

SZÜCS GYÖRGY

„KLASSZIKUS” ÚJ MŰVÉSZET

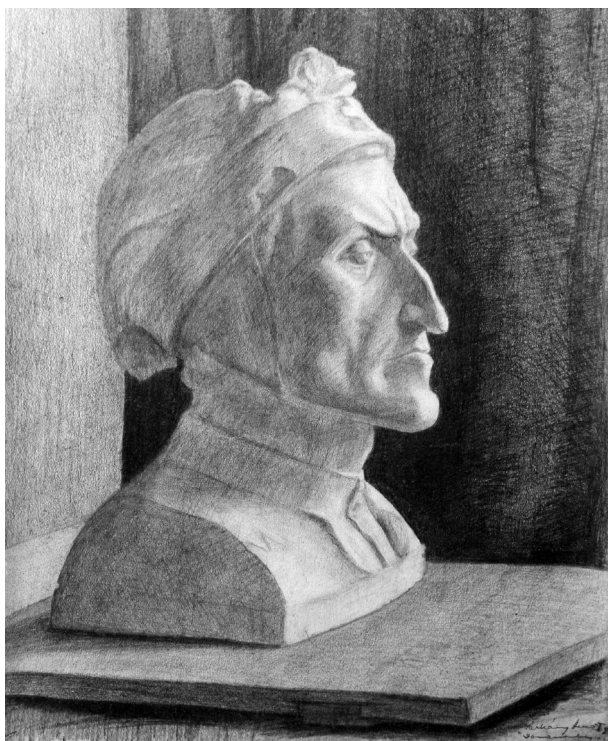
A GIPSZMINTÁK SZEREPE A SZOCREÁLBAN

Az 1949-es felsőoktatási „reform”, a szovjet típusú oktatási rendszerre való áttérés látszólag zökkenőmentesen ment végbe Magyarországon.¹ A Magyar Dolgozók Pártja májusi választási győzelme után, a párt fő ideológusának, Révai Józsefnek a vezetése alatt létrehozott Népművelési Minisztérium lényegében átvette a kultúra egészét átfogó felügyeletet, az addigiaknál jóval kevesebb mozgásteret engedve a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumnak. A főiskolákon a működés minden részletére kiterjedő, a tanárokat és a diákokat egyaránt érintő szabályzati és tanrendi kötelezettség a Szovjetunió oktatási gyakorlatának gyakran szövegszerű átvételét jelentette, amelynek betartását a helyi párttitkárok, valamint a munkamódszer-átadásra idelátogató szovjet szakemberek – művészek, művészettörténészek – kontrollálták. A tanárok nagyobbik hányada már előzetes szabadiskolai vagy főiskolai rutinnal bírt, emellett saját életpályájuk tapasztalatait követve, az átélte korszakok, a különféle művészeti tendenciák tanulságai alapján kiforrott szemlélettel rendelkezett. Számos olyan sorsot ismerünk, amikor a diákok a korábban megkezdett tanulmányukat a világháború és a hadifogság miatt csak később folytathatták. Ilyenformán mindkét oldalon sokan értetlenül szemlélték az önmagát a művészet legmagasabb fokaként tételező szocialista realizmus a művészeti oktatásra is nehezedő, ártalmas követelményét. A leginkább bántó mozzanat a gipszmin-ták rajzolásának a köztudatban több mint fél évszázada meghaladottnak tekintett előírása volt. Mai szemmel nézve ebben akár praktikus megfontolások is szerepet játszhattak, hiszen az egész országot feltérképező tehetségkutatás kiemelt programja révén nagyszámú rátermett, ám többnyire hiányos műveltségű, a művészet alapkérdéseivel sem tisztá-

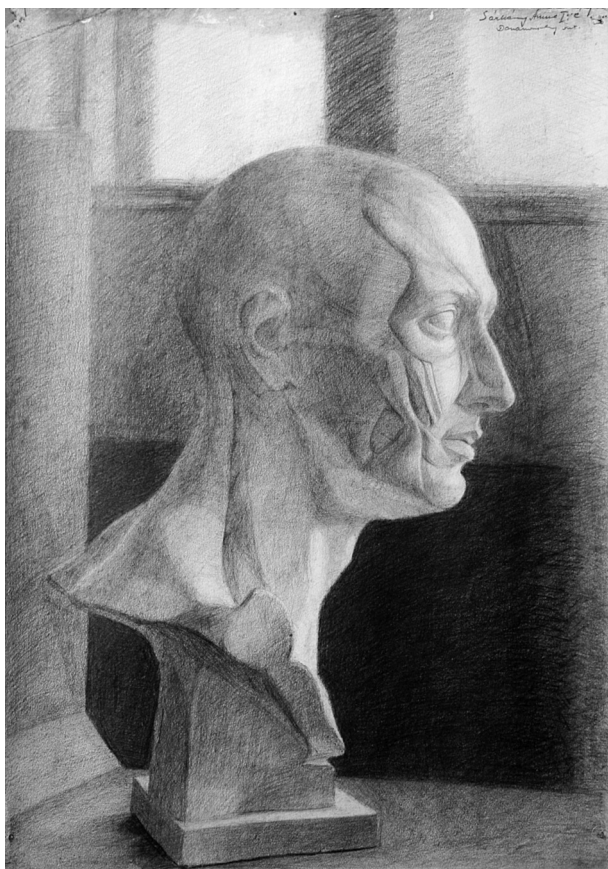
ban lévő fiatal került a fővárosba, akiknek a kezdetekben talán valóban szüksége volt valamiféle stabil kiindulópontokra. Mindezek mögött azonban mégiscsak egyetlen cél lebegett: a rajzolási szint pontos mérhetősége és az elvárt technikai készségek fejlesztése a szocialista realizmusnak a mű befejezettségét hangsúlyozó elvárásához illeszkedett, ezáltal a korábbi művészeti irányzatok, a „formalizmus” megnyilvánulásainak radikális elutasítása valósult meg.

Gipszek a gyakorlatban

Szőnyi István, aki már 1937-től tanított a Képzőművészeti Főiskolán, egyik, Zsuzsa lányának szóló levelében nem csekély iróniával írta: „A tanmenet szerint a növendékeknek csendéletet is kell festeni s az iskola bölcs vezetősége a romlandó tárgyak romlásának elkerülésére masszából öntetett ki például egy pékkenyeret, melyet plasztikonszerű húséggel ki is festettek s ez annyira sikerült, hogy az egyik növendék munka után megszegte. Az én osztályomon ez ideig nem próbáltuk ki.”² Látható, hogy nemcsak az elmúlt korszakból örökölt gipszfigurák, antik és reneszánsz alakok, fejek, testrészletek stb., hanem újonnan készült példányok is segítették a tanulást. Kállai Gyula felesége, Kárpáti Anna a szobrász szakra iratkozott be: „Szépséges, nyúlánk alakja, szoborszerűen formált keze és lába a női szépség iránt oly fogékony mesterüket, Pátzay Pált is arra készítette, hogy a korábbi foglalkozásuk jegyeit magukon viselő modellek helyett őt kérje fel: az anatómia pontos elsajátítása érdekében időnként ő álljon modell. Hogy ennek gyakoriságát csök-



1. Sárkány Anna: Főiskolai tanulmány (Dante-gipsz), 1950–51. A család tulajdonában



2. Sárkány Anna: Főiskolai tanulmány (Izomfej-gipsz), 1950–51. A család tulajdonában

kentsék, kezéről, lábáról, derekáról még gipszöntvényt is készítettek.”³ Az 1950/51-es év tanmenetében a szobrász tanszakon, a II. évfolyam 1–2. félévében szerepel is az „ízületek, végtagok mintázása természetből öntött gipsz után.”⁴

A tanmenet szerint az általános főtan szak (Kmetty János) keretén belül, mind a rajzi, mind a mintázó tanszak első- és másodéveseinek feladatai között a ceruzával történő tényleges tárgyrajzolás, a koponya, gipszfej, drapéria, izomember csak lassanként adott helyet az élőfej és az élő modell rajzolásának. A grafikai főtan szakon (Ék Sándor) még harmadévben is, igaz már olajjal, de kíváncsi volt a gipszfej vagy csendélet festése.⁵ Az eredeti szovjet programban a rajztanulás első évfolyama szintén a gipszfejnek és részleteinek a tanulmányozásával kezdett, amire az élőfej rajzolása épült, majd a második évfolyamban egy egészalakos, klasszikus *gipszovaja figura*, Houdon előrenyújtott kezű anatómiai alakja, majd élő modell következett.⁶ A festészeti fejezet tanrendjének fordítását a Képzőművészeti Főiskola elkészítette, ennek beosztásában viszont már az élő alak dominált: „fej (élő modell) három beállítás (a feltétlen szükség esetén az első feladatképpen a tanár beállíthat gipszfejet is egy beállításban)”⁷ Sárkány Anna – később Szurcsik János felesége – hagyatékában fennmaradt két tanulmány (*Dante-fej*, *Izomfej*) (1–2. kép), amelyeket szintén az 1950–51-es tanévében Domanovszky Endre alakrajz óráján készített. Kezdetben koponyát, azután a gipszfej részleteit, pl. Michelangelo Dávid fejének elemeit (fül, orr, száj, szemek) rajzolták, amelyet teljes fej, azután izomfej váltott fel. Több klasszikus gipszmásolatot, többek között Donatello-portrékat, író- és filozófuszobrokat rajzoltak. Második évben élő fej és alak került sorra, ettől az évtől már bonctan (anatómia) is tantárgy volt, ahol csontvázon kívül gipsz izomemberen, testrészleteken képezték magukat, később élő alakon alkalmazva a tanultakat.⁸ Az eredmény nem maradt el: „Az első- és másodéven a hallgatók általános ismereteket kapnak és szigorú rajzi fegyelem köti őket. Szoborrajzok, akt- és fejtanulmányok, a szobrászok részéről életnagyságú fejszobrok képviselik az alsó évfolyamok munkáit.”⁹ Természetesen magasabb szintet jelentett a fentiek csendéletszerű kombinációja. Batári Lászlóné (B. Séday Mária) 1953-as *Ipari tanulóotthon* című vizsgamunkájának egy „modern” témát választott, amelyen egy belső égésű motor műszaki rajzát tanulják a diákok.¹⁰ Valószínűleg egy korábbi anyagtanulmány vagy kompozíciós gyakorlat lehetett az a *Csendélet*, amelyen a gipsz lószobor mellett áttetsző borosüveg, a leterített drapérián népművészeti edényekben ecsetek, festéktörő mozsár és fonott kosár látható (3. kép).¹¹ Sylvester Katalin 1954-es,

sajnos lappangó diplomamunkáján, a hasonló beállítású *Csendélet*en szintén érezhető, hogy valamelyik iskolai feladat továbbfejlesztése, ennek ellenére a redukált quattrocento mellszobor, Mino da Fiesole *Rinaldo della Luna portréja* (1461, Bargello, Firenze) és Velázquez *Apollo Vulcanus kovácsműhelyében* (1629–1630, Prado, Madrid) beillesztésével a mű már egy általánosabb Művészet-allegóriát fejez ki (4. kép).¹²

A másolás a különféle reprezentációs és gyűjtemény-gyaráítási igényeket is kielégítette. 1950-ben a főiskolai kultúrverseny keretében a grafikai tanszék szovjet képzőművészeti alkotások és plakátok másolását vállalta.¹³ A következő évben a restaurátor osztály vezetője, Kapos Nándor javasolta egy másolási tanszék felállítását, de a tervet elvetették.¹⁴ A Népművelési Minisztérium 1954-es költségvetésében még szerepelt, de legközelebb már kimaradt az *Állami másolatgyűjtemény* tétel: „Ennek terhére nemcsak nemzeti hagyományainkat, hanem a baráti országok jelentős alkotásainak másolatát is elkészíthetjük.”¹⁵ A különálló múzeum kérdése továbbra is napirenden maradt, mert a Szépművészeti Múzeumban 1955-re már csak eredeti műveket állítottak ki az állandó kiállításokon, a gipszek pedig a terv szerint a felállítandó másolatmúzeumban kerültek volna bemutatásra.¹⁶

1951-ben jelent meg oroszul a Krupszkaja Összszövetségi Népművészeti Ház munkaközössége által összeállított *Rajzolás és festés* című tankönyv az amatőr művészek számára. Az előszó a gipszminták utáni rajz fontosságát is elismeri, de előrebocsátja, hogy a könyvben erre a nem térnek ki: „A természet utáni rajzolásán kívül igen hasznos a legjobb szobrászati alkotások gipszöntvényei nyomán való munka is. Sajnos, a nem-hivatásos művészek rendszerint igen nehezen jutnak jó minőségű gipszöntvényekhez. Ezt vettük figyelembe akkor, amikor nem foglalkozunk külön a gipszmodellek utáni rajzzal.”¹⁷

A korszakban megtaláljuk a nyomát – igaz, egy másik oktatási szinten – a gipszmásolatok elvetésének, helyettük a természetes / természeti tárgyak és képződmények favorizálásának is. A Képzőművészeti Főiskola tanára, Balogh Jenő 1954-ben az Oktatási Minisztérium rendeletére kiadott, hivatalosnak minősülő, általános és középiskolai segédletében szinte irodalmias igénnyel idézi fel a szertárak ódon hangulatát: „A régi »klasszikus« rajzszertárak, ahogyan maradványaik ma is elárulják, gazdagon felszerelt intézmények voltak. Bizonyára emlékszünk a polcokon porosodó római szenátorok és költők gipszmásolataira, a sarokban mértani testek iromba, mennyezetig érő bástyáira, a miniatűr kerek kutakra, viaszgyümölcsökre, a természetrajzi szertárból kiszuperált, molyrágta mókusokra, s fő-



3. Batári Lászlóné: *Csendélet*, 1950-es évek.
Magyar Nemzeti Galéria



4. Sylvester Katalin: *Csendélet*.
A Magyar Képzőművészeti Főiskola 1953/54. évi
vizsgamunkáinak fotóalbuma, MKE Levéltár

leg – a szekrényben élére állított lapminták sokaságára. Valamennyien a múlt néma tanúi. A rajtuk lévő por azt bizonyítja, hogy nagy részük feleslegessé vált.”¹⁸ Ennek a kornak talán leglátványosabb képi megvalósítása az egykori Székely Bertalan-tanítvány, id. Éber Sándor nevéhez fűződött. 1904-ben készítette el a bajai Állami Tanítóképző rajzterme számára a *Művészi nevelés* című falképét, amelyen valóban egy „klasszikus” kompozíciót látunk. Középen palettát és ecsetet tartó nőalak éppen egy koponyát és egy drapérián álló virágváza felvázolásához készülődik, körülötte antik tógás tanítványok, baloldalon két fiatal építőkockákból állít össze egy geometrikus alakzatot, jobboldalt pedig éppen agyagformázáshoz látnak neki. A csoportzat mögött a *Diszkobolosz* és a *Borghese gladiátor* tölti ki a háttérrel.¹⁹ A művész hagyatékában fennmaradt színvázlaton a gladiátor társaiként még a *Borghese Mars* és a *milói Venus* szerepelnek.²⁰

A főiskolai tanmenet néhány, bár fontos részlet kivételével – pl. az ottani oktatás hat éves volt –



5. Barabás István: Beiratkozás a művészeti iskolába, 1950.
Művészeti Múzeum, Marosvásárhely

tehát nyilvánvalóan a szovjet tanulmányi program adaptációja volt. Az általános bevezetés a modell-használatra nézve leszögezte: „A modellek kiválasztásánál ügyelni kell a harmonikusan fejlett emberi testre, a plasztikus formára, a helyes arányokra, a jó anatómiai felépítésre. A beállításban pedig a kifejező, jellemző mozdulatra.”²¹ Már Rousseau is elismerően és csodált eszményként – az életmódra és nem a művészetbeli követésre vonatkozóan – utalt a görögség harmonikus fizikumára: „Köztudomású, hogy öltözetük könnyedsége, amely egyáltalán nem feszélyezte testüket, sokban hozzájárult, hogy mind a két nemnek megadja azokat a szép arányokat, melyeket szobraikon látunk. Még ma is példaképül szolgálnak ezek a művészetnek, mióta az eltorzított természet nálunk nem szolgáltat többé ilyen példaképeket.”²² A Szocialista Képzőművészek Csoportjának egykori tagja, Nolipa István Pál autodidakta festőművész 1952-től a Képző- és Iparművészeti Gimnázium igazgatója volt. Róla nem feltételezhetjük az elméletírók munkáiban való elmélyedést, sokkal inkább az általános irányvonalnak megfelelően visszhangozta a szép testek ábrázolásának fontosságát, kiemelve a sportolók izomzatának tanulmányozását: „Olyan modellt kell keresnünk, kinek testét a sport és a munka arányossá, széppé tette. Ezért figyeljük a dolgozó embert, a sportpályák életét. [...] Alkossuk meg képeinken

és szobrainkon is a dolgozók mai, egészséges típusát.”²³ A főiskolán az 1950/1951-es évben végzetek, bár tanulmányaikat még nem az új rendszerben kezdték el, igyekeztek megfelelni az elvárásoknak. Néhány tehetségélérzékkel a formai-plasztikai összegzés megértése (Vigh Tamás: *Éneklő fiatalok*), míg másoknál a pedáns leckefelmondás ragadható meg, mint Bolgár Judit felöltöztetett modellnek ható, lebbenő ruházatú *Lázadó parasztja* vagy Kárpáti Anna kockahasát felvillantó, feltartott öklű *Vasöntő munkása* esetében.²⁴

A művészeti bonctanban a diákoknak nagy segítséget nyújtott Barcsay Jenő *Művészeti anatómia* című könyvének megjelenése 1953-ban.²⁵ Barcsay már 1945-től ezt tanította a főiskolán, így a reprezentatív kiadvány lényegében összefoglalása, egyfajta tisztázata volt az órai gyakorlatnak, s mint ilyen, az emberi test proporcióinak ismeretét, az egyes részletek megtanulását, a különféle testtartások és mozgásformák készségszintű elsajátítását szolgálta. A korszak ideologikus érvrendszerében azonban hangsúlyosan a szocialista realizmus felé vezető út egyik fontos állomásaként értékelték. A művész hagyatékában fennmaradt egy gépiratos fogalmazvány, amelyben visszafogott, ám kötelező utalás történik rá: „A könyven képanyagában növendékeim 50–60 rajza is szerepel, ezt tartom legnagyobb eredményemnek, mert azok a gyerekek, akik 2–3 évvel ezelőtt még a földéken kapáltak, vagy kaszáltak, ma olyan anatómiai rajzokat készítenek, melyek kiforrott művészeknek sem válnának szégyenére. Szeretik a bonctant, érzik, hogy szükségük van rá, ezért is tudnak ilyen eredményt felmutatni. Tudják, hogy a szocialista realista művészetben az ember játssza a főszerepet, akinek belső arcúlatát, társadalmi szerepét is csak akkor ábrázolhatják kifejezően, ha azt valóban ismerik.”²⁶ Valószínűleg a kiadást támogatók ekkor még nagyobb nyomtatékot szerettek volna adni a könyvnek, emiatt inkább Végvári Lajosra, a Fővárosi Képtár igazgatójára bízta az előszó megírását, aki lendületes szövegében a nagy realista mesterek és a természettudományos kutatások hagyományain keresztül jut el a 20. század eszmeietlen, hanyatló, burzsoá korszakának bírálatáig. Konklúzióját az érzékenyebb kortársak akár Barcsay festői stílusát érintő üzenetként is olvashatták: „Hasznos és fontos könyv tehát ez a fiatal művészeknek, akik most tanulják megismerni az emberi test szép és bonyolult szerkezetét, de az idősebbeknek is, akik a formalizmus és a művészeti dekadencia objektív valóságot tagadó, emberellenes elméletének befolyását most küzdik le alkotásaikban.”²⁷

A magyar vonatkozások miatt kézenfekvő analógiaként kínálkozik a hasonló módon felépülő,



6. Növendékek az iskolában, 1950-es évek. Murádin Jenő: Izsák Márton. Mentor, Marosvásárhely 2007, 20.

közép- és felsőfokú romániai művészeti oktatás egyik karakteres példája. Marosvásárhelyen az 1932-től működő városi festőiskolát a megszűnő kolozsvári Szépművészeti Iskola tanára, Aurel Ciupe, az 1940-es második bécsi döntést követően pedig a Budapesten Rétinél és Rudnaynál tanult Bordi András vezette. Nem előzmény nélküli tehát az 1949-es szocialista átalakítás után létrejött Művészeti Líceum, amelynek megszervezője és első igazgatója Izsák Márton szobrász volt. A folytonosság valamelyest megmaradt, hiszen Bordi – a Művészeti Múzeum igazgatása mellett – továbbra is oktatott, egy másik tanár, Barabás István pedig korábban maga is a festőiskolában tanult. Az iskola első számú feladatának a falusi tehetségek felfedezését tartotta, számos, később jelentős művész kapott esélyt a vidéki környezetből való kiemelkedésre. Egy ilyen pillanatot örökített meg Barabás a *Beiratkozás a művészeti iskolába* című festményén (1950) (5. kép). A témaválasztás nemcsak a kort jellemzi, hanem fontos dokumentumértékkel bír, ugyanis a Kultúrpalota harmadik emeletén működő iskola egyik helyiségét, benne a valóságban is létező, az órákon gyakran használt Venus-szoborral ábrázolja

(6. kép).²⁸ A kép sikerét mutatja, hogy a festményt megvásárolták, a művész állami díjat kapott érte, sőt Románia Minisztertanácsának Művészeti Bizottsága felkérte egy másolat elkészítésére. Az eredeti kép a marosvásárhelyi Művészeti Múzeum tulajdona,²⁹ míg a másolat a bukaresti Nemzeti Művészeti Múzeumban található.³⁰ A festmény bukaresti változata 1949 októberétől a Szovjetunióban³¹, majd a következő év végén Magyarországon is bemutatásra került, itt a Román–Magyar Barátsági Hét keretében a Nemzeti Szalonban állították ki.³²

Visszatekintés: naturalizmus és Nagybánya

Hogy megértsük az 1949-es fordulat jelentőségét, szükségesnek látszik röviden utalni a magyarországi művészeti oktatás előzményeire. A magyar festészet történetében Hollósy Simon müncheni szabadiskolájához, majd az 1896-ban megalapított nagybányai művésztelephez kötődik a természetkövetés elve, amely az akadémiai beidegződéssel szemben mindenféle megcsontosodott rendszer vagy stílus



7. Thorma János: *Tanulmányfej*, 1887.
Magyar Nemzeti Galéria



8. A párizsi Julian festészeti iskola női osztályában.
Művészet, 1900. október 1., 915.

elutasításán nyugodott, ezen belül elsősorban a friss látást akadályozó, antik gipszminták elvetését hirdette. Hollósy, akárcsak az művésztelep alapítói hosszabb-rövidebb ideig belekóstoltak az akadémia hangulatába, a budapesti Mintarajziskola és/vagy a müncheni akadémia növendékeként jól ismerték a számukra már idejétmúltnak ható struktúrát és szemléletmódot. Thorma Jánosnak egy Székely Bertalan által szignált festménye – különféle változatokban létező Meneláosz-fej – jellegzetes

dokumentuma ennek az időszaknak (7. kép).³³ Hollósy kivételével Thorma, Ferenczy Károly, Réti István és Iványi-Grünwald Béla egyaránt megfordultak a párizsi Julian Akadémián, amelynek nyitott és kötetlen jellege később egyik mintájául szolgált az 1902-től induló Nagybányai Szabad Festőiskola szervezésénél. Annak ellenére, hogy a párizsi intézetben sem mellőzték a gipszfigurák alkalmazását, bár a memoárokból úgy tűnik, inkább kiegészítő jellege lehetett. A gödöllői művésztelep egyik alapítója, Nagy Sándor 1893 után Jules Lefebvre tanítványa volt a Julianon. Visszaemlékezéseiben idézi fel: „Mert nekünk is kijárt a keserűségből. Ha fáradtnak ítélt bennünket Lefebvre professzorunk arra, hogy természet után dolgozzunk, akkor egy-egy gipszet ajánlott üdülésül. Mi büntetésnek vettük, de az eredmény megvolt, mert utána ugyancsak örömmel fogadtuk az élő modellt. Nem csoda, ha az utált gipszek törtek, de csak így személytelenül, maguktól. Gazdája a kárnak soha nem akadt (8. kép).”³⁴

A fő hagyomány Johann Joachim Winckelmann, aki 1755-ben publikált *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban* című tanulmányában fejtette ki az „ideális szépség” tanát. A görögök elsőbbségét megkérdőjelező Berninivel vitatkozva szerint a görög szobrokban egyfajta sűrítmenyként, iránymutatóként jelennek meg a szépség természetben szétszórt elemei, melyek megismeréséhez hosszabb és fáradságosabb út vezet el, mintha a legrövidebb utat, az antikvitás tanulmányozását választanánk. „Ha a művész erre az alapra épít, s a szépség görög szabályai vezetik kezét és elméjét, akkor azon az úton van, amely bizonyosan a természet utánzásához fogja vezetni. Az ókor természetében lévő teljesség és tökéletesség fogalma világosabbá és érzékletesebbé fogja tenni a mi természetünkben levő megosztottság fogalmát.” Winckelmann nagy fontosságot tulajdonított a sorrendiségnek: amikor a művész eljut a tökéletes szépség elsajátításához, azaz a görög eszmény szabállyá válik számára, „akkor és nem előbb” léphet tovább, s szerezheti meg a szabadságot a tényleges természet ábrázolásához.³⁵

Az ellentétes hagyomány, pontosabban kézenfekvő hivatkozási alap Jean-Jacques Rousseau *Émile, avagy a nevelésről* 1762-es műve lehetne, amely a természet elsődleges tanulmányozását vallotta úgy, hogy a közvetlen megtapasztaláson keresztül az érzékek fejlesztését tűzte ki céljául. Ebben a gondolatmenetbe illeszkedett a rajzolás is, a gyermeki szem és kéz finomításának eszköze. „Óvakodni fogok tehát attól, hogy egy olyan rajztanárt adjak melléje, aki csak az utánzatokat utánóztatná, és rajzok után rajzoltatna vele. Azt akarom, hogy ne legyen más

mestere, csak a természet, sem más modellje, csak maguk a tárgyak.”³⁶ A művészeti oktatásban és a művészi alkalmazásban jó egy évszázaddal később a rousseau-i szemlélet kezdett mind szélesebb körben meghonosodni, hogy azután az 1880-as évektől – persze éles viták közepette – valódi polgárjogot nyerjen. Ezeknek az elveknek a kibontói, állhatatos elterjesztői itthon a nagybányai művészek voltak. Az 1899-ben Réti István és Thorma János által összeállított, *Művészeti nevelésről* című kis kiadványban saját tapasztalataik alapján negatív példának hozták fel a Mintarajziskolát, ahol évekig különféle bonyolultságú gipszmintákat kellett rajzolni. Nagybányán viszont gyökeresen új praxist vezettek be: „A tanítás egyetlen alapelve a természet megismeretése legyen. Evégből fontos, hogy az oktatás már az első vonásnál élő alak utánzásával kezdődjék úgy, amint ez a külföldi modern iskolákban is történik. [...] Nem szabad azonban semmiféle gipszöntvények másoltatásával rontani a kezdőket; nem szabad a tanítvánnyal elhitetni, hogy más mestere is lehet, mint a természet; nem szabad utánzatokkal idegen fölfogást beoltani az ifjú ember tiszta lelkébe.”³⁷

Meglepő módon azonban sem a nagybányai művészek, sem az őket támogató írók nem igényelték a rousseau-i támasztékot, miközben folyamatosan hangoztatták, hogy a művész és a természet közé nem tolakodhat semmiféle előzetesen kimódolt szisztéma. Néhányan azért felfigyeltek rá, mint a 20. század elején az akkor még útkereső Herman Lipót: „Rousseau nagyon érdekesen írt. Nem mindenben acceptálom, de igen sok igaza van. S csodálatos mennyivel meghaladta a korát. Még ma is modern. Vegyük csak azt a részletet, hol a rajzolni tanításról beszél. »Mindent természet után!« a jelszava. Egyáltalában a természethez való visszatérést hirdeti, meg kell lesni, úgymond, a természetnek az intéseit, azok szerint kell eljárni.”³⁸ Ernst Gombrich híres *Művészet és illúzió* című kötetében hivatkozik majd Joseph Meder 1919-es *Kézirajz* című könyvére, amelyben a szerző Rousseau művét említi, mint annak első megfogalmazását, hogy a gyermeknek nem más emberek műveit, hanem csak a természetet szabad másolnia.³⁹

A nagybányai elveket azután Réti és Lyka Károly az 1920-as években a főiskolai gyakorlatba is átültette.⁴⁰ A reform idején, 1925-ben Lyka Károly így sommázza Ferenczy Károly *Háromkirályok* című festménye kapcsán: „A közvetlen természetszemléletből merített. De csak azért meríthetett belőle, mert közéje és a természet közé nem ékelődött egy rendszer, egy stílus. Hiszen éppen egy másoktól megszerkesztett rendszer átvétele fosztja meg a festőt a közvetlenségtől.”⁴¹ Párhuzamosan az ekkor

már a Romániához került nagybányai művésztelepen Thorma János vezetésével tovább folytatták a plein air naturalista oktatást, ahová nyaranta a román főiskolák is küldtek diákokat.⁴² A bukaresti főiskolán azonban megmaradt a hagyományos akadémiai felfogás, ahogy a Nagybányáról érkező Mándy Laura megörökölte: „Feltűnt nekem, hogy a pódiumon nem élő modellek álltak, hanem mindenféle gipszből öntött görög istenek, akiket a növendékek rajzoltak, festettek. Hát a fővárosi Akadémián ilyeneket rajzolnak? Nagyon csalódott voltam. Ha már idejöttem, akkor én is feltettem a rajzpapíromat az állványra és hozzáálltam a rajzoláshoz. Emlékszem, Laokoont rajzoltam először, a fájdalomtól, borzalomtól eltorzult arcát. Mi volt ez nekem? Egy-kettőre megrajzoltam, s kezdtem más oldalról... [...] Sokszor elgondoltam, hogy én ezt a tanítási módszert nem bírom ki, ezeket az élettelen gipsz figurákat gyűlölöm.”⁴³

Réti 1932-ben átfogó esztétikai igénnyel fogalmazta meg a *Művészet és természet* viszonyát a főiskola évkönyvében: „Kompozíciót – műformát – tanítani, a régi akadémiai gyakorlatok voltak, épp úgy, mint évfjártok szerint különválasztani azokat, akik »csak« rajzolnak, azoktól, akik »már« festenek, mintha az amannak okvetlen magasabb fokát jelentené. Ez a felfogás, épp úgy, mint az, hogy az egyik tanár csak rajzolni, a másik csak festeni tanítson s a növendéknek, miután e kettőnél rajzolni, festeni »megtanult«, egy harmadik tanárhoz kelljen mennie, hogy a komponálás »titkait«, mint a legmagasabbrendű művészi tudnivalót, elsajátítsa: egészen művészetellenes, avatag elgondolás – bár egyes régi szervezetű akadémiákon itt-ott talán még ma is fennálló tanulmányi beosztás.”⁴⁴ Szőnyi István, a Képzőművészeti Főiskola tanára, egyik művészellátó kirakatában mintalapokat látott, s ezek egyszerre a múlton és a jövőn való tűnődésre készítettek: „Eszembe jutott mennyi vita, nézeteltérés, háborúskodás után sikerült elérni, hogy a művészi oktatásból kiküszöböljék az akadémikus mintalapokat s a növendék elő modell, a natura elé kerüljön. Most itt van a friss és tetterre kész, modern technika vívmánya, a színes fénykép, mely egy csapásra igyekszik tönkretenni az eddig nehezen elért eredményt. Térhódítása elé, mi művészeti pedagógusok aggodalommal nézhetünk, mert igen megtévesztő érvekkel indokolhatja létjogosultságát; azzal hogy közvetlenül a természet után, objektívvá, objektíven készült.”⁴⁵

Az 1950-es években az uralkodó ideológiát kényszeredetten elfogadó, a művészi érzéket és a szaktudást előtérbe helyező tanárok – részben saját festészetük példaadásával – igyekeztek óvatosan visszacsempészni hiteles naturalista elveiket a hét-



9. A szentpétervári akadémia lépcsőháza a művészetek allegóriáival, 1819. A szerző felvétele, 2010

köznapokba, ami folyamatos rosszallást váltott ki a legkülönbélebb fórumokon. 1954-ben a népművelési miniszter javaslatában olyan elméleti művek kiadását szorgalmazta, amelyek hozzájárulnak a szocialista realizmus kérdéseinek tisztázásához. Ezzel párhuzamosan „bírálatban kell részesíteni azokat a könyveket, amelyek forrását képezik a burzsoá művészetelméleti nézeteknek.” Lyka Károly: *Kis könyv a művészetről*, Bernáth Aurél *Írások a művészetről*, Rodin: *Beszélgetések a művészetéről* és Hildebrandt *A forma problémája a képzőművészetben* mellett helyet kapott a listában Réti István *Képkeltő művészet* és Szőnyi István *A kép* című könyve is.⁴⁶

Az adoptált szépség: a milói Venus

„A’ Laocoon, a’ Belvederi Torso, a’ Borghesei Gladiator, a’ Belvederi Apolló, a’ Medicei Venus, a’ gyermekeivel szenvedő Niobe’ Művészei, épen olly nagy tiszteletet érdemelnek a’ lelki erők’ munkái csudállói előtt, mint akármelly más nagy Ész” –

írta Döbrentei Gábor a *művész* és a *míves* kifejezések különbségét taglalva az Erdélyi Múzeumban 1816-ban.⁴⁷ Csak néhány esztendő kellett várnai, hogy az 1820-ban felfedezett milói Venus megkezdje szédületes karrierjét, s mind ismertségét, mind „felhasználását”, részben akadémiai, részben gyűjteményi szerepét illetően felsorakozzon híres antik társai mellé. A 15. századtól divatos férfitorzó nagy előnnyel indult, hiszen Michelangelóra gyakorolt hatását Winckelmann is tovább örököltette érzékeny műelemzésében.⁴⁸ Egy korábbi példával illusztrálva, Jacques Buirette *A Festészet és a Szobrászat egysége* című, a francia akadémiát jelképező domborművén (1663, Louvre) a Festészet csupán ecseteket tart a kezében, mellette egy puttó a palettát mutatja fel, ezzel szemben a Szobrászat nőalakja az izmos vállra támaszkodik.⁴⁹ Viszont Venus „születése” után két évvel, 1822-ben már együtt szerepeltek a Louvreban, a *Salle des Bijoux* Jean-Baptiste Mauzaisse által festett mennyezetképén, ahol a szárnyakon repülő, szakállas Idő az általa előidéztet romok között a milói Venusra és a Belvederei torzóra mutat rá. A másolatok a gyűjtők körében is hamar elterjed-

tek, mint ahogy Daumier *Connoisseur* című lapja a szobrot, pontosabban annak kisebb példányát elégedetten szemlélő tulajdonos alakját rajzolta meg.⁵⁰

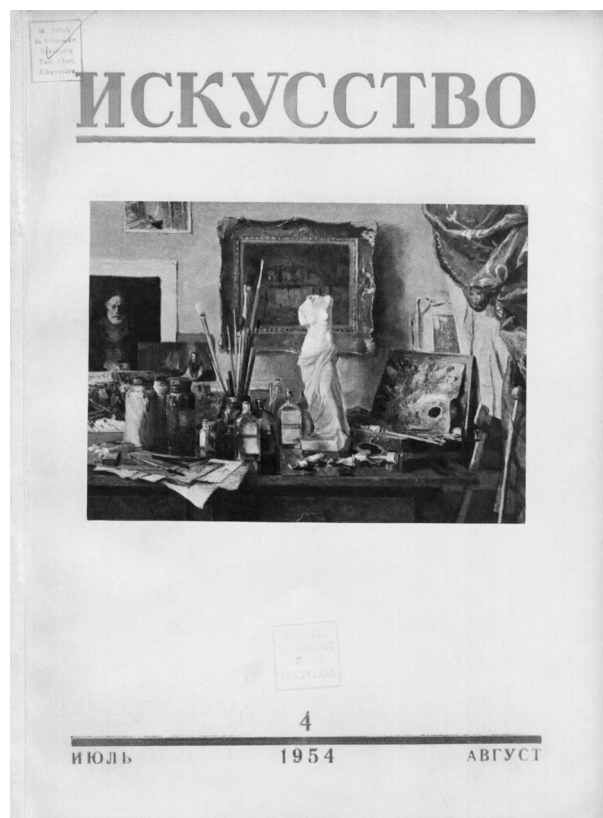
Az 1789-ben új épületbe, a Néva partjára költöző, szentpétervári akadémia lépcsőházának évtizedekkel későbbi (1819) stukkó mennyezetfrízén I. P. Prokofjev (*Nevelés*), Sz. Sz. Pimenov (*Festészet*), V. I. Demut-Malinovszkij (*Építészet*) és I. P. Martosz (*Szobrászat*) osztozott. Martosz szigorúan az itáliai kínálathoz ragaszkodott: domborművén a Laokoón-csoport főalakja és egy Zeusz-fej (Otricoli Jupiter) között a pódiumon a torzó látható. A válogatás a szobrász római iskolázottságáról és a vatikáni gyűjtemény ismeretéről tanúskodik (9. kép). Ettől függetlenül a milói Venus az akadémia *gipszotecájából* nem hiányozhatott, az 1950-es években odalátogató magyar művészek „élőben” is tanulmányozhatták a másolatokat.

A Szovjetunió 1922-es megalakulása után, a megújulást különféleképpen értelmező művészegyesületek küzdelmének időszakában, 1924-ben festette N. B. Terpsizhorov *Az első jelszó* című művét.⁵¹ Ne feledjük, Malevics már az 1915-ben az első szuprematista kiáltványában egy másfajta realizmus alapjait fektette le: „Csak annak az észjárásnak az eltűnésével, amely a képben a természet egyik zugát, Madonnáit és szemérmetlen Vénuszait látja, fedezhetjük fel a valódi alkotást, az élő művészetet.”⁵² A közepes méretű, de monumentális hatású képen egy szürkésbarna tónusban tartott, felülvilágításos műterembe pillanthatunk, ahol a művész az 1917-es forradalomra emlékezve a *Minden hatalmat a szovjeteknek!* lenini jelszót festi egy drapériára. A kiragyogó vörös folt környezetében pedig a Louvre milói Venusának és Borghese gladiátorának másfeles nagyságú másolata magasodik. A képet a realizmus követését és a tematikus alkotások korszerűsítését valló Forradalmi Oroszország Festőművészeinek Társasága (AHRR) 1925-ös „forradalom, mindennapi élet és munka” tematikájú kiállításán mutatták be.⁵³ Terpsizhorov képe a közérthetőséghez való ragaszkodás mellett a művész megváltozott történelmi szerepvállalását is közvetíti, akárcsak M. V. Nyesztyerov Ivan Scsadról készült 1934-es, szűk kivágatú portréján a munkaruhás, feszülten koncentrálnak a művész mintha egy készülő szobrahoz merítene ihletet a Belvedere torzó érintésétől.⁵⁴

Az erőt árasztó torzó rendszeresen egy szobrász attribútuma vagy a Szobrászat allegóriája, a milói Venus kópiái viszont – márvány vagy gipsz voltak ellenére – a női szépséget, a művészi tökéletességet testesítik meg, ilyenformán gyakran a Művészet, máskor viszont a Festészet megjelenítésére használják fel őket. Az 1954-ben I. A. Popov fiatal művész egy triptichonra összeállított csendélet-soro-

zattal jelentkezett, amelynek *Festészet* című táblájának középtengelyében a leghangsúlyosabb elem a milói Venus kisméretű gipszváltozata. A szokásos festőeszközök mögött több múzeumi kép reprodukciója látható, jól beazonosítható közülük az Ermitázsban őrzött Rembrandt *Öregember vörösben* című festménye (1652–54), illetve a Tretyakov Képtár kincsei, V. I. Szurikov *Morozova bojárno* olajképe (1887), I. I. Levitan *Tavaszi, nagy víz* tájképe (1897) és B. M. Nyemenszkij *Az anya* című, a II. világháborúhoz kötődő jelenete (1945) (10. kép).⁵⁵ Szemléletes művészettörténeti adalék, hogyan keretezte Uitz Béla világháború előtti, magyarországi indulásától a moszkvai beérkezésig terjedő pályáját a szobor: „Egy alkalommal a Milói Vénuszt kellett rajzolnom, nem nagy örömmel tettem, mert akkor még a klasszikus művészet arányrendjét, értékeit nem ismertem, és a tanárok közül senki sem magyarázta nekünk. – Később Moszkvában, a Kultúra és Pihenés Parkjában magam is felállíthattam a szobor másolatát.”⁵⁶

A konkrét képeken túl a szovjet esztétikai irodalomban is felbukkan a szobor említése. A jeles kultúrpolitikus, A. V. Lunacsarszkij 1930-ban megjelent *A klasszikusok öröksége* című tanulmányában elgondolkodik azon, vajon egy-egy korszak esz-



10. I. A. Popov: *Festészet*, 1954.
Iszkussztvo 1954., 4. sz., borító

méi és műalkotásai mennyire időtállóak, mennyire érinthetik meg egy másik század emberét. Plehanovra hivatkozik, aki Turgenyev egyik novelláját (*Elég*) idézi: „a milói Venus sokkal kétségtelegebb, mint 1789 eszméi.”⁵⁷ Egy orosz munkásokkal tett Louvre-beli látogatáson tapasztalt lelkes hangulat meggyőzi: „Az egészségtől duzzadó, magabiztos, értelmet és nyugalmat sugárzó női szépség típusa korunkban is jelentős, s erős a gyanúm, hogy éppen a szocializmus korában lesz majd nagyon elfogadható, legalábbis az első évtizedekben (a későbbieket illetően nem merek jóslásokba bocsátkozni).”⁵⁸ A „későbbieket illetően” az 1950-es években Magyarországon is járt művészettörténész, G. A. Nyedosivin szintén utal Gleb Uszpenszkij *Kiegyenesített (Vüprjamila, 1885)* című novellájára, amelyet a művészet és az etika, a szép és a jó belső egységének bizonyítására említ. A tudomány mellett e két ideológiai megközelítés feladata, hogy ugyanazon valóság különböző oldalait tükrözze. A mű fő mozzanata, hogyan nemesedik meg lélekben, erősödik meg emberségében a párizsi kommun után Tyapuskín tanító, amikor a Louvre-ban a milói Venusszal találkozik.⁵⁹

Ebben a gondolatmenetben Magyarországon az egyik legemblematikusabb, bár a jobb minőségű szobrászati átlagból kevésbé kiemelkedő együttes Kerényi Jenő *Szocialista művésze* 1952-ből (11. kép).⁶⁰ A szobor az 1950-ben megindult nagyszabású beruházás, a moszkvai metró összművészeti ideáját követő Földalatti Gyorsvasút Népstadion megállójának díszé lett volna Tar István *Szocialista tudományával* egyetemben. Az építkezést azonban 1953-ban leállították, az elkészült alkotások egy részét később máshol – Kerényiét 1967-ben Gárdonyiban – állították fel. Ettől függetlenül Kerényi 1955-ben a *Szocialista művészetért* és az *Osztjapenko* szobraiért Kossuth-díjat kapott. A séma egyszerű: egy szinte rejtett klasszikus oszlopfő előtt álló, kétalakos szobor főként leányfigurája egy könyvet és a milói Venus kis példányát mutatva magyaráz a parasztinges ifjúnak. Mindketten mezítlábasok, csupán sarut vagy szandált viselnek, ami talán a „népi” származásukra utal. Ekkorra már a szovjet szocialista realizmus dogmatikus értelmezése helyett az ún. haladó hagyományok rangsorolásában elmozdulás figyelhető meg: Munkácsy mellett például Derkovits örökségének vitákkal kísért elfogadtatása zajlott. Németh Lajos a fiatal művészgenerációban, köztük Kerényiben látta a szocialista realizmus megújíthatóságának lehetőségét: „Alkotásaiban bonyolultan fonódik össze a formalista múlt öncélúságának emléke és az új tartalom drámáját érzékeltető forma. A múlt és a jövő vívja harcát alkotásaiban, és igen sokszor ne-

hez eldönteni, hogy mi bennük az új és a régi. [...] A közérthető természetű forma maga még nem realizmus, az akadémizmus – bár közérthető – éppoly életellenes formalizmus, mint akármilyen más nyilvánvaló formalizmus.”⁶¹

Újabb közösségi művészet felé?

Rabinovszky Máriusz éppen az átmeneti időben, tehát 1948-tól haláláig, 1953-ig tanított művészet-történetet a főiskolán. Egész életművén végigvonult publikációkban is megragadható érdeklődése a művészeti akadémiáknak a történelem során betöltött, változó szerepe iránt, ami jelenkorának kemény értékelésével párosult. Rabinovszky lényegében kiszélesítette Henszlmann Imre akadémia-kritikáját, aki 1883-as *A képzőművészetek fejlődése* című előadásában megfogalmazta: „Az akadémiák egyoldalúsága, mely szerint csakis a hellén, vagyis inkább a görögizáló római műveket tartotta utánzásra méltóknak, sőt még itt is csaknem kizárólag a tipikusokat tűzte ki mintául s nem engedte, hogy a növendékek a tipikus koron túl haladjanak. Ez volt az akadémiák főbűne, a gipszet elébe tették az eleven húsra s az eleven mintákat a tipikusok értelmében felfogni tanították.”⁶² A tanulmányt 1906-ban újra közreadta a Franklin Társulat, ekkor az 1905-ös Szinyei Merse Pál-féle mintarajziskolai átalakítás elméleti és gyakorlati igazolására szolgálhatott. Rabinovszky egy rövid, ám lényeglátó írásában már 1922-ben, a Lyka-Réti-féle reform idején adta közre alapvető téziseit a barokk kori akadémia pozitív szerepéről, ám ez a 19. századra egyértelműen az intézményi és stílusbeli kiüresedett formákhoz való merev ragaszkodást jelentette. Annak ellenére, hogy az akadémia időről időre – jókora késéssel, a következő generáció színrelépésekor – megpróbálta integrálni az újdonsült irányzatokat a romantikusoktól, a barbizoniakon át az impresszionistákig. „És ma, mikor a legtöbb akadémia szerencsésen megérkezett az impresszionizmusig, nem az impresszionizmus uralkodik benne, hanem annak torzképe, valamely vizenyősen tetszetős, a félreművelt közönség kétes ízlésével kokettáló talmi művészetpótlék. Hogy az akadémia, mikor engedte a nyomásnak, és befogadta az új törekvéseket, miért nem tudott művészi eredményt felmutatni, az természetes következménye annak, hogy az elavult szerkezetet nem cserélte föl újjal. Megmaradt a gipszterem, az állami érem, a római ösztöndíj, a hivatalos kiállítás, a régi cím és rang.”⁶³

Az 1945-ös *Művészet és válság* című könyvecskéjében Rabinovszky gondolatmenete kiegészült az



11. Kerényi Jenő: Szocialista művészet, 1952. Magyar Nemzeti Galéria

akadémiák ellen szükségképpen fellépő szabadiskolák 19. század végi elemzésével, amelyek elutasítják a gipszrajzolat, a régi művészet sablonjainak másolását, s bevezetik azt az elvet, hogy a tanítvány az első órától kezdve az élő modell előtt tanulja meg a rajzolás, festés és mintázás fortélyait. Ennek következménye viszont a technikai tudás másodlagossága, a mesterségbeli „elsatnyulás” volt. Rabinovszky ebben látta az átfogó korstílus megszűnését, az izmusok elterjedését, a 20. század kaotikus kulturális állapotának alakulását. „A szakmabeli tudatlansághoz az egyéniséghajhászás járult, ami görcsös különködésben nyilvánult meg.”⁶⁴ A szerző közvetlenül a második világháború utáni pesszimista hangulatban még súlyosabbnak ítélte meg a szerinte másfél évszázada folyó válságfolyamatokat, minősítve a megmerevedett akadémiák rendszerét és a megújításban hasonlóképpen csődöt mondott szabadiskolákat egyaránt. Hitt azonban egy lehetséges közösségi megújulásban, abban, hogy az 1940-es évekre beérett nemzedék megvalósíthat egy korszerű realizmuson nyugvó, társadalmilag elfogadott művészetet. Hamar érzékelte azonban a művészeti oktatás tényleges átalakításának irányát, amely lényegében nem volt egyéb, mint a hagyományos akadémiai szemlélet felemás

győzelme a két világháború közötti szabadiskolás intézményesülés fölött. Hogy mit gondolt valójában, csak sejtethetjük, egyik kései írásának, az akadémiák történetét immár utoljára áttekintő látletének záró sorai mindenestre kesernyésen bizakodóak: „A századfordulón és a 20. században mindinkább szétesik az akadémiai képzés, és az egyre nagyobb teret hódító magániskolák művészi színvonala is romlik. Mindez végül valóságos anarchiához vezet: a dilettantizmus túlbujánzása jellemző az Akadémiák falain belül és kívül. Századunkban a fiatal »művész« teljes pedagógiai képzése nem ritkán egy fizető, esti aktmodell-tanfolyammal véget ér. Ezen züllesztő tendenciával szemben már a 19. század utolsó két évtizedétől érezhető az ellentétes irányzatok jelentkezése. Ami a demokratikus országok művészeti akadémiáit illeti, azok jelenleg a haladó hagyományok és az új szocialista követelmények ötvözéséért küzdenek. Az már bizonyos, hogy a népi demokráciákban a szovjet főiskolák és a példájukat követő művészetpedagógiai intézmények teljesen új célkitűzéseikkel tartják fenn és újítják meg a hagyományokat. Ezzel egy olyan távlat nyílik az akadémiák és azok intézményei számára, mely döntő szerephez jut a haladó művészeti képzésben.”⁶⁵

JEGYZETEK

1 A Gipszbe öntött tudás. Budapest Székesfővárosi Iparrajziskola (1886–1945) egykori gipszgyűjteménye c. kiállítás záró szimpóziumán elhangzott előadás szerkesztett változata, FUGA Budapesti Építészeti Központ, 2017. október 24. Az előadás kapcsolódik a szerző Háttér és előtér. Ideológia, propaganda, művészeti nevelés c. tanulmányához. In: Forradalom előtt. A Magyar Képzőművészeti Főiskola 1945 és 1956 között. Szerk.: B. Majkó Katalin. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest 2016, 86–121.

2 Szőnyi István Zebegényben 1951. március 19-én kelt levele Rómába. In: Levelek otthonról. Szőnyi István és Bartók Melinda levelei Szőnyi Zsuzsához és Triznya Mátyáshoz (1949–1960). Szerk.: Köpöczi Rózsa. PMMI, Szentendre 2009, 270–271. Plasztikon: 1950 előtt a Városligetben működő látványosság, a valósághoz megtévesztésig hasonló viaszfigurák panoptikuma.

3 Kállai Gyula: Megkésített börtönnapló. Kossuth, Budapest 1987, 83.

4 A Magyar Képzőművészeti Főiskola 1950/51. évi tanmenete. Magyar Nemzeti Galéria (a továbbiakban MNG), Adattár, ltsz.: 23439/1993/586.

5 Uo.

6 Ucebnüje programmi dla vüszcsih hudozsosztvennüh ucebnüh zavegyenij. Red.: M. L. Lizenko. Izdatyelsztvo Akagyemii Hudozsosztv SzSzSzR, 1950, 6–7. A tényleges gyakorlatról beszámoló: Gyenes Tamás: Képzőművészeti nevelés a Szovjetunióban. Szabad Művészet IV. 1950, 10. sz., 388.

7 Hivatkozik rá: Révész Emese: A realizmus akadémiaja. A Magyar Képzőművészeti Főiskola 1945 és 1956 között. In: Forradalom előtt i. m. 41., 183. jegyzet. A fordítás gépirata: Magyar Képzőművészeti Egyetem (a továbbiakban: MKE) Levéltár, Igazgatói Rektori Hivatal iratai, 11. doboz, 1948–1950.

8 Sárkány Anna: Főiskolai tanulmány (Dante-gipsz), 1950–51, grafit, papír, 59×42 cm, j. j. l.: Sárkány Anna, I. évfolyam, Domanovszky oszt.; Főiskolai tanulmány (Izomfej-gipsz), 1950–51, grafit, papír, 59×42 cm, j. j. f.: Sárkány Anna I. évfolyam, Domanovszky oszt. A család tulajdonában. Megköszönöm Molnár Erikának a Sárkány Anna indexe és Szurcsik János közlése alapján összeállított információkat.

9 Tehel Péter: A Képzőművészeti Főiskola kiállítása. Szabad Művészet V. 1951, 5. sz., 215. Az egyik illusztráció: Soltész Albert (I. éves főisk. hallg.) rajza: Gipszfej részlet [Dávid-fej]. Uo. 216.

10 A Magyar Képzőművészeti Egyetem 1952/53. évi vizsgamunkáinak fotóalbuma, MKE Levéltár. Batári Lászlóné: Ipari tanulóotthon, 1953. Olaj, vászon, 120,5×140,5 cm, j. j. l.: Batáriné. MNG ltsz.: 54.282. A kép jelenleg a hódmezővásárhelyi Emlékpont állandó kiállításán látható.

11 Batári Lászlóné: Csendélet, 1950-es évek. Olaj, karton, 49×69,5 cm, j. b. l.: Batáriné. MNG ltsz.: L. U. 58.233

12 Szilveszter Katalin [sic!]: Csendélet. A Magyar Képzőművészeti Főiskola 1953/54. évi vizsgamunkáinak fotóalbuma, MKE Levéltár. A korábbi tanulmányomban

a szobor beazonosítása még sikertelen volt. *Szücs* i. m. 108. A Fiesole-portré gipszváltozata többek között megtalálható a Puskin Múzeum (Moszkva) és a Victoria and Albert Múzeum (London) másolatgyűjteményében, illetve megvolt a Szépművészeti Múzeumban is. Szőcs Miriamnak a Szépművészeti Múzeum iratárában végzett kutatásai alapján: az eredetileg Giuseppe Lelli által Firenzében készített gipszöntvényt (ltsz.: RG 209), több más darral együtt kölcsönképpen 1946 augusztusában átadták a Művészeti Szabadiskolának (Lőrinc utca 15. sz.), amelyet Olcsai Kiss Zoltán szobrászművész és Pogány Ö. Gábor művészettörténész vezetett. Festett terrakotta példánya 1996-ban felbukkant egy Artnet aukción: Donatello köre: *Egy fiatal férfi mellszobra*, 1480. <http://www.artnet.com/artists/donatello/portraitbuste-eines-jungen-mannes-X02q2SFii183EzcfDv74Pw2>

Érdekes adalék, hogy az 1890-as években Cézanne is lerajzolta. In: *Lawrence Gowing: Paul Cézanne: The Basel Sketchbooks*. MOMA, New York, 1988. 125. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2154_300295387.pdf

13 Jegyzőkönyv felvétel 1950. április 14-én megtartott főigazgatói tanácsülésről. A MKF jegyzőkönyvei 1945–1963.

https://library.hungaricana.hu/hu/view/MOME_KEPMUV_TanacsulesiJegy_1949-50_1951-52/?pg=21&layout=s&query=m%C3%A1sol%C3%A1s

14 Jegyzőkönyv felvétel 1951. január 3-án tartott főigazgatói tanácsülésen. Uo.

15 A Pénzügyminisztérium Ágazati Főosztály Kulturális Osztályának küldött levél, 1954. január 30. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltár (a továbbiakban: MNL OL), XIX-I-3-m Népművelési Minisztérium Visszaminősített TÜK iratok 13. doboz (Tük/050/1954). Közreadja: *Horváth György: A művészek bevonulása. A képzőművészet politikai irányításának és igazgatásának története 1952–1992*. Corvina, Budapest 2015. Szöveggyűjtemény, CD melléklet.

16 *Horváthné Takács Mariann: Az Országos Szépművészeti Múzeum új szerzeményei 1945–1955. Művészettörténeti Értesítő* IV. 1955, 84.

17 Rajzolás és festés. Tankönyv nem-hivatásos művészek számára. Szerk.: *F. Roginszjkaja*. Ford.: Dr. Doroghy Miklós. Művelt Nép, Budapest 1952, 12.

18 *Balogh Jenő: A rajztanítás elvi alapjai. A rajzoktatás segédkönyve*. Tankönyvkiadó, Budapest 1954, 33. A rajztanítás és vizuális nevelés reformerének részletes pályaképe: *Szücs István Miklós: Balogh Jenő emlékezete*. <http://szucsistvanmiklos.5mp.eu/web.php?a=szucsistvanmiklos&o=od5u8TSmJH>

19 Repr.: *Magyar Iparművészet*, 1906. 3. sz. (május). 134.

20 Éber Sándor: *Művészi nevelés*, 1904. Olajtempera, vászon, 40×68,5 cm, j. n. Baja, József Attila Művelődési Központ Éber Gyűjteménye, ltsz.: 1.434.84. Az 1950-es években a fal baloldalára ajtónyílást vágtak a szertár könnyebb megközelíthetősége miatt, felülre pedig villanyvezeték vezeték, azután az 1960-as években az egész felületet lemeszelték. Kovács Zita igazgató (Türr István Múzeum) szíves közlése.

21 Ucsebnűje programmi i. m. 10.

22 Uo. 276.

23 *Nolipa István: A modell és póz kérdéséhez*. *Szabad Művészet* V. 1951, 7. sz., 274–275. A „megbízható” mun-

kásszármazású vezetők átlagos műveltségére jellemző adalék bukkan fel Kemény György grafikusművész visszaemlékezésében, amikor a Képző- és Iparművészeti Gimnázium igazgatója megbüntette az osztályt, mert senki sem vallotta be, hogy a szertárban ő törte le a milói Venus kezét. *Kemény György: Noná, hogy szembenézni önarcképem*. Székfoglaló előadás a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémián, 2017. április 27. <http://mta.hu/szima/kemeny-gyorgy-szekfoglalo-eloadasa-107600>

24 A Magyar Képzőművészeti Egyetem 1950/51. évi vizsgamunkáinak fotóalbuma, MKE Levéltár.

25 Ld. erről: *Horváth Gyöngyvér: Csontváz a műteremben*. A pedagógus Barcsay és a Művészeti anatómia. In: Barcsay Jenő (1900–1988) a festő, a tanár. Szerk.: Szabó Noémi. KOGART, Budapest–Tornyai János Múzeum, Hódmezővásárhely 2015, 152–185. A könyv megszületéséről a mester is írt emlékezéseiben: *Barcsay Jenő: Munkám, sorsom, emlékeim*. Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest 2000, 154–158.

26 *Barcsay Jenő: Művészet és tudomány. A művész hagyatékában*. Megköszönöm Horváth Gyöngyvér segítségét a hozzáféréshez.

27 *Végvári Lajos: Előszó*. In: *Barcsay Jenő: Művészeti anatómia*. Művelt Nép, Budapest 1953, 7. A szöveg az 1955-ös második kiadásból (Művelt Nép) és az 1957-ben megjelentetett orosz változatból (Corvina) már kimaradt.

28 Az 1949-től ott tanult Simon Endre festőművész közlése. Tulajdonában egy 1950-es évek elején készült ornamentika-részlet és egy Hermész-fej temperaképe maradt meg. A szintén ott végzett Simon Zsolt rajzai az 1980 körüli időszakból: gipszkoण्या, Mózes-fej, milói Venus.

29 Az adatok összegyűjtésében a művész lánya, Barabás Éva és Nagy Miklós Kund segített a hagyatékban található iratok alapján. *Beiratkozás a művészeti iskolába*, 1950. Olaj, vászon, 125×100 cm, j. j. l.: Barabás. ltsz.: 236. Soós Zoltán igazgató tájékoztatása.

30 *Beiratkozás a művészeti iskolába* (másolat), 1951. Olaj, vászon, 185,8×143 cm, j. j. l.: Barabás copie. Muzeul Național de Artă al României, București, ltsz.: 4904/136. Octav Boicescu igazgatóhelyettes 2018. március 19-én kelt levele alapján.

31 Rumünszkoje iszkussztvo. Izdatyelsztvo Akagiemii Hudozsesztv SzSzSzR, Moszva, 1951. Repr. 55. A képzőművészeti áttekintést az egykori Hollósy-tanítvány, A. N. Tyihomirov írta. 7–66.

32 A Román Népköztársaság Művészeti Kiállítása a Nemzeti Szalonban a Kultúrkapcsolatok Intézete rendezésében. Katalógus. Budapest, 1950. december 12–23. 44. tétel

33 Thorma János: *Tanulmányfej*, 1887. Olaj, karton, 67×53,5 cm. J. j. l.: Székely. MNG ltsz.: 81.6 T. A kép hátoldalán autográf felirat: „Tanulmány Székely Bertalan iskolájából. Festette Thorma János 1887. évben. Székely kézjegye fehér festékekkel. Nagybánya, 1922. szeptember 2. Thorma János.”

34 Idézi: *Gellér Katalin: Magyarok a Julian Akadémián*. L'Harmattan, Budapest 2017, 67–68.

35 *Johann Joachim Winckelmann: Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban*. Ford.: Tímár Árpád. In: *Művészeti írások*. Magyar Helikon, Budapest 1978, 20–22.

36 *Jean-Jacques Rousseau: Émile, avagy a nevelésről*. Ford.: Győry János. Papirusz, Budapest 1997, 94.

- 37 [Réti István–Thorma János]: A művészeti nevelésről. Molnár Mihály Könyvnyomdája, Nagybánya 1899, 6.
- 38 Nagyszentmiklós, 1905. augusztus 6. Herman Lipót napló 10. 1923. MNG Adattár, ltsz.: 19920/1977.
- 39 Ernst H. Gombrich: Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája. Ford.: Szabó Árpád. Gondolat, Budapest 1972, 164–165. Joseph Meder műve: Die Handzeichnung ihre Technik und Entwicklung. Zweite verbesserte Auflage. Anton Schroll & Co., Wien, 1923. 258–259. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/meder1923/0026>
- 40 A főiskolai gipszminták 1920 utáni sorsához ld.: Papp Júlia: Gipszgyűjteményt cserélünk szakácsnőre. Források az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola gipszgyűjteményének történetéhez. Ars Hungarica XLII. 2016, 3. sz., 283–294.
- 41 Lyka Károly: A nagybányaiak küldetése. Magyar Művészet I. 1925., 1. sz., 20.
- 42 Ld. erről: Almási Tibor: Román akadémiák növendékei a nagybányai művésztelepen. Pro Minoritate, 2002. Tavasz, 165–180.
- 43 Mándy Laura: Az életem emlékei. (Írtam 1881–1982–1983-ban.) Részletek (2.). Zsarát, 1992. 10. sz., 11.
- 44 Réti István: Művészet és természet. Orsz. M. Képzőművészeti Főiskola Évkönyve, 1932. In: Képkötő művészet. Dr. Vajna és Bokor, Budapest 1944, 58. Az I. világháború utáni oktatási reformról ld.: Révész Emese: Reformok évtizede a Képzőművészeti Főiskolán 1920–1932. In: Reformok évtizede. Képzőművészeti Főiskola 1920–1932. Szerk.: Kopócsy Anna. MKE, Budapest 2013, 65–94.
- 45 Szőnyi István: Kép. Megjegyzések a művészetről. Dr. Vajna és Bokor, Budapest 1943, 60–61.
- 46 A Népművelési Miniszter előterjesztése a Magyar Dolgozó Pártja Politikai Bizottságához, 1954. MNG Adattár, ltsz. 23439/1993/614. Bortnyik-hagyaték.
- 47 Erdélyi Múzeum. Ötödik füzet. Pesten, Trattner János Tamás' Nyomtató-műhelyében 1816. 182.
- 48 Johann Joachim Winckelmann: A római belvederei torzó leírása. In: Művészeti írások, i. m. 91. Eredeti cím: Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom, 1759.
- 49 Jacques Buirette: L'Union de la Peinture et de la Sculpture, 1663. Márvány, 78×76 cm. Musée du Louvre, ltsz.: MR 2677
- 50 Honoré Daumier: *Connoisseur*, 1860–65. Rajz, vegyes technika, papír, 438×355 mm, j. b. l.: h. Daumier. Metropolitan Museum of Art, New York, ltsz.: 29.100.200 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/333915>
- 51 N. V. Terpsihorov: Az első jelszó, 1924. Olaj, vászon, 88×103 cm, j. b. l. (cirill betűkkel): N. Terpsihorov 24. Állami Tretyakov Képtár, Szentpétervár, ltsz.: 17366
- 52 Kasimir Malevich: From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting. In: Art in Theory 1900–1990. An Athology of Changing Ideas. Ed. by Charles Harrison and Paul Wood. Blackwell, Oxford, UK–Malden, Massachusetts, USA, 1992. 166.
- 53 R. Sz. Kaufman: A szovjet tematikus festészet 1917-től 1941-ig. Művelt Nép, Budapest 1954, 53.
- 54 M. V. Nyesztyerov: I. D. Scsadr portréja, 1934. Olaj, vászon, 102×92 cm, j. j. l. (cirill betűkkel): M. Nyesztyerov 1934. Állami Tretyakov Képtár, Szentpétervár, ltsz.: 17374. Repr.: A. Mihajlov: M. V. Nyesztyerov (1862–1942). Iszkussztvo, 1952, 6. sz., 76.
- 55 I. A. Popov: Festészet, 1954. Olaj, vászon, 100×138 cm, j. j. k. (cirill betűkkel): Igor Popov 1954 g[oda] razm[er] 138×100 cm. Nemzeti Múzeum, Kijevi Galéria, ltsz.: Zs-1143. A múzeumi adatokat Alla Ilingtől kaptam. A kép repr.: Iszkussztvo, 1954, 4. sz., borító
- 56 Bajkay Éva: Uitz Béla. Gondolat, Budapest 1974, 23.
- 57 A. V. Lunacsarszkij: A klasszikusok öröksége. Ford.: Magos László. In: Válogatott esztétikai munkák. Szerk.: S. Nyirő József. Kossuth, Budapest 1968, 357–358. Az eredeti hivatkozás: G. V. Plehanov: Művészet és forradalmi élet. In: Uő.: Irodalom és esztétika. Válogatott tanulmányok. Ford.: Elbert János. Szerk.: S. Nyirő József. Kossuth, Budapest 1962, 357–358.
- 58 Uo.
- 59 G. Nyedosivin: Művészetelméleti tanulmányok. Ford.: Doroghy Miklós. Képzőművészeti Alap, Budapest 1955, 18. A kötet román nyelven is megjelent: Studii de teoria artei. Cartea Rusa, București, 1953. A téma más irányú kibontása: Henrietta Mondry: How "Straight" Is the Venus of Milo? Regendering Statues and Women's Bodies in Gleb Uspensky's "Vypriamila". The Slavic and East European Journal. Vol. 41, No. 3 (Autumn, 1997), 415–430. Az eredeti novella felkutatását és fordítását Siklósné Kosztricz Anna moszkvai levéltári delegátusnak köszönöm.
- 60 Kerényi Jenő: Szocialista művészet (Szocialista kultúra), 1952. Gipsz, magasság: 210 cm, j. n. MNG ltsz.: 53.216. Kiállítva: III. Magyar Képzőművészeti Kiállítás. Múcsarnok, 1952. december 19.–1953. március 1. Kat. 53. Repr.: Pogány Ö. Gábor: A III. Magyar Képzőművészeti Kiállítás plasztikai anyaga. Szabad Művészet VII. 1953. január–február, 22.
- 61 Németh Lajos: Új monumentális művészet felé (Domanovszky Endre, Kerényi Jenő és Somogyi József művészetéről). Szabad Művészet IX. 1955, 4. sz., 162.
- 62 Henszlmann Imre: A képző-művészetek fejlődése. A Kisfaludy-Társaság Évlapjai, 1884–85. XX. köt. Budapest 1885, 122. Újraközölve: Uő.: Válogatott képzőművészeti írások. Szerk.: Tímár Árpád. MTA Művészettörténeti Kutató csoport, Budapest 1990, 288.
- 63 Rabinovszky Máriusz: Az akadémiák halálára. Auro-ra, 1922, 1. sz. 58–62. In: Uő.: Két korszak határán. (Válogatott művészeti írások). Vál.: Dávid Katalin. Corvina, Budapest 1965, 94.
- 64 Rabinovszky Máriusz: Művészet és válság. Dante, Budapest 1945, 55–56.
- 65 Rabinovszky Máriusz: Die Kunstakademien und die Gesellschaft ihrer Zeit. Acta Historiae Artium I. 1953, 12.

“CLASSICAL” NEW ART. THE ROLE OF PLASTER CASTS IN SOCIALIST REALISM

With the victory of the Hungarian Workers' Party – the communist party – in Hungary in 1949 the “reform” of the institutions of tertiary education including the Academy of Fine Arts and Academy of Applied Arts took place, meaning their transformation upon Soviet models. In daily training, in teaching the techniques of drawing and painting, they returned to the copying of plaster casts, which had already been discarded by the free school of Simon Hollósy in Munich in the 1880s for the benefit of a naturalist approach. This principle was promoted further by the art colony of Nagybánya started in 1896, and it was the guideline when after 1920 the Academy of Fine Arts was reorganized. The traditional academic approach had its roots in J. J. Winckelmann's *Thoughts on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture* published in 1755, while the nature-centric thought of free schools could draw on J-J. Rousseau's *Émile, or on Education* (1762). In the seething period of Soviet painting in the 1920s an increasingly strengthening current among the greatly diverse trends was the one announcing the slogan of “heroic realism”; it was represented primarily by the Society of Painters of Revolutionary Russia (AHRR). N. B. Terpsikhorov's *The first slogan* was painted in 1924; it shows an artist painting the Leninian slogan All power to the soviets! on a red tapestry at the foot of the plaster replicas of the Venus of Milo and the Borghese gladiator.

In addition to the guidance provided by Soviet advisers visiting Hungary in the 1950s, several Hungarian artists could study at Russian academies; they recalled that the basis for learning socialist realism was precise draughtsmanship and the requirement that a work be completed. The demand for high quality socialist realism weighed down upon the teachers with mature ideas socialized in earlier decades and often receiving the badge of “formalism” and on students having to interrupt their art studies for the world war as unattainable. Making copies – in painting and sculpture – was not only part of the training process, but also satisfied the demand of public institutions for representation: replicas of several famous Soviet works, including portraits of Lenin and Stalin were ordered for decoration in buildings, and the program of a museum for the state collection of copies was also deliberated.

SZÜCS György művészettörténész, art historan
Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria /
Museum of Fine Arts – Hungarian National Gallery, Budapest
gyorgy.szucs@szepmuveszeti.hu

Kulcsszavak: szocialista realizmus, rajzoktatás, gipszmásolatok, milói Venus, A. V. Lunacsarszkij, Rabinovszky Máriusz / *Keywords:* socialist realism, teaching of the techniques of drawing and painting, plaster casts, Venus of Milo, A. V. Lunacharsky, Máriusz Rabinovszky