

Dénes Mirjam

Egy tárlat és ami mögötte van: Az 1911-es Japán kiállítás az Iparművészeti Múzeumban

Egy századfordulós blockbuster

Máig aktuális kérdés, hogy mi tesz egy kiállítást sikeressé. A látogatószám és a bevétel alapján, vagy a kiállításon szerzett tudás és élmény alapján nevezhetünk egy kiállítást jónak vagy kevésbé jónak? A kritikának higgyünk, vagy a reklámnak? A dilemma azonban nem új keletű. A XIX. század végének és a XX. század első évtizedeinek világkiállításaival megnőtt az igény a nem csupán tudást és ismereteket, hanem egyben élményt és szórakozási lehetőségeket nyújtó kiállítások iránt, s a fenti kérdésekre is gyakran reflektált mind a hivatalos sajtó, mind a kiállításlátogató.

Ferenczy László a következőképpen számol be az 1911-es Iparművészeti Múzeumban megrendezett Japán kiállítás sikeréről *Japán iparművészet* című könyvében:

Az 1910-es londoni kiállítás japán anyagának egy részét 1911-ben bemutatták Budapesten is, az Iparművészeti Múzeumban. A siker oly átütő volt, hogy lovasrendőröknek kellett a rendet fenntartani a múzeum előtt, és a kiállítást 8 nap alatt ötvenezer látogatták meg.¹

Ferenczy beszámolója igen nagy jelentőséggel bír a számunkra, hiszen egyrészt a magas látogatószámot konkretizálja, másrészt arról ad hírt, hogy a kiállítás témája a korszakban nagy közérdeklődést váltott ki. Az adatok két szempontból fontosak. Egyrészt, mert az 1900-as évek elején (az első világháborúig) számos olyan kiállítást rendeztek Magyarországon, melyen japán művészeti alkotások

¹ FERENCZY László, *Japán iparművészet. 17–19. század*, Bp., Corvina, 1981, 27.

voltak láthatók, tehát a példa nélküli érdeklődés nem feltétlenül a kiállítás újdonságerejének tudható be. Másrészt, mert még a XXI. század elején, az ún. „blockbuster-kiállítások” korában is óriási sikernek könyvelhető el az a kiállítás, amely az első nyolc nap alatt ötvenezer nézőt számlált.

Fontos a kiállítások „művészeti” jellegének hangsúlyozása, hiszen Japán 1853-tól tartó Nyugat felé nyitó politikájának köszönhetően az eddig ismeretlen kultúrából származó minden (a szó szoros értelmében minden) tárgy vonzotta a közönség figyelmét. Így az első, Japán létezésére reflektáló magyar kiállításokon e tárgyak etnográfiai érdekességük és kuriózum-jellegük miatt kerültek a vitrinekbe.² Ez a tendencia összecseng a korszak nemzetközi- és világhiállításainak általános koncepciójával. Ezekben a nagy nézőszámot vonzó tárlatokon a hangsúly nem a művészeti hagyományokra és történeti múltra, hanem az egzotikumra, a távoli, és sokak számára ismeretlen „mesevilág” különösségére került. Mivel a világhiállítások elsődleges célja az európai ipar igénytelen tömegtermelésének átformalása volt, nem csoda, hogy Japán részről a legnagyobb mennyiségben iparművészeti munkákat állítottak ki; bennük a technika tökélyét értékelték.³ Az 1900-tól rendezett magyar kiállítások, melyek japán műtárgyakat mutattak be, már valóban műtárgyként reprezentáltak azokat: esztétikai alapon állították ki őket, forma- és motívumkincsük gazdagsága és technikai kvalitásuk miatt. 1900 és 1914 között tizenegy kiállításon láthatott japán műtárgyakat (is) a magyar közönség.⁴ A témában

² 1870 és 1900 között a következő japán tárgyakat felvonultató kiállítások voltak láthatóak Magyarországon: Xántus János Távolsági expedícióján vásárolt „népismereti tárgyak” kiállítása, 1871, Magyar Nemzeti Múzeum; Magyar gyűjtők tulajdonában lévő keleti tárgyak, 1873, Bécsi Világhiállítás; Keleti iparművészeti tárgyak tárlata, 1874, 1877, 1885, Iparművészeti Múzeum; 1874, Újrarendezett néprajzi kiállítás, Magyar Nemzeti Múzeum; A magyar árvíz-károsultak javára rendezett műipari és történeti kiállítás, 1876, Károlyi palota; Országos Magyar Iparegyesület Keleti Iparművészeti Kiállítása, 1880; Néprajzi Misszió kiállítása, 1896; Néprajzi Múzeum első állandó kiállítása, 1898, Néprajzi Múzeum. Ld.: FAJCSÁK Györgyi, *Collecting Chinese Art in Hungary From the Early 19th Century to 1945*, Bp., ELTE Department of East Asian Studies, 2007, 129–138.

³ FAJCSÁK Györgyi, „Kelet tükré». A Távolsági-Kelet-kép és a magyarországi keleti műgyűjtés néhány vonása a dualizmus korában”. FAJCSÁK Györgyi – RENNERT Zsuzsanna (szerk.): *A Buitenzorg-villa lakója. A világotutató, műgyűjtő Hopp Ferenc (1833-1919)*, Bp., Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum, 2008, 13.

⁴ A kiállítások időrendi sorrendben: 1900. december 22. – 1901. január 6. Rippl-Rónai József impressziói. Bp., Royal Szálló. 1904. október – november, Keleti kiállítás, Magyar Nemzeti Múzeum. 1907, Amatőr gyűjtők kiállítása, Iparművészeti Múzeum. 1908, A gróf Vay Péter-féle gyűjtemény kiállítása, Szépművészeti Múzeum. 1909, Akvarellek, pasztellek és grafikai művek nemzetközi kiállítása, Múcsarnok. 1910, Nemzetközi impresszionista kiállítás IV. terme, Művészház. 1910. április 24. – június 19. Japán fametszetek kiállítása, Szépművészeti Múzeum.

megrendezett kiállítások nagy számát figyelembe véve érthetetlen az óriási közérdeklődés. Hogyan is kalkulálhatunk az adatokkal?

Amennyiben nem szeretnénk bonyolult számításokba bocsátkozni, s nem vesszük figyelembe a kiállítás nyitónapjai, későbbi időszaka és zárónapjai valószínűsíthető különbségét, illetve nem vesszük figyelembe a hétköznapi és hétvégék közötti eltérést sem, tehát egyszerűen elosztjuk a becsült 8 napos látogatószámot a napokéval, nem kevesebb mint 6250 főt kapunk naponta. Mit jelent ez mai szemmel?

Emma Barker művészettörténész a Blockbuster-kiállítások egyik legfontosabb ismérveként a 250.000 fő fölötti látogatószámot nevezi meg.⁵ Óvatos becsléssel (s az időarányos érdeklődés-csökkenést figyelembe véve) megállapíthatjuk, hogy az 1911-es budapesti kiállítás két hónapos nyitva tartással teljesíthette volna az ezredforduló nemzetközi sikerkiállításaira kidolgozott meghatározás feltételeit. Csupán néhány friss adattal kívánom érzékeltetni a meghökkentő arányokat. A 2011. november 9 és 2012. február 5 között a londoni National Galleryben rendezett, Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan című, Leonardo oeuvre-jét mindezidáig legteljesebben bemutató kiállítás látogatószáma összesen 323.897 fő volt.⁶ A budapesti kiállításnál alkalmazott számítással megegyező módon kapott napra leosztott látogatószám 3811 fő, mely durván kétharmada csupán a budapesti számnak. A modern magyar kiállításokat tekintve még meglepőbb összehasonlítást tehetünk. Vegyük példaként az ezredforduló után megrendezett három legsikeresebb magyar kiállítás adatait.⁷

1910. augusztus 22. – szeptember, Keleti kiállítás, Kaposvár, elemi iskola. 1911. január 15. – február – március Japán iparművészeti kiállítás, Iparművészeti Múzeum. 1911. április 15. – május 7. Keleti kiállítás, Művészház. 1912, A Szent György Céh kispasztikai kiállítása, Iparművészeti Múzeum. Ld.: DÉNES Mirjam, „Japán műtárgyak magyar kiállításokon a XX. század elején”. TAKÓ Ferenc (szerk.): „Közel s távol” – Az Eötvös Collegium Orientalisztikai Műhely éves konferenciájának előadásából 2009–2010., Bp., Eötvös Collegium, 2011, 130–142.

⁵ Emma BARKER, „Exhibiting the canon. The blockbuster show”. Uő. (szerk.): *Contemporary Culture of Display*, New Haven – London, Yale university Press – The Open University, 1999, 127.

⁶ Tracy JONES, „Leonardo da Vinci in London – Exhibition of a Lifetime”, 2012.

⁷ „Csúcsot döntött a Van Gogh-kiállítás.” Index.hu, 2007. március 18.

	Kiállítás	Helye	Ideje	Látogatószám (~)	Látogatószám/ nap (~)
1.	Van Gogh	Szépművészeti Múzeum	2006. 12. 02. - 2007. 04. 01.	~ 400.000	~ 3350
2.	Munkácsy a nagyvilágban	Magyar Nemzeti Galéria	2005. 03. 24. - 2005. 08. 21.	~ 360.000	~ 2400
3.	Monet és barátai	Szépművészeti Múzeum	2003. 12. 01. - 2004. 03. 15.	~ 250.000	~ 2400

A fenti adatokból látható, hogy amennyiben a Ferenczy László által közölt számok valóságosak (márpedig erős forráskritikával kezelendő adatokkal állunk szemben, hisz Ferenczy írásában nem jelzi, hogyan jutott az adatok birtokába), a kiállítás iránti érdeklődés még a XXI. század globalizált világának szemével is hihetetlenül nagyoknak tűnik. Tanulmányomban azonban nem szeretnék ítéletet mondani e statisztikailag kevésbé árnyalt adatok hitelességéről, csupán érzékeltetni szeretném, hogy amennyiben Ferenczy nem túloz, a kiállítás iránti közérdeklődés nem hasonlítható egyetlen, a korszakban Magyarországon megrendezett kiállításéhoz sem, így azt mindenképp érdemes kitüntetett figyelmünkben részesíteni, s megvizsgálni az óriási érdeklődés okait, valamint a kiállítás megrendezésének körülményeit, a kiállítás anyagát és az ehhez kapcsolódó sajtóvisszhangot.

Több okot is felfedezhetünk, ami miatt a kiállítást már jó előre lelkesedéssel várhatta a budapesti közönség. Az egyik, hogy a gyűjteményt Japán *küldte*, ahelyett, hogy magyar utazók Japánból hozták volna. Példátlan esemény ez a japán művészet Magyarországon ismertté válásának történetében, hiszen a korábbi kiállításokon csupán hazai magángyűjteményekből kikerülő válogatás volt látható a vitrinekben, mely nem azt reprezentálta, hogy Japán mit tartott japán művészetnek, hanem azt, hogy a kor nyugati utazói és gyűjtői mit véltek annak. E kollektív szubjektívizmust felszámolandó olyan gyűjtemény érkezett Budapestre, melyet hivatalos kormányzati döntésként, a japán diplomácia Budapest előtt képviselni kívánt lenyomataként értékelhetünk.⁸

Másrészt, a kiállítás visszhangja előbb ért Budapestre, mint maga a tárlat. A kiállítás ugyanis nem egyenesen Japánból érkezett, hanem Londonból: az anyag részét képezte az 1910-ben megrendezett Japan-British Exhibitionnek, annak a nemzetközi kiállításnak, mely Japán kultúráját addig sosem látott

⁸ Ayako Hotta-Lister, *Gateway to the Island Empire of the East. The Japan-British Exhibition of 1910*, London, Japan Library, 1999, 117–118.

gazdagságban reprezentálta a nyugati világ számára. A milliós közönség által látogatott, többhónapos kiállításról, s annak várható Magyarországra érkezéséről már két hónappal a budapesti megnyitó előtt beszámolt a magyar sajtó.⁹ Az érdeklődést felkeltő tényezőket a kiállítás létrejöttét lehetővé tevő közvetlen és közvetett kapcsolatok tükrében, valamint a kiállítás anyagának bemutatásával elemzem.

A Japan-British Exhibition kapcsolatrendszere

A Japan-British Exhibition Anglia legnagyobb kiállítás-atrakciójaként tartható számon az 1910-es években, melynek kiinduló gondolata Nagy-Britannia és Japán politikai és gazdasági kapcsolatára épült. A brit és japán kormány eszmei és anyagi támogatásával jött létre, az előkészületek 3 évig tartottak, s mintegy 8 millió látogatót vonzott a fél évig látogatható tárlat.¹⁰ A kiállítás bemutatását két műre támaszkodva teszem meg, egyrészt Ayako Hotta-Lister *Gateway to the Island Empire of the East* című, disszertáción alapuló munkája, másrészt a *The British Press and the Japan-British Exhibition of 1910* című facsimile alapján, mely a kiállítás idején a londoni japán nagykövetség ügyvivője, Hirokichi Mutsu gyűjtőmunkájának eredménye.¹¹

A kiállítás a White City-ben kapott otthont, melyet az 1908-as Franco-British Exhibition és az 1908-as olimpiai játékok alkalmából adtak át. Az óriási területen lévő komplexum stadionok, kiállítási pavilonok és kertek összessége, ahol az egyes kiállításokra lehetőség nyílt oda illő épületek, vagy akár teljes falvak felépítésére. Az állandó épületek orientalizáló, az indiai építészeti vonásait magán viselő stílusban épültek, s egységes fehér színt kaptak. A japán kiállítás idejére a helyszínen több díszkaput, két teljes japán kertet, egy tradicionális japán falut, egy óslakos ainu falut és egy taiwani falut építettek fel, ezek a részek garantálták azt az atmoszférát, melyet az orientalizáló épületek önmagukban nem tudtak volna érzékeltetni.

⁹ A *Magyar Iparművészet* című folyóiratban a következő híradás volt olvasható: „Örömmel kell tehát üdvözölnünk azt a kezdeményezést, amely nekünk magyaroknak is lehetővé akarja tenni a japán kultúra megismerését. Arról van szó ugyanis, hogy az egész japán kiállítást a tél folyamán Londonból Budapestre hozzák. Persze arról le kell mondanunk, hogy a kerteket, a természeti környezetet, melyet a japánok Londonban teremtettek kiállításuk köré, csodálhassuk itt is, de valószínű, hogy a kiállítás néprajzi és iparművészeti része a maga egészében nálunk is kiállítható lesz.” Ismeretlen szerző, „Keleti művészeti kiállítás”, *Magyar Iparművészet*, 1910, 242.

¹⁰ HOTTA-LISTER, i.m., 3.

¹¹ Hirokichi MUTSU, *The British Press and the Japan-British Exhibition of 1910*, Melbourne, Melbourne Institute of Asian Languages and Societies, 2001.



1. kép Ainu falu. London, Japan-British Exhibition, 1910.

A kiállítás területén természetesen szórakozásra is mód nyílt: szumó birkózók, színészek, komédiások és zenekarok tartottak előadásokat nap mint nap, éttermek és teaházak sora várta a megfáradt látogatót, s aki a magasból szerette volna megcsodálni a White City-t, az megtehetette a Flip-Flopból, az ollószerű gépezetből, mely a magasba vonta a látogatót. A Japánnak jutó terület háromszorosa annak, amelyet az 1910-es párizsi világkiállításon birtokolt, s itt nem a 30 vagy 40 kiállító egyikeként jelent meg, hanem a figyelem kizárólagos központjaként.¹² Látható tehát, hogy a Japan-British Exhibition közönségcsalogató arculatával megfelel a korabeli világkiállítások jellegének. A kiállításnak a nyilvánvaló szórakoztatáson kívül három fontos célja volt: politikai, gazdasági, és kulturális megítélés-béli problémák megoldására koncentrált, tehát ha élesen fogalmazunk, PR-tevékenység folyt.¹³ A házigazda, Nagy-Britannia csupán jelképesen reprezentálta önmagát a kiállításon, hogy semmiképp se vethessen árnyékot a kiállítás fent említett céljaira az által, hogy önmagára vonja a brit közönség figyelmét.

Japán 1910-re a nyugati nagyhatalmak sorába emelkedett. 1895-ben Kínával, 1905-ben pedig Oroszországgal szemben került ki győztesen háborúból. Mint említettem, 1902 óta nyugati szövetségese a Brit Birodalom volt, hadiflottája pedig messze a legfejlettebb volt a keleti vizeken.¹⁴ Japán hatalmának folyamatos növekedésével és nyertes háborúi utáni politikai intézkedéseinek következtében

¹² Hotta-Lister, *i.m.*, 61.

¹³ Mutsu, *i.m.*

¹⁴ Hotta-Lister, *i.m.*, 9–11.

(pl. Korea annektálása 1910-ben) növelte a Japán-ellenes hangulatot és a britek nyugtalanságát, ami azzal fenyegette a japán vezetést, hogy a szövetség meghosszabbításának elutasításával szembesülhetnek brit részről.¹⁵ Szükséges volt tehát pozitív benyomást kelteni a politikai vezetés szemében. Ennek jegyében tett lépések voltak a taiwani és ainu falvak felépítése a White City területén, hisz az ainuk épp az orosz-japán háborúban megszerzett Dél-Szahalin őslakosságát, a taiwani falu pedig a kínai-japán háborúban megszerzett terület lakosságát voltak hivatottak reprezentálni. Mindez pozitív képet festett a nyugati ember számára a Japán aktuális területén lakó különböző kultúrák békés együttéléséről, s egyben reprezentálta Japán gyarmatosító politikai erejét.

Japán gazdasága, mely az 1900-as évek elején még mindig a könnyűiparra specializálódott, nem tudta finanszírozni a császárság háborús kiadásait. Ennek következtében a kincstár kiürült a fent említett háborúkban és az ipar további fejlesztésének fenntartása érdekében csak kisebb mértékben kívánták a hiányt adóemelésrel pótolni, ehelyett nagyobbrészt nemzetközi kölcsönökért folyamodtak.¹⁶ E kölcsönt a szövetségestől, Nagy-Britanniától kívánták felvenni, így a kiállítás remek lehetőségnek mutatkozott fejlődő iparuk bemutatására – jó benyomást téve jövőbeli hitelezőjükre –, és egyben új exportkapcsolatok kötésére is.¹⁷ A kiállításon ezért törekedtek Japán könnyű-, nehéz- és hadiiparának lehető legszélesebb körű bemutatására. Az ipari palota a könnyűipar jellemző termékeit, főleg papírból készült tárgyakat és a japán iparművészet jellegzetes műfajait reprezentálta (lakkok, faragványok, kerámia). Külön épületet töltöttek be a textilgyártás termékei, míg a selyemhernyó-tenyésztés folyamata a természeti kincseknek szentelt palotában kapott helyet a főbb ércék, nemesfémek és egyéb bányászati termékek mellett, kiemelve a selyem fontosságát Japán könnyűiparában. Az állami vasutakat bemutató épületben makettek mutatták be a főbb vasúti útvonalakat és a gépparkot, s külön épületben kapott helyet a hadsereg és hadi flotta részlege is, szintén makettek formájában.

A politikai és gazdasági mozgatóókok áttekintése után ki kell térnünk a kultúrmisszióra, melyet a japán kultúra és művészet megismertetése és az eddigi téves képzetek felülírása céljából indítottak. A kiállított művészeti anyagról fontos elmondanunk, hogy Japánban alapos válogatáson esett át, hogy csak a legjobb minőségű alkotások kerülhessenek közszemlére. Mivel a kiállítás egyik célja a brit közönség tudásának „kiigazítása” volt, nem a korábbi kiállításokon

¹⁵ HOTTA-LISTER, *i.m.*, 4–20.

¹⁶ HOTTA-LISTER, *i.m.*, 28–30.

¹⁷ HOTTA-LISTER, *i.m.*, 28–30.

megszokott, nyugati szem számára kialakított tárgyakat láthatta a néző, melyek nagyrészt exporttermékeként érkeztek Európába.¹⁸ A Nagy-Britannia és Japán között fennálló politikai szövetség ellenére a korabeli nyilatkozatok alapján felmérhető, hogy a brit lakosság nagyon kevés tudással rendelkezett Japánról.¹⁹ Információikat főleg a Japánt megjárt utazók történeteiből vagy színdarabokból merítették. Gondoljunk Gilbert & Sullivan *Mikádójának* görbe tükrére, Sydney Jones *The Geisha* című operettjére, vagy David Belasco *Madame Butterfly*-ára, amelyet Puccini éppen londoni tartózkodása alatt szemelt ki saját operájának alaptörténetéül.²⁰ A harmadik cél tehát a publikum kiművelése volt Japánról, annak történelméről, kultúrájáról, művészetéről, iparáról.²¹ A cél nem csupán a pillanatnyi kép vázolása volt, hanem az évszázadok óta folyó fejlődés ívének megrajzolása, hogy eloszlassák azt a vélekedést, mely szerint Japán fejlődése egy ütemben, a Meiji-reformok során ment volna végbe.

A Nyugatnak szánt termékek azonban gyakran alacsony technikai és művészi színvonalúak, túlzó módon dekoratívak voltak (a nyugatiak elvárásainak megfelelően, akik nem ismerve a japán művészet hagyományait és értékesebb alkotásait, az egzotikumokat és túldíszített műveket keresték), a japán művészet alapvető vonásait háttérbe szorítva készültek.²² A kiállítás értékét növelte, hogy számos nemzeti kincs is kiállításra került, melyeket sem korábban, sem azóta nem engedtek ki az országból. A brit közönség nagy örömmel fogadta a klasszikus műveket, a korabeli sajtóban gyakran Fra Angelicohoz, Piero della Francescához, Giottohoz vagy Giorgionéhez hasonlítják a régi művészet alkotásait.²³ A kortárs műalkotások azonban nem arattak közönségsikert, s hogy a japánok számítottak erre, látszik a kiállított tárgyak arányán: 594 klasszikus műalkotás mellett összesen 38 modern került kiállításra (arányuk ~ 15:1), de a kritikák szerint még így is gyakran üresen maradt a terem, míg a régi művészet megtekintéséért egymást taposták a látogatók.²⁴

Annak az okát, hogy a szervező fél ragaszkodott a modern, nyugati művészet hatásait is magán viselő alkotások kiállításához, szintén a koncepcióban kell keresnünk. Mivel a cél a folyamatosan fejlődő állam reprezentálása volt,

¹⁸ HOTTA-LISTER, *i.m.*, 60, 119–120.

¹⁹ HOTTA-LISTER, *i.m.*, 92–99.

²⁰ DÉNES Mirjam, „A pillangó-effektus, avagy a komédiából tragédiává lett Japán a magyar színpadon”, *Színház*, 45/5 (2012), 40–44.

²¹ HOTTA-LISTER, *i.m.*, 92.

²² FERENCZY, *i.m.*, 27–28.

²³ HOTTA-LISTER, *i.m.*, 121.

²⁴ HOTTA-LISTER, *i.m.*, 121–122.

öncsalás lett volna csak a régi művészet alkotásait kiállítani. Ebben az elgondolásban Japán a korszakhoz képest fejlett nézetet vallott, a Nyugat viszont nem volt képes a koncepció teljes befogadására – hiszen ezek a művek ellentétben álltak a Japánnal kapcsolatos általános preconcepciójukkal.

A brit és japán fél közötti politikai, gazdasági és kulturális kapcsolatok elemzése után, melyek fő generátorai voltak a kiállítás létrejöttének, tekintsük át a személyes kapcsolatokat is, azokat az ismert, vagy kevésbé ismert neveket, akiknek biztosan, vagy feltételezhetően szerepe volt abban, hogy a londoni kiállítás művészeti anyagának egy része Budapestre érkezhessen. A Japan–British Exhibition bezárása után a tárgyakat három részre osztották. A legfontosabb és legértékesebb műveket hazaszállították, a kiállítás egy részét nekijándékozták brit múzeumi gyűjteményeknek és magánszemélyeknek (többek közt a királyi család tagjainak), a maradékot pedig három, 1910 végén, 1911 elején nyíló kiállításra küldték: a bányászati szekciót Torinóba, a természettudományi szekciót Drezdába, a művészeti szekciót pedig Budapestre.²⁵ Minek, illetve kiknek köszönhető az, hogy a kiállítás lehetőségét Budapest nyerte el, annak ellenére, hogy olyan városokkal versenyzett, mint Buenos Aires, Berlin, Frankfurt, Rotterdam, Manchester, Glasgow és Edinburgh?²⁶ Eddigi kutatásaim során három olyan Magyarországhoz kötődő személyt találtam, akik személyesen közreműködtek a kiállítási jog megszerzésében.

A korabeli források és a szakirodalom alapján biztosra vehető, hogy az elsődleges kezdeményező az Iparművészeti Múzeum akkori főigazgatója, Radisics Jenő volt. Radisics 1896-ban követte az intézmény első főigazgatóját, Ráth Györgyöt a poszton, s már ekkor ismert és elismert szakembernek számított a nemzetközi iparművészet-történet porondján. Arról, hogy Radisics a nyugat-európai trenddel lépést tartva felismerte a japán iparművészet gyűjtésének és bemutatásának jelentőségét, mind az igazgatósága idején történő műtárgyvásárlások és kiállítások, mind pedig a japán művészettel kapcsolatos publikációi és kutatásai árulkodnak.²⁷ Az 1900-as párizsi világkiállításon Radisics engedélyével számos műtárgyat vásárolt meg a magyar delegáció, mely egyike volt az első állami költségből történő japán műtárgyvásárlásoknak.²⁸ Az 1907-es

²⁵ HOTTA-LISTER, *i.m.*, 107–108.

²⁶ HOTTA-LISTER, *i.m.*, 107–108.

²⁷ RADISICS Jenő, „Amateur gyűjtők kiállítása az Országos Magyar Iparművészeti Múzeumban”, *Magyar Iparművészet*, 1907, 281–285. RADISICS Jenő, „A japáni iparművészet Budapesten”, *Vasárnapi Újság*, 1911, 61–62. RADISICS Jenő, „Japán iparművészet”, *Magyar Iparművészet*, 1911, 41–44.

²⁸ Az 1873-as bécsi kiállításon vásárolt tárgyakkal együtt a megvásárolt japán tárgyak mennyisége meghaladja a hetvenet. Ld. FERENCZY, *i.m.*, 27.

Amatőr gyűjtők kiállításán, melynek szintén az Iparművészeti Múzeum adott otthont, 280 japán tárgy volt látható (az összes nem-európai tárgy mintegy 50%-a) többek között Hopp Ferenc, Dr. Delmár Emil és Faragó Ödön gyűjteményéből.²⁹ Radisics 1888-tól levelezést folytatott a francia japonizmus egyik legjelentősebb alakjával, Siegfried Binggel, a párizsi l'Art Nouveau galéria tulajdonosával és a *Le Japon Artistique* kiadójával és főszerkesztőjével, a múzeum tulajdonában lévő műtárgyak attribúciós kérdéseivel kapcsolatban.³⁰

1910-ben Radisics a Magyar Iparművészet hasábjain örömmel tudatja: „*az egész japán kiállítást a tél folyamán Londonból Budapestre hozzák*”.³¹ E kijelentésre az után kerülhetett sor, hogy az Iparművészeti Múzeum igazgatója a londoni kiállítás megtekintése alkalmával engedélyt kért a kiállítás anyagának bemutatására a kiállítást szervező egyesület elnökétől, Hirayama Seishintől 1910 szeptemberében.³²

Érdekes még az 1911-es budapesti japán kiállítás kapcsán született január 18-i és 19-i naplóbejegyzés. Macuoka ebben elmeséli, hogy a magyar Szépművészeti Múzeum igazgatója [sic!] nagyon érdeklődött a japán tárgyak iránt, melyekből vásárolt is a világhiállításokon. Az 1910-es angol-japán kiállítást látva ő kérvényezte később a japánoktól, hogy annak egy részét Magyarországon is kiállíthassák. A kiállítás létrejöttében Palotay játszotta a közvetítő szerepet, s végül így született meg a tárlat.³³

Az említett személy sem az Iparművészeti Múzeum, sem a Szépművészeti Múzeum Igazgatója nem volt. Bincsik Mónika szerint a kiállítást Felvinczi Takács Zoltán látogatta meg, s tárgyakat is vásárolt a Szépművészeti Múzeum részére. Útját a Szépművészeti Múzeum támogatta anyagilag, ajánlólevelét azonban Radisics Jenő állította ki.³⁴ A beszámolóból azonban tudható, hogy

²⁹ A kiállított tárgyak listáját és tulajdonosaik nevét ld. CSÁNYI Károly, *A budapesti amateur gyűjtemények kiállításának lajstroma*, Bp., Országos Magyar Iparművészeti Múzeum, 1907.

³⁰ A levelezésről bővebben ld. HORVÁTH Hilda, „Radisics Jenő és Samuel Bing levélváltása (1888). Adalékok a hazai japonizmus történetéhez”, *Művészettörténeti Értesítő*, 1996, 123–129.

³¹ „Keleti művészeti...”, *i. m.*

³² HOTTA-LISTER, *i. m.*, 108.

³³ Matsuoka Shizuo (1878–1936), a bécsi japán nagykövetség haditengerészeti katonai attaséjának naplója (Matsuoka Shizuo: Taiōnikki, (松岡静雄『滯欧日記』東京), Tokió, 1982, 111–112.) alapján ld. TÓTH Gergely, *Birodalmak asztalánál. A monarchiabeli Magyarország és Japán kapcsolattörténete 1869-től 1913-ig, korabeli és új források alapján*, Bp., Ad Librum, 2010, 82.

³⁴ BINCSEK MÓNika, *Virágszirmok, madárszárnyak*. Uő. (szerk.): „Virágszirmok, madárszárnyak”. *Meidzsi-kori japán fametszetek és fametszetes könyvek a Képzőművészeti Egyetem Könyvtárában*, Bp., Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2009, 18.

elsősorban a budapesti konzul, Várpalotai Palotay Ödön szorgalmazta a kiállítás engedélyeztetését. Több, mint véletlennek mondható összefüggések alapján azonban meg kell emlékeznünk még két személyről, akik közbenjárása feltételezhetően nagyban elősegítette a budapesti kiállítás ügyét.

A londoni Japan–British Exhibition megszervezése Királyfy Imre, vagy ahogy ekkor hívták, Imre Kiralfy, magyar zsidó családból származó, emigráns és ekkorra világszerte ismert és befutott kiállításszervező vállalkozónak köszönhető. Kiralfy egykori híres revütáncos, majd táncos karrierje véget érte után a London Exhibition Ltd. tulajdonosa és a White City, a kiállítás helyszínének megálmodója volt.³⁵ Az általa szervezett kiállítások két típusba sorolhatók: szórakoztató, attrakció-jellegű programok (pl. Venice in London) valamint a Brit Birodalom és politikai szövetségeseinek közös kiállításai (pl. Franco–British Exhibition az Entente Cordiale hatására, 1908, Japan–British Exhibition az 1902-es Brit–Japán Szövetség nyomán, vagy az 1910-es Anglo–American Exhibition).



2. kép Imre Kiralfy's greatest of all spectacles. Venice, the Bride of the Sea, at Olympia. Illuminated aquatic festivities, 1891. Többszínnyomású litográfia

³⁵ Hotta-Lister, *i.m.*, 38–41.

Kiralfy tehát jól ismerte fel, s társította gazdasági terveihez a korszak politikai miliőjének lehetőségeit. A Japán felé tett ajánlata olyan gazdasági, politikai és kulturális perspektívákat vetített a japán kormány elé, melyre nem lehetett nemet mondani. Kiralfy jelentős támogatást eszközölt ki az aktuális brit kormánytól a kiállítás megszervezéséhez, ezzel nagy szívességet téve a japán félnek. Valószínűsíthető, hogy Kiralfy magyar gyökerei révén azonnal Radisics mögé állt a budapesti kiállítás ötletének felmerülésekor, s a londoni kiállítás létrejöttében játszott óriási szerepének köszönhetően jelentős befolyást gyakorolhatott Hirayama Seishinre.

A White City tulajdonosánál talán már csak egy embernek lehetett nagyobb befolyása a kiállítás ügyében, mégpedig Arthur Diosynak, a Japan Society of the United Kingdom alapítójának és alelnökének.³⁶



3. kép „Spy” (Leslie Ward, 1851–1922): Arthur Diosy, a The Japan Society of London alapítója, Vanity Fair magazine, 1902.10.02.

A Japan Society 1891-es alapításával a világ legrégebbi és legelismertebb társasága, mely a Japán és Európa közötti kapcsolatokkal foglalkozik. Arthur Diosy szintén magyar gyökerekkel rendelkezett, bár már Londonban látta meg a napvilágot. Édesapja Márton (Martyn) Diósy, Kossuth Lajos emigrációba menekült titkára volt.³⁷ A család Angliában is őrizte magyar gyökereit,

³⁶ HOTTA-LISTER, *i.m.*, 57, 66.

³⁷ Amanda WILKINS, *Arthur Diosy – Founder of the Japan Society of United Kingdom*. 2010. 08. 17.;

fogadták Kossuthot, miután a forradalom után Londonba érkezett, sőt, a szóbeszéd szerint Liszt élete utolsó hangversenyét a Diosy család londoni házi zongoráján adta. Diosy legjelentősebb tette pályafutása során a brit-japán politikai szerződés kieszközölése és a tárgyalások levezetése volt 1902-ben.³⁸ Ez a szerződés maga a kiállítás fundamentuma, melynek meghosszabbítása érdekében rendezték az egész Japan–British Exhibitiont.

A budapesti kiállítás és visszhangja

A budapesti kiállítást 1911. január 15-én nyitotta meg Gr. Zichy János kultuszminister.³⁹ Mivel az anyagról nem készült katalógus, csupán a korabeli sajtóban megjelent szövegekre és képanyagra támaszkodhatunk. A tárlaton 128 kiállító több mint 800 tárgy szerepelt, valamint

a japáni kormány részéről kölcsönkép átengedett néhány festmény, egy sorozata az iskolai használatra készült színes lapoknak, falitábláknak és hat különféle állami és városi festészeti és iparművészeti iskolának növendék-munkája.⁴⁰



4. kép Korabeli fotók az Iparművészeti Múzeumban rendezett Japán kiállításról, 1911.

A kiállítás nagy részét kerámia tárgyak tették ki: Imariban, Kutaniban, Kiotóban, Satsumában készült kőcserép és porcelán edények, dísztárgyak. A mester, akit a legtöbb ilyen műtárgy képviselt, „Maizon Jabu” volt. E tárgyakat mennyiségben a figurális és edényeket formázó fém alapanyagú műtárgyak követték. Tekintélyes mennyiségű lakktárgy képviselte e speciális japán technikát,

Hugh CORTAZZI, „The Japan Society. A Hundred-Year History”. Hugh CORTAZZI – Gordon DANIELS (szerk.): *Britain and Japan, 1859–1991: Themes and Personalities*, London, Routledge, 1991, 8–9.

³⁸ John W. DE GRUCHY, *Japonism, Orientalism, and the Creation of Japanese Literature in English*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2003, 24.

³⁹ RADISICS, „A japáni...”, *i.m.*, 61.

⁴⁰ *Uo.*, 61.

emellett rekeszománcok, fonott és elefántcsont tárgyak kerültek a vitrinekbe. Radisics külön felhívja a figyelmet arra, hogy a kiállításon igen kis számban képviselték magukat az amúgy hatalmas népszerűségnek örvendő netsukék.⁴¹ Amit Radisics csupán a bronztárgyakra ért, tulajdonképpen az egész kiállításra vonatkozik: az ott látható tárgyak „inkább olcsók, mint szépek”.⁴²



5. kép Korabeli fotó az Iparművészeti Múzeumban rendezett Japán kiállításról, 1911.

A sajtóvisszhang szinte teljesen negatív. A lapok a kiállítás értelmetlenségéről és tanulság nélküliségéről, a műkincsek értéktelenségéről panaszkodnak, valamint azt sérelmezik, hogy a bemutatott anyag nem felel meg a kiállítást megelőző sajtóhíreknek, mely szerint a tárlaton a modern japán iparművészet reprezentatív alkotásai lesznek láthatók.⁴³ A kiállításon nem voltak megfigyelhetőek az iparművészet fejlődésének szakaszai, a kritikusok szerint a válogatás nem kultúrtörténeti és művészettörténeti alapon történt, hanem „vásári alapon”.⁴⁴ Özvegy Báthory Nándorné a következőképp nyilatkozik a Művészet című folyóiratban az összhatásról:

amennyire általános volt a panasz, hogy a londoni nagyméretű japán kiállítás nem elégítette ki a szokatlan izgalmakra áhítozott nagyközönséget és nem elégítette ki a műértő japánrajongót sem, körülbelül ugyanez a vélemény fog kialakulni a japán vásárunk felől.⁴⁵

⁴¹ *Uo.*, 62.

⁴² RADISICS, 1911, 62.

⁴³ RELLE Pál, „Nipponizmus”, *Aurora*, 1911, 23–27.

⁴⁴ RELLE, *i.m.*, 25.

⁴⁵ BÁTHORY Nándorné, „A japán művészetről”, *Művészet*, 1911.

A negatív vélemény oka egyrészt, hogy a kiállított anyag nem felelt meg a kiállítást beharangozó sajtóhíreknek: nem a teljes anyag, hanem csak a modern részleg érkezik meg Budapestre (hiszen a Japán kormány a londoni kiállítás bezárása után hazahívta nemzeti kincseit). Politikailag érthető a döntés, hiszen Japánnak Budapesten nem áll érdekében olyan szinten reprezentálnia önmagát, mint Londonban. „*Akkor lenne értelme, ha látnánk a fejlődés korábbi szakaszait, tehát nagyobb kiállításba ágyazva.*” – írja Relle Pál az Aurorában.⁴⁶

Láthatjuk tehát, hogy az Iparművészeti Múzeumban éppen ellentéte jelenik meg a Japán által Londonban képviselni kívánt koncepciónak, a folyamatos kulturális fejlődés ábrázolásának, és a budapesti közönség épp ezt a hiányosságot tette szóvá. A számos negatív kritika alapján a kiállítás nem értékelhető olyan sikeresnek, mint amelyet a látogatószám sugallt. A csalódottság egyik oka az volt, hogy a közönség nem azt találta a múzeum termeiben, amire számított, hiszen az 1910-es híradások a teljes londoni anyagot ígérték. Másrészt a főleg kortárs művészetből álló anyagra nem volt (és nem is lehetett) felkészült Budapest, hiszen korábról csak a hazai gyűjteményekben található kevés tárgyat ismerte, melyek nagyrészt eleve a nyugati szem számára készültek. Ahhoz azonban, hogy releváns esztétikai értékelést nyújthassunk egy több mint száz éve megrendezett kiállításról, nem elegendő csupán a másodlagos források elemzése. „Vásári áru” vagy minőségi kortárs iparművészet, mellyel szemben értetlenül állt a korszak közönsége? Erre a kérdésre csupán a kiállítás anyagának lehető legteljesebb rekonstrukciója alapján adható válasz, amely a jövőbeli kutatás feladata.

⁴⁶ RELLE, *i.m.*, 33.

Felhasznált irodalom⁴⁷

- BARKER, Emma: „Exhibiting the canon. The blockbuster show”. Uő. (szerk.): *Contemporary Culture of Display*, New Haven – London, Yale university Press – The Open University, 1999.
- BÁTHORY Nándorné: „A japán művészetről”, *Művészet*, 10/1 (1911), 39–41.
- BINCSIK Mónika: „Virágszirmok, madárszárnyak”. Uő. (szerk.): *Virágszirmok, madárszárnyak. Meidzsi-kori japán fametszetek és fametszetes könyvek a Képzőművészeti Egyetem Könyvtárában*, Bp., Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2009.
- CSÁNYI Károly. *A budapesti amateur gyűjtemények kiállításának lajstroma*, Bp., Országos Magyar Iparművészeti Múzeum, 1907.
- CORTAZZI, Hugh: „The Japan Society. A Hundred-Year History”. Hugh CORTAZZI – Gordon DANIELS (szerk.): *Britain and Japan, 1859–1991. Themes and Personalities*, London, Routledge, 1991, 8–9.
- „Csúcsot döntött a Van Gogh-kiállítás.” Index.hu, 2007. március 18. <http://index.hu/kultur/klassz/vgogh0318/>
- DÉNES Mirjam: „Japán műtárgyak magyar kiállításokon a XX. század elején”. TAKÓ Ferenc (szerk.): „Közel s távol” – *Az Eötvös Collegium Orientalisztikai Műhely éves konferenciájának előadásaiából 2009–2010.*, Bp., Eötvös Collegium, 2011, 130–142.
- DÉNES Mirjam: „A pillangó-effektus, avagy a komédiából tragédiává lett Japán a magyar színpadon”, *Színház*, 45/5 (2012), 40–44.
- FAJCSÁK Györgyi
Collecting Chinese Art in Hungary From the Early 19th Century to 1945, Bp., ELTE Department of East Asian Studies, 2007.
- „Kelet tükré». A Távol-Kelet-kép és a magyarországi keleti műgyűjtés néhány vonása a dualizmus korában”.
 FAJCSÁK Györgyi – RENNEN Zsuzsanna (szerk.):
A Buiten-zorg-villa lakója.
A világotatózó, műgyűjtő Hopp Ferenc (1833–1919), Budapest, Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum, 2008, 11–27.
- FERENCZY László: *Japán iparművészet. 17–19. század*, Bp., Corvina, 1981.

⁴⁷ A tanulmányban közölt webes hivatkozások elérhetőek voltak 2013. 06. 12-én.

- HORVÁTH Hilda: „Radisics Jenő és Samuel Bing levélváltása (1888). Adalékok a hazai japanizmus történetéhez”, *Művészettörténeti Értesítő*, 1996, 123–129.
- HOTTA-LISTER, Ayako: *Gateway to the Island Empire of the East. The Japan-British Exhibition of 1910*, London, Japan Library, 1999.
- JONES, Tracy: *Leonardo da Vinci in London - Exhibition of a Lifetime*, 2012. <https://sponsorship.credit-suisse.com/app/article/index.cfm?fuseaction=OpenArticle&aoid=340806&coid=139&lang=en>
- „Keleti művészeti kiállítás”, *Magyar Iparművészet*, 1910, 242.
- MUTSU, Hirokichi: *The British Press and the Japan-British Exhibition of 1910*, Melbourne, Melbourne Institute of Asian Languages and Societies, 2001.
- RADISICS Jenő: „Amateur gyűjtők kiállítása az Országos Magyar Iparművészeti Múzeumban”, *Magyar Iparművészet*, 1907, 281–285.
- RADISICS Jenő
„A japáni iparművészet Budapesten”, *Vasárnapi Újság*, 1911, 61–62.
„Japán iparművészet”, *Magyar Iparművészet*, 1911, 41–44.
- RELLE Pál: „Nipponizmus”, *Aurora*, 1911, 23–27.
- TÓTH Gergely: *Birodalmak asztalánál. A monarchiabeli Magyarország és Japán kapcsolattörténete 1869-től 1913-ig, korabeli és új források alapján*, Budapest, Ad Librum, 2010.
- WILKINS, Amanda: „Arthur Diosy – Founder of the Japan Society of United Kingdom” 2010. 08. 17. <http://suite101.com/article/arthur-diosy---founder-of-the-japan-society-of-united-kingdom-a275308>

Képek jegyzéke

1. Ainu falu. London, Japan-British Exhibition, 1910. © Hammersmith Historical Archive. (Permission granted to reproduce for educational use only.)
2. „Spy” (Leslie Ward, 1851–1922): Arthur Diosy, a The Japan Society of London alapítója, *Vanity Fair magazine*, 1902.10.02. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Arthur_doisy.jpg
3. Imre Kiralfy’s greatest of all spectacles. Venice, the Bride of the Sea, at Olympia. Illuminated aquatic festivities, 1891. Többszínnyomású litográfia, Strobridge Lithograph Co., Cincinnati & New York . Washington, D.C., United States Library of Congress Prints and Photographs Division. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Imre_Kiralfy%27s_Venice_the_bride_of_the_sea,_performance_poster,_1891.jpg
4. Korabeli fotók az Iparművészeti Múzeumban rendezett Japán kiállításról, 1911. *Vasárnapi Újság*, 1911. 01. 22. (58/4), 63.
5. Korabeli fotó az Iparművészeti Múzeumban rendezett Japán kiállításról, 1911. *Vasárnapi Újság*, 1911. 01. 22. (58/4), 61.