegből. A két szekció összeállításának külön felelősei voltak. A képzőművészeti anyagot Jendrassik Jenő és Szinyei Merse Pál, az iparművészeti kollekciót Radisics Jenő rendezte Maróti Gézával közösen. A két anyag válogatása nem azonos metódus alapján történt. Míg az iparművészeti tárgyakat maga Radisics válogatta ki és döntötte el a kiküldendő darabokat egy személyben, addig a képzőművészeti alkotásokat egy többtagú zsűri válogatta ki a Műcsarnokba a művészek által egyénileg beküldött műalkotásokból. A zsűri tagjai voltak: Benczúr Gyula (1844–1920), Jendrassik Jenő, Knopp Imre (1867–1945), Mihalik Dániel, Szinyei Merse Pál, Róna József (1861–1939) és Szamovolszky Ödön (1878–1914).<sup>395</sup>

A végül összeállított képzőművészeti részleg 79 festményből, 15 szoborból, 23 rajzból és 22 sokszorosított grafikából állt, s a Pavilonon belül három helyiségben kerültek elrendezésre. A festmények és a szobrok a földszinti nagyteremben és az egyik oldalteremben, a papírmunkák a földszinti félköríves „apszisban” kaptak helyet. A képek méretéből és számából, valamint a rendelkezésre álló kiállítási területből kiindulva, látható,

---

<sup>393</sup> May 2009, 59. Sajnos arról jelenleg nincsenek ismereteink, hogy Picasso mely képét nem engedélyezte kiállítani a Biennále-titkár.

<sup>394</sup> Christoph Becker: Die Biennale von Venedig und die deutschen Beiträge 1895–1942. In: Zeller 2007, 70.

<sup>395</sup> Budapest, 1909. január 29. A VKM felkérése a velencei magyar kiállítás megszervezésére. Névlista. MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjtemény OMKT 204/1909 KT.

hogy túlsúfolt volt a kiállítás. Nem egy esetben kerültek egymás alá és fölé a képek egy-egy falszakaszon, így valójában „szalonhangulat” uralkodott a kiállítóterben. Mindez nem titkolt szándék is volt: a különféle virágok, növények, asztalok és székek, kandalló elhelyezésével a kiállítóterben polgári szobabelső miliójét teremtették meg a rendezők (46. és 48. képek).

Általában egy művésztől egy kép került kiállításra. Csók István, Ferenczy Károly, Fényes Adolf, Glatter Gyula (1886–1927), Katona Nándor, Kosztolányi-Kann Gyula (1868–1945), Körösfői-Kriesch Aladár, László Fülöp, Lotz Károly, Magyar Mannheimer Gusztáv, Márk Lajos (1867–1942), Mendlik Oszkár, Mihalik Dániel, Munkácsy Mihály, Paál László, Pentelei Molnár János (1878–1924), Perlmutter Izsák, Rippl-Rónai József, Strobentz Frigyes, Szinyei Merse Pál és Zemplényi Tivadar szerepeltek több – kettő, vagy maximum három – festménnyel. A szobrászok közül Damkó József (1872–1955), Liipola György (1881–1971) Simay Imre (1874–1955) és Telcs Ede (1872–1948) állított ki egynél több plasztikát.

Lengyel Géza (1881–1967) műkritikus a *Nyugat*ban „megcsendesedett, kihűlt kollekciónak”, „unalmas, tizenkilencedik századbelinek”, „túlhaladottnak” nevezte a festményeket, amelyeket „az itthon nagy hivatalos tiszteletben részesülő, állami megbízást, kitüntetést, múcsarnokbeli vezérséget arató férfiak, a megbízhatók, a konzervatívok [...]” festettek, s sajnálattal állapította meg, hogy a legtöbb mű múzeumból került ki Velencébe.<sup>396</sup> Lengyel óriási diszharmoniót érzett „az eredetit lihegve kergető külső” és a tartalomnak a „német professzorok emlőin nevelkedett internacionalizmusa” között.<sup>397</sup> Egy másik írásában Lengyel úgy fogalmazott, hogy „az egész velencei kollekciónak szemben egyetlen Szinyei-Merse kép” billenti helyre a mérleget.<sup>398</sup>

Rippl-Rónai is igen lesújtóan nyilatkozott az egész Biennáléről, s benne a magyar anyagról Meller Simon (1875–1949) művészettörténésznek írt levelében: „A Velencei képekből igen kevés fog beválni. Egyik Paál igen szép. Egyik Munkácsy is a második is a jobbakból való. Egy Fényes: Házak fákkal. Egyik Ferenczy: Krisztus (különösen a Zöldruhás siró asszony nélkül) Egy Csók a virágok; Tőlem kettő (a nagykalapos nőt már ismerik Berlinben). Természetesen ez az én izlésem. De Petrovics sem tudott többet kiböngészni, a

---

<sup>396</sup> Lengyel 1909b, 293.

<sup>397</sup> Uo.

<sup>398</sup> Lengyel Géza: Magyarok külföldön. *Nyugat* 2 (1909) 14, 58. Az említett Szinyei-kép: *Pogányság*, 1869. Olaj, vászon, 86,5 x 39,8 cm. MNG, Budapest, Ltsz. 2636.

többi nem magának való. Rossz a kiállítás Velenczében igen silány. Besnard, Zorn, Ko[...?], feltűnően Gicsbácsik. Stuck a legnagyobb sarlatán - absolute egyénietlen. De meg kell adni a legszimpatikusabb színekben. Az angolok és a külön bajorok közt egy sincs említésre való épügy, mint az olaszok közt sincs. A belgák közt az egyetlen Ensor művészi és érdekes. Az egyetlen angoloké van jól, szépen, izlésesen elrendezve, még a rossz képek daczára is jó benyomással megy az ember el. Ezek háza előtt még a park is szép. A mi épületünk egy absurd dolog, de az elrendezés a legcsunyább, a legizléstelenebb az összesek közt, még az olaszok sem rosszabbak.<sup>399</sup>

Itt érdemes megemlíteni azt a kétpólusosságot, ami az egész 1909-es velencei magyar szereplést övezte. Miközben egyrészt többen maradinak tartották az az évi magyar kiállítást, voltak, akik meg éppen ellenkezőleg, az „ultramodernség” miatt kritizálták ugyanazt az anyagot. Lakos Alfréd (1870–1961) festőművész szót emelt a *Magyar Szó* című napilapban a Koronghi Lippich Elek köré csoportosuló „ultramodern gárda” ellen, akik – véleménye szerint – „monopolizálják a külföldi képviselőket és újabb a belföldi állami vásárlásokat”, s egyúttal értetlenségének adott hangot, miért kell az ország pénzét „egy még be nem vált és nyilván soha be nem váló nemzetközi tehetségtelen irányra pazarolni?”<sup>400</sup>

A korabeli nemzetközi sajtóban is külön említést tettek a magyar kiállítási anyagról. A kritikusok egyöntetűen a müncheni minták és a francia impresszionisták másolatait látták a magyar műalkotásokban, amelyek „ezeknek inkább a hibáit mint kvalitásait utánozzák” – foglalták össze külföldi véleményeket a *Pesti Hírlap* hasábjain.<sup>401</sup> A magyar festészet az évi velencei bemutatójáról az amúgy a magyar művészet iránt különös szimpátiával viseltető olasz kritika is elmarasztalóan szólt: „Ami a festészetet illeti, azzal tanácsosabb volna még várnia...” – írta a *Corriere della Sera*.<sup>402</sup> A *Die Kunst für Alle* kritikusa „retrospektív kiállításnak” nevezte a magyar tárlatot, mivel az olyan régi művekig ment

---

<sup>399</sup> Rippl-Rónai József levele Meller Simonnak. Kaposvár Rómahegy, 1909. július 17. MTA BTK MI Adattár Ltsz. Genthon István művészettörténész hagyatéka MKCS-C-I-36/584.

<sup>400</sup> [L. A.]: Pénzpocsékolás a művészet ürügye alatt. *Magyar Szó* 1909. május 30, I–II. Közölve: Tímár Árpád (gyűjt., vál., szerk., és a névmutatót készítette): „Az utak elváltak.” *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény II. 1909–1910.* Janus Pannonius Múzeum – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Pécs – Budapest, 2009, 96.

<sup>401</sup> Külföldi kritika a magyar művészekről. *Pesti Hírlap* 1909. május 21., 4. Közölve: Tímár 2009a, 83.

<sup>402</sup> Idézte: Zambra 1909, 154.

vissza, mint Munkácsy, Lotz és Benczúr képei.<sup>403</sup> Közben a nemzetközi termekben a dán-norvég Peder Severin Krøyernek (1851–1909), a svéd Anders Zornnak (1860–1920), vagy Franz von Stucknak rendeztek nagyobb egyéni-áttekintő kiállításokat.

Ludwig Hevesi az egész Biennáléra nézve fogalmazta meg, hogy szerinte az évről-évre mindig egy „centiméterrel” konzervatívabb lesz.<sup>404</sup> Ugyanakkor sietett hozzátenni, hogy noha az „örültekkel”, „szélsőségesekkel”, akiket ha úgy neveznek, hogy Vincent van Gogh (1853–1890), Gusztav Klimt, vagy Henri Matisse, nem találkozhat Velencében az ember, azért a „tegnap legmodernebbjei” mindig helyet kapnak – igaz utólag, már klasszikusként. A *Pester Lloyd*ban közölt két részes írásában ezúttal külön szólt a magyar szekcióról és magáról a Magyar Pavilonról is. A Pavilont „szecessziós stílusúnak” nevezte, és a bejárati kaput emelte ki, mint az épület legsikerültebb részét. Hevesi „európainak” tartotta az épületet – de, mintha sejtve az „európaisággal” éppen ellenkező magyar nemzeti karaktert hangsúlyozni kívánó építési szándékot, hozzátette: reméli, hogy ezt nem hibaként értelmezi a kedves olvasó. A kiállítást alapvetően Hevesi is inkább „historizálónak” tartotta, bár például elismerően szólt Munkácsy Mihály *Haynald Lajos bibornok érsek* (1886) című festményéről, amelynek tartalma – véleménye szerint – a kitűnő megvilágításnak köszönhetően felerősödött és új összefüggésbe helyeződött, ami őt magát is meglepte. A magyar tájbrázolások közül kiemelten szólt a szolnokiakról (Katona, Perlmutter, Szlányi) mint a jellegzetes magyar vidék ábrázolóiról, valamint üdvözölte, hogy Ferenczy Károly *Levétel a keresztről* (1903) című festményével egy „magyar Krisztus” is helyet kapott Velencében. Ausztria és Magyarország szereplését összehasonlítva a következő szavakkal zárta beszámolóját: „Magyarország különösen kedvelt Velencében. Érthetetlen, hogy Ausztria ennyire kiiktatja magát. Széthúzás a művészek között és pénzhány, mindez a lehető legrosszabb időpontban.”<sup>405</sup>

A sok akadémikus, nemzeti töltetű táj- és életkép, portré („műcsarnoki festészet”<sup>406</sup>) között egy-egy, ezekhez képest eltérő szemléletű művet is fel lehetett azért fedezni a magyar

---

<sup>403</sup> Kuzmany 1908–1909, 572–573.

<sup>404</sup> L. H.: Kunstausstellung in Venedig I. *Pester Lloyd* Nr. 167, 1909. július 16., 1.

<sup>405</sup> „Ungarn ist in Venedig sehr beliebt. Nicht zu begreifen ist es, daß Oesterreich sich so ganz ausschaltet. Zerfahrenheit der Künstlerschaft und Geldmangel, sehr zur unrechten Zeit.” L. H.: Kunstausstellung in Venedig II. *Pester Lloyd* Nr. 168, 1909. július 17., 3.

<sup>406</sup> Szabadi Judit: A nemzeti érzület népszerűsítése a századvég társasági festészetében. In: [ELTE Művészettörténeti Tanszék (szerk.)]: *Sub minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára*. ELTE Művészettörténeti Tanszék, Budapest, 1989, 125.

anyagban. Többek között ide tartozott Kernstok Károly fény-árnyék játékban, színekben és foltokban gazdag *Szilvaszedők* (1901) című, később a „magyar pleinair-festés egyik legsikerültebb alkotásának”<sup>407</sup> tartott képe (45. kép), amelyet az 1905. évi Biennáléről való visszatartás után ezúttal kiállítottak, vagy Csók István *Vámpírok* (1909) című erotikus kompozíciója (35. kép), amely nem csupán szenvedélyes és „vad” témájával, de a nyugtalanság érzetét sugárzó hatásával is eltért a kiállítás többi alkotásától.<sup>408</sup> Alexandre Arsene (1859–1937) francia műkritikus a Biennále után egy évvel a *Le Figaro* című napilapban így írt erről a képről: Csók „a szép formákkal nyugtalanságot tud ébreszteni, ragyogó és tiszta tónusokkal lázas éjjelek árulásainak gondolatait kelti fel, ifjúság és szépség által pedig a halálra emlékeztet.”<sup>409</sup>

Márffy Ödön (1878–1959) 1906 körül több változatban is megfestette az ún. „zöld szobabelső” témát. Ezek közül Velencében is kiállított egyet, amely verzió egy máig lappangó temperakép. A ma Kaposváron található legismertebb *Zöld szoba* (1906) című olajképhez hasonlóan a Velencében kiállított darab is „tiszta színei és absztrakcióba hajló szerkezete”<sup>410</sup> miatt tűnt ki az az évi velencei magyar kollekcióból. Rippl-Rónai József *Fekete fátyolos hölgy* (*Madame Mazet*) című, 1896-ban készült olajképe (49. kép) az akadémikus arcképek sorából könnyedebb, lazább, sejtelmes megfogalmazásával vívta ki a figyelmet.

A plasztikák közül a schönbrunni Állatkertben rajztanulmányokat folytatott Simay Imre három majomszobrát (*Családi öröm*, 1905; *Rhesus Erythraeus* [50. kép], 1905; *Mama meg a kicsinye*, 1907) kell kiemelni. Simay korát megelőző, – Bajkay Éva megfogalmazásával élve – „szinte prekubista” állatábrázolásaival tűnt ki nem csupán a velencei kollekcióból, de általában a kortárs szobrászok közül is.<sup>411</sup> Az 1909-es velencei szereplése egyrészt az

---

<sup>407</sup> Farkas Zoltán: Kernstok Károly. *Nyugat* 33 (1940) 7, 338.

<sup>408</sup> Az értékes kép később Petrovics Elek tulajdonába került, aki végrendeletében a művet a Szépművészeti Múzeumra hagyta, ám a kép Petrovics halálát követően mégsem került be a nevezett közgyűjteménybe. A Petrovics-gyűjteményről lásd: Molnos Péter: Petrovics Elek, a gyűjtő. In: Berecz Ágnes – L. Molnár Mária – Tatai Erzsébet (szerk.): *Nulla dies sine linea. Tanulmányok Passuth Krisztina hetvenedik születésnapjára*. Praesens, Budapest, 2007, 114–121.

<sup>409</sup> Idézve: Lázár Béla: Csók István. *Művészet* 9 (1910) 5, 202.

<sup>410</sup> Rockenbauer Zoltán: *Márffy Ödön. Monográfia és életmű-katalógus*. [Bölcsészdoktori disszertáció], ELTE BTK Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola, Budapest, 2008, 32.

<sup>411</sup> Simay művészetéről részletesen lásd: Bajkay Éva: Mérsékelt modernnek, avagy magyarok a Hagenbundban. In: F. Dózsa 2004, 445–457.

1906-os milánói sikerének (grand prix-t kapott), másrészt a Múcsarnok 1907-as téli kiállításán elért eredményének volt köszönhető, ahol *Mama meg a kicsinye* című művével elnyerte a tárlat állami aranyérmét.<sup>412</sup> Simay kivételes jártasságáról az állatábrázolás műfajában, valamint formaképzésének eredetiségéről a korabeli nemzetközi kritikák is elismerően szóltak.<sup>413</sup> Első bronzszobra, a *Családi öröm* – amelyért 1905-ben megkapta a Képzőművészeti Társulat 300 forintos Ráth György-díját<sup>414</sup> – müncheni, bécsi, londoni kiállítások után került kiállításra Velencében 1909-ben, így nemzetközileg is ismert alkotásnak számított a korban.<sup>415</sup>

Az 1909-es magyar képzőművészeti kiállítással kapcsolatban meg kell jegyezni egy újdonságot is. Ez volt az első tárlat a velencei magyar kiállítások történetében, amikor női művész is helyet kapott az anyagban, Boemm Ritta (1868–1948) személyében. Boemm leginkább enteriőröket és csendéleteket festett, valamint előszeretettel ábrázolt festményein és akvarelljein babákat. Technikáját tekintve apró foltszerű részekből építette fel kompozícióit. 1909-ben *Rózsák kertje* című olajképével és *Vacsora után* című akvarelljével szerepelt Velencében.

A képzőművészeti alkotások mellett külön kell szólni az 1909-es kiállítás iparművészeti részlegéről. Az iparművészeti tárgyak a festményektől, a papírmunkáktól és a plasztikáktól elkülönítve a pavilon emeleti helyiségében kaptak helyet (47. kép). A különböző vitrinekben és tárlókban elhelyezett használati tárgyak mellett bútorok (székek, asztalok, szekrények) is kiállításra kerültek. A terem közepére Maróti Géza *Ráth György síremlék*-tervének (1909) kicsinyített mintázatát helyezték. A tárgyak között megtalálhatók voltak csipkék, szőnyegek, gobelinek, batikolt tárgyak, kerámiák, kisplasztikák, éremművészeti alkotások, üvegtárgyak és különböző használati eszközök.<sup>416</sup> A szőnyegek és a gobelinek kizárólag a Gödöllői Művésztelepről származtak, amelyek nagy sikernek örvendtek a nemzetközi közönség körében részben a természetes anyag- és festékhasználatuk, részben a népművészetből (leginkább Kalotaszeg, Dunántúl, Mezőkövesd) vett figurális

---

<sup>412</sup> Lyka Károly: Simay Imre. *Művészet* 9 (1910) 10, 403.

<sup>413</sup> Kuzmány 1908–1909, 573.

<sup>414</sup> MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjtemény OMKT Művészeti díjak anyagai 10413.

<sup>415</sup> Lyka 1910, 403.

<sup>416</sup> *X. Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Catalogo.* (Kiáll. kat.), Ferrari, Velence, 1909, 177–178.

ábrázolásuk miatt.<sup>417</sup> A kerámiák kivétel nélkül a pécsi Zsolnay Porcelánmanufaktúrából érkeztek Velencébe, amelyekről azt mondták az olaszok, hogy az angol majolikákkal vetekszenek.<sup>418</sup> „... ez a dicséret szuperlativusza. Lucca della Robbia hazájában erősen megfogytak a majolika ihletett mesterei és a magyar pavillon gyönyörű Zsolnay-mázái előtt áhitatos tisztelettel állanak meg” – írta Lengyel Géza.<sup>419</sup> Maróti Géza nagyon sokra becsülte Beck Ö. Fülöp munkásságát, ezért nem egyszer ő maga kérte Beck Ö. iparművészeti tárgyainak a kiállítását a nagy nemzetközi tárlatok magyar pavilonjaiban, s ez az 1909-es Velencei Biennále esetében is így történt.<sup>420</sup>

Az 1799-ben megtalált, s Magyarországon először 1884-ben kiállított *nagyszentmiklósi kincsről* reprodukciókat helyeztek el a terem falain. Az iparművészeti részleghez sorolták, ám a lenti nagyteremben kapott helyet az a két kút, amelyet Galambos Jenő kivitelezett az építész Lajta Béla (1873–1920) tervei alapján. Lajta 1908-ban tervezte a két, kialakításukban a középkori keresztelomedencék világát idéző bronz kutat Koronghi Lippich Elek unokájának a keresztelőjére.<sup>421</sup> A kutakat először 1908-ban állították ki Budapesten a Múcsarnokban megrendezett *Egyházművészeti kiállításon*,<sup>422</sup> majd 1909-ben Velencében.

Az iparművészeti szekciónak sokkal nagyobb sikere volt Velencében, mint a képzőművészeti alkotásoknak – mind a szakma, mind a közönség körében. Ezt bizonyítják az eladások is. Az 1909-es magyar kiállítás eladásainak kimutatásáról Fradeletto írásban tájékoztatta Radisics Jenőt, aki ezeket a miniszternek 1909. november 27-én kelt levelében összegezte.<sup>423</sup> Ebből kiderül, hogy szinte valamennyi kiállított iparművészeti tárgyat értékesítettek, összesen 303 darabot, míg a festmények közül csupán hat talált gazdára.

---

<sup>417</sup> Gellér 2004, 424.

<sup>418</sup> Lengyel 1909b, 296.

<sup>419</sup> Uo.

<sup>420</sup> Beck Ö. Fülöp. Az Országos Magyar Iparművészeti Társulat tagjainak életrajza. Adatgyűjtés: Szablya János. [Kézirat]. IMM Adattár Ltsz. KLT 206-210.

<sup>421</sup> A Lajta Béla Virtuális Archívum gyűjti és teszi közzé a világhálón az életműre vonatkozó információkat. Lásd: <http://lajtaarchiv.hu/muvek/keresztelokut-koronghi-lippich-elek-szamara-1908-elott/> (Hozzáférés: 2013. június 25.)

<sup>422</sup> A kiállításról részletesen lásd: Terdik Szilveszter: A templom művészete vagy a művészet temploma. Az 1908-as egyházművészeti kiállítás és recepciója. *Pannonhalmi Szemle* 12 (2004) 4, 95–110.

<sup>423</sup> Antonio Fradeletto levele Radisics Jenőnek. Velence, 1909. november 22. és Radisics Jenő levele Apponyi Albert miniszternek. Budapest, 1909. november 27. IMM Adattár Ltsz. 1909-595.

Ezek közül hármat az olasz király vett meg – egyet saját maga számára, kettőt pedig a velencei Galleria Internazionale d'Arte Moderna gyűjteményének adományozott. A velencei közgyűjtemény számára vásárolt két kép Kézdi-Kovács László (1864–1942) *Erdőrészlet* és Tull Ödön (1870–1911) *Egyedül a világban* című festménye volt. Fradeletto sürgönyéből az 1909-ben eladott hat magyar alkotás közül még egynek ismeretese az értékesítési részletei: Bihari Sándor *Tere-ferre* című képe 1.000 líra összegben kelt el, s Jakobovits Rezső, a milánói Banca Commerciale Italiana akkori igazgatója vette meg.<sup>424</sup>

A Velencei Biennále Archívumában őrzött korabeli kimutatások alapján az iparművészeti tárgyak nagyobbik részét magánszemélyek vették meg, de ezek közül is vásárolt maga az olasz király, amelyekből nyolc Zsolnay-kerámiát a római Museo Artistico Industriale di Romanak ajándékozott.<sup>425</sup> Továbbá megvettek még egy szobrot, négy plakettet és hat papírmunkát a magyar kiállítási anyagból. Az összes, 320 darab eladott műtárgy után a bevétel 13.416,46 líra volt.

Radisics levele végén egyúttal tájékoztatta a minisztert, hogy már meg is kapta Fradelettótól a következő Biennálén való részvételre a felkérést, amelyet el is fogadott, és amely ezúttal rendhagyó módon nem két év múlva, hanem már 1910-ben megrendezésre kerül.

Az 1910-es velencei magyar szereplés előkészítése azonban nem csupán a kiállítási anyag összeállításából állt. Előtte egy sürgetőbb feladattal kellett szembenéznie a kultusztárcának: mégpedig a pavilon épületének fél év alatt megromlott szerkezetével, annak kiállítások újbóli befogadására alkalmas állapotba hozatalával. Radisics 1909. december 17-én levélben fordult a miniszterhez, amelyben Fausto Finzi, Velence mérnökének a Magyar Pavilon helyrehozatalával kapcsolatos észrevételeit (1909. szeptember 18.) továbbította.<sup>426</sup> Finzi leírása alapján a befolyt talajvíz miatt a nagyterem padlózata meggörbült, s több helyen tíz centiméteres eltérések is keletkeztek; a nagyterem oldalfalaait túlzottan könnyű szerkezetből készültnek ítélte, s javasolta azok kicserélését, mert nehezebb képek felakasztására ezek nem alkalmasak; az egyik oldalsóterem fala

---

<sup>424</sup> Országos Magyar Iparművészeti Múzeum fizetési felszólítási levele Jakobovits Rezsőnek. Budapest, 1909. július 24. IMM Adattár Ltsz. 1909-333.

<sup>425</sup> ASAC, Velence „Ufficio vendite 1905-1909”. Reg. No. 6.

<sup>426</sup> Radisics Jenő levele Apponyi Albert miniszternek. Budapest, 1909. december 17. IMM Adattár Ltsz. 1909-614.

eldeformálódott; illetve a tető beázott. Így Maróti 1910. év elején megkezdte a Pavilon helyreállítását.

## 5.5 *A kibontakozás és a lassú nyitás évei Velencében (1910–1914)*

### 5.5.1 A túlsúfolt Magyar Pavilon (1910)

Rómában 1911-ben ünnepelték az olasz egység létrejöttének ötvenedik évfordulóját, így abban az évben az olasz fővárosban rendezték meg – Torinóval közösen szervezve – az az évi világkiállítást: a művészeti részleg Rómában, az ipari rész pedig Torinóban kapott helyet.<sup>427</sup> Az országos ünneplés és a világkiállítás egy évre esése elég nyomós indoknak bizonyult arra, hogy a következő Velencei Biennálét egy évvel előbbre hozzák – leginkább a figyelem túlzott elaprózódásának, valamint Róma és Velence közötti féltékenykedés elkerülése végett.<sup>428</sup> A rendelkezésre álló rövidebb idő miatt mind Velence, mind a résztvevő országok az 1909-es Biennále után szinte azonnal megkezdtek a felkészüléshez az előkészületeket.

Magyarország a Pavilon felújításával kezdte meg a kilencedik Velencei Biennálén való részvétel előkészületeit. Maróti a helyreállításon kívül némi terembeosztási átalakítást is végrehajtott. A Pavilon alsó szintjére tervezett három helyiségből kettőt formált, így növelve az egyes termek méretét. Az emeleti részhez nem nyúlt hozzá.<sup>429</sup>

Az 1910 márciusában újonnan kinevezett m. kir. vallás- és közoktatásügyi miniszter, ifj. gróf Zichy János (1868–1944) beiktatása után közvetlenül megnevezte a képzőművészeti kiállítási anyag elbírálását végző bizottság tagjait: Dudits Andort (1866–1944), Jendrassik Jenőt, Bruck Miksát (1863–1920), Kézdi-Kovács Lászlót, Déry Bélát, Róna Józsefet, Zala Györgyöt (1858–1937), Fényes Adolfot, Szlányi Lajost, Nádler Róbertet (1858–1938), Edvi Illés Aladárt (1870–1958), valamint Rauscher Lajost (1845–1914) és Olgyai Viktort (1870–1929) nevezte ki a feladatra. A bizottság elnöke Koronghi Lippich Elek volt. Az iparművészeti részleg kidolgozására Györgyi Kálmánt (1860–1930), a Magyar Iparművészeti Társulat igazgatóját kérte fel.<sup>430</sup>

---

<sup>427</sup> Szlavikovszky 2009, 29.

<sup>428</sup> Karl M. Kuzmany: Die IX. internationale Kunstausstellung der Stadt Venedig. *Die Kunst für Alle* 26 (1910–1911) 3, 49.

<sup>429</sup> Venezzai kiállítás. *Művészet* 9 (1910) 4, 178.

<sup>430</sup> [n. n.]: Az idei Venezzai Nemzetközi Művészeti kiállítás. *Magyar Iparművészet* 13 (1910) 3, 129.

A kiállításra zsűrizésre beküldött műtárgyakat 1910-ben is a Műcsarnok épületében gyűjtötték össze és bírálták el, ám ezúttal a felhívástól a beküldésig olyan kevés idő állt a művészek rendelkezésére, hogy ezt a *A Hét* hasábjain megjelent *Nyolcz nap alatt* című cikk szerzője szóvá is tette és a művészekre nézve méltatlannak nevezte: „Aki ilyet akar nem sokra becsüli se a velencei kiállítást, se a magyar piktúrát és valószínű, hogy aki ilyen kurta terminust ad a magyar piktoroknak, az vagy régen elkészült már a saját munkáival, vagy kompromittálni akarja az elhamarkodott munka révén a piktorokat. Hogy a két feltevés közt melyik vág össze az igazsággal, nem tudjuk. Lehet, hogy a zsűri csakugyan versenyen kívül akar állni a velencei tárlaton s ezért köti ilyen teljesíthetetlen feltételekhez a kiállításon való megjelenést. Rendben van! Az ország szívesen vállalja ennek a mulatságnak a költségét, de nem vállalja a szégyenét.”<sup>431</sup> A végül mégis összeállt tárlatot Velencében Nádler Róbert és Paur Géza (1870–1945) a Műcsarnok „műtárosa” rendezte, s egyúttal ők ketten képviselték a megnyitón hivatalosan a magyar kormányt.<sup>432</sup> Az 1910-es kiállítási anyag jellegét tekintve – mind tematikában, mind elrendezésben – követte az egy évvel korábban Velencében megrendezett magyar tárlatot. A termekben „67 olajfestmény, 17 pasztell, 37 vízfestmény, 20 rajz, 30 grafikai mű és 9 szobor”<sup>433</sup> került kiállításra a drapériával bevont falakon, így a szalonjelleg megmaradt. A művek témáit tekintve portrék, valamint táj- és zsánerképek domináltak. A *Kunstchronik* kritikusa éppen azt üdvözölte a magyar anyagban, hogy abban semmilyen durvaságot nem lehet felfedezni, sőt, mindegyik mű kialakításában komoly festészeti tudást látott.<sup>434</sup> Leírásából tudható, hogy a látogatót a nagyterembe lépve Glatter Gyula nagyméretű, egészalakos, városi viseletben megfestett *R. asszony képmása* (54. kép) fogadta. A Magyar Pavilon összképét komorabbnak ítélték 1909-hez képest a ridegebb hangulatú képek összeválogatása miatt.<sup>435</sup> Lázár Béla a *Renaissance* hasábjain hat oldalas írásban elemezte a magyar és más nemzetek az évi Biennále-kiállításait.<sup>436</sup> Lázár méltatlankodott, amiért az 1901-es magyar sikerek után az állam folyamatosan lerontotta a magyar művészet addigi jó hírnevét Olaszországban. Lázár a művek összeválogatásában látta az az évi Biennále kapcsán a

---

<sup>431</sup> [n. n.]: *Nyolcz nap alatt... A Hét* 21 (1910) 13, 199.

<sup>432</sup> [n. n.]: *Magyar művészek Veneziában. Művészet* 9 (1910) 6, 262.

<sup>433</sup> Uo.

<sup>434</sup> August Wolf: IX. internationale Kunstausstellung in Venedig. *Kunstchronik* 21 (1910) 28, 452.

<sup>435</sup> Kuzmany 1910–1911, 55.

<sup>436</sup> Lázár Béla: A velencei kiállítás. *Renaissance* 10 (1910) 10, 251–256.

legnagyobb problémát. Szerinte a kiállítók jelentős része – Csók, Vaszary, Ferenczy, Kosztolányi-Kann, Magyar Mannheimer stb. – kiváló művész, ám ezúttal nem a legjobb, legjellemzőbb munkák kerültek ki tőlük Velencébe. „Ismét egy meggyőző eset hogy külföldi kiállításokat nem szabad festőjury-re bízni. Ide a kollekciónak összeállításához értő és szerető szívű, de kérlelhetetlen izlésű egyén kell, teljes felelősséggel és korlátlan intézkedési joggal. Elősmerték ezt Velencében is és képzelem mennyire szeretnék megszabadulni az »ingyen« kollekciónak. Hiszen ezekre ők ráfizetnek – színvonal sülyedéssel.”<sup>437</sup> Lázár tehát sürgette az elméleti szakemberek bevonását az ilyen tárlatok összeállításába. Elismerte, hogy vannak jó művek a kiállításon, de azok nem jutnak kellő szerephez a többi színvonalatlan munka között eldugva. Az az évi szerény eladások<sup>438</sup> is mutatták a színvonalbeli visszaesést és a vásárlók érdeklődésének az elmaradását.

A magyar kiállítás legsikeresebb alkotása – Magyarországon nagy meglepetést kiváltva – Magyar Mannheimer Gusztáv *Tavaszi* című munkája volt, amelyet a velencei Galleria Internazionale d'Arte Moderna megvásárolt.<sup>439</sup> Magyar Mannheimer ezen képe 1901-ben már szerepelt a Biennálén, s akkor is nagy népszerűségnek örvendett az olaszok körében. Talán éppen ezért tettek kivételt a kép újbóli bemutatására, hiszen amúgy a Biennale szabályzata egyértelműen kimondta, hogy kizárólag Olaszországban még be nem mutatott műveket lehet kiállítani. Két esetben tettek kivételt, ahogy erről a *Kunst für Alle* hasábján írtak: „Olyan művek, amelyek Velencében, vagy más olaszországi kiállításon már szerepeltek, csak elvétele fordultak elő a Biennálén, például akkor, ha kivételes értékű műalkotásról volt szó, vagy ha egy halott művésznek az egész életművéről kívántak áttekintő bemutatást rendezni.”<sup>440</sup> Mindeközben Magyar Mannheimer művészete Magyarországon igen vitatott volt: Lázár Béla úgy fogalmazott minderről, hogy velencei sikeréig otthon „művészársai s a hatalmas zsűritagok lebecsülték művészetét, s ő éveken át tartó mellőztetésben részesült, míg végre a nagy velencei siker meghozta szerencsáját. Az egész európai kritika a mesterek sorába fogadta [...]”<sup>441</sup> A nemzetközi elismerés azonban hazájában továbbra sem hozta meg a megbecsülést: noha a Múcsarnok 1912-es

---

<sup>437</sup> Uo. 252.

<sup>438</sup> Kató Kálmán *Fogat a patakban* és Pentelei Molnár János *Csendélet* című képét 400-400 líráért vette meg egy-egy magángyűjtő. Lásd: Lázár 1910b, 251. Ezeken kívül Magyar Mannheimer Gusztáv *Tavaszi* című képe a velencei képtárba került.

<sup>439</sup> Lázár 1912, 132.

<sup>440</sup> Oettingen 1902–1903, 520.

<sup>441</sup> Lázár 1912, 131–132.

téli tárlatán *Erdő szélén* című festményéért nagy aranyérmet kapott,<sup>442</sup> Magyar Mannheimer festészetét kortársai továbbra is kritikusan szemlélték. A *Nyugat* hasábjain 1913-ben úgy nyilatkoztak róla, mint aki „a belső zavarok elpalástolására felemás – úgynevezett hangulat – piktúrát csinál.”<sup>443</sup> Magyar Mannheimert valójában egyik „tábor” sem vallotta magáénak: „arra, hogy akadémikus legyen, a szó jobbik értelme szerint, nincs elég fegyelmezettsége, hogy impresszionista legyen, bár elkésetten is, ahhoz nem elég bátor.”<sup>444</sup>

Az 1909. évi válogatáshoz hasonlóan az 1910-es magyar anyag összeállításába is bekerült egy-egy modernebb színvilágú, illetve beállítású mű szerepeltetésével. A Sármány-Parsons Ilona által a „szelíd moderneknek”<sup>445</sup> nevezett generáció egyes tagjai képviselték ezt az irányt egy-egy képpel, amelyben már „a szín és nem a fényjáték a fontos.”<sup>446</sup> Ferenczy Károly *Lovagló gyermekek* (1905) (53. kép), vagy Csók István *Tavaszi című festménye* lazább ecsetkezelésük, s erőteljesebb színekben gazdag világuk miatt tűnt ki a többi kiállítási tárgy közül. Rippl-Rónai *Kunffy Lajosné arcképe* (1907 k.) című finom pasztellképe (62. kép) a merevebb beállítású portrék között kötetlenebb hangulatával vívta ki a korabeli közönség figyelmét.<sup>447</sup>

A szobrászati anyagban is megfigyelhető a némileg modernebb plasztikák irányába való elmozdulás. Simay 1909-es szerepeltetése után 1910-ben egy újabb „újító” szobrász kapott helyet a magyar anyagban Kövesházi Kalmár Elza (1876–1956) személyében. Finom, törekeny, leginkább karcsú táncosnőket megformáló kisplasztikai kísérletezőnek számítottak a korban. Kövesházi „emancipált nő módjára” élt, amely életvitel alakjainak

---

<sup>442</sup> [n. n.]: Krónika. *Magyar Művészet* 12 (1913) 1, 26. A mű ma a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében található.

<sup>443</sup> Bálint Aladár: Két kiállítás. Magyar Mannheimer Gusztáv. *Nyugat* 6 (1913) 21, 661.

<sup>444</sup> Uo. 661.

<sup>445</sup> „Szelíd modernnek” voltak – többek között Ferenczy Károly, Csók István, Iványi Grünwald Béla, Poll Hugó, Zemplényi Tivadar – azok, „[...] akik folyamatosan frissítették, megújították a festészet stílusát és tematikáját, de még nem ideologizálták túl ezt a feladatot, és nem polarizálták végletesen a hazai művészeti életet.” Sármány-Parsons Ilona: Ferenczy Károly és a modernizmus kezdetei a magyar festészetben. In: Boros – Pleszniv 2012, 21.

<sup>446</sup> Lázár Béla: Ferenczy Károly. In: Lázár 1912, 44.

<sup>447</sup> A kiállított festményekről készült kortárs műtárgy-reprodukciókat Kiszer Nándor fényképész készítette a Biennále-katalógusok számára. A fotók őrzési helye: Lengyel Géza iratanyaga. MTA BTK MI Adattár Ltsz. MKCS-C-I-155.

megformálásában is karakteresen megjelent.<sup>448</sup> Kövesházi – Boemm Rittát követően – második nőként szerepelhetett a Biennále magyar kiállításain.

Kövesházi Kalmár Elza plasztikai mellett 1910-ben Vedres Márk (1870–1961) kisbronzai is helyet kaptak a szobrászati szekcióban. Vedres abban az időben Olaszországban élt, s a hildebrandi lineáris, egy síkra, egy nézőpontra komponált szobrászati tér- és formszervezés egyik legjelentősebb hazai képviselőjének számított a korban. Ezen olaszországi korszakának egyik főműve, egyben a hildebrandi szobrászati elvek elsajátításának egyik legtokéletesebb példája, az *Emberpár* (1903) című alkotása is helyet kapott 1910-ben a Magyar Pavilonban. Minden némileges „progresszió” ellenére azonban sem Vedres, sem Kövesházi Kalmár nem lépett túl a hildebrandi szemléleten, s ezen kívül – Nagy Ildikó megfogalmazásával élve – „még egy alaptétele volt a magyar szobrászatnak, ami gúzsbakötötte: az, hogy az emberalakot tekintette kizárólagos tárgyának.”<sup>449</sup> Ez alól a 20. század elején Simay Imre volt az egyetlen kivétel, ám a figuralitás nála is alapvető kiindulásnak számított. A Velencében bemutatott magyar szobrászatot még hosszú évtizedekeig kizárólag a figurális ábrázolások határozták meg, s majd csak 1966-ban, Borsos Miklós (1906–1990) alkotásával kerültek ki első ízben absztraháló plasztikák a Magyar Pavilon kiállításán.

Az 1910-es Velencei Biennále újdonságot hozott abban a tekintetben, hogy a kiállítások enteriőrjével szemben támasztott korábbi elvárások határozottan kezdtek átalakulni. Valójában már az 1909-es Biennále egyes pavilonjaiban elindult a terek letisztulásának a folyamata. Az akkori Brit Pavilonról így írt Lengyel Géza: „Az angol óvatosság [...] már az elrendezésben szembeötlő. És ez az egyetlen hely, ahol a nyugalom, az idegkimélés megbecsülhetetlen. Kevés teremben kevés képet egy sorban, gazdaságosan, okosan akasztottak az angolok. A termék közepének nagy keményfapadjaíróról egy pillantással végig lehet szaladni az egész termen.”<sup>450</sup> Ebben az átalakulási folyamatban végül az átütő változást az 1910-es Klimt-terem jelentette, amely a teljesen újszerű enteriőr-kiképzésével vívta ki a kitüntetett figyelmet. A korábban elterjedt szalon- vagy vásárhangelatú kiállítások – ahol a falakat általában sötét színekkel festették le – helyett Klimt 22 festménye egy

---

<sup>448</sup> Bajkay 2004, 450.

<sup>449</sup> Nagy Ildikó: Magyar szobrászat – egyetemes szobrászat. In: [ELTE Művészettörténeti Tanszék] 1989, 282.

<sup>450</sup> Lengyel 1909b, 296.

teljesen „üres”, négy fehér fallal határolt térben kapott helyet.<sup>451</sup> A képek nem terítették be a rendelkezésre álló falfelületeket, hanem egy képzeletbeli vonal mentén helyezkedtek el egy sorban. Ez a típusú kiállítás-rendezői megoldás nem csupán a Velencei Biennálén hatott újszerűnek a tér szellőssé tételével, hanem soha korábban semelyik nagy nemzetközi kiállításon nem volt látható hasonló megoldás.<sup>452</sup> A Klimt-tárlat kapcsán fogalmazódott meg az az igény is, hogy a jövőben ne az „egy művésztől egy mű”-elv érvényesüljön a Biennálén, hanem egy-egy művésznek kisebb monografikus tárlatokat rendezzenek, hogy egyszerre több művet is meg lehessen ismerni az alkotóktól.<sup>453</sup>

Ezt követően a tárlatrendezés kérdése bekerült a magyar műkritikai párbeszédbe is. A téma hazai tárgyalásai közül Lengyel Géza *A rendezés művészete* című írása érdemel külön figyelmet.<sup>454</sup> Ebben Lengyel megállapította, hogy a modern művészetszemlélet alapvető elvárása lett, hogy a közönség a műveket „artisztikus milióban” bemutatva szemlélhesse. Ehhez a művek helyes megvilágítását alapkritériumnak nevezte, továbbá „kevés és nagyon megválogatott darabokból” kell állnia a kollekciónak, s a műveket „nagy falterületeken, művészi térhatások, fal, padló, bútor” harmóniájában kell elhelyezni.<sup>455</sup> Lengyel az az évi Velencei Biennálét a kiállítás-rendezés szempontjából pozitív és negatív példaként egyaránt említette. Negatívumként értékelte a kiállítás főépületében megrendezett tárlatot a 36 teremmel, amely így – véleménye szerint – befogadhatatlan lett a túl sok műtárggyal. Ellenben a pavilon-rendszerről elismerően nyilatkozott: „Maga a pavillon-rendszer nem rossz ötlet. A Giardini Publici [sic!] virágágyai között elszórt kis épületek sokkal kevésbé nyomasztanak, mint a főépület labirintusai. Az érdeklődést okosan elosztják. Hiszen nem minden ember érdeklődik minden nemzet művészete iránt. Ha pedig végig szándékozik böngészni az egész tömeget, akkor is van valami bölcs ökonómia abban, hogy szinte fejezetekre szabdalják munkáját, mint a hosszú regényt és figyelmeztetik reá, mi az egy napi penzum. [...] Ez a velencei kiállítás, minden hibájával íme megmutatja, milyen módon lehet eltüntetni a túlnagy nemzetközi tárlatok legkirívóbb hátrányait. Nagy

---

<sup>451</sup> Blom 2013, 49.

<sup>452</sup> Robert Fleck: *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts*. Philo Fine Arts, Hamburg, 2009, 67.

<sup>453</sup> Klimt egyéni tárlata mellett 1910-ben a franciák Auguste Renoirnak, az angolok pedig John Laverynek rendeztek monografikus bemutatót.

<sup>454</sup> Lengyel Géza: A rendezés művészete. *Művészet* 9 (1910) 5, 185–187.

<sup>455</sup> Uo. 186.

hombárok helyett pavillonokba osztott anyag mentesít legcélszerűbben a túlterheléstől. A világítás, az intimitás szempontjai is ezt követelik.”<sup>456</sup>

Ebben az összefüggésben a Magyar Pavilonról megállapította, hogy mint „építészeti látványosság kiválóan érdekes”, és „kiállítási helyiségnek is jó, ha gondosan óvakodnak túlzásfóltságtól.”<sup>457</sup> Ám ezt abban az évben nem sikerült elkerülnie Magyarországnak a 180 darab kiállított festménnyel és plasztikával és a több száz darab iparművészeti tárggyal.

Ezeket a nagy nemzetközi tárlatokat Lengyel a művészi érvényesülés szempontjából elengedhetetlennek ítélte, ugyanakkor lehetséges negatív hatásait is megemlítette: féltő, hogy ezentúl a művészek nem csupán saját művészi törekvéseiknek a szempontjait tartják majd szem előtt, hanem a „tömegek, a szenzációra éhes utazók ízlését” kívánják kielégíteni.<sup>458</sup>

#### 5.5.2 Az első monografikus bemutatók a Magyar Pavilonban (1912)

A túlzásfóltság érzetét elkerülendő 1912-ben programot hirdetett a Biennále a résztvevő országoknak: elvárásaként fogalmazták meg, hogy kevesebb mű és kevesebb név szerepeljen, inkább oeuvre-ök kerüljenek bemutatásra mini monografikus tárlatok keretében, a fejlődést a legjellemzőbb műveken keresztül bemutatva.<sup>459</sup> Ezen felhíváshoz Magyarország is igyekezte tartani magát, így különböző stílusban alkotó művészeknek rendeztek kisebb, az életműveket lehetőség szerint átfogóan bemutató tárlategységeket. Glatz Oszkár (1872–1958), Körösfői-Kriesch Aladár, Kosztolányi-Kann Gyula, Magyar Mannheimer Gusztáv, Nyilassy Sándor (1873–1934), Poll Hugó (1867–1931) és Szlányi Lajos kaptak helyet a Magyar Pavilon tereiben egy-egy nagyobb bemutakozásra. Mellettük a szobrászok továbbra is kizárólag egy-egy művel szerepeltek. Az iparművészeti szekció az addig szokásosnak megfelelő összetételű volt, újdonságként ékszerek és fémből készült edények kaptak helyet.<sup>460</sup> A képző- és az iparművészeti szekció összeállítására és a tárlatok megszervezésére – az addigi szokásnak megfelelően – a vallás- és közoktatásügyi

---

<sup>456</sup> Uo. 186–187.

<sup>457</sup> Uo. 187.

<sup>458</sup> Uo. 187.

<sup>459</sup> Arduino Colasanti: A tizedik nemzetközi kiállítás Velencében. *Művészet* 11 (1912) 7, 276.

<sup>460</sup> *X. Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Catalogo.* (Kiáll. kat.), Ferrari, Velence, 1912, 143.

miniszter külön-külön bizottságot nevezett ki a Képzőművészeti, illetve az Iparművészeti Társulat tagjaiból válogatva.<sup>461</sup> Az iparművészet – a szekciót Körösfői-Kriesch rendezte – a Magyar Pavilon lépcsőfeljáró mellett található kisebb földszinti termeiben és a galérián kapott helyet, a képzőművészet pedig az épület földszinti hét termét foglalták el.<sup>462</sup>

Körösfői-Kriesch ekkor állított ki először festészeti alkotásokat és plasztikákat is (71–73. képek), hiszen korábban inkább gobelinjeivel és gobelin-terveivel (kartonjaival) szerepelt Velencében. Körösfői-Kriesch tehát mind a rendezői, mind a kiállítói oldalon érdekelt volt az 1912-es velencei kiállításban. E kettős jelenlétet ő maga némileg összeférhetetlennek tartotta, s Koronghi Lippich tanácsát kérte az ügy értékelésében.<sup>463</sup> Feltételezhetőleg a Művészeti Ügyosztály vezetője nem látta kizáró oknak a kettős szereplést, hiszen végül Körösfői-Kriesch neve mind a kiállítók, mind a rendezők listájában szerepelt.

Ugo Ojetti elismerően írt 1912-ben Körösfői-Kriesch Velencében kiállított alkotásairól, s őt magát Magyarország preraffaellita művészenek nevezte, akinek alakjait kifejezetten expresszívnek nevezte.<sup>464</sup> Szimbólumokkal, a magyarok eredetére való utalásokkal teli temperafestményeit azonban sokan kritizálták, hogy azok „a túlságosan mélyen elrejtett jelképségük” miatt nehezen érthetők azok számára, akik nem ismerik a magyar történelmet és népművészetet.<sup>465</sup>

Magyar Mannheimer Gusztáv – feltételezhetőleg – 1910-ben elért velencei sikerének következtében juthatott nagyobb bemutatkozási lehetőséghez az 1912-es Biennálén: kollekcója, részben számtalan olasz tájképe miatt akkor a Pavilon főtermében kapott helyet. Két képét (*A Vág völgye* és *A Campagna Romana*) ő maga kérte személyesen, hogy

---

<sup>461</sup> [n. n.]: Velencei kiállítás. *Magyar Iparművészet* 15 (1912) 2, 63.

<sup>462</sup> Uo.

<sup>463</sup> „Kedves barátom! Tegnap kaptam a felszólítást a veneziai kiállításon való részvételre. Első perczen megörültem neki s rögtön feleltem Purnak, – miután gondolatban nagy nehezen összeszedtem 10 leküldendő művet – és 29-ére kellett a válasz – hogy igen. – Azután jutott csak az eszembe, hogy én is tagja vagyok a veneziai kiállítási bizottságnak – s így mintegy önmagamot candidáltam – ez a gondolat kissé kellemetlen volt nekem. – Hozzád fordulok tehát, írd meg nekem kérlek mielőbb, mi a véleményed – s hogyan is történt az egész dolog – mert ama ülésen nem lehettem jelen. – Még most is meglehetősen meg vagyok hűlve – de bízom a tavaszi napfényben. – Hálás szeretettel ölel Aladár –” Körösfői-Kriesch Aladár levele Koronghi Lippich Eleknek. Gödöllő, 1912. február 29. OSZK Levelestár.

<sup>464</sup> Ugo Ojetti: *La decima Esposizione d'Arte à Venezia*. Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo, 1912, 39.

<sup>465</sup> Colasanti 1912, 276.

mindenképpen kerüljenek kiállításra Velencében.<sup>466</sup> 1912-ben addigi művészetének, inkább drámai hangulatképeinek és tájainak nagyobb összefoglalása azonban már fáradtnak hatott a Giardiniben. Korábbi velencei sikerét nem tudta megismételni.

Magyar Mannheimer olasz tájainak „ellenpólusaként” a magyar alföldi tájat a nemzetközi közönségnek lokálszínekkel bemutató, a karlsruhei festőiskolából Szolnokra hazatért Szlányi Lajos képei képviselték. Szlányi is 1901 óta rendszeres kiállítója volt a Biennálénak, ám – Magyar Mannheimerhez hasonlóan – 1912-ig mindig csupán egy-két festménnyel szerepelt. 1908-as nagy gyűjteményes műcsarnokbeli tárlata<sup>467</sup> után 1912-ben ő (is) megkapta a „megérdemelt” monografikus bemutatkozási lehetőséget külföldön is. Szlányi festészete foltszerűbb, lazább, színekben gazdagabb volt Magyar Mannheimer képi világához képest. Szlányi nem ember nélküli tájakat festett, hanem a „tájékba beleilleszkedő mozgásnak a festése” érdekelte.<sup>468</sup> A piacok nyüzsgő világának ábrázolása (66. kép) visszatérő témája volt (*Szolnoki piac; Körmöcbányai piac*), ahogy a különböző városi parkokban sétáló emberek megragadása is. Ezek közül kiemelkedik a – Velencében is bemutatott – *Kennington park* című, Londonban készített, fátyolos hangulatú képe.

Kosztolányi-Kann Gyula miután 1911-ben elnyerte a Képzőművészeti Társulat Ráth György-díját *Szeptemberi délután* (1911) című munkájáért a Műcsarnok Téli Tárlatán,<sup>469</sup> egy évre rá ő is megkapta a nagyobb bemutatkozási lehetőséget a nemzetközi (velencei) porondon.<sup>470</sup> Kosztolányi-Kann Budapesten Karlovszky Bertalannál, Münchenben pedig Hollósy Simonnál (1857–1918) tanult, s 1908-ban kapcsolatba került Kernstok Károllyal és általa a posztimpresszionista festészettel. Ennek hatása érződik 1912-es velencei anyagán is: vastag kontúrokkal megfestett, vidám, napfényes tájképeivel (67. kép), harsány, kirívó, kontrasztos színeivel, erős fény-árnyék hatásaival kitűnt az 1912-es velencei magyar anyagból – a visszafogottabb tájábrázolásokhoz képest.

A tájképek mellett az az évi magyar anyag másik nagyobb csoportját az életképek tették ki. Nyilassy Sándor naturalista népeletképein a falusi parasztokat különböző élethelyzetben – játszás (69. kép), vasárnapi pihenés, ünneplés, vagy éppen munka közben – örökítette

---

<sup>466</sup> Budapest, 1912. március 12. Magyar Mannheimer Gusztáv kérése. MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjtemény OMKT 239/1912 KT.

<sup>467</sup> Gerő Ödön: Szlányi Lajos. *Művészet* 7 (1908) 6, 378.

<sup>468</sup> Gerő 1908, 381.

<sup>469</sup> [n. n.]: A Műcsarnokból. *Művészet* 10 (1911) 1, 37.

<sup>470</sup> Kosztolányi-Kann Gyula művészetéről korabeli publikációkban lásd: Gerő Ödön: Kann Gyula. *Művészet* 2 (1903) 1, 21–27.; Lázár Béla: Kosztolányi-Kann Gyula. In: Lázár 1912, 118–128.

meg.<sup>471</sup> Poll Hugó képeit Ugo Ojetti külön kiemelte, s a művészt a „magyar pasztellfestészet királyának” nevezte.<sup>472</sup> Poll valamennyi életképén (64. és 70. képek) erőteljes fény-árnyék hatások jelentek meg, amely jelenségről Gerő Ödön a *Művészetben* 1907-ben így fogalmazott: „Poll Hugó néhány év alatt a drasztikus fény- és árnyékerőszakolásról a fény- és árnyékfoltok harmonizálásához pártolt át.”<sup>473</sup> Arduino Colasanti is külön méltatta Pollt, akinek tudását imponálónak nevezte, s akit úgy értékelt, mint aki „aktjain és színes népviseletű alakjain a fény rezgő reflexeit mesteri kézzel helyezi el.”<sup>474</sup> Végül az az évi magyar kiállításban Glatz Oszkár életképei és tájai voltak a legfontosabbak, amelyekről Lázár Béla is kissé rezignáltan fogalmazott 1911-ben: „az ő természetmeglátása, kissé szűkkörű [...], nem nagyon gazdag, változatos és nagy skálájú, de az övé [...]”<sup>475</sup>

Ha megnézzük, kik kaptak monografikus bemutatkozási lehetőséget 1912-ben Velencében, a névsorból kitűnik, hogy a korabeli kultúrpolitika egyfajta ajándéknak tekintette a Velencei Biennálét a magyar művészek számára. Az juthatott oda ki, aki előtte otthon és kisebb részben akár már külföldön is bizonyított: valamilyen díjjal, műcsarnokbeli kiállítással.

Berény Róbert 1912-ben hangot adott nemtetszésének a velencei magyar anyaggal kapcsolatban, s a kiállított képek értékelésében igen radikálisan fogalmazott: „A falakon magyar hivatásból-festők képei lógnak. Olcsó ügyeskedések, kisvárosi szegényes trükkök szomorú gyűjteménye. Az ósdiaké drapp, kaki, bordó, – a »moderneké« kadmiumsárga, cinóbervörös, smaragzöld és kobaltkék. Ezeket a színeket, kérem, készen lehet kapni a festéküzletekben. Nem túlságos drágák és valamelyes fáradtsággal vászonra kenve kép lesz belőlük. Szemétnek lenni – uraim, talán nem szégyen, de semmi esetre nem dicsőség s egy nemzetközi szemétygyűjteményben a legszemetebbnak lenni: méltán nevetséges. [...] Uraim, Velence szép város, nem fogja azt elcsúfítani akármilyen hazai hitbizományos képkollekció sem!”<sup>476</sup> További véleménye szerint a Velencében kiállított művek

---

<sup>471</sup> Colasanti 1912, 277.

<sup>472</sup> Ojetti 1912, 39.

<sup>473</sup> Gerő Ödön: Poll Hugó. *Művészet* 6 (1907) 1, 1–6.

<sup>474</sup> Colasanti 1912, 277.

<sup>475</sup> Lázár Béla: Glatz Oszkár. *Művészet* 10 (1911) 8, 342.

<sup>476</sup> Berény 1912, 73.

„fajmagyarkodók”, s a művészek kirekesztők, hiszen magukon kívül senki mást nem hagynak érvényesülni.<sup>477</sup>

Eladások tekintetében továbbra is az iparművészeti alkotások voltak a kelendőbbek a magyar művek közül, hiszen – többek között – öt Körösfői-szőnyeget, és „számtalan Zsolnay-kerámiát és egyéb iparművészeti tárgyat” adtak el.<sup>478</sup> A kiállított 124 festményből csupán tíz<sup>479</sup> talált gazdára, pedig ekkor szinte kizárólag eladható műveket vittek Velencébe, nem múzeumi gyűjteményekből válogatott darabokat. Anyagi tekintetben magyar szempontból veszteséges volt a Biennále, hiszen a kiállítás kiadási költségei 50.000 koronába kerültek, míg az eladott művek után csupán 3.000 korona volt a bevétel.<sup>480</sup>

Koronghi Lippich Elek a Művészeti Ügyosztály vezetőjeként az 1912-es Biennálét felügyelte utoljára. 1910 év vége körül robbant ki ugyanis az ún. „Lippich-ügy”,<sup>481</sup> amelynek következtében 1913-ban leváltották pozíciójából, hiszen több száz művész bizalmatlanságát fejezte ki vele szemben. Koronghi Lippich egyoldalú művészetpolitikája miatt teljesen egymásnak feszült a három „művénytábor”: az addigra szinte teljesen háttérbe szorult akadémikus-műcsarnoki művészek, az állami támogatásokat csaknem egyedüliként élvező gödöllőiek, s az időközben kibontakozott, leginkább fiatal moderneket magában foglaló csoportosulás, amely folyamatos ellenállásban állt a hivatalos kultúrpolitikával. Céljuk a tönkretett művészeti autonómia helyreállítása volt, azaz, hogy „az állam ne nevezhesse ki művészeit” és „ne az állam adjon irányt és színvonalat a művészetnek, hanem a művészet az államnak.”<sup>482</sup>

Itt kell megemlíteni Rippl-Rónai Józsefnek egy 1908-ban kelt levelét, amelyből kitűnik, hogy a művészeknek sokkal inkább az akkori kultuszminiszterrel, Apponyi Alberttel volt bajuk, aki „gyűlöli Vaszaryt, Grünwaldot és valószínűleg Kernstokot is”, semmint Koronghi Lippich Elekkel: „Legnagyobb szomorúság az, hogy olyan a Kultuszminister, amilyen, művészetben járatlan, kellemetlen ur. Régi haladásra nem képes alak. Teljes

---

<sup>477</sup> Uo.

<sup>478</sup> [n. n.]: Az ezévi veneziai kiállítás. *Művészet* 11 (1912) 10, 410.

<sup>479</sup> Poll Hugótól négy, Szlányi Lajostól három, valamint Magyar Mannheimer Gusztávtól, Körösfői-Kriesch Aladártól és Kosztolányi-Kann Gyulától egy-egy festményt adtak el.

<sup>480</sup> Vihar egy jubileum körül. Művészek Lippich miniszteri tanácsos ellen. *Pesti Napló* 1910. december 3., 7.

<sup>481</sup> Jurecskó 1982, 26.

<sup>482</sup> Relle Pál: Állam és művészet. *Egyetértés* 1910. július 24., 9. Közölve: Tímár 2009a, 422.

hiánya a művészi érzésnek. [...] A Lippich miatt teszünk valamit, ha teszünk, mert ő mellettünk van, annyira hogy maholnap kegyvesztett lesz a M[iniszter]. előtt.”<sup>483</sup>

Koronghi Lippich Eleket Majovszky Pál (1871–1935) követte a Művészeti Ügyosztály élén (1913–1917). Egyben a korábbi miniszter, ifj. Zichy János is távozott, s az 1914-es Biennále magyar anyagát összeállító bizottság tagjait már az új kultuszminiszter, Jankovich Béla (1865–1939) nevezte ki.

### 5.5.3 A Ferenczy Károly rendezte magyar tárlat (1914)

A bizottság elnöke – a korábbi gyakorlattól eltérően – nem a Művészeti Ügyosztály vezetője lett, hanem ebben az évben Szinyei Merse Pált választotta elnöknek a kultuszminiszter.<sup>484</sup> A bizottság tagjai voltak: Benczúr Gyula, Kézdi-Kovács László, Tury Gyula (1866–1932), Dobai-Székely Andor (1877–1945), Iványi-Grünwald Béla, Poll Hugó festőművészek, valamint Gách István (1880–1944) és Istók János (1873–1972) szobrászművészek. A magyar anyag jegyzője és nemzeti biztosa ismét Paur Géza, a Múcsarnok „mútárosa” lett, s a kiállítás körüli adminisztratív és egyéb szervezési feladatok lebonyolítása továbbra is a Képzőművészeti Társulaton keresztül zajlott. A bizottság 1914. február 28-án tartott ülésén döntött a kiküldendő anyag összetételéről.

Látható, hogy a velencei magyar szereplés szempontjából Koronghi Lippich leváltása nem hozott érdemi átalakulást, legalábbis hivatalos szinten. Sem a struktúra (zsűrizéses metódus), sem a bizottság összetétele nem igen változott a korábbiakhoz képest, s az OMKT mint felügyeleti és bonyolító szerv sem maradhatott ki a kiállítás megvalósításából. Minden szerkezeti és személyi állandóság ellenére, 1914-ben mégis némileg nyitottabb szemléletű, a korábbiakhoz képest kolorisztikusabb magyar anyag került kiállításra.

Az összeállítás szempontjából – követve az 1912-es példát – újból életműveket mutattak be monografikusan a Magyar Pavilonban. Ezúttal Edvi-Illés Aladár, Ferenczy Károly, Perlmutter Izsák, Fényes Adolf, Iványi Grünwald Béla (1867–1940), Csók István és teljesen újoncként a Biennálén Kacziány Ödön kapott bemutatkozási lehetőséget. A nemzetközi kritikák közül a *Die Kunst für Alle* különösen jónak találta az az évi magyar

---

<sup>483</sup> Rippl-Rónai József levele öccsének, Ödönnek. Budapest, Múteremház I. Kelenhegyi út 12, 1908. február 13. MNG Adattár Ltsz.: 20408/1979/16/c. Megjelent: Bernáth Mária – Nagy Ildikó (szerk.): *Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása*. (Kiáll. kat.), Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1998, 505–506.

<sup>484</sup> [n. n.]: Magyar művészet Velencében. *Művészet* 13 (1914) 2, 127.

szereplést, azon belül is Perlmutter, Fényes és Csók képeit, miközben például az angol és az orosz kollektívokat unalmasnak és akadémikusnak nevezte.<sup>485</sup>

A művésznévsorból látható, hogy azok a művészek kaptak ezúttal hangsúlyosabb szereplési lehetőséget – megtartva azért a konzervatívabbak közül is néhányat –, akik a korábban Velencében nagy mennyiségben szerepeltetett akadémikus felfogású művekhez képest valamilyen tekintetben újszerű szemléletet – vagy színhasználatban, modellálásban, perspektívában vagy az alakok megfogalmazásában – jelenítettek meg a vásznan. A kiállított művek tematikájában nem volt változás, ám egyre több kolorisztikusabb, szabadabb ecsetkezelésű mű került be a kiállításba. A keletkezési éveket tekintve nem voltak tíz évnél régebbi munkák, ami a korábbi, a múltba sokkal mélyebben visszanyúló, retrospektív szemlélethez viszonyítva aktuálisabbnak mondható, de még így is megkésettnek nevezhető ezeknek a műveknek a szerepeltetése. Annak ellenére, hogy egyértelmű törekvés volt az aktuálisabb irányzatok bemutatása Velencében, az avantgárd képviselői, a radikális újításokat hirdető művészek a Magyar Pavilonban – a más nemzeti pavilonokban bemutatottakhoz hasonlóan – továbbra sem kaphattak kiállítási lehetőséget a Giardiniben. Az 1914-es velencei magyar kiállítás összeválogatásánál alapvető szempont volt a nemzeti, helyi-regionális karakter és az erőteljesebb, kolorisztikus internacionalista irányzatok felé való nyitásnak az egyszerre történő illusztrálása.

A nyitás ellenére az 1914. évi kiállítás mégsem tudott sikeres lenni a korabeli magyar művésztszociális körökben. Az ellenérzéseket jól mutatja *A Hét* című folyóirat több számán keresztül átívelő párbeszéd, amely kialakult a magyar kiállításról.<sup>486</sup> Az írásokból kitűnik, hogy az akadémikus művészeknek túlzottan újító, a modernebb hangú művészeknek meg még ez az összeállítás is kevésbé aktuális volt. A tárlat tehát valójában éppen egy saját közönségét nem találó szegmensbe esett, így senki sem lehetett maradéktalanul elégedett.

A hevesebb, durvább kritika a konzervatív művészek részéről érkezett, amelyekre *A Hét* hasábjain a „Jean Preux” írói álnévet – Petőfi Sándor után szabadon – használó szerző így válaszolt: „Kegyed talán csodálkozik azon, nyájas olvasó, hogy a velencei magyar kiállítás rendezése szintén nem sikerült simán és hangtalanul; kegyed talán nem érti, hogy ebben az egyszerű és egészen természetes dologban miért volt ujságczikkekre,

---

<sup>485</sup> L. Br.: Die XI. internationale Kunstausstellung in Venedig. *Die Kunst für Alle* 29 (1913–1914) 19, 454.

<sup>486</sup> Jean Preux: A velencei kiállítás. *A Hét* 25 (1914) 10, 159.; [n. n.]: A velencei kiállításról. *A Hét* 25 (1914) 11, 165–166.

támadásokra és védelemre, rendes és rendkívüli ülésekre szükség? [...] Azt kérdezi kegyed, hogy miért emelkedtek ellene [a kiállítás ellen – B. K.] mégis goromba hangok, s miként lehetséges, hogy némelyek kétségbevonták ennek a kiválasztásnak az igazságát? Ezek a régi rendszer hívei, nyájas olvasó, a régi rendszeré, amely eltekintett a kvalitásoktól és a művészeket nem a tehetség, hanem a közéleti érvényesülés és a hivatalos tekintély szerint osztályozta. E rendszer szerint mindenki művész, aki annak mondja magát, és mindenkinek joga van Velenczében reprezentálni, aki Velenczében eladni akar. Ez a rendszer okozta, hogy a magyar művészet a külföld szemében még mindig nem érte el azt a teljes megbecsülést, amelyhez joga van [...]”<sup>487</sup> A *Hét* másik, a Biennáléval foglalkozó írásában pedig a fiatalok és a merészebb újítást követelők hangsúlyosabb velencei részvétele mellett állt ki: „Vaszary János, Katona Nándor, Kernstock Károly, Rippl-Rónai József, Fényes Adolf, Glatz Oszkár, Dudics Andor, Kosztolányi Gyula és még egy sereg a fiatalabbak közül feltétlenül megérdemli, hogy helyet kapjon ott, ahol a magyar művészetet kell a világnak bemutatni. Még szigorubban nézve a dolgot, azt kell mondanunk, hogy a külföldi kiállítások rendezőinek kötelessége teret adni e művészeknek, még ha azok nem is követelik dörömbölve a helyet maguknak. Mennyivel inkább kötelessége hát, ha ezek a művészek bejelentik igényüket a velencei kiállításon való részvételre. Ma már tudjuk, hogy a mellőzés a legkiválóbbakat is bántja. [...] És ott, ahol ennyi mellőzött ambíció és ennyi erős tehetség panaszkodik, ott kétségkívül súlyos mulasztásokat követtek el a magyar művészet kárára. Hogy e sok kiváló művész elől miért zárják el a velencei kiállítás kapuit, nem tudjuk. Az itthon rekedtek egy érdekszövetség munkájának mondják a kiállítók névsorának összeállítását [...]”<sup>488</sup> A nevezett „érdekszövetség” ekkor még csupán feltételezés volt, ám a következő magyar szereplés megszervezésénél látni fogjuk, hogy a vélelem nagyon is valós volt.

Minden ellenérzés és hangos kritika ellenére a hagyományos ízléstől való óvatos elmozdulási, nyitási folyamat megtörtént 1914-ben, s ehhez kapcsolódóan kell megemlíteni még az installálást is, hiszen ebben a tekintetben mindenképpen újat hozott az 1914. év. A tárlatot ezúttal Ferenczy Károly, a Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola tanára rendezte, aki a múzeumi kiállítások rendezői gyakorlatát valósította meg Velenczében: sokkal tagoltabbá tette a tereket, ezáltal határozottabban elválasztotta egymástól a kiállított életműveket. A nagyobb termeken belül kisebb *saletták*at hozott létre

---

<sup>487</sup> Uo. 159.

<sup>488</sup> [n. n.]: A velencei kiállításról. *A Hét* 25 (1914) 11, 165–166.

az egyes művészeknek, így jobban kihangsúlyozta az alkotók különállását, s segítette az életművek fókuszáltabban történő befogadását.<sup>489</sup>

Az első teremrészben Edvi-Illés Aladár posztimpreszionista tájképei és csendéletei kaptak helyet, s kollekciója egy-egy finomabb akvarellal egészült ki (77. kép).<sup>490</sup> Koronghi Lippich Elek, aki ezúttal már csupán magánút keretében látogatta meg a Biennálét, nagy elismeréssel és lelkesedéssel írt Edvi-Illésnek a művész velencei anyagáról: „Kedves barátom. A képeid közül jövök, büszkén és jókedvűen. Gyönyörűen hatnak a műveid s ami legkedvesebb nekem is, de még az idegennek is, – magyar hangulat árad belőlük. Szeretettel kiáltok haza neked, hogy az Isten éltesse!”<sup>491</sup>

Edvi-Illést a második teremben Kacziány gyakran humoros tematikájú életképei követték. A harmadik terembe kerültek Ferenczy gazdag színvilágú tájai (78. kép) és portréi. A negyedik teremben a francia impresszionizmus és a realista ábrázolás közötti határon álló Perlmutter Izsák hollandiai, illetve szolnoki és besztercebányai táj- és zsánereképeivel találkozhatott a látogató. Perlmutter az évi részvtelében talán szerepet játszhatott, hogy Vittorio Pica egy évvel korábban, 1913-ban az *Emporium* hasábjain hosszabb elemzését írt a művészről.<sup>492</sup> Ezt követően – talán bízva a sajtófelvezetés után az olasz sikerben – indokoltnak tűnhet az egyéni kollekció és a különterem. Az ötödik teremben Fényes Adolfnak az akkoriban festészetére jellemző éles kontúrokkal és erőteljes színekkel megalkotott kompozíciói (szegény emberek, paraszti csendéletek, templombelsőök, kisvárosi utcarészletek) következtek, köztük ezen korszakának egyik kiemelkedő munkája (*A kiscelli kastély*, 1913) is helyet kapott (79. kép). A hatodik termet Iványi Grünwald Béla kecskeméti korszakából származó, stilizáló, szimbolista festményeinek szentelték. Az összefoglaló bemutatóból nem maradhatott ki *Tavaszi ébredése* (1913) című munkája, amelyet egy évvel korábban, 1913-ban állami kis aranyéremmel tüntettek ki

---

<sup>489</sup> XI. Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. (Kiáll. kat.), Ferrari, Velence, 1914, 135–143.

<sup>490</sup> Edvi-Illés összesen harminckét művel szerepelt abban az évben a Biennálén, amely anyag – a két magántulajdonban lévő alkotás kivételével – egy az egyben utazott tovább Velencéből az 1915-ös San Francisco-i világkiállításra. A konkrét műveket tételesen felsorolta Edvi-Illés egy 1914. december 31-én kelt levelében. Edvi-Illés Aladár levele [ismeretlen címzettnek]. Jászberény, 1914. december 31. MNG Adattár Ltsz. 2002/1926.

<sup>491</sup> Koronghi Lippich Elek levele Edvi-Illés Aladárnak. Velence, 1914. május 10. MNG Adattár Ltsz. 3717/939.3.

<sup>492</sup> Vittorio Pica: Artisti contemporanei: Izsak Perlmutter. *Emporium* 27 (1913) 218, 82–101.

Magyarországon.<sup>493</sup> Végül Csók István koloritgazdag Züzü- és tájképei (81. kép) zárták a pavilont. Fenmaradt Csóknak egy, feltételezhetőleg a Szépművészeti Múzeum igazgatójának írott levele, amelyben arra kérte a múzeum vezetőjét, hogy járuljon hozzá a magyar állam tulajdonában lévő három képének (*Bugaci pásztor, Fehér virágok, Koszorút kötő öregasszony*) velencei kiállításához.<sup>494</sup> A nevezett művek nem szereplnek a megjelent kiállítási katalógus műtárgylistájában, így nem tudni, hogy a múzeum végül nem adta ki a műveket, vagy késői hozzájárulói döntés következtében csupán a katalógusból maradtak ki, és a művek amúgy kiállításra kerültek Velencében. A festmények között abban az évben is elhelyeztek kisebb plasztikákat, ám újdonságként nagyobb méretű szobrászati alkotásokat is kiállítottak, a Magyar Pavilon épülete előtt a szabad ég alatt.<sup>495</sup>

A nemzetközi kritikák leginkább azt hangsúlyozták a magyar festmények kapcsán, hogy azok végre megszabadultak a német nyelvezettől és kultúrától, s ezáltal a modern magyar festészetnek az egyenes párizsi hatása, világosabb koloritú ága mutatkozik meg.<sup>496</sup>

Az üdvözített változás ellenére az eladások minden korábbi évet alulmúltak, hiszen összesen kettő festményt vásároltak csak meg. A kiállítás anyagi értelemben vett sikertelenségét Radisics 1915 januárjában a miniszternek írt beszámoló levelében a háború kitörésének a tényével magyarázta.<sup>497</sup> Radisics leírásából tudható, hogy a marosvásárhelyi születésű zsánerfestő Kacziány Ödön noha első ízben állított ki Velencében, maga az olasz király vásárolta meg *Holdfény a Tiszán* című munkáját 2.200 líráért.<sup>498</sup> A másik eladott alkotás Edvi Illés Aladár *Fekvő borjú* című akvarellje volt, amelyet egy bécsi magángyűjtő vett meg 1.100 líráért.<sup>499</sup>

---

<sup>493</sup> MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjtemény OMKT Művészeti díjak anyagai 10057.

<sup>494</sup> Csók István levele [ismeretlen címzettnek]. [Dátum nélkül]. MNG Adattár Ltsz. 477/1920.

<sup>495</sup> Sajnos nem áll rendelkezésünkre erre vonatkozóan további adat, amelyből kiderülne, mely nagyobb méretű szobrok kerültek a Magyar Pavilon bejárata elé. Lásd: Magyar művészet Velencében. *Művészet* 13 (1914) 2, 127.

<sup>496</sup> Diego Arich De Finetti: 1895–1914: Works from the Biennale Exhibitions. In: Romanelli et al. 1995, 52–53.

<sup>497</sup> Radisics Jenő levele Jankovich Bélának. Budapest, 1915. január 2. IMM Adattár Ltsz. 1909-977.

<sup>498</sup> Kacziány sikerét a korabeli sajtóban is közölték: Malonyay Dezső: Kacziány Ödön sikere Veneziában. *Budapesti Hírlap* 1914. június 18.

<sup>499</sup> A Paur Géza által hitelesített, 1914. április 2-án Velencébe kiküldött magyar műtárgy- és árlistán Edvi Illés Aladár *Fekvő borjú* című képe 2.200 lírás eladási áron szerepelt. Feltételezhető, hogy a bécsi vásárló végül a felére lealkudta az eladási árat. Az árlista őrzési helye: ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1905–1928).

Radisics levelének második felében a Magyar Pavilon épületének újfent igencsak megromlott állapotáról írt. Egyrészt a tető beázása jelentette a visszatérő problémát, amit – Radisics szerint – ha nem orvosolnak, akkor alkalmatlanná válik a tér műtárgyak befogadására. Továbbá új problémaként vetette fel a Pavilon pincéjének a beázását is, ahonnan szintén bedőlt a víz az épületbe.<sup>500</sup>

Az 1914-es magyar kiállítás iparművészeti szekcióját – szintén a korábbi hagyományt folytatva – az Iparművészeti Társulat vezetősége válogatta és installálta.<sup>501</sup> Az 1914. évi részletes „árújegyzék” (80. kép) alapján sok részlet kiderül az iparművészeti kollekciónról.<sup>502</sup> Az első világháború előtti időből ez az egyetlen fennmaradt tételes kimutatás a velencei magyar iparművészeti alkotásokról: 235 tételt állítottak ki, összesen 26.834 líra eladási összegben. Lesznai Annától (1885–1966) hímzett párnák, tarsolyok és különféle méretű dobozok szerepeltek. Korniss Elemérné és Szécsénné Nagy Etelka vert csipkéekkel, Zadubánszky Irén művészbabákkal,<sup>503</sup> Juhász Árpád (1863–1914) matyó viseletbe öltöztetett fababákkal és festett fadobozokkal vett részt a Biennálén. Rauscher Lujza, Borosnyai Jolán, Dörre Ida, Pataky Piroska selyembatikokkal szerepeltek Velencében. Gyárfás Ilona, Dalmát Piroska, Bodor Margit hímzett és gyöngy nyakdíszeket, Nagy Ida gyöngy-retikült, Bükkerti Mariska, Schulek Ilona, Zucker Frida, Szécsi Ilona, Schöntheil Irén pedig bőrbatikokat készítettek. Fábrián Gyula és neje cserépvázákat, Márton Imre vert réz tálakat állított ki. Benczúr Béláné „peddig” nád kosarakat font. Remsey Györgyné és Undi Carla (1881–1956) torontáli terítőket és szőnyeget szőtt. Továbbá Rippl-Rónai József cserép táljai, illetve a kassai Ipariskola bőrtárcái és -táskái is kiállításra kerültek. A kisplasztikák és plakettek Beck Ö. Fülöp, Bódy Kálmán, Murányi Gyula, Reményi József (1887–1977) és Szász Vilmos alkotásai voltak. A legnagyobb népszerűségnek Kozma Lajos (1884–1948), Lakatos Artúr (1880–1968) és Román Klára bútorszövevei és párnái örvendtek. Az iparművészeti kollekción

---

<sup>500</sup> A Magyar Pavilon az egyetlen pincével rendelkező épület a mai napig a Giardiniben. Maróti eredetileg a vízelvezetés funkciójával építette meg a földalatti helyiséget, amelynek kavicsos talaja is ezt a célt szolgálja, mivel az apály és a dagály közötti vízmozgást követni képes.

<sup>501</sup> [n. n.]: Veneziái kiállítás. *Magyar Iparművészet* 17 (1914) 3, 126.

<sup>502</sup> Országos Magyar Iparművészeti Társulat. *Árújegyzék*. Összeállította: Györgyi Kálmán. Velence, 1914. április 15. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1905–1928).

<sup>503</sup> Erről részletesen lásd: Tészábó Júlia: Zadubánszky Irén művészbabái. *Magyar Iparművészet* 7 (1999) 1, 42–50.

legdrágább tételeit Rippl-Rónai József hímezett képei jelentették, amelyek egyenként 600, 1.750 és 2.300 lírába kerültek.<sup>504</sup>

Eladás szempontjából ismét népszerűbbek voltak az iparművészeti alkotások a festményekhez képest. A kiállított 235 tételből 200-at eladtak.<sup>505</sup> A bevételből – a Velencében készített elszámolási feljegyzés alapján – az Iparművészeti Társulatot 1.299 korona 70 fillér, valamint a pécsi Zsolnay Porcelánmanufaktúrát 1.268 korona 35 fillér illette meg az eladott iparművészeti tárgyak után, ellenben a Képzőművészeti Társulatnak csupán 500 korona járt az értékesített képek festmény után.<sup>506</sup> Maga Fradeletto is vásárolt egy Zsolnay labrador vázát.<sup>507</sup>

Az 1914-es kiállítás lebontását Radisics Jenő felügyelte. Noha a Biennále már 1914. október 30-án bezárt, a miniszter csak 1914. december 5-én bízta meg hivatalosan Radisicsot a feladattal, miután kiderült, hogy az az évi nemzeti biztos (Paur) és a kiállítás-rendező (Ferenczy) akadályoztatásuk miatt nem tudnak Velencébe utazni. Paur Géza hadba vonult, Ferenczy pedig betegségre való hivatkozással nem tudta teljesíteni a feladatot.<sup>508</sup> Radisics fennmaradt útinaplójából ismeretes, hogy összesen tíz napot töltött Velencében, és 616 korona 28 fillért költött, amelyben benne foglaltatott a napi 40 koronás napidíja is.<sup>509</sup> A költségek legnagyobb hányadát a menetjegyek, a kocsik bérleti díja és a hordárok kifizetése jelentette.

Radisics nem pusztán a képző- és iparművészeti alkotások szakszerű lebontását felügyelte – a tényleges bontási munkát az OMKT emberei végezték, akik Radisiccsal együtt utaztak ki Velencébe –, hanem az épület teljes berendezését (bútorok, növények stb.) és felszerelési tárgyait is össze kellett csomagolni, s el kellett távolítani a pavilon helyszínéről. Ezeket – a korábbi gyakorlatnak megfelelően – a velencei osztrák-magyar konzulátuson helyezték el megőrzésre a következő Biennále megrendezéséig. Akkor

---

<sup>504</sup> Sajnos pontosabb adatok hiányában nem ismeretesek, hogy Rippl-Rónainak mely három kárpitját állították ki 1914-ben.

<sup>505</sup> Eladási listák és csekkfüzetek. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1905–1928).

<sup>506</sup> Átvételi elismervény. Velence, 1914. december 18. IMM Adattár Ltsz. 1909-977.

<sup>507</sup> Radisics Jenő levele Romolo Bazzoninak. Budapest, 1915. február 22. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1905–1928).

<sup>508</sup> Jankovich Béla levele Radisics Jenőnek. Budapest, 1914. december 5. IMM Adattár Ltsz. 1909-977.

<sup>509</sup> Radisics Jenő hivatalos útinaplója. Budapest, 1914. december 22. IMM Adattár Ltsz. 1909-977.

azonban még nem sejtették, hogy minderre csak nyolc évvel később kerül majd sor, egy teljesen új politikai felállásban, és addigra már nem lesz közös osztrák-magyar konzulátus. Radisics hazatérését követően hosszabb szünet következett a velencei magyar szereplésben, egyben a Biennále egészének történetében, amely után Magyarország csak 1922-ben tért újra vissza Velencébe. Az 1910 és 1914 közötti, többé-kevésbé szisztematikusan épített út, lassú áttörési folyamat, az akadémikus portréktól és tájképektől az impresszionisztikus, kolorista táj- és hangulatképekig való eljutás, az 1922-es visszatérésre kettőtört, s az 1920-as évektől a magyar kultúrpolitika egy másik irányvonalban kívánta továbbvinni a magyar művészet nemzetközi propagálását. Az első világháborút követő átalakult politikai és kulturális helyzet következtében megváltozott programmal és felfogással („keresztény-nemzeti progresszió”, modern formanyelv–nemzeti tematika) folytatta Magyarország a velencei szereplését.

A Fradelettót és konzervatív kiállítás-politikáját az első világháború előtt ért folyamatos kritikák ellenére az első tizenegy Biennále sikerként könyvelhető el: Velence bebizonyította, hogy helye van a korabeli kortárs nemzetközi kiállítások sorában. Velencén kívül egy olasz városnak sem sikerült folyamatosan működő, tömegeket vonzó nemzetközi kiállítás-sorozatot létrehozni, pedig köztudott, hogy voltak ilyen próbálkozások.<sup>510</sup> A látogatószám gyakorlatilag 1895 és 1914 között minden Biennále-évben emelkedett.<sup>511</sup> A sikerhez hozzájárultak a nemzeti pavilonok szisztematikusan épülései, illetve a kezdetektől fogva magas színvonalon működő olasz sajtómunka. A Biennále és Velence városa feltételezhetően tudta, hogy egy nemzetközi kiállítás sikere nem pusztán a kiállított műveken, hanem a körülményeken (diplomácia, kultúrpolitika, helyszín, kísérő programok, miliő, reklám, hirdetés, kritikák stb.) is múlik. Ezzel kapcsolatban Lengyel Géza fogalmazta meg, mi is az igazi vonzereje a Velencei Biennálénak – hátránya mellett: „A világ művészete a maga teljességében itt meg nem ismerhető. A piktorokat és a szobrászokat, kik az ár élén úsznak, részben nem látni, részben rosszul látni. Sok is, kevés is az ezernyi kiállított tárgy. Igaz, erre vágyik, aki ide eljön forró nyáron, gondtalanul kóborolni, gondolán siklani, beletemetkezni a Lido aranyos homokjába. Aki itt végigsétál, mindegy annak, száz képet nem néz-e meg, vagy kétezret. [...] Az utazók, Velence-járók,

---

<sup>510</sup> May 2009, 93.

<sup>511</sup> 1895: 224.327 fő; 1909: 457.960 fő (az első világháború előtti időszakban elért legmagasabb látogatószám); 1914: 337.904 fő. Lásd: Di Martino 2005, 118.

láttnivaló emberek nagy találkozó helye ez. Ebédlő, ahol túl bő a menü, de elfogyasztása nem kötelező. Valami kedvére valót pedig mindenki talál [...]”<sup>512</sup>

A Biennále első, Fradeletto által vezetett szakaszában az iparművészet nagyobb közönségsikereket ért el, mint a képzőművészet, s ez legfőképpen annak a kommunikációnak volt köszönhető, amely az iparművészetnek a modern élet mindennapjaiban kitüntetett helyet szentelt. Ezen tendenciát kihasználva emelte be a Velencei Biennále is programjába az iparművészeti tárgyak kiállítását. A Velencei Biennále éppen az iparművészet beemelésével kívánt eltérő lenni a müncheni Secession vagy a párizsi Salon kiállításaihoz képest.<sup>513</sup>

A Velencei Biennále megalakulásától kezdve deklaráltan nem volt független az olasz politikai élettől, legfőképpen az olasz királyi háztól, így valójában a Biennále a nemzetpolitikai „hatalmi játszmáknak” legfőbb színpada volt.<sup>514</sup> Ennek következtében az első világháború után megváltozott világ- és olasz (nemzet)politikai helyzet hatására a Biennále vezetősége kicserélődött, s egy teljesen új vezetői gárdával, új irányban folytatta megkezdett útját.

#### 5.6 Visszatérés Velencébe (1922)

Noha Olaszország győztesként fejezte be az első világháborút, az olasz állam és a közvélemény mégis csalódott volt a területi döntések tekintetében: leginkább az fájt Olaszországnak, hogy a kívánt és megígért adriai területeket és Dalmáciát nem kapták meg. Így a háború után Európában kialakult új politikai erővonalak rendszerében – többek között Magyarország mellett – Olaszország is az „elégedetlenek” oldalán állt, s területi korrekcióra várt.<sup>515</sup> Az elégedetlenség fokozatosan erősítette fel a nacionalista érzéseket az olasz társadalomban, s ez vezetett el a Nemzeti Fasiszta Párt (Fascio di Combattimento) 1921-es párttá alakulásáig, majd Benito Mussolini (1883–1945) fasiszta diktatúrájáig (1922–1943).

---

<sup>512</sup> Lengyel 1909b, 297.

<sup>513</sup> Scotton 1995, 123.

<sup>514</sup> May 2009, 94.

<sup>515</sup> Horváth Jenő: *Olaszország Kelet-Közép-Európa politikája 1918-tól napjainkig*. MTA Történettudományi Intézet, Budapest, 2003, 12. Horváth „elégedett” államoknak nevezte Franciaországot, Lengyelországot, Csehországot, Jugoszláviát és Romániát, s „elégedetlennek” Németországot, Ausztriát, Magyarországot és Bulgáriát.

1918 és 1922 között liberális kormányzás volt Olaszországban, aminek köszönhetően az 1914 után kimaradt két Biennále-évet (1916 és 1918) követően 1920-ban még a politika direkt befolyása nélkül rendezték meg a háború utáni első velencei kiállítást – a frissítés jegyében – új elnökkel, Giovanni Bordigával (1854–1933) és új főtitkárral, Vittorio Picával (1866–1930) az élen. 1920-ban a központi pavilonban az új Biennále-főtitkár, Pica (Ugo Ojettivel közösen) Paul Cézanne-nak (1839–1906) rendezett retrospektív tárlatot, a Holland Pavilonban pedig Vincent van Gogh képviselte a holland művészet modern törekvéseit. Ezek a korábbi akadémikus műfajok domináns bemutatásához képest megtörtént óvatos elmozdulások jelzik a Biennále modernizálására tett igyekezeteket, ám Cézanne vagy van Gogh 1920-ban való bemutatása továbbra is megkésettiséget jelentettek a kor aktuális törekvéseihez képest. 1920-ban az egyik legelőremutatóbb, legaktuálisabb pavilonnak az Orosz Pavilon mutatkozott Mihail Larionov (1881–1964), Natalja Goncsarova (1881–1962) és Alexander Archipenko (1887–1964) munkáival. Talán részben a velencei szereplés hatására foglalkozott Magyarországon is Hevesy Iván (1893–1966) 1921-ben a *Nyugat*ban külön írásban Archipenkóval, akit a kor legnagyobb újító szobrászának nevezett.<sup>516</sup>

1920-ban a volt központi hatalmak országai közül azok, akik korábban szerepeltek a Biennálén, ezúttal nem kaptak meghívást a Biennáléra: államilag sem Németország, sem Ausztria, sem Magyarország nem vett részt az az évi velencei kiállításon.<sup>517</sup> Ellenben meghívást kapott az Osztrák-Magyar Monarchia egyik újonnan létrejött utódállama, Csehszlovákia, amely gesztus „Európa újonnan kialakult politikai térképének szimbólumaként”<sup>518</sup> értékelhető.

Magyarország esetében a távolmaradás okaira Vass József (1877–1930) akkori vallás és közoktatásügyi miniszter egy évvel később, 1921. szeptember 7-én kelt, a Biennálénak írt levelében máshogyan „emlékezett”. Az ország pénzügyi nehézségeire hivatkozott, aminek következtében Magyarország 1920-ban nem tudta kiállítások befogadására újra alkalmassá tenni a megrongálódott Magyar Pavilont.<sup>519</sup>

---

<sup>516</sup> Hevesy Iván: Archipenko. *Nyugat* 14 (1921) 14, 1127–1128.

<sup>517</sup> Becker 2007, 73., 27. lábjegyzet.

<sup>518</sup> May 2009, 100.

<sup>519</sup> Vass József levele a Velencei Kiállítás Hivatalának. Budapest, 1921. szeptember 7. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1905–1928).

Az első világháború után kialakult új politikai helyzetnek, az Osztrák-Magyar Monarchia felbomlásának, majd a trianoni békeszerződésnek a Biennále szempontjából abban a tekintetben volt következménye, hogy a párizsi béketárgyalásokon napirendre tűzték Magyarország külföldi ingatlanjainak a kérdését, így többek között a velencei Magyar Pávilon jogi helyzete is tisztázásra szorult. Miután a tárgyalások lezárását követően a Pávilon megmaradt a magyar állam tulajdonában, s visszanyerte eredeti rendeltetését, a magyar kultusztárca levélben fordult a Biennáléhoz, kérve a részletes tájékoztatást az épület állapotáról. Az állapotleírásból kiderült, hogy a bejárat lábazati csempéiből nagyjából 100 darab hiányzott, további 30 restaurálásra szorult, az üvegtetőn 450 darab üveg összetört, a kiállítótermekben a falakat és a parkettát rendbe kellett hozni, s a magastetőt teljesen helyre kellett állítani. A helyreállítás költségeit hozzávetőlegesen 50-60.000 lírában állapították meg.<sup>520</sup> Mindkét országnak érdekében állt a kölcsönös kulturális kapcsolatok intenzív folytatása, illetve újrakezdése, így a Biennále vállalta a Magyar Pávilon külső helyreállítási költségeinek a fedezését, cserébe kérve Magyarországot, hogy a megszokott feltételek mellett vegyen részt a következő Biennálén, s a „modern magyar művészet, amely oly nemes hagyomány örököse, a XII. velencei világversenyen a legragyogóbb és legméltóbb módon szerepeljen.”<sup>521</sup> A Pávilon belső installációjának rendbehozatalát, a ház kiállítások befogadására újra alkalmas enteriőrjének kialakítását és mindennek költségeit – miután a Magyar Pávilon kisegítő kórházként működött az első világháború alatt, s igencsak amortizálódott – már a magyar államnak kellett vállalnia, s ezeket a munkálatokat 1922-ben Maróti Gézára bízták.<sup>522</sup>

Mivel a háború után különösen fontos volt a magyar politikai vezetés számára az országról korábban kialakult képnek – a nehézségek ellenére történő – fenntartása, így nem volt kérdés, hogy Magyarország részt kíván venni a Biennálén. Mivel a magyarországi művészeknek nem adódott túl sok lehetőség a külföldi szereplésre – önálló tárlatokra egyáltalán nem hívták a magyar művészeket –, így a Biennále az egyik, ha addigra már nem a legfontosabb megmutatkozási felületnek számított a magyar művészet propagálásának szempontjából. Ráadásul köztudottan az olaszok tudtak a legtöbbet a

---

<sup>520</sup> Pasqualin és Vienna velencei építészek jelentése a Biennálénak a Magyar Pávilon állapotáról. Velence, 1921. október 13. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1905–1928).

<sup>521</sup> Giovanni Bordiga levele a budapesti olasz nagykövetnek, Castagneto hercegnek. Velence, 1921. november 30. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1905–1928).

<sup>522</sup> [n. n.]: A magyar művészet Veneziában. *A Műbarát* 2 (1922) 1, 20.

magyar képzőművészetről a korban, hiszen legtöbbször Olaszországban szerepeltek a magyarországi művészek.

Az 1920-ban újjászervezett Magyar Országos Képzőművészeti Tanács<sup>523</sup> keretében megalapították a Külföldi Kiállítások Végrehajtó Bizottsága elnevezésű alosztályt, amely a magyar művészet nemzetközi szereplésének ügyeit (propagálás, kapcsolatépítés és -kialakítás stb.) intézte.<sup>524</sup> Bár az 1920-as években – ahogy Déry Béla írta – „külföldi kiállításaink rendezésében azonban mégis hiányzott a programszerűség,<sup>525</sup> részben a bizottság javaslatára, részben az olaszok kapacitálására Magyarország 1922-ben megnyitotta kiállítását a soron következő Velencei Biennálén.

A kiállítás megnyitásáig vezető út azonban 1922-ben különösen szövevényesen és konfliktusoktól nem mentesen alakult, és az ideális megvalósítást messze elkerülő forgatókönyv mentén valósult meg végül a tárlat. Már a kiállítás jellegének (csoportos kiállítás vagy több kisebb monografikus bemutatók) eldöntésénél egymásnak feszültek a Képzőművészeti Társulat és a Szinyei Merse Pál Társaságnak<sup>526</sup> a művészei. „Veneziában már a háború előtt a csoportos kiállításokról rátértünk az egyéni gyűjteményes kiállítások rendezésére. Ezúttal azonban művészeink túlnyomó – és nem éppen a legértékesebb – része a csoportos kiállításokhoz akar visszatérni. A Műcsarnok tárlatainak ismert színvonalát jelentené ez, azokkal a kiváló művészeinkkel megtoldva és megjavítva, kik a Műcsarnokot immár egy évtized óta következetesen elkerülik. Ha meggondoljuk, hogy Veneziában micsoda feladat várakozik ezután a magyar művészetre: ha számbavesszük, hogy a

---

<sup>523</sup> 1871-ben Országos Képzőművészeti Tanács néven alapította a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium, mint a szaktárcát a képzőművészet rendszeres fejlesztésében segítő, javaslatokkal és tanácsokkal ellátó háttérintézményt. 1901-ben Magyar Országos Képzőművészeti Tanács néven újjászervezték. A két szempontból (hatáskör és struktúra) történő átalakítás előzményeiről lásd: Értekezlet a Magyar Országos Képzőművészeti Tanács újjászervezése tárgyában. 1900. május 31. OSZK Kézirattár Schönher Gyula iratai Fol. Hung. 1812 ff. 180–194. ; illetve a határozatról: A belügyminiszter leiratban értesítette a fővárost... *Művészet* 1 (1902) 5, 353. A Magyar Országos Képzőművészeti Tanácsot 1919-ben megszüntették.

<sup>524</sup> Déry Béla: *Kultur-propagandánk külföldön*. [k. n.], Budapest, 1921, 6–7.

<sup>525</sup> Déry Béla: *Művészeti kiállítások külföldön az 1927. évben*. [k. n.], Budapest, 1927, 6.

<sup>526</sup> 1920-ban alapították Szinyei Merse Pál tiszteletére. A névadó művésznak és a Nagybányai Művésztelepnek a képzőművészetről vallott világképét kívánták tovább folytatni, s az akadémikus művészekkel szemben az újítások irányába nyitott, de nem lázadó fiatalokat kívánták támogatni. Lásd: Farkas Zoltán: A Szinyei Merse Pál társaság jubiláris kiállítása. *Nyugat* 33 (1940) 3, 151–153. A Társaságot 1949-ben szüntették meg politikai nyomásra. 1992-ben újjászervezték. Az újjászervezett SZMPT-ről lásd: URL: <http://artportal.hu/lexikon/iranyzatok/szinyei-merse-pal-tarsasag> (Hozzáférés: 2013. július 7.)

külföldön megkísérelt művészeti propaganda annyira balsikere után nem kevesebbről kell meggyőznünk a világot, mint hogy művészetünkönél nincs ma magasabbrendű művészet Európában, akkor csak elborzadva fordulhatunk el ettől a tervtől.”<sup>527</sup> A Szinyei Merse Pál Társaságnak a művészei emellett határozottan hangsúlyozták, hogy kizárólag a Képzőművészeti Társulattól teljesen független csoportban hajlandók egyáltalán Velencében kiállítani. Ennek megfelelően felmerültek olyan hangok is, hogy „ez igazán jelentős csoport mellett van-e keresnivalója a másik csoportnak?”<sup>528</sup>

A Képzőművészeti Társulat művészeinek a pozíciója az 1920-as években kettős volt: művészeti szempontból szinte teljesen marginálissá váltak a progresszív és a mérsékelt újítók mellett, ugyanakkor a Műcsarnokot továbbra is ők birtokolták és határozták meg az ottani kiállítások jellegét. Ellentmondásos helyzetük és elégedetlenségük miatt folyamatosan és egyre hangosabban hallatták a hangukat a kultusztárca illetékeseinél, amelynek hosszabb távon meg is lett az eredménye.

A velencei kiállításra szánt anyag összeállítására kijelölt személy vagy személyek kérdése körül szintén ellentétes álláspontok fogalmazódtak meg. „Régebbi külföldi kiállításaink példája bizonyítja, hogy sikeresen ilyen feladatot többtagú jury megoldani nem képes, hanem egyvalakire, biztos ítéletű, kipróbált ízlésű, kemény gerincű férfiúra kell bízni a műtárgyak összeválogatását és az egész kiállítás megszervezését.”<sup>529</sup> Ezeknek a kérdéseknek az eldöntése a közoktatásügyi miniszterre várt. 1922. január 10-én Vass miniszter végül megbízta egy személyben Majovszky Pált, nyugalmazott Művészeti Ügyosztályvezetőt az az évi velencei magyar kiállítási anyag összeállításával, s egyben kinevezte a tárlat nemzeti biztosának. Vass ezen döntésével elvetette a korábban megszokott gyakorlatot és a többtagú zsűrizéses formát. Majovszky segédjének Paur Gézárt, a Képzőművészeti Társulat titkárát jelölte ki, akinek az adminisztrációs és szervezési kérdések végrehajtása, s a művek begyűjtése volt a feladata. Paur járatos volt a Velencei Biennále körüli ügyek intézésében, hiszen több ízben részt vett már abban a háború előtt. Majovszky személyével mindenki (a különböző művészkörök és a közvélemény is) elégedettnek tűnt, nem úgy a csoportos kiállítás mellett való döntéssel: „A választás igen szerencsés, mert Majovszky dr. kipróbált ízlésű műbarát s művészetünk alapos ismerője. Bizonyos tekintetben, sajnos, megkötött kézzel kénytelen munkához látni,

---

<sup>527</sup> [n. n.]: A magyar művészet Veneziában. *A Műbarát* 2 (1922) 1, 20.

<sup>528</sup> Uo.

<sup>529</sup> Uo.

mert azon elhatározáson, hogy a magyar osztály sok művésznak tárlatszerű kiállítása legyen, nem volt módjában változtatni, holott éppen ő volt az, aki annakidején hivatalos minőségében egyes művészek gyűjteményes anyagát vitte ki Veneziába. Lelkesedésétől és ítéletétől így is sokat várunk.»<sup>530</sup>

*A Műbarát* 4. számában közölt hosszabb beszámolóból tudható a kiállítás szervezésének további menete és váratlan, kedvezőtlen fordulatai.<sup>531</sup> A korábbi gyakorlattal ellentétben Majovszky több hónapon keresztül fáradtságot nem kímélő munkával végiglátogatta a különböző művészek műtermeit és az akkoriban egymás után megnyíló kiállításokat, s a látottak alapján összegyűjtötte a Velencébe szánt anyagot. Majovszky, hogy meggyőzze a Társulat művészeit arról, mennyire nem egyoldalú és nem egy irány felé mutató anyagot válogatott össze, még a kiküldés előtt megmutatta az Társulat bizonyos képviselőinek a kiállításra szánt kollektívát. A hibát Majovszky ezen lépésével követte el. Az anyag megtekintése után a Zala György vezette csoport felháborodottan rohant a miniszterhez, azzal vádolva Majovszkyt, „hogy egyoldalú volt a válogatásban annak a művészcsoportnak javára, amely a Szinyei-Társaságban egyesült; hogy kiváló művészeink egész sorát kihagyta az összegyűjtött anyagból; hogy felforgató, »bolsevista« irányú munkákat csempészett beléje; hogy semmi érzéket nem mutatott a nemzeti művészet iránt.»<sup>532</sup> Feloldhatalannak tűnő ellentmondás volt a korban a nemzeti és a nemzetközi ízlésnek való egyszerre történő megfelelés: míg a nemzetközi kritika perspektívájából szemlélve általában a Velencébe küldött magyar festészeti anyag inkább „középszerű” volt, addig a magyarországi konzervatív, antiliberalis művészkörök részéről akár csak néhány modern kép szerepeltetése miatt a kollektív azonnal megkaphatta a szélsőségesen radikális jelzőt. *A Műbarát* beszámolójából az is kiderül, hogy Zalának és társainak valójában messzebb igyekvő céljai is voltak, amelyek eléréséhez jó alapot szolgált a velencei magyar kiállítás „botránya”: valójában a Képzőművészeti Főiskola és a Szépművészeti Múzeum vezetőségének, sőt a minisztérium művészeti osztálya személyzetének kicserélését is sürgették. Mindennek háttérben az 1920-as évektől Magyarországon dúló konzervatív,

---

<sup>530</sup> [n. n.]: A veneziai magyar kiállítás. *A Műbarát* 2 (1922) 2, 46.

<sup>531</sup> [n. n.]: A veneziai kiállítás ügye. *A Műbarát* 2 (1922) 4, 93–94.

<sup>532</sup> Uo. 93.

antliberális és modern, haladó szemléletű művészek folyamatos harca állt, ami természetszerűleg minden területre, így a külföldi magyar kiállítások ügyére is kiterjedt.<sup>533</sup>

A miniszter ezt követő lépései – amelyek hozzá nem értésről, a korabeli magyar művészeti élet helyzetének és mozzatórugóinak nem ismeréséről, valamint befolyásolási hajlamról tanúskodnak – végérvényesen meghatározók voltak az 1922-ben megvalósult velencei magyar kiállítás szempontjából. Vass József felmentette Majovszkyt kormánybiztosi pozíciójából, s ezzel igazat adott a vádaskodóknak. „Néhány érdekelt és vad indulattól vitt művész kirohanására odáig ment, hogy az állandó jury helyett, mely a kormánybiztosság megszűnésével automaticæ lépett volna jogaiba, a vádaskodó művészek csoportjából rögtönözöttetett juryt. Ez azután lázasan munkához látott. A veneziai anyagból, melyet Majovszky oly végtelen gondossággal válogatott össze annyi mindenféle szempont bölcs mérlegelésével, egy csomó kiváló alkotást kidobott, hogy helyükbe részben néhány másodrendű művész kimaradt munkáit, részben a múzeumtól kölcsönkért festményeket tegyen. Szívbeli együttérzéssel támogatta vandál munkájában a juryt Pekár államtitkár,<sup>534</sup> mint a jury elnöke.”<sup>535</sup> A Szinyei Társaság művésztagei azonnal értekezletet hívtak össze, és elhatározták, hogy visszavonják műveiket a kiállításról, ha nem kapnak elégtételt Majovszky és a maguk számára. A minisztériumban ettől a fenyegetéstől látszólag megijedtek, s tárgyalásra hívták a művészeket, ahol az államtitkár megígérte, hogy minden kívánságnak eleget tesz a minisztérium. Ám az ígéret ellenére Velencébe mégsem a Majovszky által válogatott gyűjtemény ment el, hanem „annak számos értékes darabjától megfosztott és ugyanannyi kétesértékű más munkával megmásított hybrid változata. Az a gyűjtemény ennél fogva nem fogja odakünn a magyar művészet javát képviselni. És ez az egész ügyben a legnagyobb, sőt talán az egyedülvaló sérelem. Ki felel érte és milyen elégtétellel tehető jóvá? Másrészt ki önérzetes férfiú fog ezután miniszteri megbízást vállalni, miután senki sem tudhatja, mikor hagyja cserben a miniszter?”<sup>536</sup>

Az 1922-ben lezajlott eset jól illusztrálja egyrészt a korabeli, egymással szembenálló művészkörök kiélezett viszonyát és eltérő érvényesülési lehetőségeit, másrészt a hivatalos

---

<sup>533</sup> A harc legfőbb terepe Magyarországon a Képzőművészeti Főiskola volt, ahol az első világháború után Lyka Károly reformokat kívánt végrehajtani, s ennek jegyében ragaszkodott Csók István és Vaszary János alkalmazásához a tanári gárdában. Erről részletesen lásd: Révész 2003, 11–26.

<sup>534</sup> Pekár Gyula (1867–1937) író, újságíró, kultuszminiszteri államtitkár.

<sup>535</sup> [n. n.]: A veneziai kiállítás ügye. *A Műbarát* 2 (1922) 4, 94.

<sup>536</sup> Uo.

művészetpolitika szakmai kompetenciáját és hozzáállását a külföldi magyar kiállítások ügyéhez.

A helyrehozott Magyar Pavilonban 1922-ben végül a következő szekciókra osztott kiállítás valósult végül meg: olajfestmények, szobrok, éremművészeti alkotások, grafikák, gobelinek, Zsolnay-kerámiák és újdonságként megjelent az egyházművészet mint önálló és bemutatandó kategória. Az egyházművészetben belül helyet kaptak ötvöstárgyak, textilek, éremművészeti alkotások, kisplasztikák, rajzok, szőnyegek és vallásos témájú festmények.<sup>537</sup> A Magyar Pavilon több mint kétszáz művet felvonultató monstre és összeszedetlen kiállításával ellentétben az osztrák művészet például nagyon koncentrált anyaggal volt képviselve a központi kiállítás *Sala Austria* termében: mindössze három művésztől – Anton Kolig (1886–1950), Carl Moll (1861–194) és Franz Wiegeler (1887–1944) – állítottak ki összesen tizenhárom képet. A művekkel „szigorú, erőt és győzelmet” sugároztak magukról a nemzeti reprezentáció jegyében.<sup>538</sup>

A magyar éremszekció 1922-ben kimondottan jelentős, a korábbiakhoz képest erősebb anyaggal szerepelt a kiállításon. A kiállított érem- és plakett-kollekciót – benne Telcs Ede, Moiret Ödön (1883–1968), Beck Ö. Fülöp, Reményi József, Berán Lajos (1882–1943), Esseő Erzsébet (1883–1954) munkáival – az Iparművészeti Múzeum állította össze a múzeum anyagából, s adta át Paurnak.<sup>539</sup> Leginkább századfordulós-szecessziós éremművészeti alkotások kerültek be a válogatásba.<sup>540</sup> Az anyagból mind mennyiségében (nyolc érem), mind kvalitásában kiemelkedtek Reményi József munkái. Mindenképpen figyelemreméltó egybeesés, hogy éppen a velencei szereplése után, 1922 év végén rendezték meg Reményi első önálló, gyűjteményes kiállítását Budapesten az Ernst Múzeumban. L. Kovásznai Viktória Reményi művészetéről szóló tanulmányában pedig az 1923 és 1926 közötti évekre tette a művész legtermékenyebb korszakát.<sup>541</sup> Ez is bizonyítja,

---

<sup>537</sup> XIII. Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. (Kiáll. kat.), Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli, Firenze, 1922, 150–167.

<sup>538</sup> L. Brosch: Venedigs XIII. Internationale Kunstausstellung. *Der Cicerone* 14 (1922) 12, 509.

<sup>539</sup> Budapest, 1922. március 1. Átvételi elismervény az OMKT és az Iparművészeti Múzeum között. MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjtemény OMKT 7753.

<sup>540</sup> A magyar szecessziós éremművészetéről részletesen lásd: L. Kovásznai Viktória: *Szecesszió a magyar éremművészetben. 1896–1924*. [Bölcsészdoktori disszertáció], ELTE BTK Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola, Budapest, 1977.

<sup>541</sup> L. Kovásznai Viktória: Reményi József művészi pályája. *Művészettörténeti Értesítő* 26 (1977) 2, 241–260.

hogy a Velencei Biennálén igyekeztek érett művészeket – nem pályakezdőket és nem nagy öregeket – bemutatni, akik éppen művészetük csúcán álltak.

A Gödöllői Művésztelep 1920-ban bekövetkezett felbomlásával a magyar iparművészet, azon belül is leginkább a textilművészet velencei szereplésének szervezett, egységes megjelenése jelentős mértékben csökkent. Helyet kaptak továbbra is iparművészeti tárgyak – legnagyobb számban Zsolnay-vázák és -edények –, ám sokkal kevésbé hangsúlyosan mint korábban. A kárpit-szekcióban 1922-ben öt művész kapott helyet – Ferenczy Noémi (1890–1957), Lakatos Artúr, Körösfői-Kriesch Aladár, Nagy Sándor és Rippl-Rónai József – leginkább csupán egy-egy szőttessel. Ferenczy Noémitől a több, mint két méteres *Teremtés* (1913) című falikárpitját állították ki, mely mű jelentőségét az adja, hogy ezt a gobelint tartja a szakirodalom úgy számon, mint a művész későbbi jellegzetes formavilágú (folthatású, síkszerű) és technikájú művészetének első kimagasló alkotását.<sup>542</sup> Különleges darabnak számít továbbá a kárpit-részlegben Rippl-Rónai József *Jézus születése és halála* (1906–1908) című faliképe (87. kép), amely leginkább a biblikus témaválasztás miatt szokatlan a művész életművében. A kivételességet Keserü Katalin Paul Gauguin (1848–1903) bretagne-i képeinek Rippl-Rónaira tett hatásával magyarázta,<sup>543</sup> Prékopa Ágnes a kárpit színhasználatban és a képen megjelenő asszonyok alakjában Maurice Denis (1870–1943) befolyását vélte felfedezni,<sup>544</sup> László Emőke véleménye szerint biztosra a Nabis-hatás vehető.<sup>545</sup> A falikép velencei szerepeltetésének háttérében az feltételezhető, hogy a mű tematikailag beleillett az új egyházművészeti szekcióba.

A fentebb vázoltak következtében a festészeti részleg tehát nem sok mindenben tért el a háború előtti kiállításokhoz képest. A *Der Cicerone* kritikusa meg is jegyezte, hogy Magyarország „régí erélyét megőrizve: a nemzeti vonulat mentén szervezi a művészetét.”<sup>546</sup> Leginkább hagyományos akadémikus és naturalista festmények domináltak, amelyek 1922-ben már igencsak kilógtak a Biennále akkori, új(abb) festészeti törekvéseinek a felhozatalából.<sup>547</sup> Abban az évben a szokásosnál több olyan mű került ki

---

<sup>542</sup> Pálosi Judit: Ferenczy Noémi a pálya kezdetén. In: Öriné Nagy 2009, 71.

<sup>543</sup> Keserü Katalin: *Rippl-Rónai József*. Corvina, Budapest, 1982, 32.

<sup>544</sup> Prékopa Ágnes: Rippl-Rónai József iparművészeti tevékenysége. In: Bernáth – Nagy 1998, 91–112.

<sup>545</sup> László Emőke: *Jézus születése és halála*. (Katalógustétel). In: Bernáth – Nagy 1998, 456–457.

<sup>546</sup> Brosch 1922a, 509.

<sup>547</sup> A németeknél többek között például Lyonel Feininger, Erich Heckel, Oskar Kokoschka festményei, a hollandoknál Kees Van Dongen, Jan Toorop munkái, a franciáknál pedig Henri Lebasque vagy Aristide Maillol alkotásai voltak láthatók. 1924-ben szenzációnak számított az egész Biennálén a „legújabb néger

Velencébe, amelyek már állami tulajdonban voltak. Ilyen volt például Tóth István (1861–1934) *Déli pihenő* és Vastagh György (1868–1946) *Agár* című bronzszobra, Zala György márvány *Női portréja*, s a festmények közül Deák Ébner Lajos (1850–1934) *Nászmenet*, Czencz János (1885–1960) *Áhítat*, Edvi Illés Aladár *Borús táj*, Ferenczy Károly *Cigányok* és Bosznay István *November* című képe.<sup>548</sup> Hans Tietze (1880–1954) a *Kunstchronik*ban ki is mondta kegyetlen ítéletét a magyar anyagra: azokat a nemzeteket teljesen figyelmen kívül hagyta kritikájában, amelyek középszerű szalonkiállítást küldtek Velencébe, így – mint írta – nem vesztegette a szót az angol, a belga és a magyar tárlatra.<sup>549</sup>

Tietze bírálatát árnyalja azonban, hogy a korábbiakhoz hasonlóan 1922-ben is bekerült – illetve ezúttal inkább bentmaradt Majovszky eredeti válogatásából – egy-egy modernebb szemléletű kép a kiállításra, mutatóul a „más” irányzatok illusztrálásának céljából. Ide sorolható Rippl-Rónai József *Apám és Lajos öcsém (Kettős portré, 1906)* című olajképe (84. kép), amely akkor még Kohner Adolf (1866–1937) műgyűjteményéből került ki a Biennáléra.<sup>550</sup> Továbbá bemutatásra került három Vaszary-festmény is (*Vadászat, Salomé, Cinerária*), valamint Csók István *A beteg Züzü* (1914), *Züzü a karácsonyfa alatt* (1914) (85. kép) és a *Krizantémok* (1917) című képei is.<sup>551</sup> A főterem egyik rövidebbik falára Vaszary *Vadászat* és *Salomé* című képe, s melléjük Csók két festménye (*A beteg Züzü* és *Krizantémok*) került, így ez a falszakasz vizuálisan külön részleget képezett az amúgy akadémikus tájképekben domináló kiállításon belül (83. kép).

---

művészet” bemutatása egy külön szekcióban. Lásd: [n. n.]: A velencei nemzetközi kiállítás. *A Műbarát* 2 (1922) 3, 67.

<sup>548</sup> *XIII. Esposizione Internazionale d’Arte della città di Venezia*. (Kiáll. kat.), Casa Editrice d’Arte Bestetti & Tumminelli, Firenze, 1922, 150–167.

<sup>549</sup> Hans Tietze: Die Kunstausstellung in Venedig. *Kunstchronik* 34 (1922) 42–43, 727.

<sup>550</sup> Kohner Adolf 1934-ben árverezte el a teljes gyűjteményét. A gyűjteményről – részletes bibliográfiával – lásd: Takács Gábor: *Műgyűjtők Magyarországon. A 18. század végétől a 21. század elejéig*. Kieselbach Galéria és Aukciósház, Budapest, 2012, 262–263.

<sup>551</sup> Az átvételi elismervényekről készített kivonatokból kitűnik, hogy 1922-ben Vaszarynak még egy képe (*Cirkusz, 1920*) átvételre került Winkle Nándor műkereskedéséből, ám ez a kép csak 1924-ben került végül kiállításra Velencében. Csók átvételi listájában a *Krizantémok* helyett a *Cigánylakodalom* című mű szerepel, ám a Biennale-katalógus végleges műtárgy-listájában az előbbi áll, s egy fennmaradt enteriőrfotón is ez a kép lóg a falon. Arra vonatkozóan nincs adat, mikor és miért történt meg a két mű közötti csere. A *Cigánylakodalom* 1924-ben került kiállításra a Biennálén, s abban az évben a *Krizantémok* újra szerepelt a magyar tárlaton. Az átvételi elismervényekről szóló kartonokat lásd: MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjtemény OMKT 7754 és 7778.

A képzőművészeti részleg eladásainak tekintetében Lux Elek (1884–1941) *Zsuzsanna* című kisplasztikája volt a legsikeresebb, amelyből utánrendelést is kértek. Lux 1922. december 17-én kelt levelében kérte a Képzőművészeti Társulatot, hogy „a rendelő mielőbbi kielégítésére bocsássa rendelkezésre a Társulat által megvásárolt példányt, amelyet 6 héten belül új öntvénnel fog pótolni.”<sup>552</sup>

Az 1922-es Biennále magyar kiállításában újdonságként megjelenő egyházművészeti anyagról külön kell szólni, hiszen egy majdani új korszak első lépéseként kell értelmezni a velencei magyar kiállítások összefüggésében. A szekciót Gerevich Tibor művészettörténész, az esztergomi Keresztény Múzeum akkori vezetője állította össze. Az egyházművészeti részleg valójában vallási tematikájú, részben modern formavilágú kisplasztikákat, medálokat, festményeket, akvarelleket és korabeli magyarországi templomberendezésekről készített (reprodukciós szándékú) rajzokat jelentette. Az 1908-ban a Múcsarnokban megrendezett első *Egyházművészeti kiállítás* óta – hol nagyobb, hol kisebb intenzitással – napirenden volt a hazai sajtóban az a kritika, miszerint „a katolikus egyház ma nem törődik a művészettel s azok, akik hivatva volnának templomok emelésére, berendezésére s a kegyszerek ajándékozására, nem ismerik, nem szeretik a művészetet.”<sup>553</sup>

Az 1910-es években két irányzat volt megfigyelhető a magyar egyházművészetben: az egyik „szolgaian” másolta a középkori és reneszánsz, legfőképpen olasz templomberendezési tárgyak és eszközök formáit, a másik, megújulást hirdető irány „kifejezője [kívánt lenni] kora eszmevilágának és mondanivalóját nemzetének, fajának formanyelvével” akarta továbbadni.<sup>554</sup> Ennek az irányvonalnak az erősítését szorgalmazta Gerevich Tibor is. A *Magyar Iparművészet* hasábjain írt programadó, *Egyházművészetünk jövője* című írásában üdvözölte, hogy a századforduló liberalizmusának letűnése után az új keresztény és nemzeti világban új magyar művészet van születőben, mivel „az impresszionizmus ma már nálunk is a múlté”, „a futurizmus kísérlete csődöt mondott”, „az expresszionizmus belefult túlzásaiba” – írta, majd levonva a remélt következtetést, folytatta: „az új magyar közszellem bizonyára alkalmas talaj lesz a magyar

---

<sup>552</sup> Budapest, 1922. december 17, Lux Elek levele a Képzőművészeti Társulatnak. MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjtemény OMKT 457/1922 KT.

<sup>553</sup> Margitay Ernő: Templomos művészet. Szablya-Frischauf Ferenc műveihez. *Magyar Iparművészet* 20 (1917) 9–10, 273.

<sup>554</sup> Uo. 274–275.

egyházművészet kibontakozására.”<sup>555</sup> E cél elérésében a legfőbb feladatnak azt látta, hogy a művészeknek szellemi közösséget kell teremteni az elmélyült alkotáshoz, s egyben egyházművészeti munkákra kell megbízásokat adni nekik, mert „az a jó egyházművészeti alkotás, amely nemcsak a műértőnek nyújt élvezetet, hanem a hívőnek is elmélyülést az ájtatosságban, vigaszt és erősítést a hitben; az, amely nemcsak esztetikai érzékünket, hanem vallásos érzésünket is kielégíti.”<sup>556</sup> Gerevichnek az egyházművészetet megújítani kívánó törekvéseiben legfőbb szellemi társa Fieber Henrik (1873–1920) katolikus pap, művészettörténész volt, aki maga is több helyen szorgalmazta a modern egyházművészeti törekvéseket.<sup>557</sup>

Mindezen elvek gyakorlati megvalósulásait láthatjuk az 1922-es velencei magyar anyag egyházművészeti részlegében. Ebben a szekcióban elsősorban Megyer-Meyer Antal (1883–1948) modern ötvöstárgyait és templomi hímzéseit ismerhette meg a nemzetközi közönség. Szablya-Frischauf Ferenc (1876–1962) festő és iparművész élete legnagyobb részét bútortervezéssel és belsőépítészeti munkák készítésével töltötte, s 1922-ben Velencében az 1911-ben felújított nőrincsei római katolikus templomhoz 1913-ban készített berendezéseinek (oltár, pad, szószék, keresztelőmedence) vázlatait és akvarelljeit mutatta be. Az 1911-ben Magyarországon letelepedett, svájci származású Richard Adolf Zutt (Zutt R. A.) két ötvöstárgyat állított ki Velencében. Zutt serlegein és kelyhein „a régi angol mesteremberek nemes körvonalait érezteti. Itt mindent a tiszta rajzhatásnak és az anyag polirozott felület-effektusának rendel alá. Ámde minden nemes tradicionalizmus ellenére is mindig a jelenben él [...]”<sup>558</sup> A „templomos” tárgyak mellett a szekció másik felét a különböző szentábrázolások és bibliai jelenetek tették ki. Kacziány Ödön *Szent László* és *Levétel a keresztről* című festményei, valamint Kövesházi Kalmár Elza *Szent Erzsébet* alakját megformáló finom kispasztikája mellett Tóth Gyula két plakettje (*Szent László*, *Madonna*) is helyet kapott. A szekcióban kiállításra kerültek még az 1912-ben a

---

<sup>555</sup> Gerevich Tibor: Egyházművészetünk jövője. *Magyar Iparművészet* 23 (1920) 1, 28.

<sup>556</sup> Uo. 31.

<sup>557</sup> Fieber Henrik: A modern vallásos művészet. *Magyar Iparművészet* 11 (1908) 5, 185–206.; Uő: A modern vallásos művészet II. *Magyar Iparművészet* 11 (1908) 6, 225–257.; Uő: *Korszerű egyházi művészet*. [k. n.], Budapest, 1913; Uő: Monumentális templomi festészet. *Magyar Iparművészet* 17 (1914) 9, 425–427.

<sup>558</sup> Nádai Pál: A mesterség áhitata. Zutt R. A. művészete. *Magyar Iparművészet* 17 (1914) 9, 423.

kassai Szent Erzsébet székesegyház Rákóczi-kriptájának freskójára kiírt győztes pályamű vázlattevéi is.<sup>559</sup>

Gerevich 1922-ben még csupán az egyházművészeti részleg összeállításáért volt felelős, ám már ekkor foglalkoztatta őt a Biennálén való teljes magyar részvétel kérdése, s a programszerűbb jelenlét. Itt érdemes felidézni azt, amit még a Biennále megnyitása előtt írt a velencei kiállításról és az elvárásokról: „Legyünk rá felkészülve, hogy a májusban megnyíló velencei tornán [...] egy egészen más olasz művészettel fogunk szembetalálkozni, mit amelyet a háború előtt ismertünk. Igyekezzék majd a magyar képzőművészet hasznára fordítani az ottani tanulságokat, mert nemcsak azért indulunk Velencébe, hogy ott babért szerezzünk... hanem azért, hogy ott magunk is tanuljunk...”<sup>560</sup>

Gerevich szavai itt az új olasz művészet megjelenésére utalnak.

Az 1920-as Biennále után az elnök, Giovanni Bordiga összegezte az az évi kiállítás tanulságait és eredményeit, melyben megfogalmazta, hogy Velencének és benne a Biennálénak az „egészséges kortárs művészet” egyik legfontosabb központjának kell lennie.<sup>561</sup> Az 1920-as kiállítást Pietro Orsi (1863–1943), Velence városi tanácsának a művészetekért felelős vezető tagja túlságosan modernnek titulálta, s a továbbiakban a túlzott nemzetköziséget vissza kívánta szorítani. Ezen elváráshoz igazodva 1922-ben az olasz művészet régi és új képviselői – többek között Virgilio Guidi (1891–1984), Guido Cadorin (1892–1976), Bortolo Sacchi (1892–1978) és Umberto Martina (1880–1945) – kaptak hangsúlyosabb szerepet. Az az évi Biennále két nagy olasz retrospektív kiállítását egyrészt az 1920-ban elhunyt Amedeo Modigliani (1884–1920) festményeiből, másrészt az akkor már éppen száz éve elhunyt Antonio Canova (1757–1822) műalkotásaiból rendezték meg, amit mindenképpen visszalépésként lehet értelmezni az első világháború után elindult nyitási folyamat viszonylatában.

Az 1920-as évek elején a többségében már halott, vagy kevésbé ismert, regionális művészek felvonultatása mellett elindult tehát egy új vonulat is, amely néhány év alatt odavezetett, hogy 1924-ben megrendezték a Biennálén a Novecento italiano képviselőinek bemutatkozó tárlatát *Hat festő a '900-as évekből (Sei pittori del '900)* címmel. A tárlatot a Benito Mussolini-féle hivatalos lap, az *Il Popolo d'Italia* műkritikusa, egyben a Novecento

---

<sup>559</sup> A pályázatot Dudits Andor nyerte el, s a freskókat 1914–1916 között kivitelezte. A pályázatról részletesen lásd: Éber László: A Rákóczi-freskó. *Művészet* 11 (1912) 9, 331–339.

<sup>560</sup> Gerevich Tibor: A modern olasz művészet. *Új Nemzedék* 1922. március 19. Idézve: P. Szűcs 1989, 232.

<sup>561</sup> May 2009, 105.

legfőbb propagálója, a korabeli Olaszország vezető írója, Margherita Grassini Sarfatti (1880–1961) rendezte, s többek között Felice Casorati (1883–1963), Ubaldo Oppi (1889–1942) és Ferruccio Scattola (1873–1950) munkáit mutatta be.<sup>562</sup> Az emberi test konstruktív mivoltának a kifejezése érződött a képeken, amelyekkel teljesen eltávolodtak a Biennálén korábban uralkodó naturalista ábrázolásoktól. A térben elhelyezkedő plasztikus test vált a legfőbb témává, mindez gazdag színhasználatban kifejezve: telt sárgák, mély zöldek és tüzes pirosak köszöntek vissza a vásznakon. Ebbe az új festészeti formanyelv megteremtését megcélzó vonulatba majd Magyarország is igyekezni fog hamarosan beleilleszkedni.

A gróf Klebelsberg Kunó vallás- és közoktatásügyi miniszter konzervatív reformeszméinek megvalósításában – a művészetpolitika terén – Gerevich Tibor kitüntetett szerepet kapott, de elképzeléseit, ideológiáját igazán majd Klebelsberg utódja, Hóman Bálint (1885–1951) miniszterségének az idején (1932–1938, 1939–1942) tudta maradéktalanul érvényre juttatni.

Klebelsberg nem sokkal az 1922-es Biennále megnyitását követően került miniszteri pozíciójába, s 1922 júniusától 1931 augusztusáig vezette a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumot. A klebelsbergi kultúrpolitika alapja a stabil keresztény-össz nemzeti, „neonacionalista”<sup>563</sup> értékrend megteremtése volt, s ebben a miniszter a legfőbb bástyának a katolikus egyház intézményrendszerét látta. A klebelsbergi időszak a kultúrát tekintette a magyar nemzet legfőbb fegyverének. Klebelsberg vallotta, hogy csak a kultúra, a kulturális értékek fejlesztése és terjesztése teheti naggyá az országot a világ nagypolitikai rendszerében. Mivel a Monarchia megszűnése és az ország feldarabolása miatt Magyarország gazdaságilag a környező országokhoz képest instabil, gyengébb helyzetbe került – pl. az elcsatolt felvidéki területek voltak a Magyar Királyság legfejlettebb iparterületei –, a kultúra jelentette az egyetlen kapaszkodót, amellyel az ország régi hírneve fenntartható volt.

Az utódállamokkal szemben meghirdetett *kultúrfölény* igazolása legfőbb céllá vált.<sup>564</sup> Ennek bizonyítását tekintette Klebelsberg legfőbb feladatának miniszterségének idején, s

---

<sup>562</sup> Margherita Grassini Sarfatti: Mostra di sei pittori del '900. In: *XIV. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*. (Kiáll. kat.), Ferrari, Velence, 1924, 76–77.

<sup>563</sup> Gr. Klebelsberg Kuno: *Neonacionalizmus*. Atheneum, Budapest, 1928.

<sup>564</sup> Amikor az utódállamokkal szembeni magyar kultúrfölény igazolásának a kérdést érintjük, nem hagyhatjuk figyelmen kívül az utódállamok hasonló élű törekvéseit sem. Az egykori Monarchiától független államiság

így a kultúra területén átvette a kezdeményező szerepet. Az államnak a művészetekre és a tudományokra gyakorolt befolyása folyamatosan nőtt az 1920-as évek elejétől, s ennek hatásai a velencei magyar szereplésben is határozottan kimutathatók.

Klebelsberg el akart szakadni az akadémikus-konzervatív művészettől, ám elutasította az avantgárdot, s minden túlzottan modern törekvést, s inkább egy, a kettő közötti utat választott: a „keresztény-nemzeti progresszió” jegyében új, mérsékelt modern formanyelvet kívánt látni a képzőművészetben, adott esetben a nemzeti és az egyházi tematika dominanciájával. A haladó és a konzervatív irányzatok „kibékítésére” törekedett újkonzervativizmussal, amely balanszírozást, „látszólagos semlegességet” 1928-ig többé-kevésbé tudta is tartani. „Mi az, amire az államnak ügyelnie kell? Kettő. Az egyik az, hogy mind a két irányzat képviselve legyen: úgy a konzervatív, mint a haladó irányzat” – vallotta még 1922-ben.<sup>565</sup> Az 1920-as évek végére azonban az ókonzervatív oldal folyamatos nyomására és befolyására a mérsékelt nyitottság is megszűnt, és a hómani kultúrpolitika retrográdabb szemléletet követelt meg a művészetben a klebelsbergihez képest.

Olaszország kiemelt helyen szerepelt Magyarország külkapcsolatainak a szempontjából. Ennek okai egyrészt a múltbéli szoros és jó politikai és kulturális viszonyban keresendők, másrészt Olaszország volt az első állam, amely elismerte – ha nem is nyíltan, hivatalosan kimondva – Magyarország revíziós törekvéseit, s azáltal, hogy hangsúlyos szerepet biztosított Magyarországnak például a Velencei Biennálén, segítette az országot, hogy az kitörjön az elszigetelődésből. Talán így nem meglepő, hogy az „állam”, azaz leginkább Gerevich és általa Klebelsberg tehát az új olasz művészetben, a Novecento italianóban találta meg azt a külföldi követendő példát – a „modoros” francia és a „túlzó, érzelmileg túlfűtött” német irányultsággal szemben<sup>566</sup> –, amelyet aztán tudatosan építettek fel Magyarországon, megteremtve az 1928-ban létrehozott római ösztöndíjrendszerrel az új római magyar stílus talaját. Klebelsberg ösztöndíjának segítségével – és Gerevichnek a gyakorlatban történő megvalósításával és szervezésével – a kiválasztott művészek Olaszországban, a katolicizmus központjában, a régi és az új olasz művészet gyűjtőközpontjában képezhették magukat.

---

létjogosultságának a bizonyításaképpen Csehszlovákia például már nyolc évvel állami megalakulása után, 1926-ban megnyitotta önálló „nemzeti” pavilonját a Giardiniben.

<sup>565</sup> Klebelsberg Kunó: *Beszédei, cikkei és törvényjavaslatai*. Budapest, Athenaeum, 1927, 401.

<sup>566</sup> Százados 1989, 38.

Mivel Klebelsbergnek mindennél fontosabb volt a külföldi elismerés, s a Magyarországról külföldön kialakult pozitív kép fenntartása, mindent megtett azért, hogy a külföldi magyar kiállítások elismerést váltsanak ki a nemzetközi közönség körében. Ezzel magyarázható, hogy olykor előfordult, hogy külföldön nyitottabb szemléletű kiállításokat engedélyezett, mint Magyarországon, amennyiben erre volt „igény” más országok részéről. Többek között a külföldi elvárásoknak való megfelelést mutatja az, amit az 1922-es kiállítás után Klebelsberg egyik beszédében mondott: „Legutóbb arra figyelmeztettek engem igen számottevő helyről, hogy a küszöbön álló veneziai kiállításra ne küldjünk annyira konzervatív képeket és számoljunk az olasz közönség modernebb ízlésével.”<sup>567</sup> Klebelsberg ennek megfelelően – s talán az 1922-es botrányos szervezést és végső megvalósítást elkerülendő – 1924-ben teljesen lecserélte a magyar anyagot válogató és összeállító, valamint a kiállítást megrendező delegációt, bízva abban, hogy az új szakmai gárda olyan anyagot állít össze Velencében, ami jobban elnyeri a nemzetközi közönség tetszését. Kizárólag Paur Géza maradt a helyén az adminisztratív ügyek lebonyolítójaként.

### *5.7 Átfogó program nélkül a Magyar Pávilon kiállításai: viták és következetlenségek hálójában (1924–1934)*

#### 5.7.1 A Szinyei Merse Pál Társaság művészei Velencében (1924)

Klebelsberg 1922-es miniszteri kinevezésével egyidejűleg került Kertész K. Róbert (1876–1951) építész a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium Művészeti Osztályának vezetői székébe (1922–1934). Kertész K. egyúttal államtitkári rangot is betöltött, valamint ő lett a minisztérium keretein belül működő Magyar Országos Képzőművészeti Tanács elnöki igazgatója és a Külföldi Kiállítások Végrehajtó Bizottságának elnöke is. Ezekben a minőségeiben – Klebelsberg egyik legközvetlenebb embereként és a korabeli művészetpolitikai elvek elsősorú hivatalnokaként – gyakorlatilag egy személyben felügyelte állami megbízottként 1934-ig a velencei magyar szerepléseket.

Egy olyan óriásstruktúrát, mint a Velencei Biennále nehéz egyik évről a másikra megváltoztatni. Noha már 1920-tól megfigyelhető volt az olasz vezetés némi modernizálásra való törekvése – 1922-től aztán hangsúlyosabban igazodva Mussolininek az egész országra kiterjedő újító-átalakító elképzeléseihez –, majd 1924-ben a Novecento különböző vonulatainak (neoklasszicizmus, újrealizmus stb.), illetve képviselőinek a felvonultatása a Giardiniben, mégis egy ideig még továbbra is túlnyomó többségben a már

---

<sup>567</sup> Klebelsberg 1927, 401.

korábbi Biennálékról jól ismert művészek régi, vagy jobb esetben új munkáit mutatták be az egyes nemzetek.<sup>568</sup> A legtöbb ország teljesen figyelmen kívül hagyta a Biennále 1912 óta meghirdetett programját, miszerint mini monografikus tárlatokat kívánnak Velencében látni, azaz az „egyszerre kevesebb művésztől, de több mű”-elvé érvényesüljön. Ráadásul 1924-ben mindez egy újabb programkéréssel is párosult: lehetőleg minden ország a legfiatalabb művészgenerációjának a művészetét mutassa be a Biennálén.<sup>569</sup> Ezen kívánalomnak a legtöbb ország nem tett eleget. A német anyagot például Franz von Stuck válogatta, s így a müncheni művészet, azon belül is leginkább az akkor már tizenhárom éve felbomlott Scholle-csoport (1899–1911) és a Secession művészeinek a munkái kerültek egymás mellett bemutatásra.<sup>570</sup> Christoph Becker szavaival élve „a kiállítás minden más volt, csak nem modern és inkább egy hagyományos századfordulós akadémiái tárlatra emlékeztetett.”<sup>571</sup> Ráadásul Stuck több mint hetven művészt választott ki a Biennáléra, így a kevesebb művész bemutatásának az elvét is figyelmen kívül hagyta. Az angol és az amerikai kiállítások is konzervatívok, tradicionálisak voltak, hiszen az angol anyag alig lépett túl Sir John Lavery (1856–1941) korábban a Biennálén is számtalan alkalommal bemutatott portréin, míg az amerikai anyag John Singer Sargent (1856–1925) művészetén.<sup>572</sup> A Francia és a Spanyol Pavilon a több mint kétszáz-kétszáz kiállított művel egyértelműen historizáló szalonhangulatot árasztott. Egyedüli kivételként a hollandokat emlegette a korabeli sajtó, mint akik a „legmodernebb s legerőteljesebb hangokat” mutatták be, noha „csak” rajzokat és sokszorosított grafikákat állítottak ki.<sup>573</sup>

Ebben a viszonylatban a Magyar Pavilon kiállítása középen állt: nem lett túlon túl retrográd, de újító sem. Viszont törekedett arra, hogy a kiállító művészek munkásságába több alkotás bemutatásán keresztül nyerhessenek betekintést az érdeklődők, s a fiatal generáció néhány képviselője is lehetőséghez jutott.

Giovanni Bordiga felkérő levele a soron következő Biennáléra 1923. július 25-én érkezett meg a magyar kultusztárcához, amelyre Kertész K. Róbert 1923. december 11-ei levelében válaszolt, tájékoztatva a Biennále vezetőségét, hogy az az évi magyar kiállítást a

---

<sup>568</sup> A. C.: Die XIV. internationale Kunstausstellung in Venedig. *Der Cicerone* 16 (1924) 14, 671–672.

<sup>569</sup> Birbauer Virgil: A velencei nemzetközi kiállítás. *Ars Una* 2 (1924) 8–9, 351.

<sup>570</sup> Uo.

<sup>571</sup> Becker 2007, 75.

<sup>572</sup> L. Brosch: Die XIV. internationale Kunstausstellung in Venedig. *Die Kunst für Alle* 40 (1924–1925) 2, 46.

<sup>573</sup> Birbauer 1924, 351.

Képzőművészeti Tanács fogja lebonyolítani.<sup>574</sup> A Tanács felkérésére az összeválogatott anyagot Réti István (1872–1945) és Glatz Oszkár festőművészek rendezték kiállításá Velencében.<sup>575</sup> A Képzőművészeti Tanács 1924. február 23-án tájékoztatta a Biennále vezetőségét arról, hogy a kiállításra szánt műveket már kiválogatták, és a listát hamarosan küldik fényképekkel együtt Velencébe. Paur Géza egyúttal érdeklődött, hogy van-e mód abban az évben is arra, hogy nem eladható műveket is kiállítson Magyarország.<sup>576</sup> Az 1924. február 28-án kelt válaszlevélben az olasz fél örömét fejezte ki, hogy Magyarország máris összeállította a kiállítási anyagot, egyben tájékoztatták Paurt, hogy van mód nem eladható művek kiállítására is, ám amennyiben a kiállítás nyitva tartása alatt meggondolnák magukat a magyar rendezők, és mégis eladnának ezekből a „nem eladó” művekből, a levonás nem tíz, hanem tizenöt százalék.<sup>577</sup>

Miután 1922-ben szóvá tették az olaszok a magyar képek túlzott konzervatív formavilágát, 1924-ben külön meghívást kaptak a Biennálén való kiállításra a modernebb hangot képviselők is: az idősebbek közül Vaszary, Rippl-Rónai, Csók, valamint a fiatalok közül első Biennále-bemutakozásaként Aba-Novák Vilmos (1894–1941) és Patkó Károly (1895–1941) is kiállíthatott sokszorosított grafikákat. A fiatal Szőnyi István (1894–1960) is lehetőséget kapott a kiállításra, aki éppen egy évvel korábban, 1923-ban költözött Zebegénybe, aminek hatására festői látásmódja idillibbé vált. Nagyrészt ezeket a Duna-kanyarban készített tájképeit mutatta be Velencében. A szobrászok közül Medgyessy Ferencet (1881–1958) kell kiemelni, aki abban az évben debütált három kisplasztikájával Velencében. Medgyessynek a magyar figurális szobrászatot megújító látásmódjáról és formaképzéséről – leginkább lovas ábrázolásaiban szakított az addig uralkodó neobarokk felfogással – éppen 1924 januárjában született meg az első nagyobb, átfogó írás az *Ars Una* hasábjain.<sup>578</sup> Ezen elemzésben Rabinovszky Máriusz három csoportra osztotta

---

<sup>574</sup> Giovanni Bordiga levele a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumnak. 1923. július 25.; Kertész K. Róbert levele a Biennále vezetőségének. 1923. december 11. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1905–1928)

<sup>575</sup> Padiglione dell’Ungheria. In: *XIV. Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia*. (Kiáll. kat.), Ferrari, Velence, 1924, 168.

<sup>576</sup> Paur Géza levele Romolo Bazzoninak. 1924. február 23. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1905–1928)

<sup>577</sup> Romolo Bazzoni levele Paur Gézának. 1924. február 28. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1905–1928)

<sup>578</sup> Rabinovszky Máriusz: Medgyessy Ferenc. *Ars Una* 2 (1924) 4, 145–155.

Medgyessy plasztikáit. Az első csoportba a tömörszerűen zárt szobrok sorolhatók, a másodikba az egyszerű, klasszicizmus felé közeledő, legfőképpen lovaskompozíciók, s végül maradnak a „legsabadabb, legdúsabb” alkotások. A Biennálén kiállított három műve (*Súroló asszony*, *Lovas alak*,<sup>579</sup> *Fésülködő nő*) egy-egy jellegzetes példája az említett csoportoknak, a jó válogatással ily módon a nemzetközi közönség Medgyessy minden irányzatába betekintést nyerhetett. Elképzelhető, hogy éppen a hosszabb elemzés hatására kapott Medgyessy bemutatkozási lehetőséget.

Az említett meghívott művészek mellett továbbra is bárki jelentkezhetett a Biennáléra beküldött művekkel, amelyeket a Magyar Országos Képzőművészeti Tanács Külföldi Kiállítások Végrehajtó Bizottsága bírált el. Az 1922-ben először megrendezett magyar egyházművészeti részleg ezúttal teljesen elmaradt. A végső kiállítás gyakorlatilag az elmúlt húsz év magyar festészetének posztimpresszionista és posztnagybányai irányzatait mutatta be néhány, ezen stílusirányzatokon túlmutató, modernebb (expresszívabb) alkotással kiegészítve. Leginkább a Szinyei Merse Pál Társasághoz köthető művészek kaptak 1924-ben lehetőséget a velencei Magyar Pavilonban. Tematikailag továbbra is leginkább tájképeket, életképeket, portrékat lehetett látni. Hét festőművész (Csók István, Fényes Adolf, Mattyasovszky-Zsolnay László [1885–1935], Rippl-Rónai József, Rudnay Gyula [1878–1957], Szőnyi István és Vaszary János) munkássága került a kiállítás középpontjába, ők külön-külön nyolc-tíz olajképpel, pasztellképpel, akvarellal és akvatintával szerepeltek. Körük rendeződtek a plasztikák, illetve a fiatalabb művészek papírmunkái, valamint az iparművészeti tárgyak.

Az olasz sajtóban ezúttal szinte kizárólag méltató szavakat lehetett olvasni a magyar kiállítási anyagról, s a kritikusok a Biennále élvonalába, a franciák mellé sorolták a magyar művészeket. A pozitív véleményeket a *Magyar Művészet* hasábjain összegyűjtve közzé tették.<sup>580</sup> Ezen írások szinte mindegyike első helyen emelte ki Rudnay festészetét, akit „modern és szelídebb Munkácsynak”<sup>581</sup> neveztek, s méltatták erőteljes, fény-árnyék hatású vonalaiért, meleg, mély színeiért, s magyaros témáiért (falusi élet, puszta,

---

<sup>579</sup> Egy 1922 márciusában kelt átvételi elismervényből tudható, hogy Medgyessy lovas bronzszobrát már akkor átadta Paur Gézának „a veneziai nemzetközi műkiállításra”, így feltételezhető, hogy a szobrot már a két évvel korábbi Biennálén ki akarták állítani, ám ez – források hiányában ismeretlen okokból – akkor mégsem történt meg. Lásd: Budapest, 1922. március. Átvételi elismervény. MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjtemény OMKT 7750.

<sup>580</sup> [n. n.]: A velencei magyar kiállítás. *Magyar Művészet* 1 (1925) 1, 48–51.

<sup>581</sup> Uo. 49.

parasztábrázolások) (93. kép). Az olaszok viszonylag alapos ismeretekkel rendelkeztek a korabeli magyar művészetről, tudták a legfőbb neveket, akiket több esetben ők maguk vártak, majd visszavártak Velencében a Biennáléra. Örömmel fogadták a már közkeletű művészek új munkáit, ugyanakkor mindig kíváncsiak voltak új szereplőkre is. Ehhez kapcsolódóan Ugo Nebbia az 1924. évi Biennáléről írt *A XIV. Képzőművészeti kiállítás Velencében (La XIV. Esposizione d'arte a Venezia)* című könyvében – amelyben külön fejezetben foglalkozott a magyar művészekkel – fogalmazta meg, hogy a magyar művészet éppen ezt az ideális kombinációt testesíti meg az olaszok szemében: „A [magyar] művészek részint igen előnyösen ismeretesek előttünk, de azért még mindig érdekelnek [...]”<sup>582</sup>

Rudnay ennek megfelelő választás volt 1924-ben. 1922-ben egy olajképpel (*Pihenő*) szerepelt a Biennálén, akkor találkozhatott a nevével először a nemzetközi közönség. Ezt követően két év múlva egy komplexebb, átfogóbb, nagyobb ívű válogatással került bemutatásra művészete: tizenkét olajképe mellé tizenkét sokszorosított grafikáját is kiállították. Ez nem csupán kiváló rendezői megoldásnak bizonyult, de az egymást követő Biennálék közötti tudatos(abb) kapcsolódás kialakításáról, egy-egy művész szisztematikusabb felvezetéséről is tanúságot tesz.

Rudnay éppen a megfelelő pillanatban, művészetének csúcán – negyvennyolc éves akkor – érkezett meg a Giardinibe. Ő az első olyan magyar művész, akinek a Biennále komolyabb nemzetközi következménnyel járt: velencei sikerének köszönhetően Rudnay a Biennále után meghívást kapott egy egyéni kiállításra a milánói Galleria Pesaróba.<sup>583</sup> Milánóban több, mint száz képet állított ki, s kiállítását a velencei szereplés méltó folytatásaként értékelte az olasz sajtó. Nagyra becsülték benne, hogy mindent magába szívott a nyugati áramlatokból, de ennek ellenére megmaradt magyarnak: a magyar tájat, a magyar embereket, a magyarországi jeleneteket festette meg magas színvonalon.<sup>584</sup> A legnagyobb elismerést lovas ábrázolásai váltották ki.

Rudnay mellett 1924-ben a velencei Magyar Pavilon másik sikerét Vaszary János művei jelentették. Vaszary képei a Pavilon nagytermébe, a kiállítás főhelyére kerültek, amelyek

---

<sup>582</sup> Ugo Nebbia: *La XIV. Esposizione d'Arte à Venezia*. Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo, 1924. A könyv magyar vonatkozású részleteit közölte a *Magyar Művészet*. Lásd: [n. n.]: Velence. *Magyar Művészet* 1 (1925) 2, 49–53. (49.)

<sup>583</sup> Erről lásd: Vittorio Pica: *Mostra individuale del pittore*. (Kiáll. kat.), [k. n.], Milánó, 1925.

<sup>584</sup> [n. n.]: Milánó. *Magyar Művészet* 1 (1925) 2, 47.

közül *Cirkusz* (1920) című festményére (96. kép) figyeltek fel „ragyogó fényhatása”<sup>585</sup> miatt. Gergely Mariann szerint „a világháborút követő nyomasztó időszak terméke ez a kép”, amely német expresszionizmus hatását mutatja.<sup>586</sup> Vaszary cirkusz-képei közül az előzőhöz képest sokkal mozgalmasabb *Finálé* (1923) is kiállításra került (97. kép), továbbá hadiképei, tájképei és vallásos tematikájú alkotásai. Vaszary szintén nem volt újonc a Biennálén, ám korábban (1901, 1905, 1910) csupán egy-egy képpel vagy gobelinnel szerepelt. 1922-ben már három festményt állítottak ki tőle, majd következett az 1924-es nagyobb egyéni bemutatkozás. Az első világháborút követően Vaszary stílusa megváltozott, elhagyta az impresszionista és szecessziós formaképzést, és intenzívebb, drámaiabb hangulatú és expresszív stílusú képeket festett, amelyek közül tizenhat olajkép és nyolc papírmunka került ki Velencébe.

Rudnay és Vaszary mellett a korabeli műkritikusok dicsérték még Rippl-Rónait, akit a legegényibb művésznek neveztek, mivel „virtuóz könnyedséggel” festi arcképeit.<sup>587</sup> Méltatták Csók „ügyes és hideg játékos francia impresszionizmusát”, s külön kiemelték *Cigánylakodalom* című képét „remek mozgású, jól megkomponált tömege” miatt.<sup>588</sup> Szőnyit vélték az olaszok a legkevésbé érdekesnek, „modern ízűnek”, „friss technikájúnak”, s „németbe oltott Cézanne-nak” tartották.<sup>589</sup> Elismerően szóltak általánosságban a magyar részleg teljes anyagának összeállításáról – „szerencsés kritikával válogatták ki őket [...] volna tőlük mit tanulni”<sup>590</sup>, s a magyar festészet egészéről, miszerint az megmaradt a festészeti problémáknál, s nem akar sem túl teoretikus, sem túl klasszicizáló lenni. A fiatalabbak papírmunkái közül Aba-Novák és Patkó sokszorosított grafikáit emelték ki.<sup>591</sup> A plasztikák közül Lux Elek figuráit méltatták, mint amelyek egy álló pillanatba rögzítve tökéletesen megragadtak egy-egy dinamikus táncmozdulatot.<sup>592</sup>

Az eladások tekintetében jóval sikeresebb volt az 1924. évi magyar szereplés, mint a két évvel korábbi, s a bevétel ezúttal 83.160 líra volt. Az 1924. év kiemelten sikeres volt a Biennále egészét eladásaira nézve. Abban az évben a kiállított művek 27 százalékát

---

<sup>585</sup> [n. n.]: A velencei magyar kiállítás. *Magyar Művészet* 1 (1925) 1, 50.

<sup>586</sup> Gergely – Plesznivy 2007, 240.

<sup>587</sup> [n. n.]: A velencei magyar kiállítás. *Magyar Művészet* 1 (1925) 1, 50.

<sup>588</sup> Uo. 49.

<sup>589</sup> Uo. és [n. n.]: Velence. *Magyar Művészet* 1 (1925) 2, 52.

<sup>590</sup> [n. n.]: Velence. *Magyar Művészet* 1 (1925) 2, 49.

<sup>591</sup> [n. n.]: A velencei magyar kiállítás. *Magyar Művészet* 1 (1925) 1, 51.

<sup>592</sup> Uo.

értékesítették (3.307 műből 885 alkotást adtak el) 2.548.901 líra értékben. Az eladott műveknek kicsivel több, mint 10 százaléka volt külföldi mű (647 olasz és 238 más nemzetiségű művész munkája talált gazdára).<sup>593</sup> Ebben a kontextusban vizsgálva megállapítható, hogy a magyar alkotások a kelendőbb művek között voltak.

A magyar anyagból a legtöbb művet Rudnay Gyulától vették meg, öt festményt és öt sokszorosított grafikát.<sup>594</sup> A kiállítás három legdrágábban eladott műve is az ő nevéhez fűződik: Ettore Modiano olasz magánszemély 10.200 lírát adott *Madárdal*, Giorgio Georgiadis 10.000 lírát *Belső udvar*, a római Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea pedig 9.000 lírát *Angyali üdvözet* című képéért.<sup>595</sup> A magyar anyagból további művek is bekerültek a római Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea és a velencei Galleria Internazionale d'Arte Moderna tulajdonába, többek között Csók István *Két bálvány* (1909–1914) című festményét<sup>596</sup> (91. kép) a velencei képtár vette meg 5.000 líráért, s Rudnay *Nászmenet* (1924) című alkotása is Velencében maradt a Biennale bezárása után.<sup>597</sup> Csók *Cigánylakodalom* című képéért 6.000 lírát, *Csendéletéért* 4.000 lírát adott egy-egy olasz magánszemély.<sup>598</sup> Lux *Modern táncosnő* és *Táncosnő drapériával* című szobraiból több példányt is eladtak, az elsőből hatot, a másodikból hetet.<sup>599</sup> Az iparművészeti tárgyak közül Borszéky Frigyes (1880–1955) magyaros mintájú kerámiavázái (egyenként 70-100 líra) és bonbontartója (160 líra) voltak a legkelendőbbek.<sup>600</sup>

Noha belátható, hogy a magyar kiállítás igen sikeres volt 1924-ben, és más nemzetek tárlataihoz képest „modernségével” még előrébb mutató is volt, mégis látni kell, hogy a kor egyéb művészeti irányzatainak a viszonylatában szemlélve továbbra is megkésettnek

---

<sup>593</sup> Claudia Gian Ferrari: Sales at the Biennale from 1920 to 1950. In: Romanelli et al. 1995, 74.

<sup>594</sup> Festmények: *Lakodalmi menet*; *Tanyai udvar*; *Madárdal*; *Hegyvidék*; *Angyali üdvözet*; Sokszorosított grafikák: *Mezei út*; *Lovasok*; *Bolond Istók*; *Facsoport* és egy 12 részből álló rézkarc-sorozat. Lásd: Vásárlások a velencei kiállításon. *Magyar Művészet* 1 (1925) 1, 52–53.

<sup>595</sup> ASAC, Velence „Ufficio vendite 1924”. Reg. No. 20.

<sup>596</sup> A képről részletesen lásd: Révész Emese: *Femme fatale* avagy a női test démonizálása Csók István aktfestészetében. In: Imre Györgyi (szerk.): *A modell. A női akt a 19. századi magyar festészetben*. (Kiáll. kat.), Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2004, 415–433.

<sup>597</sup> ASAC, Velence „Ufficio vendite 1924” Reg. No. 26.

<sup>598</sup> Uo.

<sup>599</sup> Vásárlások a velencei kiállításon. *Magyar Művészet* 1 (1925) 1, 52.

<sup>600</sup> ASAC, Velence „Ufficio vendite 1924”. Reg. No. 20.

számított. Hiszen a Giardini kapuin kívül közben már régen más szelek is fújtak, mint a naturalizmus, vagy az impresszionizmus, ám ezek az előremutató tendenciák nem pusztán a magyar, de semelyik másik nemzeti pavilonba sem kaphattak bebocsátást a Biennálén. Kállai Ernő (1890–1954) műkritikus 1923-ban az *Ars Una* hasábjain ezzel kapcsolatosan így fogalmazott: „[...] szakítani kell a természetet tárgyi valóságként ábrázoló stílusbeli módszerekkel, mert a művészeti alkotás szigorúan autonóm szellemi egység”<sup>601</sup> és az új művészet (a futurizmus, az expresszionizmus, a kubizmus, a konstruktivizmus) lényegét a „naturalizmussal és impresszionizmussal ellentétben, a természetről támadt receptív térképzetek teljes mellőzésében, önkényes átalakításában vagy dekompozíciójában”<sup>602</sup> látta. Nyilvánvaló, hogy Kállai „elvárásainak” a Biennále akkori terepén történő számonkérése az irrealitás kategóriájába tartozna. Akiket Kállai említett, saját korában nem képezték a kánon részét, a Biennále pedig nem lépett ki a kánon adta keretből. Ezért pusztán jelzésértékűen álljon itt Kállai neve, mint aki korát messzemenőig meghaladta, s széleslátókörűségének köszönhetően a Biennále jóval későbbi szereplőit – amikor már azok a megváltozott kánon részévé váltak – előrevetítette. A Biennále, s benne többek között Magyarország is az ókonzervativizmus és a Kállai-féle ultra-progresszió között haladt félúton, a maga sajátos útján.

### 5.7.2 „Zavaros irányok egymásmellettsége” (1926)

Az 1926. évi Velencei Biennálén való részvételt Magyarországnak újfent a Pavilon helyreállítási munkálataival, egy kiállítás befogadására alkalmas állapotba hozatalával kellett kezdenie. Ismét Pasqualin és Vienna velencei építészek készítették el 1925-ben a legfontosabb állagmegőrzési munkák listáját és költségvetését, amelyet a velencei magyar konzul küldött el a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumnak jóváhagyásra.

A helyreállítási munkák befejeztével a minisztérium nevében Kertész K. Róbert kérte fel Dudits Andort, Róth Miksát és Ligeti Miklóst (1871–1944), hogy rendezzék meg az az évi magyar kiállítást Velencében. Paur Gézá dr. Haász Aladár váltotta az adminisztratív ügyek intézésének posztján. A Magyar Pavilon fővédnöke gróf Bánffy Miklós (1874–1950) író, színházi rendező, volt külügyminiszter (1921–1922) lett.

Az 1926-as szereplésre való felkészülés különösebb változások nélkül, a megszokott rendben valósult meg. 1925 nyarán indultak az első szervezési ügyintézők, amikor is a

---

<sup>601</sup> Kállai Ernő: A mai művészet képproblémái. *Ars Una* 1 (1923) 2, 69.

<sup>602</sup> Uo.

vallás- és közoktatásügyi miniszter miniszteri titkára levelet írt a velencei magyar alkonzulnak, Silvestro A. Sartorinak, amelyben arra kérte, hogy nevezze meg azokat a férfiakat (röviden jellemezve is őket), akik sokat tettek a magyar művészet elismertetéséért Velencében, hiszen a minisztérium szerette volna személy szerint meghálálni nekik az odaadó munkájukat.<sup>603</sup> Az alkonzul 1925. augusztus 27-én kelt válaszelevelében név szerint felsorolta azokat a személyeket, akik aktívan részt vettek a magyar művészek elismertetésében Velencében: „Prof. Vittorio Pica, a kiállítás rendezője, főtitkára, aki a legtöbbet tett a magyar művészet sikerének előremozdításában, a római kiállítások alkalmával I. Ferenc József magyar király már kitüntette; Fernaciari Bruno, a város polgármestere, aki a városi vételeket intézte el; Bordiga Giovanni, az Igazgató Tanács elnöke, visszahúzódó; Bazzoni Romolo, a kiállítás adminisztrációját vezette, s neki köszönhető, hogy a művészek hamar megkapták a pénzüket; Domenico Varagnolo, ő tárgyalt a vevőkkel, így a képek sorsa tőle függött.”<sup>604</sup> Az alkonzul további hasznos javaslatokat is tett a következő évi magyar kiállítás anyagának összeállítására vonatkozóan: „Ami a művészi részvételt illeti [...], a tanács véleménye szerint ajánlatos, mert a múlt tárlaton nagyon jól bevált az, hogy kevés számú 5-6 művész csoportos képviselete legyen a jövő évi tárlaton! Mert tény az, hogy a közönség kevés nevet jobban megjegyez és a jövőben mint jó ismerősöket felismer s egyszersmint így a kiállítás homogén, stílusos karaktert nyer és nem hat mozaik szerűen. [...] Az iparművészeti tárgyakat illetőleg, tekintettel, hogy a kisebb dimenziójú és olcsóbb tárgyaknak nagy keletjük volt, igen ajánlatos lenne elsősorban ezt szem előtt tartani, mert a vevőközönség oda húzódik, ahol a legtöbb „eladva” táblácska van kitéve és ezenkívül a napilapok még a legkisebb eladásokat is jelzik, ami nagy reklám és így a morális sikerrel az anyagi is növekszik.”<sup>605</sup>

---

<sup>603</sup> A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium miniszteri titkárának levele a velencei magyar alkonzulnak, Silvestro A. Sartorinak. Budapest, 1925. augusztus 10. MOL Velencei konzulátus (1922-1945), Ltsz. K 138, 3. cs. 7. t. (1925-1937 Kulturális és sportügyek).

<sup>604</sup> A velencei magyar alkonzul, Silvestro A. Sartori levele a Vallás- és Közoktatásügyi Miniszternek. Velence, 1925. augusztus 27. MOL Velencei konzulátus (1922-1945), Ltsz. K 138, 3. cs. 7. t. (1925-1937 Kulturális és sportügyek).

<sup>605</sup> Uo.

A kiállítási anyag összeállításánál részben mind a két szempontot figyelembe vették.<sup>606</sup> A kiállítás főhelyein Katona Nándor és Karlovszky Bertalan kaptak lehetőséget egy-egy nagyobb ívű bemutatkozásra. Katona huszonöt kisebb tájképpel, Karlovszky tizenkét nagyobb portréfestménnyel szerepelt. A Pavilon főtermében egyedül Karlovszky munkái szerepeltek. Ezúttal elmaradt a meghívásos részvétel, így csak a beküldött, idősebb művészek munkáiból válogattak a rendezők, aminek köszönhetően jóval konzervatívabb anyag állt össze 1924-hez képest.<sup>607</sup> Ahogy Lázár Béla is megállapította a nemzeti pavilonok kiállításairól: „Az idegen pavillonokban a kép nem igen változik”, és ezt a Magyar Pavilonra is érvényesnek gondolta.<sup>608</sup>

Minden törekvés és felhívás ellenére, a legtöbb pavilon továbbra is túlszűfolt és kaotikus volt, „zavaros irányok egymásmellettsége”<sup>609</sup> volt látható a Giardiniben. A Német Pavilonban például hatalmas válogatást mutattak be a 19. és 20. századi német művészetből közel száz művész munkáin keresztül.<sup>610</sup> A Magyar Pavilonban igyekeztek monografikus kiállításokat rendezni a térben, de a sok kisebb grafikai és iparművészeti alkotás elhelyezése miatt, a magyar kiállítás továbbra is kaotikus benyomást keltett.

1926-ban a magyar kiállításban újra nagyobb hangsúlyt kaptak az iparművészeti tárgyak és kisplasztikák – ahogy ez az első világháború előtt is megfigyelhető volt.<sup>611</sup> Greff Lajos (1888–?) kisebb használati tárgyai (hamutál) és ékszerei (medálok), Keresztényi Pál (1901–?) elefántcsont faragásai, valamint a hódmezővásárhelyi Porcelángyár és a Gorka Géza (1895–1971) által 1923-ban alapított nógrádverőcei Keramos Rt. agyagipari műhely vázái és kancsói mellett ebben a szekcióban Lux Elek körtefából faragott és bronzból

---

<sup>606</sup> Abban az évben az olaszok is sokkal tudatosabban törekedtek arra, hogy redukálják a kiállított művek számát. A beküldött 1665 műből „csupán” 285-öt állítottak ki, ami még így is soknak nevezhető. Lázár Béla: A velencei kiállítás tanulságai. *Művészeti Szalon* 1 (1926) 2, 8.

<sup>607</sup> Noha 1924-ben igen elismert volt a magyar kiállítás festészeti részlege, egy nevet sem találni az 1924-ben kiállító festők közül az 1926-os listában.

<sup>608</sup> Lázár 1926, 10.

<sup>609</sup> Uo. 7.

<sup>610</sup> A *Der Cicerone* kritikusa fogalmazott ezzel kapcsolatban a legdrasztikusabban, aki szerint a Francia Pavilon 80 százalékát, a Német Pavilon 50 százalékát nélkülözni kellett volna a kiállításról, akkor lettek volna megfelelően szellősek. Georg Biermann: Venedig 1926. *Der Cicerone* 18 (1926) 21, 715.

<sup>611</sup> Az iparművészet 1903 és 1920 közötti növekvő dominanciája Biennálén az 1920-as évek második felétől újabb lendületet kapott, s mindez majd az 1932-ben megépített önálló Iparművészeti Pavilonban csúcsonyosodik ki. Lásd: Scotton 1995, 123–128.

készített finom nőalakjai – Vénusz, táncosnők – aratták a legnagyobb sikert a közönség körében.<sup>612</sup>

A festmények és papírmunkák közül összesen négyet<sup>613</sup> adtak el, minden más műtárgy visszaérkezett a Biennále bezárása után Budapestre. A festmény-eladások tekintetében legnagyobb eredményként Burghardt Rezső (1884–1963) *Tabáni udvar* és *Modellem* című két képét kell értékelni, amelyeket a sydney-i képtár (Art Gallery of New South Wales) vett meg gyűjteménye számára.<sup>614</sup>

Az egész 1926. évi Biennále kisebb érdektelenségbe fulladt, ami a korábbiakhoz viszonyítva a látogatószám visszaesésén is meglátszott.<sup>615</sup> Ennek ellenére a Magyar Pavilont számtalan pozitív kritika érte – ismét leginkább az olaszok részéről –, amelyeket a *Magyar Művészet* hasábjain foglaltak össze.<sup>616</sup> Szinte valamennyi olasz kritikában elhangzott, hogy a magyar művészet őszinte, azaz „közlékeny, ennél fogva mindenki megérti, főként azonban megéri”<sup>617</sup> annak értékét. Méltatták a kiállított festmények „finom színeit és fényeit”, s a legtöbbször kiemelt két festő Karlovszky és Katona voltak. Karlovszkyt „nagyértékű arcképfestőnek” nevezték, aki „Lászlóhoz fogható, de hatásosabb és kifejezőbb nála”, s „jellemalakításával tűnik ki” a többi művész sorából, Katona pedig „lírikus, hazája tájai nagy költőjének mondható” – írták róla az olasz szerzők.<sup>618</sup> Több helyen külön kiemelték Batthyány Gyula (1887–1959) „érdekes”, „dekoratív jellegű” „fantasztikus rajzait”, Burghardt Rezső „gyöngéd impresszióit” és Czencz János „verista képeit.”<sup>619</sup> A *Neue Zürcher Zeitung* 1926. július 1-jei számában megjelent tárcában – a műalkotások elemzése mellett – a magyar kiállítás enteriőrjére vonatkozó megjegyzés is olvasható volt. A névtelen szerző dicsérte és merésznek nevezte a Pavilon főtermének

---

<sup>612</sup> Lux 1926-ban hat kisplasztikával szerepelt a Biennálén, amely közül hármat, két faszobrot – *Vénusz* és *Táncosnő* – és egy bronzszobrot – *Táncosnő* – már a kiállítás első napjain eladtak. Lásd: Eladások a velencei nemzetközi képzőművészeti kiállítás magyar csoportjából. *Magyar Művészet* 2 (1926) 5, 303.

<sup>613</sup> Uo.: Knopp Imre *Várakozás*, Pentelei Molnár János *Csendélet (körték)* és Burghardt Rezső *Tabáni udvar* és *Modellem* című olajképei keltek el ebben a kategóriában.

<sup>614</sup> Uo.

<sup>615</sup> Az első világháború után megrendezett Biennálék látogatószámai: 1920: 240.510 fő; 1922: 380.544 fő; 1924: 319.953 fő; 1926: 201.025 fő. Lásd: Di Martino 2005, 118.

<sup>616</sup> [e. a.]: Sajtóvélemények a velencei magyar kiállításról. *Magyar Művészet* 2 (1926) 7, 415–416.

<sup>617</sup> Uo.

<sup>618</sup> Uo.

<sup>619</sup> Uo.

„patinás meleg kék” falszínét, amely „kedvező háttérrel szolgáltatót” Karlovszky arcképeihez.<sup>620</sup> A szerző továbbá kiemelte, hogy az egész Pavilon elrendezése „mintaszerű és finom ízlésű.”<sup>621</sup> Végül a papírmunkákat (rajzokat, vízfestményeket) is örömteli alkotásoknak nevezte a festmények és a szobrok mellett.

Vaszary János kevésbé pozitívan nyilatkozott mind a Magyar Pavilon, mind az egész Biennále kiállításairól. Vaszary 1926-ban itáliai útja során meglátogatta a Biennálét, s élményeiről *Az Újság* 1926. június 9-ei számában írt: alapvetően az egész Biennálén a régi művészet dominanciáját nehezményezte, s „mintagyűjteménynek” nevezte azt.<sup>622</sup> Megállapította, hogy minden nemzet küzd azzal a kérdéssel, hogyan is, milyen formában kellene saját művészetét, vagy művészetének egy szeletét prezentálnia ezen a terepen. Vaszary három megoldást látott megvalósulni: vagy a legprogresszívebb művészetet mutatják be, vagy átfogó retrospektív tárlatokat rendeznek, vagy lezárt korszakokat és/vagy életműveket állítanak ki. Vaszary az elsőt üdvözölte volna, amire a legkevesebb példát látta a Giardiniben, de azért hangsúlyozta, hogy az unalmastól a meglepőig mindent lehet találni. Sajnálatára csak egy-két frissebb alkotással találkozott: például a Francia Pavilonban dicsérte a fauve-okat, az osztrák teremben Egon Schiele (1890–1918) munkáit. Az olaszokról megállapította, hogy ugyan sokat dolgoznak az új művészetért, de mégis tehetségtelen kezekben van az, mert a novecentisták hidegen hagyták Vaszaryt, a „futuristákon” pedig képtelen volt felháborodni. A három legkonzervatívabb pavilonnak az angolt, a spanyolt és a magyar tartotta, ahol „egy lezárt periódust: a naturalizmust, sőt konzervatív naturalizmust” mutattak be.<sup>623</sup> Tanulásgként és a magyar részvétel jövőjére nézve a következőket írta: „[...] le kell mondanunk a jövőben minden önkorlátozásról, mely a hatás és érvényesülés utjában áll. Az egész vonalon az élő, progresszív művészet mozgalmával találkozunk [...] Igényesebbnek kell lennünk. A mi festői kulturánk a legmagasabb kivánalmaknak is meg tud felelni. Nem merném ajánlani, hogy továbbra is naturalista művésztszázadokat vonultassunk fel – más személyekkel, ugyanazt az ízlést. Utóbb azt hinnék, hogy a multhoz azért ragaszkodunk, mert a jelenre és a jövőre nézve nincs mondanivalónk.”<sup>624</sup>

---

<sup>620</sup> Uo.

<sup>621</sup> Uo.

<sup>622</sup> Vaszary János: Új és régi művészet Veneziában. *Az Újság* 1926. június 9., 2.

<sup>623</sup> Uo.

<sup>624</sup> Uo.

Fehér Ildikó és Révész Emese egy érdekes adalékra hívta fel a figyelmet az 1926. évi magyar anyaggal kapcsolatban *Az Uffizi Képtár magyar önarcképei* című kötetben közölt Perlmutter Izsák és Rippl-Rónai József szócikkekben.<sup>625</sup> A Biennále és a firenzei Uffizi Képtár vezetősége közötti korabeli levelezésekből az derül ki, hogy a két művész egy-egy önarcképe (Rippl-Rónai József: *Önarckép*, 1925; Perlmutter Izsák: *Önarckép*, 1921) közvetlenül a velencei kiállításról került a firenzei gyűjtemény anyagába. A nevezett két arcképnek e levelekben való említésén kívül máshol nincsen nyoma annak, hogy azok szerepeltek volna az az évi Biennálén. Elképzelhető, hogy a képeknek a Biennálén történő bemutatása talán késői, utólagos döntés következménye, ami indokolja, miért nem szerepelnek az említett festmények a Biennále katalógusában a Magyar Pavilon műtárgylistájában.

Az 1926. évi kiállítás után Vittoria Pica lemondott főtitkári posztjáról. Ennek hátterében az örökös harcokba való belefáradása állt, amelyet a város vezetésével és a helyi művészkörökkel vívott modernebb világszemlélete és a Biennále nyitottabbá tételére való törekvései miatt. Itt kell azonban megjegyezni, hogy igaz, hogy Pica nyitottabb volt Fradelettóhoz képest a modernebb irányzatok felé, de ennek ellenére ő is a múltból, a múlt modernjeiből válogatott. Picát Antonio Maraini (1886–1963) művész, műkritikus, olasz politikus követte, aki egészen 1942-ben maradt hivatalában. Maraini hivatalba lépését követően azonnal megkezdte a Biennále vezetőségi struktúrájának átszervezését, hogy a soron következő Biennále már az új rendszerben nyithassa meg a kapuit. Maraini átfogó cikkben fogalmazta meg az olasz művészet új irányáról vallott elképzeléseit, s mindezen koncepciójában a Velencei Biennálénak kiemelt szerepet szánt.<sup>626</sup> Maraini mindebben Benito Mussolini teljes bizalmát élvezte, s 1930-ra gyakorlatilag anektálta az olasz fasiszta politika a Biennále intézményét. 1930-ban a Biennálénak Giuseppe Volpi di Misurata (1877–1947) olasz nagyvállalkozó és politikus, Velence egyik leggazdagabb embere, Mussolini korábbi pénzügyminisztere személyében új elnöke lett, aki egészen 1942-ig maradt hivatalában.

A magyar kiállításokat – az első világháború utáni időszakban – alapvetően a művészek közötti érdekellentétek határozták meg, amit feloldhatott volna a hivatalos művészeti vezetés, ám határozott, átfogó Biennále-koncepció hiányában nem igazán születhettek „jó”

---

<sup>625</sup> Fehér Ildikó – Révész Emese: Rippl-Rónai József. In: Fehér 2013, 114–119.; Fehér Ildikó – Révész Emese: Perlmutter Izsák. In: Fehér 2013, 129–133.

<sup>626</sup> Antonio Maraini: Il nuovo assetto e l'avvenire dell'arte italiana". *Le Tre Venezie* (1928) 5, 15–19.

megoldások. Egy-egy villanásként mindig kikerültek a Biennáléra a kor aktualitásainak megfelelő(bb) munkák, de elsősorban a retrospektív, magyar témájú művek (magyar táj, magyar elitet ábrázoló portrék stb.) és életművek domináltak a nemzeti reprezentáció jegyében. Noha a Biennále elvárása mind a legújabb művészeti eredmények, mind az összefoglaló jellegű prezentációk mellett szólt, Magyarország inkább a másodikat teljesítette.

Az 1926. évi Biennále után Rabinovszky Máriusz a *Nyugat* hasábjain fogalmazta meg meglátásait – kitűnően felismerve a kor betegségeit – *Művészeti életünk pangásáról* címmel: „A tájékozatlanság és bizonytalanság a művészeti élet terén világjelenség. [...] De vannak bizonyos súlyosbító, különösen magyar viszonyokra vonatkozó körülmények, melyekre rá szeretnék mutatni. *Művészeink* nem csoportosulnak belső, művészi orientációjuk szerint. Nincsen csoportként közös programjuk. Az éltető eszmeharc hiányzik. *A közönség* szervezetlen és tájékozatlan, nagy részben szeszélyes és amelletts visszatartó úgy elismerésben, mint tagadásban. *A kritika* általában határozott szempontok nélkül dolgozik. Az elismerés hangja jut ki mindenkinek, ritkán exponálja magát valaki eszmék mellett vagy ellen. *Műkereskedelmünk* súlytalan, kiállítási üzemünk általában csak ötletszerűen vagy presztízs-szempontok által vezérelten dolgozik. *Hatóságaink* minden koncepció nélkül diplomatizálnak, személyi szempontok vezetik őket.”<sup>627</sup>

Rabinovszky megnevezte az egymással ellentétben álló köröket („konzervatív akadémikusok és dilettánsok”, Szinyei Társaság, KUT és a kisebb társaságok, mint a KÉVE, Benczúr-Társaság, Spirituálisok stb.), és a legnagyobb problémát az „eszmék harcának” hiányában látta „az egyes nemzedékek, az egyes táborok között.”<sup>628</sup>

Mind az ország határain belül, mind az azon kívül megrendezett kiállítások problematikussága abban keresendő, hogy valójában a korban a képzőművészet megszűnt közügy lenni – ahogy mindez Rabinovszky írásából is kitűnik. Amikor a Velencei Biennále kapcsán egy-egy jobban sikerült évről beszélünk, nem tudatosan kidolgozott, folyamatban gondolkodó koncepciók álltak a háttérben, hanem a „véletlen” folytán egy-egy kiváló művész vagy teoretikus került az adott kiállítás arculatát meghatározó pozícióba. Ilyen pozitív kivételként kell értelmezni a soron következő, 1928-ban megrendezett Biennále magyar kiállítását is, amelyet Vaszary János rendezett.

---

<sup>627</sup> Rabinovszky Máriusz: *Művészeti életünk pangásáról*. *Nyugat* 19 (1926) 11, 1023.

<sup>628</sup> Rabinovszky 1926, 1024.

### 5.7.3 Vaszary János és a tanítványok (1928)

Vaszary felkérésében szerepet játszhatott, hogy Klebelsberg egyik 1924-ben tartott beszédében elismerően szólt Vaszary (és Csók) művészetéről,<sup>629</sup> valamint az, hogy Vaszary 1926-ban kritikával illette az az évi velencei magyar anyagot, így talán azért kaphatott lehetőséget a minisztertől, hogy megmutathassa, mint a Képzőművészeti Főiskola tanára, kiket vinne Velencébe, mivel reprezentálná az országot a nemzetközi mezőnyben.<sup>630</sup>

A műveket válogató bizottságban Vaszary mellett ült Ágotay Lajos, Csók István, Déry Béla, Dudits Andor, Gerevich Tibor, Györgyi Kálmán, Iványi-Grünwald Béla, Majovszky Pál, Petrovics Elek, Réti István, Róna József, Telcs Ede és Végh Gyula is. Itt érdemes röviden megemlíteni Rabinovszky Máriusz 1928-ban a *Nyugatban* megjelent kritikáját a pályázásos és zsűrizéses kiállítások rendszeréről.<sup>631</sup> Rabinovszky egyik legnagyobb problémának azt tartotta, hogy a zsűrikben általában művészek ültek, akik hivatásuknál fogva nem lehettek objektívek, s hiányolta a megfelelő képzettséggel bíró kritikusokat és szakértőket (tájékozottsággal és objektivitással rendelkező műértőket) a zsűrikből. Álláspontja szerint a zsűrizés helyett esetenként jobb megoldás lenne „egy-egy teljhatalmú megbízott kinevezése, aki mellé szakértő tanácsot kellene rendelni. Felelős a döntésért ez az egy ember volna, persze csak morálisan felelős. Ellenben meghallgathatná egy sor hozzáértő tanácsát, művészekét, technikusokét, közéleti tényezőket egyaránt. A döntést ő hozná meg, a kinevezett műértő, aki sem gyakorló művész, sem hivatalos állása által megkötött egyén, sem laikus nem lehetne. A tanácsadó testületbe kiküldhetők volnának a legkülönbözőbb művészeti irányok képviselői, akik élőszóval, az élő példán érvelhetnének az elfogulatlan műértő előtt szempontjaik mellett. Itt nem a többség döntene, hanem a jobb érv.”<sup>632</sup> Ezt a „teljhatalmú megbízott-szisztémát” Rabinovszky nem csak a pályázatokra gondolta érvényesnek, hanem minden közpénzen történő belföldi és külföldi kiállítások megrendezésénél, illetve az állami vásárlásoknál is alkalmazandónak tartotta. A legnagyobb problémát a pályázatok és a külföldi magyar kiállítások vitái kapcsán

---

<sup>629</sup> Klebelsberg 1927, 401.

<sup>630</sup> Vaszary egyébként tagja volt a Képzőművészeti Tanács Külföldi Kiállítások Végrehajtó Bizottságának, így volt beleszólása a külföldi magyar kiállítások anyagának összeállításába. Gergely Mariann: „Kelet és Nyugat” Vaszary János művészete a húszas–harmincas években. In: Gergely – Plesznivy 2007, 99., 87. lábjegyzet.

<sup>631</sup> Rabinovszky Máriusz: A művészeti pályázatok problémájáról. *Nyugat* 21 (1928) 21, 631–633.

<sup>632</sup> Rabinovszky 1928, 633.

Rabinovszky abban látta, hogy nem létezett akkor Magyarországon „a közös ízlés, a közös művelődés, a közszellem, a közös világfelfogás.”<sup>633</sup> A későbbiekben látni fogjuk, hogy a korát meghaladó Rabinovszky-modell a velencei magyar kiállítások kialakításának metódusait illetően mind a mai napig csak nagyon kevés esetben valósult meg. A teljhatalmú, műértő nemzeti biztos szerepkör ugyan már az 1930-as évek közepére kialakult, ám nem egészült ki tanácsadó testülettel, így egyoldalúság és önkényes döntések sorozata bontakozott ki, ami a későbbi évtizedekre is igaz maradt.

Vaszary 1928-ban teljhatalmat kapott ugyan, de művész lévén ő sem bizonyult „objektívnek”. Leginkább tanítványainak munkáit vitte Velencébe, akiknek jó része „már növendékként túllépett a természetelvű ábrázoláson és kapcsolatot keresett a korszak új formanyelvi kísérleteihez.”<sup>634</sup> A kiállítók között volt tanítványai közül Büky Béla (1899–1938), Emőd Aurél (1897–1958), Fenyő A. Endre (1904–1971), Gadányi Jenő (1896–1960), Klie Zoltán (1897–1992) (101. kép), Lahner Emil (1893–1980), Medveczky Jenő (1902–1969), Bene Géza (1900–1960), Rafael Viktor (1900–1981) és Beöthy István (1897–1961). Mellettük a modernebb szemléletű művészek közül beválogatta Aba-Novák Vilmost hat, Berény Róbertet egy, Czigány Dezsőt (1883–1937) egy, Egry Józsefet (1883–1951) hét, Kernstok Károlyt öt, Kmetty Jánost (1889–1975) egy, Márffy Ödönt öt, Molnár C. Pált (1894–1981) négy, Patkó Károlyt négy és Szobotka Imrét (1890–1961) négy festménnyel. Külön szekcióba kerültek a temperaképek, vízfestmények, pasztellek és rajzok.<sup>635</sup> A tárlaton belül Vaszary tizenöt festménnyel és tizennégy akvarell és pasztellképpel egy kisebb *mostra individualét* alakított ki magának.

A szobrászok közül kiemelkedtek – az idősebbek közül – Beck Ö. Fülöp, Kövesházi-Kalmár Elza és Medgyessy Ferenc kisebb munkái, amelyeket harmonikusan kiegészítettek a klasszicizáló, letisztult vonalat folytató fiatalok, Pátzay Pál (1896–1979) és Vilt Tibor (1905–1983) szobrai, valamint a már említett Vaszary-tanítvány, Beöthy István plasztikái. A két évvel korábbiakhoz képest ugyan sokkal redukáltabb számban, de ezúttal is helyet kaptak iparművészeti alkotások: Büky Bélától faliszőnyegek, Gádor Istvántól (1891 – 1984) fajanszok, Gorka Gézától majolikák és a hódmezővásárhelyi Porcelángyárból vázák és edények.

---

<sup>633</sup> Uo.

<sup>634</sup> Révész Emese: „Modern művészetet – az ifjúságért!” Vaszary János művészetpedagógiája. In: Gergely – Plesznivy 2007, 126.

<sup>635</sup> Ezúttal teljesen elmaradtak a sokszorosított grafikák a papírművészeti szekcióból.

A kiállításnak, Vaszary tanítványainak nagy nemzetközi sikere volt, legfőképpen az olasz napi sajtóban méltatták a tárlat egészét és az új, fiatal művészeket.<sup>636</sup> Azok közül, akik 1926-ban szerepeltek a magyarok közül a Biennálén, senki sem kapott lehetőséget 1928-ban az újabb bemutatkozáshoz. Vaszary egy teljesen új összeállítást, a magyarországi művészetnek egy teljesen más szegmensét, a világ pusztá leképezésétől elszakadt, a látvány „absztraktabb” megragadására törekvő, nyitottabb szemléletű művészek „kidolgozatlanabb”, új térszerűséget felmutató, lazább ecsetkezelésű munkáit mutatta be Velencében.

Ugo Nebbia *La XVI Esposizione Internazionale d'Arte Venezia* című könyvében hat oldal hosszan tért ki külön a magyar művészek bemutatására és értékelésére.<sup>637</sup> Már a felütés, „magyar barátaim”, előrevetítette ugyan, hogy nem elfogulatlan a szerző a magyar művészettel és művészekkel szemben, ám ennek ellenére értékes, kritikai kordokumentumként értékelendő az írás. Nebbia (is) üdvözölte, hogy a magyar kiállítás ezúttal nem törekedett a teljességre, az átfogó, komplett bemutatásra, hanem kizárólag egy csoportot, az „élénk avantgárdokat” mutatta be a nemzetközi közönségnek. „Az újdonság szellemében összehangolt magyar kiállítást” merésznek és egységesnek nevezte, amelyet a Biennále szellemiségéhez méltónak érzett. „Éllovasnak”, „legerőteljesebb hangnak” Vaszaryt nevezte, aki nem pusztán fizikailag – belépve a Magyar Pavilonba a nagyterem főfalán kizárólag Vaszary képei helyezkedtek el –, de szellemiségében, hatásában is meghatározta a többi magyar művész munkáit. Vaszary inspirációs forrásának részben Henri Matisse-t nevezte meg, illetve említette Vaszary Párizsban töltött időszakának festészetére tett hatásait (kivilágosított háttér alap, lazább ecsetkezelés, expresszivitás), ám mindezek ellenére függetlennek, nagy egyéniségnek nevezte, aki mégis távol tudta magát tartani Matisse-től. Tüzes színeit inkább a magyarok karakteréből vezette le, semmint kizárólag Párizs hatásából.<sup>638</sup> Nebbia valamennyi magyar művésznél elsöre megemlítette,

---

<sup>636</sup> Az olasz sajtóvisszhangról (napilapokban) részletesen lásd: Borsányi 2009, 141–153.

<sup>637</sup> Ugo Nebbia: *La XVI Esposizione Internazionale d'Arte Venezia*. Alfieri, Milánó–Róma, 1928. Magyarország: 98–103.

<sup>638</sup> Később is visszaköszönt külföldi kritikákban, hogy a modern magyar festészet eleven, intenzív, élénk színeit a heves „magyar vérrel és fajjal” magyarázták. Az 1931-ben a New York-i Silberman Galleriesben megrendezett *Modern Hungarian Paintings* című kiállítás katalógus-bevezetőjében ugyanezekkel a jelzőkkel és fordulatokkal illették Vaszary, Berény, Márffy, Czóbel és Aba-Novák művészetét. A bevezetőszöveget lásd: Malcom Vaughan: *Modern Hungarian Paintings*. *Parnassus* 3 (1931) 8, 9. A kiállítás 1931. december 1–19. között volt látogatható.

sőt hangsúlyozta a párizsi hatást, ám ezt követően gyorsan igyekezett ezen túllépve a sajátos, Párizstól éppen eltérő „magyar” karakterre rámutatni az egyes művészeknél. Néha akár saját magának ellentmondva nyilatkozott arról, hogy a magyarok pusztán „Párizs-epigonok”, vagy Párizson túllépve sajátos festői stílust hoztak létre. Egyértelműen Vaszaryt tartotta a legegényibbnek, aki „ügyesen, sommás faktúrában” tudta összeegyeztetni a „hirtelen támadt, tárgyiasult látomásokat és a valóságélemeket” és bámulatba tudta ejteni a nézőt „fürgé ecsetjárásával, szín- és kifejezésbeli frissességével.”<sup>639</sup> A tanítványok között Nebbia jobban hangsúlyozta az egyes minták kisebb-nagyobb mértékű követését. Aba-Novákot „érzéki koloristának”, Egry Józsefet kubista expresszivitással áthatottnak, ám sajátos hangúnak, Márffy Ödönt pedig a konstruktivizmus talaján járóknak nevezte. Patkó Károlynak kiemelte „súlyos aktjait” és „szelídebb tájait”, ám az eltérő ábrázolásmód ellenére mindkettőnél hangsúlyozta a művész gazdag színskáláját. Kernstok művészetét besorolhatatlannak nevezte, s dicsérte változatos kifejezésmódját, súlyos alakjait és faktúráját. Külön kiemelte Berény Róbert *Csellózó nő* (1928) című festményét. A festők közül egyedül Molnár C. Pál ábrázolásait és Medveczky Jenő vallásos képeit érezte kevésbé meggyőzőnek (Medveczkyt színben és formaképzésben jobbnak érezte aktjainál). Nebbia külön szólt a papírmunkákról (akvarellekről, pasztellekről): élénkeknek, expresszívnek mondta az egész szekciót. A szobrászati alkotások elemzése után végül hangsúlyozta az iparművészeti részleg élettellel telítettségét, „populáris expresszionizmusát”, s a szellemességet, amely a különböző gobelinek és majolikák ábrázolásain visszaköszönt.

Az 1928-ban Velencében bemutatott „új” magyar anyag összetételére a hazai konzervatív, antiliberális művészkörök reakciója előre borítékolható volt. Márffy Oszkár még finoman kritizálta csak Vaszary tárlatát, amikor megjegyezte, hogy noha Vaszary „tekintélyes kollektív sorozattal vonul fel”, mégis „művészetünk számos kimagasló értékét hiába keressük e reprezentatívnak tervezett kiállításunkon.”<sup>640</sup> Gyöngyösi Nándor, a *Képzőművészet* című lap szerkesztője már sokkal keményebben fogalmazott Kertész K. Róberthez írt nyílt levelében, amelyben felháborodásának adott hangot, amiért az évi Magyar Pavilonban kizárólag „szélsőséges, a legujabb magyar művészetet bemutató” anyagot lehetett látni, s kérte a minisztert, hogy ezt az egyoldalúságot a jövőben azonnal

---

<sup>639</sup> Nebbia 1928, 99.

<sup>640</sup> Márffy Oszkár: A nemzetközi képzőművészeti kiállítás Velencében. *Képzőművészet* 2 (1928) 12, 178.

szüntesse meg.<sup>641</sup> Gyöngyösi úgy vélte, hogy a külföldi kiállításokon csupán két kis csoport – a Főiskolások és a Szinyei Társaság – juthatnak a legnagyobb arányban szóhoz, holott tagszám szempontjából ők a legkisebbek. Így – véleménye szerint – a külföldi magyar kiállítások a legkevésbé sem reprezentálják a kortárs magyar művészet egészét a világ színe előtt.<sup>642</sup> Így Knopp Imre festőművésszel az élen követelték az akadémikus művészek, hogy a Magyar Országos Képzőművészeti Tanács Külföldi Kiállítások Végrehajtó Bizottságában hajtsanak végre „reformokat” az „egyoldalulag összeállított zsűri” kiküszöbölésére vonatkozóan.<sup>643</sup>

Knopp írásából, és a fennmaradt, Velencébe kiküldött eredeti műtárgylista utólagos javításaiból kitűnik, hogy a konzervatív művészek az utolsó pillanatig meg akarták változtatni a kiállítás anyagát. Talán éppen a heves tiltakozásuk és nyomásuk hatására néhány eredetileg tervezett mű végül valóban nem került ki Velencében, de alapjaiban nem tudták már megváltoztatni az 1928-as kiállítást. Kérdés marad, ki döntött arról – a Képzőművészeti Tanács, vagy Vaszary –, hogy engedve a nyomásnak, eltérjen a magyar kiállítás az eredeti műtárgylistától. Knopp minderről így írt: „Helyénvalónak tartom felemlíteni, hogy a velencei kiállítás körül bizonyos hibák történtek, amire nézve elég arra utalnom, hogy a minisztériumnak kellett bizonyos intézkedés által Velencében korrektúrákat foganosítani, amely azonban az előzmény folytán már kellő eredményre nem vezethetett.”<sup>644</sup>

Nem kevés azoknak a tanítványoknak, illetve művészeknek a száma, akik végül kimaradtak a kiállításból. Egyáltalán nem állított ki az eredeti tervekhez képest Bartók Mária (1899–?), Farkasházy Miklós (1895–1964), Krocsák Emil (1902–1982), Mattis Teutsch János (1884–1960) és Miháltz Pál (1899–1988). Dullien Edith (1899–?) az eredetileg tervezett nagyobb olajfestménye helyett „csupán” *Pincze utca* című vízfestménye kapott helyet a kiállításon. Voltak, akiktől több mű végül nem került ki Velencébe: többek között Aba-Novák Vilmosnak három, Klie Zoltánnak kettő, Kmetty

---

<sup>641</sup> Gyöngyösi Nándor: A külföldi kiállítások ügye 1928-ban. Nyílt levél Kertész K. Róbert államtitkár úrhoz, mint a Képzőművészeti Tanács elnökéhez. *Képzőművészet* 2 (1928) 11, 145–148.

<sup>642</sup> Gyöngyösi Nándor: A külföldi kiállítások ügye. *Képzőművészet* 2 (1928) 10, 115–118.

<sup>643</sup> Knopp Imre: Az Országos Képzőművészeti Tanács Külföldi Kiállításokat rendező Bizottságának reformja. *Képzőművészet* 2 (1928) 15, 239.

<sup>644</sup> Uo.

Jánosnak egy, Lahner Emilnek három, Molnár C. Pálnak egy, Patkó Károlynak egy, Rafael Viktornak öt, Vaszary Jánosnak húsz képe maradt ki.<sup>645</sup>

A Biennále, majd a főiskolások 1928-as műcsarnokbeli kiállítása után a Vaszary (és Csók) ellen indított támadás egyre hevesebbé fokozódott. Hiába voltak az ellenhangok, akkor sem számítottak, ha nem is a legmodernebbektől érkeztek. Iványi-Grünwald Béla a *Pesti Napló*ban például így nyilatkozott: „Le kell számolni végre azzal a maradi és csökönyös hittal, hogy csak bizonyos korban, a csalódások és tévelygések keserves útján túl juthat el a művész a »beérkezetség« révébe! Az erős és lendületes fiatal tehetség mindig a legbiztosabb ígérete a jövő művészetének.”<sup>646</sup>

A szünni nem akaró támadások következményeként Klebelsberg és Kertész K. Róbert – engedve a nyomásnak – kimondták, hogy a nagy nemzetközi kiállítások magyar anyagában nem szerepelhetnek „növédek és szélsőségesek.”<sup>647</sup> A támadások és következményeik odáig vezettek, hogy 1932-ben Vaszary Jánost és Csók Istvánt kényszernyugdíjazták a Főiskoláról liberális, a művészetben a progresszivitást és a nyitottságot érvényre juttató tanítványaik támogatása miatt.<sup>648</sup>

Érdekes összehasonlításképpen megnézni, miközben Magyarországon éles kritikával illették a velencei Vaszary-válogatást, addig milyen művészek szerepeltek más nemzetek pavilonjaiban. A Német Pavilonban a német expresszionizmus két nagy alakjának, Franz Marcnak (1880–1916) és Emil Noldénak (1867–1956), valamint Lovis Corinthnak (1858–1925) rendeztek nagyobb monografikus, retrospektív részleget, s mellettük helyet kaptak még a *Die Brücke* és a *Der Blaue Reiter* csoportok további képviselői is. Többek között Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), Max Pechstein (1881–1955) és Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976) munkáit válogatták be a kollekcióba.<sup>649</sup> A Francia Pavilon retrospektív tárlatát Paul Gauguin (1848–1903) művészetének szentelték, s mellette Henri

---

<sup>645</sup> Műtárgylista 1928. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1905–1928).

<sup>646</sup> Iványi-Grünwald Béla: A magyar művészet huszonnegyedik órájában. *Pesti Napló* 1928. november 11., 33. A fiatalságba vetett hitét Farkas Zoltán is megfogalmazta, s egyúttal nehezményezte azok kizárását a különböző nemzetközi kiállításokról. Lásd: Farkas Zoltán: Visszafelé megyünk. *Nyugat* 22 (1929) 15, 180–185.

<sup>647</sup> [n. n.]: Fordulat a külföldi kiállítások ügyében. A Kultuszminisztérium letiltotta a növédeket és a szélsőségeket a külföldi kiállításokból. *Képzőművészet* 3 (1929) 22, 155–160. Közölve: Révész 2003, 13.

<sup>648</sup> Révész Emese: Az iskola és a nyilvánosság. In: Blaskóné Majkó Katalin – Szőke Annamária (szerk.): *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2002, 136.

<sup>649</sup> Zeller 2007, 194.

Matisse festményei és Antoine Bourdelle (1861–1929) szobrai szerepeltek. A Holland Pavilonban Piet Mondrian (1872–1944) munkáit láthatta a közönség. Az olaszok az olasz ottocento művészetének rendeztek átfogó tárlatot, miközben emellett a futuristák külön kiemelt kiállítási helyiséget kaptak. A *Der Cicerone* kritikusa Magyarországot és Hollandiát emelte ki örömteli kivételként az az évi Biennále nemzeti közül, akik „a fiatal művészet élvonalát” mutatták be a Pavilonjukban, s egyúttal a kritikus megállapította, hogy az az évi Biennále átlagától – véleménye szerint – a legelmaradottabb Pavilonok a svájci, az amerikai, a román, a svéd és az osztrák voltak.<sup>650</sup> A *Die Kunst für Alle* kritikusa a magyar művek kapcsán a nemzeti karakter erőteljes áttörését emelte ki, amelynek megnyilvánulását a festmények kifejezőerejében és kifejezőmódjában vélte felfedezni.<sup>651</sup> A *The Studio* kritikusa már kevésbé elismerően szólt a magyar részlegről. Jó művészeknek nevezte ugyan a magyarokat – kiemelve Kernstokot és Vaszaryt –, de sajnálattal állapította meg, hogy – szerinte – azok nem tudnak elszakadni a francia mintától, s ezért nem igazán fejeződik ki alkotásaikban a magyar szellem.<sup>652</sup>

Belátható, hogy általában a Biennalén 1928-ban továbbra is többségében a múlt művészete dominált, de a múltban a modernitást megjelenítve, s mindeközben Maraini és Mussolini az „új olasz jövő” művészetét kívánta egyre hangsúlyosabb szerephez juttatni mind a Giardiniben, mind Olaszország-szerte.<sup>653</sup> A könnyed, befogadható-nézhető, múltbéli szalonművészet és a harcias, nehezebben értelmezhető futurisztikus művészet közötti ellentét és konfliktus egyre erőteljesebbé és nyilvánvalóbbá vált a Biennalén is. A Biennále egészéről, a különböző nemzeti kiállításokról, az akadémikus és a modern művészet ellentétéről maga Vaszary számolt be a magyar közönségnek a *Pesti Napló* hasábjain. „Ha

---

<sup>650</sup> A hollandok többek között Alfred Wiegmann, Jan Sluijters, Willem van Konynenburg és Lodewijk Schelfhout munkáit állították ki. Lásd: L. Brosch: Die XVI. Biennale in Venedig. *Der Cicerone* 20 (1928) 18, 601.

<sup>651</sup> Georg Jacob Wolf: Die 16. Internationale Kunst-Ausstellung in Venedig. *Die Kunst für Alle* 44 (1928–1929) 1, 26.

<sup>652</sup> Raffaele Calzini: The Sixteenth International Exhibition of Modern Art at Venice II. The Non-Italian Sections. *The Studio* (1928) 96, 127.

<sup>653</sup> 1926-ban például Milánóban rendeztek újabb kiállítást az új olasz művészetnek, amit maga Mussolini nyitott meg. A tárlat anyagát Filippo Tommaso Marinetti, a futurizmus atyja válogatta, s helyet kaptak Giacomo Balla, Luigi Russolo, Umberto Boccioni és további húsz fiatal futurista művész munkái. Ahogy Jan Andreas May megállapította, Mussolini nosztalgikus alapon támogatta szüntelenül a futurizmus művészetét, ám soha nem tudta azt a hivatalos állami művészet szintjére emelni. Lásd: May 2009, 111.

a *Giardini Pubblici* [sic!] üveges pavillonjait végigjárjuk” – kezdte – „a nyugodt, kiegyensúlyozott akadémikus formákat megbontják a modern ember nyugtalan kísérletei, melyek egy új művészvilág alapköletétele körül folynak. A kifüggesztett képek egyenletes sorfala megingott. A veneziai biennale kiállítás új probléma felvetésével fiatalító műtétnek szándékozik alávetni a már kissé petyhüdt, előregedő, ismétlő és önmagába szerelmes, konzervatív művészetet. Haladó, modern művészetet kívántak.”<sup>654</sup> Ugyanakkor Vaszary kifejtette, hogy minden igyekezet ellenére miért nem sikerülhet a Biennálénak mindig kizárólag a leghaladóbb művészetet bemutatnia: a problémát az óriási központi kiállítótérben látta, amelyet nem lehetett két évente csak modern, kvalitásos művekkel megtölteni. Így kellett mindig meghívnia a „múlt század művészetét” is, ami mellett a „modern hangsúlyú szándékot örömmel üdvözljük mint ennek a művészetnek el nem vitatható erejét és sürgető jelenlétét.”<sup>655</sup> Ezt követően Vaszary sorra vette a fontosabb pavilonok kiállításait: „az akadémistáktól a novecentistákig és futuristákig az olasz kezdeményezés és teljesítmény olyannyira érdekes, hogy éreztetni képes individuális mozgását, mely sokszor a kontinens módszerétől és megállapításától teljesen elüt és független. [...] A francia pavilont Massan rendezte, a Luxemburgi képtár konzervátora. A képeket valószínűleg nem ő válogatta össze – de tipikusan muzeálisan aggatta –, minden meg van magyarázva, jól látható, de semmi nincs kiemelve. *A modern festészet múzeuma*. [...] Az angolok, mint mindig most is megmaradtak konzervatív ízlésvilágukban. [...] A német pavillon erősen hangsúlyozza, akár a magyar, a progresszivitást. Irányok szerint csoportosították a festőket. [...] A gyűjteményesen bemutatott *Emil Nolde* képviseli a legszélsőbb festészetet – formáiban túlzó, színben ragyogó, dekoratív hatásokat keres. [...] A hollandok a rendezés által – noha tekintélyes progresszív anyag állt rendelkezésre – megvédték a konzervatív benyomást.”<sup>656</sup> Továbbá szólt még a belgákról („világos, a franciákra emlékeztető naturalistákat hoznak”), aztán a spanyolokról („mintha semmit nem tudnának arról, ami érdeklődésre tarthat számot ma a festészet körül”), a csehekről („rézkarcokat állítottak ki, amelyek rembrandti reminiscenciák, de ezen kívül semmi közük az új művészethez”), és az oroszokról („a kiállítás az izoláltság benyomását kelti és törekvéseik nagyrészt végzetes tévedésbe ernyednek el. Erupciók és ellanyhulások. Óriási,

---

<sup>654</sup> Vaszary János: A veneziai kiállítás. *Pesti Napló* 1928. május 13., 37.

<sup>655</sup> Uo.

<sup>656</sup> Uo.

akadémikus, szovjettörténelmi képek – a győztes vezérkarral, túléletnagyságú alakokkal. [...] Ha a lendítés irányát keressük – a felelettel adósok maradnak az oroszok”).<sup>657</sup>

Vaszary írása végén szólt a magyar magyar kiállításról, amelyről megállapította, hogy „kétségtelenül összhangzó, miután csak a legújabb irányokat képviseli és így legtöbbször realizálta az olasz meghívást; progresszivitásában, midőn a nyugati nemzetek összehasonlító mérlegén áll, határozottan megállapítható, hogy: *egységesen halad, közvetlenül friss és mindenekfelett színes*. A jellegzetes, felfokozott kolorizmust a modern művészet váltotta ki belőlünk, amely a magyar népies viseletben és dekoratív ábrázolásaiban is megállapítható, mint faji tulajdonságunk és néplélekben gyökerező. A magyar pavillon könnyen áttekinthető, mert a hangsúly azon volt, hogy az elágazó törekvésű anyagban az együvé tartozó képek összekerüljenek. Ez a szándék a többi pavillonokban nem mindig sikerült.”<sup>658</sup> Vaszary beszámolójából kitűnik, hogy minden pavilonban a „progresszivitást” kereste – s ahol ezt megtalálta, azt a kiállítást pozitívan értékelt.

Korábbi megtörtént esetekhez hasonlóan 1928-ban is igen nehézkesen és lassan történtek meg az eladott műtárgyak utáni kifizetések, és a szállítások körüli bonyodalmak sem maradtak el. Egy, a velencei magyar konzulátusról 1929. április 10-én Vaszarynak elküldött levél hasonlókról tanúskodik: a művész *Színpadi jelenet* című képe mindaddig nem érkezett még vissza az előző Biennáléről Budapestre, illetve egyik eladott akvarellje (*Halászbárkák a trieszti kikötőben*) után több, mint fél év késéssel sem kapta meg a honoráriumot.<sup>659</sup>

---

<sup>657</sup> Uo.

<sup>658</sup> Uo.

<sup>659</sup> A felvetett problémákra a konzulátusi jelentésben úgy reagáltak, hogy az elszámolást csak az előző este [!] fejezték be Velencében, ennek megfelelően legkorábban másnap tudják küldeni a megfelelő összeget a magyar kultusztárcának, ahol Vaszary átveheti a neki járó honoráriumot. A keresett kép hollétéről a konzulátus nem tudott felvilágosítást adni, hiszen – ahogy írták – „a visszaszállítás körül semmi rendellenesség nem történt és a legnagyobb pontossággal lett levagyonyirozva minden. Remélni akarom, hogy tévedés az egész és „Színházi élet” című (legkedvesebb képem volt) művét megtalálta!” [Ismeretlen szerző] levele Vaszary Jánosnak. Velence, 1929. április 10. MNG Adattár Ltsz. 6119/54. További adatok nem állnak rendelkezésünkre, amelyekből rekonstruálható lenne, hogy valóban csupán félreértésről volt szó, vagy a kép esetleg kimaradt a kiállítás bezárását követő becsomagolásból, és csak egy későbbi időpontban szállították haza. Mindenesre a kép meglelt, és ma a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonában található.

A Maraini-vezette első Biennále egyelőre nem hozott jó eredményeket, hiszen az addigi Biennalék sorában negatív látogatószám-csúcsot (172.841 fővel) ért el az 1928. évi tárlat. Maraini és egyben Mussolini mindent megtett, hogy a Biennalét kivegyék a regionalista velencei városvezetés felügyelete alól, s mindez 1930-ra sikerült is.<sup>660</sup> Miután a Biennále egy városi fenntartású intézményből állami hatáskör alá került, nem csoda, hogy a rendezvény – ahogy Bálványos Anna megállapította – „egy totalitárius állam inkább állami reprezentatív, mint művészeti eseménye lett.”<sup>661</sup> Mussolini a világ vezető kulturális-politikai nagyeményévé akarta növelni a Biennalét (folyamatosan bővítve azt új műfajokkal<sup>662</sup>), ahol minden – számára – jelentős politikus, diplomata, vezető személyiség megfordul, akik előtt a Biennaléval (is) az új Olaszország nagyságát demonstrálhatja. Ennek a törekvésnek a csúcspontjaként is értelmezhető a két diktátor, Benito Mussolini és Adolf Hitler (1889–1945) két napos találkozója Velencében 1934-ben.<sup>663</sup> Jan Andreas May mutatott arra rá, hogy a „diktátortalálkozó” nem egy barátság kezdeteként értelmezendő – ahogy azt korábban tévesen magyarázták a szakirodalomban –, hanem sokkal inkább a konkurálásról szólt. Az akkor már tizenkét éve regnált Mussolini, az akkor éppen csak egy éve hivatalába lépett Hitlernek éppen azt akarta megmutatni, hogy „ki az igazi ötletadója a fasizmusnak.”<sup>664</sup>

A két napos találkozó alatt ugyan Mussolini és Hitler együtt nem látogattak el a Biennále területére – Hitlert Giuseppe Volpi di Misurata és Romolo Bazzoni kísérte végig a Giardiniben – az eseménynek mégis kiemelt világpolitikai jelentősége volt, s abból a nézőpontból is érdekes, hogy Hitler életében akkor először és utoljára látogatott meg nemzetközi képzőművészeti kiállítást (ami nem melleleg csalódást okozott neki). Érdekes

---

<sup>660</sup> May 2009, 125.

<sup>661</sup> Bálványos [1993], 47.

<sup>662</sup> Az első Velencei Zenei Fesztivált (Festival Internazionale di Musica Contemporanea) 1930-ban, az első Velencei Filmfesztivált (Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica) 1932-ben, az első Velencei Színházi Fesztivált (Festival del Teatro della Biennale) pedig 1934-ben rendezték meg.

<sup>663</sup> Adolf Hitler 1934. június 14-én érkezett a Biennáléra, és június 16-án reggel távozott Velencéből. A találkozó részletes leírását lásd: May 2009, 153–155.

<sup>664</sup> Jan Andreas May szóbeli közlése a 2013. május 22-én a Deutschlandradio Kulturban elhangzott *Schön, vernetzt, international. Das Erfolgsgeheimnis der Biennale von Venedig* című rádióműsorban. A műsor lejegyzett kéziratát PDF-ben lásd:

[http://www.deutschlandradiokultur.de/schoen-vernetzt-international.984.de.html?dram:article\\_id=245209](http://www.deutschlandradiokultur.de/schoen-vernetzt-international.984.de.html?dram:article_id=245209)

(Hozzáférés: 2013. december 7.)

továbbá az is a Biennále-történet szempontjából, hogy Mussolini minden művészetpolitikai törekvése ellenére személyesen egyetlen egyszer, 1936-ban tekintette meg a Velencei Biennálét. Ez részben azzal magyarázható, hogy noha Mussolini volt az ország „Ducéja”, hivatalosan ő „csak” miniszterelnöki posztot töltött be, s a Biennále megnyitóján Olaszországot általában a király, III. Viktor Emánuel (1869–1947, Olaszország királya: 1900–1946) képviselte.

#### 5.7.4 Az első központi tematika: „Olasz ihletésű műveket” (1930)

Az 1930-ban végrehajtott, látszólag pusztán adminisztratív átszervezési lépéseket a kiállításpolitikába való erőteljesebb beleszólás is követte. A Biennále 1930. évi hivatalos felhívásában olasz ihletésű műveket vártak a kiállító nemzetektől. Az 1930. évi Biennále egészét komolyan bírálták a nemzetközi sajtóban a kitűzött tematika miatt, amelyet a legtöbb nemzet képviselője nem művészeti szempontok alapján vezéreltnek tartott. A legtöbb ország kiállítása nem is tudott (vagy akart) megfelelni a kiírásnak, így az anyagok „kapkodók és egyenetlenek”<sup>665</sup> lettek. Egyedül a Magyar Pavilon felelt meg teljes mértékben a kiállítási programnak.

A Biennále felhívását a Képzőművészeti Tanács tette közzé a magyar művészeti körök számára a *Képzőművészet* hasábjain *Milyen műveket lehet zsüri elé küldeni* címmel.<sup>666</sup> A művészet szabadságát követelő, s a művészetben a nyitottságot és toleranciát hirdető fiatal, liberális művészkörök felháborodása várható volt: „Művészetünk a múlt század második fele óta alig mutat közvetlen olasz hatást, mert Bécs, München, Düsseldorf és végül a legdöntőbb mértékben, Párizs hatása alatt állottunk. A miniszteri parancsszóval megrendelt római neoklasszicizmus pedig rövid egy év alatt még nem tudott kiérlelődni a római intézetben. Nem marad tehát egyéb hátra, mint hogy néhai jó Markó Károlynak és körének alkotásait küldjük ki, ami mindenesetre arról fog tanuskodni, hogy országunk művészetben is eléggé konzervatív.”<sup>667</sup> E sorok szerzőjének, Farkas Zoltán (1880–1969) művészettörténésznek a meglátása később valóban beigazolódott. Gerevich Tibor, a római Magyar Történeti Intézet 1924-ben kinevezett új igazgatója, s az 1928-ban Klebelsberg

---

<sup>665</sup> [gy.]: Tárlatok. A Velencei Nemzetközi Kiállítás. *Képzőművészet* 4 (1930) 32, 165.

<sup>666</sup> Kertész K. Róbert államtitkár nyilatkozata a nemzetközi, velencei kiállítás magyar anyagáról. *Milyen műveket lehet zsüri elé küldeni*. *Képzőművészet* 4 (1930) 27, 33–35.

<sup>667</sup> Farkas Zoltán: Olasz mentalitású magyar művészet? *Nyugat* 23 (1930) 5, 407.

által létrehozott római ösztöndíjrendszer és „Collegium Hungaricum”<sup>668</sup> első vezetője, a „Római Iskola”<sup>669</sup> néven ismertté vált művészkör felépítője és annak nemzetközi szinteken is komoly propagálója, 1930-ban eljutott oda művészetpolitikai ambícióinak, valamint kiváló olasz kapcsolatainak és jó tárgyalókészségének köszönhetően, hogy meghatározó szerephez jutott a Biennále magyar anyagának összeállításában. Az „olasz ihletésű művészetet” felhívásra Gerevich elérkezettnek látta az időt pártfogoltjainak, az akkoriban bontakozó római magyar művészeknek a velencei bemutatkozására.<sup>670</sup> A *Nemzeti Ujság* hasábjain Gerevich a következőképpen nyilatkozott az 1930. évi velencei kiállítás központi tematikai felhívásáról, illetve a Magyar Pavilon körüli, évről-évre megfigyelhető vitákról és érdekellentétekről: „Sajátságos, hogy a legnagyobb nemzetközi művészeti kiállítás, a velencei biennális kiállítás körül minden alkalommal megújuló csetepaték folynak [...] A velencei magyar pavillon aránylag kicsi, épp azért a mindenkori modern magyar művészet egész termését nem képes befogadni. Váltakozva juttatta szóhoz a Kertész K. Róbert vezetése alatt álló Országos Képzőművészeti Tanács a különböző irányokat és csoportokat, egyik évben tulsúlyban a Szinnyei-csoportot, majd egy másik biennálison a régibb akadémikus irány kiváló képviselőit, legutóbb, 1928-ban pedig a legszélsőbb újítókat, ezeket azért is, hogy nemzetközi próbát álljanak, hogy a nemzetközi mérőléc eredményeit a hazáival összehasonlítani lehessen [...] Az e nyári velencei kiállítás ügyében [...] a kiállítás általános programjának megfelelően jár el. Nagyon érdekes ez a program, mely a Velencében a legutóbbi kiállítás bezárta után egybehívott nemzetközi művészeti értekezlet tanulságaiból szűrődött le. Magam is ott voltam ezen a kongresszuson, s több javaslatomat fogadták el. [...] Mindnyájan megegyeztünk annak konstatálásában, hogy a kiállítások

---

<sup>668</sup> Klebelsberg nagy hangsúlyt fektetett a külföldi magyar kulturális és tudományos külkapcsolatok fejlesztésére, s a berlini, illetve a bécsi Collegium Hungaricum (magyar akadémia) megalapítása után 1928-ban Rómában is megnyílt a Palazzo Falconieriben – az épület 1927-ben történt megvásárlásával, majd a Magyar Történelmi Intézet beköltözésével és a feladatkör bővülésével – a magyar kollégium. Már akkor tervben volt következő lépésként a párizsi Collegium Hungaricum megalapítása. Mindez különlegességszámba ment a korban, így a római magyar kollégium megnyitásáról például a *The Studio* is beszámolt. Lásd: [AE]: Budapest. *The Studio* (1928) 96, 146–149.

<sup>669</sup> A „Római Iskola” elnevezés Gerevichtől származik, amely később így fogantatosult a szakirodalomban. Gerevich 1928-ban pályázási eljárás nélkül meghívta Aba-Novák Vilmost, Patkó Károlyt és Szőnyi Istvánt Rómába alkotni. Az Iskola történetét innen datálja a szakirodalom.

<sup>670</sup> Markója Csilla: Gerevich Tibor és a velencei biennalék – katalógusbevezetők 1930 és 1942 között. *Enigma* 16 (2009) 59, 79–107.

ügye nemzetközi krízist él át. A közönséget untatják a foire-szerű, árumintavásárszerű kiállítások, amelyeknek nincs vezető gondolatuk [...] A velencei kongresszuson tettem azt a javaslatot, hogy próbáljunk a kiállítás bizonyos helyiségeiben, architektonikus vázon, az építészettel kapcsolatos festészeti és szobrászati alkotásokban bemutatni és kipróbálni a modern művészet szerves hatását [...] Ezt a javaslatomat akkor egyhangulag el is fogadták, megvalósítására azonban anyagi nehézségek és a kellő előkészület miatt majd csak az 1932. évi kiállításon gondolhatunk. Így felvetődött az a gondolat is, hogy már az 1930. kiállításba bizonyos vezető gondolatot vigyünk, hogy a képek és a szobrok ne csak egy általános beküldés közömbös útján, összefüggés, esztétikai összefűzés nélkül, véletlenül egymás mellé sodródva jussanak a világművészet e nagy bemutatójára, hanem már eleve megállapított esztétikai szempontok hozzák őket oda.”<sup>671</sup>

A központi tematikának az ötlete és bevezetése mindenképpen újításnak számított a Biennále történetében, ami a későbbiekben valóban rendszeressé is vált, és gyakorlatilag napjainkig tart. Más kérdés, hogy a kor adott világpolitikai helyzetében nem volt éppen a legszerencsésebb az olasz tematika „erőltetése”. Gerevich – számítva az esetleges hazai támadásokra – rögtön megmagyarázta a központi tematikát: „Nem arról van szó, hogy egy olasz gyarmatosított magyar művészetet akarnánk bemutatni, ellenkezőleg, a magyar művészet olaszországi térfoglalását jelenti az [...]”<sup>672</sup>

Aba-Novák Vilmos egy Gerevichnek írt, ám végül el nem küldött leveléből kitűnik, hogy az az évi magyar anyagot Majovszky Pál kezdte el összeválogatni, akinek a személyével Aba-Novák nem értett egyet: „A veneziai kiállításról visszalépek, mert ebből semmi jó sem jöhet. Majovszky nem chef d’oeuvre [sic!] darabokat szed össze, hanem kis méretű jelentéktelenségeket. Lévén sokaknál több a fantáziám és munkabírásom, az automatikus szereplésem úgyis fáj nagyon soknak. Úgy gondolom jobb, ha itthon maradok.”<sup>673</sup> Aba-Novák azt is nehezményezte, hogy Majovszky például Molnár C. Pált nem akarta a velencei kiállítási anyagba beválogatni.

A később megvalósult kiállításból tudható, hogy Aba-Novák végül nem mondta vissza a szereplést, ellenben Majovszky – talán Gerevich és közvetetten Aba-Novák befolyására –

---

<sup>671</sup> Ferenczy Istvántól, a Fraknói művészházon át a Palazzo Falconieriig. A régi és az új magyar művésznemzedék a velencei kiállításon. Beszélgetés Gerevich Tiborral. *Nemzeti Ujság* 1930. február 28.

<sup>672</sup> Uo.

<sup>673</sup> Aba-Novák Vilmos levele Gerevich Tibornak. [dátum nélkül]. Közölve: Molnos Péter: Újrafestve. Gerevich Tibor és Aba-Novák Vilmos. *Enigma* 16 (2009) 59, 28.

végül kikerült az anyagot összeállító elnökségből. Köztudott, hogy Aba-Novák az 1930-as évek alatt egyre meghatározóbbá váló római „művészeti erőközpontnak”<sup>674</sup> nem pusztán egyik művésze, s Gerevich művészeti ideológiájának egyik megvalósítója volt, hanem ő maga is aktívan részt vett az Iskola és az irányzat elveinek formálásában. Gerevich teoretikus és Aba-Novák művészi alakulásának fokozatosan alakuló útja végigkövethető a Biennálés szereplés tükrében 1930-tól 1942-ig: együtt jutnak majd el a művészetet pusztán formailag megújító törekvésektől<sup>675</sup> az állami reprezentációig.

Gerevich mellett végül az 1930-as kiállítás anyagát válogató és összeállító bizottságban ült – a Képzőművészeti Tanács felkérésre – Csók István, Glatz Oszkár és Petrovics Elek, a budapesti Szépművészeti Múzeum akkori főigazgatója (igazgató: 1914-től, főigazgató: 1921–1935). A kiállítás művészeti vezetőjének és rendezőjének Déry Bélát, a Nemzeti Szalon Művészeti Egyesület igazgatóját kérték fel. De a kiállítás tényleges szellemi vezetője Gerevich volt. A fiatal „római magyarok” új neoklasszicista<sup>676</sup> műveinek a szerepeltetése mellett három másik szekciót is kialakítottak az az évi magyar kiállításban, amelyben az olasz művészet hatása kimutatható volt. Egyaránt helyet kaptak festmények, rajzok, sokszorosított grafikák és plasztikák is. A kiállítás négy szekciója a következőképpen épült fel: elsőként id. Markó Károly (1793–1860) itáliai vonatkozású munkái és további 19. századi festők – Barabás Miklós (1810–1898), Szoldatics Ferenc (1820–1916) – kaptak helyet, majd következtek a római Fraknói-villában 1904 és 1914 között megfordult művészek – többek között Iványi-Grünwald Béla, Réti István, Koszta József (1861–1949) –, őket a fiatal római ösztöndíjasok – többek között Aba-Novák Vilmos, Patkó Károly, Molnár C. Pál, Medveczky Jenő, Pátzay Pál, Szőnyi István, Vilt

---

<sup>674</sup> Molnos 2009, 7.

<sup>675</sup> A Gerevich által olasz mintára preferált formajegyek: „leegyszerűsített vonalak, nyugodt felületek, nagyszabású formák, dekoratív hatások”. Lásd: Százados 1989, 40–41.

<sup>676</sup> Az 1930-as évek elejétől a neoklasszicizmus vagy újklasszicizmus fogalma egyet jelentett a „Római Iskola” művészeinek – részben irányítottan – az itáliai novecento (azon belül is az újklasszicista irány) hatása alatt készült „tárgyilagos és hűvös”, „spirituális fényel” áthatott munkáival. Az 1920-as évek magyarországi művészeti törekvéseiben azonban létezett, pontosabban fogalmazva: önmagától kialakult egy másfajta klasszicizáló irányvonal is: az ún. Szőnyi-kör „arkádiai”, „idilli”, „heroikus” neoklasszicizmusa. A Szőnyi-kör neoklasszicizmusa éppen a Római Iskola indulásával egy időben zárult le végérvényesen. A két egymástól eltérő klasszicizáló irányt sokáig összemosták a magyar művészettörténeti szakirodalomban, s csak az 1960-as évektől kezdve különböztették meg határozottan a két irányvonalat. A magyar neoklasszicizmus problematikájával részletesen foglalkozott Körner Éva, B. Supka Magdolna, P. Szűcs Julianna és Zwickl András.

Tibor – követték, végül a „különálló művészek” kaptak helyet, akik nem tartoztak egy csoportosuláshoz sem, de akiket különböző formában „inspiráltak itáliai utazásaik.”<sup>677</sup>

Ebben az utolsó szekcióban például helyet kaptak gróf Batthyány Gyula mesés itáliai fantáziavilágot ábrázoló jelenetei, Gulácsy Lajos (1882–1932) *Dante* című képe, vagy Bernáth Aurél (1895–1982) *Genova* című tájképe.

Egy fennmaradt, 1930. április 15-én kelt Vilt Tibor-levélből kitűnik, hogy a római ösztöndíjasoktól a kiállításra szánt műveket valójában Gerevich válogatta – némileg Aba-Novák által befolyásolva –, s döntését csak igen későn közölte a művészekkel a tárlatra szánt állami támogatás késői megérkezése miatt.<sup>678</sup> Vilt levele rámutat egy fontos momentumra, amely Gerevich egész, a második világháborúig tartó római tevékenysége folyamán jellemző volt: mivel Gerevich csupán egy évben négy-öt hónapot töltött az olasz fővárosban (a párhuzamosan betöltött budapesti állása miatt), sok esetben nem volt valós vezetője a Római Magyar Intézetnek, így gyakran előfordult, hogy az általa, a római magyar művészek munkáiból „szervezett” kiállítások kapkodva, az utolsó pillanatban

---

<sup>677</sup> Gerevich Tibor: Padiglione dell’Ungheria. In: *XVII. Esposizione Biennale Internazionale d’Arte*. (Kiáll. kat.), Ferrari, Velence, 1930, 147–151. Magyarul közölve: Markója 2009, 84–89.

<sup>678</sup> A kiállításra való készülődésről Vilt így írt Genthon Istvánnak: „Kedves Pista! Látod és azthiszem tudod, hogy itt Rómában megnémulnak az emberek és nem igen irogatnak. Alkalmam van ezt magamon megtapasztalni. Itt siroccó van, pénz nincs, velencei kiállítás lesz, a Prof pedig mint te is tudod ide érkezett, ennekfolytán mindenki örülten gürcöl, hogy a velencei anyagot összeállítsa illetve befejezze. Ezekkőré tartozik Pali [Pátzay Pál?] is. Én nem gürcölök, amint látod, hanem írok neked egyszóval mégis dolgozom mert ez most tekintve hogy 2 hete ronda siroccos idő van egy oriási leisztung. Hogy miért nem gürcölök annak oka az hogy az én munkám nem lehet olyan hamar befejezni mert fába faragom. (egy életnagyságú figura.) Mármost Gerevich nevében kérlek, hogy a fá fejmenek (azt hiszem ismered.) Velencébe jutását segítsed elő. A helyzet az hogy a velencei anyag már lejött és így a fejet utólag kell leküldeni. Errenézve Gerevich a következőt emelte ki. A fejet amit Karvaly barátommal ime itt küldök légy szíves becsomagoltatni ott a múzeumban szakszerűen és eljuttatni a Gerevich öccséhez aki a Külügyminisztériumban van, ő futár útján fogja Velencébe továbbítani. A csomagra rá kell írni: Hogy a kiállításra megy és Gerevich megbízásából. Ez bizony elég körülményes de nem lehet másképpen a vám miatt elintézni. Itt semmi ujság nincsen. Nézelődök, dolgozom, na meg Palival oriási duma van, ő különben május végen azt hiszem hazamegy, mert minden pénze elfogyott. Én egy és más okból, főleg munka miatt júniusban megyek. [...] Még arra akarlak kérni, hogy mielőbb légy szíves ezt az ügyet elintézni mert a fejnek 30-ikán Velencében kell lennie és kellemetlen lenne ha nem érkezne le, jó lett volna, ha előbb tudom a Prof terveit de ember tervez és Gerevich végez [...] Ja igaz, te Gerevich öccsének magyarázd el légy szíves a helyzetet mert ő nem tud az egész dologról semmit.” Vilt Tibor levele Genthon Istvánnak. Róma, 1930. április 15. MNG Adattár Ltsz. 5261/1954.

álltak csak össze, s így a kiállításokhoz kapcsolódó egyéb ügyeknek (előkészületek, csomagolás, szállítás, stb.) az elintézése is a végsőkig csúszott.

További két Aba-Novák levél is megerősíti azt, hogy a velencei kiállítás „rómais” részlege igen későn véglegesedett. Aba-Novák 1930. március 17-én kelt levelében arról panaszkodott Gerevichnek, hogy a magyar anyagnak már csak nyolc-kilenc napja van az útbaindításig, mivel 1930. április 15-ig mindennek Velencébe kell érnie, ám a szobrászok munkái pénzhiány miatt akkor még kiöntetlenül álltak. A pénz- és időhiány mellett Aba-Novák a római magyar művészek egy részének nívtlanságára is panaszkodott: „a római akadémia nem minden tagját tartom érettnak arra, hogy készültségével reprezentáljon. [...] Ha mindenki, aki itt fest és szobrik, részt vesz a veneziai kiállításon, [...] úgy biztos a bukás.”<sup>679</sup> Talán Aba-Novák ezen szavainak a hatására redukálta Gerevich a Velencébe küldendő „rómais” anyagot, amelynek azonban összeállításában Aba-Novák még 1930. április 7-én sem bízott: „Gyanúm: G. ejti a rómaiakat, kényelmetlen a zsúrizés és pénze sincs!”<sup>680</sup> A szűkös anyagiak, ugyanakkor a felesleges költségek, s a rendelkezésre álló keret rossz strukturálása Gerevich egész addigi római korszakára jellemző volt, mivel a művészettörténész professzor nem sokat értett a pénzügyek kézbentartásához. Ujváry Gábor fontos tanulmányában mutatott rá Gerevich túlzott önállóságára és öntörvényűségére, s ebből következően a római tevékenységét ért folyamatos támadások sorára.<sup>681</sup> A számtalan panasz – az intézetnek nincs igazán igazgatója, az adminisztráció nincs rendesen vezetve, a költségvetés és az elszámolások kaotikusak, az ott alkotó művészek nincsenek kellőképpen ellenőrizve, stb. – következtében 1930 júniusában Klebelsberg felmentette Gerevichet intézményvezetői pozíciójából,<sup>682</sup> de a Magyar Intézet Collegium Hungaricumának továbbra is ő maradt a kurátora, szellemi vezetője. Minden támadás ellenére Gerevichnek tehát továbbra sem csorbult tekintélye – főleg az olasz-magyar ügyekben – a kultúrpolitikai elit szemében.<sup>683</sup>

---

<sup>679</sup> Aba-Novák Vilmos levele Gerevich Tibornak. Róma, 1930. március 16-a körül. Közölve: Molnos 2009, 31.

<sup>680</sup> Aba-Novák Vilmos levele Szőnyi Istvánnak. Róma, 1930. április 7. Közölve: Molnos 2009, 31.

<sup>681</sup> Ujváry 2007, 1493–1517.

<sup>682</sup> Gerevichet Miskolczi Gyula (1892–1962) történész, egyetemi tanár követte a vezetői poszton, aki 1936-ig maradt az intézmény élén.

<sup>683</sup> Közismert azonban, hogy például Gömbös Gyula (1886–1936) miniszterelnök (1932–1936) nem szimpatizált a hedonista, élvhajász Gerevich-csel, aki ennek köszönhetően néhány évre kiszorult egyes, korábbi vezető kulturális pozícióiból, ám Gömbös halálát követően hatalma ismét egyre nagyobb lett a

Az 1930. évi kiállításra szánt művek végül minden késői szervezés ellenére időben megérkeztek Velencébe, és a tárlat is felépült, ahogy Gerevich hangsúlyozta „nem műhelykísérletekkel, hanem nagy, kiérett festményekkel [...]”. Így kész, befejezett alkotásokkal vonultak fel: Szőnyi István, Aba-Novák Vilmos, Molnár C. Pál, Patkó Károly, Medveczky Jenő.<sup>684</sup> Mindezen szavak háttérében Aba-Novák hatását lehet felfedezni.

Az 1930-as az első kiállítás, amelyen helyet kapott aktuális politikai ihletésre készült mű a magyar anyagban. A Magyar Pavilonba lépve Kuzmik Livia (1898–1984) Mussolinit ábrázoló bronz mellszobra fogadta a látogatókat. Így 1930-ban a Magyar Pavilon kiállításainak addigi történetében a legtágabb időintervallumot fedték le az alkotások: a 19. század közepétől 1930-ig terjedt a művek keletkezési dátuma, így egyszerre volt a legátfogóbb, s a leeklektikusabb Pavilon abban az évben a Giardiniben.

Az 1928-as redukált számú iparművészeti részleg után 1930-ban – feltételezhetőleg helyhiány és az olasz tematikába való bele nem illeszkedés miatt – teljesen elmaradt az iparművészet szerepeltetése a Biennále magyar anyagában. Pedig közben 1930-ban első ízben kapott a Biennálén külön szekciót a nemzetközi ötvösművészet, amelyből azonban kimaradtak a magyarok.<sup>685</sup>

A műcsarnoki művészkörök ezúttal örömmel nyugtázták a Magyar Pavilon tárlatát, amelyről hiányoztak a „szélsőprogresszívek” és domináltak a „hagyományos” táj- és arcképek, ennek köszönhetően – véleményük szerint – „finom tapintattal és szerencsés válogatottsággal” állt össze a kiküldött anyag.<sup>686</sup>

Lázár Béla szerint a „lehiggadás” jellemezte az az évi Biennále egészét, amelyben ezúttal a spanyolok voltak a legmaradibbak.<sup>687</sup> Gerevich minden igyekezete pedig célt ért Olaszországban, hiszen az eladások és a kritika szempontjából is pozitív fogadtatása volt a magyar művészek munkáinak. Patkó Károly két munkája már a megnyitó napján gazdára talált, Aba-Novák Vilmos *Kocsmai jelenet (Kurtakocsmá)* című munkáját maga Mussolini

---

képzőművészet, a nemzetközi kiállítások, az oktatás, a műemlékügy területeken is. A Velencei Biennálék magyar anyagának megszervezésében az 1932-es és 1934-es kimaradását követően 1936-tól teljesen megkerülhetlenné vált.

<sup>684</sup> [r. m.]: „A Római Magyar Akadémiával új útja nyílt meg a magyar művészetnek.” *Magyarország* 1930. július 24, 8. Közölve: *Enigma* 16 (2009) 59, 43.

<sup>685</sup> Márffy Oszkár: Magyar művészet a velencei kiállításon. *A Műgyűjtő* 4 (1930) 10, 288.

<sup>686</sup> Uo. 289.

<sup>687</sup> Lázár Béla: A velencei kiállítás. *Pesti Hírlap* 1930. június 22., 12.

vette meg a római Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea számára,<sup>688</sup> Istókovits Kálmán rézkarcait pedig III. Viktor Emánuel vásárolta meg.<sup>689</sup> Ezen eladásokon felül *A Műgyűjtő* hasábján még egy vásárlásról tettek említést, miszerint Csánky Dénes (1885–1972) egyik festményét egy „magános” vette meg.<sup>690</sup>

Az 1930-as magyar kiállítás olasz sajtóvisszhangja is elismerő volt.<sup>691</sup> Valójában az olasz kritika nem a magyar kiállítás egészét méltatta, hanem az új római magyar művészeket, azon belül is Molnár C. Pál és Aba-Novák Vilmos neve köszönt vissza a legtöbb írásban „két bohém magyar sikere Itália földjén”<sup>692</sup> címszóval. Molnár C. Pált elegáns, szögletes alakjaiért és szuggesztív, kolorisztikus festői világáért, Aba-Novák Vilmost kissé durva, de karakteres formavilágáért és dinamikus festészetéért dicsérték. Aba-Novák ezen a Biennálén szokatlan perspektívájú olasz tájképeivel és vidám népeletképeivel szerepelt, illetve kiállításra került egyik ekkori főműve, a *Laura (Kék kalapos nő)* című expresszív portréja is. Itt érdemes megemlíteni Aba-Novák Vilmosnak egy levelét, amelyben arról írt, hogy valójában szerinte mennyire nem hasonlít az új magyar és az olasz művészeti formanyelv egymáshoz: „Annyira mások vagyunk, mint az olasz kortársak, hogy valóban csak az anyag közös, amivel dolgozunk. Valahány külföldi kiállításon a magyarok résztvettek, úgy mindenütt magyarnak éppen a korszerű, aktuális piktúrát emelték ki, és nem az olasz-germán hagyományokon élőködők öszvérmunkáit [...]”<sup>693</sup>

Ugyanakkor azt is látni kell, hogy részben azért volt olasz részről (ismét) megértés és szimpátia a magyar művészet egésze iránt, mert az olasz képzőművészet is két véglet között ingadozott, ahogy a magyar is. Egyrészt ott voltak Ettore Tito (1859–1941) romantikusan könnyed, felszabadult táj- és életképei, amelyeket a közönség mindig elkapkodott, másrészt ezzel szemben ott álltak az új olasz festők, többek között Felice Casorati törekvései, komoly és méltóságteljes, határozott és szigorú kompozíciói. Régi és új nevek, régi és új megoldások, klasszikus szép tájak és fényesre simított modern arc- és

---

<sup>688</sup> Padiglione Ungereese. Opere vendute. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1930–1932).

<sup>689</sup> Szücs 2013, 28.

<sup>690</sup> [n. n.]: Kik adtak el képeket Velencében? *A Műgyűjtő* 4 (1930) 6–7, 194.

<sup>691</sup> A magyar anyagról megjelent kritikák pontos helyét lásd: P. Szücs 1987, 84, 8. lábjegyzet; Borsányi 2009, 151–153.

<sup>692</sup> Borsányi 2009, 152.

<sup>693</sup> Aba-Novák Vilmos levele Milotay Istvánnak. 1929. május 21. Közölve: Molnos 2009, 14.

életképek ütköztek egymással. 1930-ban a Magyar Pavilon kiállítása is kontrasztokkal teli volt.

1931-ben Klebelsberg Kunó távozott miniszteri posztjáról, és ezzel a magyar kultúrpolitika újabb fordulóponthoz érkezett. Klebelsberg képzőművészeti politikáját két évvel lemondása és egy évvel halála után, 1933-ban Farkas Zoltán értékelte a *Nyugat* hasábjain.<sup>694</sup> Írásában nehezményezte Klebelsberg túlzottan múltba tekintő szemléletét és művészetfelfogását, s elmarasztalta a jelen művészetének figyelmen kívül hagyásáért. Ezen helytelen hozzáállásával magyarázta, hogy „a külföldi kiállítások ügyében érvényesülni hagyta ama szűklátókörű befolyásokat, amelyek mai festészetünk nagytehetségű fiataljait, Szőnyit, Bernáthot, Egryt stb. kizárták a kiállítók közül [...] és az epigonok selejtes termékeivel töltötték meg külföldi kiállításaink falait. Ennek a furcsa képzőművészeti politikának volt egyik végső akkordja az a legutóbbi velencei kiállítás [az 1932-es Velencei Biennále – B. K.], mely valósággal megbotránkoztatta az elfogulatlan külföldieket.”<sup>695</sup>

A Farkas által említett művészsort kiegészíthetjük Berény Róberttel, és így a lírikus „Berény-kvartett”<sup>696</sup> mögött a Gresham asztaltársaság fedezhető fel.<sup>697</sup> Ám Farkas némileg túlzó kijelentése annyiban árnyalendő, hogy teljes kizárásról nem volt szó, inkább alulreprezentáltságról lehet beszélni. Hiszen az említett négy művész esetét vizsgálva a klebelsbergi, 1922 és 1930 közötti időszak alatt – csupán a Velencei Biennáléra vonatkoztatva – Szőnyi háromszor (1922, 1924, 1930), Berény egyszer (1928), Egry egyszer (1928), és Bernáth is egyszer (1930) azért részt tudott venni a Biennálén. A sor pedig nem szakadt meg Klebelsberg távozásával, sőt, talán még erősödött: Szőnyit ott találjuk majd még Velencében 1932-ben, 1934-ben, 1936-ban, 1940-ben, 1942-ben és 1948-ban; Berényt 1934-ben és 1936-ban; Egryt 1934-ben és 1948-ban; Bernáthot pedig 1934-ben, 1936-ban és 1940-ben.

A teljes képhez hozzátartozik, hogy az 1930-as évek külföldi magyar szerepléseinek hátterében folyamatosan ott lebegett a „rómaisok” és a Gresham-kör, illetve a KUT

---

<sup>694</sup> Farkas Zoltán: Gróf Klebelsberg Kunó képzőművészeti politikája. *Nyugat* 26 (1933) 5, 321–324.

<sup>695</sup> Farkas 1933, 323.

<sup>696</sup> Aba-Novák Vilmos nevezte így őket, miután Genthon István a Berény-Bernáth-Szőnyi-Egry együttesben nevezte meg a „fejlesztésre alkalmas kiindulási alapot.” Idézve: Molnos 2009, 29.

<sup>697</sup> 1930-ban Szőnyi négy festménnyel és négy rajzzal, Bernáth egy festménnyel vett részt a Biennálén, Berény és Egry pedig abban az évben egyáltalán szerepelt Velencében. Négyük közül 1932-ben egyedül Szőnyi állított ki.

művészei között húzódo feszültség és ellentét, s gyakorlatilag ez a „harc” határozta meg a tárlatok alakulását. A „szélsőbalra sorolt fiatalok”<sup>698</sup> (Korniss Dezső (1908–1984), Bálint Endre (1914–1986), Vajda Lajos (1908–1941), Ámos Imre (1907–1944) stb.) és a teljesen tekintélyt veszített műcsarnoki művészek szóba sem jöhettek a velencei és más nagy reprezentatív, nemzetközi kiállítások összefüggésében.

#### 5.7.5 Egy nyomtalanul elsikkadt év (1932)

Részben a miniszterváltás következtében az 1932. évi kiállítás kapkodva, koncepció és szervezettség nélkül, pénzhiánnyal küszködve jött létre, és mindez rendkívüli módon rányomta bélyegét a kiállítás egészére. Az 1930. évi kiállításhoz képest 1932-ben még jobban kézbe akarta venni a kiállítás megszervezésének minden szálát és ügyét a Képzőművészeti Tanács. A katalógus bevezetőjét ezúttal nem Gerevich, vagy más szakember, hanem maga Kertész K. Róbert államtitkár írta, aki kifejtette, hogy 1932-ben végre változtatni tudtak azon, hogy „Képzőművészeti Tanács kiállításainak sora az utóbbi időben megszakadt”, és így újra átfogóan tudják képviseltetni a magyar művészetet Velencében.<sup>699</sup>

A Biennále abban az évben külön nyomatékosan kérte a résztvevő nemzeteket, hogy minden ország maximum húsz művésszel jelenjen meg Velencében. Kertész K. Róbert 1932. január 21-én kelt levelében azonban Magyarország nehéz gazdasági helyzetére hivatkozva közölte Antonio Marainivel, hogy a magyar kormány nem tud eleget tenni ennek a felkérésnek.<sup>700</sup> A rossz gazdasági körülmények miatt az állam nem tudta vásárlásokkal támogatni a művészeket, így a Velencei Biennálét legfőképpen egy olyan fórumnak tekintette a kulturális vezetés, amely anyagi juttatásokhoz segítheti hozzá a magyar művészeket a nemzetközi eladásokkal. Ezt követően több levélváltás, az olasz fél számtalan további nyomatékos kérése ellenére sem lehetett a magyar politikai vezetést meggyőzni a kiállító művészek számának redukálásáról. „[...] magasabb körök óhajának engedve a Képzőművészeti Tanács Elnöksége úgy határozott, hogy Magyarország jelenlegi helyzetében lehetetlen a művészek nagyrészének kizárása a nemzetközi versengésből. Az

---

<sup>698</sup> Molnos 2009, 28.

<sup>699</sup> Kertész K. Róbert: Padiglione dell’Ungheria. In: *XVIII. Esposizione Biennale Internazionale d’Arte*. (Kiáll. kat.), Ferrari, Velence, 1932, 292–293. Magyarul közölve: Markója 2009, 89.

<sup>700</sup> Kertész K. Róbert levele Antonio Maraininek. Budapest, 1932. január 21. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1930–1932).

is motiválta ezt a döntést, hogy Magyarországnak kivételesen szomorú helyzetben kötelessége azt dokumentálni, hogy milyen sok jó művésze van. [...] Arra kérem Önt Főtitkár úr, hogy ne nehezteljen rám” – írta Déry Béla, az 1932. évi magyar kiállítás művészeti vezetője.<sup>701</sup>

A Képzőművészeti Tanács 1932-ben ötven festőt, huszonöt szobrászt és tizenöt grafikust nevezett meg, akiket felkértek, hogy adjanak be műveket zsűrizésre. A beérkezett anyagot március első felében bírálta el a Tanács által felkért bizottság – Balló Ede (1859–1936), Csók István, Gerevich Tibor, Pásztor János (1881–1945), Petrovics Elek, Róna József –, és március végére állították össze a végleges műtárgylistát. Az az évi Biennale-összeállítás több ponton megegyezett az 1929. évi nürnbergi Magyar Hétre kiküldött képzőművészeti tárlat anyagával.<sup>702</sup> Egyes nemzetközi kritikákban el is hangzott, hogy sajnálatos, hogy a velencei magyar anyag egy korábban már külföldön bemutatott válogatásnak az ismétlése, s csupán némi kiegészítést tettek a korábbi bemutatóhoz képest.<sup>703</sup>

Miután elküldték Velencébe a végleges műlistát, Maraini utolsó, március 30-ai válaszelevelében így fogalmazott: „Uram! Megdöbbenéssel értesültem arról, hogy a magyar kiállítás 109 művész 167 művét tartalmazza. Rendkívül sajnálom, hogy a magyar kiállítás szervezői nem óhajtottak megfelelni annak az általunk több ízben irányukban hangoztatott kívánságnak, hogy illeszkedjenek a kiállítás általános jellegéhez és kevesebb művésszel a fontosabb művészeti csoportosulásokat mutassák be. Természetesen minden felelősség Önökre hárul, amiért a magyar pavilon totális diszharmóniában lesz a kiállítás többi részével [...]”<sup>704</sup>

---

<sup>701</sup> Déry Béla levele Antonio Maraininek. Budapest, [ dátum nélkül]. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1930–1932).

<sup>702</sup> A magyar állam 1929. február 23. – március 1. között Magyar Hetet szervezett Nürnbergben. Az eseménysorozat a Modern magyar képzőművészet című, a Städtische Galerie Nürnbergben megrendezett képzőművészeti kiállítás megnyitásával vette kezdetét. A kiállításon felvonultatott több mint háromszáz műalkotás a 19. és 20. századi magyar képzőművészet egészéről kívánt áttekintést nyújtani. A Magyar Hét teljes programjairól és sajtóvisszhangjáról részletesen lásd: Rakovszky István (szerk.): Beszámolók a nürnbergi 1929. februári Magyar Hétről. URL: [www.rakovszky.net/Nuernbergi-Magyar-Het\\_1929-februar.doc](http://www.rakovszky.net/Nuernbergi-Magyar-Het_1929-februar.doc) (Hozzáférés: 2013. augusztus 9.)

<sup>703</sup> Hermann Uhde-Bernays: Bemerkungen über die internationale Kunstausstellung in Venedig. *Die Kunst für Alle* 48 (1932–1933) 1, 12.

<sup>704</sup> Antonio Maraini levele Kertész K. Róbertnek. Velence, 1932. március 30. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1930–1932).

A nagyszámú művész mellett való döntés háttérében az is kiolvasható, hogy a politikai vezetés azt is bizonyítani kívánta a nemzetközi közegnek, hogy Magyarország „csonka állapotában” is fel tud mutatni több mint húsz művészt, akik megállják a helyüket a nemzetközi képzőművészeti szcénában.<sup>705</sup> Ezt tovább bizonyítandó, a Magyar Pavilon kiállításán kívül a minisztérium a nemzetközi anyagba is beküldött két festményt: László Fülöp Horthy Miklós (1868–1957) kormányzót és feleségét, Horthy Miklósné Purgly Magdolnát (1881–1959) ábrázoló arcképeit.

Mindebből kitűnik, hogy az 1930-as évek közepére a külföldi magyar kiállítások ügyére nagyobb hangsúlyt fektettek, mint korábban. Egyrészt ennek háttérében kulturális propagandatevékenységet, másrészt a már említett anyagi szempontokat kell feltételezni.

Az anyagiakat illetően nem váltak valóra az elvárások. A Magyar Pavilon összebevétele 1932-ben 24.086,25 líra volt, amiből 20.495,80 maradt a magyar államnak és a művészeknek a velencei járulék levonása után.<sup>706</sup> A legdrágábban eladott mű Aba-Novák Vilmos *Bárka (Komp)* című temperafestménye volt (116. kép), amely 7.000 líráért talált gazdára „H. L. Mack” személyében.<sup>707</sup> A kiállított művekből összesen tizenhat alkotást adtak el: nyolc olajképet – egy-egy festményt Edvi Illés Aladártól, Hámor Ilonától (1904–?), Basilides Barnától (1903–1967), Vaszkó Ödöntől (1896–1945), Moldován Istvántól (1911–2000), Udvary Páltól (1900–1987), Mihalovits Miklóstól (1888–1960), Czencz Jánostól –, továbbá három temperaképet – egyet Aba-Novák Vilmostól és kettőt Istókovits Kálmántól (1898–1990) – egy faszobrot Kisfaludi Strobl Zsigmondtól (1884–1975), és négy példányban egy bronzot Reményi Józseftől. Hámor Illona *Pólyásbaba* című festményét az olasz király vette meg. Az eladások közül legnagyobb „szenzációnak” Vaszkó Ödön *Pályaudvar* című képének a New York-i Whitney Museum által történő megvásárlása számított.<sup>708</sup>

Az 1932. évi Biennálét a nemzetközi kritikákban leginkább egyhangúnak, előrelépésektől és újításoktól mentesnek, a több mint háromezer kiállított mű miatt kaotikusnak nevezték, ahonnan hiányzik az igazi kvalitás a kiállított művek jelentős részéből. A színvonalas

---

<sup>705</sup> Déry Béla levele Giuseppe Volpi di Misurata. Budapest, 1932. április 5. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1930–1932).

<sup>706</sup> Padiglione Ungerese. Opere vendute. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1930–1932).

<sup>707</sup> Uo.

<sup>708</sup> Uo.

művek elmaradásának az okát Hermann Uhde-Bernays (1873–1965) német művészettörténész a független, szakmai zsűri hiányában látta.<sup>709</sup> Véleménye szerint az az évi Biennále egyetlen igazán értékelhető kiállítását az osztrákok hozták létre, akik Oskar Kokoschka (1886–1980) művészetét állították a középpontba, néhány, a modern osztrák művészet további úttörőinek – Herbert Böckl (1894–1966), Anton Faistauer (1887–1930) – munkáival kiegészítve.

A kiküldött magyar anyag túlsúlyosságát és középszerűségét – „egy kiemelkedő tehetséget sem lehet benne megnevezni”<sup>710</sup> – nem csupán a nemzetközi, de még a magyar konzervatív művészek is elismerték. A hivatalos sajtóban Szentgyörgyvári Gyenes Lajos (1890–1971) festőművész a magyar művészet összeomlásáról írt, mivel „egy visszás helyzet állott elő: az öregek nem lettek eléggé fiatalok, velükszemben a mai fiatalság meg nem hogy nem akar, de nem is tud a serdülőkorig jutni.”<sup>711</sup>

Egy harmonikus, a képeket jó érzéssel egymás mellé helyezett falat ki kell azonban emelni az az évi magyar tárlatból: Márffy Ödön *Nyáriruhás nő szabadban* (1930) című, Rockenbauer Zoltán által „fátyolos, híg festés, egymásbafolyó színek és a finom erotika”<sup>712</sup> leírással jellemzett nyugodt portréja mellé Vaszary *Napfürdő* című zavartalan, embernélküli verandaképe került, majd ismét egy dekoratív Márffy-kép következett, a mozgalmasabb *Gyümölcsszedő nő* (1928 k.) című, végül Vaszary *Portorose* című frivol lányt ábrázoló tengerparti jelenete zárta a falszakaszt (114. kép). Ezt az egy üde, friss, színekben gazdag falat leszámítva inkább komorabb hangulatú képek uralták a Magyar Pavilon tereit.

A velencei magyar szereplés története 1932-re mélypontra jutott. Ezután a mélypont után belátta a magyar vezetés, hogy változtatni kell a velencei magyar kiállítások politikáján, ha sikereket akarnak elérni – elsősorban – az olasz és – másodsorban – a nemzetközi művészeti körökben.

#### 5.7.6 Az első tematikus magyar kiállítás: lírai művek Velencében (1934)

Az 1932. évi Biennále utáni őszön Hóman Bálint (1885–1951) személyében új vallás- és közoktatásügyi minisztere (1932–1938, 1939–1942) lett az országnak, aki – a klebelsbergi

---

<sup>709</sup> Uhde-Bernays 1932–1933, 4.

<sup>710</sup> Uo. 12.

<sup>711</sup> Szentgyörgyvári Gyenes Lajos: Nemzetközi kiállítás Veneziában. *Képzőművészet* 6 (1932) 53, 185.

<sup>712</sup> Rockenbauer 2008, 152.

újkonzervatív vonal után – egy mélyebben nemzettudatos, még kevésbé nyitott, a középosztály helyett a népi származású fiatalok támogatását és nevelését megcélzó kultúrpolitikai irányvonalat indított el Magyarországon.<sup>713</sup> Az akkor még elsősorban külföldi kapcsolatnak számító Olaszországról fokozatosan az évtized végére helyezeődött át a hangsúly Németország felé. A hómani kultúrpolitika tehát az 1930-as években még nem érezte hatásait a Biennále magyar anyagának összeállításában.

Hóman érkezésével együtt távozott Kertész K. Róbert, s az általa betöltött három pozíciót háromfelé osztották: az új (képzőművészeti) államtitkár ifj. Wlassics Gyula (1884–1962), a Képzőművészeti Tanács vezetője Ugron Gábor (1880–1960) lett, a Művészeti Osztály élére pedig Ybl Ervin (1890–1965) művészettörténész került. A Képzőművészeti Tanács új vezetője – 1922 után ismét – Majovszky Pált, akkor a *Magyar Művészet* című lap főszerkesztőjét kérte fel a soron következő Biennále művészeti vezetőjének. Majovszky segédjének pedig, szintén az 1922-es felállást követve, Paur Gézát, a Képzőművészeti Társulat titkárát jelölték ki.

Az előkészületek során a Képzőművészeti Tanács úgy döntött, hogy ezúttal Magyarország is csatlakozik az olasz rendezőknek azon korábbi elvárásához, hogy kevesebb művész szerepeljen a kiállításon, s a kiállító művészekből egyszerre több munkát is meg lehessen ismerni. A magyar minisztériumba 1933-ban Velencéből megküldött Biennále-szabályzatban újabb kívánalomként szerepelt, hogy lehetőség szerint egy falon csupán egy művész kapjon helyet.<sup>714</sup> A Biennále vezetősége 1933 augusztusától kezdve többszöri sűrű levélben kérte a magyar kiállítási vezetőséget, hogy küldje meg a végleges kiállítási műtárgylistát, ám mindez végül csak 1934. március hó végén történt meg.<sup>715</sup>

A Biennále által abban az évben külön szervezett *19. századi nemzetközi arcképművészeti kiállítás (Mostra internazionale del Ritratto del secolo XIX.)* tematikus anyagába is felkérték Magyarországot, hogy küldjön képeket. A kiküldött kilenc művész – Benczúr Gyula, Brocky Károly (1807–1855), Ferenczy Károly, László Fülöp, Lotz Károly, Munkácsy Mihály, Székely Bertalan, Szinyei Merse Pál, Barabás Miklós – tizenegy alkotását

---

<sup>713</sup> Drabancz M. Róbert – Fónai Mihály: *A magyar kultúrpolitika története, 1920–1940*. Csokonai, Debrecen, 2005, 17.

<sup>714</sup> Antonio Maraini levele Kertész K. Róbertnek [sic!]. Velence, 1933. június 14. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1934).

<sup>715</sup> ifj. Wlassics Gyula levele Antonio Maraininak. Budapest, 1934. március 23. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1934).

Petrovics Elek válogatta (121. kép). A művek három helyről érkeztek Velencébe: a Szépművészeti Múzeum és a Magyar Tudományos Akadémia közgyűjteményéből, valamint Ernst Lajos műgyűjtő magángyűjteményéből.

1934-ben először fogalmaztak meg központi tematikát a velencei magyar anyaghoz: a Magyar Pavilon kiállítását a „líraiság” fogalma köré szervezték, ahogy a katalógus bevezetőjében Ybl Ervin írta.<sup>716</sup> A líraiság, a természetközelség, valamint a „nyugalom és összeszedettség” jegyében túlsúlyba kerültek abban az évben az impresszionista, neoimpresszionista tájképek és csendéletek, valamint a posztimpresszionizmust megújító „Greshames-művészek” alkotásai. Az az évi velencei kiállítás megszervezésében Gerevich Tibor nem vett részt, ami a kiküldött anyag összetételén is meglátszott: a római magyarok helyett a Gresham-kör művészei domináltak. Ha végigtekintünk az 1934-es művészlistán, feltűnő, hogy – igaz részben megkésve, de – a korai magyar modernizmus jelentékeny alakjai nagy számban szerepeltek abban az évben a velencei magyar anyagban. Akiket Farkas Zoltán hiányolt a klebelsbergi Biennálékról – Szőnyit, Bernáthot, Egryt – 1934-ben mind kikerülhettek a Magyar Pavilonban egy-egy nagyobb kollekcióval. Rajtuk kívül ott találjuk még Berény Róbertet, Derkovits Gyulát (1894–1934), Csók Istvánt, Czóbel Bélát (1883–1976), Márffy Ödönt és Vaszary Jánost is több műalkotással. Az 1928-as Vaszary-Biennále egyfajta megkéssett folytatásaként lehet értelmezni az 1934-es magyar anyag egy részét.

Külön szekciót kaptak Csók István Balaton-ábrázolásai, amelyek az 1930-as években egész ciklussá nőttek. Csók különböző nap- és évszakokban, fényekben örökítette meg a „magyar tenger” szín- és hangulatváltozásait. Ybl úgy fogalmazott Csók balatoni képeiről, hogy azokban a művész „festői stílusa poézissal telítődik.”<sup>717</sup> Csók mellett ezúttal Egry József különös hangulatú, fénytel teli, absztraháló, szinte geometrikus elemekre lebontott, széttöredezett Balaton-képei is helyet kaptak Velencében, amelyeken a művész a légköri jelenségek újszerű megragadására törekedett. Egry kívülállónak érezte magát a velencei társaságban, amelyről így írt: „... jelezték, hogy Velencébe is visznek egy-két képet tőlem. Annyi bizonyos, hogy valami sok öröömre nem szolgálhat ez sem a jelek és hírek után ítélve mint ahogy a [olvashatatlan szó – B. K.] több hasonló kiállításunk sem. Én mindig

---

<sup>716</sup> Ybl Ervin: Padiglione dell'Ungheria. In: *XIX. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*. (Kiáll. kat.), Ferrari, Velence, 1934, 384–388. Magyarul közölve: Markója 2009, 90–93.

<sup>717</sup> Ybl 1934, 385; Magyarul közölve: Markója 2009, 91.

mostoha gyerek voltam az örvent-dédelgetett primadonnák közt. Most is így lesz. Na de mindegy. Valahogy csak elviselem ezt is.”<sup>718</sup>

Szőnyit éppen 1934-es velencei szereplése előtt tüntették ki egész munkásságáért állami kis aranyéremmel, így talán indokoltnak tűnhet a velencei nagyobb tárlat.<sup>719</sup> Szőnyi addigi munkásságát hat olajképpel és egy nagyobb rézkarcgyűjteménnyel kívánták a szervezők bemutatni a nemzetközi közönségnek. A két évtizedet átfogó kollekciónban helyet kapott Szőnyi első főműve, az 1917-ben festett lírai *Kettős arckép* című olajképe is (126. kép), amelyen egyszerre fedezhető fel Szőnyi korai neós felfogása, realiztikus naturalizmusa és plen air szemlélete.<sup>720</sup>

Mellettük beválogatták még az az évi anyagba Márffy Ödön csendéletei és tájképei közül ötöt, valamint Czóbel Béla két *Natura morta* című festményét. Czóbelnek az 1930-as évek elejére kialakult és onnantól kezdve gyakorlatilag változatlan maradt festői világát jól mutatta ez a két csendélete, amelyen – korai csendéleteihez hasonlóan – a formák „dekoratívak, légiesen könnyedek, a tárgyaknak már nincs is tömegük.”<sup>721</sup> Berény Róbert két tájképpel szerepelt, Vaszary pedig hat „odavetett ecsetvonásokkal rajzolt”<sup>722</sup> képpel – többek között az egy évvel korábban, 1933-ban a Fővárosi Képtár által megvásárolt híres *Parkban* (1928) című olajképét<sup>723</sup> is kiállították, amelyen a meghitt pihenés hangulatát sugározza a művész tatai házának festői kertjében (125. kép).<sup>724</sup>

Mellettük a „hagyományos festészetet” egy-egy nagyobb kollekcióval Bosznay István tájai és Karlovsky Bertalan portréi képviselték.

1934-ben – ugyan csupán egy szereplővel, de a műfaj újítójával – ismét helyet kaptak a magyar anyagban iparművészeti alkotások, mégpedig Ferenczy Noémi dekoratív, ember és természet idillikus kapcsolatát megjelenítő gobelinjeivel.

---

<sup>718</sup> Egry József levele Halápy Jenőnek. Badacsony, 1934. április 27. MNG Adattár Ltsz. 21886/1983 2/h.

<sup>719</sup> MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjtemény OMKT Művészeti díjak anyagai 10038.

<sup>720</sup> A képről részletesen lásd: Zwickl András: Figurák és kulisszák – A korai festmények. In: Zwickl 2001, 75–76.

<sup>721</sup> Rockenbauer Zoltán: A fauve-os hatások a modern magyar csendéletfestészetben (1905–1914). In: Passuth Krisztina – Szücs György (szerk.): *Magyar Vadak. Párizstól Nagybányáig 1904–1914.* (Kiáll. kat.), Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2006, 175.

<sup>722</sup> Gergely – Plesznivy 2007, 269.

<sup>723</sup> Ma a Magyar Nemzeti Galéria tulajdona a kép. MNG, Budapest. Ltsz. FK 2595.

<sup>724</sup> Gergely – Plesznivy 2007, 269.

A szobrok közül Medgyessy Ferenc *Kis táncosnő* (1934) című dinamikus, felszabadultságot sugárzó plasztikája érdemel figyelmet a többi statikusabb szoborral és büszttel összehasonlítva. Itt érdemes megemlíteni a *Die Kunst für Alle* kritikusanak érdekes meglátását, miszerint az az évi Biennále plasztikai felhozatalában az emberi test mozgásának és az emberi alaknak (*Gestalt des Menschen*) a művészi megragadása dominál.<sup>725</sup> Az emberi test mint egyszerre természetes és művészi forma központi témává vált, s e tendencia a Magyar Pavilon nagyobb számú alak- és mozgásábrázolásian is felfedezhető. További figyelemreméltó adalék még, hogy ebben az évben első ízben kerültek ki a Magyar Pavilonban Horthy Miklós kormányzót és feleségét ábrázoló büsztök, amelyek a következő Biennálékon állandósult jelleggel térnek majd vissza a magyar kiállítások bejáratánál.<sup>726</sup>

A magyar kiállítási anyagba számtalan kvalitásos mű került be, ám mindenfajta koherenciát mellőzve lettek összeválogatva a képek és a szobrok, így mint tárlat, nem lehetett sikeres az az évi Magyar Pavilon. A „kaotikusságot” már 1934-ben is megállapították: „A válogatás nem volt szerencsés. Vagy csak konzervatív, vagy csak modern művészt kellett volna szerepeltetni. Az idegen kritika talán ezért nem fogadta kellő megértéssel a magyar kiállítást.”<sup>727</sup> A Magyar Pavilon összevétele 1934-ben mindössze 6.375 líra volt, így az addigi legalacsonyabb keresettel zárta Magyarország az az évi Biennálét.<sup>728</sup>

1934-ben szervezeti átalakításokat hajtottak végre a minisztériumban. A Biennále-szereplés szempontjából releváns átszervezés a minisztérium kereti között működő Képzőművészeti Tanács átcsoportosítása jelentette, amely ezt követően Országos Irodalmi és Művészeti Tanács néven folytatta tevékenységét: azaz „a kormány felhívására irodalmi és művészeti vonatkozású kérdések tekintetében véleményt mond[ott] és javaslatokat terjeszt[ett] elő s a vallás- és közoktatásügyi miniszter felhívására irodalmi és művészeti

---

<sup>725</sup> Ulrich Christoffel: Die Biennale in Venedig. II. Die moderne Abteilung. Die Plastik. *Die Kunst für Alle* 49 (1933–1934) 12, 309.

<sup>726</sup> A Horthy-büszttöket minden évben más művész készítette. 1934-ben Szentgyörgyi István (1881–1938), 1938-ban (Botfai) Hűvös László (1883–1976), 1940-ben Kisfaludi Strobl Zsigmond (1884–1975), 1942-ben pedig Sidló Ferenc (1882–1953). 1936-ban nem volt a Magyar Pavilonban Horthy-szobor.

<sup>727</sup> [y. s.]: A velencei nemzetközi kiállítás. *Élet* 25 (1934) 39, 727.

<sup>728</sup> Antonio Maraini levele Paur Gézának. Velence, 1934. december 22. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1934).

vonatkozású kormányhatósági intézkedések végrehajtásában” közreműködött.<sup>729</sup> Az újonnan létrejött OIMT-nek – mivel ezentúl már nem csupán a képzőművészeti élet, hanem az irodalmi események is hatáskörébe kerültek – nem maradt annyi kapacitása a Biennáléra való koncentrálásra, mint korábban. 1936-tól tevőlegesen már nem volt akkora szerepe a velencei magyar kiállítások létrejöttében, s a „Biennále ügye” valójában átkerült a kormány megbízásából közvetlenül Gerevich Tibor (és a Római Magyar Intézet) felügyelete alá, aki a kultusztárca és Hóman Bálint miniszter maximális bizalmát élvezte.<sup>730</sup> Pusztán adminisztratív szempontból maradt a minisztérium és az OIMT a magyar kiállítások állami felügyeleti szerve, ám a későbbiekben a „de jura” (kultuszminisztérium) és a „de facto” (RMI) hovatartozás miatt kialakult tisztázatlan helyzet, illetve feladat- és kötelezettség-megosztás számtalan esetben konfliktusokhoz, csúszásokhoz, félreértésekhez és számlák kifizetésének súlyos késleltetéséhez vezetett.<sup>731</sup> Az 1920-as évek végének és az 1930-as elejének a Biennále körüli teoretikus zűrzavaraira azonban mindenképpen Gerevich Tibor tudott koncepciózus, egy irányba mutató alternatívát javasolni, s – talán legfőképpen ambícióinak köszönhetően – 1936-tól teljesen átvette a velencei magyar szereplések művészeti és gyakorlati irányítását.

#### 5.8 Az „új szintézis” felé: az egyszemélyes Gerevich-korszak (1936–1942)<sup>732</sup>

„A m. kir. Vallás és Közoktatásügyi Miniszter Úr Ő Nagyméltósága 9690/1936. sz. III. rendeletével a velencei biennális kiállítás magyar csoportjának kormánybiztosává Gerevich Tibor dr. egyetemi tanár Úr Ő Méltóságát nevezte ki, az adminisztratív ügyek lebonyolításával pedig a Hubay Andor festőművész vezetése alatt álló Nemzeti Szalon Művészeti Egyesületet bízta meg.”<sup>733</sup> Ezzel a kinevezéssel indult Velencében a hivatalos

---

<sup>729</sup> 1934. évi IX. törvénycikk az Országos Irodalmi és Művészeti Tanácsról. 1. § (2) cikkely.

<sup>730</sup> Gerevich és Hóman kapcsolatáról részletesen lásd: Ujváry Gábor: Két dudás egy csárdában. Hóman Bálint és Gerevich Tibor barátságának első éve. In: Ujváry Gábor (szerk.) – Csurgai Horváth József (a szerk. munkatársa): *Történelmi áttekintés. Hóman Bálint, a történész és a politikus*. Ráció, Budapest, 2011, 165–201.

<sup>731</sup> Hóman Bálint – elődjével ellentétben – kevésbé a külföldi magyar kiállítások ügyére fókuszált, inkább a külhoni magyar tanszékek pozícióját igyekezte hangsúlyosabbá tenni.

<sup>732</sup> Ezen fejezetben Gerevich Tibornak kizárólag a Velencei Biennálék magyar anyagának szervezési és elméleti tevékenységére vonatkozó kérdéskörre szorítokozom.

<sup>733</sup> Hubay Andor levele a velencei magyar királyi főkonzulátusnak. Budapest 1936. április 22. MOL Velencei konzulátus (1922-1945), Ltsz. K 138, 3. cs. 7. t. (1925-1937 Kulturális és sportügyek).

Gerevich-korszak, amely mögött – ahogy P. Szűcs Julianna fogalmazott – „páratlanul intenzív kurátori tevékenységet”, továbbá „művészetszervezői sikert” és „ideológiával kombinált tudományos kutatómunkát” kell látni.<sup>734</sup> Az ideológia tekintetében keveredett Gerevichnél a régi itáliai művészet iránti nosztalgiája és a Mussolini-féle új Olaszország-képpel bizonyos kérdésekben (a katolikus egyház és a művészet összefonódása stb.) megegyező világnézete. Ugyanakkor hozzátartozik az igazsághoz, hogy a római magyar művészek valójában nem találták meg értő és értékelő közönségüket Magyarországon. Míg az antiliberális, konzervatív köröknek formavilágukban túl modernnek hatottak, addig a progresszív, liberális művészek éppen tradicionális felfogásuk miatt bírálták munkáikat, az aktuális politikai kurzus kiszolgálóinak tartották őket, s nem egy esetben esztétikailag nívtlannak nevezték alkotásaikat. Ezzel szemben Olaszországban, a Biennále olasz közönségének és a hivatalos olasz szervek körében nagy népszerűségnek örvendtek és sikereket értek el kiállításai.

Miközben a következő négy Biennálén a Magyar Pavilon kiállításai a velencei magyar történet leginkább összefogottabb tárlatai voltak, maga a Biennále intézményének a renoméja – leginkább Mussolini agresszív külpolitikájának következményeképpen – mélypontra jutott. Egyrészt anyagilag is válságba került a Biennále – részben Mussolini épület-átalakításai és -bővítései miatt –, másrészt a Biennále látogatottsága elérte minden idők legalacsonyabb számait,<sup>735</sup> így az eladási lehetőségek is nagyban leszűkültek.

### 5.8.1 A „rómaisok” első szervezett velencei fellépése (1936)

Az 1936. évi magyar kiállítás körüli szervezőmunka a velencei konzulátusnak a Magyar Pavilon állapotáról való helyzetjelentésével vette kezdetét – ahogy mindez a korábbi években is történt. A konzulátus ezúttal nyomatékosan javasolta, hogy a kiállítás megszervezésének megkezdése előtt teljes körű rendbehozatalra lenne szüksége.<sup>736</sup> Ahogy

---

<sup>734</sup> P. Szűcs Julianna: 1942, 1968, 1984, 1990 – Négy pillanatkép száz év történetéből. Az előadás elhangzott 2009-ben Budapesten *A Velencei Biennále és a biennálék működése* című nemzetközi konferencián, amelyet a Műcsarnok és a Biennále Iroda szervezett a velencei Magyar Pavilon megépítésének 100. évfordulójának alkalmából. URL: <http://www.velenceibiennale.com/hu/magyar-pavilon/konferencia.html> (Hozzáférés: 2013. június 12.)

<sup>735</sup> 1940: 87.391 fő; 1942: 76.679 fő. Lásd: Di Martino 2005, 118.

<sup>736</sup> „Az épület teteje már annyira rossz állapotban van, hogy annak újonnan való fedése immár elengedhetetlennek látszik, mivel az évi apró foltozások is mindig jelentékeny összeget emésztnek fel anélkül, hogy lényesen változtatna a súlyos bajokon. Különösen a csempeszerű lemezekkel fedett része

korábban is, akkor is a tető volt a legsúlyosabb állapotban. Emellett további elengedhetetlen javítási költségként nevezte meg a konzulátus a kiállítóterekben a vászonzalagok újrahúzását, mivel azok az előző évek károsításai miatt kiszakadtak. A kifizetési számlákból tudható, hogy ezúttal is elmaradt a Magyar Pavilon teljes rendbehozatala, és újfent csak a legszükségesebb, a rendes kiállítói tér látszatát megteremtő munkálatokat végezték el az épületen.<sup>737</sup>

A Gerevich-korszak egyúttal a külföldi magyar kiállítások szigorúbb állami felügyeletét és szabályozását is magával hozta. 1936 nyarán a kultusztárca levélben fordult a Külügyminisztériumhoz, kérve a minisztert, hogy tájékoztassa a külképviseleteket arról, mely külföldi szereplések (válogatások) minősíthetők a jövőben hivatalos (reprezentatív) kiállításoknak, amelyek támogatásában nagymértékben számítanak a külföldi magyar konzulátusokra.<sup>738</sup> Ebben a tekintetben a Velencei Biennále magyar kiállításai is hivatalos

---

annyira meglazult, hogy egész sorok csúsztak alá és életveszedelemmel fenyegetik az alatta járó embereket. De az üveggel fedett részek is annyira megrongálódtak, hogy különösen záporosó idején sok helyen nemcsak beázások észlelhetők, hanem egyes helyeken szinte csurog a víz.” MOL Velencei konzulátus (1922-1945), Ltsz. K 138, 3. cs. 7. t. (1925-1937 Kulturális és sportügyek).

<sup>737</sup> A tetőn a beázások eliminálása, a kiállítóterekben a parketta helyrehozatala, valamint a vászonzalagok újrahúzása és festése történt meg összesen 2.890 líra összegben.

<sup>738</sup> „Az utóbbi időkben gyakrabban felmerült esetekből kifolyólag szükségesnek látszik, hogy a külföldön rendezendő magyar kiállítások ügye egységesen szabályoztassék. A magam részéről kívánatosnak tartom, hogy a jövőben külföldön csak olyan magyar kiállítások részesüljenek hatósági támogatásban, amelyek mind művészi szempontból, mind pedig anyagi megalapozottság tekintetében felülvizsgáltattak és kellő biztosítékot nyújtottak.

1. Hivatalos jellegűnek kizárólag azok a külföldi képzőművészeti és iparművészeti kiállítások tekinthetők, amelyeket megbízásomból az Országos Irodalmi és Művészeti Tanács rendez.

2. Művészegyesületek vagy egyes művészek kiállításai nem lehetnek hivatalos jellegűek, mégis az Országos Irodalmi és Művészeti Tanács előterjesztésére esetről-esetre Nagyméltóságodhoz olyirányú tájékoztatással fogok fordulni, hogy e kiállításokat külképviseleti hatóságaink jóakarattal támogassák. Kívánatos ugyanis, hogy a hivatalos, reprezentatív jellegű kiállításokon kívül is szerepeljenek képző- és iparművészeink külföldön, ezeknek a kiállításoknak azonban hivatalos jelleg nem adható, mert nem átfogóan képviselik a magyar művészetet és rendezését sem hivatalos tényezők készítik elő.

3. Magánosok (műkereskedők) külföldi kiállításait a jövőben az Országos Irodalmi és Művészeti Tanács útján szintén bizonyos mértékű ellenőrzés alá kívánom venni, főleg azért, hogy az anyag művészi felülbírlása, a kiállítás rendezőjének erkölcsi megbízhatósága, valamint a vállalkozás anyagi megalapozottsága tekintetében külképviseleti szerveinknek tájékoztatást nyújthassak.

(reprezentatív) tárlatoknak számítottak, amelyek azonban Gerevich felügyelete alatt szinte „maguktól szerveződtek”, így az államnak, azaz az OIMT-nek inkább csak az anyagi háttérrel biztosító szerepe maradt meg. Valójában hivatalos politikai szinten ekkor még mindig nem, illetve ekkor sem állt az érdeklődés igazi középpontjában a velencei magyar részvétel, így a legegyszerűbb és legbiztosabb útnak bizonyult a feladatot a kezei közül el nem engedő Gerevich komisszárságának a folyamatos fenntartása. Mindeközben 1936-ban Koltay-Kastner Jenő (1892–1985) irodalomtörténész személyében új vezetőt (1936–1940) helyeztek a Római Magyar Inézet élére, akinek Gerevich nyílt németellenessége és határozott olasz orientációja helyett a német és az olasz irányultság összehangolását kellett megoldania. Gerevich számára maradt tehát a velencei terep, ahol valójában nem szólt bele kiállítás-szervezői tevékenységébe a magyar politikai elit: itt folytathatta, sőt tovább erősíthette az olasz és a magyar művészet szövetségének a német (és francia) ellenében történő hangsúlyozását, miközben igyekezett a külföldi magyar kiállításokon „a magyar művészet önálló, ámde külső [értsd. olasz – B. K.] hatásokra nyitott, s azokat egyéni módon feldolgozni képes jellegét” bemutatni.<sup>739</sup>

Ennek megfelelően 1936-ban a Magyar Pavilon történetében először kerültek az amúgy egységes stílust nem képviselő „rómaisok” egyértelműen túlsúlyba: a korábbi, kisebb számú szereplés helyett Gerevich végre átfogó programot tudott biztosítani kegyeltjeinek. A zűrzavaros időszak lezárása nem titkolt cél volt: „A magyar pavilon művei világos képet adnak arról a megtisztító folyamatról, mely jelen korunk káoszából keresi a kivezető utat, új és biztos lehetőséget teremtve egy új szintézis és a valóság poétikus átalakítása felé, melyek [...] – ha jól érzékelem – az itáliai művészetben is megjelennek [...]”<sup>740</sup> Gerevich tovább kívánta hangsúlyozni az „esztétikai párhuzamosságot”, amit felismerni vélte az olasz és a magyar művészet egyes tendenciái között.

---

Szerencsém van ezért Nagyméltóságodat tisztelettel felkérni, hogy álláspontomról a külképviseletei szerveket értesíteni és egyben arra felhívni szíveskedjék, hogy a magyar képzőművészeti alkotásoknak külföldön való bemutatását a lehetőség szerint ellenőrizzék és tapasztalataikról, valamint az esetleges visszaélésekről Nagyméltóságod útján engem értesítsenek. Fogadja Nagyméltóságod kiváló tiszteletem őszinte nyilvánítását.” A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium levele a Külügyminiszternek, Kánya Kálmánnak. Budapest, 1936. július 23. MOL Velencei konzulátus (1922-1945), Ltsz. K 138, 3. cs. 7. t. (1925-1937 Kulturális és sportügyek).

<sup>739</sup> Százados 1989, 74.

<sup>740</sup> Gerevich Tibor: Padiglione dell’Ungheria. In: *XX. Esposizione Biennale Internazionale d’Arte*. (Kiáll. kat.), Ferrari, Velence, 1936, 337–356. Magyarul közölve: Markója 2009, 94–96.

Jajczay János (1892–1976) művészettörténész – aki egyébként 1929-ben ösztöndíjjal Rómában tanult és ott barátságot kötött a római magyar művészekkel – a *Magyar Kultúra* című folyóiratban megjelent írásában a Biennálén látottak alapján megállapította, hogy nem pusztán a magyar művészet szakadt el a francia orientációtól, s keresett új utakat, hanem az olasz, a belga, az osztrák, a német és a skandináv is. Egyedül a csehszlovák művészetet nevezte még „francia-másolónak”.<sup>741</sup>

Érdekes rekonstruálni – még ha nem is lehet teljes egészében – a fennmaradt forrásokból, milyen csoportosításokban helyezte el Gerevich a kiállított műveket.<sup>742</sup> A pavilon főtermében és a mellette lévő egyik oldaltermében „a magyar faj és a termékeny magyar föld”-tematika kapott helyett egyaránt idősebb és fiatalabb generációk munkáin keresztül bemutatva azt. Aba-Novák Vilmos nyolc nagyobb, a szolnoki parasztokat és a bukovinai magyarokat (csángókat) elnagyolt, vastag ecsetkezeléssel, durva formákkal és erőteljes, élénk színhasználattal ábrázoló képe Koszta József realista, sötét tónusú, az alföldi tájat drámaiságában megjelenítő festményei mellett kapott helyet. Gerevich ennek a teremnek a bejáratánál helyezte el Borberek K. Zoltán (1907–1992) ásóra támaszkodó robusztus földművesét is. Az egyik oldalsó teremben folytatódott a magyar táj témája régebbi mesterek – Fényes, Iványi-Grünwald, Rudnay – festményeivel (129. és 132. képek). A nemzeti téma „erőltetése” nem sajátosan magyar törekvés volt. Az egyik német műkritikus tendenciaként állapította meg, hogy a kozmopolita művészettől való eltávolodás lett a cél a Biennálén kiállító nemzeteknél. A korábbi „européer” mentalitást felváltotta az erősebb és tudatosabb nemzeti hozzáállás, azaz az, hogy valami láthatóan legyen lengyel, spanyol, görög vagy magyar.<sup>743</sup>

A főterem másik oldaltermében az „itáliai levegő” köszönt vissza a fiatal „rómaisokkal”. Molnár C. Pál, Medveczky Jenő és Kontuly Béla (1904–1983) olasz tájképeit és bibliai jeleneteit állították itt ki. A Magyar Pavilon elülső traktusának jobb oldali termében a

---

<sup>741</sup> Jajczay János: Képzőművészeti szemle. *Magyar Kultúra* 23 (1936) 19, 186–187.

<sup>742</sup> Alapvető forrásnak Gerevich Tibornak a Magyar Pavilon kiállításaihoz írt katalógus-bevezetői tekinthetők, amelyekben gyakran teremről-terem haladva ismertette a kiállító művészek névsorát. Továbbá Gerevich Tibor rendszeresen vásárolt a Biennále által a különböző nemzeti pavilonokban készített hivatalos enteriőr-, illetve műtárgy-fotókból, amelyek ma Gerevich Tibor fotóhagyatékában az MTA BTK MI Fotótárában található. Ezekon kívül az 1936. évi Biennáléhoz fennmaradt a Magyar Pavillonak egy alaprajza is, amelyen kézírással jelölve van, melyik teremben, milyen műfajú művek voltak kiállítva. Az alaprajz őrzési helye: ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1936).

<sup>743</sup> Wilhelm Rüdiger: XXI. Biennale, Venedig 1938. *Die Kunst für Alle* 53 (1938) 11, 250–251.

könnyedebb, felszabadultabb ecsetkezelésű „hangulatképek” kerültek a falakra Vaszary Jánostól (például *Pincio Rómában*, 1936 [135. kép]) és Szőnyi Istvántól (például *Szürke Duna*, 1935), Pátzay Pál *Budapest* (1936) című, klasszicizáló, tükörsima felületekkel kialakított, bensőségességet sugárzó fiatal női bronzalakja (130. kép) a terem közepén kapott helyet. Pátzay szobrát Budapest városa rendelte meg, s a Biennále után a pesti Dunaparton helyezték el.<sup>744</sup> Az elülső traktus bal oldali termét ún. információs helyiségként rendezték be a magyar művészetet olasz nyelven bemutató különböző katalógusokkal, a maradék három kicsi teremben pedig az akvarellek, a fametszetek és egyéb sokszorosított grafikák kerültek a falakra.

E helyen érdemes visszautalni az 1930-as magyar szereplésre, amikor Gerevich először vitte nagy számban római ösztöndíjasait a Biennáléra. Ha összevetjük a két év névsorát, látható, hogy – két név kivételével – teljesen megegyezik a lista. Mind 1930-ban, mind 1936-ban kiállítási lehetőséghez jutott: Aba-Novák Vilmos, Medveczky Jenő, Molnár C. Pál, Pátzay Pál, Vilt Tibor és Istókovits Kálmán. A két eltérést Patkó Károly és Kontuly Béla jelentette: míg előbbi csak 1930-ban, addig utóbbi csak 1936-ban szerepelt a Biennálén. Érdekes megfigyelni, hogy a kiállításra kerülő „római” magyar művek jelentős többsége köz- vagy magángyűjteményből érkezett a Biennáléra. Az az évi magyar anyagból inkább a kisebb papírmunkák és éremművészeti alkotások, valamint az idősebb, nem „rómais” művészek – például Fényes Adolf, Iványi-Grünwald Béla, Koszta József, Rudnay Gyula – festményei voltak eladhatók.

Az eladásokat tekintve 1936-ban kizárólag olaszok vásároltak munkákat a Magyar Pavilonból: vagy állami szervezetek, vagy magánszemélyek.<sup>745</sup> Maga az olasz király vette meg Molnár C. Pál *Olasz táj* című olajképét, az olasz Miniszterelnökség Fényes Adolf *Anyja és gyermeke* című festményét, illetve Vaszary János *Sporthullám* című rajzát. Az olasz Sajtó- és Propaganda Minisztérium három művet vásárolt: Csánky Dénestől *Őszi napfény* című festményét, Zádor Istvántól (1882–1963) *Budapest* és *Zagyva part fák* című rézkarcait. Rudnay Gyula *Bábonyi táj* című rajza a torinói Galleria d'Arte Moderna, *Régi kocsmá* című olajképe pedig a velencei Galleria Internazionale d'Arte Moderna gyűjteményébe került. Az eladott művek összbevétel alig volt több 14.000 líránál.

---

<sup>744</sup> [M. E.]: A magyar pavilon nagy sikere a velencei kiállításon. *Új Magyarország* 1936. május 29., [o. n.]

<sup>745</sup> Vendite nel Padiglione dell'Ungheria. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1936).

Az 1936. évi Biennále bezárása után Gerevich látta, hogy a pavilon épületének nagyobb ívű rendbehozatala nem várthat magára. Felkérte Árkay Bertalan (1901–1971) építész, hogy utazzon ki Velencébe, és tegyen javaslatokat a Pavilon állapotának átalakítására és/vagy helyrehozatalára. Árkay 1936. november 16-án ment ki Velencébe, ahol a helyszínen találkozott a Biennále építészével, Duilio Torres-szel (1882–1969). Árkay két javaslattal tért haza: vagy teljesen új Pavilont kellene építeni a központi pavilon tengelyéhez hozzáigazítva az épületet (a Torres-szel folytatott egyeztetés után ezt tartotta helyesebbnek), vagy meg kellene szüntetni a magastetőt és a túlméretezett fém tetőszerkezetet, s a helyére egy nyitott udvart kellene létrehozni a szobrászati műalkotások számára. A nyitott udvar körül helyezkednének el körben a zárt kiállítóterek, amelyek függőleges ablaksort kapnának világítás céljából. A pavilon alacsonyabbá válna és teljes egészében cseréppel lenne lefedve. Árkay terveit megkapta Antonio Maraini Biennále-főtitkár is, akinek rendkívül tetszett a központi nyitott udvarra változtatott térátalakítás ötlete.<sup>746</sup> Az építési költségeket 100.000 líra körüli összegben határozták meg, amelyhez Árkay a Biennále segítségének igénybevételét javasolta. A Biennále azonban elvi okokból – mivel a nemzeti pavilonok az adott országok saját tulajdonát képezik – nem járult hozzá az anyagi támogatáshoz.<sup>747</sup> Ebből és a következő évből nem állnak rendelkezésünkre további korabeli dokumentumok, így feltételezhető, hogy a magyar kultusztárca pénzhiánya miatt egy időre megszakadt a párbeszéd a Magyar Pavilon tarthatatlan állapotának megszüntetéséről.

### 5.8.2 Monumentális festészet (1938)

1936 novemberében Giuseppe Bottai (1895–1959) személyében új miniszter került a Nemzeti Oktatási Minisztérium (Ministro dell’Educazione Nazionale) élére Rómában. Bottai különösen nagy érdeklődést mutatott a kortárs képzőművészet iránt, így kiemelt feladatának tekintette a Velencei Biennále kérdését, és annak intézményi fejlesztését. Ennek hatására 1938-ra megszületett a Biennále új, Róma és Velence által közösen kialakított szabályzata, amelynek köszönhetően Bottai minisztériumának nagyobb

---

<sup>746</sup> Antonio Maraini levele Gerevich Tibornak. Velence, 1936. november 21. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1936).

<sup>747</sup> Ismeretlen [velencei konzul?] levele Antonio Maraininak. Velence, 1936. november 17. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1936).

befolyása lett a Biennáléra.<sup>748</sup> A Biennále eredeti, 1895-ben született szabályzata óta ez az 1938-as módosítás volt az első, amelyben jelentős változtatásokat hajtottak végre.<sup>749</sup> Ebben többek között újdonságként rögzítették, hogy a Biennálén kizárólag a kiállítás vezetősége által meghívott művészek (olasz és külföldi művészek a központi pavilonban), illetve meghívólevelet kapott nemzetek (nemzeti pavilonjaikban) vehetnek részt. A Biennálénak jogában áll bármikor további nemzeteket a kiállításra meghívni. Minden nemzet köteles kinevezni egy nemzeti komisszárt, aki felelős a szervezésért és a kiállítás kialakításáért, s akivel a Biennále a kapcsolatot tartja. A Biennále alapelvének tekintette a külföldi nemzetek kiállítására nézve, hogy azok mindig törekedjenek egy-egy művésznek nagyobb, átfogó személyes bemutatókat szervezni. Az eladott művek utáni jutalékot tízről tizenöt százalékra emelték, s egyúttal a díjak rendszerét is módosították. Ezentúl hat kategóriában hirdettek győzteseket (legjobb külföldi festőművész, legjobb külföldi szobrászművész, legjobb külföldi grafikusművész, valamint legjobb olasz festőművész, legjobb olasz szobrászművész, legjobb olasz grafikusművész), s minden egyes kategóriában csupán egy győztes volt lehetséges. A nyertes festőművészek és a szobrászok fejenként 25.000 líra, a grafikusművészek fejenként 5.000 líra díjazásban részesültek.

1938-ban különösen nagy figyelmet fordított a Biennále a nemzeti részvételekre, s mindent megtett a vezetőség azért, hogy minél több nemzet vegyen részt a kiállításon. Mindezen igyekezetnek meg is lett az eredménye, hiszen 1938-ban tizennyolc ország vett részt a Biennálén, ami az 1895 és 1938 közötti időszakot tekintve az egyik legmagasabb részvételt jelentette.<sup>750</sup>

Magyarország is megkapta a szokásos meghívólevelet a következő Biennáléra. A felkérést a magyar kormány elfogadta, mely döntésről Gerevich Tibor 1938. február 14-én tájékoztatta a Biennále vezetőségét. Mindez a Biennále elnöksége által Gerevichnek 1938. március 17-én kelt válaszleveléből ismeretes, továbbá az is, hogy a magyar komisszár továbbította az olasz félnek a magyar kormány ígérletét arra nézve, hogy Magyarország az

---

<sup>748</sup> May 2009, 183.

<sup>749</sup> „Die XXI. Biennale Venedig. Juni-September 1938. A. XVI. Reglement.” ÖStA, Bécs, Ministerium für Kultus und Unterricht, Allgemeine Akten 15. Faszikel 2963, Venedig 1938 Fol. 763-764.

<sup>750</sup> Ez a részvételi arány csak 1910-ben (20 ország), 1922-ben (19 ország) és 1926-ban (21 ország) volt magasabb. Lásd: Di Martino 2005, 126–129.

1940. évi Biennáléra kész új pavilont emelni a Giardiniben.<sup>751</sup> A pavilon rossz állapotának megszüntetésével kapcsolatban báró Villani Frigyes (1882–1964) római magyar nagykövet (1934–1941) is írt Antonio Maraininek, bár ő óvatosabban fogalmazott, s csupán a legszükségesebb restaurálási munkálatok elvégzését említette. Állítása szerint az illetékes magyar minisztérium 25.000 pengőt tudott volna elkülöníteni az 1938/39. évi költségvetéséből az állagmegóvási munkákra, illetve a Magyar Paviilon esetleges helyváltoztatása esetén 60-65.000 pengőt tudott volna rendelkezésre bocsátani.<sup>752</sup> A helyváltoztatás az olaszok részéről merült fel, mivel a nemzeti pavilonok számának folyamatos növelése miatt a Biennale területét a Sant’Elena szigetre bővítették tovább, s a Magyar Paviilon némileg a Giardiniből a szigetre vezető egyenes áthaladás (út és híd) útjában állt. Végül egy fennmaradt, fal-, ács- és egyéb javítási munkákra vonatkozó megbízási szerződésből arra következtethetünk, hogy végül ismét csak a legszükségesebb állagmegóvási munkálatokat végezték el a pavilon épületén.<sup>753</sup>

Az 1938. évi Biennale magyar szereplése és kiállítási anyaga egyenes folytatása volt a két évvel korábbiaknak. A lebonyolításban és szervezésben részt vevő személyek is mindenben megegyeztek az előző Biennale év szereplőivel, csupán annyi személyi változás történt, hogy Gerevich maga mellé segédnek (titkárnak) kinevezte tanítványát, Genthon Istvánt (1903–1969).

Az 1936. és 1938. évi magyar kiállítás közötti különbség a teljes körű generációváltásban ragadható meg a leginkább. Gerevich 1938-ra mindenkit elhagyott a római ösztöndíjas fiatalok mellől. Míg 1936-ban még szerepeltek néhány képpel az idősebbek – Csók, Fényes, Iványi-Grünwald, Rudnay, Vaszary –, addig 1938-ra csak a „rómaisok” maradtak. A névsort szinte egy az egyben megismételte Gerevich. A magyar komisszár nem is titkolta a kiállítási anyag ezen részének teljes egyezését a két évvel korábbiakkal, s minderre a következő magyarázatot adta: „Nem könnyű feladat az önismétlés elkerülése egy kortárs művészeti biennale számára [...] Az előző biennalén a modern tendenciák legkiválóbb magyar művészeinek csoportjait sorakoztattuk fel [...] Most újra bemutatva

---

<sup>751</sup> A Biennale vezetőségének levele Gerevich Tibornak. Velence, 1938. március 17. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1938).

<sup>752</sup> Federico Villani levele Antonio Maraininek. Róma, 1938. március 24. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1938).

<sup>753</sup> „Contratto di appalto per lavori murari, in legno, per riparazioni varie al Padiglione Ungheria presso l’Esposizione d’Arte a Venezia” Velence, 1938. június 20. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1938).

ezeket a művészeket, és az elmúlt két évben készült alkotásaikat, nem látunk szemléletbeli változást, mivel egy művész fejlődésében egy kétéves vagy rövidebb időszakon belül nem változik meg gyökeresen a formanyelv, még egy esztétikai vagy technikai krízis során sem. Olyan korszakban élünk, amikor a művészeti megújulás lelassult.<sup>754</sup>

A római magyarok munkáinak tekintetében 1938-ban újdonságként a magyarországi monumentális festészet bemutatását kell kiemelni. A nagy történelmi és egyházi tematikájú murális munkákat Velencében kisebb kivitelben (alumíniumlemezekon és vásznon) állították ki a Magyar Pavilon első, Árkay Bertalan által belsőépítészetiileg a monumentális festészet bemutatására alkalmassá tett főtermében. Gerevich már az 1920-as évek eleje óta várta és szorgalmazta a hazai (katolikus) egyházművészet megújulását, és fokozatosan ő maga segítette annak kibontakozását, hiszen a cél elérésére megfogalmazta a megoldást is: a művészeknek monumentális, egyházművészeti munkákra (freskókra) kell megbízásokat adni. Az egyházművészet erősödését jelezte az 1929-ben létrehozott Központi Egyházművészeti Hivatal is, amelynek célja a katolikus egyházművészeti emlékek szakszerű gondozása, valamint a tervezési és tanácsadási feladatok ellátása lett.<sup>755</sup>

Az egyházi és egyben állami megrendelések az 1930-as években értek be igazán, s leginkább a római magyar ösztöndíjas művészek számára jelentettek megrendeléseket, nem egy esetben Gerevich közbenjárására.<sup>756</sup> Aba-Novák Vilmos első egyházművészeti alkotásra való felkéréseit 1931-ben (a szegedi Szent Demeter-kápolna falképe) és 1933-ban (a jászszentandrás plébániatemplom freskói) kapta.<sup>757</sup> A Budapest II. kerületében található görögkeleti Szent Flórián-templom freskóit 1937-ben Medveczky Jenő készítette,<sup>758</sup> a vízivárosi Szent Anna-templom hajójának boltozatát pedig 1938-ban Kontuly Béla és

---

<sup>754</sup> Gerevich Tibor: Padiglione dell'Ungheria. In: *XXI. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*. (Kiáll. kat.), Ferrari, Velence, 1938, 299–301. Magyarul közölve: Markója 2009, 96–100.

<sup>755</sup> A Központi Egyházművészeti Hivatal tevékenységéről és történetéről (1929–1944) részletesen lásd: P. Szűcs Julianna: A Központi Egyházművészeti Hivatal szerepe a kor magyar egyházművészetében 1930–1940. *Ars Hungarica* 2 (1974) 1, 159–190.

<sup>756</sup> A Római Iskola és a korabeli egyházművészeti törekvések kapcsolatáról lásd: P. Szűcs Julianna: Az egyházművészet útja a római iskola felé. *Ars Hungarica* 9 (1981) 1, 55–75.

<sup>757</sup> Lásd: a Magyar Nemzeti Galéria az *Árkádia tájain* című kiállításának (2001) online elérhetőségét. URL: <http://www.arkadia.mng.hu/html/eletrajz/abanovak.html> (Hozzáférés: 2013. július 7.)

<sup>758</sup> O. Jobbágyi Zsuzsa: *Medveczky Jenő*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1982, 16.

Molnár C. Pál festették ki.<sup>759</sup> Igazi „összrómais” munkának a városmajori Jézus szíve-plébániatemplom 1938-ban befejezett teljes építészeti és belsőépítészeti kivitelezése, valamint festészeti és szobrászati dekorációja tekinthető.<sup>760</sup>

A templomfreskók<sup>761</sup> mellett monumentális, a magyar történelmi múlt egy-egy dicső momentumát megjelenítő épületdekorációkra is számos állami megrendelés kínálkozott. A rómaisok közül például 1936-ban Aba-Novákot bízták meg a Szegedi Hősök Kapuja, 1938-ban pedig a székesfehérvári Középkori Romkert mauzóleum-freskóinak megfestésével.<sup>762</sup> Az 1937-es párizsi világkiállítás Magyar Pavilonjának<sup>763</sup> freskódíszítésére is Aba-Novák kapta meg az állami megrendelést: a francia fővárosban megrendezett tárlatra a *Magyar-francia történelmi kapcsolatok* című pannóját készítette el, amelyet a világkiállítás nagydíjával jutalmaztak.<sup>764</sup> A képzőművészetben a történelmi témák erősödését párhuzamban kell látni a kor két vezető történészének, Hóman Bálint miniszternek és Szekfű Gyula (1883–1955) egyetemi tanárnak, publicistának – nem mellesleg Gerevich jó barátjának és Eötvös Collegiumbeli évfolyamtársának – a magyar történelmet újraértékelő törekvéseivel.<sup>765</sup>

Az 1938. évi Velencei Biennálén részben a fentebb említett, már megvalósult alkotásokból válogatva kívánt Gerevich áttekintést nyújtani a nemzetközi közönségnek a magyarországi

---

<sup>759</sup> Bizzer István: Molnár C. Pál és Kontuly Béla freskói. In: Koltai András (szerk.): *A Szent Anna templom és a budai Víziváros katolikus egyházai*. Budapest-Felsővízváros Szent Anna Plébánia, Budapest, 2005, 125–130.

<sup>760</sup> P. Szűcs Julianna: A városmajori templom építéstörténete és kora. *Ars Hungarica* 5 (1977) 1, 61–85.

<sup>761</sup> A korszak szakrális freskóiról lásd: Bizzer István: *A modern szakrális falképfestészet „római” vonulata Magyarországon 1930–1950*. [Bölcsészdoktori disszertáció], ELTE BTK Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola, Budapest, 2009.

<sup>762</sup> Lásd: a Magyar Nemzeti Galéria az *Árkádia tájain* című kiállításának (2001) online elérhetőségét. URL: <http://www.arkadia.mng.hu/html/eletrajz/abanovak.html> (Hozzáférés: 2013. július 7.)

<sup>763</sup> Erről részletesen lásd: Rákos Kata: Az 1937-es párizsi magyar pavilon a világkiállítás építészetének tükrében. In: Szőke Annamária – Ullmann Tamás (szerk.): *Tanulmányok. Filozófiatudományi Doktori Iskola – Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola*. ELTE BTK, Budapest, 2013, 291–299. (Asteriskos, 4.)

<sup>764</sup> A párizsi világkiállításra készített pannóról lásd: Supka Magdolna: *A pannó. Aba-Novák Vilmos monumentális alkotása*. Holnap Kiadó, Budapest, 2008.

<sup>765</sup> Szekfű történelmi munkájának legfrissebb értékeléséről lásd: Ujváry Gábor: Kis magyar história – nagy magyar történelemtől. In: Ujváry Gábor (szerk.) – Nagy József Zsigmond (a szerk. munkatársa): *A negyedik nemzedék és ami utána következik. Szekfű Gyula és a magyar történetírás a 20. század első felében*. Ráció, Budapest, 2011, 251–288.

egyházművészeti alkotásokból és történelmi freskókból. Ezek közül helyet kapott Velencében Aba-Novák városmajori, illetve a párizsi világkiállításra készített pannója, de friss, kifejezetten a Biennáléra tervezett freskóterveket is láthatott a velencei közönség. Ilyen volt például Medveczky Jenőnek a velenceiek előtt tisztelgő, a *Velencei Szent Gellért benedekrendi püspök magyarországi hittérítése* című monumentális képe, vagy Molnár C. Pálnak az 1938-as Szent István-év alkalmából tervezett *Szent István legyőzi a pogányokat* című alkotása. P. Szűcs Julianna ezt az időszakot nevezi meg, amikor a római magyarok az addigi őszinte újklasszicizmusból „átfordultak” a koncepciózus múltbeteintésbe, azaz az „ideológiai archaizálásba”, s a korábbi „sajátos nemzetközi stílus” átalakult egyfajta „stilisztikai magyarosodás”-ba.<sup>766</sup>

Gerevich kellőképpen hangsúlyozni kívánta a „magyar freskó” újjászületését, ami sikerült is neki. Az időzítés is tökéletesnek bizonyult volt Velencében, hiszen addigra már több olaszországi egyházművészeti kiállításon részt vett az új magyar freskóművészet, így megvolt a kellő felvezetés a Biennáléra.<sup>767</sup> Ráadásul a római magyarok ikonográfiai újításai Olaszországban kedvező fogadtatásra leltek: „A római iskola olyan ikonográfiai újításokkal élt, amelyek megfeleltek a modern vallásosság követelményeinek. (Mária-kultusz helyett Krisztus-kultusz, osztrák-német szentek kultusza helyett latin szentek kultusza.) [...] Az új stílus lehetővé tette, hogy egyházművészet és világi művészet közeledjék egymáshoz. A római iskola világi szárnya – a posztimpresszionizmust és naturalizmust konzervatívnak minősítve, és az izmusokat károsnak bélyegezve – »spiritualizálta« a szekularizált irányokat és műfajokat: a római iskola egyházművészeti szárnya viszont a világi művészettől kölcsönzött stíluseszközökkel kielégített egyfajta modernségigényt, és ennek érdekében az egykorú közönség tanúsága szerint – még bizonyos sokkoló módszerekkel is élt.”<sup>768</sup>

Farkas Zoltán is megemlékezett 1938-ban a *Nyugat* hasábjain a korabeli magyar egyházi művészetről.<sup>769</sup> Farkas sajnálatosnak tartotta, hogy noha az utóbbi évtizedben rengeteg katolikus templom épült országszerte, a legtöbbjük díszítésének vajmi kevés köze volt a művészethez. Kevés olyan példát tudott felsorolni, amelynek – véleménye szerint –

---

<sup>766</sup> P. Szűcs 1989, 249–251.

<sup>767</sup> 1932-ben a padovai, 1934-ben a római Egyházművészeti Kiállításon szerepeltek magyar művészek munkái. Lásd: P. Szűcs 1974, 182, 42. lábjegyzet.

<sup>768</sup> P. Szűcs 1974, 6–7.

<sup>769</sup> Farkas Zoltán: Mai magyar egyházi művészet. *Nyugat* 31 (1938) 7, 68.

berendezése, freskói, szobrai magas művészeti kvalitásokkal bírtak volna, s ha van is néhány ilyen – példának a városmajori templomot említette – akkor ott meg azt kell látni, hogy valójában ez a fajta művészet „nehezen talált utat a publikum szívéhez.”<sup>770</sup> Szélesebb tömegeket akkor nem – s talán később sem – tudott meggyőzni az egyházi művészet.

1938-ban Velencében a monumentális festészeti főterem mellett a szomszédos termekben a kisebb festmények és szobrok kaptak helyet. Ezeket két csoportra osztottan helyezte el Gerevich: külön kerültek bemutatásra az általa „lírainak” nevezett, a nagybányai és a francia hagyományokat követő ábrázolások – leginkább tájképek –, illetve a másik csoportba az alakokra és formákra koncentráló, klasszikus zárt kompozíciókban alkotó egészen fiatal rómaisok munkáit helyezte. Az egyik ilyen oldalsó teremben például egymás mellett kaptak helyet Patkó Károly olaszországi tájbrázolásai, Aba-Novák *Falusi bál* (144. kép) és Biai Föglein István (1905–1974) *Virágok* című képe további két tájkép társaságában.

A fametszeteket (és az akvarelleket) – 1936-hoz hasonlóan ismét – külön teremben állította ki Gerevich, amellyel az volt a célja, hogy leginkább a fametszet műfajának a kortárs magyar képzőművészetbeli újraéledését jobban hangsúlyozza. A szekcióból három művészt – Buday Györgyöt (1907–1990), Gáborjáni Szabó Kálmánt (1897–1955) és Molnár C. Pált – kell kiemelni, akik 1936-ban és 1938-ban is jelentősebb fametszet-kollekcióval szerepeltek Velencében.<sup>771</sup> Buday mindkét évben – először székely, majd magyar – népballadák illusztrációival szerepelt. Buday drámai, szuggesztív illusztrációi mellett Gáborjáni Szabó kevésbé örvénylő, szinte geometrikus elemekre osztott fametszetein a magyar paraszti sors és a falusi munka nehézségei tükröződnek. A témában született egyik legszebb sorozatát, a *Parasztok* című, 1936-ban befejezett, 10 lapból álló mappáját 1938-ban mutatta be Velencében. Buday és Gáborjáni Szabó mellett harmadikként – mindkét évben legnagyobb kollekcióval – Molnár C. Pál szerepelt, akinek önálló lapjait (például *Meditáció*, 1934) és illusztrációit (például *Illusztráció Rostand Cyrano de Bergerac című drámájához*, 1935) is bemutatta Gerevich a Biennálékon. Molnár C. Pál 1938-ban monumentális Szent István-pannói mellett fametszet-sorozatban is

---

<sup>770</sup> Uo.

<sup>771</sup> Hármuknak az 1920-as és az 1930-as években kibontakozott fametszet-művészetéről általánosságban részletesen lásd: Róka Enikő: A fametszet nagymesterei: Buday György, Gáborjáni Szabó Kálmán és Molnár-C. Pál. In: Uő (szerk): *A modern magyar fa- és linóleummetszés (1890–1950)*. Miskolci Galéria, Miskolc, 2005, 105–136. (A Miskolci Galéria könyvei 26.)

megörökítette az első magyar király néhány tettét. A *Jelenetek Szent István életéből* című mozgalmas, sokszorosított grafikai szériát szintén kiállították az 1938-as Biennálén (139. kép), az adott világpolitikai helyzetben a magyar államalapítás hangsúlyozásaként a nemzetközi közönség előtt.<sup>772</sup> A magyar nép szilárdságát és erejét hangsúlyozandó, Gerevich a Magyar Pavilon főbejárata elé helyezte a kiállítás egyetlen monumentális szobrászati alkotását, Borberek K. Zoltán *Kubikus* (1937) című bronzszobrát, amelyet két évvel korábban pusztán kisplasztikai alkotásként tekinthetett meg a Biennále-közönség, ezúttal azonban teljes nagyságában láthatott (145. kép).

Eladások tekintetében 1938-ban – egy magánvásárlás kivételével – kizárólag olasz állami vásárlások történtek a Magyar Pavilonban.<sup>773</sup> Aba-Nováktól – a pannókon kívül – egyetlen egy „eladható” munka, a már említett *Falusi bál* című olajkép volt kiállítva, amelyet maga az olasz kormány vásárolt meg 4.000 líráért. Az olasz kultuszminisztérium Emőd Auréltól *Kert* című olajképét, Jeges Ernőtől (1898–1956) *A tatai parkban* című temperáját és Pekáry Istvántól (1905–1981) *Magyar táncok* című rézkarcát vette meg. Emődtől az olasz Oktatási Minisztérium is vett egy képet (*Olasz táj*) 1.400 líra összegben. Velence városa Kirchner Jenő (1895–1968) három kiállított képéből kettőt (*Duna-parti villa; Alkony*) vásárolt meg darabját 1.200 líráért a velencei modern képtár számára. A magánvásárlást Biai Föglein István említett *Virágok* című olajképe jelentette, amelyet Alberto Conti olasz magángyűjtő vett meg.

A Magyar Pavilonbeli kiállítás mellett Magyarország meghívást kapott a Biennále által szervezett *19. századi nemzetközi tájképképzőművészeti kiállításra* (*Mostra internazionale del Paesaggio dell'Ottocento*) való részvételre is, amely a négy évvel korábban megrendezett 19. századi arcképképzőművészeti kiállítás folytatása volt. Magyarország szabadon küldhetett az általa legkiválóbbnak tartott tájképeiből „11 folyóméternyi helyre” műveket.<sup>774</sup> Ennek a szekciónak az anyagát Csánky Dénes, a budapesti Szépművészeti Múzeum akkori főigazgatója (1935–1944) válogatta, aki maga is tájképfestő volt. A válogatást a minisztériumból dr. Haász Aladár miniszteri tanácsos, a Művészeti Ügyosztály vezetője felügyelte. Itt helyet kaptak Paál László, Munkácsy Mihály, Szinyei Merse Pál, Mészöly Géza (1844–1887), id. Markó Károly, Kelety Gusztáv (1834–1902), Lotz Károly, Barabás Miklós és Székely Bertalan

---

<sup>772</sup> Róka 2005, 128.

<sup>773</sup> ASAC, Velence „Ufficio vendite 1938”. Reg. No. 38.

<sup>774</sup> A Biennále vezetőségének levele Haász Aladárnak. Velence, 1938. május 12. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 16 (Ungheria 1938).

tájképei. Az olajképek domináltak az összeállításban, de mellettük akvarellek, temperaképek és ceruzarajzok is szerepeltek. A szekció képei – néhány alkotás kivételével – szinte kizárólag a Szépművészeti Múzeum gyűjteményéből érkeztek a velencei kiállításra. A magyar tájbrázolások a nemzetközi anyagban a 15. teremben kaptak helyet, s főfalon a sort Paál László *Fontainebleau-i erdőrészlet* (1876) és *Berzovai út* (1871) című két komorabb képe nyitotta meg, majd következtek Szinyei Merse Pál *Szurokfenyő* (1904), *Pipacsos mező* (1902) és *A pacsirta* (1882) című oldottabb hangulatú tájai, végül Munkácsy Mihály *Poros út* (1874), *A Colpach-i park* (1886) és a *Kukoricás* (1874) című alkotásai következtek.

Farkas Zoltán élesen bírálta *Velencei tapasztalatok* című írásában mind a magyar tájképeket, mind a Magyar Pavilon az évi kiállítását, de valójában a Biennale egészét is.<sup>775</sup> A Magyar Pavilon kiállítását egyenesen „jelentéktelennek” nevezte, hiszen – állítása szerint – a magyar képzőművészetben az olasz törekvésekhez igazodó irányvonal nem a legjava a kortárs magyar tendenciáknak. Sajnálatosnak tartotta másod- vagy harmadrangú művészeket bemutatni külföldön, mivel ez szerinte félrevezette a külföldi közönséget, „aki különben nem ismeri művészetünket, e [...] kiállítás anyagának összevetéséből kétségtelenül arra a következtetésre jut, hogy festészetünk újra hanyatlik, ami pedig nincsen így.”<sup>776</sup> Farkas az Angol és az Amerikai Pavilont „semmitmondónak”, a Németet „megdöbbenően silánynak” tartotta, a Francia Pavilon is csalódást jelentett neki, amely „hatvan évvel visszazökkent”, és Magyarország környező országainak velencei pavilonjai sem szolgáltattak számára különösebb élményt. Az összeurópai művészet teljes hanyatlását vélte felfedezni a Biennálén, s véleménye szerint jó néhány évtized múlva tud majd csak egykori magas színvonalára újra visszatérni ebből a mélypontról az európai képzőművészet.

Zádor Anna (1904–1995), az egyébként klasszicista építészettel foglalkó, kutatásai miatt akkoriban Olaszországban sokat utazott fiatal művészettörténész *Nemzetközi művészetalálkozó Velencében* címmel szintén beszámolt a Biennálén látott tapasztalatairól, ám Farkashoz képest kevésbé kritikusan szólt a Giardini különböző kiállításairól.<sup>777</sup> Már írása elején hangsúlyozta, hogy „nincs még egy olyan ország, amely olyan gyorsan felismerte volna a kiállítások idegenforgalmi jelentőségét, mint Olaszország”, és a

---

<sup>775</sup> Farkas Zoltán: *Velencei tapasztalatok*. *Nyugat* 31 (1938) 9, 225–226.

<sup>776</sup> Uo. 225.

<sup>777</sup> Zádor Anna: *Nemzetközi művészetalálkozó Velencében*. *Tükör* 6 (1938) 9, 705–708.

Biennále különös érdemének tartotta, hogy az „sokoldalúságra törekszik és különféle érdeklődési köröknek igyekszik eleget tenni”, valamint hogy „a mult különféle művészeti korszakait éppúgy figyelembe veszi, mint az új és a legújabb kor művészeti alkotásait.”<sup>778</sup> Zádor hosszabb passzust szentelt a nemzetközi tájképfestészeti szekciónak, amely válogatást művészettörténeti szempontból igen jelentősnek és tanulságosnak nevezte: „Az összeállítás nemcsak a különféle művészeti irányok kezdeteire és kifejlődésére vet fényt, hanem alkalmat nyújt arra is, hogy az egyes művészeti irányok különféle nemzetiségű képviselőit összehasonlíthassuk” – írta.<sup>779</sup> A 283 alkotást felölelő retrospektív kiállítás 28 magyar munkáját Zádor az élvonalba tartozónak érezte, amelyek „idegen környezetben is megtartották teljes hatásukat.”<sup>780</sup> Ezt követően Zádor röviden szólt az egyes nemzeti pavilonok kiállításairól. Úgy vélte, hogy több közös törekvés figyelhető meg a korban a különböző nemzetiségű művészek között, mint eltérés. „Közös vonás a formai mozzanatok erőteljesebb érvényesítése és ugyanakkor a naturalizmustól való eltérés. Közös vonás az erőteljes és pompázó színek keresése, ami néhol dekoratív finomságot, gyakran azonban ízléstelenséget eredményez. Közös vonás – és ez talán a ma festészetének a jövő szempontjából legbiztosabb tulajdonsága – a szerkezet felépítésének fontossága. E téren sikerült már nemcsak az izmusokat, hanem az azokkal való szembefordulás erőltettségét is legyőzni és új utakra térni. E szerkesztő készség teszi lehetővé, hogy a monumentális freskó fellendülésének korát éljük [...]”<sup>781</sup> Itt azonban rögtön hangot is adott ezzel kapcsolatos fenntartásainak: „Egyelőre csupán nagy állami megbízások adnak alkalmat a feladatokra, a kép tárgya külsőleg megadott és nem a művész által szabadon választott, ezért propaganda jellegével sokszor akadályozza a művészt a tiszta művészi szándék érvényesítésében. [...]”<sup>782</sup> Éppen ezen véleménye miatt a magyar anyag kapcsán csak a grafikai és a szobrászati anyagot emelte ki külön pozitívan, s a festészeti anyag hosszabb elemzését – diplomatikusan helyszükére hivatkozva – teljesen elhagyta.

---

<sup>778</sup> Uo. 705–706.

<sup>779</sup> Uo. 706.

<sup>780</sup> Uo. 706.

<sup>781</sup> Uo. 708.

<sup>782</sup> Uo. 708.

Az 1938-tól fokozatosan egyre kiélezettebbé váló magyarországi politikai légkör – zsidótörvények, szélsőjobb életörése stb.<sup>783</sup> – és Magyarországnak a Németországgal egyre szorosabbá váló politikai viszonya a velencei magyar szereplések tekintetében – leginkább Gerevich határozott németellenességének köszönhetően – csak részben éreztették hatásukat. A szélsőjobb által lehangosabban támadott KUT-művészek közül néhányan, ugyan a „rómaisokhoz” képest jóval szerényebben, de 1940-ben, sőt még 1942-ben is jelen voltak Velencében.

### 5.8.3 „A jó ízléshez való visszatérés” (1940)

Az 1938. évi Biennálét követő évben, 1939 szeptemberében kitört a második világháború. Kérdésként állt akkor Velence előtt: mi a szerepe a Biennálénak ebben az új, háborús, konfliktusokkal teli világpolitikai helyzetben, tud-e valamit tenni a kultúra a háborúban, van-e ereje ahhoz, hogy társadalmi változásokat érjen el?

Az alább feltett kérdésekre a Biennále 1940-ben és 1942-ben bekövetkezett negatív látogatócsúcsai,<sup>784</sup> valamint több ország elállása a részvételtől<sup>785</sup> minderre válaszul szolgálnak: a Biennále mélypontra süllyedt, nem tudott a saját eszközeivel megoldást nyújtani a világ nagypolitikai konfliktusaira. A résztvevő nemzetek, művészek, valamint a látogatók alacsony száma tiltakozásként értékelendő a fasiszta Olaszország – és a vele szövetségben lévő náci Németország – külpolitikája ellen.

A Biennále nagyfokú negligálása ellenére Magyarországnak éppen ellenkezőleg, különösen fontos volt a velencei jelenlét folytatása – mind politikailag, mind kulturálisan. Az 1940. évi Biennále magyar szereplése újfent a Magyar Pavilon épületének legalább kiállítások befogadására alkalmas állapotba hozatalával vette kezdetét, hiszen az 1938-ban Gerevich Tibor által a velenceiek felé megígért új Magyar Pavilon emelése 1940-re még nem realizálódott. A Pénzügyminisztérium soron kívüli összeget (7.400 pengőt) bocsátott a

---

<sup>783</sup> Lásd. a témáról és a teljes Horthy-korszak értékeléséről a legutóbb megjelent monografikus igényű feldolgozást: Ungváry Krisztián: *A Horthy-rendszer mérlege. Diszkrimináció, szociálpolitika és antiszemitizmus Magyarországon 1919–1944*. Jelenkor – Országos Széchényi Könyvtár, Pécs – Budapest, 2013.

<sup>784</sup> 1940: 87.391 fő; 1942: 76.679 fő. Lásd: Di Martino 2005, 118.

<sup>785</sup> 1940-ben nem volt ott a Biennálén Dánia, Franciaország, Nagy-Britannia, Svédország és a Szovjetunió. 1942-ben pedig Franciaország, Nagy-Britannia, Jugoszlávia, Hollandia, Oroszország és az Egyesült Államok nem állított ki Velencében. Lásd: Di Martino 2005, 126–129.

kultusztárca rendelkezésére, hogy a halaszthatatlan tatarozási munkálatokat azonnal – 1940 májusában –, még a megnyitó előtt el tudják végezni.<sup>786</sup>

A szervezési munkálatokban részt vevők névsora nem változott a két évvel korábbi szereplőkhöz képest: újfent Gerevich volt a kormánybiztos, Genthon a titkár – aki 1940 őszétől a Római Magyar Intézet új igazgatója lett –, Ugron Gábor pedig a Képzőművészeti Tanács vezetőjeként a minisztériumot képviselte, mint a műveket jóváhagyó elnök. A kiállítás koncepcióját Gerevich alkotta meg: egyrészt három életművet mutatott be egyéni kiállítások keretében, s mellettük ismét római magyar ösztöndíjasoknak biztosított helyet.<sup>787</sup>

A római Collegium Hungaricumban alkotó művészek esztétikájának ideáját, egyben az az évi velencei kiállítás alapeszméjét néhány szóval foglalta össze a kiállítási katalógus bevezetőjében: „rend, a jó ízléshez való visszatérés, reális és tisztességes alkotás, mely azonban nem eredményez materialista utánzást, sem régies akadémizmust, sokkal inkább újszerű alkotásmódot, kifejezve egy új esztétikai és erkölcsi lélekállapotot.”<sup>788</sup> Ezen hivatalos „római elvekhez” válogatta hozzá a már beérett, három – két fiatalabb és egy idősebb – életművet, amelyek függetlenek voltak a Római Iskolától.<sup>789</sup>

A három művész – Szőnyi István, Bernáth Aurél és Koszta József – nem volt ismeretlen a velencei közönség számára, s ez fontos szempont volt Gerevichnek, hiszen mindhárman többször szerepeltek az 1930-as években a Biennálén. Hármuk közül Szőnyi állt Gerevichhez a legközelebb. Gerevich 1928–1929 körül, a római magyar művészkör

---

<sup>786</sup> A M. Kir. Vallás és Közoktatásügyi Minisztérium miniszteri tanácsosának levele a Pénzügy miniszternek, dr. Reményi-Schneller Lajosnak. Budapest, 1940. május 6. MOL Pénzügyminisztérium, Ltsz. K 269, 219. cs. 211. t. (B. Pénzügyi Közigazgatási Ügyek).

<sup>787</sup> Gerevich a *Corvina* hasábjain fejtette ki kiállítás-koncepcióját. Lásd: Gerevich Tibor: *L'Ungheria alla XXII Biennale di Venezia. Corvina* [Nuova Serie] 3 (1940) 6, 402–410.

<sup>788</sup> Gerevich Tibor: *Padiglione dell'Ungheria*. In: *XXII. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*. (Kiáll. kat.), Ferrari, Velence, 1940, 334–339. Magyarul közölve: Markója 2009, 100–101.

<sup>789</sup> Itt kell utalni Százados László azon meglátására, miszerint a „Római Iskola” soha nem volt egy „névvel, hellyel, koncepcióval jól megfogható pont”, soha nem emelkedett igazán a kizárólagos hivatalos művészet szintjére, s aki Rómában megfordult ösztöndíjjal, annak nem feltétlenül kellett klasszicizálnia, s miután visszatért Magyarországra, több esetben előfordult, hogy más irányt vett a művészete. A Római Iskola hivatalosságával kapcsolatban sokkal inkább úgy kell fogalmazni, hogy „a harmincas évek végének, negyvenes évek elejének hivatalos igényeihez alkalmazkodó művészek között számos olyan, volt római ösztöndíjas művész dolgozik, akik művészi eszközeik egy részét onnan merítették [...]” Lásd: Százados 1989, 81.

felépítésének kezdetén egy ideig Szőnyiben akarta látni az új római magyar művészet vezéregyéniségét, hiszen Szőnyiben egyszerre volt meg minden, amit kívánni lehetett a korban egy művésztől: „feltétlen kvalitás, mély kultúra, legnagyobb stílus büszke összhatás és amellet hálát, meghatódást parancsoló szerénység. És még valami: aranyhíd a nagy ártértékelési folyamat közepette – tradíció.”<sup>790</sup> Szőnyi nem volt forradalmi művész és túlzottan teoretikus sem, s mindez Gerevich művészetkoncepciójának teljes mértékben megfelelt: „A túlzottan intellektuális tendenciák teljesen eltűntek a párizsi iskola lehanyagolása révén” – állapította meg örömmel 1940-ben.<sup>791</sup> Ám Gerevich minden reménye ellenére Szőnyi rövid, néhány hónapos római tartózkodás után, 1929-ben hazatért Magyarországra, és nem ment többet vissza az olasz fővárosba alkotni. Művészetében nem hagyott nyomott a „római hatás”, amit Gerevichnek nehéz volt elfogadni. Szőnyi az 1930-as években inkább a baloldali érzelmű „Greshames” művészekhez társult. Végtelen szakadás nem következett be Gerevich és Szőnyi között, hiszen az 1930-as években egy év kivételével (1938) minden Biennale-alkalommal kiállított – igaz csupán négy-hat munkával –, 1940-ben pedig Gerevich *mostra individualét* szervezett Szőnyi legfrissebb, a magyar vidéket, fényeket, hangulatokat és (szomorú) emberi sorsokat megjelenítő munkáiból.

Bernáth Aurél – Szőnyihez hasonlóan – az 1930-as években a Gresham-kör egyik vezéralakja lett, miután hazatért Berlinből. Az 1930-as években készült karakteres, erőteljes színű (barna, kék, sárga), elsősorban a látványra koncentráló, a valóságot és az ideát egyszerre megragadó táj- és életképeit, portréit állította ki Gerevich a Biennálén. Bernáthot a látványban – Szőnyivel ellentétben – kevésbé a fény érdekelte tájképeinél, sokkal inkább foglalkoztatták a színek nyugtalansága, a formák strukturáltsága és a mély emberi érzelmek. Bernáth művei lírai hangulatúak voltak, de nem érzékenyek, hanem sokkal inkább megrendítők. Bernáth az évi velencei szerepeltetésében egyrészt szerepet játszhatott, hogy egy évvel korábban, 1939-ben rendezték meg az Ernst Múzeumban nagy gyűjteményes kiállítását,<sup>792</sup> másrészt Gerevich üdvözölte Bernáth „új” lírai festészetét, amelyhez érkezett művészetének expresszionista korszaka után. Elképzelhető, hogy

---

<sup>790</sup> Rabinovszky 1929, 215.

<sup>791</sup> Gerevich Tibor: Padiglione dell’Ungheria. In: *XXII. Esposizione Biennale Internazionale d’Arte*. (Kiáll. kat.), Ferrari, Velence, 1940, 335. Magyarul közölve: Markója 2009, 100.

<sup>792</sup> A kiállításról – többek között – Kállai Ernő részletesen beszámolt a *Pester Llyod* hasábjain. Lásd: Kállai Ernő: Retrospektivausstellung Aurél Bernáth. *Pester Llyod* 1939. október 21, 6.

Gerevich éppen ezért 1940-ben – és nem korábban – adott nagyobb ívű kiállítási lehetőséget Bernáthnak a Biennálén. Mivel Gerevich olyan életműveket akart bemutatni Velencében, amelyek Magyarországon már beérettnek számítottak, kézenfekvő választás volt tehát Bernáth a nagy budapesti gyűjteményes kiállítása után.

Szőnyi és Bernáth képei mellett harmadikként az 1940-ben már idős Koszta József alföldi tájai és életképei különös kontrasztként, inkább nehéznek hatottak. E három életmű dominált tehát a Magyar Pavilonban. Mellettük a fiatal római magyarok közül ezúttal olyanoknak adott lehetőséget Gerevich a nemzetközi megmutatkozásra, akik az elmúlt években (1936-ban és 1938-ban) csak egy-két munkával képviseltették magukat. 1940-ben nagyobb kollekcióval (aktokkal, tájképekkel, portrékkal) állíthatott ki Kontuly Béla, Medveczky Jenő és Patkó Károly. Gerevich éppen a Biennále bezárását követően, 1940. november 30-án tartott nagyszabású előadást az olasz novecento és a kortárs magyar művészet kapcsolatáról Budapesten az Olasz Intézetben. Az előadás az az évi Biennále magyar anyagának a nagyközönség felé történő bemutatásaként is felfogható.<sup>793</sup>

Noha első ránézésre arányaiban nagyobb részt „apolitikus” művek – tájképek, aktok, életképek, bibliai jelenetek – kaptak helyet a Magyar Pavilonban, ha tematikailag jobban megnézzük a képeket, az ideológiai egységet fel lehet fedezni: anyaság, gyermek, munka, sport, a magyar föld, a magyar ember a művek témája. A művek képlátásban konstruktívak, felfogásban inkább neoklasszicisták voltak.

Mindezek mellett az 1940-es magyar anyag kapcsán nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy – az előző évhez képest – határozottabban több direkt politikai mű is bekerült a magyar kiállításba. Molnár C. Páltól és Aba-Novák Vilmostól egy-egy, azonos tematikát megjelenítő freskótervet is kiállított Gerevich: a képeken Horthy Miklós kormányzó Kassára történő bevonulása volt látható (153. kép). Ezen ábrázolások Velencében történő kiállítása mellett az 1940. évi magyar anyag újdonsága volt, hogy az első világháború után Magyarországtól elcsatolt területeken élő két magyar származású művész is lehetőséget kapott a velencei szereplésre a Magyar Pavilonban: a kassai Jaszusch Antal (1882–1965) és az ungvári Manajló Tivadar (1910–1978). Ennek kapcsán egy érdekes aspektust kell megemlíteni: Gerevich ezeket a művészeket a magyarországi képzőművészeti élet részeseiként helyezte el és mutatta be a velencei magyar anyagban, miközben ezek a művészek akkoriban egyáltalán nem voltak jelen a hazai közegben. Kiss-Szemán Zsófia

---

<sup>793</sup> Az előadás ismertetéséről lásd: Kállai Ernő: *Das italienische Novecento und die ungarische Kunst Gegenwart. Pester Llyod* 1940. december 2., 6.

fogalmazta meg – Jaszusch Antal kapcsán –, hogy nehéz ezeknek a művészeknek a tevékenységét „a nemzeti jellegű művészetek történetébe”<sup>794</sup> besorolni, s inkább a regionális kontextusú vizsgálatot javasolta. A Kassán a két háború között kibontakozott „nemzetközi” modern képzőművészet („kassai modernek”<sup>795</sup>) egyik legjelentősebb alakjának tartott Jaszusch Antalt éppen ezért a tágabb „szlovákiai képzőművészet”<sup>796</sup> komplex összefüggésében helyezte el. Jaszusch négy kozmikus kassai tájképpel szerepelt Velencében. Jaszusch mellett a kárpátaljai magyar-ruszin származású Manajlótól egy tájképet (*Szántás*) állított ki Gerevich. Manajló a kárpátaljai vidéket ábrázoló dekoratív tájképei mellett a helyi parasztokat is megörökítette, a helyi szegénység és a nyomor megfestője volt. A Felvidéken és Kárpátalján élő magyar származású művészek mellett Erdély vagy Délvidék ilyen összefüggésben nem volt képviselve 1940-ben Velencében. Noha nagy számban szerepeltek Erdélyben született művészek az akkori magyar anyagban (például Miklós József, Halmágyi István, Dabóczy Miklós, Andrassy-Kurta János), ők mind a mai Magyarország területén végezték képzőművészeti tanulmányaikat, s művészeti tevékenységük is teljes mértékben oda köthető.

Az az évi Biennále különlegessége volt, hogy a megnyíróra Velencébe utazott Hóman Bálint kultuszminiszter is, aki ekkor első ízben látogatta meg a Magyar Pavilont. Diplomáciai és nagypolitikai érdekek szempontjából a háború közepén mindenképpen nagy jelentősége volt velencei jelenlétének és az olasz-magyar barátság fokozott, kölcsönös hangsúlyozásának. Hóman személyesen találkozott az olasz kultuszminiszterrel, Giuseppe Bottaival, és együtt vettek részt a Biennále hivatalos megnyitásának különböző eseményein (160. kép). A megnyitót követő díszvacsorán Bottai külön beszédben méltatta a „nemes és lovagias [magyar – B. K.] nemzetet”, mire válaszul Hóman az olasz (különösképpen velencei) kultúra kiemelt magyarországi hatásairól szólt.<sup>797</sup> A politikai-diplomáciai frázisok, ha nem is voltak teljesen üresek – hiszen még élénkebben élt Olaszországban a szabadságharc és a magyar segítség emléke –, a miniszterek szavai

---

<sup>794</sup> Kiss-Szemán Zsófia: „A szellem komédiája” avagy Jaszusch Antal művészete és a kassai művészeti élet a 20. század húszas éveiben. *Ars Hungarica* 33 (2005) 2, 455.

<sup>795</sup> Lásd a témáról: *A kassai modernek. Kassa művészete a 20. század 20-as éveiben*. Nemzetközi tudományos konferencia Szlovákia, Csehország, Magyarország és Ukrajna részvételével. Kelet-Szlovákiai Galéria (Východoslovenská galéria), Kassa, 2012. január 20–21.

<sup>796</sup> Kiss-Szemán Zsófia 2005, 442.

<sup>797</sup> Bottai és Hóman felszólalásait szó szerint közzétették a *Corvina* hasábjain: [n. n.]: Il Ministro Hóman a Venezia. *Corvina* [Nuova Serie] 3 (1940) 6, 425–429.

nyilvánvalóan aktuálpolitikai érdekek mentén fogalmazódtak meg, s mindez visszaköszönt a magyar művek az évi velencei eladásainak számában is.

Eladások tekintetében – egy magánvásárlást leszámítva<sup>798</sup> – kizárólag olasz közgyűjtemények vettek abban az évben magyar műalkotásokat, ami szintén a két állam közötti politikai és szimbolikus szövetséget erősítette meg a kultúra eszközén keresztül. Bernáth Aurél *Svájci táj* című képét a velencei képtár, Csánky Dénes *Nyári reggel* című festményét az olasz király, Koszta József *Falu végén* című alkotását az olasz Külügyminisztérium, Szőnyi István *Ülő leány* című munkáját pedig az olasz Oktatási Minisztérium vette meg.<sup>799</sup>

A Biennále festészeti és szobrászati fődíjának odaítélésénél 1940-ben egyértelműen politikai döntés született: a legjobb szobrászati alkotásért járó díjat a német Arno Breker (1900–1991), a legjobb festészeti alkotásért (*Lacikonyha*, 1935) pedig a magyar Aba-Novák Vilmos kapta meg.<sup>800</sup> Mindkét művész saját korában és hazájában a legsikeresebb, sokat foglalkoztatott, a korabeli német, illetve magyar hivatalos politika által közkedvelt alkotónak számított. Németország és Magyarország 1940-ben politikailag Olaszország szövetségesese volt, így nem volt kérdés, hogy a Biennále fődíjait ezen országok művészeinek ítélte oda maga Mussolini. Részben az olasz magasfokú elismerés, részben Aba-Novák 1941-ben bekövetkezett halála vezetett oda, hogy a következő évi Biennále magyar kiállítása Aba-Novák művészetének állított emléket átfogó tárlat keretében.

Egy 1944. január 28-án kelt, elszámolást sürgető levélből tudható, hogy a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium 1941-ben, illetve 1942-ben „5.000 P + 5.000 P, összesen 10.000 P” összeget utalt lírában a velencei magyar konzulátusnak, hogy az 1942. évi Biennále előtt a Magyar Pavilon újabb, legszükségesebb résztartozási munkálatait elvégezze.<sup>801</sup> Így a következő Biennáléra való felkészülés – az addigi szokásnak megfelelően – ismét az építészeti munkálatokkal vette kezdetét.

---

<sup>798</sup> Kontuly Béla *Éva* című képét 3.000 líráért egy olasz magánszemély vette meg.

<sup>799</sup> ASAC, Velence „Ufficio vendite 1940” Reg. No. 39-40 és Box No. 30 (Ungheria 1940). A magyar művek eladása után az összbevétel 1940-ben 16.900 líra volt.

<sup>800</sup> [n. n.]: Magyar siker a velencei biennálén. *Magyar Kultúra* 27 (1940) 11, 191.

<sup>801</sup> A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium levele a Velencei konzulátusnak. Budapest, 1944. január 28. MOL Velencei konzulátus (1922-1945), Ltsz. K 138, 7. cs. 7. t. (1944-45 Kulturális és sportügyek).

#### 5.8.4 Politika és művészet a Magyar Pavilonban (1942)

1940 után 1942-ben még több ország maradt távol Velencétől, s így a Biennálénak a kezdetektől máig tartó történetében 1942 jelenti a mélypontot a nemzeti részvételi arány szempontjából: összesen csupán tíz ország – Bulgária, Dánia, Horvátország, Magyarország, Németország, Románia, Spanyolország, Szlovákia,<sup>802</sup> valamint két politikailag semleges állam, Svájc és Svédország – vett részt a kiállításon. Az üresen álló nemzeti pavilonokat olasz háborús művekkel „töltötték meg” a Biennale szervezői: külön pavilont kapott a hadsereg, a légiere és a tengerészet erejét, katonák és háborús jeleneteket ábrázoló olasz művészet. A háború közepén az az évi Biennale különös egyvelege lett a militáns és a békét hirdető művészetnek.

A hivatalos megnyitószeretartáson részt vett az olasz király, III. Viktor Emánuel, beszédet mondott a Biennale elnöke, Giuseppe Volpi di Misurata – aki beszédében külön kiemelte Aba-Novák Vilmos művészetét és kifejezte örömét, hogy abban az évben a Magyar Pavilonban átfogó válogatás látható a művész munkáiból –, majd a király nevében a kultuszminiszter, Giuseppe Bottai nyitotta meg az az évi tárlat kapuit.<sup>803</sup> Az olasz-magyar diplomáciai kapcsolatok egyik tanúbizonysága, hogy az olasz király a központi olasz kiállítást követően elsőként a Magyar Pavilont tekintette meg a nemzeti részvételek közül. A királyt Máriássy Zoltán (1881–1963) római magyar követ és Gerevich Tibor vezette végig a kiállításon. Abban az évben a korábbiakhoz képest nagyobb számú magyar különítmény vett részt a megnyitón. Máriássy és Gerevich mellett jelen volt Szalatnyay József (1915–1994) festőművész, mint a magyar kiállítás titkára, Budapest képviselőjében Sztankay István tanácsjegyző, továbbá Kopp Jenő (1900–1977) művészettörténész, a Fővárosi Képtár akkori igazgatója (1937–1948), Nagy Zoltán, az Eötvös József Collégium tanára, s a kiállító művészek közül Kontuly Béla, Orsós Ferenc (1884–?) és Nagy Kovács Mária (1883–1977).

Az 1942. évi magyar kiállítás több síkon futott és több csoportra osztottan épült fel. Ha tematikailag vizsgáljuk a tárlatot, megállapítható, hogy a velencei magyar részvétel addigi történetének szempontjából az az évi kiállításon egyértelműen túlsúlyba kerültek a politikai és történelmi utalásokkal teli, erősen nemzeti érzelmű munkák. Több képen, éremművészeti alkotáson és kisplasztikán visszaköszöntek a magyar nemzet nagy

---

<sup>802</sup> A korábban Csehszlovákia pavilonjaként használt épületben – a megváltozott geopolitikai helyzet következtében – ezúttal a független Szlovákia művészei állítottak ki.

<sup>803</sup> [n. n.]: L’Inaugurazione della Biennale di Venezia. *Corvina* [Nuova Serie] 5 (1942) 7, 382.

történelmi alakjai: Szent István, Hunyadi János, Mátyás király, Szent László. Számos olyan ábrázolás kapott helyet a kiállításon, amelyek Kolozsvár, illetve a Felvidék magyarországi visszaszerzését jelenítették meg. Ezeken kívül szintén a nemzet nagyságát hangsúlyozandó Gerevich *Szép Budapest* külön szekciócímmel állította ki azokat a sokszorosított grafikai munkákat, amelyek a budai Királyi Palotát, a Parlamentet, az Andrássy utat, vagy a Milleniumi emlékművet ábrázolták. Külön termet kaptak a bibliai jeleneteket ábrázoló művek is: ide a római magyar művészek – Molnár C., Kontuly, Medveczky – és Hincz Gyula (1908–1986) munkái kerültek (169. kép). A Pavilon főtermének közepéről ezúttal sem maradhatott el a „megszokott” Horthy-büsztt (170. kép). Ezen tematikai, politikai-propagandai sík mellett egy másik vonulata is volt az az évi magyar kiállításnak: alkotói életművek bemutatásával találkozhatott a Magyar Pavilonba betért látogató. Először is a Pavilonba belépve a főtermet teljes egészében Aba-Novák addig Olaszországban még be nem mutatott, életének utolsó tíz évében festett – leginkább magángyűjteményekben található – munkáinak szentelte Gerevich. Az átfogó válogatásnak köszönhetően együtt lehetett látni korábbi színesebb cirkuszi jeleneteit és vidámabb alakjait késői főművével, az *Álarckészítő* (1941) című alkotásával (171. kép), amelyen az alak arca már inkább gyűrött, meggyötört, torz és valódi énjét „maszk” mögé rejti. Kisebb, személyesebb olajképei mellett helyet kaptak nagyívű, állami megrendelésre készített freskóvázlatai és mozaiktervei is. Aba-Nováknak a két háború közötti magyar és főleg olasz művészeti életben kitüntetett helyét mutatja többek között az, hogy 1928 és 1942 között minden egyes Biennálén részt vett, hol kevesebb, hol több munkával. Máig tartó kettős megítélésnek – a két háború közötti állami reprezentatív művészet kiszolgálója, ugyanakkor újító, autonóm művészetet is létrehozó alkotó – ellenére tény kérdése, hogy a teljes velencei magyar részvétel szempontjából máig ő jelenti a valaha legtöbbször kiállított és legsikeresebb magyar művészt a Giardiniben.

Aba-Novák mellett Rudnay Gyula volt a másik, aki – 1924 és 1936 után ismét – átfogó, ám mindazidáig külföldön ismeretlen műveket tartalmazó válogatással szerepelt a kiállításon (166. kép).<sup>804</sup> Rudnay ezúttal a Biennale zsűrijének – amelynek abban az évben nem meglepő módon Gerevich Tibor is a tagja volt – különdíjában részesült.<sup>805</sup> A harmadik

---

<sup>804</sup> Az az évi Rudnay-kollekciót – leginkább társasági élet- és tájképeket tartalmazó válogatást – Csánky Dénes állította össze magyarországi vidéki magángyűjteményekből. Lásd: G[erevich] T[ibor]: A XXIII. Velencei Biennale. *Szépművészet* 3 (1942) 9, 219.

<sup>805</sup> Gerevich Tibor: L'Ungheria alla XXIII<sup>a</sup> Biennale di Venezia. *Corvina* [Nuova Serie] 5 (1942) 8, 540.

egyéni különszekciót Gerevich az 1919-es emigrációból 1936-ban Magyarországra visszatelepült Ferenczy Béninek (1890–1967) szentelte, aki ekkor első ízben kapott kiállítási lehetőséget a Biennálén (165. kép). Ferenczy 1942-es velencei szereplése nem meglepő, miután 1941-ben az Ernst Múzeumban nagyobb egyéni kiállítás keretében mutatta be legújabb munkáit. Velencében „klasszikus” aktokat, kuporgó és mozgásban lévő alakokat, torzókat, érzelemdús portrékat és éremművészeti alkotásokat állított ki, amelyekben azonban újraértelmezte a klasszikum fogalmát.

Külön teremben kaptak helyet a magyar vidéket megjelenítő képek: Burghardt Rezső és Orsós Ferenc naturalista, Szobotka Imre és Klie Zoltán absztrahálóbb tájbrázolásai.

A Biennálén eladott magyar művek szempontjából minden idők legeredményesebb tárlata volt az az évi: összesen húsz alkotást vettek meg közel 200.000 líra értékben.<sup>806</sup> Velencei, torinói, mantovai, mestrei magánvásárlások mellett az olasz király egy Molnár C. Pál-művet, az olasz Külügyminisztérium egy Aba-Novák-képet, az olasz kultusztárca egy Kontuly-csendéletet, Velence városa pedig egy Hincz-akvarellt vett meg. A római magyar követ Ferenczy Béni *Torzóját* (177. kép) vásárolta meg a kiállításról. A legdrágábban elkelt mű Aba-Novák Vilmos *Körmenet* című temperaképe volt, amelyért 80.000 lírát fizetett a vásárló.<sup>807</sup>

Az 1942. évi velencei magyar kiállítás kultúrdiplomáciai szempontból óriási sikernek számított. Miközben Gerevich Velencében talán addigi legnagyobb diadalát aratta, éppen ellenkezőleg, az az évi magyar anyag között találjuk a legtöbb olyan alkotást, amely nem állta ki az idő próbáját.

A háború folyásával mit sem törődve, az 1942. évi Biennále után Antonio Maraini nagy erővel látott neki a következő, az ötvenéves jubileumi Biennále szervezésének. Egészen 1944 májusáig, a Porto Margherát és Mestrét ért első bombatámadásokig nem állt le a soron következő Biennále szervezése. Ezt követően azonban hivatalosan is lemondták a kiállítást a részt vevő nemzetek felé, s 1944-ben és 1946-ban nem rendeztek Velencei Biennalét a Giardini Pubbliciben.

---

<sup>806</sup> [n. n.]: A velencei kiállítás díjazásai. *Szépművészet* 3 (1942) 10, 244.

<sup>807</sup> ASAC, Velence „Ufficio vendite 1942” Reg. No. 41-42.

### 5.9 A második (rövid) visszatérés Velencébe – a Román Pavilonban a magyar művészek (1948)

Amikor a szövetségesek megtámadták Velencét és környékét, teljes mértékben érintetlenül hagyták a város történelmi részét, így a Biennále központját, a Giardinit is. Mindez nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a Biennále nagyobb újjáépítések nélkül, szinte töretlenül tudott folytatódni és megújulni a második világháború után. Ehhez ugyanakkor egy olyan szilárd struktúra is kellett, mint amilyen a Biennále volt. Ahogy Jan Andreas May kiválóan megfogalmazta: „Bármely ideológia képes volt ezt a színpadot használni és a résztvevő marionett államokkal a nyilvánosság, sőt a nemzetköziség látszatát fenntartani.”<sup>808</sup> A posztfasiszta Olaszországnak politikai és kulturális szempontból is kiemelten fontos volt az 1948. évi Biennále – ahogy azt a kiváló brit művészettörténész, Douglas Cooper (1911–1984) is megfogalmazta a *The Burlington Magazine* hasábjain –, hiszen ez volt az első igazán nagyvolumenű esemény a második világháború vége óta Olaszországban, amelynek keretében az immár szabad Európa vezető politikusai és mellettük a legjelentősebb kortárs teoretikusok, művészettörténészek, művészek összegyűlhetek.<sup>809</sup>

A huszonnegyedik Velencei Biennále Giovanni Ponti (1896–1961) személyében új elnökkel és a velencei reneszánsz és modern művészet világlátott szakértőjének, a 20. század egyik legjelentősebb olasz művészettörténésznek, Rodolfo Pallucchininek (1908–1989) a személyében új főtitkárral nyitotta meg kapuit 1948-ban. Már 1947-ben elkezdődtek az 1948. évi Biennále szervezési munkálatai, egyelőre a háború előtti struktúrában. A legfontosabb cél a kiállítás megnyitása volt minél több ország részvételével. A legtöbb ország szociális és gazdasági gondokkal küzdött a világháború után, így számos nemzeti pavilon vagy üresen maradt, vagy az olaszok által különféle időszaki tárlatokkal berendezve nyitott ki 1948-ban: a Jugoszláv Pavilonban Oskar Kokoschka munkáiból rendeztek retrospektív tárlatot, a Görög Pavilonban pedig az amerikai műgyűjtő, Peggy Guggenheim (1898–1979) magánkollekciójából mutattak be nagyszabású válogatást, ami az az évi Biennále legnagyobb szenzációjának számított.

A Biennále folytatása, hosszabb távon történő átalakítása, strukturális modernizálása, új kortárs művészeti irányvonalának kigondolása (ennek hiányában 1948-ban inkább a retrospektivitásba fordultak) az 1948-as Biennále után vált esedékes kérdéssé. A vasfüggöny miatt kialakult új geopolitikai felállás új helyzetek és kihívások sorát állította a

---

<sup>808</sup> May 2009, 216.

<sup>809</sup> Douglas Cooper: 24th Biennial Exhibition, Venice. *The Burlington Magazine* 90 (1948) 547, 290.

Biennále intézménye elé a Giardiniben a nemzeti pavilonok és a nemzeti részvételek tekintetében.

### 5.9.1 Három festői életmű és egy szobrász: Egry József, Márffy Ödön, Szőnyi István és Ferenczy Béni (1948)

A második világháború után először megrendezett Biennálén való részvételért minden anyagi nehézség ellenére mindent megtett a magyar kultúrvezetés, hiszen – ahogy az első világháború elvesztése után is – „legalább” a művészet eszközével igyekeztek az országról kialakult képet pozitív irányba terelni és árnyalni. A hosszú kimaradt évek miatt a Magyar Pavilon állapota azonban olyannyira rossz állapotba került, hogy már nem volt elegendő a szokásos éves karbantartás ahhoz, hogy kiállítás befogadására alkalmassá váljon az épület. Ám nagyobb átalakításokra, renoválásra nem volt elkülöníthető pénze a kultusztárcának, így Magyarország a kiállításon részt nem vevő Románia pavilonjában állított ki 1948-ban. Az abban az évben megrendezett magyar anyag egyértelműen *művészettörténeti* szemlélettel lett kialakítva. E visszatekintő közelítésmód, a századforduló modernizmusának, valamint az 1920-as, az 1930-as és az 1940-es évek eleje modern és avantgárd irányzatainak „rehabilitációja” az egész az évi Biennále szinte valamennyi kiállítását jellemezte.<sup>810</sup> A központi pavilonban többek között a francia impresszionizmus mestereinek, továbbá Paul Kleenek (1879–1940) rendeztek retrospektív tárlatot, illetve nagyobb átfogó kiállítások keretében mutatták be Pablo Picasso munkásságát, illetve a náci Németországban betiltott „Entartete Kunst” művészeit.<sup>811</sup> Még Izrael állam létrejötte előtt, a Biennále történetében ebben az évben először állították ki izraeli művészek munkáit a

---

<sup>810</sup> Peter Joch: Die Ära der Retrospektiven 1948–1962. Wiedergutmachung, Rekonstruktion und Archäologie des Progressiven. In: Zeller 2007, 89–106.

<sup>811</sup> Giovanni Ponti 1947. december 1-jén kelt, Genthon Istvánnak, a Szépművészeti Múzeum akkori főigazgatójának címzett levelében tájékoztatta Magyarországot arról, hogy a Biennále 1948-ban retrospektív tárlatot rendez *Francia impresszionizmus* címmel. Ponti levelében arra kérte a Szépművészeti Múzeumot, hogy a gyűjteményében található Édouard Manet *Kanapén ülő hölgy* című képét bocsássa a Biennále rendelkezésre kiállítás céljából. A Biennále és Szépművészeti Múzeum közötti további hosszas levélváltások és egyeztetések következtében végül három művet kölcsönzött a múzeum a Biennále francia impresszionista szekciójába: Paul Cézanne *Le Buffet*, Édouard Manet *Kanapén ülő hölgy* és Camille Pissarro *Pont Neuf* című festményét. A képek kölcsönzését „kulturérdeknek” titulálta a múzeum vezetése. A képeket Bíró Béla múzeumi őr kísérte ki Velencébe, s Vayer Lajos múzeumi osztályvezető hozta haza. A téma részletes levelezését lásd: SZM Irattár Velencei Biennalé Ltsz. 509/1948 és 289/1949, valamint ASAC, Velence „Artisti visive” Box No. 001 (1948).

Velencei Pavilonban. A Francia Pavilonban többek között Marc Chagall (1887–1985) és Georges Braque (1882–1963), az Osztrák Pavilonban – a kortárs Fritz Wotruba (1907–1975) mellett – Egon Schiele, a Brit Pavilonban Henry Moore (1898–1986) és William Turner (1789–18962) munkáit tekinthette meg a közönség. Az 1948. évi Biennálénak több mint 200.000 látogatója volt,<sup>812</sup> ami az 1940-es és 1942-es negatív látogatószámcsúcsok után mindenképpen nagy siker volt Olaszország számára, s az európai avantgárd első velencei bemutatkozásának volt köszönhető.

A Magyar Pavilon az évi kiállításának a megszervezése új szereplők részvételével valósult meg, miután a háború előtti művészeti életet és a nemzetközi kiállítások magyar szekcióit szervező különböző hivatalos struktúrák szétestek. Gerevich nem juthatott az új rendszerben kiállítás-szervezői szerephez. Elveszítette meghatározó, hivatalos művészetformáló pozícióit, s egyértelmű volt, hogy helyette új Biennále-komisszár után néz az új kultusztárca. Gerevich távozni kényszerült a római Collegium Hungaricumból is, ami aztán az 1950-es években semmilyen formában nem működött tovább. Gerevich 1945 után egyedül egyetemi katedráját tarthatta meg Budapesten egészen 1954-ben bekövetkezett haláláig.<sup>813</sup> Ebben részben szerepe volt annak, hogy németellenessége miatt 1945 után igazolták, de – Markója Csilla megállapítása szerint – Fülep Lajos (1885–1970) művészettörténész segítségével mindez kevés lett volna az egyetemi pozíció megtartásához.<sup>814</sup>

Ahogy nem működött tovább a Római Iskola, úgy nem folytatta tevékenységét a KUT, vagy nem alakult már újjá a konzervatív Képzőművészeti Társulat sem. A háború után újonnan létrejött művész csoportok – az 1945-ben alapított Európai Iskola, majd a belőlük 1946-ban kivált Elvont Művészek Csoportja – fiatal művészeinek friss munkái pedig nem jöhettek szóba Magyarország nemzetközi kiállításokon való hivatalos részvételének a szempontjából. Az 1948. évi Biennále valójában némileg légüres térben, így tudatosabb kiállítás-koncepció nélkül valósult meg. Nem meglepő tehát, hogy a művek nagyobb hányada múzeumi gyűjteményből, illetve magánkollekciókból érkezett Velencébe.

---

<sup>812</sup> Di Martino 2005, 118.

<sup>813</sup> Gerevich Tibor 1924-től volt a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem (1950-től Eötvös Loránd Tudományegyetem) rendes tanára. 1924-ben az ő kezdeményezésére jött létre a Keresztény Régészeti és Művészettörténeti Tanszék, amelynek 1924 és 1945 között professzora volt, majd a két tanszék kettéválását követően, 1945-től 1954-ig a Régészeti Tanszék vezetője lett.

<sup>814</sup> Markója 2009a, 9.

1946-ban a magyar állam felszámolta a velencei, a trieszti és a fiumei konzulátusait Olaszországban. Ennek következtében érthető, hogy az 1948. évi Biennále magyar tárlatának összeállítására a milánói Magyar Intézet akkori igazgatóját, Ruzicska Pált (1910–1994) kérte fel az új vallás- és közoktatásügyi miniszter, Ortutay Gyula (1910–1978). A három, szinte egyéni kiállítás egyértelműen retrospektív bemutató kívánt lenni.<sup>815</sup> Az idősebb generációhoz tartozó festőművészeknek – az akkor 65 éves Egry Józsefnek, a 70 éves Márfy Ödönnek és az 54 éves Szőnyi Istvánnak – a szerepeltetése Velencében az életművek elismerésének a jele volt. Az 1948. évi velencei magyar kiállítás gyakorlatilag az 1934. évi kiállításhoz nyúlt vissza: mindhárman szerepeltek akkor együtt Velencében. A kiválasztott névsor alapján – feltételezhetőleg – a kiállítás legfőbb szándéka az volt, hogy az 1930-as évek tárlataiból, s különösen az 1940. és 1942. évi velencei magyar kiállításokból kiszorított, illetve csak marginálisan részt vehető művészeknek „kárptólásul” megadják utólag a lehetőséget a nagy nemzetközi szereplésre. Az az évi tárlatnak kultúrpolitikai-reprezentációs törekvése, olvasata csupán abban az értelemben volt, hogy az új kultusztárca azt kívánta a nemzetközi porondon mutatni, hogy ez egy másik Magyarország, amely ezúttal kiemelt helyet biztosít az „előző” Magyarország által „parkoló pályára” állított művészeknek. Határozottan cél volt a nemzeti-konzervatív irányzatok kizárása, valamint kerültek a politikai, történelmi, bibliai tematikájú képek kiállítását, így kizárólag „semleges” tájképek, csendéletek, portrék, aktok uralták a termeket. Az 1942-es politikai művek után kizárólag humánus, őszinte hangulatképeket állított ki Magyarország: a politikai tartalom, történelmi utalások helyett a tiszta, modern festészeti problémák bemutatása volt az üzenet.

A három festőművész egy-egy önálló teret kapott, s az 1920-as és 1930-as években készült vásznak között a térben Ferenczy Béni plasztikai és éremművészeti alkotásai is kiállításra kerültek. Lényegében a KUT, illetve a Gresham asztaltársaságban megfordult művészek „legjava” kapott helyett 1948-ban a magyar kiállítás keretében. A két háború közötti időszak „Greshames” művészei vezető pozíciókba kerültek 1945 után: tanári állásokat kaptak a Képzőművészeti Főiskolán – például Berény Róbert, Bernáth Aurél, Ferenczy Béni –, illetve egyéb, a művészeti életet irányító pozíciókat is megkaptak. Többek között Szőnyit kinevezték az újonnan megalakult Magyar Művészeti Tanács elnökévé. Míg Aba-Novák közterületeken lévő freskóit 1945 után lemeszelték, s az 1960-as évekig ő volt a

---

<sup>815</sup> Padiglione dell'Ungheria. In: *XXIV. Biennale di Venezia*. (Kiáll. kat.), Serenissima, Velence, 1948, 321–327.

Horthy-Magyarország negatív művész-szimbóluma, addig társai, a többi római magyar ösztöndíjas „botlás nélkül illeszkedtek az új rendszer új tematikus és esztétikai elveihez,”<sup>816</sup> s jutottak továbbra is kiállítási lehetőségekhez.

Általános nagy nemzetközi figyelem és érdeklődés volt tapasztalható a nemzetközi sajtóban a háború utáni első Biennále körül, s ez a figyelem a Magyar Pavilon kiállítására is kiterjedt. A *Das Kunstwerk* kritikusa meglepően magas színvonalúnak nevezte a kis országok – nevezetesen Belgium, Hollandia, Magyarország, Lengyelország – kiállításait, s kiemelte, hogy nem csupán korábbi önmagukhoz képest, hanem nemzetközi mércével mérve is megállják a helyüket.<sup>817</sup> A svájci *Du. Kulturelle Monatschrift* szerzője szintén a nemzetközi formanyelvet emelte ki – a korábbi nemzeti karakter hangsúlyozása után – mind a magyar, mind a lengyel kiállításánál.<sup>818</sup> Ferenczyvel kapcsolatban megállapította, hogy nem kevés sikerrel tudta Rodin és Bourdelle plasztikáját Párizsból Budapestre vinni úgy, hogy közben a helyi sajátosságokat beemelve művészetébe egyéni formavilágot hozott létre. Ugyanezt a „sikeres átültetést” mondta el Márffyról Párizs-Budapest, Szőnyiről pedig Róma-Budapest viszonylatban, és mindkettőjüket a „posztimpreszionizmus” és a „pre-expresszionizmus” harmonikus kombinációjának tartotta.

Hogyan is állt tehát össze egy tárlattá az az évi magyar anyag? Ember és természet különböző viszonyainak bemutatásában lehet leginkább megragadni az az évi velencei magyar tárlatot. A „kozmosz, transzcendens szemléletű”<sup>819</sup> Egy látomásszerű vízparti tájképei és az „intim és humanisztikus érzelmű”<sup>820</sup> Szőnyi zebegényi tájai, paraszti életképei mellett ott álltak Márffy tóparti tájai, csendéletei és portré. A képek noha tájakat, embereket és csendéleteket tártak a látogatók elé, messze túlléptek a természethűségen, a puszta impressziók rögzítésén: Egy tájai – ahogy önmagával viaskodó önarcképei is – feszültek, drámaiak, színei vibrálóak voltak, Szőnyi képeiből a mindennapi vidéki élet sivárságának hangulata áradt, Márffy korábbi dekoratív, kolorosztikus stílusát pedig

---

<sup>816</sup> Molnos 2009, 34.

<sup>817</sup> Max Peiffer-Watenphul: Biennale di Venezia. *Das Kunstwerk* 2 (1948) 3–4, 35–41.

<sup>818</sup> Max Eichenberger: Panorama der modernen Malerei und Plastik im Spiegel der Biennale Venedig 1948. *Du. Kulturelle Monatschrift* 8 (1948) 11, 17.

<sup>819</sup> Rabinovszky 1929, 215.

<sup>820</sup> Uo.

felváltotta egy „sűrűbb, kötöttebb, racionálisabb”<sup>821</sup> formanyelv. Mellettük Ferenczy Béni expresszív, formailag egyszerre zárt, tömör és dinamikus kisplasztikai (leginkább aktjai) a természetképek között az ember valós, plasztikus jelenlétét biztosították a Magyar Pavilonban.

Négyük velencei szerepeltetése még jobban érthetővé válik, ha a művészek hivatalos, állami kitüntetések évszámát nézzük: Márffy – 1946-os Ernst Múzeumbeli gyűjteményes kiállítása után – 1947-ben kapott Állami Képzőművészeti Nagy Aranyérmét, Egryt és Ferenczyt 1948-ban, Szőnyi pedig 1949-ben tüntették ki – az 1948-ban alapított – Kossuth-díjjal.

Az 1948–1949-re Magyarországon szovjet mintára bekövetkezett kommunista fordulat és egypártrendszer következtében az 1945-ben még sokak által remélt szabadság és demokrácia lehetősége 1949-re foszlott teljesen szerte.<sup>822</sup> Az 1948. évi Biennále után Magyarország velencei szereplésének történetében az addigi legnagyobb fordulat következett be. Az országot megszálló Szovjetunió politikájához igazodóan az 1950 és 1956 között rendezett Velencei Biennalékon Magyarország nem vett részt.<sup>823</sup> Ám a távolmaradás korántsem jelentette a témáról való hazai diskurzus teljes hiányát, ellenkezőleg, addig nem látott intenzitású párbeszéd alakult ki a Biennalén való részvétel „helyességéről” vagy „helytelenségéről,” illetve a Magyar Pavilon dekorációjának és formavilágának megtartásáról vagy elvetéséről.

## **6. Kitekintés – Az 1948 utáni velencei magyar részvétel alakulásának főbb irányai**

1948 után tíz év szünet következett a velencei magyar szereplés történetében. Az ebből az időszakból fennmaradt hatalmas mennyiségű iratanyagból<sup>824</sup> azonban kiderül, hogy a Velencei Biennále vezetősége 1948 és 1958 között minden alkalommal elküldte Magyarországnak számára a hivatalos meghívólevelet és a pavilon épületének rendbehozatalára a felszólítást. 1949-től kezdődően három résztvevője volt a hivatalos

---

<sup>821</sup> Rockenbauer 2008, 166.

<sup>822</sup> A második világháborútól az 1956-os forradalomig tartó időszak magyarországi nagypolitikai kérdéseiről lásd. a legutóbb megjelent monografikus igényű feldolgozást: Gyarmati György: *A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945–1956*. ÁBTL – Rubicon, Budapest, 2013.

<sup>823</sup> A Szovjetunó 1956-ban 22 év távollét után tért vissza Velencébe. Lásd: Molok 2013, 352.

<sup>824</sup> A témában releváns iratok a MOL 1945 utáni részlegében a Külügyminisztérium (XIX-J-1), a Kulturális Kapcsolatok Intézete (XIX-A-33), a Népművelési Minisztérium (XIX-I-3), a Művelődésügyi Minisztérium (XIX-I-4) és a Műcsarnok (XXVI-I-10) fondjai között található.

magyarországi párbeszédnek a „Biennále-üggyel” kapcsolatban: a Külügyminisztérium, az 1949-ben létrehozott Kulturális Kapcsolatok Intézete (KKI) és a Népművelési Minisztérium. Alapvetően két kérdés mentén zajlottak a diskurzusok: 1. mi legyen a Magyar Pavilon sorsa (eredeti állapot helyreállítása, meglévő épület átépítése olasz vagy magyar építészekkel, meglévő épület lebontása és új helyen új épület emelése, vagy az épület „átengedése” más nemzetnek); 2. részt vegyen-e Magyarország a soronkövetkező Velencei Biennálén. A Biennále olasz vezetőségének nyilvánvalóan az volt az elsődleges célja, hogy az épület romos állapota minél hamarabb megszűnjön, hiszen magára a Biennáléra nézve sem vetett túl jó fényt a romos pavilon hosszútávú látványa. Az olaszokkal a római Magyar Nagykövetségen keresztül közvetlen kapcsolatban álló Külügyminisztérium és a KKI is a pavilon állapotának mielőbbi helyreállítását és a részvétel folytatását szorgalmazta. Az épület közvetlen fenntartója azonban a Népművelési Minisztérium volt, ahol 1956-ig nem volt határozott elképzelés és álláspont a Biennáléval kapcsolatban. Vagy a Szovjetunió és a többi „baráti ország” álláspontjának megfelelően hoztak döntést a távolmaradásról, vagy arra is láthatunk példát, hogy noha a Képzőművészeti Főosztályon pozitív eredmény született a részvétellel kapcsolatban – így történt 1952-ben és 1954-ben is –, s már a kiállításra javasolt művészek névsora is összeállításra került, konkrét művek megnevezésével, „felsőbb szinten” az utolsó pillanatban (egy hónappal a megnyitó előtt), minden indoklás nélkül leállításra kerültek az előkészületek.<sup>825</sup> Olyan esetet is dokumentálnak a fennmaradt iratok, amikor Magyarország részvételi szándékát először írásban megerősítette a Biennále vezetőségének (1952. február 19.), majd egy hónappal később (1952. március 22.) „technikai okokra” hivatkozva visszamondta azt.<sup>826</sup> A sok huzavona és „mellébeszélés” sorozata 1956 februárjáig tartott, amikor is Berda Ernőné, a Képzőművészeti Főosztály akkori vezetője – aki egyébként addig több ízben is hangot adott annak, hogy „a magam részéről nem látom, miért szükséges ezzel az épülettel [a Magyar Pavilonnal – B. K.] foglalkoznunk”<sup>827</sup> –,

---

<sup>825</sup> „Közöljük, hogy a Politikai Bizottság nem járul hozzá az 1954. júniusában Velencében tartandó »Biennale« Képzőművészeti kiállításon való részvételünkhöz.” Komáromi Zoltán (Magyar Dolgozók Pártja Központi Vezetősége) levele Jánosi Ferencnek (Népművelési Minisztérium). Budapest, 1954. május 11. MOL XIX-I-3-1 (Népművelési Minisztérium TÜK iratok 1950–1957) 072/7/1954.

<sup>826</sup> Kálló Iván levelei Giovanni Pontinak. Budapest, 1952. február 19. és 1952. március 22. ASAC, Velence „Scatole Nere. Padiglioni” Box No. 30 (1952).

<sup>827</sup> Feljegyzés Erdei László részére. Budapest, 1952. december 1. MOL XIX-I-3-1 (Népművelési Minisztérium TÜK iratok 1950–1957) 038/3/1952.

megváltoztatva „álláspontját”, a kultusztárca részéről első ízben szólt a velencei részvétel mellett. A szereplés mellett azzal érvelt, hogy „a realizmust kereső, kapitalista országokban élő, haladó művészeknek is segítséget jelentene legjobb alkotásaink megismerése. Meg kell jegyezni, hogy az elmúlt rendszer reakciós kultúrpolitikája felismerte jelentőségét annak, amit a nemzetközi kiállításokon való rendszeres részvétel jelent és ilyen értelemben kapcsolódott be a Biennáléba. Huzamos távolmaradásunk jelenleg kultúrpolitikai élű támadásoknak is lehetőséget adna mind művészeink között, mind a kapitalista országok részéről.”<sup>828</sup> Az „érvelés” – és nem mellesleg a Szovjetunió 1956-ban bekövetkezett visszatérése Velencébe – hatásosnak bizonyult, hiszen ezt követően felgyorsultak az események mind az épület sorsával, mind a képzőművészeti szereplés kérdésével kapcsolatban. A Magyar Pavilon magyar – és nem olasz – építész által történő átépítése, „neutralizálása” mellett döntöttek, s Benkhard Ágost (1910–1967) terveit elfogadva az 1958. évi Biennálé megnyitójára elkészült az új, „ősmagyar motívumoktól megszabadított,”<sup>829</sup> alapjaiban más jellegű Magyar Pavilon. A képzőművészeti részvétel részleteivel kapcsolatban 1958. február 24-én hoztak döntést: a minisztérium Vayer Lajos művészettörténészt, az Eötvös Loránd Tudományegyetem tanszékvezető egyetemi tanárát bízta meg a magyar anyag összeállításával, akinek a végleges műlistát Aradi Nóra művészettörténésszel (1924–2001), a Művelődésügyi Minisztérium Képzőművészeti Főosztályának 1957-ben kinevezett új vezetőjével kellett jóváhagyatnia.<sup>830</sup>

1958-ban tehát Magyarország visszatért Velencébe, s az 1948–1958 közötti, leginkább „átmeneti korszaknak” nevezhető periódust az ún. második nagyobb velencei magyar szakasz követte. Ez az időszak az 1958-tól 1984-ig terjedő intervallumra tehető, amely korszak kiállításait Vayer Lajos személye, művészettörténeti szemlélete és az ő szellemiségét, művészeti nézeteit továbbvivő Csorba Géza határozták meg a hivatalos magyar komisszári pozícióból. 1958 és 1976 között Vayer volt minden Biennálé-évben a Magyar Pavilon kiállításainak komisszárja, ami az ő esetében a kiállítási anyagok összeállítását, a katalógus tanulmányainak megírását és a kiállítások megrendezését

---

<sup>828</sup> Feljegyzés a Velencei Biennale kiállítással kapcsolatban. Budapest, 1956. február 2. MOL XIX-I-3-1 (Népművelési Minisztérium TÜK iratok 1950–1957) 072/3/1954.

<sup>829</sup> A velencei Biennale magyar pavillonja. Bizalmas. Kutas Imre feljegyzése a Külügyminisztériumban. Budapest, 1951. május 9. MOL XIX-I-3-1 (Népművelési Minisztérium TÜK iratok 1950–1957) 038/3/1952.

<sup>830</sup> Molnár László (Művelődésügyi Minisztérium, Képzőműv. O., titkár) levele Kerékgyártó Elemérnek (KKI, osztályvezető). Budapest, 1958. február 24. MOL XIX-I-4-m (Művelődésügyi Minisztérium Képzőművészeti Osztály) 3d 112196/1958.

jelentette. A műveket alapvetően minden évben két helyről gyűjtötték össze: egyrészt az 1957-ben alapított Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményéből válogattak, másrészt közvetlenül a kiválasztott képző- és iparművészek műterméből. A velencei magyar tárlatok újból visszatértek szalonjellegű rendezésekhez. A kiállítások közvetlen felügyeleti szerve a kultusztárca Képzőművészeti Főosztálya volt, a gyakorlati lebonyolítás azonban a Magyar Nemzeti Galérián (művek összegyűjtésének helyszíne, válogatás, szakmai háttéranyagok összeállítása, adminisztráció, csomagolás, szállítás) és a KKI-n (közvetlen kapcsolattartás a Biennále vezetőségével) keresztül történt. Sokkal árnyaltabb ennek a korszaknak a képe, semhogy leegyszerűsítve a Magyar Pavilon ún. „Vayer-korszakáról” lehessen beszélni, hiszen – noha névleg valóban Vayer Lajos jegyezte a kiállításokat – nem minden kiállítási anyag tükrözi kizárólag az ő döntését. A további kutatások eredményei világíthatnak majd rá a válogatások pontosabb háttérmechanizmusaira – utalok itt például arra, hogy több esetben Aradi Nóra „kérte be” a művészeket a kiállításra szánt műveket, Vayer pedig kizárólag a már bekért anyagból válogat(hat)ott aztán.

A Vayer Lajos által felügyelt időszak két kimaradt évvel zárult: 1977-ben az ún. „Disszidens Biennálén” és az 1978-as „rendes” Biennálén nem vett részt Magyarország, közvetlenül a Szovjetunió kérésére.<sup>831</sup> Vayer ezt követően nem kívánta továbbfolytatni a velencei komisszári feladatokat, s őt a kultusztárca Képzőművészeti Osztályát akkor vezető Csorba követte ezen a poszton.<sup>832</sup> Csorba a Vayer-időszak kiállításairól és az általa rendezett három (1980, 1982, 1984) tárlatról sommásan így fogalmazott: „A minisztériumban a Biennále kapcsán nem nagyon volt jelentősége a nemzetközi szempontoknak, úgy az egész Biennáléra nem nagyon figyeltek oda. Nem úgy gondolkodtak, hogy na, melyik magyar művész életműve illene bele a nemzetközi trendbe? Ezzel egyáltalán nem foglalkoztak. Annak az időszaknak a kiállításai, amelyeket én valamennyire megéltem Velencében – vagy Vayer mellett, vagy az általam rendezett évek alatt – sokkal inkább »haza beszéltek«, semmint külföldre. Az volt a szempont, hogy Magyarországon ki a jelentős művész, és hogy az kaphasson lehetőséget a nemzetközi

---

<sup>831</sup> A külügyminisztérium „Szigorúan bizalmas” jelentése a „A velencei Biennálével kapcsolatos szovjet lépésekről.” Budapest, 1977. március 8. MOL XIX-A-33-a (KKI Általános iratok 1957–1980) 497d 6002/1978.

<sup>832</sup> Csorba Géza 1964 és 1980 között a Művelődésügyi Minisztérium (1974–1980 között Kulturális Minisztérium, 1980–1990 között Művelődési Minisztérium) Képzőművészeti (önálló) Osztályának munkatársa, 1973-tól osztályvezetője volt. 1980-tól 1993-as nyugdíjazásáig a Magyar Nemzeti Galéria főigazgató-helyettese volt.

bemutatkozásra.”<sup>833</sup> Ezt a hozzáállást bizonyítja például az 1984-es nagy egyéni Varga Imre-tárlat.

Ezt követően, „a kifáradóban lévő Kádár-rendszer”<sup>834</sup> utolsó évtizedének közepén, 1986-ban következett be az a fordulat a velencei magyar részvételben, amelytől számítva kezdetét vette az ún. harmadik nagyobb velencei magyar szakasz. A minisztériumban Néray Katalin (1941–2007) művészettörténészt, a Múcsarnok akkori igazgatóját nevezték ki hivatalos nemzeti biztosnak, aki maga mellé vette társrendezőnek Hegyi Lóránd fiatal művészettörténészt. A kettőjük által koncipiált 1986-os, 1988-os és 1990-es kiállítások alapjaiban szakítottak a korábbi velencei magyar tárlatok jellegével – mind teoretikusan, mind vizuálisan. Tőlük eredeztethető Velencében egyrészt a kortárs aktualitások felé való határozott elmozdulás a visszatekintő, közgyűjteményekből válogatott életmű-tárlatok helyett (kizárólag a művészek legújabb munkáit vitték Velencébe), másrészt szakítottak a „sokművészes” kiállítások rendszerével. A bekövetkezett szemléletváltást követően az 1990-es évek óta sokat finomodott a velencei magyar tárlatok (intézmény)rendszere (itt említendő például a pályázati szisztéma bevezetése 2002-ben), de a Néray-Hegyi-féle irányvonallal elkezdődött harmadik velencei magyar korszak alapvetően máig tart.

## **7. Összefoglalás, konklúzió**

A dolgozatban az 1895 és 1948 között rendezett huszonhárom velencei magyar kiállítás rekonstruálására és az azokat összekötő időszakok eseménytörténeti háttérének részletes ismertetésére tettem kísérletet, mindezt kiegészítve az 1948 utáni szereplések főbb irányainak jelzésszerű felvázolásával. A kutatás során előkerült újabb, illetve a már rendelkezésre álló források, írott és képi dokumentumok, illetve a kiállított alkotásokról ismert információk egyenetlenségei miatt a dolgozatban tárgyalt huszonhárom kiállítás feldolgozása sem lehetett egyenletes. Vannak olyan évek, amelyekhez a bőséges információ-mennyiségnek köszönhetően a legapróbb részletekig rekonstruálható volt a kiállítások szervezésének menete, illetve a folyamatban résztvevő személyek kiléte, s döntéseiknek háttére. Ellenben számos olyan évet is láthattunk, amikor a legalapvetőbb adatok sem állnak rendelkezésre az utókor számára, s pusztán feltételezéseink lehetnek a megvalósult kiállítások háttértörténeteiről. Leghiányosabb információink éppen az első három, közös osztrák-magyar részvételű Biennále-évvvel kapcsolatosan vannak.

---

<sup>833</sup> Bódi 2013, 6.

<sup>834</sup> Hegyi Lóránd megfogalmazása. Lásd: Bódi 2013d, 5.

Magyarország a 4. Biennálétól (1901) kezdve a mai napig állami szinten szervezi velencei kiállításait. A dolgozatban tárgyalt időszakban a magyar kiállítások megszervezése a mindenkori kultusztárca feladatai közé tartozott.

Magyarország 1895 és 1948 közötti időszakra eső velencei részvételében egyértelműen az 1909-ben megépült Magyar Pavilon jelentette a legnagyobb szenzációt, s kijelenthető, hogy az épület maga az egyetlen a velencei magyar részvétel összefüggésében, amikor a magyar politikai vezetés jelentősebb összeget fordított a velencei eseményre. 1909-et leszámítva, politikai szinten nem igazán váltott ki soha komolyabb érdeklődést a Biennále és az ottani magyar kiállítások. Bizonyíthatja ezt az a tény is, hogy a dolgozatban tárgyalt korszakban egyetlen alkalomról van tudomásunk, amikor magas beosztású, vezető politikus kiutazott a Biennále megnyitójára: 1940-ben Hóman Bálint kultuszminiszter látogatását leszámítva mindig „csak” a képző- és iparművészeti szakma képviselői voltak jelen. Talán éppen az igazi politikai érdeklődés hiányának köszönhető, hogy az 1940-es és 1942-es tárlatokat leszámítva, komolyabb aktuálpolitikai befolyás nem érződött a magyar tárlatokon.

Ellenben a Magyar Pavilon megépülésének korai dátuma és előkelő helye a korabeli nagypolitikai viszonyoknak a Giardiniben történő leképezése, Olaszország Magyarország irányába tanúsított fokozott politikai és kulturális érdeklődésének manifesztációja. Az olasz-magyar viszonyok Ausztria volt a harmadik szereplője, mellyel Magyarország egyrészt rivalizált a különböző nemzetközi kiállítások részvételénél – ehhez megfelelő terepnek bizonyult a Biennále is –, másrészt Olaszország sem volt felhőtlen viszonyban Ausztriával, így a közös „vetélytárs” erősítette a két ország közötti barátságot, amelynek több esetben láthattuk a konkrét következményeit a Biennále magyar anyagaival kapcsolatban (magyar művek olasz köz- és magángyűjteményi vásárlásai, túlzottan pozitív olasz kritikák a magyar kiállításokról). Ehhez a kérdéshez tartozik a díjak odaítélése is. A Magyar Pavilonban kiállító művészek közül 1895 és 2013 között eddig összesen öten részülték valamilyen díjazásban,<sup>835</sup> s ezen elismerésekből három díj odaítélése a dolgozatban tárgyalt periódusra esik, mely szintén a korszakban Olaszország részéről a magyar műalkotások iránti kitüntetett figyelmét bizonyítja.

A Magyar Pavilon értékelésénél azonban rá kellett mutatni arra is, hogy már egy évvel megépülése után renoválni kellett, s onnantól kezdve az 1958-as átépítéséig szinte minden

---

<sup>835</sup> 1905: Ferenczy Károly (nagy aranyérem); 1907: László Fülöp (nagy aranyérem); 1940: Aba-Novák Vilmos (festészeti fődíj); 1993: Joseph Kosuth (különdíj); 2007: Andreas Fogarasi (Arany Oroszlán-díj).

évben azzal kezdte a magyar állam a Biennáléra való felkészülését, hogy a pavilont újra és újra kiállítások befogadására alkalmas állapotba hozta. A szokásos éves „tűzoltásokon” túlmenően azonban egyik kultusztárca sem oldotta meg a helyzetet egy nagyobb volumenű helyreállítással, noha alapvetően meghatározta a kiállítási enteriőrököt a rendelkezésre álló terek elrendezése, állapota és kinézete.

A dolgozatban tárgyalt időszak során több esetben is átalakultak a politikai viszonyok, megváltoztak Magyarország geopolitikai körülményei, évről-évre új kiállító művészek és szervező személyek kerültek a Magyar Pavilonba, mégis alapvetően hasonló eredmények születtek és ugyanolyan mechanizmusokat láthattunk a tárgyalt ötvenhárom év alatt, sőt, a teljes 118 éves velencei magyar részvétel során is. A huzavonák, érdekellentétek, késői, ad hoc döntések, kapkodó előkészületek, szakmai inkompetenciák vajmi keveset változtak az évtizedek során. Az egy-egy jobban sikerült szereplés annak volt köszönhető, hogy „véletlenül” jó szakember került pozícióba. Noha kétévente rendszeres volt Magyarország részvétele Velencében, mégsem volt kialakult, bevett struktúra – hol volt kiállításrendező, hol nem, hol volt művészeti vezető, hol nem, hol a nemzeti biztos felelt az anyag minőségéért, hol a rendező – s mindez olybá tűnhet, mintha a magyar vezetés minden évben „meglepődött” volna azon, hogy újra kiállítást kell rendezni Velencében.

Kevés esetben volt határozott – akár kultúrpolitikai, akár művészeti – koncepciója a magyar vezetésnek a velencei magyar részvételekkel kapcsolatban. Valódi kiállítási koncepciót Lázár Bélától (1901), Radisics Jenőtől (1905), Vaszary Jánostól (1928), ideológiai elvek mentén történő válogatásokat Gerevich Tibortól (1936–1942) láthattunk. A korábbi szalonhangulatú kiállítási enteriőrök megváltoztatása Ferenczy Károly (1914) nevéhez fűződik. A dolgozatban bemutatásra kerültek a korábban kevésbé ismert velencei magyar válogatások és rendezői-szervezői tevékenységek (különösen érdekes és szövevényes Majovszky Pál 1922-es nemzeti biztossága), illetve némileg árnyalódtak a köztudottnak vélt felfogások (például Gerevich dominanciája nem a korábban bevett 1930 és 1942 közötti időszakra, hanem 1936 és 1942 közé tehető, és a korábbi állításokkal szemben, nem hozott drasztikus fordulatot, hogy éveken keresztül egyedül uralta a rendezői székot, amire előtte egyébként valóban nem volt példa).

Újból és újból visszatért a magyar kiállítások szervezése kapcsán az az alapvető kérdés, mi a célravezetőbb Velencében: egy nagy csoportos kiállítást vagy több, egymástól térben elkülönülő monografikus bemutatót rendezni. Az álláspontok többször változtak az évtizedek során, s láthattunk példát a tömeges, egy-egy művésztől egy-egy mű

szerepeltetésére (például 1910, 1926, 1930), és kisebb, egyéni bemutatkozásokra (például 1914, 1948).

A velencei magyar kiállítások a dolgozatban tárgyalt fő korszakban a kiállított művek tekintében kánonkövetőnek nevezhetők. Nonfiguratív, konstruktív munkák ebben az időszakban nem kaptak helyet a Magyar Pavilonban.

Minden nehézség és adminisztrációs, szervezési nehézkesség ellenére kimagasló kvalitású művek és művészek is szerepeltek 1895 és 1948 között a Magyar Pavilonban. A tévedést számtalan esetben ott követték el a rendezők, hogy nem ismerték fel, hogy önmagában kevés jó munkákat kiválasztani, hiszen a Biennálén talán ugyanannyira fontos a bemutatás módja is. A Magyar Pavilon kiállításai a 20. század első felében – s számtalan esetben később az 1960-as, 1970-es és 1980-as években is – múzeumi tárlatok voltak, pedig – ahogy Hegyi Lóránd megfogalmazta – „a pavilonok nem mini múzeumok.”<sup>836</sup> Noha átfogó, hosszútávú koncepció és folyamatosság nem mutatható ki, igazán markáns fordulópont is csak kevés, mulasztások és hiányok azonban annál inkább, igyekeztem rámutatni az egyes személyi sikerekre is, amelyekben viszont nem volt hiány: gondoljunk itt például Kernstok Károly feltűnésére 1901-ben, Ferenczy Károly díjára 1905-ben, vagy Rudnay Gyula és Vaszary János elismeréseire 1924-ben.

Magyarország számára 1895 és 1948 között evidencia volt, hogy két évente kiállítást rendez a Velencei Biennálén, s ez idő alatt többé-kevésbé lépést is tartott a Biennálén bekövetkezett művészeti és koncepcióbeli változásokkal. Szükség is volt erre, hiszen a korban szinte az egyetlen, ilyen méretű nemzetközi megmutatkozási lehetőséget jelentette a Velencei Biennále a magyar művészek számára – s jelenti mindezt ma is. Talán éppen ezért áll 118 éve a hazai művészeti szcéna folyamatos keresttüzében a Magyar Pavilon kérdése.

---

<sup>836</sup> Bódi 2013d, 13.

## Zárszó (helyett)

*„A művészetnek élőnek kell lennie. Ezért van szükségünk biennálékra...”<sup>837</sup>*

René Block, német kurátor

---

<sup>837</sup> Boecker 2000, 424.