

BICSKEI ÉVA

A helyi mint nemzetközi

Az alakrajz oktatásának és a (női akt)modellek állításának gyakorlata a Mintarajztanodában

Jelen tanulmány az Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde alakrajzi oktatásának és aktállításának gyakorlatát, valamint az aktállítás diákok és tanárok számára eltérő élményét és célját vizsgálja, és ezzel kapcsolatban egy női modell (élet)történetét rekonstruálja. Az alakrajz oktatásának és az aktállítás gyakorlatának mintarajztanodabeli története nem redukálható a hivatalos célkitűzések és gyakorlati problémák ütközésének vagy az órarendek és metodológiák változásának leírására, ugyanis mindezeket két, hosszútávon meghatározó tényező is befolyásolta. Az egyik a Mintarajztanoda céljának folyamatos fejlődése és alakulása a változó művészetpolitikai elképzelések és társadalmi szükségletek hatására, a másik pedig abból a társadalmi nemek (és státuszok) 19. századi hierarchiája által meghatározott, összetett viszonyból fakadt, amely a tanárokat, a diákokat (*férfi művészeket*) és az „élő mintákat” (*női modelleket*) fűzte egymáshoz. Ez az akadémia-gondolat felmerülésével – illetve az azt kísérő finansziális, elhelyezési és morális problémákkal együtt – a (művészi) megismerés és tanulmányozás módjára (végső soron a *reprezentációkra*) is kihatott. Azok vizsgálata viszont azt példázza, hogy a helyi (gyakran limitálnak tekintett) adottságok és sajátosságok valójában egy nemzetközi képzőművészeti kontextus részei.

Az európai képzőművészeti akadémiák klasszikus oktatási tradíciójában a növendékek mintalapok, majd antik szobrok gipszöntvényeinek tanulmányozása után tértek rá az élő modellek utáni rajzolásra és festésre, ami rendszerint összekapcsolódott a perspektíva oktatásával, továbbá művészeti anatómiai, valamint kompozíciós gyakorlatokkal is.¹ Az akadémiai modellek (nemi, osztálybeli, etnikai) hovatartozását az adott társadalmi kontextus és az egymással versengő művészeti, esztétikai elképzelések akár egy (nemzeti) intézményen belül is jelentősen befolyásolták, és nemcsak a 19. század folyamán. Így amikor 1868-ban Keleti Gusztáv, a vallás- és közoktatásügyi miniszter Eötvös József megbízásából egy magyar képzőművészeti oktatási intézmény alapításának előkészítése végett körutat tett a jelentősebb európai művészeti központokban, az aktállítás nemzetközi (akadémiai és stúdió-) gyakorlatában már lezajlott az az alapvető változás, amely során a férfiakat felváltották a női modellek, illetve megindult a női modellkedés professzionalizációja is.²

A korabeli nemzetközi akadémiai akttanulmányok tárgyalása irrelevánsnak tűnhet a Mintarajztanodát 1871-ben életre hívó, hivatalos célkitűzések ismeretében. Ezek – a reáliskolák és a gimnáziumok tantervébe ismételtelen beve-

zetett *mértani* és *technikai* rajzot oktató tanárok képzése; a termelés (ipar)művészeti színvonalának emelésére az iparosok (esti) tanfolyama, a nagyközönség művészeti képzésével összevontan; külföldi művészeti akadémiai tanulmányokra előkészítő alapképzés biztosítása; az egyetem hadászati tanfolyamával összekapcsolt helyszínrajzolás³ – egyike sem igényelt kiterjedt alakrajzi, *nota bene*, akttanulmányokat. Hivatalosan a nemzeti oktatáspolitikai egy olyan intézményt alapított, amely nem az akadémiák művészeti képzését irányozta, így az azok sarokkövét jelentő akttanulmányokat sem biztosította az elméleti oktatást kiegészítő gyakorlati tanfolyamok között.⁴ Meglepő a művészeti igények és finansziális lehetőségek funkcionális alulértékelése akkor, amikor a kiegyezés után, a társadalmi nyilvánosság diskurzusaiban egy magyar képzőművészeti akadémia az önálló nemzeti lét alkotóelemeként tűnt fel.⁵ Az intézmény feladatkörének művészeti szempontból limitált meghatározása Eötvös József vallás- és közoktatásügyi miniszter elképzeléseit tükrözte, és Keleti Gusztáv, leendő igazgatóként, ennek figyelembevételével fogalmazta meg a Mintarajztanoda céljait: nyilvános „akadémia-ellenességét” művészeti „reálpolitikája” befolyásolhatta.⁶

Erre mutat, hogy az intézmény alakrajztanári posztjára Keleti a kor egyik legfelkészültebb magyar festőjének, Székely Bertalannak a jelentkezését támogatta.⁷ A Mintarajztanoda első növendékeinek, illetve az első évek oktatási gyakorlatának a vizsgálata is azt erősíti meg, hogy a képzés gyakorlata nem igazodott a hivatalos célkitűzésekhez. Az intézmény legitimitása bizonyos számú tanuló meglétét igényelte, miközben a bizonytalan megélhetést nyújtó és minimális társadalmi presztízzsel bíró rajztanári képesítés nem vonzott elég diákot,⁸ ellentétben a nagyszámú, az intézményt „határozatlan czéllal látogató”, „műkedvelő” férfival.⁹ Ezek a növendékek nem geometriai vagy mértani stúdiumokért fizettek magas tandíjat: oktatásuk fókuszában a művészeti alaktanulmányok álltak. Jellemző, hogy a parlamentnek benyújtott miniszteri jelentés¹⁰ szerint már 1872-ben a „legjobb előmenetelt” a gyakorlati szakok óraszámának több mint felét kitevő, élő modellek utáni *fejta* tanulmányokat is magába foglaló figurális rajz- és festés szakosztályában érték el: ide azok gyűltek, „kik egyenesen a művészetre, nevezetesen a festészetre éreznek hivatást, valamint a vendéglátogatók és az esti tanfolyam növendékeinek tekintélyes többsége”.¹¹ Az alakrajz oktatása „[k]is mértékben, s főleg csak bevezetésül, mintalapokról folyt [...] Nagyobbára azonban [kisméretű] főszőntvényekről, s a haladottabb növendékek, naponként 2–3 tanteremben, *élő mintáról rajzoltak s festettek*, részint szürke modor-

ban, részint színesen.”¹² Bár a tradicionális akadémiai oktatáshoz hasonló képzési láncolat kiépítésének igénye érzékelhető, sem a gipsz-, sem az élő minták tanulmányozása nem foglalta magába az egész emberi alakot, így nem jelentett kiterjedt művészeti tanulmányokat.¹³ Mivel ebből az időszakból nem ismerünk növendéki munkát, csak feltételezni lehet, hogy a fejtanulmányokhoz ülő modellek – illetve az esti tanfolyamon időnként beállított „élő minták” – között nők is voltak.

Az alakrajzi órák a Mintarajztanoda Rumbach utcai épületének első emeletén zajlottak, ahol „egy különálló, és a héber vallású háztulajdonos által istentiszteleti célra szánt pavillon az iskola céljára szintén kibéreltetvén, szűk ugyan, de legalább jó felső világítással bíró festőműhelyé alakítottatott át”.¹⁴ (Feltételezhető, hogy a főváros zsidónegyedében bérelt épület kiválasztásában a helyiség eleve szerepet játszott, ez „az udvari szárnyra épített pavillonból alakított” festőterem azonban gyakran használhatatlan volt, mivel oda „szeles időjárás alkalmával visszaverőd[ött] a füst”).¹⁵ Az elégtelen körülmények ellenére az oktatás eredményes volt, ezért a tanári testület úgy dönthetett, hogy az 1873-as bécsi világkiállításon a Mintarajztanoda „azon szakmának terményei által legyen képviselve, melyben addig a lehető legtöbb eredményt elérni lehetett. Ez a dombormintákról és *élő alakokról való figurális rajz* vala.”¹⁶

A Mintarajztanoda működésének első évei a gyökeresen eltérő képzési célok tarthatatlanságát, valamint az igényeknek és a lehetőségeknek való meg nem felelésüket bizonyították az új vallás- és közoktatásügyi miniszter, Trefort Ágoston számára is.¹⁷ Az intézmény szelektálhatott hivatalos céljai között: a helyszínrajzolás gyors leépítésével és az iparosképzés lassú elsorvasztásával¹⁸ a magas szintű művészeti képzésre koncentrálhatott. Ez annál is fontosabb volt, mivel ennek hiányában számos növendéket elveszítettek.¹⁹ Az alaktanulmányok kiterjesztése azonban nem pusztán óraszám-emelkedést jelentett,²⁰ hanem a képzés metodológiájának megreformálását is: az akttanulmányok bevezetését (az 1874/75-ös vagy az 1875/76-os tanévben),²¹ valamint antik szobrok főszőntvényeinek beszerzését (1876/77).²² A bonctan megújult oktatásához (1875/76)²³ kapcsolódóan figurális „compositio-gyakorlatokat” is végeztek a növendékek (1876/77).²⁴ Vagyis, olyan tanulmányok kerültek a középpontba, amelyek meghaladták a rajztanárképzés igényeit, vagy azokat az „alapokat”, amelyeknek birtokában a leendő művészek külföldi akadémiai stúdiumokhoz kezdhettek.²⁵ Valójában az *egész emberi alakra* kiterjedő gipsz- és élő minták utáni tanulmányokkal a Mintarajztanodában a nemzetközi művészeti akadémia képzési láncolatához hasonló rendszer épült ki, bár a felzárkózásra tett igyekezet miatt a mintának tekintett klasszikus elmélettől és gyakorlattól idegen módon az akttanulmányok legalább egy éven keresztül úgy folytak, hogy azokat nem előzte meg egész alakú gipszminták másolása. Kezdetből fogva férfiakat alkalmaztak az akttanulmányokhoz, de a növendéki munkák révén két, fejtanulmányhoz ülő női modelltől is tudni lehet (egyikük legalább két éven keresztül dolgozott az

intézményben).²⁶ Mivel a növendéki munkák bekerülését a Mintarajztanoda gyűjteményébe olyan szelekció előzte meg, amely a férfi testfelépítés realisztikus megjelenítését (*académies*) és az idealizáló női fejtanulmányokat preferálta,²⁷ nem zárható ki annak a lehetősége, hogy az akttanulmányokhoz kezdettől fogva pózoltak női modellek is. (1882-re datált az egyetlen ismert és fennmaradt női hátaakttanulmány.)²⁸

A kiterjedt alakrajzi stúdiumokat egy személyben Székely Bertalan vezette. A parlamentnek benyújtott jelentés szerint az oktatás egységes, fokozataiban egymásra épülő tanmenetének az eredménye „általában igen kielégítő volt, néhány jobb tehetségű, s alaposabban előkészült régiebb növendéknél pedig oly sikeres haladást lehetett észlelni, különösen az élő fejmintá után készült rajzbeli és festett tanulmányok körül, mely a külföldi legkiválóbb szakiskolák e nemű termékeivel mérkőzhetik.”²⁹ A Mintarajztanoda művészeti képzésének (állami) támogatásáról tanúskodik az intézmény számára 1876-ban emelt új épület is, ahol az első emeleti „sugárúti homloksor egész hosszát két rajzterem foglalja el. Az egyik az ún. akterem (kétablakos), hol *egész alakú élő mintáról* folynak a rajz- és festészeti tanulmányok. Ez egyúttal a bonctani előadások tanterme. Ebbe nyílik a másik ötablakos és legnagyobb rajzterme az intézetnek, hol egész alakú remekkori szoboröntvények képezik a rajztanulmányok tárgyát (antik terem). Ugyanezen két rajzteremben folynak az élő fejmintáról (Kopfmódel) való rajz- és festészeti gyakorlatok.”³⁰ Az alaktanulmányok menetéről Székely Bertalan írása tudósít, amely az 1878-as párizsi világkiállítás alkalmából németül is megjelent.³¹ Székely tanügyi munkásságának elismeréseképpen a francia becsületrend lovagkeresztjével tüntették ki.³²

Bár Székely könyve az afelett érzett fájdalommal zárult, hogy „az ún. mesteriskola vagy atelier tanítás, hol a kezdő művész a tapasztalt mester tanácsával élve, de már saját szárnyain emelkednék magasbra tűzött célja felé”, a „helyi viszonyok miatt egyelőre még nincs intézetünk tantervébe befogadva”,³³ ez az állapot nem tartott sokáig. A magas szintű alakrajzi képzésnek³⁴ – és az általa aratott (nemzetközi) sikereknek – köszönhetően megnyílt az út az akadémiaokhoz csatolt stúdiók képzési gyakorlatának hazai megvalósítása felé. Az 1878/79-es tanévtől fogva ugyanis „megengedett, hogy a figurális rajz és festészet rendes tanára Székely Bertalan történelmi festészek 2-ik emeleti tanárszobája egy atelier-ablak beillesztése által használható műteremmé alakíttassék át.”³⁵ Ezzel nemcsak Székely műteremgondjai enyhültek, hanem egy *szervezeti- és helyileg* a Mintarajztanodához kapcsolt, *de facto* mesteriskola (*atelier*) nukleusza is kialakulhatott, ahova Székely diákjai rendszeresen bejártak, és ahol a tanár a kompozíció-óráit is tartotta.³⁶

A magas szintű alakrajzi tanulmányokon alapuló, a nemzetközi akadémia képzésével párhuzamos *művészeti* oktatás kiépülése felvetette annak szükségességét, hogy a rajztanárképzést ettől elválasszák. Ehelyett azonban az alapszintű mintarajztanodai művészképzést különítették el az akadémiai tanulmányoktól egy többlépcsős oktatási

láncolat kialakításával, meggátolva Székely *atelier*-jének mesteriskolává válását és az intézmény *de jure* művészeti iskolává alakulását. A magasabb szintű festészeti tanulmányok biztosítására két, kiterjedt akt- (és kompozíciós) tanulmányokat magába foglaló tanfolyamot hoztak létre. Az egyik az 1882/83-as tanévben induló, a Mintarajztanoda épületén kívül elhelyezett, de *szervezetileg* a Mintarajztanodához tartozó, kizárólag férfi művésznövendékeket tömörítő, Lotz Károly által vezetett gyakorlati festészeti szakosztály volt, amelynek az volt „a hivatása, hogy természetes és szükséges kapcsolatot képezzen [a Mintarajztanoda] és a megnyíló [festészeti- és szobrászati] mesterműhelyek között”.³⁷ A felvételt kimagasló alakrajzi képességekhez, „egész alakú élő minta 6 órai folyamában” való lerajzolásához kötötték.³⁸ A növendékek a tanrend szerint „naponként 5–6 óráig élő minta után rajzolnak és festenek”: ez délelőtt fej minta után, este pedig „légszuszvilágítás mellett egész alakról” készített akttanulmányokat jelentett.³⁹ Egy jelentés szerint a növendékek „látható kedvvel és komolysággal munkálkodnak”;⁴⁰ ezzel összefüggésben feltételezhető, hogy Lotz Károly nagy számban alkalmazott női aktmodelleket.

Az 1883/84-es tanévben Benczúr Gyula vezetése alatt az Epreskertben megnyíló festészeti mesteriskola, egy nemzeti képzőművészeti „akadémia első alapkőve”⁴¹ jelentette a legmagasabb művészeti tanulmányok megvalósítását. A felvettek „akt-festő estéli tanfolyammal” egészítették ki történelmi „compositionális” tanulmányaikat, sőt, a társasági élet jeleiről festettek portrékat, illetve különböző állami ösztöndíjakban és megbízásokban részesültek.⁴² Így a mesteriskola nemcsak egyfajta „műhelyt”, hanem védettséget is jelentett a pályakezdő festészeknek. Bár az egymásra épülő tanfolyamok egy olyan képzési láncolatot alkottak, amely a festészet alapjaitól a legmagasabb akadémiai műfajok művelésére készített fel, Benczúr *atelier*-je szervezetileg és helyileg nem kapcsolódott a Mintarajztanodához, mi által Székely Bertalan több mint egy évtizedes, a magasabb művészeti oktatás kiépítését célzó tevékenységét marginalizálta (ennek részeként szüntették meg keddenkénti kompozíció-óráit is 1883-tól). Annak ellenére, hogy eredetileg több *atelier* (párhuzamos mesteriskolák) felállításával számoltak az Epreskertben – Székelyével is –, feltehetően anyagi (művészetpolitikai) okok miatt csak Benczúré épült meg.⁴³

Így a hetvenes évek végétől a műkedvelők, művészek és rajztanárok egymástól eltérő képzési céljai differenciálatlan alakrajzi oktatáson alapultak a Mintarajztanodában.⁴⁴ Ez a differenciálatlanság azért jelentett problémát, mert a művészeti tanulmányokra fordított figyelem negatívan befolyásolta a (hivatalosan *mértani és technikai*) rajzot oktató tanárok képzését és képesítését. A magas szintű alakrajzi tanulmányok bevezetése megakadályozta a képzésben *nem* részesült, működő rajztanárok professzionizációját, és ezzel az állami rajztanári állásokat a mintarajztanodai növendékek számára monopolizálta.⁴⁵ Néhány évvel később, vagyis az emelt szintű alakrajzi tanulmányokban részesülő növendékek *első* generációjának végzésekor, a szakszerű alakrajzi képzésre hivatkozva

megtörhették a képzésben részt nem vettek állami alkalmazását, de mint az elkövetkező évek történetéből kiderül, őket pótolni nem tudták. A végső soron *művészeti* tanulmányokra alapozó rajztanári vizsgálatok ugyanis a képesítést elnyerők számát is lehatárolták, illetve a végzeteket a *művészetek* gyakorlása, és nem az (egyébként alulfinanszírozott) állami oktatási intézményekben való elhelyezkedés felé vezette.⁴⁶

A mintarajztanodai alakrajz tanítása, bár az első évtizedben dinamikus, művészi irányban fejlődött, s kisebb, de nem jelentéktelen mértékben változott, valójában hosszabb ideig stagnált. A továbbra is differenciálatlan rajztanár- és alapfokú művészképzés megőrizte a korábbi évek gyakorlatát, bár az 1885/86-os tanévtől a férfiak négy évfolyamra osztott képzésében az „élő minta” utáni fejtanulmányokat már a második,⁴⁷ majd az 1895/96-os tanévtől az első osztályban is bevezették, csökkentve ezzel az élettelen „domború főszminták” utáni tanulmányokat.⁴⁸ A mindinkább az élő emberi alakra koncentráló tanulmányok párhuzamba állíthatók a tradicionális akadémiai oktatásnak a 19. század közepétől Európa-szerte tapasztalható fellazulásával. Az antik szoborminták másolásának háttérbe szorulása a konvencionizált arányok internalizálásának és az élő minták utáni tanulmányok idealizálásának vette elejét. A meglehetősen későn, az 1897/98-as tanévtől – az 1891-ben beolvasztott mesteriskolák szervezeti függetlenedésekor – szétválasztott rajztanár- és művészképzés⁴⁹ az élő emberi alak tanulmányozásának differenciálásával is járt. Így a művésznövendékek a kiterjedt alakrajzi tanulmányokat előíró tanterv alapján az aktok rajzolását és festését már a második évfolyamban megkezdték, és esténként is gyakorolták.⁵⁰ Sőt, az élő mintákat „a szabadban” is tanulmányozták, és ezzel egy olyan gyakorlat jelent meg a Mintarajztanoda képzésében, amely a 19. század második fele óta elszórtan felbukkant a nemzetközi gyakorlatban.⁵¹ A rajztanárok képzése a korábbi évek gyakorlatát követte, de az *akt festését* megszüntették – vagyis a képesítettek számának növelése érdekében képzésük színvonalát lejjebb szállították.⁵² A rajztanítónők csak a második osztályban kezdték „élő mintákat” tanulmányozni, többet dolgoztak domború főszminták után, és alakrajzi óraszámuk is alacsonyabb volt a férfiakénál.⁵³ Az aktrajzolás hivatalosan először az 1897/98-as tanévben jelent meg a másodikosok órarendjében, hetente egy alkalommal.⁵⁴ A női művésznövendékek viszont az 1902/03-as tanévtől a rajztanítónőkértől elválasztott, és a férfi művésznövendékekével megegyező órarendjüknek köszönhetően „az élő minta után való fej- és aktrajzolást [...] már az I. osztályban megkezdik”.⁵⁵ Ez azonban nem jelentett koedukált aktrajzolást vagy férfiak tanulmányozását. Ez csak a női festőiskola növendékei számára vált elérhetővé. A századfordulóra datálható rajzaikon alsóruhában ábrázolt,⁵⁶ sőt meztelen férfiről készült tanulmányok is találhatók – de ezekről hiányzik a modell nemi szerve.⁵⁷ A női modellekről készített tanulmányok a női festészeti tanfolyamon is jellemzőbbek voltak.⁵⁸

A magas szintű alakrajzi stúdiumok kezdetben egyrészt az intézmény művészeti iskolává való fordítását, másrészt a rajztanítóságnak mint szakmának a mintarajztanodabeli

növendékek számára való monopolizálását szolgálták. Mintegy tíz év alatt azonban a képzetlen rajztanítók kompetícióját felszámolták, és a magas alakrajzi vizsgakövetelményeket, amelyek a szükségleteknek megfelelő számú növendék képesítését megakadályozták, az 1889/90-es tanévtől már lejjebb lehetett szállítani („differenciálás” keretében).⁵⁹ Ami figyelemre méltó, az az, hogy a képesítés specializálódása nem járt együtt a képzés specializációjával, amelyet csak 1897/98-ban vezettek be.

Az 1902/03-as tanévtől – Keleti Gusztáv halála után, amikor Székely Bertalant művészeti igazgatóvá nevezték ki – újabb, az alakrajzot, és ezzel kapcsolatban a képzést és a vizsgálatokat is érintő radikális változtatások léptek életbe.⁶⁰ Székely a rajztanárok és -tanítók képzésében is a művészi stúdiumokra helyezte a hangsúlyt, vagyis megfordította azt a folyamatot, amely a rajztanárképzés színvonalának leszállítására irányult.⁶¹ Az alakrajzi órák számát több mint egyharmaddal megemelték (ehhez a geometriai tárgyak óraszámát csökkentették), és a mintarajztanodai művésznövendékekhez hasonlóan a rajztanárjelöltek már a második osztálytól „az aktrajzolás párhuzamosan az élőfejrajzolással és festéssel gyakorolják”.⁶² Az újítás a festésre (vissza)helyezett hangsúlyon túl az akttanulmányok korai bevezetésében és a főszminták mellőzésében állt. Vagyis a módszerek változtak meg: a tradicionális akadémiai képzés egyik részét, az élettelen előképek tanulmányozását – akárcsak a művészképzésből 1897/98-ban – elhagyták a rajztanárképzésből is. Az átalakítás a „mechanikus másolás” minden megnyilvánulása ellen irányult, és a gyors, a művészi képzeletet fejlesztő vázolás elsajátítását célozta.⁶³ Ebben a folyamatban a Mintarajziskolában alkalmazott, a műteremben beállított „élő minták” is túl tárgyszerűnek tündek.⁶⁴ Ideális modellé a tanulmányozásról nem tudó, „szabadon mozgó emberi alak” vált, akinek önfeledtségét nem lehetett a műtermi modell mesterkélt-ségével helyettesíteni.⁶⁵ A „szabadban dolgozó munkások”, valamint az „élő mozgó állatok”, a lovak rajzolása a látvány gyors, kreatív rögzítésének elsajátítását célozta, és ennek érdekében a növendékek „két-három emberi alakkal variált, hetenkint kitűzött, új és új mozdulat-compositio feladatok[at]” is (újra) végeztek (ezek az újonnan bevezetett szakvizsgának is tárgyai lettek).⁶⁶ Székely megbetegedésével, majd halálával elképzeléseinek megvalósítása felhígult az intézményben: tanítványa, Tardos Krenner Viktor például az eredeti elgondolással⁶⁷ ellentétben, takarékoskodásból, már nem „élő mintát”, hanem „manekken”-t alkalmazott volna a kompozíciós gyakorlatokon, de ezt a tanárok „közhangulata” elvetette.⁶⁸

A művészeti irányba visszafordított rajztanárképzés ismét a szakképzett növendékek „művészkedését” segítette elő. Az alsófokú iskolákban és vidéken működő rajztanítók hiánya egyre nőtt, és emiatt más oktatási intézmények is bejelentették igényüket a képzésre és képesítésre, fenyegetve ezáltal a Mintarajztanoda legitimitást biztosító monopoliumát.⁶⁹ A problémára a vezetőség a negyedéves, tehát még nem képesített férfinövendékek kihelyezésével válaszolt, de a szakképzett rajztanítónők alkalmazásának útját állta.⁷⁰ Mindez nem jelentett megoldást, de előtérbe

került az intézmény újraszervezésének szükségessége. Az alapszintű művész-, valamint rajztanárképzés adminisztratív szétválasztása az intézmény és a rajztanárképzés (*művészeti*) leértékelődése miatt nem tűnt járható útnak, ezért egy már korábban felmerült gondolathoz, a pavilonrendszerhez tértek vissza a Mintarajztanoda Főiskolává változtatásakor, 1907/08-ban. A rajztanár- és a művészképzés, valamint a mesteriskolák egy intézményen belül, saját vezetőkkel különültek el, és ezzel a művészképzés végre *de jure* is akadémiai rangra emelkedett. A szervezeteileg összetartozó képzéseket azonban helyileg szétválasztották: az Andrassy úti épületben maradt a rajztanárképzés, és a nagy számban felvett rajztanár- és -tanítónövendékek az alakrajzot „3 nagy műterem”-ben sajátíthatták el.⁷¹ Klasszikus akadémiai oktatásukat 1910-től végleg elvetették, pontosabban az nemspecifikussá vált: a férfiakkal ellentétben, akik már kezdettől fogva „élő minták” után rajzoltak, a nők tanrendjében megmaradt a szoboröntvények tanulmányozása.⁷²

A Mintarajztanoda több mint negyven évet áthidaló történetéből látható, hogy a hivatalosan nem művészeti iskolaként alapított intézmény az alakrajz oktatását tartotta szem előtt, és ez a gyakorlat vezethetett el előbb a mesteriskola megalapításához, majd Szépművészeti Akadémiává alakulásához. Az is látható azonban, hogy a művészeti képzésre koncentráció negatívan hatott az intézmény egyik fő- és legitimáló feladatára, a rajztanárképzésre. A negyven év alatt az alakrajz oktatása jelentős metodológiai és strukturális változtatásokon ment keresztül egyazon tanár, Székely Bertalan vezetése alatt, ezért különösen szükséges a művész kéziratok hagyatékában az alaktanulmányokkal foglalkozó részek tudományos vizsgálata. Ez a változás attól az igénytől indult, hogy az akadémiai klasszikus képzési láncolatához hasonlóan hozzanak létre az intézményben, és egészen ennek a képzésnek a felbomlásáig tartott. A folyamat nemcsak az emberi fejtől az egész alakra kiterjedő stúdiumokat, hanem azt a jelentős szemléletbeli változást is magába foglalta, amely során az élettelen és mozdulatlan, műterembe zárt szobor-, illetve fejmintákra való (kényszerű) koncentrációt a szabadban és szabadon mozgó, élő ember tanulmányozása, más szavakkal az aprólékos másolást a látvány gyors, kreatív visszaadása váltotta fel. Az oktatás metodikai változása a modellek alkalmazására, az aktállítás gyakorlatára is jelentősen kihathatott: a fejtanulmányokhoz ülő, illetve akttanulmányokhoz pózoló, tehát a pózolásának tudatában lévő, (így *affektáló*) élő minták (szinte élettelen) tárgyszerűsége után megjelent az igény az öntudatlanabb, felszabadultabb és dinamikus mozgó (*állat*)modellre. Mindez az akttanulmányok jelentését is átfogalmazta: az akt (*Aktion*) általános emberi (cselekvésként való) tanulmányozása az individualizált, egyedi és eseti mozgásegységek *konstruálásához* vezetett.

A műteremben beállított modell tanulmányozásának metodológiai leértékelődéséhez azonban jelentősen hozzájárultak a Mintarajztanodában uralkodó viszonyok: a diákok állandóan növekvő száma miatt a termék szűkös-

sége, a túlórában foglalkoztatott, illetve díjazás nélkül tevékenykedő tanárok motivátlansága és a dologi kiadásokra fordítható évi összeg, amely a (női) modellek számát is megszabta. Ezek a tényezők ugyanis a modellek egyre merevebb és egyszerűbb beállítását idézték elő.⁷³

Nemcsak a Rumbach utcai bérleményt, hanem a sugárúti épület reprezentatív termeit is kezdettől fogva jellemezte a zsúfoltság, a „mintáktól” való ideális távolság hiánya, ami az alaktanulmányok színvonalát negatívan befolyásolta.⁷⁴ Bár a rendelkezésre álló termék száma az idő előrehaladtával bővült, a diákok dinamikusan növekvő létszámával lépést nem tarthatott. Az 1902/03-as tanévtől az alakrajzi órák mennyiségének megemlése a meghatározott létszámú és fix fizetésű tanári kar teherbírását is próbára tette. Az óraszámok teljesítését csak kifizetetlen túlórával lehetett megoldani, ami éveken keresztül húzódozó feszültséget okozott a minisztérium és a Mintarajztanoda tanári kara között, és még inkább elvette a tanárok kedvét az amúgy is fárasztó munkától.⁷⁵ Átmeneti megoldásként különböző képzési szintű és célú osztályokat vontak össze – akkor, amikor a tanrend elvben nagyfokú specializáltságot írt elő. Egy ponton túl azonban az összevonás sem működött, mert például „ez már két osztály összevonásával elérte a tetőpontot, amennyiben a tanárjelöltek-nél a tanítványok száma az alakrajznál 46–48-ig is emelkedik. Hogy ez milyen terhes feladat, azt csak az tudja, aki ismeri a tanárképzést, mert ez a művészképzéssel nem vehető egy mérték alá”.⁷⁶ Az óraösszevonáson túl egy másik, a „felelősség szempontjából [nem] kívánatos” lehetőség a „délelőtti fejrakolozás” és az „esti akt” oktatásának elválasztása volt (vagyis ugyanabban az osztályban a két gyakorlatot nem egy, hanem két tanár vezette).⁷⁷

A kiterjedt alak- és aktstúdiumok a megfelelő pénzügyi keret hiányában egyre radikálisabb lépések megtételét követelték, és ezzel gyakorlatilag az élő modell tanulmányozásán alapuló tanrend elméletét változtatták meg. A főiskolává válás évében (!), az 1907/08-as tanévben az első- és másodéves férfi tanárjelöltek aktrajzát fél évre törölték,⁷⁸ a nők esti aktrajzát pedig délelőtti tették át, annak ellenére, hogy az esti aktrajz lényege abban állt, hogy a mesterséges világítás a formákat jobban kiemelte, vagyis megkönnyítette az alak tanulmányozását.⁷⁹ Bár a nőket a férfiakkal összevonva gazdaságosan tarthatták volna meg az órákat, de a társadalmi (nemi) korlátok még 1907-ben is erősebbek voltak a pénzügyi korlátoknál: a tanári kar a továbbképzős rajztanárnők és a férfi rajztanárok koedukált aktrajzolása helyett az előbbieknél a rajztanítónő-növendékekkel közös, délelőtti alakrajzóráját szavazta meg.⁸⁰

Az aktállítási költségek azonban még ezekkel a megszorításokkal sem értek a megszabott pénzügyi keretekbe. 1907 decemberére „a modellköltség óriási módon megnövekedett”,⁸¹ és erre Várdai Szilárd gazdasági igazgató az (egyébként elvetett) megoldást a modellekkel való „takarékoskodásban” és a kiterjedt alakrajzi órák számának csökkentésében látta, „oly módon, hogy reggel 8 óra helyett 9 órakor kezdjük a figurális rajzot és festést. [...] Csökkenteni lehetne a kiadást az által is, ha a szaktaná-

rok túlnyomó mértékben alkalmazott női aktok helyett inkább férfiaktokat alkalmaznak.”⁸² Vagyis, a 19. század közepe óta jellemző nemzetközi gyakorlathoz hasonlóan a Mintarajztanoda is – és ez egy ideje feltétlenül így lehetett – inkább női modelleket foglalkoztatott. A női modellek drágábbak voltak a férfiaknál – ez retrospektíven is feltételezhető –, ami azt jelzi, hogy ellentétben az európai folyamatokkal, a női modellkedés professzionalizációja még nem zajlott le: a női meztelenül pózolás prostituáló konnotációi miatt került többre. A nemzetközi irodalom arra utal, hogy a nők esetében a modellkedés csak néhány éves életszakasz, időszakos pénzkereset volt, ami ugyancsak hátráltatta az „előzetes alkun” alapuló munka professzionalizálódását.⁸³

A dologi kiadások közé tartozó modellállítási költségeket általában szűkös pénzügyi keret fedezte.⁸⁴ Az 1878/79-es tanévben „élő minták díjazására [...] több mint ezer forint” állt rendelkezésre.⁸⁵ Mivel 1875-ben, a növendéki rajzok alapján legalább két férfi és két női modellt (ha nem többet) alkalmaztak az intézményben, ennyi modellel mint minimummal számolhatunk 1878/79-ben is. A modellek így a rajztanárok egyébként alacsony állami ösztöndíjánál⁸⁶ kevesebb javadalmazásban részesültek a délelőttiönként két-két és esténként néhány órás pózolásért. Ez esetleg utalhat arra, hogy a modellek alsóbb társadalmi rétegből származtak, és rászorultak az összegre. A rajztanárok ösztöndíjánál is alacsonyabb juttatás a diákoknak a (női) modellekkel szembeni viselkedésére is kihatott: a nemi hierarchiát a társadalmi pozíció hierarchiája erősítette meg.

Az aktállításra fordított összeg az *Értesítők* sematikus – ezért pontatlan – adatai alapján az 1888/89-es tanévtől, esetleg már az előtt is néhány évvel, 2000 forintra növekedett – ezt az egyre korábban bevezetett „élő minták” utáni fej- és alaktanulmányok is indokolták.⁸⁷ Az 1896/97-es tanévtől, a művész- és a rajztanárképzés differenciálásával elkülönült alaktanulmányok újabb modellek alkalmazását követelték meg: ekkor a keret 3000 forintra emelkedett (az intézmény 66 070 forintnyi éves költségvetésének elenyésző, 4,54 százalékát jelentette).⁸⁸ Az 1899/1900-as tanévtől ez az összeg 6000 koronát tett ki, és néhány éven keresztül ez az adat ismétlődik az *Értesítők*ben.⁸⁹ Az 1903/04-es tanévtől a költségeket más összegekkel összevonva közölték (majd ugyancsak változtatás nélkül éveken keresztül ismételték).⁹⁰ A főiskolává válás évében, vagyis amikor a (szervezetileg és pénzügyileg) különálló mesteriskolákat a Mintarajztanodához kapcsolták, a modellállítás (és az oktatáshoz szükséges más *taneszközök*) költsége megduplázódott.⁹¹

1909-ben a Főiskolán a kiterjedt alakrajzi stúdiumokra épülő rajztanárképzés, a szobrászati, festészeti és női mesteriskolák, az esti akttanfolyam modellállítási költségeinek százalékos aránya az 1896/97-es tanévhez képest megkétszereződött (a költségvetés 9,05 százalékát tette ki).⁹² Mivel nem feltételezhető, hogy az „élő minták” díjazása ekkora mértékben növekedett volna az évek előrehaladtával, a megemelkedett kiadások több modell alkalmazását jelenthették. Az összeg arányának megduplázódását azonban

nem követte az akttanulmányok színvonalának relatív emelkedése. Ugyanis ezalatt a diákok létszáma is majdnem megkétszereződött, valamint elkülönült a művész- és rajztanárképzés, amit néhány év múlva „művészibb alapokra” helyeztek, és ez az alaktani órák számának megnövekedését vonta maga után, továbbá megnyílt egy több teremben több modellt foglalkoztató esti aktrajzoló szabadiskola is.⁹³ A századfordulón a tanárok fizetetlen túlóráiról, a folyamatosan növekvő zsúfoltságról, évfolyamok és szakosztályok összevonásáról tudósító megjegyzéseket ebben a feszültségben kell értelmezni – az „élő minták” díjazására fordítható összeg nem tartott lépést a rohamosan növekvő szükséglettel, és ez az alakrajzi képzés minőségét beárnyékolta. Modellből is kevés volt – egyre több férfinövendék szegelte tekintetét a (női) modellre.

Egy olyan intézmény történetének kutatásához, ahol a meztelen női test rajzolása fiatal férfiak képzésének részét jelentette, a feminista episztemológia,⁹⁴ valamint az általa inspirált, a társadalmi nemi megkülönböztetésekre érzékeny interdiszciplináris (művészet)történeti kutatások⁹⁵ kritikai elgondolásai megfelelő keretet biztosítanak. Ezek alapján a megfigyelő tekintete a hatalomgyakorlás eszközeként jelent meg, amely a vizsgálandót alanyiságától megfosztva tárggyá változtatta, és ezzel a vizsgáló szubjektumként való önmeghatározását segítette elő. A művészeti életben mindehhez a tanulmányozás tárgyának a vágy tárgyával való átfedettsége járul, vagyis a társadalmi nemi és pozícióbeli hierarchiának a férfi művészek és női modellek viszonyára, és az ennek lecsapódásának tekinthető „akadémikus” reprezentációkra kiható, meghatározó jellege.

A mintarajztanodabeli modellek eltárgyasodását már rendszerezésük és megnevezésük is jelzi. Az intézet taneszközei – a lap- és domború minták, a könyvtár gyűjteményei – közé nemcsak a „rég és újabb kori jeles szoborminták és fejminták, valamint egyes testrészek természet után készült főszöntvényei” tartoztak, hanem ezen élettelen taneszközök között kapott helyet „az élő (fej- vagy alak-) minta”, azaz azok az „élő férfiak és nők, kik előzetes alku szerint naponként több órán át, meghatározott díjazás fejében mintául állanak és ülnek a növendékek előtt”.⁹⁶ Ez a funkcionális felfogás a hivatalos narratívákat jellemzi, ugyanakkor egy mind miniszteriális, mind intézményi szinten ismert, gyakorlati problémát takart.⁹⁷ A női „élő minták” alkalmazásából eredő bajokat példázhatja Stróbl Alajosnak – az epreskerti szobrásznövendékek vezetőjének – egyik Keletihez írott, 1897-es levele. Stróbl felpanaszolta, hogy „gyakori felszólításom dacára a modellek azokon az órákon keresztül, amelyekben művészi célokra nincsenek elfoglalva, sétálnak a kertben. Igen szépen kérem sürgősen talán szigorú rendeletet kiadni, hogy a modellek csak – ha meg vannak rendelve – és szükség van rájuk, a kertben tartozkodjék [sic]”.⁹⁸ Keleti nem habozott, és figyelmeztetése „a Stróbl és Lotz iskolák fekete tábláin kifüggesztetett” (vagyis nemcsak Stróblnak és nem először okozott gondot a modellek és növendékek tanulmányokon túlnyúló viszonya).⁹⁹ A problémát nem a modellek okozták – a férfinövendékek provokáltak: a tanul-

mányozás lezárultával a modellek számukra megmaradtak a vágy tárgyainak, az igazgató viszont ezt a tanulmányok veszélyeztetéseként látta, és büntette.¹⁰⁰

A diákoknak a női modellekhez fűződő kapcsolata, annak megélése Both Menyhért egy anekdotikus publicisztikájával példázható, amely a nyilvánosság elől elzárt, de azt talán a legjobban érdeklő mintarajztanodabeli alakrajz-stúdiumokról szólt.¹⁰¹ Both a szegény, ámde bohém növendék pozíciójából beszélt, és ennek a nézőpontnak lényegesebb része volt az, hogy *férfi*, semmint az, hogy *diák*, vagyis az, hogy egy olyan intézmény keretébe tartozott, ahol (különböző) nőekkel (különböző) kapcsolatba kerülhetett, és ahol a művészeti stúdium a szexuális vágyódással szétválaszthatatlanul összekeveredett.

Annak ellenére, hogy az első szakosztályosok hivatalos órarendjének ekkor még nem volt része az „élő minta” utáni alakrajz, Both egy reggeli fejtanulmány-óráról számolt be.¹⁰² Tőle értesülünk arról, hogy a délelőtti névteleni fejtanulmányokhoz a modellek beállítása már a tanárok megérkezése előtt megtörtént – ami a növendékek aktív részvételére is utalhat: mire ők beléptek az osztályba, már korrektúrázni kezdhették a növendéki munkákat.¹⁰³ Nem világos azonban, hogy a feltehetően egy héten keresztül tanulmányozandó alapbeállítást ki határozta meg.¹⁰⁴

Az azonban, hogy Székely Bertalan és Greguss János a nemzetközi akadémiai gyakorlatnak megfelelően csak korrektúrázni járt be az órára, kihatott a (felügyelet nélküli) diákok modellekkel szembeni magatartására is. A növendékek ahelyett, hogy művészeti tanulmányokra inspiráló Múzsáknak tekintették volna a pózoló modelleket, például a – Both által említett – „holde Paulá”-t, rájuk leginkább csak mint (meztelen) nőkre pillantottak. Ez azonban visszahatott a művészeti stúdiumra, és a képzést magát hátráltatta. A levéltári iratanyag is arra mutat, hogy az alsóbb társadalmi osztályból érkező, szerény előképzettséggel rendelkező, fiatal, nőtlen férfiak szemében – a csoportlét felerősítő hatásának következtében¹⁰⁵ és egy olyan helyzetben, amelyet a társas viselkedés nem szabályozott, a gyakran jelen nem lévő tanár nem regulázott – a laza drapériába burkolt, illetve meztelen nő kétes megítélés alá eshetett. Az „élő minták” utáni alaktanulmányok gyakorlatához szokva a mintarajztanodabeli férfinövendékek a nyilvánosságban láthatóvá vált nők között *en bloque* nem tudtak differenciálni: nemcsak a női modellekben, hanem a nőnövendékekben,¹⁰⁶ a Mintarajztanoda környékén tanuló,¹⁰⁷ illetve művészeti kiállításokat látogató nőkben is (csak) vágyaik tárgyát látták.¹⁰⁸

A rajztanítójelöltek számára már az első évfolyamtól kezdve kiterjedt, női élő minta utáni tanulmányokat előíró tanterv bevezetésének évében, 1902/03-ban különösen megugrott az (alsóbb évfolyamos férfinövendékek által elkövetett) nőekkel szembeni „lovagiatlan, illetlen viselkedéssel” kapcsolatos esetek száma, és egyben a zaklatás egy speciális, a növendékekre jellemző változata jött létre. Egy, az Andrassy úton vasárnap délután promenádózó „tisztességes hölgy” és lánya ellen elkövetett „sértő viselkedéssel” betelt a pohár.¹⁰⁹ Az eset, amit a *női modellekkel szembeni viselkedéssel* hoztak kapcsolatba, oda vezetett,

hogy még az élő minták utáni megnövekedett tanulmányokra építő tanterv bevezetésének évében, a nemzetközi fejleményekkel ellentétben, nemspecifikus akttanulmányok bevezetése mellett döntött az intézmény vezetősége – a férfiak férfit, a nők nőt tanulmányozhattak. Így 1903-ban „a másodéves rajztanárjelöltek, midőn alkalom adatott ne-



1. Székely Bertalan:
Női fejtanulmány
(Ráchel)
(Female head study,
Rachel)
Magángyűjtemény
(Private collection)

kik női modell után rajzolni, viselkedésükkel erre magukat érdemtelenségnek tanúsították, miért is a női modellek beállítása megszüntetett”,¹¹⁰ majd 1904-ben a férfinövendékekre vonatkozólag az is „kimondatott, hogy az első és második osztályban majdnem kizárólag férfi modell használandó, a harmadik és negyedik évfolyamban időközönként női modell is beállítható, de nagyjából ott is férfi akt fogadandó föl”.¹¹¹ Ugyanekkor, a mintarajztanodai rajztanítónő- és művésznőnövendékek esetében egyrészt „az aktrajzolásnak a férfiakkal való együttes gyakorlása a mai társadalmi felfogás mellett kényszerítőleg alig volna kimondható”,¹¹² másrészt „[a]kt modell a nőknél – természetesen – csak nő” lehetett.¹¹³ 1906–1907-re azonban, Várdai fentebb idézett megjegyzése alapján, többé-kevésbé visszaállt a női modellek alkalmazása.

A 19. századi művészek, a női (akt)modellek és az alkotások összetett viszonyai, illetve az ezekről szóló 19. századi írott és vizuális reprezentációk csak újabban kerültek a tudományos kutatás fókuszába.¹¹⁴ Míg a kiemelkedő alkotók által alkalmazott, a művésszel rövidebb-hosszabb ideig nem legalizált viszonyt is fenntartó modellek élettörténete, ha nehezen is, de kutatható, addig a tanintézetekben foglalkoztatottak esetében azzal is számolni kell, hogy tárgyként való kezelésük személyiségük történetét is elfedte. Alább következő vizsgálódásaim ezen láthatatlan történetek töredékes felfedését célozzák, egy női modell „portréjának” felvázolásával.

Székely Bertalantól több olyan – drapériába burkolt (ritkábban korabeli ruhát viselő), mitológiai attribútumokkal jelzésszerűen ellátott, a fejnek és a tekintetnek a

felsőtesthez képest elfordított beállításával és a kezek drapériát összevonó mozdulatával ábrázolt – női mellkép ismert, amelyekhez hasonlóak a növendéki munkákat bemutató fényképeken is láthatóak. Sőt, vélhetően néhány növendéki munka ugyanazokról a női modellekről készült, és ez arra mutat, hogy Székely női mellképeinek nagy része a Mintarajztanoda modelljeihez kötődik. Például egy dús, vörössesszőke hajú modellt Székely Tiziano *Flora* (1510–1515 körül) című festményét idézően állított be: a nő melléhez emelt kezével az egyik válláról lecsúszó alsóruháját tartotta meg.¹¹⁵ Ugyanezt a modellt festette meg Székely egyik növendéke is a hajzuhatag és a ruházat kissé eltérő elrendezésével, de hasonló beállításban.¹¹⁶ Egy másik modellt Székely Bertalan és fia, Árpád ugyanabban a beállításban és majdnem megegyező nézetből festett meg: a családi hagyomány szerint Árpád apjával versenyzett, meg akarva mutatni, „hogy ő is tud úgy festeni”.¹¹⁷

Egy másik mintarajztanodai modellnek, „Ráchelnek” neve (ami felvett is lehet) és külseje jól illik a *belle Juive*-modellek alkalmazásának európai akadémiai hagyományába. Dús, fekete hajú, telt arcú, szépen ívelt szája, nagy, sötét szemű fiatal nő volt – lehangolt, magába forduló attitűdje is felismerhetővé teszi: ezek alapján több Székely által festett női tanulmányfőnek,¹¹⁸ sőt, egy növendéki munkának is modellje lehetett.¹¹⁹ A kiindulópontot az a „Ráchel”-ként jelzett kép jelenti, amelyen a nőt az egyik vállát szabadon hagyó, sárga drapériában, hátára omló, kibontott fekete hajában zöld babérkoszorúval, *Múzsaként* festette meg Székely.¹²⁰ Hasonló, *Múzsaként* pózoló női modellek után készült (fej)tanulmányok már a 18. századi francia akadémiai gyakorlatban is megjelentek (*tête d'expression*).¹²¹ A modellnek ez a beállítása a fentiek ismeretében úgy is értelmezhető, mint arra tett kísérlet, hogy a festő az „előzetes alku” alapján, pénzért fogadott (mezítelen) testi valójával jelenlévő (és ható) női modellt tanulmányozásra inspiráló tárggyá (és képtémává) fordítsa, idealizált Múzsává szublimálja. „Ráchel”-ről legalább még két képet festett Székely: a testéhez képest kissé elfordított arcát háromnegyed profilból mutatja, és egyik kezének mozdulatával a fátyolszerű drapériákat vonja össze melle előtt. A két mű összefügg egymással, az egyik a kivitelezett képhez¹²² (1. kép) készült, részleteiben kissé eltérő, pasztózusabb tanulmány.¹²³ Ugyanő ült ahhoz a hasonló tanulmányfőhöz is, amelyen lazán összefogott hajjal, halvány rózsaszín fátylakban tűnik fel.¹²⁴ Ezekben a képeken Székely a modellt olyan beállításban – de a térben kissé elforgatva – festette meg, amely például az akadémikus festő, Pierre Subleyras (1699–1749) egyik képéhez hasonló: a bőrfelszín érzékletes visszaadására és a fátyolszerű ruhaanyagok hatására koncentráló mű a bécsi festészeti akadémia gyűjteményének prominens darabját képezte, így azt Székely még saját tanulmányai idejéből jól ismerhette.¹²⁵ A női modellek ezen beállításai arra mutatnak, hogy Székely, 1877-es könyvének állításával ellentétben, nem szükségszerűen várta meg, hogy „az igazítatlan első elhelyezkedés feszültségéből [...] önként [fejlődjene] ...] oly kedvező ellentétek, melyek festőileg értékesíthetők”,¹²⁶ hanem a művészi fantáziát megmozgató beállításokat választotta – azokat is a klasszi-

kus alkotásokkal összhangban. Ezzel nemcsak a modell szépségének legjobb érvényesülését érte el, hanem a megfelelő kontrasztok kiválasztásával a nagymesterek alkotásait apró változtatásokkal megújítva, az európai akadémiai hagyományokhoz illesztette a gyakorlatában a művészeti képzésre koncentráló mintarajztanodabeli oktatást.

Különböző, széttagolt forrásegyüttesek – fényképek, Székely Bertalan néhány festménye és jegyzetei, valamint magánszemélyek szóbeli emlékezései és kéziratai – alapján egy modell „személyisége” is rekonstruálható, illetve esetből egy magasabb művészeti gyakorlat – a női tanul-



2. Székely Bertalan:

Női fejtanulmány
(Paula)
(Female head study,
Paula), 1886.
Jelenlegi tulajdonosa
ismeretlen
(Present owner
unknown)

mányfők festésének célja Székelynél – is megismerhető. Mivel ez az egyetlen (számomra) rekonstruálható, töredékes „történet”, esete inkább kivételnek tekinthető – éppen, mert egyáltalán megismerhető –; a modell „személyisége” a szerencsés véletleneken túl azért fedhető fel, mert kivételessége nyomot hagyott. Az egyes forráscsoportok elkülönítésével „történetének” rekonstruált és nem lezárt jellegét kívánom megőrizni, akkor is, ha ez utólag az olvasó „megvezetésének” tűnhet.

A modell személyiségének kutatásához az egyik kiindulópontot az a magántulajdonban található levél nyújtja, amely szerint Székely Bertalan „»Paulának« jelzett képei Balogh Paulát ábrázolja [sic] ki Triestben született 1865-ben, apja a Generali biztosítótársaság tisztviselője volt. Barátnői révén (Vörös Erzsébet és Jókai Róza), kik Székely tanítványok voltak, ösmerte meg Székelyt, ki azután őt több ízben festette le”.¹²⁷ Egy másik kiindulópont egy *Paulaként*¹²⁸ reprodukált Székely Bertalan-kép: az ezen látható szép női arc ugyanis még (legalább) őt Székely-festményen felismerhető. A mű egy korabeli, sötét, zárt, csipkegalléros ruhát és stólat, piros korallfülbevalót viselő, világosbarna hajú nőt mutat derékkivágatban. (2. kép) Egy másik festmény mellkép-kivágatban ábrázolta őt, ugyanabban az öltözékben, de kisebb csipkegallérral (a későbbiekben: „II”).¹²⁹ Kettő, ezeknél a műveknél jóval kisebb képen

3. Név nélkül:

Akadémiai
aktfotográfia (Paula)
(Étude d'après
nature, Paula)
Magyar
Képzőművészeti
Egyetem Könyvtára,
Budapest



ruházatban és hajviselettel tűnik fel a lány. A közeli kivágatú képen a mélyzöld háttérből halványan ragyog fel Balogh Paula háromnegyed profilból megfestett arcának szépsége; antikizáló, vállain összecsatolt fehér ruhát és többágú arany fülbevalót visel, részben vállaira omló, részben feltűzött haját kettős gyöngyfüzér koronázza.¹³² Mivel a képen jól felismerhetően ugyanaz a nő látható, mint a fentebb említett festményeken, az azokhoz modellt álló nőt is biztonsággal Balogh Paulával azonosíthatjuk.

Balogh Paula rokonának közlése szerint¹³³ a sem „nem barna, de nem is szőke”, „nagyon szép” lánynak még két, tisztviselőként dolgozó fiútestvére és egy fiatalon elhunyt húga volt, s mivel anyja is korán meghalt, Paula tartotta össze az egyébként csak férfiakkal álló családot. A visszaemlékező ennek tulajdonította „késői” házasságkötését is. Paula férjével Baján élt, gyermekük nem született. Férje 1901 körüli halála után újra házasságot kötött: gyógyszer-

rész férjével Zemplénbe költözött, és annak előző házasságából származó mostohafiát szeretettel nevelte. Paula második férje is korán meghalt, ő maga pedig az 1920-as évek második felében az Üllői úti Klinikán hunyt el – a visszaemlékező élénk gyermekkori emléke az utolsó találkozás a hatvanas éveiben járó, őszülő, kissé testes Paulával. A rokon nem tudott arról, hogy Székely hogyan ismerte meg Paulát (arról a verzióról, hogy a festőnő-barátnők mutatták volna be, nem hallott), emlékezett ellenben egy olyan büsztre, amelyet a szobrász Senyei (Schmidt) Károly¹³⁴ készített Pauláról (ennek eddig nem akadtam nyomára).

Különösnek találtam, hogy annyi (mintarajztanodabeli) művész és műalkotás kötődik a (prózainak tűnő) tisztviselőcsaládból származó Paulához, de a leszármazott mereven elutasította azt a feltételezést, hogy Balogh Paula – a Mintarajztanodában alkalmazott (akt) – modell lett volna. Valóban különös lenne, ha az (alsóbb) középosztályhoz tartozó, kereső férfiakban bővelkedő családból származó (és azokat jól kezelő) Paula Székely Bertalan tanulmányfőin túl a mintarajztanodabeli alaktanulmányokhoz is ült volna. Néhány nagyméretű fényképen látható aktmodell között azonban jól felismerhető Balogh Paula szép, harmonikus arca, szabályos arcéle, miközben összetett beállításokban pózol.¹³⁵ (3. kép) A fotográfiákon arcának beállításai megegyeznek a Székely festményein látható beállításokkal: azokból az ideális nézőpontokból mutatták őt, amelyekben szépsége, a személyiségéből áradó (vagy inkább a benne fellelhető) kiegyensúlyozottság és magába zártság a legjobban érvényesült.

Székely Bertalan fennmaradt kéziratok hagyatékában több olyan festményhez is kapcsolódnak jegyzetek, amelyekhez Balogh Paula ült modell.¹³⁶ Ezek alapján a festmények datálhatók, és meghatározható az az időszak is, amelyben Paula modellként alkalmazásban állhatott a Mintarajztanodában. A jegyzetek rávilágítanak arra a motivációra is, amely Székelyt női tanulmányfejeinek megalkotására vezette. Ez a Székely műtermébe bejáratos Bánffy Miklós összefoglalása szerint egy megfelelő festészeti módszer kikísérletezése volt: „Tizian belső ragyogását” akarta megtalálni. „Ez a majdnem már kémiai eljárás, ahol különböző idegen festékek, zöldek és vörösek, modellírozás fehérben és legfelül az átlátszó sárgák, mindezek egymásra lazúrozásából születik meg a szín.”¹³⁷

A feljegyzésekből kiderül, hogy 1886 januárjának végén Székely egyszerre kezdett festeni két női tanulmányfejet – mindkettőhöz „Frln Balog Paula” volt a modell.¹³⁸ Az egyik a piros, drapériaszerű sálba burkolt („I”), a másik a korabeli ruhát és sálát viselő Paula mellképét mutatta („II”). A két, egymásra tükröszimmetrikus beállításon és kompozíción Székely eltérő eljárásokkal dolgozott.¹³⁹

A jegyzetek a tanulmányfejekre való párhuzamos munkálkodás folyamatát rögzítették: az alapozást, az aláfestést és lazúrozást, pontosabban újabb és újabb technikai eljárások és festékanyagok alkalmazását. Az anyagokkal és technikákkal való kísérletezés, az ismétlődő lemosás, nedvesítés és újrafestés célja egy *optikai* hatás: a „hússzín” elérésének kikristályosítása volt, mivel „a szokásos olajos tubusfesték egyedül, sima ecsettel nem eredményez jó

húst”.¹⁴⁰ Az apró részletekben eltérő, állandó újrafestések ismétlésére azért volt szükség, mert az eljárások a keresett hatás tekintetében „nem vált[ak] be”¹⁴¹ – például a „II” kép hirtelen úgy nézett ki, mint egy „hamis Giorgione”.¹⁴² Székely még március közepe előtt mindkét kép esetében közel járt egy olyan eredményhez, ami „nem nézett ki rosszul”, vagy bár kissé „kemény”, de „jó, egységes” hatással bírt, viszont a „kifejezés még nem [volt] jó”¹⁴³ – így gázvilágítás mellett korrektúrázta azokat foltok és fények tekintetében.¹⁴⁴ Annak ellenére, hogy a tökéletes megoldást még nem érte el, az „I” kép munkafolyamatából egy természetű („naturfärbig”) „fej” megfestésének elvét is leszűrte, lejegyezve a szükséges anyagok palettán való összekeverését is. Ennek az „I” kép esetében „hű, de prózai”¹⁴⁵ eredményre vezető elvnek az alapján április elején átfestette a „II” képet, sőt, egy „III”, fára festett képet is készített. Így a három képen egységesen „tűrhető, de prózai” állapothoz jutott, és ebből kiindulva különféle alázúrozásokkal kísérletezett egészen addig, amíg olyan eredményeket nem ért el, amelyek „jobbak, mint a korábbi próbálkozások”.¹⁴⁶ Mindezek után Székely egy „rezümében” összefoglalta a három festmény készítéséből leszűrt, a megfelelő „hússzín” létrehozó technikára vonatkozó megállapításait. Olyan alapvető dolgok után, mint a modellnek a „harmonikus”, „érett, átgondolt” beállítása és „jó megvilágítása”, a kompozíciónak a „hideg lazúrokkal hideg alapra” való gondos felrajzolása következett. Mivel a képek hibájának azt látta, hogy a középtónusok túl színesek, megállapította, hogy „a következő fejnél ezt a tagolást kell jobban tónusossá tenni, opálos szürke” alkalmazásával, ezután lehetett a fényekkel és a színekkel a festést elkezdni, majd az átmenetek és legvégül a hideg árnyékok meleggé tétele következett.

A „húsfestés”-ként emlegetett felületi hatás nem öncél volt, hanem egyrészt a Székely által hangsúlyozott beállítással (és az ehhez kapcsolódó megvilágítással) együtt megfelelő terep a nem is annyira a személyiségben benne rejlő, mint inkább a beállító művész által fellelt vonások, tulajdonságok megjelenítésére. Ezt a többletet kellett a „hű, de nem prózai” módon kivitelezni, „élő mintán” tanulmányok tárgyává tett bőrfelületnek hordoznia. Másrészt a női fejtanulmányokon kikísérletezett „húsfestés” célja egy olyan felületi hatás elérése, egy olyan egységes, bársonyos bőr visszaadása volt, amelyet késői aktképein (*Léda*, *A forrás*, *A fürdő nő*) is felhasználhatott: hullámozó formákon végigfutó fénnel érzékeltetett bőrfelület, amely hatásában nem tömegszerű. Ez annak köszönhető, hogy nem láthatók az ecsetvonások, amelyek volumnitást kölcsönöznének a testnek. A sima, *akadémikus* felület a meztelen női modell testét a stúdium felületeként láttatja, elfedve az ecsetvonásokban (*touche*) kifejeződő és az azok által közvetíthető pillantást – az érintés nyomát; eltakarva a hullámozó formák alatti húst – a női modell meztelen testét vizsgáló szem mozgását; a tanulmányozás mögött rejtőző vágyat: a festő és modellje közti összetett viszonyt. Székely késői aktképein a tanulmányozás *látható* – a szem akadálytalanul siklik a hullámozó formákat fedő sima bőrfelületen –, a mitologikus-allegorikus téma hor-

4. Stettka Gyula:

Férfi fejtanulmány
(Male head study),
1875.

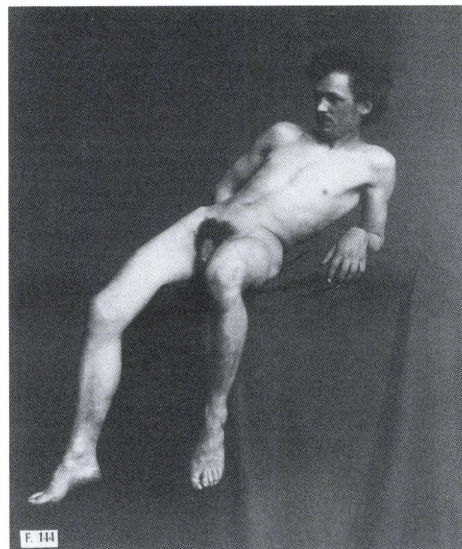
Magyar
Képzőművészeti
Egyetem Könyvtára,
Budapest



dozza az (eltávolított, ezért idealizált) vágyat. Mindez például Ferenczy Károly *Zöld háttérű aktjával* összehasonlítva fogható meg leginkább: ott az ecsetvonások nyomai tömegszerű hatást keltve egy női testet építenek fel – egy női modellét, amely egyszerre területe a stúdiumnak és a vágynak, nem igényelve külön (a festő és modell viszonyát allegorizálva-mitizálva elfedő) „témát”.

Mintarajztanodai alkalmazásban állván Balogh Paula – nem feltétlenül azonos Both „holde Paulá”-jával – könnyen elérhető volt Székely magasabb művészi tanulmányai számára: amikor nem pózolt valamelyik alakrajzi órán, a kertben, illetve a folyosókon való sétálás helyett a festő második emeleti szobájába – bár valószínűleg nem „bekötött szemmel”¹⁴⁷ – vezetve, a műteremablakból beeső fényben ült modellt. A három hónap alatt, amíg a képeken dolgozott – csak februárban tízszer ült modellt Paula, alkalmanként legalább egy-két órán át –, Székely többször utalt „modell”-jére, vagy arra, hogy „természet után” dolgozott, és a megfestett „fejet” hasonlította a tükörben tükröztetett archoz.¹⁴⁸ A feljegyzések technikai jellege ellenére is feltűnő Paula élő személyként való teljes eltűnése. Paulát Székely a „húsfestés” tanulmányozásához választotta tárgyául, ha úgy tetszik, „élő mintaként”: nincs nyoma, hogy egy *érzéki* hatás festészeti ábrázolásának kutatása közben Székely mást is látott volna a modellben. Ennek ellenére viszonyuk mégsem volt személytelen: a bensőségesség megnyilvánulásaként tekinthető, hogy a művész – egy 1890. áprilisi megjegyzése szerint – a „III”, fára festett képet modelljének ajándékozta: ez található ma Paula rokonainak tulajdonában.¹⁴⁹ A modell testi realitása – bőrfelülete, attitűdje – magasabb művészeti stúdiumokra inspirálta Székelyt, így esetében végső soron a Múza-modell paradigma összeecsúszása érhető tetten: a testi valójával ható modellnek Múzává fordulása. Székely tanulmányfői, a Pauláról festett „fejek” így „az igaznak és szépnek [...] önmagáért való lankadatlan kutatása”-t¹⁵⁰ szolgálván, olyan „ideálportrék”, amelyek a tárgyként felfogott modellek „portréivá” fordíthatók, amennyiben a tanulmányokat inspiráló Múza és az azokat blokkoló (meztelen) nőként való felfogásuk dinamikusan változó, összefonódó viszonyára fény deríthető.

ta azok kapcsolatát az akadémiákon folyó oktatással, egyes festők alkotási gyakorlatával (magántanulmányok eszközeként, kompozíciót felidéző segédeszközként definiálva azokat), rámutatva a kor erotikus (pornográf) fotográfiáival való interdependens viszonyukra is.¹⁵¹ A fényképészettel egyidős, művészeti tanulmányokat célzó aktfotográfiák a metszett, illetve a litografált akttanulmányi



5. Név nélkül: Akadémiai akt- fotográfia.

Hátradőlő fiatal férfi
(Étude d'après
nature. Reclining
young man)
Magyar
Képzőművészeti
Egyetem Könyvtára

lapokat váltották fel.¹⁵² Az 1850–70-es években működő legismertebb, a környezet, a modellek, a felvétel minősége és a beütemezett vagy ragasztott szerzői jogok és nevek révén megkülönböztethető fotográfusok – például Moulin,¹⁵³ Louis d'Olivier,¹⁵⁴ Braquehais,¹⁵⁵ Quinet,¹⁵⁶ Betbeder,¹⁵⁷ A. Belloc,¹⁵⁸ G. Marconi¹⁵⁹ vagy Vargeneau¹⁶⁰ – tevékenységéhez köthető aktfényképek majdnem kizárólag női modelleket és egyszerű pózokat, klasszikus beállításokat mutatnak. A cenzúrarendeletek miatt azonban az 1870-es évektől 1880-ig gyakorlatilag szünetelt a francia aktfotográfiák gyártása és forgalmazása.¹⁶¹

A 19. századi aktfelvételekkel bíró, különböző külföldi magán- és közgyűjtemények limitáltsága miatt szinte felbecsülhetetlen értéket képvisel az a több mint száz fotográfia, amelyet a Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtára őriz.¹⁶² Ezek a művek annak a kiterjedt sorozatnak a részei, amely jó ideje a nemzetközi (akt)fotográfia-történeti, illetve a fotográfia és a képzőművészet viszonyát vizsgáló kutatások és kiállítások fókuszában állnak. Ezeket az 1880-as évekre datált, a francia (akt)fényképészet, illetve a francia realizmus kiemelkedő darabjaiként számon tartott felvételeket eddig többnyire párizsi fotográfusok – leginkább Louis Igout, de gyakran G. Marconi, illetve A. Calavas – nevével hozták kapcsolatba.¹⁶³

A következő bekezdésekben viszont – amelyek több külföldi fotográfia-gyűjteményben végzett kutatásaim tapasztalatain alapulnak – azt kívánom bizonyítani, hogy ezeken a fényképeken mintarajztanodabeli női és férfi modellek láthatók az akttanulmányok korai gyakorlatára jellemző, például mozdulatkompozíciós beállításokban – így a művek Székely Bertalan tanári gyakorlatát tükrözik, és mint ilyenek, az ő szellemi termékei. Hangsúlyozva,



**6. Név nélkül:
Akadémiai akt-
fotográfia.**

Álló fiatal nő
(*Étude d'après
nature. Standing
young woman*)
Magyar
Képzőművészeti
Egyetem Könyvtára,
Budapest

hogy egy olyan összetett problémakörrel van szó, amelynek alapos kutatását a fotográfia-történetírás módszertani elégtelensége, a műtárgyegyüttes szétszóródottsága, valamint a rendelkezésre álló források korlátozottsága rendkívül megnehezíti, a gyér írott forrásanyagon kívül magukból a felvételekből, azoknak a különböző (külföldi) gyűjteményekbe való bekerülésének idejéből, illetve a mintarajztanodai növendékek munkáival és Székely festményeivel való összehasonlításból nyertem.

A sorozatba tartozó fényképek egy speciális számozás (továbbá a műterem-enteriőr, valamint a modellek) révén megbízhatóan azonosíthatók. Ezek alapján egy jóval ezer fölötti felvételtől álló és jól strukturált együttesről van szó: mint ilyen, egyedülállónak tekinthető a ránk maradt 19. századi aktfotográfiaik között. A kisgyermekről és a fiatal nőkről készült aktfelvételek (valamint fej-, kéz-, illetve egészalakos drapériatanulmányok) „E” betűjelzést és egytől induló arab számozást kaptak, míg a fiatal fiúkat, érett férfiakat, illetve öregembereket, továbbá anatómiai stúdiumokhoz szükséges, az izomzatot, illetve a csontozatot bemutató kar-, valamint lábtanulmányokat felvonultató felvételek „F” betűvel és ugyancsak egytől induló arab számmal jellettek.¹⁶⁴

Véleményem szerint a külföldi (főleg francia) gyűjteményekben található felvételek pecsétjein feltűnő francia fotográfusok nem a készítői, hanem a *helyi forgalmazói* lehettek ennek a képzőművészeknek szánt, kiterjedt, „akadémiai” (akt)modell-beállításokat bemutató fényképsorozatnak,¹⁶⁵ amelyet a német származású, de Bécsben, valamint az 1860-as évek második felében és az 1870-es évek elején – a Korona és az Úri utca sarkán (a mai Petőfi Sándor és Régiposta utca találkozásánál; az épület már nem áll) – Pesten is műtermet fenntartó Dr. Hermann Heid (1834–1891) fotográfus készített.¹⁶⁶ Annak ellenére, hogy a francia gyűjteményekben



**7. Székely
Bertalan:**

Női fejtanulmány
(*Female head study*)
Jelenlegi tulajdonosa
ismeretlen
(*Present owner
unknown*)

lévő fotográfiákon Heid neve nem jelenik meg, valamint a Mintarajztanodában őrzötteken sincs név, több korabeli német könyv, amely az „E” sorozat felvételeiből választott illusztrációkat, a képek szerzőségét Heidhez kötötte, az egyik pedig kiemelte, hogy ezeket az „aktstúdiumokat Heyd készítette 1872-ben”.¹⁶⁷ Léteznek továbbá „R” vagy „K” betűjellel induló, egész alakos, szabadban készült fotográfiák, illetve „M” betűvel jelzett, fiatal, drapériákba burkolt, gyakran felkoszorúzott nőkről szintén természetes fényben készült (a *tête d'expression* hagyományába illeszkedő) fejtanulmányok (mellképek), amelyek *sokszorosítási jogát* Dr. Hermann Heid birtokolta, és akinek neve az „E”, illetve az „F” sorozat jelöléséhez hasonló, speciális számozás *részeként* tűnik fel. Ezeken a felvételeken olyan kellékek láthatók (például egy antikizáló kancsó, illetve egy jellegzetes mintázatú háttérdrapéria), amelyek az „E” sorozat képein is felbukkantak – ami ugyancsak a műterem azonosságát sugallja.¹⁶⁸

A kémikus végzettségű, technikai újításairól híressé vált Heid főleg portrékat és látképeket, városképeket készített; nincs nyoma, hogy például műalkotásokat fényképezett volna – ehhez képest váratlanok a „festőknek és szobrászoknak” szánt, kiterjedt sorozatot alkotó akttanulmányok (illetve az akadémiai fejtanulmányokkal párhuzamba állítható felvételek).¹⁶⁹ A fényképek ugyanakkor a korábbi francia fotografikus (sőt, litografikus, illetve metszetes) akadémiai akttanulmányok ismeretét feltételezik. Azokon nemcsak a klasszikus műalkotások utáni beállítások, illetve a korábbi aktfotográfiákat jellemző, egyszerűbb pózok, hanem olyan összetett és jól komponált mozdulategyüttesek (valamint fej-, drapéria- és anatómiai tanulmányok) tűnnek fel, szinte enciklopédikus igényű rendszert alkotva, amelyek megalapozott művészeti, illetve akadémiai oktatásbeli ismereteket is

feltételeznek – egy felkészült tanár, illetve festő jelenlétét.¹⁷⁰ Ezért felvetem, hogy Heid esetleg a nagyközönség számára is megnyitott esti alakrajzi órákon – amelyekre egy miniszteri jelentés szerint 1872-ben „fényképészek” (!) is bejártak – kerülhetett kapcsolatba a Mintarajztanodával, illetve Székely Bertalannal.¹⁷¹

Mivel együttműködésük (jellege) írott forrásainak eddig nem akadtam nyomára, az alábbiakban a fotográfia-sorozat és az alakrajz nemzetközi mintákat követő, mintarajztanodabeli oktatásának megfelelőseire említek példákat. Kiindulásképpen elmondható, hogy az „E” sorozat alacsony sorszámu fényképei az „akadémiai” alaktan oktatásának legkülönbözőbb gyakorlatait mutatják. Ezek a felvételeken ugyanazon modell meztelen testét egy egyszerű textília fedte, „antik” ruházatot idézve drapériatanulmányoknál, illetve teljesen meztelenül pózolt.¹⁷² A modelltől – válláról lecsúszó alsóruhában ülve – érzelmeket és állapotokat bemutató, arcélét kiemelő fejtanulmány-felvételek is készültek.¹⁷³ Ezek párhuzamba állíthatók azzal a tanulmányi gyakorlattal, amely a különböző 19. századi kiállításokon készült, növendéki munkákat bemutató fényképeken, illetve Székely Bertalan néhány női fejtanulmányán is látható. Arra azonban, hogy a fényképek a Mintarajztanoda valóságát tükrözhetik, és az alakrajzi tanulmányokkal függhetnek össze, a fennmaradt (illetve különböző tárlatokon készült felvételekről ismert) növendéki munkákkal való összevetés vethet fényt. A „festőknek és szobrászoknak” szánt aktfotográfiákon feltűnő és a mintarajztanodabeli növendékek „élő minta” utáni (datált) rajzaihoz ülő modellek között egyezések találhatók. Például az a fiatal férfimodell, aki 1875-ben (esetleg előbb és később is) egy növendéki munka alapján mintarajztanodai alkalmazásban állt (4. kép), az „F” sorozat felvételein külön-

böző mozdulatkompozíciókban tűnik fel.¹⁷⁴ (5. kép) Egy idős, nagy bajszú férfi, aki ugyancsak az „F” sorozat képein szerepel, növendéki fejtanulmányhoz is ültetett.¹⁷⁵ A női modellek két rajzon látható pózai megjelennek a fotográfiák beállításai között is.¹⁷⁶ Egy – magasan ívelő, finom rajzolatú szemöldöke, szép ajkai, jellegzetes arcformája révén azonosítható – fiatal lányról, aki az aktfotográfiákon növényekkel, keleti szőnyeggel, fémedényekkel és drapériákkal berendezett környezetben pózolt (6. kép),¹⁷⁷ Székely Bertalan feltehetően legalább két tanulmányfejet festett.¹⁷⁸ (7. kép) Egy, fentebb említett „Ráchel”-festményének (1. kép) kifinomult beállítása, a testet burkoló drapéria az „M” sorozat fotográfiái között is fellelhető – nemcsak a póz, a mozdulat, de a haj feltűzése is egyező.¹⁷⁹ (8. kép) Egy serdülő lány, aki a hétszázas és nyolcszázas sorszámu fényképeken tűnik fel gyakran aktmodellként (9. kép), egy 1885–1889 között a Mintarajztanodába járó diák által festett fejtanulmányon is látható.¹⁸⁰ (10. kép) Ezek alapján a fotográfia-sorozat nem egyszerre, hanem két hullámban jöhetett létre: az 1880-as évek elején az „E” sorozat hétszázon felüli számozású, kéz- és drapériatanulmányokat is magába foglaló felvételekkel bővíthetett, de ekkor már az „F” sorozatba nem készítettek új képeket.

A fényképsorozat egészének ezzel a kétfázisú datálásával a külföldi gyűjteményekbe való beérkezés időpontjai is egybevágnak. A párizsi Bibliothèque Nationale de France és az École des Beaux-Arts gyűjteményében lévő, és a *depot legale* 1880-as pecsétjeit viselő képek az „E” sorozat hatszáz alatti sorszámu fotográfiái közül kerültek ki (csak az 1888-ban vagy még később beérkezett albumlapokon található hétszáz feletti számozású felvételek, ezeket már nem Igout pecsételte). A berlini Universitt der Künste f-

leg az „M” és a „K” sorozatból őriz felvételeket, amelyek néhány hatszáz feletti sorszámú, női modellekről készült aktfotogrfival egy időben – 1888–1889-ben – kerültek a gyűjteménybe;¹⁸¹ az „E930” számot viselő fotográfia, amin véleményem szerint az a serdülő lány látható, akiről a Mintarajztanodában a 80-as évek közepe táján olajfestmény is készült, pedig 1886-ban.¹⁸²

Székely gy emlékezett az 1876/77 és 1882/83-as tanévek közötti elemi kompozíció-kísérletekre, illetve mozdulat-kompozíciós rira, hogy „minden kedden egy feladat íratik a táblára [mely] adott térben rajzolandó meztelen *férfi* alak által oldassék meg”.¹⁸³ A fennmaradt növendéki kompozíciós tanulmányokon csak férfialakok tűntek fel,¹⁸⁴ és a fotográfiákon is csak férfiak hajtottak végre dinamikus mozgást és cselekedeteket vagy testket feltr mozdulatokat. A női aktmodellek egyedül (illetve néha kisgyermekkel) pózol-



8. Dr. Hermann Heid:

Női fejtanulmány
(*Female head study*),
1886 előtt (before
1886) Archiv der
Universitt der
Künste, Berlin

Coll. M. Nr. 30. — Dr. H. Heid, Wien. — Vervielflt. vortunhalt. —



9. Név nélkül:
Akadémiai akt-
fotográfia.
Álló fiatal lány
(*Étude d'après
nature. Standing girl*)
Magyar
Képzőművészeti
Egyetem Könyvtára,
Budapest

**10. Schmigelschi
Oszkár**
[Octavian
Smigelschi]:
Női fejtanulmány
(*Female head study*)
Magyar
Képzőművészeti
Egyetem Könyvtára,
Budapest



tak, többnyire egyszerű mozdulatokat téve, legtöbbször zárt lábakkal. (Az „akadémiai” tanulmányok a 19. századi hierarchikus társadalmi szerepkörökkel kerültek fedésbe.) Az „E” sorozat több felvétele kidolgozott kéztanulmányokat¹⁸⁵ mutat – ezek abban a kontextusban kaphatnak jelentőséget, hogy Székely tanítási gyakorlatában hangsúlyt helyezett a testrész külön tanulmányozására.¹⁸⁶

Szembeszökő az is, hogy az „F” sorozat a férfi aktmodellekkel a testfelépítést szemléltető, illetve elemi mozdulatkompozíciókként értelmezhető képei mellett olyan felvételek is találhatók, amelyek bonctani tanulmányokként határozhatók meg¹⁸⁷ – így (Székelyt a Mintarajztanoda megnyitásának korai időszakában foglalkoztató) egymásra épülő és egységes, a fiatal művésznövendékek komponálási képességét elősegítő, *akadémiai* tanulmányokkal rokon rendszert alkotnak. Hasonló, anatómiai és akttanulmányokat összekapcsoló felvételek nem ismertek a korból. Továbbá a férfi aktfelvételeken a klasszikusnak számító pózokon túl olyan összetett mozdulategyüttesek láthatók, amelyek Székely mozdulatkompozíciós óráin feladatok voltak.¹⁸⁸ Mivel Székely saját akadémiai képzésének legnagyobb hiányosságát és művészeti fejlődésének akadályát a komponálásra vezető képzés elégtelenségében látta, tanári gyakorlatában, 1876/77 és 1883 között, hangsúlyt fektetett az ezirányú oktatásra.¹⁸⁹

További egyes egymásra következő beállítások (például a női négyszáz körüli képek) mozgásegyüttesek egyes fázisait mutatják. Az 1870–1880-as évektől több, a korabeli (orvos)tudomány területéről érkező tudós-fényképész kísérletezett (emberi, illetve állati) mozgásegyüttesek fázisainak feltérképezésével, amelyek művészeti tanulmányokat is szolgálhattak.¹⁹⁰ Székelyt is foglalkoztatta a probléma, és már 1879/80 körül a ló mozgásának tudományos tanulmányozása végett azt tervezte, hogy „a mozgó állatot [...] lefényképezteti”, ami egy fotográfussal való együttműködést feltételez.¹⁹¹ A Mintarajztanodában őrzött aktfotográfiák nem kronofotográfiák: a katalóguslapokon a

carte-de-visite raszterének megfelelően elrendezett, egymásra következő képek beállított mozdulategyütteseket ábrázoltak, amelyeknek együttesen azonban sokszor „kronofotografikus” hatása van. Az ugyanolyan, illetve hasonló beállításoknak a különböző szögekből való felvételei pedig párhuzamba állíthatók Székely azon eljárásával, mely szerint az alaktanulmányok során a különböző nézőpontokból eltérően látható modell beállításait a jobb hatás érdekében kissé megváltoztatta.¹⁹²

A „festőknek és szobrászoknak” szánt felvételek elérték céljukat: Európa és Amerika különböző 19. századi képzőművészeti oktatási intézményeinek taneszközeivé, illetve egyes festők tanulmányokat elősegítő fényképgyűjteményének részévé váltak. Meglátásom szerint mindezek a – le nem zárult – vizsgálódásaim egy új kutatási területet nyithatnak meg, amelyek remélhetően újabb adatokkal és összefüggésekkel gazdagítják, árnyalják, sőt, akár helyesbítik a jelenlegi ismereteket. Ám a mintarajztanodabeli alaktanulmányok akadémiai stúdiumokká való bővülésének, Székely Bertalan oktatói és alkotói tevékenységének, a Mintarajztanoda női modelljeinek, a Dr. Hermann Heid-féle fényképeknek a története nemcsak a 19. századi magyar művészetről alkotott képet finomítja, hanem rámutatnak arra is, hogy azokat nem lehet pusztán egy „nemzeti” és „receptív” keretben értelmezni. Korunk egységesülő és táguló Európájában, az Európa-történetek írásának újjáéledésekor, az interdiszciplináris és kritikai megközelítések alkalmazásával, illetve internacionális kutatások révén (mind a külföldi, mind a magyar) művészettörténet-írás előtt is ott áll a lehetőség a hegemonikus narratívák meghaladására, a „nemzeti” művészeti élet különböző jelenségeinek – intézményrendszereknek, alkotóknak és műveknek – egy „nemzetközi” művészet történetébe való integrálására, amely mind az (ön)kolonizálás, mind az autoktonitás értelmezési csapdáit elkerülve, a helyi sajátosságokat nemzetközileg érthető és érvényes formákként ismeri fel.

Itt szeretném megköszönni Boros Juditnak, Szőke Annamáriának és Zsákovics Ferencnek kutatásomhoz nyújtott segítségüket.

- ¹ A képzőművészeti akadémiák oktatására lásd: Pevsner 1973; Boime 1971; Uő.: *Curriculum Vitae: The Course of Life in the 19th Century*. Strictly Academic: Life Drawing in the 19th Century. New York: State University of New York. Birmingham: March 30–April 24 1974; Rubin, James Henry: *Eighteenth-century French Life Drawing*. Selections from the Collection of Mathias Polakovits. The Art Museum., Princeton 1977.
- ² A 17–18. század folyamán a francia és a római francia, majd az angol akadémiákon férfiakat alkalmaztak, női aktmodelleket pedig csak magánstúdiókban, illetve -iskolákban (eltekintve a *tête d'expression* versenytől). A 18. századi férfimodellekre: Rubin i. m. (1. j.) A 19. századi francia férfimodellekre: Waller 2002. A 19. századi francia női modellekre: Lathers, Marie: *Bodies of Art*. French Literary Realism and the Artist's Model. Lincoln-London 2001. 1. fejezet; Uő.: *Changing Tastes. Ethnicity and the Artist's Model*. In: Dictionary of Artists' Models 2000. 14–19, 86, 97, 352. A franciák esetében az is nyomomon követhető, ahogyan az olasz (bevándorló) női modelleket az 1850–60-as években a *belle Juive*, majd az 1880-as évektől a modern francia nő váltotta fel. A berlini képzőművészeti akadémián 1875-től állítottak női aktmodelleket. Menke-Schwinghammer, Annemarie: *Fortpflanzung nützlicher Kunstlehr. Ausbildung. Ziele und Methoden*. In: Zusammenkommen 1991. 111, 120–121. Ezzel szemben, a düsseldorfi akadémián már az 1840-es évek első felében tanulmányozhattak női aktokat. Boime i. m. (1. j.). kat. 38 és 39.
- ³ A vallás- és közoktatási m. kir. miniszternek a közoktatás állapotáról szóló és az országgyűlés elé terjesztett jelentése az 1870 és 1871 évre. Bp. 1872. 243–245. Mivel a címek rövidítései gyakran változtak, a jelentésekre – a sorszámozás, illetve az év megjelölésével – a következőképp hivatkozom: VKM.
- ⁴ A gyakorlati szakok a szabadkézi és építészeti rajzot, víz- és olajfestészetet, valamint a szobrászatot foglalták magukba. VKM 1870 és 1871. 246.
- ⁵ Például: Fővárosi Lapok IV. (1867) március 28. 72. sz. 287.
- ⁶ A miniszteri jelentés a művészetek állami finanszírozását a már képzett és teljesítményt is felmutató („jó reményre jogosító”) egyének „segélyezésében”, a tőlük való eseti vásárlásban, és nem általános képzési, illetve támogatási formák létrehozásában látta megvalósíthatónak, illetve civil szervek fokozott részt vállaltában. VKM 1870 és 1871. 237–238. Ezeket az elképzeléseket mások is – a direkt támogatást remélők, illetve abban részesülők – is osztották: Fővárosi Lapok 1869. június 10. Mivel Keleti a gyerekek rajztanítójaként közeli viszonyban állt az Eötvös családdal, és a minisztert régóta ismerte, művészetpolitikai elképzeléseivel is tisztában lehetett. MKEL MDK–C–I–1/225.1–2. Keleti 1870.
- ⁷ MKEL MDK–C–I–1/180.1–6.
- ⁸ VKM 1870 és 1871.245.
- ⁹ A „műkedvelők”, az intézményt „határozatlan céljal” látogatók és a „művészjelöltek” száma az első években meghaladta a rajztanárjelöltek számát, majd annak legalább a felét tette ki; a műkedvelőként kezelt nőhallgatóknak pedig sokszorososa volt. A férfi műkedvelők száma csak a 80-as évek elejétől csökkent a művésznövendékek száma alá, ami ekkor ug-rásszerűen megemelkedett, és ismét túllépte a rajztanárjelöltekét. VKM 1872/73–1885/86. Táblázatok.
- ¹⁰ Itt jegyzem meg, hogy a Mintarajztanoda működéséről készült és a parlament elé terjesztett évenkénti jelentések szerzője feltehetőleg Keleti Gusztáv

- volt (a megfogalmazások feltűnően egyeznek). A részletes jelentések akkor szűntek meg, amikor az *Értesítők* megjelentek.
- ¹¹ VKM 1872. 139–140.
- ¹² VKM 1872. 140–141.
- ¹³ „Egész alakú szobrokat vagy élő alakot (akt), a tanhelyiségek kedvezőtlen fekvése miatt, ezúttal sem lehetett rajzoltatni, s e részben az idő szerinti növedékek némi hátrányban maradtak a jövődöbeliekhez képest, kik reményhetőleg, az oktatás ezen igen fontos szakában előbb utóbb még is kell, hogy részesüljenek.” VKM 1872. 140–141.
- ¹⁴ VKM 1872. 144.
- ¹⁵ VKM 1872. 145. VKM 9. (1878/79–1879/80) 632–633.
- ¹⁶ VKM 1872. 146–147.
- ¹⁷ VKM 5. (1874/75–1875/76) 401.
- ¹⁸ A „jó ízlésre utasított magasabb műipar meghonosítását” célzó esti tanfolyamot az 1877/78-as tanévtől kezdve a nyári félévekben szüneteltették, majd megszüntették. VKM 7. (1876/77–1877/78) 852. VKM 8. (1877/78–1878/79) 805. VKM 9. (1878/79–1879/80) 632. Az ugyancsak Keleti Gusztáv vezetése alatt megnyílt iparrajziskolában az alaktanulmányokat az 1881/82-es tanévben vezették be. VKM 11. (1881/82) 422.
- ¹⁹ VKM 5. (1874/75–1875/76) 401.
- ²⁰ A figurális és étkiményes rajz töltötte ki a tanterv nagy részét, ezeket „mind a reggeli órákban, mind az esti tanfolyamban naponként több órában” látogatták a növendékek. Az elméleti tárgyak mindössze negyed-ötödét tették ki a teljes óraszámnak. VKM 5. (1874/75–1875/76) 403.
- ²¹ „A figurális rajz és festés, mely mint az előző években, néha mintalapok, de túlnyomólag domborművek és élő fejminták után folyt az 1874/5 és 1875/6-iki tanévben a közbeneső oktatási lépcsőzet, ti. az antik szobor-minták rajzolásának kényszerű mellőzésével, az egész alak és élő minták (akt) rajzolásával toldott meg.” VKM 5. (1874/75–1875/76) 404.
- ²² VKM 5. (1874/75–1875/76) 403. Keleti Gusztáv – a férfiakot és büsztök mellett – a *Sebzett amazon* gipszmásolatát a *Capitoliumi Venus*ával együtt a római Leopoldo Malpieri (MKEL MDK–C–I–1/1327. MDK–C–I–1/1325. MDK–C–I–1/1326. 1331), a *Medici Venus* öntvényét a frankfurti Antonio Vanni galériájából hozatta meg (MKEL MDK–C–I–1/1333). A *Milói Venus* egy 2 méter 16 cm-es másolatát Bécsből, Carlo Vanni leszármazottainak üzletéből, a bécsi akadémiai szobrász és anatómus Johann Martin Fischer egy anatómiai alakjával együtt rendelte meg. MKEL MDK–C–I–1/1332 és MDK–C–I–1/1337. Az „egész alakú antik szobrok főszöntvényeinek” beszerzése után, a parlament elé terjesztett beszámoló szerint, „az intézeti oktatás ezen ága jelenleg teljesen akadémiai színvonalra emelkedett.” VKM 6. (1875/76–1876/77) 815.
- ²³ Az 1875/76-os tanévtől kezdve vette át Székely Bertalan (Plósz Pál és Szilágyi Ede után) a bonctan faliablakkal szemléltetett tanítását, miután az az előző tanévben szünetelt. VKM 5. (1874/75–1875/76) 408.
- ²⁴ VKM 6. (1875/76–1876/77) 813–814. VKM 7. (1876/77–1877/78) 852.
- ²⁵ Keleti Gusztáv igazgató például a „haladottabb növendékeknek” „tájjrajzolás” oktatott. Itt érhető legjobban tetten a diszcrepancia Keleti nyilvánosan meghirdetett programja és az intézmény oktatási gyakorlata között. VKM 5. (1874/75–1875/76) 408. Ezzel helyesbíténém a következő nézeteket: Szőke Annamária: *Tájjrajz- és festés*. In: Mintarajztanoda 2002. 50. Szabó Júlia: *A tájjrajz és a mintarajztanoda*. Uo. 244. Keleti halála után írott feljegyzéseiben Székely a volt igazgatót a művészeti tanulmányok kerékkötőjeként tüntette fel, de ez utólagos és elfogult ítélet volt. A parlamentnek benyújtott, évenkénti jelentések Székelyt, valamint az alaktanulmányokkal kapcsolatos

- újításokat kezdettől fogva pozitívan értékelték és képviselték – még akkor is, ha Székelyt (a későbbi években) mindez nem elégítette ki. MNG Adattár ltsz.: 20701/1980. 5–10.
- ²⁶ Molnár László: *Női fejtanulmány*, 1875. Gyárfás Jenő: *Női fejtanulmány*, 1875. Niklay János: *Női fejtanulmány*, 1876.
- ²⁷ Erre utal az is, hogy a századfordulón férfi aktmodellek tanulmányozásáról készültek fotográfiák (*Az Orsz. Magy. Kir. Mintarajziskola és Rajztanárképző fénykép-albuma és az intézet alaprajzai*. Bp. ca. 1900.), míg a női festőiskola működését bemutató fényképeken a függöny mögé bújó női aktmodellnek csak az arca látható (MKEK, Magyar Királyi Női Festőiskola. Fényképek, JVI/5, 6, 24).
- ²⁸ Jantyik Mátyás: *Női bátakt*, 1882. Jantyik ekkor harmad-, vagy negyedéves növendék volt.
- ²⁹ VKM 5. (1874/75–1875/76) 403–404.
- ³⁰ Keleti 1879. 12–13. (A továbbiakban: *Kivonat*). Ugyanakkor, 1884/85-ben az iskola a „teljesen kielégítő világítással ellátott egyetlen mű- és festészeti tantermet [...] a szomszédban kénytelen bérelni”. VKM (1884/85) 582.
- ³¹ Székely 1877. Ennek átdolgozása jelent meg németül a világkiállítás alkalmából: Bertalan Székely: *Der Unterricht im figuralen Zeichnen an der K. Ung. Landeszeichenschule und Zeichenlehrer-Präparandie in Budapest*. Bp. 1878. A mű, tárgyának megközelítése miatt inkább az alakrajz (akadémiai) oktatásával foglalkozó gyakorlati-technikai – például Roger de Piles (*Premiers Eléments de la peinture pratique*. Paris 1685), Gérard de Lairesse (*Principes du dessin*. Paris 1719) és Charles A. Jombert (*Méthode pour apprendre le dessin*. Paris 1740, 1755) –, semmint az elméleti traktátusok hagyományához illeszkedett.
- ³² VU XXV. (1878) október 27. 43. sz. 687. VKM 8. (1877/78–1878/79) 810. Az oklevél ma a szadai Székely Bertalan Múteremházban található.
- ³³ Székely 1877. 31.
- ³⁴ Az 1878/79. tanévtől „az oktatás rendszeres és összhangzó továbbfejlesztésére irányult a főttörékvés”, ezáltal „az alaki (figurális) rajzolás szakosztályban az eredmény átlaga művészeibb színvonalat ért el”. VKM 8. (1877/78–1878/79) 803. Ezt segítette elő „a gyakorlati irányú bonctani előadások” állandósítása és „az elemi távlatlan” oktatásának megindítása, amelyek az „egész alakú élő mintákról való rajzolás és festést”, a „redőzet-tanulmányokat”, és a „festészeti kompozíció-gyakorlatokat” alapozták meg. Kivonat 3–4.
- ³⁵ VKM 8. (1877/78–1878/79) 810. Kivonat 13.
- ³⁶ Both 1885. Bánffy Miklós: *Székely Bertalanról*. Személyes emlékek. Erdélyi Helikon 1935. MTA MKI Adattára MDK–C–I/3502.1–4. 1907. június 24. jegyzőkönyv.
- ³⁷ VKM 11. (1880/81–1881/82) 420, 449. A mesteriskolák történetére lásd: Bicskei Éva: *Műkedvelés és professzionalizáció között*. Nők képzőművészeti oktatásának intézményesülése az első világháborúig. Korall XIII. (2003) 9. 5–29. Különösen 10–14.
- ³⁸ VKM 12. (1881/82–1882/83) 208.
- ³⁹ VKM 12. (1881/82–1882/83) 208. Levél a miniszternek. 1883. szeptember 8. körül. A stúdiumokat valólatok készítése és redőzettanulmányok egészítették ki.
- ⁴⁰ VKM 12. (1881/82–1882/83) 209.
- ⁴¹ VKM 10. (1880/81–1881/82) 450.
- ⁴² VKM 11. (1881/82–1882/83) 208–209, VKM 12. (1882/83–1883/84) 283, VKM (1885/86) 311.
- ⁴³ Budapest Fővárosi Törvényhatósági Bizottsága, 1883-ban tartott közgyűlések jegyzőkönyvei, Bp. 1916. 230. 1883. március 21. közgyűlés.
- ⁴⁴ Székely tanterve szerint már az előkészületi osztályban „minél előbb domború minták állíttatnak, a felsőbb osztályokban a növendékek fokozatos menetben a mell-szobrok s az élő fejmintá rajzolására térnek át, majd egész szobrok és egész alakú élő minták rajzolásával, utóbb festésével foglalkoznak. A rajzolás hol szénnel,

hol írónnal, a festés kezdetben »en grisaille« szürke-morban, utóbb színesen, olajfestékekkel gyakoroltatik.” VKM 10. (1879/80–1880/81) 701. Bizonyíthatóan az 1882/83-as tanévtől kezdve valamennyi osztály számára reggel 8 és 10 óra között folytak a figurális rajz és festés tanulmányai. MKEL MKF lkt. nélküli, vegyes 1884. Órarend. A korábbi évek gyakorlatához hasonlóan a „felsőbb osztályokban [...] a festészeti boncztan (mely Székely Bertalan tanár előadásai fonalán ez intézetben a szokottnál nagyobb mérvben tárgyalatik) szolgál a rajzolás művészeibb irányának előmozdítására. A bonctani tanulmányokkal kapcsolatban a haladottabb növendékek a művészet szerkezetében nyernek útmutatást, habár nem kötelező tanfolyam alakjában, s tevékenységük ez irányban külön compositio-feladatok kitévése s kisebb mérvű pályadíjak által is fokoztatik.” VKM 10. (1879/80–1880/81) 701.

⁴⁵ Ez az 1869 óta érvényben lévő, de az 1878/79-es tanévben megváltoztatott vizsgaszabályzatban érhető tetten, amely megszüntette azt a kedvezményt, amely a vidéki rajztanároknak „megengedte, hogy zárt helyi feladványaikat is tartózkodásuk helyén kidolgozhassák”. *Kivonat* 19. Ekkor „a vizsgálandó bizottság első ízben kívánta meg a felsőbb fokú képesítésre pályázó tanárjelöltektől, hogy [...] a figurális rajzból való zárt vizsgálatnál egész alakú élő minta után 3 órai idő alatt készítsék el a próbarajzot.” VKM 8.

(1877/78–1878/79) 808–809. A vizsgákon kitűnt „a szakszerűen képzett, és a készség kellő színvonalán nem álló tanárjelöltek közötti nagy különbség. Az intézet végzett növendékei e próbát szabatosan és mondhatni, teljesen kielégítő sikerrel megállották, míg túlnyomó többsége azoknak, kik a rajztanári pályán már évek óta, de kellő előkészület nélkül működtek, a feladattal szemben semmire sem tudtak menni”. VKM 8. (1877/78–1878/79) 808–809.

⁴⁶ Ennek egyik jele, hogy 14 év alatt az intézmény mindössze 70 rajztanárt képesített. VKM (1884/85) 583.

⁴⁷ A Magyar Kir. Országos Mintarajziskola és Rajztanárképző értesítője (a különböző címek miatt: *Értesítő*) 1885/86. 5–6.

⁴⁸ *Értesítő* 1895/96. 36.

⁴⁹ Ez „biztosíték [volt] arra, hogy az intézetünk kettős feladatának a jövőben fokozottabb mértékben fog megfelelni”. *Értesítő* 1901/02. 64.

⁵⁰ *Értesítő* 1897/98 22. Órarend. Hasonló szerepel: *Értesítő* 1898/99. Órarend. *Értesítő* 1899/00. Órarend. *Értesítő* 1901/02. 22.

⁵¹ Horace Lecoq de Boisbaudran már egy 1847-es értekezésében felvetette, és az 1860-as években gyakoroltatta is az École de Dessin tanáraként a szabadban szabadon mozgó modellek tanulmányozását (*L'Éducation de la mémoire pittoresque et la formation de l'artiste*. Paris 1913). Thomas Eakins (1844–1916) a philadelphiai képzőművészeti akadémián is ezt vezette be az 1880-as években, a memóriafejlesztés és a gyors vázolás érdekében. McCauley, Anne: *The Most Beautiful of Nature's Works: Thomas Eakins's Photographic Nudes in Their French and American Contexts*. In: Eakins and the Photograph. Works by Thomas Eakins and his Circle in the Collection of The Pennsylvania Academy of the Fine Arts. Ed. Danly, Susan and Leibold, Cheryl. Washington 1994. 49.

⁵² *Értesítő* 1897/98. 8.

⁵³ *Értesítő* 1897/98. 16. Hasonlóan *Értesítő* 1901/02. 16.

⁵⁴ *Értesítő* 1897/98. 92–94. A férfi művésznövendékek a másodévtől fogva napi két-két órában gyakorolták az aktrajzolását.

⁵⁵ *Értesítő* 1902/03. 49; *Értesítő* 1904/05. 23.

⁵⁶ Például Machik Ilona vagy Vaskovics Erzsébet ceruzarajza. MKEK, *A női festőiskola tájkép rajztanulmányai*. 6315/34 és 6315/8.

⁵⁷ Például Propper Aranka álló férfiakról készült ceruzarajza. MKEK, *A női festőiskola tájkép rajztanulmányai*. 6315/11.

⁵⁸ Például Telkessy Valéria vegyes technikával, kék papírra készült műve (MKEK, *A női festőiskola tájkép rajztanulmányai*, 6315/14). A női festészeti tanfolyam működéséről készült fényképeken látható a fénykép készülésekor függöny mögé húzódo, női modell (MKEK, *Magyar Királyi Női Festőiskola*. Fényképek a növendékekről munka közben és az iskola alaprajza, JVII/5, 6, 24), illetve a növendékek női akt után készített festményei (JVII/20). Több fotográfia férfifej és az antik férfiszobrok után készített tanulmányok gyakorlatát igazolja (JVII/2, 17, és 21).

⁵⁹ *Értesítő* 1889/90 33–35, 38–41. Így a sikeres vizsgát tévők száma a kilencvenes évektől megnövekedett. Lásd: Bicskei Éva: *Nők az országos magyar királyi mintarajztanoda és rajztanárképzőében, 1871 és 1908 között*. In: *Mintarajztanoda* 2002. 223–242. 1. Táblázat.

⁶⁰ *Értesítő* 1902/03 55, 58, 65–67. A tanterven a következő években kisebb kiegészítéseket hajtottak végre: például a tanulmányokat „különböző méretben” kellett elkészíteni; a negyedévesek az akttal kapcsolatban drapériatanulmányokat is folytattak, és a növendékekkel kezeket és lábakat külön is rajzoltattak. MTA MKI Adattár MDK–C–I–1/3468.1–2. 1903. december 18. jegyzőkönyv és MTA MKI Adattár MDK–C–I–1/3480.1–2. 1904. november 11. jegyzőkönyv.

⁶¹ *Értesítő* 1902/03 27–28.

⁶² Ennek megfelelően a rajztanárok, illetve -tanítók órarendjében alakrajzra az első három évfolyamban heti 14, a negyedikben 18 óra jutott. A rajztanítónak két nem emelték ilyen arányban: az előkészítő és az első két osztályban heti 12–12 óra, a harmadik és negyedik osztályban 14–14 óra jutott alaktanulmányokra. A művésznövendékek az első két évben heti 22–24 órát, az utolsó két évfolyamban heti 32 órát töltöttek alakrajzzal.

⁶³ *Értesítő* 1902/03. 30.

⁶⁴ „A helyéből ki nem mozduló beállított emberi modell folytonos rajzolása a tanítványt könnyen szellemi renyhésébe viheti, [...] a folytonos kényelmes nézés az impressiót, a felfogó képesség gyorsaságát meglankasztja. Másik veszedelme az ilyen nyugodt modell utáni rajznak az, hogy a modell maga is elfáradván, bizonyos idő után elveszti az eredeti mozdulat üdeségét; az izmok elpetyhüdnek, s az egész beállítás elveszti élelenségét.” *Értesítő* 1902/03. 30.

⁶⁵ Mert „a modellnek kiadatik a parancs, hogy csináljon tetszés szerinti mozdulatokat. Ennek nagy hátránya azonban az, hogy a modell meghatározott módon mozogni kényserül, mozdulataiba természetellenes és erőltetett szándékosság jön be. Sokkal helyesebb volna tehát szabadban dolgozó munkások [tanulmányozása ...], kik nem is sejtik, hogy őket figyelik.” *Értesítő* 1902/03. 30.

⁶⁶ „A mozdulat-compositio gyakorlatok tehát a mellett, hogy az emberi test tipikus formáit minden lehetséges helyzet és rövidülésben mintegy szellemi sajátunkká teszik, egyszersmind a tipikus mechanikai mozdulatok elképzelését is élesítik.” *Értesítő* 1902/03. 31.

⁶⁷ MTA MKI Adattár MDK–C–I–1/18. 1909. december 16. jegyzőkönyv.

⁶⁸ Fából készült, illetve kitömött, csavarható és beállítható testrészekkel kivitelezett bábuk a 15. század óta használatban voltak. Peppiatt, M. – Bellony-Rewald, A.: *Imagination's Chamber. Artists and their Studios*. Boston 1982. 19, 33, 36.

⁶⁹ MTA MKI Adattár MDK–C–I–1/112.

⁷⁰ MTA MKI Adattár MDK–C–I–1/149.

⁷¹ *Értesítő* 1909/10. 5. MTA MKI Adattár

MDK–C–I–1/2. 1909. szeptember 11. jegyzőkönyv.

⁷² MTA MKI Adattár MDK–C–I–1/19. 1909. december 16. jegyzőkönyv.

⁷³ Székely 1877-ben úgy látta, hogyha „egy művésztanárnak csupán egy növendékkel volna dolga, akkor a minta legjobb állásának és legjobb nézőpontjának

kiszemelése volna a főteendő [...], szakiskolában azonban, hol minden tanulónak külön-külön mintát állítani nem lehet, s ahol egy-egy teremben csupán egy minta szolgál a közös gyakorlatokra, e mintát csak köznapias helyzetben lehet felállítani, hogy minél több tanulónak, legalább a mennyire annyira kedvező nézőpontot juttatni lehessen.” Székely 1877. 25. Az 1902-ben is meglévő problémának részleges megoldását abban látta, hogy a nagyszámú diákok a modell előtt félkörben, „vagy még ennél is nagyobb” ívben ültette, és bár a póz így sem adott „jó alakot” „minden szempontból”, de „már itt kell megszoktatni a tanítványt, hogy kellemetlen metszésű és irányú vonalakon változtasson és pedig gyorsan, hogy az ezen változtatáshoz álló modell megint a rendes állásába visszaállhasson a többi tanítványok számára” – vagyis a rosszabb helyeken ülőknek a modell külön beállított rövid időre, majd visszaállt eredeti pózba. MNG Adattár ltsz.: 20701/1980.8.

⁷⁴ VKM 10. (1879/80–1880/81) 700. A túlszűfoltóság azonban minden akadémiai alakrajzképzést biztosító intézményt jellemzett: Rubin i. m. (1. j.) 21–22.

⁷⁵ MTA MKI Adattár MDK–C–I–1/3499.1–2. 1906. január 15. jegyzőkönyv. MTA MKI Adattár MDK–C–I–1/3502.1–4. 1907. június 24. jegyzőkönyv. MTA MKI Adattár MDK–C–I–1/3498.1–2. 1907. január 14. jegyzőkönyv. MTA MKI Adattár MDK–C–I–1/157. 1912. június 15.

⁷⁶ MTA MKI Adattár MDK–C–I–1/3499.1–2. 1906. január 15. jegyzőkönyv.

⁷⁷ MTA MKI Adattár MDK–C–I–1/3499.1–2. 1906. január 15. jegyzőkönyv. MTA MKI Adattár MDK–C–I–1/3523. 2. 1909. június 12. jegyzőkönyv.

⁷⁸ MTA MKI Adattár MDK–C–I–1/3502.1–4. 1907. június 24. jegyzőkönyv. MTA MKI Adattár MDK–C–I–1/3506.1–3. 1907. december 20. jegyzőkönyv.

⁷⁹ MTA MKI Adattár MDK–C–I–1/3501.1–2. 1907. június 15. jegyzőkönyv. MTA MKI Adattár MDK–C–I–1/3502.1–4. 1907. június 24. jegyzőkönyv. Székely egy jegyzetében is említette, hogy a gázvilágítás „a formákat leegyszerűsíti”. MTA Kézírtár MS 5006/12. 258.

⁸⁰ MTA MKI Adattár MDK–C–I–1/3503.1–4. 1907. szeptember 9. jegyzőkönyv. MTA MKI Adattár MDK–C–I–1/3504. 1907. szeptember 20. jegyzőkönyv.

⁸¹ S „túllépi az erre a célra engedélyezett összeget”. MTA MKI Adattár MDK–C–I–1/3505.1–2. 1907. december 16. jegyzőkönyv.

⁸² MTA MKI Adattár MDK–C–I–1/3505.1–2. 1907. december 16. jegyzőkönyv.

⁸³ A növendéki rajzok alapján több női modellt évenként foglalkoztattak: például egyet 1875 és 1876-ban is. Grünwald Béla második vagy harmadik szakosztályosként 1884-ben készített arról a modellenről fejtanulmányt (MKEK 21/5), akit a harmadik szakosztályos Molnár Gyula 1886-ban lerajzolt (MKEK 21/10).

⁸⁴ VKM 9. (1878/79–1879/80) 633.

⁸⁵ *Kivonat* 17–18.

⁸⁶ Both 1885. 178. 1893-ban a „szerényebb igényű tanulónak, hogy a fővárosban magát fenntarthassa [...] évenként [...] 250–300 Ft segélyre van szüksége”. MKEL MDK–C–I–1/47. 2.

⁸⁷ *Értesítő* 1888/89. 23.

⁸⁸ *Értesítő* 1896/97. 37, 61.

⁸⁹ *Értesítő* 1899/00. 84.

⁹⁰ „Tanszerekre, tananyagokra és könyvtárra, valamint előminták díjazására 20 000 koronán felül fordított.” *Értesítő* 1903/04. 62.

⁹¹ Az „elméleti és gyakorlati oktatás szükségleteire: tanszerek, tananyagok, könyvtárra és előminták díjazására 40 000 koronán felül fordított.” *Értesítő* 1908/09. 77.

⁹² MKEL, MDK–C–I–1/153. 1–2. Az 1910-es évben a dologi kiadásokra ugyancsak 42 300 koronát tervez-

tek, de a különböző illetmények miatt megnövekedett költségvetésben (330 452 korona) ez már csak 8,93 százalékot jelentett. MKEL, MDK-C-I-1/153.1-4. Ugyanebből az évből egy másik tervezet a modellállítási költségek csökkentésével számolt. MKEL MDK-C-I-1/151.1-2.

⁹³ *Értesítő* 1901/02. 65.
⁹⁴ Haraway, Donna: *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. Feminist Studies XIV. (1988) 575–600; Scott, Joan: *The Evidence of Experience*. Critical Inquiry XVII. (1991) 773–797; Harding, Sandra: *What is Feminist Epistemology*, chapter 5 and *Feminist Epistemology in and after the Enlightenment*, chapter 7. In: Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives. Ithaca 1991; Sonda, Farganis: *Feminism and Reconstruction of Social Science*. In: Gender/Body/Knowledge. Feminist Reconstruction of Being and Knowing. Ed. Jaggar, Alison T. and Bordo, Susan R. New Brunswick NJ 1989. 207–224.

⁹⁵ Például: *Dealing with Degas*. Representation of Women and the Politics of Vision. Ed. Kendall, R. and Pollock, Griselda. New York 1992.

⁹⁶ *Kivonat* 17–18. Az évenkénti *Értesítő* ismétlik ezt a kitétel.

⁹⁷ A közpénzből finanszírozott oktatási intézményekben a női aktállítását eleve egy, a közösséget képviselő testület engedélyéhez és felügyeletéhez köthették, illetve változban szabályozták azt, hogy ki tanulmányozhat női modellt. Boime i. m. (1. j.) 7; Postle, Martin: *From Academy to Art School*. In: Postle-Vaughan 1999. 9–18. Az esti aktfestő szabadiskolát 1900-ban, és a II. festészeti mesteriskola külön aktrajzolósi kurzusát 1908-ban a miniszter engedélyezte. *Értesítő* 1901/02. 65. MKEL MDK-C-I-1/208.1-2. 1908. március 31.

⁹⁸ MKEL MDK-C-I-1/165.1-2.

⁹⁹ MKEL MDK-C-I-1/164.1-2.

¹⁰⁰ MKEL MDK-C-I-1/165.1. A probléma ennek ellenére megmaradt. MTA MKI Adattár MDK-C-I-1/3468.1-2. 1903. december 18. jegyzőkönyv. Néhány tanár azonban, mint például Ferenczy Károly, a tanulmány és a vágy tárgyának átfedtségét inspirálónak találta a növendékeire nézve, megállapítván, hogy „egyformán tanulságosnak tartja úgy a női, mint a férfi aktot s mivel tapasztalásból azt látta, hogy a női aktot nagyobb kedvvel, passzíóval rajzolják és festik, azért alkalmaz nagyobb számmal nőket, mert fontosnak tartja, hogy a tanítványok kedvvel, ambícióval dolgozzanak.” MTA MKI Adattár MDK-C-I-1/3505.1-2. 1907. december 16. jegyzőkönyv.

¹⁰¹ Both Menyhért (1857–1916) az 1884/85-ös beíratási lajstrom szerint „2 évvel azelőtt volt beírva, de nem igen látogatott” Lotz esti aktfestő tanfolyamára. MKEL Vegyes iratok, 1874–1936. doboz (számozatlan irat). MKEL Orsz. Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde 1884/85 beíratási lajstroma. Mindenestre, a „műkedvelő” már az 1884/85-ös tanév második félévében 150 forintos állami segínyt kapott. A következő évben a második szakosztályos ösztöndíjas „megintetett 3 havi igazolatlan mulasztásaiért”. MKEL Orsz. Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde 1885/86 beíratási lajstroma. Both 1885-ben már rendszeresen publikált, tanulmányait később Münchenben és Párizsban folytatta. Both 1885.

¹⁰² „Mikor a reggeli nyolc órát elüti az intézet órája, a szorgalmasabb növendékek már ott ülnek rajzállványaik előtt, hegyezgetve a színt, krétát vagy a festéktubusokból nyomogatják ki a palettára a színeket: a modellek (gipsz fejek) rendszeren beállítva a megfelelő pose-ba; sok, oda hajolva a rajz-állvány táblája mellé, nagyokat harap a friss zsemlyén s ez a zsemlye jó reggelinek is, meg törölő gumminak is a színrajzhoz. Néma csendben várják a tanárokat. [...] Tanítványtól ta-

nítványhoz jár aztán egymás után [Székely és Greguss], javítva a zsöngé dolgokat s adva a jó tanácsokat mindenütt. [...] Mikor aztán a tanárok [...] elhagyták a termet, akkor veszi csak kezdetét az igazi művészi munka. Míg a tanárok benn vannak, addig csak szorgalmas, néma automatákat látni a rajz-állványok előtt, de távoztukkal egyszerre csak elkezd zsi-bongani a tanterem. Jóízű ötletek csálnak mosolyt az ajkakra, vidám nevetés tör fel itt is, ott is egy-egy sikerült adomára, majd az intézet legjobb dalosa az ő mélabús hangján piano rágyújt a nótájára: »Szomorúan zeng a madár, vesztett párját siratja«, s erre aztán elhallgat minden szó, csak itt-ott kontráz hozzá egy-egy elérzékenyedt művészi kebel. A munka teljes lendületbe jutott, s csak úgy sikít a kréta meg a szén a papíron. Hiába, nóta mellett még rajzolni is jobban lehet. Hát még mikor az intézet legszebb modelje: »die holde Paula« veszi át a prímát, s egy jó hangú fiatal úr székundál neki! Ezúsz gyönyörűség ilyenkor a rajz. Sokan valósággal szívük vérébe mártják a krétát, ecsetet, mert már csak kimondom, hogy ez a »holde Paula« valóságos kis szírné, a ki az ő szőke bodros fejével, melyben úgy ég két mosolygó szeme, mint valami karbunkulus, fel-fellobbantja az intézeti növendékek nagy részének fogékony szívét. A legtöbb természetesen csak tirkon eped, mert általános a vélemény, hogy a »holde Paula« érzéketlen, szívtelen teremtés, még pedig a mint mondják azért, mert mióta az intézet modellja, szép vonásait annyiszor látta elferdítve épp a legérzelmesebb szívűek által vászonra vetve, hogy már női hiúságánál fogva is szívceszkéjének meg kellett kövesednie. Hja, sok modellek ez a végzete.” (Kiemelés tőlem: B. É.) Both 1885. 178–179.

¹⁰³ Both 1885. 179. Hasonlóan emlékezett az 1892–1894 körüli „élő minták” utáni fejtanulmányokra gróf Bánffy Miklós (1875–1894) is. Az érettségít és egyetemi tanulmányait megelőzően Bánffy gyakran bejárta a Mintarajztanodába, bár nem volt beírt tanuló, és „élő minta” után is készített tanulmányokat. Székely, hogy tesztelje képességeit, egyszer „maga állított be számomra egy fejet” és ez meglehetősen rendhagyó jelenség lehetett ahhoz, hogy az intézetből számos növendék gyűljön a szorgosan munkálkodó Bánffy köré. Bánffy i. m. (36. j.) 707–712.

¹⁰⁴ A kezdők oktatásával kapcsolatban azt jegyezte meg Székely 1902-ben, hogy egy olyan bevezető időszak után, amikor a tanár rajzolás módjára szoktatták a növendéket, „jó vagy 2, vagy 3 hétig mindennap (2 óra alatt) egy-egy új beállítású aktot rajzoltatni, figyelve a hosszú línéknak egymással való összefüggésére, mi az épp újból fellépő és nem a már huzamosabb időn át álló aktnál észlelhető. Ezen változások felé is megkorrigálándók. Ez idő után megint beáll az aktnak 10 órán [öt nap két-két órán] át állása és pontosabban megkorrigált rajzoltatása.” Ekkor jegyezte meg azt is, hogy „28 év óta” „2 órán át a rendes módon a még fennmaradó egy óra alatt pedig óránként 2 új beállítású” aktmodell után dolgoztatta növendékeit, hogy azok a gyors változásokhoz szokjanak. MNG Adattár ltsz.: 20701/1980.9. A beállításokat nemcsak a tanárok, hanem a diákok is megszabhatták az akadémiai gyakorlatban. Boime i. m. (1. j.) 11–12.

¹⁰⁵ Az 1890-es években a Mintarajztanoda működéséről készült fotográfiák alapján egyazon időpontban és egy teremben egyszerre több és eltérő alakrajzi tanulmány folyt párhuzamosan, több modellt foglalkoztatva. Az Orsz. Magy. Kir. Mintarajziskola és Rajztanárképző Fényképalbuma és az iskola alaprajzai. MKEK J VII. 23. 11–12. kép. Az egy teremben elhelyezkedő különböző szakosztályokat függönyök választották el, de Both publicisztikájából kiderült, ezek nem jelentettek hermetikus elszigetelést: a szakosztályok közti átjárás, benézés rendszeres volt, és ez a modelleket is kiszolgáltatottabb helyzetbe hozhatta. Both 1885. 179.

¹⁰⁶ Ezt példázza Both egyik frusztrációja is: egy olyan intézetben, ahol „természet (minta) után” rajzoltak, olyan növendékek is voltak, akik nem lehettek (ta-

nulmányozásának és) vágyának direkt tárgyai. Illetve, fennállt a veszélye, hogy a nőhallgatók – a feminista episztemológia szóhasználatával – *visszanéznek*, Both Menyhért és vágyait „természet utáni” tanulmányok (és nem a vágy) tárgyaként, vagyis egyfajta „élő fejmintaként” tekintik. Bothnak, akárcsak más férfi-hallgatóknak ismeretlen és kezelhetetlen volt az az egyébként is új társadalmi jelenség, hogy az általuk látogatott oktatási intézetbe nők is járhatnak, akik, hozzá hasonlóan, művésszé válva kompetíciót jelenthetnek a későbbiekben. Ezért nem is meglepő, hogy frusztrációja feloldásaként Both a nőhallgatókat, képzésüket és képességeiket leszólta. Both 1885. 178.

¹⁰⁷ A felsőbb leányiskolának az Andrassy útra költözése után állandó gondot jelentett, hogy a Mintarajztanoda növendékei a fiatal lányokat inzultálták, és ez odáig fajult, hogy „a rendőrség is felajánlotta a szolgálatát”. MTA MKI Adattár MDK-C-I-1/3463.1.

¹⁰⁸ Például a Múcsarnok 1895-ös kiállításain néha-nyan „illetlen és rakoncátlan magaviseletet tanúsítanak, egész hangosan trágár megjegyzéseket tesznek, hölgyekkel szemben pedig kihívóan viselkednek, és így a kiállítást látogató közönséget, különösen az esti órákban zavarják, sőt megbotránkoztatják.” MKEL, MDK-C-I-1/3.1-2.

¹⁰⁹ MTA MKI Adattár MDK-C-I-1/3463.1.

¹¹⁰ MTA MKI Adattár MDK-C-I-1/3464.1-4.

¹¹¹ MTA MKI Adattár MDK-C-I-1/3480.2.

¹¹² MTA MKI Adattár MDK-C-I-1/3503.2.

¹¹³ MTA MKI Adattár MDK-C-I-1/3480.2.

¹¹⁴ Zakon, Ronnie L.: *The Artist and the Studio in the 18th and the 19th Centuries*. Cleveland Museum of Art. Cleveland 1978. 50–55; Postle-Vaughan 1999; Hollander, Elizabeth: *The Model in 19th Century Anglo-American Literature* és Lathers, Marie:

The Model in the 19th Century French Literature. In: Dictionary of Artists' Models 2000. 5–9, 10–13; Lathers 2001. i. m. (2. j.)

¹¹⁵ Székely Bertalan 1999. 148.

¹¹⁶ Weinwurm i. m. (116. j.) 28. kép. A felső sorban balról a negyedik kép.

¹¹⁷ Székely Bertalan 1999. 151. Egy Székely-leszármazott közlése és családi fotók tanúsága szerint ma – lapangó magántulajdonban – létezik egy, a MNG tulajdonában lévő képpel szinte teljesen megegyező festmény, amelyet Székely Árpád készített, és rokonságában öröklődött, majd onnan kikerült az 1970-es években elején. Székely Árpád (1861–1914) 1879 és 1885 között rajztanári képzésben vett részt, majd néhány éven keresztül, 1889-ig, vendéglátogató volt – a képek e két időpont között készültek.

¹¹⁸ Több Székely-festményt tévesen „Ráchel”-ként tartanak nyilván, például: MNG ltsz.: 55.717 Székely Bertalan 1999. Kat. 152.), MNG ltsz.: 55.380 (Székely Bertalan 1999. 32. szövegközi kép. Bakó Zsuzsanna: *Adatok a Székely Bertalan életmű kutatásához*. In: Székely Bertalan 1999. 29.). A „Ráchel”-ről készült festményeket pedig „Paula”-ként azonosítják: Bakó i. m. 29. MNG ltsz.: 5110. Székely Bertalan 1999. kat. 151. Minderre lásd lentebb.

¹¹⁹ Weinwurm Antal, ifj.: *Az 1896. évi ezredéves kiállítás fényképei*. Bp. 1896. 28. kép. Felső sor középső kép.

¹²⁰ A kép 1911-ben, Székely Bertalan hagyatéki kiállításán már Révai Ödön (ekkor a Könyves Kálmán műkiadó igazgatója) gyűjteményében volt. Tolnai Világlapja XI. (1911) 7. február 12. 379. *Kieselbach őszi képek*. Bp. 2002. kat. 99. Hátluján: német kiállítási címke és „Portrait der Rachel” felirat.

¹²¹ Rubin i. m. (1. j.) 34. és Fig. 17.

¹²² Polgár Galéria és Aukciós ház, 14. Árverés. 1998. szeptember 15–18. Bp. 1998. kat. 125. Olaj, vászon; 68 × 51 cm. J. n.

¹²³ Magántulajdon. Olaj, fa; 68 × 51 cm. J. n.

¹²⁴ VU LII. (1905) 53. sz. december 31. 856. Az 1911-

es Székely Bertalan hagyatékai kiállításán is szerepelt: Székely Bertalan 1911. XI/16. 1995-ben a Hansági Múzeumban (Ists. 95.117). Ehhez a képhez készült egy *grisaille* változat is. (Nyílvántartási adat)

¹²⁵ A kép Subleyras *Mütermes* című. 1746 körüli festményén látható (1822 óta a bécsi akadémia tulajdonában). Trnek, Renate: *Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien*. Die Sammlung in Überblick. Wien 1997. 21–22. 204.

¹²⁶ Székely 1877. 24.

¹²⁷ A levél folytatása: „Feleségem apja, Balogh Sándor volt »Paula« fivére, így feleségem nagynénje, ill. keresztanyja. Innét tudom az adatokat »Paulára« vonatkozólag. Bp. 1955 jan. [aláírás]”. Vörös Erzs (Seemann Kálmáné, 1864–1940) a Mintarajztanoda női osztályát az 1879/80-as és az 1887/88-as tanévek között látogatta. Jókai Róza (Feszty Árpádné, 1859–1936) Vörös Erzsivel együtt járt a női osztályba az 1878/79-es és az 1885/86-os tanévek között.

¹²⁸ MTA MKI Adattár Lyka Károly hagyatéka, Székely Bertalan. 1930-ban Wolfner Gyula tulajdonában.

¹²⁹ Az Ernst Múzeum aukciói 43. Bp. 1929. kat. 632. XXX. tábla. Karton; 67 × 50 cm. Női tanulmányfej. A Fónagy-gyűjteményből került egy új tulajdonoshoz. Reprodukciója: Uj Idők XXXVI. (1930) 1. 25. Ez a kép feltehetően nem azonos, csak nagyon hasonló a MNG tulajdonában lévő festménnyel (Ists.: 55.380). Sajnos, egyik „eredetit” sem tudtam megvizsgálni, így nem állapítható meg, hogy valójában melyik a „II”.

¹³⁰ Az Árverési csarnok egyik aukciós tételének reprodukciója, *Keleti nő* címmel. MNG Adattár. 18. 22/26. 8/26. Illetve: *Hermann Ottó Múzeum katalógusa*, Miskolc 2004. 86.

¹³¹ MNG Ists.: 55.717. Székely Bertalan 1999. kat. 152.

¹³² A tulajdonosok nem járultak hozzá a kép megvizsgálásához; olajfestmény; kb. 55 × 40 cm.

¹³³ A leszármazott Balogh Paula keresztlányának (született 1898-ban) a lánya (született 1923-ban). A beszélgetés során Székely Pauláról készített más képeit is megmutattam, és a visszaemlékező felismerni vélte azt a tágabb családban ma is meglévő piros korallfülbevalót, amelyet Paula több képen viselt (például a Székely Bertalan 1999. kat. 152.), és saját gyermek hiányában keresztlányára hagyott (a fülbevalóról hiányzik a felső gomb). Ez az ékszer azonban más (mintarajztanodabeli) modellről készült festményen is feltűnik (Székely Bertalan 1999. kat. 151.).

A visszaemlékező szerint Paula semmilyen különleges képességgel vagy iskolázottsággal nem bírt, az átlagos „éneklésen, zenélésen és háztartásvezetésen”, valamint „német és olasz” nyelvtudáson túl.

¹³⁴ Senyei Károly (1854–1919). A díszítőszobrász 1883-ban beiratkozott a müncheni akadémiaira. 1886-ban Budapesten telepedett le.

¹³⁵ MKEK R172 243, 203, 290 számú képeken látható nő. A festményeken és a fotográfiákon látható modell azonosasága leginkább az R172 290 jelzésű felvétellel és a „III”, ma magántulajdonban lévő mű összevetésével lenne illusztrálható. Mivel a tulajdonosok nem járultak hozzá a festmény reprodukálásához, így az itt nem közelíthető.

¹³⁶ Szőke Annamária hívta fel figyelmem a szövegekre. MTA Kézirattár MS 5006/12 jegyzetkönyv.

¹³⁷ Bánffy i. m. (36. j.) 710.

¹³⁸ MTA Kézirattár MS 5006/12. 1–2. és 3–4.

¹³⁹ MTA Kézirattár MS 5006/12. 1, 3.

¹⁴⁰ MTA Kézirattár MS 5006/12. 268.

¹⁴¹ MTA Kézirattár MS 5006/12. 4.

¹⁴² MTA Kézirattár MS 5006/12. 5.

¹⁴³ MTA Kézirattár MS 5006/12. 254–255.

¹⁴⁴ MTA Kézirattár MS 5006/12. 254, 6.

¹⁴⁵ MTA Kézirattár MS 5006/12. 257.

¹⁴⁶ MTA Kézirattár MS 5006/12. 262.

¹⁴⁷ Both 1885. 179.

¹⁴⁸ MTA Kézirattár MS 5006/12. 256.

¹⁴⁹ MTA Kézirattár MS 5006/12. 269.

¹⁵⁰ Székely i. m. (31. j.) 32.

¹⁵¹ Heftler, Sylviane Decker de: *Le nu photographique*. Art impur – art réaliste. Photographies 1984. 12. 50–76; Uő.: *Suite Marconi 2. Voyage en Autriche: Richer et le Dr. Straz*. Photographies 1985. 5. 112; *L'art du nu au XIX^e siècle*. Le photographe et son modèle. Paris 1997; *Étude d'après Nature*. 19th Century Photographs in Relation to Art. Eds. Jacobson, Ken – Hamber, Anthony. Petches Bridge 1996; Waller 2003; *Eine neue Kunst? Eine andere Natur!* Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert. Hrsg. Pohlmann, Ulrich – Prinz von Hohenzollern, J. G. Kunsthalles der Hypo-Kulturstiftung, München 2004; McCauley i. m. (51. j.) 45–48. Fig. 22. Uő.: *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848–1871*. New Haven–London 1994.

¹⁵² Például B. R. Julien *Cours de dessin* litográfiasorozata 1835-ből.

¹⁵³ BnF Eo 75.r.2. D.L. 1852, 1853.

¹⁵⁴ BnF Eo 61. T. I. Nue. D.L. 1854–55, T. II. D.L.

1855. T. III. D.L. 1855.

¹⁵⁵ BnF Eo 149. D.L. 1854. Étude Academique.

¹⁵⁶ BnF Eo 129 b. D.L. 1861. Étude d'après nature.

¹⁵⁷ BnF Eo. 146 f.o D.L. 1862. Étude d'après nature.

¹⁵⁸ BnF Eo. 148 b. D.L. 1869. Académies

¹⁵⁹ BnF Eo. 46. B. p.f.o. D.L. 1869, 1870, 1873.

Académies.

¹⁶⁰ BnF Eo. 144. B. p.f.o. Nus T. I. 1882. T. II.

1883.

¹⁶¹ Waller 2003.

¹⁶² Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtára, R. 167 Ists.: 1895 („Fényképek. Férfi, nő és gyermekak-tok. 4 mappa. 108 db. Érték 220 Ft.”). A leltári szám 1896 előtti leltárba vételre utal. A meglehetősen későn beérkezett fényképek közül több elhasználódott, rönkrement fotográfiairól készült újabb felvétellel. A fotográfiai eredetileg az „S”, vagyis a grafikai műveket tömörítő osztályba tartoztak, és jóval a bekerülés után sorolták azokat az „R” jelű, bonctani művek közé.

¹⁶³ „G. Marconi”: *Chef-d'oeuvre de la photographie dans les collections de l'École des Beaux-Arts*. 20 novembre 1991 – 5 janvier 1992. Paris 1991. 228. (E 642.); „Louis Igout”: *L'art du nu au XIX^e siècle*. 1997. Fig. 24–25; *Étude d'après Nature*. i. m. (151. j.) kat. 92–97; Waller 2003. 222–235; *Eine neue Kunst?* i. m. (151. j.) Képek: 72, 80, 87. Egy angol-szász kutató óvatosabban fogalmaz – L. Igout általi árusításról beszél: McCauley i. m. (51. j.) 45. Fig. 22–25; McCauley i. m. (51. j.) 167. „Igout” nevéhez, ha az aktfotográfiaikat nem számítjuk, két, gyermekarcokat albumlapszerűen felvonultató felvétel köthető csak. A fényképezésekre lásd: Voignier J. M.: *Répertoire des Photographes de France au Dix-Neuvième Siècle*. Le Point de Pierre 1993. 135, 49, 118, 172. A francia gyűjteményekben több fényképen, illetve katalóguslapon A. Giraudon pecsétje is szerepel. Az École-ban a fényképek eredetileg a művészeti anatómiai tanszék taneszközei közé tartoztak. A felvételek a magyar fotográfia történetben csekély figyelmet keltettek (a gyűjteménybe érkezés időpontjából következtetett datálásuk is: „1890 körül”), és ez megakadályozta a mintarajztanodabeli oktatással való kapcsolat kérdésének kellő tematizálódását. *Egy-szer volt fényképek*. Válogatás a Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtára fotógyűjteményéből. Bp. [2000]. kat. 73, 74, 75, 76; L. Baji Etelka – Varga Judit: *Feltárulnak a mappák*. Fényképek a Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtárában. Fotóművészet XLII. (1999) 5–6. 105–112; Bán András: *Mert Pascal legyen az, aki a világ külszíne mögött rejlik igazságokat magától felismeri*. Fényképek az MKEK-ban a XIX. század utolsó negyedéből. In: Mintarajztanoda 2002. 291–298.

¹⁶⁴ A számokat a negatívra ragasztották, így azok minden pozitívon, a kép részeként jelentek meg. A betű- és számjelet gyakran kiegészítik a, például, „Coll. F. Nr. [szám]” megjelölések, a sorozatba való tartozásra utalva.

¹⁶⁵ A teljes sorozatot hirdető, az összes „E” és „F” je-lű felvételt számsorrendben felvonultató, mindig né-met nyelvű katalóguslapok (számozásuk 1-től leg-alább 56-ig terjed), amelyek a 20–25, *carte-de-visite* formában elrendezett kis fotográfiait mutatnak, egy-mást követő számsorrendben, a következő, egységes feliratozást kapták: „Katalogblatt zu Collection E. Act-Aufnahmen für Bildhauer und Maler.

Fortsetzung. Die Original-Photographien sind in Cabinetformat aufgenommen und stets vorrätig. Nr. 17. Fortsetzung folgt.” Ezzel ellentétben, az Igout (vagy Calavas, Giraudon) által pecsételt, általában nyolc (illetve tizenhat), *carte-de-visite* formájában el-rendezett felvételt magába foglaló albumlapok nem-csak ebből a sorozatból, hanem más, gyakran *risqué* fotográfiai közül is válogattak, és ez az eljárás értel-metlenné tenné a jól szerkesztett és enciklopédikus-nak tekinthető sorozat elkészítését és összeállítását.

¹⁶⁶ Dr. Ulrich Pohlmann (München, Stadtmuseum) hívta fel a figyelmemet a berlini Universität der Künste levéltárának gyűjteményében található, hason-ló számozású és Dr. Hermann Heid szerzői jogát fel-tüntető fotográfiaikra. Dr. Hermann Heid (Darmstadt, 1834 – Bécs, 1891) végzettségét tekintve kémikus, foglalkozására nézve fotográfus F. Ronningerrrel közösen működtette első bécsi műter-mét 1861 és 1866 között. 1864–65 folyamán átvette az érdekesen ugyancsak darmstadti születésű, majd egy ideig Bécsben is élő Klösz György (1844–1913) pesti műtermét, és 1868-ra a pesti és bécsi műtermek egyedüli tulajdonosává vált. A több találmányt is ma-gának mondó, nemzetközi kiállításokon sikerrel sze-replő Heid az osztrák fotográfia történet kimagasló alakja. Lásd: Hochreiter, Otto – Starl, Timm: *Lexi-kon zur österreichischen Fotografie*. In: Geschichte der Fotografie in Österreich. Bad Ischl 1983.

93–209. 124; Szakács Margit: *Fényképezés és fény-képzőműtermek Magyarországon 1840–1945*. Bp. 1997; Töry Klára: *Fővárosi fényképezés 1841–1900*. Bp. 1982. Később Klösz árulta Heid technológia újí-tásait Budapesten. Lugosi László: *The Photo-grapher György Klösz*. The Hungarian Quarterly XL. (1999) 155. Autumn.

¹⁶⁷ Stratz, Dr. C. H.: *Die Rassenschönheit des Weibes*. Stuttgart 1904. 356–357. Fig. 239, 240, 241. (1. kiadás: 1901.) Az illusztrációk formátuma miatt a jellegzetes számozás nem látszik. A 241. kép azonban az „E596” kép, ennek reprodukciója: *Étude d'après Nature* i. m. (151. j.) kat. 95. Uő.: *Die Schönheit des weiblichen Körpers*. Stuttgart 1900. (1. kiadás 1898) Fig. 73. Uő.: *Die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst*. Berlin 1914. 302. Fig. 235. Az utóbbi mű kiemelte, hogy a Párizsban élő belga szim-bolista művész, Félicien Rops 1879-es bécsi (valójában magyarországi) utazásakor tett szert a fényképekre, és ezek egyikét egy művéhez fel is használta.

¹⁶⁸ Például: Berlin, Universität der Künste. Fotográfia-gyűjtemény. U.A. '89,0052 101. „Coll. M. Nr. 30. – Dr. H. Heid, Wien. – Vervielfält vorbehalt.” (8. kép) A gyűjteménybe 1889-ben érkezett be. Charles Henry Miller amerikai festő (1842–1922) gyűjteményébe tar-tozó lap: *Étude d'après Nature*. i. m. (151. j.) kat. 92. *Lány favödörrel*. „Dr. H. Heid, Wien. Coll. R. Nr. 31.” A drapéria a 8. képen és az „E846” jelzésű aktfotográ-fián (Berlin, Archiv der Universität der Künste, U.A. '05.24.30.), a kancsó (és a drapéria) a „K49” (Berlin, Archiv der Universität der Künste, U.A. '88.0006.15.) és az „E930”, illetve „E892” (Berlin, Archiv der Universität der Künste, U.A. '86.0017.76., illetve F.II.179.4.) jelzésű fényképeken egyezik meg. Más kuta-tók is társították Heid nevével az „E”, „F”, „M”, „K” vagy „R” betűjellel induló, speciális számozású felvétele-ket – Heider Marconi, illetve Igout felvételeinek német terjesztőjeként feltüntetve. Heftler 1985. 112 (151. j.). *Étude d'après Nature*. i. m. (151. j.) 59. Igout (illetve, Calavas, Giraudon) nevét a károsított fényképek kar-tonjaiba ütötték be, és szerzői jog egyszer sincs feltün-

tette – akkor, amikor a képre ragasztott név és szerzői jog az 1850-es évek óta gyakorlat volt. A szakirodalom szerint egy fényképész más felvételeit is árulhatta. McCauley i. m. (51. j.) 157–160. Továbbá, sem a párizsi Bibliothèque nationale de France, sem az École des Beaux-Arts, sem Roger-Villiers gyűjteménye nem rendelkezik az „M”, illetve „K” vagy „R” sorozatba tartozó felvételekkel.

¹⁶⁹ Hochreiter–Starl i. m. (166. j.) 93–209. 124.

¹⁷⁰ Festő és fényképész együttműködésének leghíresebb 19. századi példájaként Delacroix és Durieu akt-fotográfiáit tartják. *After Daguerre*. Masterworks of French Photography 1848–1900. New York–Paris 1980. 30–32.

¹⁷¹ „Az esti tanfolyam hetenként 5-ször, esti 5 órától 8-ig foly, s az oktatás legtarkább egyvelegét mutatja az igen vegyes közönség, és a tanágak sokféleségénél fogva. Ez esti tanfolyamban részt vettek, az erre nem kötelezett rendes növendékek nagy számán kívül, fényképészek, retoucherök, körrajzolók, műszaki s egyéb hivatalnokok, egy-két orvosnövendék, műegyetemi tanuló és városi rajztanár, fiatal suhancok és meglett, már öszbevegyülő férfiak és nők, leggyérekben az iparos osztály volt képviselve. Ezen tanfolyamban egyenesen foly a figurális és ékítményes rajzoktatás, *gipsz-, élő és lapminták* szerint”. VKM 1872. 143.

¹⁷² MKEK R167: „E10”, valamint 86, 90, 94, 101, 103, 114, 116, 118, 125, 127, 176, 178, 179, 196, 197, 207.

¹⁷³ Például az „E200”, „E202”, „E210” számú fényképek.

¹⁷⁴ MKEK R167: „F3” valamint: 9, 10, 11, 13, 28, 40, 41, 52, 54, 59, 62, 63, 66, 69, 86, 103, 111, 120, 122, 139, 144 (4. kép), 150, 152, 156, 158, 159, 161, 164, 165 és 173 számmal jelzett fényképeken az a fiatal, bajszos, ajka alatt kis szőrpamacsot növesztő férfimodell látható, akiről Stettka Gyula készített egy fejtanulmányt 1875-ben (MKEK 28/21).

¹⁷⁵ École de Beaux-Arts, Paris. Ph 10741: „F372”.

Weinwurm i. m. (116. j.) 28. kép. Jobbról, lentől a második sorban a második kép.

¹⁷⁶ Jantyk Máttyás: *Női akt hátulról*, 1882 (MKEK

27/14). Ehhez nagyon hasonló beállítást mutató fotográfia: MKEK R167: „E272”. Nemes Lampérth József (1891–1921) 1916-os *Női háttakt* olajfestményén látható beállítás és attitűd ugyanebbe az akadémikus hagyományba illeszkedik. Egy másik fotográfián a női modell egyik lábával feltérdelt egy magasabb pódiumra, és felsőtestével lehajolt, vagyis előreboruló háttaktként pózolt, és ez a beállítás egy, az 1912-es drezdai művészetoktatási kiállításon szereplő növendéki munkán is látható. MKEK R167: „E43”. Illetve: Weinwurm Antal [?]: Az 1912-es drezdai 4. Nemzetközi Művészetoktatási, rajzolósi és alkalmazott művészeti kongresszus kiállítás magyar szekciójáról készült fotográfia, MKEK.

¹⁷⁷ A képek számai gyakran nem olvashatók, a láthatók: MKEK R167: „E832”, „E796”. A MKEK R167: „E920”-as fényképpel egy lapra kasírozott felvételen (a száma nem olvasható) a lány egy olyan kétsoros gyöngykoszorút viselt a hajában, amely a Balogh Pauláról készült „III.” képen látható.

¹⁷⁸ Az *Ernst Múzeum aukciói* 32. Bp. 1926. XII. tábla 415. (7. kép) BÁV 47. 1978. december. 288.

¹⁷⁹ Berlin, Universität der Künste. U.A.

’89,0052.101. „Coll. M. Nr. 30. – Dr. H. Heid, Wien. – Vervielfält vorbehalt.” Székely Bertalan: *Női tanulmányfő* (Ráchel), Lásd: 122. j.

¹⁸⁰ MKEK R167: „E920”, „E928”, „E949”.

Schmigelschi Oszkár [Octavian Smigelschi]: *Fiatal lány*. MKEK 21/3. Schmigelschi 1884/85–1888/89 között járt a Mintarajztanodába.

¹⁸¹ Női akt fátyollal és babérkoszorúval a fején, kezében a Komédia maszkjával. Berlin, Universität der Künste U.A. ’88.0006.16. „K51”.

¹⁸² Berlin, Universität der Künste U.A. ’86.0017.76.

Ugyanő szerepel egy 25 darab, 876-tól 900-ig terjedő sorszámozású fényképet tömörítő német nyelvű katalóguslapon is: Berlin, Universität der Künste F.II.179.4. például: „E892”.

¹⁸³ MNG Adattár ltsz.: 20701/1980.44.

¹⁸⁴ Például lásd a reprodukciókat: *Mintarajztanoda* 2002. 22–23, illetve 30–43. illusztráció.

¹⁸⁵ Például az „E700–725”-ig terjedő, 25 darab kis

fotográfiát bemutató katalóguslap. Lásd: *Étude d’après Nature*. i. m. (151. j.) kat. 93.

¹⁸⁶ MNG Adattár ltsz.: 20701/1980.9. A felvételeken a különböző mozdulatok nagyrészt ugyanannak a ki-finomultságra törekvő kéztartásnak a variációiként tűntek fel – a középső- és gyűrűsujj a mutató- és kisujjhoz képest kissé behajlított –, és ez a kéztartás Székely női alakjain gyakran látható (például a *Forrás*, *Japán nő*, a táncosnő az *V. László* képen, *Felesége arcképe*, *Katonáné Madarász Adeline* etc.).

¹⁸⁷ Például az „F381” és „F400” közötti felvételek. Reprodukálva: *Eine neue Kunst?* i. m. (151. j.) 2004. 80.

¹⁸⁸ *Mintarajztanoda* 2002. 22. Az olyan témák és felvételek mellett, mint például MKEK R167: lehajlás „F296”, evezés „F346”, birkózás „F220” vagy „F187”, súly felemelése „F208”, harc, illetve valaki felemelése „F196”, olyan témák és felvételek is vannak, amelyek speciálisabbnak számítanak: vízivás „F369”, zuhanás „F365”, ferde síkon mászás – főleg a kisgyermekeket bemutató képek közt; a faágat hajlító téma pedig egy női modellel kapcsolatban tűnik fel sokszor a felvételeken, például „E435” etc.

¹⁸⁹ MNG Adattár ltsz.: 20701/1980.43.

¹⁹⁰ Például Londe, Albert (1828–1917): *Boxe anglaise* (vue latérale droite). 1891 előtt. 12 nézet kronofotografikus lapja. ÉBA. Ph. 513. Londe Paul Richier-vel dolgozott a Salpêtriére fotográfiai műhelyében, közös művük, a *Nouvelle Anatomie artistique du corps humain* című kiadvány első kötete 1895-ben jelent meg. Richier az École-on tanított, és az ott alkalmazott modellekről anatómiai testfelépítés tekintetében készített jegyzetelt fotográfiákat. Például: ÉBA. Box 274. Ph. 11568. Eadweard Muybridge (1830–1904) *Animal Locomotion* (vol. VI.) 1887-ben megjelent művében emberi alakok mozgástanulmányai is szerepelnek, például egy könnyű fátyolruhába öltözött, felemelt karokkal táncolva körbeforduló fiatal nő, 12 fázist ábrázoló kronofotografikus lapon. ÉBA. 1173 T 3002.

¹⁹¹ Minderre és az idézetre: Szőke 1992. 12.

¹⁹² MNG Adattár ltsz.: 20701/1980.8.