

TÉSZABÓ JÚLIA

Fiatal nők az iparművészetben és a dilettantizmus problémája Magyarországon, a 20. század első felében

A nők művészi pályák felé való orientálódása számos kutatás témája az utóbbi évtizedekben, de egy sajátos terület, az úgynevezett „iparművészeti pályák” jórészt elkerülték a kutatók figyelmét.

E nehezen meghatározható, mert nagyon sokféle elemből építkező terület sok esetben kényszerpályaként vagy valamiféle megfogalmazhatatlan vágyként jelenik meg a – főleg fiatal – nők jövőképében. Ha bele is fognak a századfordulót követően, tevékenységük csak igen ritkán haladja meg a műkedvelői szintet, az akkoriban „dilettánsok”-nak nevezett alkotók pedig gyakran teljesen képzetlenül, csak az otthonról hozott vagy a polgári lányiskolákban elsajátított kézimunkatudással, vagy obskurus „iparművészeti tanfolyamok” elvégzésével próbálnak érvényesülni. Bár számukra bizonyos pályák ekkoriban váltak elérhetővé, de ezek nagy részére a nőképző intézmények, iskolák nem igazán készítették fel őket. Pedig a történelmi helyzet és társadalmi státuszuk változásai már a 19. század végétől gyakran megkövetelték munkába állásukat.

Az emancipációs törekvéseken túl a magyar középosztály gazdasági helyzete is indokolta ezt. A pályaválasztási szak-

tanácsadó munkák szinte mindegyike a kimondottan nőies szakmák – tanítónő, kisdiednevelő és a képzési formák – után kutatva, a nőkben rejlő alkotóképesség, esztétikai hajlam és kezűgyesség miatt, a kevés képzést igénylő, tulajdonképpen az általános családi nevelésből magukkal hozott tudás kamatoztatásával az úgynevezett iparművészeti pályákat is javasolták (*Hollósné*, 1910; *Ginöverné*, 1912).

A nők művészeti pályán való működését a korabeli, szerzők szkeptikusan kezelték, átmeneti időtöltésnek tekintették, mert aki férjhez ment, felhagyott az ilyen tevékenységgel.

„*»Elismerem, hogy ügyesek a nők, meg van az érzékük sokféle finomsághoz, de hiányzik a hímős karaktere: az alkotó, a teremtő, nagy teljes erő, amivel egyedül lehet csak abszolút becsü művet alkotni«* – nyilatkozta Szinyei Merse Pál, a korabeli magyar művészeti élet egyik vezéregyénisége a nők művészi pályára való alkalmasságáról, abban a Tábori Kornél által készített, magyar művésznőket és néhány elismert mestert megszólaltató riportorozatban, amely 1913-ban, a Budapesti Újságírók Egyesülete Almanachjában jelent meg” (idézi Gellér, 2007).

Az életreform-mozgalmak női szerepekkel kapcsolatos emancipációs törekvései, melyek a nők munka vállalását, a munkában való azonos megítélésüket célozták, szintén sajátos módon érvényesültek a művészeti tevékenység területén.

„*A gödöllői művésztelep az iparművészeti tervezést, a szövést állította középpontba. A kortárs kézműipart megújító angol Arts and Crafts mozgalmat követték, mely a jellegzetes női tevékenységek, mint a szövés és a hímzés felkarolásával járt. A gödöllőiek példaképei, a preraffaelita mesterek mellett is kezdettől ott álltak a nők, akik például gobelinterveiket kivitelezték. Elismert művésznő is akadt közöttük, de jobbára a kivitelezés munkája maradt rájuk. Gödöllőn se volt másképp, többségükben betanított szövőlányok dolgoztak a mű-*

helyben, illetve az Iparművészeti Iskola hallgatói jártak ki tanulni. Akadt közöttük önálló tervező is, mint Undi Mariska és testvére, Carla, vagy Nagy Sándorné, de főként a kivitelező munkát végezték. Ezt a háziipar körében maradó, illetve abból kinövő tevékenységet pártolták a műkritikusok is. Lyka Károly, aki cikkeiben mutatta be a nőművészek munkáit, a nőkhöz leginkább illő foglalatosságként a kézműipari tevékenységet, a hímzést és a szövést jelölte meg. Kétszeresen is fontosnak tartotta a nők ilyen jellegű munkáit: egyrészt az otthon művészetének megteremtését, modernizálását várta tőlük, a gyáripari, rossz minőségű, lélektelen berendezési tárgyak helyett egyéni tervezést, eredetiséget remélt, másrészt a magyaros szecesszió mozgalmához kapcsolódva a népművészeti motívumok hagyományának folytatásában reménykedett” (Gellér, 2007).

A művészet területén megjelenő nők vizsgálatakor kiderül, hogy feltűnően nagy számban találunk művészcsaládból származó asszonyokat közöttük, akik gyakran férjük karrierje mentén tudtak érvényesülni (például a gödöllői műhelyben működő Nagy Sándorné), vagy aki, bár rokonai festők és szobrászok voltak, egy nőiesnek tartott művészeti területen jelentős életművet tudott létrehozni (Ferenczy Noémi). De a dilettánsnak tekinthető, mert formális művészképzésben nem részesülő, csak tanfolyamot végző, ám művészcsaládból származó és tehetséges fiatal nőkre is akad közöttük példa, ilyen a magyar avantgárd vezéralakjának nevelt lánya, Nagy Piroska, aki, bár rövid ideig alkotott, de éppen a játékok terén tudott túlelni az amatőr színvonalon. Pályájáról egy esettanulmányban az OMAA projekt 2016-os grazi szimpóziumán számoltam be (Tészabó, 2016).

Sokan a művészpályára lépő nők közül, férjhezmenetelük után valóban felhagytak az alkotómunkával. Főként a középosztály nőtagjai, akik gazdasági helyzetük romlása miatt léptek le a hagyományos család-iskola-férjhezmenetel hármassággal leírható életpályáról, mikor úgy tűnt, ez számuk-

ra már nem reális perspektíva, és pénzkereseti forrás után kellett nézniük. Ám ha családi és ezzel gazdasági helyzetük változott, visszatértek a hagyományos életútra, és elhagyták a művészpályát. Ezért sok kritika érte őket.

Jó részüket nem az emancipáció szándéka, az elhivatottság, a hagyományos keretektől való kitörési vágy vezérelte, hanem a szükség, sokan jobb híján indultak ebbe az irányba, mert képzettségeik, illetve annak hiánya számos más utat eleve elzárt vagy nehezen megközelíthetővé tett számukra. Az érintett, főként középosztálybeli lányok nem „új nők” abban az értelemben, ahogy Sipos Balázs egy tanulmányában leírja, hanem „régiek”, a régi normák továbbélésének képviselői, nagyjából kényszerpályán (*Sipos, 2014*).

A nőképzés hiányosságai a pályaválasztás okai között

A hazai nőképzés hiányosságaira, a szakmákra való felkészítés, sőt a szakmai képzés fogyatékoságára a magyar szerzők már igen korán felhívták a figyelmet. Az 1910-es években Hollósné De Grobois Nandin, aki maga is kényszerből, férje halála után vállalt munkát, s lett újságíró, és folyamatosan szembesült e pálya szakmai és megítélésbeli nehézségeivel, majd 1920-tól színészképző iskolát nyitott, 1910-ben és 1911-ben két munkát is szentelt a korban égetően szükségessé váló női pályák bemutatására. 1910-es, *A kenyérkereső asszony. Pályaválasztás előtt álló nők kalauza* című könyve, mint egy korabeli kritika összefoglalja, „a legnagyobb műveltséget követelő foglalkozástól le a legegyszerűbb népiparig, a nő kenyérkeresetének minden ágazata belefért ebbe a kicsiny könyvbe [...]”¹

¹ Sine nomine (1910): *Jász Újság*, 1. 48. Jászberény, 1910. július 28. 1–2.

„A nő szabad mozgását a társadalmi szokások és hagyományok ezer meg ezer szálú fonala akadályozza” – írja Hollósné könyve bevezetőjében. „De nemcsak a társadalom szabályai korlátozzák a nőt szabad mozgásában, hanem maga a természet is, amely a nőnek már előre megszabta hivatásának útját. Ez az út a családi körön belül kezdődik, és ugyanott végződik is. A megélhetés napról-napra fokozódó nehézségei azonban már régóta leterelték a nőt erről a természetes újtujáról és belekergették az élet tülekedésébe s a középosztály asszonyai és leányai tízezerrel vannak rászorulva, hogy kenyér-kereset után nézzenek. A kisebb képzettséget követelő tisztviselői, kereskedelmi és ipari pályákon évről-évre nagyobb tömeget látjuk a kenyérkereső nőknek. De aránylag rendkívül kevés azoknak a nőknek a száma, akik a műveltség felső fokán értékesebb munkával teremtenek maguknak méltó existenciát (sic!). Ez azért van, mert Magyarországon nincsen a nőknek is rendelkezésére a tudományos és szakszerű kiképzés minden eszköze és így természetes, hogy a női munkás előtt többnyire csak az alantasabb életpályák nyílhatnak meg, ami kétségtelenül igazságtalanság” (Hollósné, 1910. 5–6).

Bár a későbbi fejezetekben imponálóan sok, nők számára is ajánlható foglalkozást sorol fel a tudományos, művészeti, ipari és gyermekekkel foglalkozó szakmák közül, megjelölve a képző intézeteket, a képzés feltételeit, időtartamát is, a pályaválasztáskor jelentkező fő problémát már ekkor a nők nevelésének és képzésének hiányosságáiban látja:

„A modern nőnevelésnek nagy fogyatkozása, hogy nem készíti elő a leányokat a gyakorlati életre, hanem dilettantistákat nevel belőlük [kiemelés a szerzőtől], akik ugyan mindenhez könyítanak, de alaposan semmihez sem értenek. Elégzik az iskolai tanulmányokat s néhány év múlva elfelejteneik szépen mindent. Megtanulnak még zongorázni, festeni, énekelni, elsajátítják egy keveset a francia, német és angol nyelvet és ezzel rendesen be is fejezik a tanulmányaikat. Ha azután egy hirtelen szerencsétlen sorsfordulat

belekergeti őket az élet fürgetegébe, akkor tapasztalják csak keservesen, hogy nem tudnak semmit, hogy azszal, amit tanultak, amire életük legszebb éveit pazarolták, még egy darabka kenyeret sem képesek megkeresni. Késégsébesetten kapkodnak ilyenkor fűhöz-fához s gyötrelmesen sinylik, hogy nem kaptak olyan nevelést, amelynek segítségével az élet minden viszontagságai közepett megállhatnak helyüket. A gyakorlati életre, nem pedig a dilettantizmusra kell a leányokat nevelni” (Hollós, 1910. 9).

A dilettantizmus problémája

„A műkedvelés (amatőrizmus, dilettantizmus) státuszt jelzett a 19. században: a női (inkább, mint a férfi) képzőművészeti tevékenység nemcsak a felsőbb osztályok társasági életében volt nélkülözhetetlen, hanem a középréteg ön-meghatározásának is alkotórészévé vált. Nem jelentette azonban a műveltség és a társadalmi állás egyetlen fokmérőjét, hiszen, ha megvolt bennük az általános hajlam, a nők több különböző művészeti ágat gyakoroltak párhuzamosan: költészet (vagy zene) kísérhette a festést és rajzolást. Ez azonban általában csak a házasságkötésig tartott, ekkor ugyanis a házvezetéssel és gyermekneveléssel (feltételezetten) járó kööttségek háttérbe szoríthatták a képzőművészeteket – más, könnyebben gyakorolható művészeti ágak javára” – írja Bicskei Éva a hazai nőművészképzés történetét felvázoló tanulmányában (Bicskei, 2007. 52).

A 19. század végére, 20. század elejére ez a jelző egyre több negatív asszociációt hordoz, s egyszerre jelzi, hogy a nők nem főfoglalkozásban, nem képzetten és nem is életcélként alkotnak esetleg jól sikerült munkákat. Az iparművészet különféle területein boldogulni kívánó nők többsége ezek közé az úgynevezett dilettánsok közé tartozott. Bár a Magyar Iparművészeti Társulat fontosnak tartotta, hogy

iparművészeti jellegű munkáik színvonalasabbakká válnak, ezért kiváló lapjában, a *Magyar Iparművészet*ben a 20-as, 30-as években időről időre beszámolt például a modern díványpárnák művészi megoldásairól, vagy egy egész cikket szentelt a textilbabák készítésének, mégis sajátos a díványpárnákról szóló cikk címe, amely így hangzik: „*Kevés munkával – erős hatás.*” Az egy névtelen német nőt bemutató rövid írás kifejti, hogy „*Most olyan párnákra van szükség, amelyek anyagukkal vagy technikai egyszerűségükkel hatnak*” (Sine nomine, 1930). Az, hogy ezek kevés munkával is létrehozhatóak, utal arra, hogy mennyire elfogadott volt az a női mentalitás, amit már Hollósné is bírált: a dilettáns nők éppen ezt a típusú tevékenységet kívánták végezni.

„*Dilettánsaink általában idegenkednek az ipari munkától, részben azért, mert sokkal nehezebbnek gondolják, mint az a valóságban, és ezért inkább kész dolgok díszítésével foglalkoznak*” – írja Györgyi Kálmán szerkesztő, az iparművészet szakértője 1904-ben, a *Magyar Iparművészet*ben. „*Így keletkeznek a saegetési munkák, festett vázák, tányérok, vánkosok, ellenzők, képkeretek, stb. Ugyan hányan vannak, akik egy könyvnek bekötését, egy domborított fém-munkát, egy intarziás fatárgyat tudnának megcsinálni? És pedig – amint azt az angolok példája mutatja – a dolog nem is jár olyan nehézséggel. Amint az itt-ott, a dilettáns munkákból rendezett hazai kiállításokon láttuk, nálunk jobbára teljesen céltalan és értéktelen dolgokra fecsérlik az időt, fáradságot, tehetséget, s végeredményben olyan tárgyakat állítanak elő, amelyek semmire se valók, s amelyek éppen ezért művészi szempontból sem érnek semmit*” (Györgyi, 1904).

Ernszt Lajos, ismert műgyűjtő, szerkesztő *Nők az iparművészet terén* című 1901-ben a *Műcsarnok* című folyóiratban megjelent írásában maga is a nők otthonteremtése irányában jelölne ki iparművészeti tevékenységeik fő irányát, de hangsúlyozza, hogy ezekhez is a nők képzésének ebben az irányban való fejlesztésére volna szükség. Írásában egyenesen Wlassics Gyula

akkori kultuszminiszterhez fordul, kiemelve, mivel az általa jónak tartott iparművésznök munkáin is meglátszik az iskola hiánya, nyissa meg ezt az „egyetlen hasznos pályát a nőknek”, vagyis nyitassa meg ne csak a Mintarajziskola, a kimondottan művészeti pályákra felkészítő intézmény, hanem az Iparművészeti Iskola kapuit is a nők számára. Kiemeli: „*Mert ki tudhatná és érezhetné jobban, mint a nők, kik életük nagyobb részét az otthon falai közt töltik, hogy a lakásban, mily tárgyak szükségesek és melyek felelnek meg a legjobban. Ezért, ha lehetséges lenne, a polgári iskolába járó leányok számára egy vagy két órát hetenkint iparművészeti dolgok tanítására kellene fordítani. Ma, midőn a leányok nagy része foglalkozást keres, már az iskolában kell a figyelmüket e fontos és a jövőre nézve mind nagyobb fontossággal bíró pályára felfűteni, mely szép és igazi női foglalkozás, ellentétben az irodákban és különféle üzletekben levő foglalkozásokkal, melyek a nőt mindinkább férjűvé teszik*” (Ernszt, 1901. 29).

A nőképző intézetek, nőipariskolák tantervében a kézimunka jellegű tantárgyak fontos helyet foglaltak el. Ezek színvonala azonban már önmagában is kritikára adott okot. A Magyar Iparművészeti Társulat 1910-ben a nők kézimunka tanításának fontosságára utaló cikkében a művészeti nevelés e területen is jelentkező hiányosságaira hívja fel a figyelmet. Megállapítja:

„*Az eredmények azonban azt mutatják, hogy ezekben az iskolákban megtanulják ugyan a kézimunkára való készséget, a különféle technikákban sokszor bámulatos jártasságot és ügyességet, de a munkák művészi szempontból legtöbbször igen alacsony színvonalon állnak. Művészi gondolatot, nemesebb ízlést, a színek és anyagok harmonikus összeválogatását hiába keressük bennük. Ennek okát a társulat a nők művészi nevelésének fogyatékságában látja. A kézimunka-tanítónők maguk sem bírnak annyi esztétikai képzettséggel, hogy növendékeiket megfelelően kioktassák és őket művészeti kérdésekben helyesen tájékoztassák*” (Sine nomine, 1910).

A nőipariskolák képzésének dilettáns színvonala még egy 1925-ös, az iparművészeti oktatással foglalkozó, összefoglaló írásban is felmerül, s az iskolák reformját sürgeti egy amatőr művészeti kiállítás kapcsán: „*Ma nemcsak az ipari fejlődés előmozdítását, annak oktatását és kézimunka-tanítónők képzését, a női dilettantizmus megnemesítését [kiemelés a szerzőtől] várjuk ezen intézettől, de a takarékoság jelszavával kiinduló hatást a szélbomlással fenyegető családi élet rekonstruálására*” (Schauschek, 1925. 141).

Pedig e kézimunka-tanítónők közül, gyakran magukat iparművésznőnek nevezve, többen hirdettek meg nők számára iparművészeti magántanfolyamokat, melyek keretében a különböző technikákkal készült lakásdíszítő tárgyak készítésére tanították a jelentkezőket. A dilettáns tanítónők tanfolyamainak színvonala nyilván sok kívánnivalót hagyott maga után. Az alacsony színvonal azután a vágyott siker és érvényesülés útját is gyakran elzárta a fiatal lányok elől.

A képzés hiányosságai és a gyakorlatra könnyen konvertálható kézügyességi tevékenységek dominanciájának a nők pályaválasztásában való megjelenése a későbbi szerzőknél is visszaköszön.

Jaschik Álmos *Nők az iparművészetben* című 1920-as írása egy akkoriban tipikus élethelyzetben lévő (fiktív) anya által felvetett problémára adott válasz keretében fogalmazza meg a női pályaválasztás problémáit: „*Kérem, tanár Úr, ez itt a legfiatalabbik leányom. Most végezte kitűnő eredménnyel a Veres Pálné utcában a hatodik felsőt, mindig örömmel rajzolgatott, íme el is hoztam néhány rajzát, nagy kedve van az iparművészethez, az ötvösséget vagy a könyvkötészetet szeretné megtanulni. Esetleg a textilipart vagy a grafikát. Az Uram hívatalnok, tehát vagyunk nincsen és ezért súlyt helyezünk rá, hogy legyen a gyermek kezében valami, ha a viszonyok úgy alakulnak, hogy egyszer a maga lábán lesz kénytelen megállni. A tanítónői pálya túlzásúfolt, kedve sincs hozzá és*

állásra sincsen sok kilátása. Lányomnak sok barátnője foglalkozik iparművészettel, a múlt évi karácsonyi vásáron igen szép keresetük is volt – mondja tanár úr, mit tanácsol? [...]” – teszi fel a kérdést az anya. „*Tudom, hogy az ötletszerűen kiválasztott iparművészeti pályára teljesen kilátástalan kísérlet számukra, lelkiismeretem sem engedte, hogy tanácsadó pedagógiai nagyképzésködéssel beleavatkozzam*” – írja Jaschik válaszában (Jaschik, 1920. 39).

Jaschik szerint a kilátástalanság oka kettős: az egyik, szerinte is, a nők képzésének iskolarendszer-szintű képtelenségei: vagyis hogy a nők oktatása a négy elemi – hat polgári képzéssel lezárult, anélkül hogy bármilyen szakmai tudást kaphattak volna. Az iskolarendszer még az első világháború után is a hagyományos nőkép számára képezte a nőket, vagyis a férjhez menésre, de ha ez 18 évesen nem sikerült, vagy a család anyagi helyzete nem engedte meg, ebbe a nőies területbe – szép tárgyak, varrás, alkotás – gondoltak beilleszkedni. A másik ok maguknak a tanfolyamoknak a jellege, amelyek nagyon felszínesek, ipari ismereteket, alapokat nélkülöző jellegűek voltak, ezért az itt születő munkák valóban nem léptek túl a dilettantizmuson. Ezek a képzések azért sem adtak valóban használható, megélhetést biztosító szakmát az ezekre beiratkozó – főként fiatal – nők számára, mert csak esetlegesen tudták munkáikat értékesíteni, főként a jó-tékonysági vásárokon.

Jaschik egyébként ekkor létrehozott magániskolájában egyrészt megvalósította azt az elképzelését, hogy férfiaknak és nőknek együtt és ugyanazt az ismeretanyagot kell elsajátítaniuk (bár azért iskoláját főleg fiatal lányok látogatták), másrészt hogy nem művészeket, hanem az alkotás sok területén jól megalapozott ismeretekkel rendelkező szakembereket kell képezni, s aki alkalmas rá, abból válik művész, a többiek pedig az alkalmazott területeken érvényesülhetnek. (Például fiatal korában járt hozzá a később egyik legkivá-

lőbb magyar keramikussá váló, Kovács Margit is.) A képzés programjában különböző technikák (grafika, szcenika, textil, plakát, bútor stb.) és technikai és művészeti alapismeretek szerepeltek (*Prékopa*, 2002). Iskolája hallgatóinak munkáiból évenként rendezett kiállításai között 1930-ban a gyermekek környezetének témáját járták körül, és ott modern szellemű textiljátékokat is bemutatnak technikailag képzett növendékei (vö. *Fabinyi*, 1930; *Térszabó* 2016a. 42).

Tanfolyamok

Mivel Magyarországon, mint említettük, viszonylag későn és korlátozott számban fogadtak be a művészképző intézmények nőhallgatókat, az erre a pályára igyekvő többség számára már a századelőtől kezdődően nagyon sok úgynevezett „iparművészeti” tanfolyam kínált képzéseket. Ezek már az 1900-as évek elejétől ontották a dilettáns nőket, akik szívesen nevezték magukat a végzés után iparművésznek. Számuk az 1920-as évek nehéz gazdasági helyzetében megsokszorozódott.

A nők ismerős terepe, az otthon, s ennek díszítése vált a nagy számban jelentkező „iparművészeti” tevékenység fő területévé. A textiliák felhasználása, a bőr- és textilmegmunkálás gyakran csak a divat diktálta technikái, a lakásdíszítő tárgyak, lámpaernyők, párnák, függönyök, selyem- és bársonymunkák, textilből készíthető gyermekjátékok alkották többek közt azokat az elemeket, amelyek a számtalan iparművészeti képzés hirdetésének tematikájából kirajzolódnak.

Györgyi Kálmán már említett, 1904-ben megjelent írásában kiemeli a dilettáns munkák teljes haszontalanságát, és rá kell jönnünk, hogy az általunk fellelt tanfolyamhirdetések éppen ezeket a teljesen fölösleges és mindenféle művészi ambíciót nélkülöző értéktelen munkákat hirdetik.

Az ilyen, úgynevezett iparművészeti tanfolyamokat ki-mondottan középosztálybeli fiatal lányok és asszonyok szá-mára szervezték, akik esetében a történelmi és gazdasági változások drámai módon hatottak anyagi helyzetükre, és le-rombolták a biztos jövő iránti várakozásaikat. Nemcsak Bu-dapesten, de nagyobb vidéki városokban is megjelentek.²

A tanfolyamok elvégzése után magukat iparművésznek tekintették, sőt feljogosítva érezték arra, hogy maguk is tan-folyamokat hirdessenek meg. Az, hogy e tanfolyamok hatá-sára az azokat elvégző nők a művészi pályára vagy annak ok-tatására feljogosítva érezték magukat, már az 1910-es évek végén a szakmai kritika középpontjába került.

Az egyre-másra jelentkező tanfolyamok hirdetései rövid képzési idő után, gyakran nem éppen olcsón, az elérhető legmagasabb képzettséget kínálták. Ezek egymásra licitá-lását és pénzhűségét pellengérezte ki a *Magyar Iparművészet* 1918-ban megjelent, tanácsot kérő olvasói levélnek álcázott glosszája. Ebben a tipikus élethelyzet megfogalmazásakor a levélíró apja kívánságát idézi, aki azt akarja, hogy leánya „*minél hamarább valami sikkes és divatos életpályára szóló ké-pesítést*” szerezzen, így „*esett*” a tekintete az „*iparművésznői hívatalásra*”, amely az újsághirdetések szerint „*eléggé könnyen meg is szerezhető, mert nem kell hozzá más, csak pár hét és pár ezer korona*”. Mint írja az egyikről: „*ha heti négyezer koronát fizetek, két hét múlva az üvegfestészet és a batikológia (sic) magántanára lehetek*” (Fekete, 1918).

Ám előfordult, hogy ezek a magántanfolyamok intézmé-nyi keretek között vagy intézmények támogatásával való-sultak meg, gyakran alacsony részvételi díjat várva el, vagy teljesen ingyenesen. Ennek oka kettős: egyrészt szociális: az

² Például Békéscsabán vö. Sine nomine (1925): *Békésmegyei közlöny*, 52. 224.

elszegényedett középrétegek leányainak hivatalosan is szükségesnek ítélt támogatása áll a háttérben. Másrészt – mint kutatásaink a gyermekjátékok esetében kimutatták – politikai, illetve gazdasági: a magyar szemléletű termékek kívánalma, szemben az egyeduralkodó import „idegen” szellemével. Gazdasági szempontból a hazai ipar fejlesztésével, az import kiváltása volt a célja. Ezt tűzte zászlajára a századelőn élénk hazai iparpártolási mozgalom. Később pedig, az 1920-as évekre, ezek mellett felerősödtek benne a nemzeti szellem ideológiai elvárásai. Kezdetől észrevehető, hogy ezek a szempontok néha együtt jelentek meg. Így volt ez az egyik legkorábbi általunk fellelt iparművészeti tanfolyam esetében, melyet Treitz Péterné iparművészeti festőnő, okleveles rajztanárnő tartott, a *Budapesti Hírlap*ban megjelent sajtóhirdetések alapján 1901 és 1906 között. A nők számára meghirdetett ingyenes tanfolyamra 1900 decemberében hosszabb reklámjellelű cikk hívta fel a figyelmet a *Műcsarnok* című művészeti lapban. Az írás már első mondatában kiemeli, hogy ennek „*a nagyon is szükséges intézmény*”-nek a létrejöttét a kereskedelemügyi miniszter, Hegedüs Sándor, állami támogatása (anyagi támogatásra kell gondolnunk) tette lehetővé. A tanfolyam céljaként egyrészt azt tünteti fel, hogy „*a magyar nők különféle iparművészeti munkát tanuljanak, amely munka elkészítésénél főképp a magyar stílust és a magyar szellemet ápolják, így a tanítványok ezt a szellemet átültessék otthonukba, mi által idegen befolyás, a külföldi cikkekért való beteges rajongás csökkenni fog. Megismerik és megszeretik a hazait és többre becsülik minden idegennél*” – ami az iparpártolási mozgalmak jelszavaira rímel. A tanfolyam további célja már ekkor, hogy a „*szegénysorsú nőknek idővel keresetforrást nyújtson*”, vagyis később üzletet nyithassanak, vagy hozzáértő munkásnőkké váljanak (*Sine nomine*, 1900).

A hirdetés kitér arra is, hogy az elkészült munkákat értékesítik, ami már Jaschik idézett fiktív levelében is az egyik

legfontosabb kérdés volt. Az értékesítés lehetőségei meglehetősen szűkek voltak, hiszen a kereskedők nem szívesen árulták ezeket a kis szériában és gyakran alacsony színvonalon készült termékeket. Leginkább a jótékonyági szervezetek vásárain karácsonykor volt mód ezek értékesítésére, ami megkérdőjelezte hatékonyságukat. Ugyanakkor az iskolák számára az elkészült termékek eladása bevételt jelentett. Így volt ez az 1920-as években is, mint az OMAA 2016-os grazi konferenciáján tartott előadásomban is kiemelttem (*Tészabó*, 2016). Nagy Piroska is egy hasonló iskolában tanult, s mint ez anyjának írt leveleiből is kitűnik, az iskola vezetője ragaszkodott az eladható tárgyak készítéséhez.

A század eleji Treitz-féle tanfolyam során a művészi érzék fejlesztése érdekében múzeumlátogatásokat is beiktattak, művészettörténeti előadásokat terveztek, erre más, későbbi tanfolyamok esetében nem találtunk utalást. A tanfolyam a vezető lakásán zajlott, ami nem volt ritka ezeknek a magán-tanfolyamoknak az esetében. Ám a támogatás másik formája éppen a helyszín és a szervezés biztosítását jelenthette. Erre példa a Székesfőváros Népművelési Bizottsága által szervezett tanfolyamok sokasága, melyeket összefoglaló füzetekben hirdetett meg az 1930-as években. Az ismeretterjesztő tanfolyamok mellett, varró- és korszerű lakásdíszek készítését oktató iparművészeti tanfolyamok is szerepeltek, melyeket az Iparrajziskola Török Pál utcai épületében tartottak. Ezek önköltséges tanfolyamok voltak, az előadók tanárok közül toborzódtak. A megszokott tematikákon kívül, a tanfolyamokon a textiljáték- és babakészítés is megjelent az 1935-ös füzetben, Temesvári Ilona vezetésével, aki egyébként más tanfolyamokat is tartott. E terület fontosságára egy rövid bevezető is kitér:

„A játékkészítés leköti a figyelmet, szórakoztat, fejleszti a kéz ügyességét, neveli a szem művészi meglátásait. Külön öröm a

szülő számára, hogy maga készítheti el gyermekei tartós játékeit, amely a maradékok felhasználása mellett megtakarítást is jelent” (A Székesfehérváros, 1935. 36–37) – olvasható a beharangozóban. A szempontok itt elsősorban praktikusak – olcsóság, tartósság –, de, mint látni fogjuk, a gyermekjáték ebben az időszakban is hordozhatott hazafias-nemzeti tartalmakat.

*Játék- és babakészítés az ún. iparművészeti
tevékenységek között*

A nők alkotótevékenységének a gyermekjátékok, s különösen a babák felé való fordulásában a legnagyobb szerepet a századfordulót követően kialakuló új gyermekkép nyomán a reformpedagógiák hatására átalakuló játékok jelentették. A reformpedagógiák játékképe egyrészt a gyökerekhez visszanyúló egyszerű, a népi játéktípusokhoz visszatérő, elsősorban fából készült úgynevezett reformjátékokat preferálta, míg egy másik irány is megjelent, a gyermek kezébe simuló, puha, barátságos, főként textilből készült játékszerek, babák csoportja, ami elsősorban a nők, anyák alkotói szellemét mozgósította. Az életreform- mozgalmakból kinövő gyermekjáték-reform kiváló terepévé vált a nőművészek törekvéseinek is (Formanek-Brunell, 1993. 72–73).

Ausztriában főleg a népi gyermekjátékkincs átértelmezésében, az új, kreatív fajátékok készítésében vettek részt a nők, mint erről az 1908-as Kunstschau kiállítás is tanúskodik (Latus, 1998).

A kiállításon egy egész terem szenteltek a gyermekeknek (29. terem) a *Kunst für das Kind* – a korabeli gyermekművészeti törekvések lecsapódásaként. 25 nőművész vett részt rajta, főként Adolf Böhm tanítványai. Aanyagát Megan

Brandow-Faller dolgozta fel a nóművészet és a gyermekjáték szempontjából (Brandow–Faller, 2013).

Amelia Sarah Levetus 1906-ban, a jelentős angol *The Studio* című lapban megjelent írásában Bécset mint az új, modern művészi játéktervezés és -készítés helyszínét jelöli meg, amely képes modelleket nyújtani a Monarchia nagyobb játékgyártó hagyományokkal rendelkező területeinek háziiparosai számára, ezzel tömegesebbé és főként olcsóbbá téve a modern játékokat. Cikkében érinti a bécsi művészképző intézeteket (Kunstgewerbeschule, Malschule für Frauen und Mädchen), ahonnan a korszak jelentős játéktervező női kerültek ki. Kiemeli, hogy ez a tevékenység: „*igazán a nőknek alkalmas, mivel jobban megértik a gyermekek természetét, mint a férfiak, gondolatban közelebb állnak hozzájuk, és úgy vonzódnak hozzájuk, ahogy a férfiak csak ritkán. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy férfiak nincsenek szoros kapcsolatban a gyermekekkel*” (Levetus, 1906. 214).

A művészi játéktervezés korai törekvései Magyarországon is az ipar számára kínálható modellek létrehozását tűzték ki célul, különös tekintettel arra, hogy az ország szinte egyáltalán nem rendelkezett a német és osztrák háziiparon belül oly jelentőssé növekedő játékiparral. Már 1904-ben, a Magyar Iparművészeti Társulat, tervező művészek számára kiírt játékpályázatának szövegében is szerepel ez a kitétel, és az egyik nyertes, Wessely Vilmos későbbi tervei e kevés hazai gyártóhoz is eljutottak (Tészabó, 1995, 1999, 2003). A pályázat nyertese azonban egy, az Iparművészeti Iskolát végzett nő, Undi Mariska volt.

Ekkoriban ugyanis nálunk is többen, a már elérhető művészeti képzésben részesült hazai művésznők közül, tettek lépéseket a gyermeki környezet alakítása, a gyermek tárgyi környezetének esztétikusabbá tétele irányában. A sokirányú képzettséget és invenciót kívánó területnek Magyarországon

főként Undi Mariska (1877–1959) tevékenysége felel meg, akinek életútja a nők számára a korszakban kínálkozó művészi pálya egyik legsikeresebb példája (Gellér, 2004).

Az Iparművészeti Iskolában a gödöllői életreform-közösség vezetőjének későbbi párja, Kriesch Laura volt a barátnője, s ők az elsők között képviselték az öltözködési reform fő koncepcióját Magyarországon: levette a fűzőt már igen korán úgynevezett reformruhákat öltöttek, melyeket azután Undi egész életén át viselt. A női emancipációs törekvésekbe is bekapcsolódott, a feminizmus képviselője, lapjának szerzője volt. Pályája csúcán a fővárosi építkezések kapcsán nagyszabású murális munkákra is megbízást kapott.

Azonban már kezdettől a gyermekjáték, a gyermekek világa is foglalkoztatta. Ismert művésszé válása éppen az 1904-es első magyar játékpályázaton való részvételével és díjazásával kezdődött. Díjnyertes játéka, a *Péterke királyfi szekere*, a reformjátékok szellemében fogant: a hagyományos népi háziipari fajtékok formavilágát alkalmazta. Később több, máig sokra értékelt gyermekszobaberendezés-tervet, gyermekkönyv-illusztrációt alkotott. 1904-es gyermekszobaterve szerepelt a New York-i Museum of Modern Art 2012-es, *Century of the Child* kiállításán, és katalógusban is reprodukálták, a gödöllői életreform-közösség tevékenységének bemutatásakor (Kinchin-O'Connor, 2012. 51). Az ő tevékenységében a magas szintű képzés, az alkotótehetség és a nyitottság párosult a nők számára akkor sokak által nehezen tolerált szabadsággal, az egyedülálló nő életformájával. Testvérei, talán kevésbé tehetségesek, talán kevésbé alkalmasak az önérvényesítésre, a művészszelelésre, illetve a gödöllői művésztelep asszonyi művészetének képviselőivé váltak (Gellér, 2014; Óry, 2011).

E korai időszakban elszórta megjelennek más, művészi képzésben részesült művésznők is a játéktervezés területén, például a budapesti Mintarajziskolában, majd Berlinben és

Lipcsében tanult, szobrász és festő végzettségű Murai Stefánia (1872–?). Játékainak fényképe 1907-ben, kísérorészöveg nélkül jelent meg a *Magyar Iparművészetben*, az ismert játéktervező Wessely Vilmos játékaival mellett, *Újabb gyermekjátékok* fejléccel (Murai, 1907).

A két fotón a korabeli játékreform hatására készült tárgyak láthatók, egyiken az osztrák Ferdinand Andri, de főként a cseh Minka Podhajska hatásáról tanúskodó, esztergált, gömbölyded festett fafigurák, a másikon textiljátékok karakül gyapjúból, melyek a reformjátékoknak a gyermekeknek érzelmi társat kínálni kínáló, Margarete Steiff munkásságához köthető vonulatába illeszkednek.

A sokoldalú, író, költő, iparművész, grafikus Lesznai Anna (1885–1956) is kirándult a gyermekjáték-tervezés területére. Friss kutatásaink során a Budapesti Történeti Múzeum Kiscecelli Múzeumának grafikai gyűjteményében, a művész utolsó férjétől, Gergely Tibortól a gyűjteménybe került 6 db datálatlan gyermekjátéktervre találtunk. A leírás szerint ezek a ceruzával rajzolt, temperával színezett tervek agyag (cserép) játékokhoz készültek, ám megvalósult játékszereiről eddig nincs tudomásunk. A csibe, kacsa, tyúk, pelikán, őz és páva-farkú galamb figurák zárt, kézbesimulóan gömbölyded kompozíciók, díszítésük dekoratív, nem naturalisztikus (Lesznai, Sine anno). Az agyag (cserép) a magyar népművészetben hagyományos gyermekjáték-alapanyag, az úgynevezett gölön-csérjátékok anyaga volt. Lesznai terveit azok egyszerűsége, a hagyományos népi játékokkal való kapcsolata révén a reformjátékok körébe sorolhatjuk.

Bár az első magyar játékpályázat időben teljesen egybeesett a nemzetközi, német és osztrák törekvések megindulásával, a művészi játéktervezés mozgalma és a nők ebben való részvétele itthon hamar háttérbe szorult. Oka lehetett, hogy itt nem volt az iparművészeti képzés része, és hogy nem állt

mellé egy olyan összefogó, szervező (tanár) egyéniség, amelyen Bécsben Adolf Böhm volt. A játékkészítés maga, egy újfajta (bár elemeiben már a századelőn is felfedezhető) pályaképbe illeszkedve éledt újjá az 1920-as években, mint a női munka jól körülírható, jól megközelíthető területe.

Az otthoni nevelés és a nőképző iskolákban elsajátított kézimunka- és varrásismeretek a babák és általában gyermekjátékok terén is megélhetési és egyben alkotási lehetőséget jelentettek a gyakran képzetlen nők számára. Két út kínálkozott: a gyermekjáték-reform révén előtérbe került textiljátékok és babák világa, amelyek készítését a reform maga is a nők körébe utalta (terepet nyitva egyébként ezzel a feminista játékszer-felfogásnak) (vö. *Formanek-Brunell*, 1993), valamint, a már a századfordulón is divatos úgynevezett kosztümbabák, majd az azokból kialakuló viseletes, népviseletes babák területe, ami azonban kívül esik jelen tanulmányunk témakörén.

A textilbabák készítése

A textilbabákról 1921-ben Kovács Rezső írását közölte a *Magyar Iparművészet*, egy, az Iparművészeti Társulatban tartott előadása alapján. Kovács Rezső felesége maga is készített babákat. A Magyar Iparművészeti Társulat 1921-es úgynevezett Keleti Vására kapcsán írt cikkében Györgyi Kálmán említi is „*ügyesen, ötletesen és választékos ízléssel készült baba-kollekcióját, mely nem csupán szellemes, változatos öltözékeivel, hanem varrott babafejével is méltó tetszésben részesült*” (Györgyi, 1921. 38). Kovács cikke a babák művészi megformálására helyezi a hangsúlyt: „*A szomorú szükség és a vidám pénzbőség találkozásából fakadt babavarró-művészet magasabb fokát jelenti, ha a babának finom ötlet, szellemes képzelő erő adott életet, s ha már a színek kiszámított hatásával is ügyeskednek, kiki vérmé-*

séklete szerint: a színek ragyogására éhes – erős színekkel, a la fin de siècle idegzetű – halvány, hervadó színek harmóniájával. De a legmagasabb szintet jelenti, ha készítője esztétikai (sic) élményre vágyódik. Öröendezni akar a tiszta formáknak, tökéletes arányoknak” (Kovács, 1921).

A textiljáték készítése a nők számára lehetőséget jelentett, hogy varni tudásukat, kézügyességüket egy népszerű, esztétikus termék megvalósításában éljék ki, ahogy tulajdonképpen a kezdeteknél Margarete Steiff is tette. Magyarországon, egy átpolitizálódott rendszerben a két világháború között ezek a kedves játékszerek is ideológiai tartalmakat kaphattak.

Szervezeti törekvés a nehézsorsú lányok bevonására a játékkészítésbe – az ipari szakmává válás lehetősége

A bonyolult probléma-halmaz: a nők munkába állítása, szakma-jellegű foglalkozáshoz segítése a dilettáns tevékenységek ellenében, a nemzeti szellemű játékszerek piaci megjelenésének szándéka és a hazai játékgyártás meghonosítása együttesen állt a MANSZ (Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetsége), e konzervatív „*keresztény nemzeti szellemben szervezett asszonyközösség*” egy 1928-as kezdeményezése hátterében. A MANSZ számára a nők munkába állásának segítése a mindennapi problémák megoldására adott válasz, nem föltétlenül a szervezet női szerepről alkotott ideológiájának része volt. A játékszerek készítése ugyanakkor megfelelt a nőkről alkotott képüknek, a női kézimunkát és varrást, s a gyermekekről való gondoskodást a női szerep fontos részének tekintették. Ezt szolgálta, hogy lapjukban, *A magyar asszonyban* a játékszerek kérdését folyamatosan napirenden tartották. Nagy hangsúlyt fektettek a játékok magyar voltára,

ezért nemcsak hazai játékkészítő iparművészeket, bábosokat (1922-ben Blattner Gézát, 1928-ban a Vajna-féle budai Bergengócia játékuzemet) mutattak be, hanem hírt adtak játékiállításokról, játékkészítő tanfolyamokról, melyek a szövetség tagsoportjainak szervezésében valósultak meg. Itt olvashatunk először az egyesület játékuzemének létrejöttéről is.

„*Most, a tizedik esztendő elején alakult meg a Gyermekszeretet Egyesület s ezzel odaállt a Szövetség a pusztuló magyar gyermekek sorsa elé, hogy asszonyi szívek (sic) melegével, az asszonyi lélek fölértésével tartsa fel a pusztulásnak indult, vergődő magyar jövőndőt. Az Ő örömeikre, a magyar gyermek nagyobb gyönyörűségére alkotódott pár héttel ezelőtt a MANSZ központi székházában a Gyermekszeretet Játékuzem is. Vitéz Tömössy Miklósné egy rendkívül agilis magyar asszony vezetése alatt a közeljövőben 20 munkásleány fog dolgozni az üzemben*” (Sine nomine, 1928). Mivel a játékuzem kapcsán tervező nevével nem találkoztunk, nem zárható ki, hogy ez maga Tömössyné lehetett. Arról sincs adatunk, hogy a 20 munkásleány milyen társadalmi rétegből származott és milyen – szakmai – képzettséggel rendelkezett. Valószínűleg az ő képzésük is tanfolyami szinten zajlott, erre utal az, hogy 1928-ban játékbaba tanfolyamot hirdettek, talán éppen a műhely munkásainak képzése céljából.

A cikk kitér a játékok anyagára, megjelenésére is: Az üzemben karakülből (valamiféle finom gyapjúból) és plüssből készültek az „*élethű, vonzó és elpusztíthatatlan*” játékszerek, melyek „*nem tesznek kárt a gyermekekben*”. Az itt készült állatfigurákról a lap képeket is közöl, valamint jelzi, hogy karácsonyra árjegyzéket is összeállítanak majd. Ez év decemberében – a karácsonyi időszakhoz kapcsolódóan a – *Magyar játékokat a magyar gyermeknek* – című, D. G. szignóval ellátott írásban, a szerző a játékszerek nemzeti érzést fejlesztő szerepéről ír. „*A nemzeti érzést szolgálják a gyermekjátékok is, a magyaros babák, népművészeti motívumokkal tervezett és megrajzolt*

egyéb játékszerek. Ezt az eszmét szolgálja a MANSZ, amikor a gyermekjátékok kérdését szorgalmazza.” Említi Vajna Bergengóciájának játékeit, de főként a Gyermekszeretet Játéküzem termékeit emeli ki. A szövetség szellemét tükrözik ezek a játékok, amennyiben „*magyar emberek tervei szerint készülnek, magyar kezek melegét hordozzák és mindenképpen alkalmasak, hogy a magyar gyermekek lelkének tavaszi talajába elültessék a nemzeti érzés szép virágát [...]*” (D. G., 1928).

Eleinte hagyományos, a gyermekvilághoz köthető puha állatfigurák – ló, nyuszi, bárány, mackó, jegesmedve –, majd 1930-tól úgynevezett magyar karakterek – lovacska, csacsi, medve, kutya, cica és a Soós-féle magyar típusú baba különféle jelmezekben (Göre Gábor, Kátsa cigány, menyecske) szerepeltek a kínálatban. Ekkor *A magyar asszony divatlapja* örömmel jelenti be cikkének címében: „*Van már magyar játék!*”, és felhívja olvasóit: „*Lelkiismeretes magyar asszony csak magyar játékot vásárol! Olcsó és művészi!*” (*Sine nomine*, 1930).

A játékok legnagyobb propagálója maga a MANSZ volt saját lapján keresztül, de árusítását úgy tűnik, a hazafias törekvéseknek, így a hazai játékok forgalmazásának is hívőül szegődő, bár külföldi, német tulajdonban lévő Corvin áruház is magára vállalta, s kiállította karácsonyi kirakatában. E játékok megjelenése, anyaga, témája a századelőtől indult, a 20-as évekre már hagyományosnak tekinthető, reformgyökerű gyermekjátékokat ismételte, ám kevés művészi invencióval. Valószínűleg ezek készítésére oktattak a különböző iparművészeti tanfolyamok is.

Szerencsés véletlen, hogy Nagy Piroska (1903–1988), egy sok szempontból átlagos és mégis sajátos életúttal rendelkező, tanfolyamot végzett dilettáns játékkészítő munkáinak fotói és tanfolyami tapasztalatairól szóló levelei fennmaradtak, s mivel a magyar avantgárd vezető egyéniségének, Kasák Lajosnak a nevelt lánya volt, életútja is megrajzolható.

A művészcsaládból származó, és az iparművészet területén érvényesülni kívánó fiatal nők csoportjába tartozott, bár hányatott gyermekkorra nem predesztinálta a művészpályára. Húszas éveiben kezdett játékok és más iparművészeti textil tárgyak készítésébe, s az ehhez szükséges ismereteket, mint egy, a Kassák Múzeumban őrzött leveléből kiderül, egy tanfolyamon sajátította el.³



1. kép. *Lengyel László: Nagy Piroska groteszk játékfigurája*

³ KM-lev. 2049/10.

A szerencse része, hogy akik Kassákat fényképezték, megörökítették a játékaikat is. A fotók készítői a Kassák Munka-köréhez tartozó fotósok, Lengyel Lajos és Szélpál Árpád. Szélpál Árpád 1927-ben, Kassák akkori lapjában, a *Dokumentumban* megjelentetett egy Kassák lakásában készített, három fotóból álló képsorozatot „*Fotókompozíció Nagy Piros játékmodelljeiből*” címmel (Szélpál, 1927a). A sorozat egyik képének sarkában feltűnik Nagy Piroska egyetlen eddig ismert arcképe is. Szintén Szélpáltól származik az a kitűnő Kassák portré, ahol Kassák Nagy Piroska játékaival fényképeztette le magát. A képen a játékok ugyanabban az elrendezésben láthatók, mint a fotoesszé képein (Szélpál, 1927b). A képeken lévő játékok izgalmas, könnyed, légies, térplasztikaszerű állatalakok, melyek közel állnak a kor nemzetközi játéktervezői trendjeihez. Hosszú csőrű madara párhuzamba állítható az angol Norah Wellings egy 1920-ban készült madárfigurájával.

Öt, játékokat ábrázoló fotó található Lengyel Lajos fotóművész hagyatékában. Négyen minden bizonnyal Nagy Piroska játéka láthatóak (az ötödik a játékok stílusa miatt kilóg közülük).⁴ A fotókon karakteres majomfigura, három afrikai jellegű babaalak, egy hasonló táncosnő figura és egy szintén afrikai jellegű figura látható. Anyaguk: különböző textíliák, zsákvászon. Valószínűleg drótszállal merevített, erőteljes, mozgásban lévő alakok. A jellegzetes karakterfigurákhoz, ahogy ezekkel párhuzamosan készített díszpárnáihoz is, főként hulladék anyagokat használt, mint erre sógora, a költő Vas István, visszaemlékezéseiben utal Kassák lakását bemutató: „*Ekkor vettem észre a lakás nőies elemeit is. A párnákat – akármilyen modern mintájuk volt is – női kezek munkálták. Ha ezeken vagy a falterítőkön figurák is szerepeltek, akkor a kubista*

⁴ Köszönet Lengyel Jánosnak, hogy figyelmemet felhívta rájuk.

alapvonalakon is átütött Eti nővérének, Pirinek, szertelen és primitív elképzelése. Hát még a babákon, melyeket jobb híján zsákból, fából, rongyból, mindenféle hulladék-anyagból készített, s amelyek félig elvontan konstruktív, félig afrikai-ősi formavilágukkal egész külön, vad-groteszk stílust vittek a lakásba. Mindezek csak részletek voltak” (Vas, 1957. 69–70).



2. kép. Lengyel László: Nagy Piroska babája

A művészpálya azonban nem teljesedett ki. Bár 1930-ból fennmaradt egy kiállítási meghívó terve, Kner Albert munkája a *Magyar Grafika* című kiadványban, Pécsi József egy tanulmányának illusztrációjaként, amely a Mentor könyvesboltba, Nagy Piroska kiállítására invitál (Kner, 1930), Csaplár Ferenc, a bolt történetének kutatója szerint nincs nyoma, hogy ez a kiállítás megvalósult volna (Csaplár, 1996 4).

Ezután az életpálya nem a művészi alkotás irányában alakul, Nagy Piroska ezzel férjhezmenetele idején felhagy, majd 1946-ban elhagyja az országot. Munkái, bár élethelyzete elemeiben ismétli a tipikus pályák vonalát, tükrözik azt a lehetőséget, hogyha a tehetség, az alkotási vágy párosul akár egy dilettánsképzéssel, akkor ki lehet lépni a dilettáns kategóriából, és eredeti műveket létrehozni (*Térszabó*, 2016).

Összegzés

Összegzésképpen megállapíthatjuk, hogy a nők nagyobb létszámú csoportja számára Magyarországon a művészeti és iparművészeti képzőintézetekbe való késői befogadásuk miatt a századfordulón és az első világháború után is csak e területek periférián volt lehetőség a gazdasági haszonnal is járó, megélhetést biztosító munkavégzésre. A nők jelentős számának e területek felé való áramlása mögött két tényező húzódik meg: az egyik a reformmozgalmak által előtérbe került kézműves és háziipari jellegű tevékenységek, és az „otthon művészete”, valamint az, hogy a hazai nőképzés intézményeiben szerzett kézimunka-tudást gondolták-e területen kamatoztathatónak. A korabeli kritikákban mind e tevékenységek szűk spektruma (lámpaernyő, ágyterítő), mind az iskolákban megszerezhető szakmai tudás elégtelensége azonban ezeket a nőket csak a dilettáns kategóriában engedte megjeleníteni. Nem segítettek ezen a hasonló képzettségű „iparművészek” által meghirdetett tanfolyamok sem, ahol bizonyos fokú ügyességet talán igen, de mélyebb szakmai ismereteket nem szerezhettek. A lakásdíszítő tárgyak készítésén túl, a kimondottan női foglalatosságnak tekintett gyermekjáték-készítés is szerepelt egyes tanfolyamok tematikájában, a szociális indíttatást kiegészítve a hazai ipar e hiányzó

területének és a hazafias nevelés céljainak jelszavaival alátámasztva. Ugyanakkor a tehetséges nők, akár a művészképzésben, de akár a dilettánsképzésben is hozzájutnak azokhoz az ismeretekhez, amelyekkel művészi színvonalú munkákat hozhatnak létre.

Irodalom

- Bicskei Éva (2007): A női festészeti tanfolyam – a Magyar Királyi Női Festőiskola története (1885–1921). *Ars Hungarica*, **35**. 1–2. 51–94. [URL: <https://mi.btk.mta.hu/hu/ars-hungarica>] Letöltés ideje: 2016. augusztus 13.
- Brandow-Faller, M. (2013): „An Artist in Every Child—A Child in Every Artist”: Artistic Toys and Art for the Child at the Kunstschau 1908. West 86th, **20**. 2. (Fall-Winter 2013), 195–225. [<http://www.academia.edu/4009867/>]
Letöltés ideje: 2013. november 14.
- Csaplár Ferenc (1996): *A Mentor Könyvesbolt és Galéria 1922–1930*. Kassák Múzeum, Budapest.
- D. G. (1928): Magyar játékok a magyar gyermeknek. *A magyar asszony*, **8**. 12. 486–487.
- Ernszt Lajos (1901): Nők az iparművészet terén. *Műcsarnok*, **4**. 2. 28–29.
- Fabinyi Sándor (1930): Csőbútor és ezüstsárkány. *Magyar Iparművészet*, **33**. 5–6. sz. 121–122.
- Fekete Anikó (1918) olvasói levele. *Magyar Iparművészet*, **21**. 1–3. 52. Levelesláda.
- Formanek-Brunell, M. (1993): *Made to play House. Dolls and the Commercialization of American Girlhood 1830–1930*. Yale University Press, New Haven and London.
- Gellér Katalin (2004): Mariska Undi (1877–1959) Painter and Applied Artist. In Német Zsófia (szerk.): *Women at the Gödöllő Artist's Colony*, Hungarian Cultural Centre, London. 24–32.
- Gellér Katalin (2007): Nőkérdés a művészetben. Festőnők a gödöllői művésztelepen. *Rubicon*, **18**. 8. 70–71.

- Gellér Katalin (2014): Az Undi-lányok. In Undi Flóra és Gellér Katalin (szerk.): *Undi Mariska családja és művészete és az Undi lányok*. Püski, Budapest. 69–93.
- Gineverné Gyórfy Iлона (1912): *A kézimunka mint kereseti forrás és hasznos szórakozás*. Singer és Wolfner, Budapest.
- Györgyi Kálmán (1904): Iparművészeti dilettantizmus *Magyar Iparművészet*, 7. 5. 207–208.
- Györgyi Kálmán (1921): A Keleti Vásár Iparművészete, *Magyar Iparművészet*, 24. 1. 35–38.
- Hollósné de Grobois Nandin (1910): *A kenyérkereső asszony. Pályaválasztás előtt álló nők kalauza*. Rákosi Jenő Budapesti Hírlap Újságvállalata, Budapest.
- Jaschik Álmos (1920): Nők az iparművészetben. *Aurora*, 1. 15. 39–44.
- Kinchin, Juliet és O'Connor, Aidan (2012): *Century of the Child. Growing by Design 1900–2000*. The Museum of Modern Art, New York.
- Kner Albert (1930): Kiállítási meghívó terve. *Magyar Grafika*, 11. 9–10. 262.
- Kovács Rezső (1921): A textilbaba. *Magyar Iparművészet*, 24. 1. 48.
- Latus, U. (1998): *Kunststücke. Holzspielzeugdesign vor 1914*. Schriften des Spielzeugmuseums Nürnberg, Band III. Museen Stadt Nürnberg, Spielzeugmuseum, Nürnberg.
- Levetus, A., S. (1906): „Modern Viennese Toys”. *The Studio*, 38. 159. 213–218.
- Murai Stefánia (1907): Újabb gyermekjátékok. *Magyar Iparművészet*, 10. 1. 32.
- Óry, Ágnes (2011): *Kunstgewerbliches Spielzeug. Ausgewählte Erzeugnisse aus Wien und Budapest um 1900*. Diplomarbeit. Universität Wien [URL: http://othes.univie.ac.at/16537/1/2011-10-18_0508472.pdf letöltés] Letöltés ideje: 2014. január 9.
- Prékopa Ágnes (2002, szerk.): *Jaschik Álmos a művész és pedagógus*. Noran Kiadó, Budapest.
- Schauschek Árpád (1925): Magyar iparművészeti és iparrajzoktatási kiállítás. (Iparművészeti oktatásunk múltja és jelene.) *Magyar Iparművészet*, 28. 4. 137–158.
- Sine nomine (1925): *Békésmegyei közlöny*, 52. 224.
- Sine nomine (1900): Iparművészeti tanfolyam nők számára. *Műcsarnok*, 3. 31. 547.
- Sine nomine (1910): *Jász Újság*, 1. 48. Jászberény, 1910. július 28. 1–2.

- Sine nomine (1930): Kevés munkával – erős hatás. *Magyar Iparművészet*, 1930. 33. 10. 262.
- Sine nomine (1910): Kézimunkaiparunk és -oktatásunk reformja, *Magyar Iparművészet*, 13. 9. 371.
- Sine nomine (1928): Megindult a gyermekszeretet egyesület játéküzemének munkája. *A magyar asszony*, 8. 11. 389.
- Sine nomine (1930): Van már magyar játék! *A magyar asszony divatlapja*, 6. 44–45.
- Sipos Balázs (2014): Modern amerikai lány, új nő és a magyar asszony a Horthy korban. Egy nőtörténeti szempontú médiatörténeti vizsgálat. *Századok*, 148. 1. 3–34.
- A Székesfőváros Népművelési Bizottságának Munkaterve (1935): 1935. október.
- Térszabó Júlia (1995): Designer a századelőn. *Magyar Iparművészet*, 4. 5–6. 42–44.
- Térszabó, Júlia (1999): 1904 Toy Competition, Artists and Toy Design at the Turn of the Century. In Pók, Attila (szerk.): *The Fabric of Modern Europe*. Astra Press, Nottingham, 93–103.
- Térszabó Júlia (2003): *A gyermekjáték a 19–20. század fordulóján*. Pont Kiadó, Budapest.
- Térszabó, Júlia (2016): *Young Women in decorative Arts. The Problem of dilettante artists. A case study*. Előadás: Weiterlebende Utopien: Lebensreformbewegung. Projektförderung durch AKTION Österreich-Ungarn. Graz, 2016. április 14–15.
- Térszabó Júlia (2016a): 20. század eleji hazai törekvések a gyermekkultúra meghatározására. In Kolosai Nedda és M. Pintér Tibor (szerk.): *A gyermekkultúra jelen(tőség)e*. ELTE Tanító és Óvóképző Kar, Budapest. 28–36.
- Vas István (1957): *Elkészített otthonok*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest.

Levéltári forrás

Budapesti Történeti Múzeum Kiscelli Múzeuma Grafikai Gyűjtemény
Lesznai Anna: Játéktervek. Leltári szám: KM.78.6–11

Kassák Múzeum

Szélpál Árpád (1927a): Fotókompozíció Nagy Piros játékmodelljeiből.

Dokumentum, 2. 1927. április 32.

Szélpál Árpád (1927b): Kassák Lajos portréja. Kassák Múzeum, Ltsz.: KM-F-81.16. In Csaplár Ferenc (szerk.): Fotográfiák Kassákról 1915–1967. Kassák Múzeum, Budapest. 16–17. 25. kép.

Illusztrációk

Nagy Piroska játéka. 1928 körül. Fotó: Lengyel Lajos. (Lengyel János tulajdona.)