

Sármány-Parsons Ilona

Festészet Ferenc József korában

Megközelítések

Modernizáció három nemzedéken át

A 19. század második fele, azaz tágabban Ferenc József uralkodásának ideje a folyamatos modernizáció korszaka volt Közép-Európában, nemcsak a gazdaságban és a társadalomban, hanem a kultúrában is. Eltérő ritmusban és eltérő hangsúlyokkal, de mindegyik nemzet politikai és gazdasági elitje aktívan közreműködött ebben a folyamatban.

A kultúra (amin a 19. században még egyértelműen magaskultúrát értettek) az akkori felfogásban egy ország vagy nemzet fejlettségének a fokmérője volt. Európa vezető gondolkodói a felvilágosodás óta hittek a haladásban, abban, hogy az ember és a társadalom élete tervezhető, folyamatosan javítható és fejleszthető. Az akkori liberális gondolkodók hittek a nemes egyszerűséggel közjónak nevezett társadalmi közérdekben, a konszenzusban, és abban, hogy tudással, racionális tervezéssel valóban fejleszteni lehet az egyént, a közösséget, a társadalmat. A kultúrának, ezen belül a művészeteknek, mind a nemzet, mind az egyén életében rendkívül fontos szerepet szántak az akkori idők széles látókörű politikusai. Mivel a régió Nyugat-Európához képest nemcsak gazdaságilag és politikailag, de kulturálisan is fejletlenebb volt, ezért az itteni elit felelősségteljes tagjai belátták, hogy az államnak minden olyan kezdeményezést támogatnia kell, amely a magaskultúrát itt is egyre szélesebb körben terjeszti. Ezért létre kellett hozni, majd fenntartani és fejleszteni intézményrendszerét.

A civil kezdeményezésű kulturális intézményeket is támogatni kellett, így az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat (a Múcsarnok háttérintézménye) folyamatosan jelentős támogatást kapott a kiegyezés után az államtól, azaz a kulturális tárcától.

Az első aranykor című kiállítás azt a folyamatot kívánja bemutatni, hogy a magyar kultúra modernizációján belül az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat tevékenységének a segítségével hogyan virágoztatták fel a kultúrpolitikusok és a művészek együttesen a képzőművészetet, ezen belül a festészetet. Jelentős képek sora idézi fel, hogy milyen festészet született meg, kik élveztek állami támogatást és milyen szemléletet tükröztek ezek a művek.

A megszakítatlan modernizációs folyamatnak három szakasza volt és három művészgeneráció vett részt benne: a historizmus, a realizmus és a századforduló modern művészei.

Mind a három generáció modern és korszerű volt a maga korában, gazdagította és differenciálta az elődeitől kapott művészi örökséget, tudást, és mind szemléletben, mind a stílusok tekintetében újat tett hozzá. Olyan esztétikai és szellemi-érzelmi-spirituális értéket teremtett mind a három nemzedék külön-külön, amelyek ma is a kultúránk, művészeti hagyományaink aranyfedezetét jelentik. Ma már látjuk, hogy az egymásra épülő korszakok nem oltották ki egymás értékeit,

még ha a szereplői egymás ellen léptek is fel, és még ha megkérdőjelezték is apák művészetét.

A művészeti modernizáció a Monarchia minden nemzetében hasonlóan történt. A nemzeti kultúrák fejlesztése közben egymásra is figyeltek, a korabeli nemzetközi kiállítások szemléltetik, mennyire sok közös törekvés jellemezte a régiót akkor is, ha a megvalósulás mindig egyéni és egyszeri volt. A régió képzőművészeti kultúrájából a festészetet mutatjuk be, természetesen nem teljességében, hanem néhány fontos csomópontot és művet kiemelve úgy, hogy illusztrálja a domináns stílusfejlődés mellett azokat a generációs szemléleti váltásokat, amelyek egy új művészgeneráció fellépését jelezték. A lengyel, a cseh, az osztrák és a magyar festészetnek ezek a váltásai egybeestek. Az itt kiállított képek azt hivatottak bemutatni, hogy a művészek a rendszerint válságként megélt korszakváltásokból hogyan léptek tovább, és milyen témákra, milyen emberi-művészi kérdésekre figyeltek leginkább.

Az első képcsoport még a romantika idealizáló táj- és történelemszemléletéből merít.

Erre rétegződött rá a monumentális és reprezentatív historizmus festészete, amely hosszú időre meghatározta a közönség történelemszemléletét, ízlését is (Makart, Matejko, Munkácsy).

Az ő látásmódjuk, történelem- és művészetfelfogásuk ellenében a nyolcvanas évektől kezdve egy aktuálisabb, azaz modernebb festészetfelfogást, egy új világ- és emberszemléletet hozott a realizmus/naturalizmus az egész régióban. (A kendőzetlen nyomor és elesettség ábrázolásai és a hangulat, főképp a melankolikus hangulat dominanciája: az egyéni, nem heroikus, hanem tipikus sorsok ábrázolása.)

Ennek a realista-naturalista stílusáramlatnak sok olyan képviselője volt, akik évtizedeken át ragaszkodtak a valóság hű ábrázolásához, és a festészet több funkciójából a szociálisan is érzékeny kritikai szerepet vállalták fel a századfordulón túl is.

A századvéghez közeledve azonban egy olyan generáció nőtt fel melléjük, amely egyre inkább az egyén, az individuum másfajta problémáit állította a művészet középpontjába. Új pszichológiai érzékenységgel, de pesszimista felfogásban a szellem és a lélek olyan rétegeit bontotta ki, amelyek szoros kapcsolatban álltak az ösztönök világával. A materiális valóságon túl ezek a festők megpróbálták a létezés más dimenzióit is érzékelteni, és az irracionális előtt is megnyitották a fantázia kapuit. Aki ezt a konfrontációt nem vállalta, az inkább visszamenekült a természethez.

A három különböző művésznemzedék akkortájt egymással rivalizált, és különösen a harmadik hevesen és tudatosan lázadt „apái ellen”, felvette Ödipusz szerepét, és merészen szembeszállt a szfinxszel, faggatta az élet értelmét. Ennek a századvégi generációnak a szellemi-művészi hagyatéka még az első világháború előtt újfent megkérdőjeleződött, és az ellenük lázadó radikális avantgárd nemzedék teoretikusai konstruálták meg először azt a művészettörténeti értékrendet (kánont), amely háttérbe szorította ezeknek a festőknek a jelentőségét, és megkérdőjelezte modernségüket is.

Ez a kiállítás azt tűzte ki célul, hogy újraértékeljük mind a három festőnemzedék esztétikai és intellektuális teljesítményét. Hogy levegyük az akkori generációs lázadás torzító szemüvegét, és újra felfedezzük, milyen belső indítékok, célok fűtötték mind a három nemzedék festőit, amikor megteremtették a sokszínű és árnyalt világképeket felragyogtató képeiket.

Történelem, nemzet, politika és egyéni sors állandóan változó, hol lazán, hol szorosan, de mélyen összefüggő konstellációjának szorításában képről képre választottak a festők, hogy mikor mit fessenek meg a világból és hogy hogyan fessék meg. Minden nyitott, ambiciózus és érzékeny művész a világhoz és a saját korához való viszonyáról vallott képein. Hitelét a művészi kvalitás adta. A képtéma így szintén vall a koráról is és az alkotójáról is.

A kiállítás nagy részletességgel mutatja be a közel fél évszázad festészetét, amely a kilencvenes években érte el zenitjét. Akkor bomlott ki igazán a különböző nemzeti festészetek közötti eltérések sora, ami rendkívül érdekessé teszi a korszakot. Ennek az izgalmasan sokszínű évtizednek külön figyelmet szentel ez a kiállítás, mert ekkor nemcsak ritka sűrűséggel léptek fel újító tehetségek minden nemzet festészetében, hanem ekkor differenciálódtak a nemzeti festőiskolák, továbbá a művészi-emberi identitásválságban vergődő festők ekkor találtak rá a 20. századi ember egyik alapproblémájára, arra, hogy az ösztönök könnyen kiszolgáltatják Érosznak és Thanatosznak. (A nálunk kevésbé ismert jelentős lengyel és cseh festők képein már a kilencvenes években is megtaláljuk ezt a témavilágot, amit az osztrákok később bontottak ki.)

A Ferenc József-i kor a művészetek, ezen belül a festészet valódi virágkora volt a Monarchiában. Olyan művek születtek ekkor a nemzeti festészeti iskolákban, amelyek nemzetközi mércével mérve is kiemelkedő alkotásai a korszak európai művészetének.

A közép-európai festészet csillagórája volt ez a kor, amit újra és újra fel kell fedoznünk.

A bécsi Künstlerhaus



- Ligeti Antal:
Olasz táj, 1873.
Starowicz-Gyenes
gyűjtemény

A császárváros művészei 1861. április 29-én alapították meg Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Bécs Képzőművészeinek Egyesülete) néven egyesületüket, amit röviden Künstlerhausnak neveztek mind a kortársak, mind az utókor.¹⁸

Két korábbi, művészklubszerűen működő egyesület összevonásából alakult meg, és mint a neve is jelzi, helyi egyesület volt, és akárcsak a Németország területén lévő városok egyletei vagy társulatai, az 1856-ban alapított, a teljes német nyelvterület művészeti társulatait összefogó Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft tagja volt. (Ezt a pozícióját még az 1866-os porosz–osztrák háború és a tragikus königgrätzi csata után is megtartotta, ami a későbbiekben nagyon megkönnyítette a kiállításcseréket, a németországi nagy kiállításokon való részvételt.) Bár az osztrák–német hatalmi-politikai ellentétek mély intellektuális identitásválságot okoztak a német ajkú bécsi értelmiségi elit körében, de ez az ellentét a képzőművészetek terén alig volt érezhető. Főleg München és Bécs művészeti kapcsolatai maradtak szorosak. A kilencvenes években azonban egyre több kritikai hang szólalt meg a külön osztrák – azaz annak érzett – művészet erőteljesebb önállósága mellett.

A Künstlerhaus tagjai többségükben képzőművészek, festők, szobrászok és építészek voltak, de a rendes

tagok mellett voltak „rendkívüli tagjai” is, akik a műbarátok, illetve a pártolók köréből kerültek ki (Nikolaus Dumba osztrák gyárost már az alapító gyűlésen felvették). Ezek a rendkívüli tagok mind igen magas összegekkel járultak hozzá a székház építéséhez és a röviden Künstlerhausnak (= Művészház) nevezett egyesület fenntartásához.¹⁹

Ez a többfajta egyesületi tagság nemzetközi gyakorlat volt, és a finanszírozás mellett a közönség és a műpártolók motiválását, a művészeti életbe való bevonását jelentette. Az alapítás évében 207 rendes tag, 17 Ehrenmitglied (dísztag) és 40 rendkívüli tag tartozott a Künstlerhaushoz. A második évben még 29 művész csatlakozott hozzájuk. A statútumban lefektetett szabály, hogy a rendkívüli tagok létszámának az összlétszám egyharmadát nem szabad elérnie, biztosította, hogy az egyesületben és annak bizottságaiban mindig szakmai (azaz művész) dominancia legyen. A székház-építés miatt a pártolók körét aktivizálniuk kellett. „Stifternek” (alapítónak) nevezték a szponzorokat, akik a belépéstől fogva minden évben azonos összeggel támogatták az intézményt. Így Ferenc József is Stifter volt, 6000 guldent (forintot) adott. (Ez volt hosszú ideig a legnagyobb összeg, amit 1866-tól egyedül Bécs városa szárnyalt túl évi 10 000 forintos hozzájárulással.)



Az arisztokrácia, élén a császárral, kezdettől fogva a legfontosabb anyagi támogatója volt az egyesületnek.²⁰ „Alapítóként” évente jelentős összegeket juttattak neki, továbbá a fontosabb kiállítások alkalmával külön pénzösszegeket ajánlottak fel és díjakat finanszíroztak.²¹ Mellettük a nagy katolikus kolostorok, bankok és egyes nagyiparosok, így Philipp Haas und Söhne, Anton Fischer vasgyáros és Ludwig Lobmeyer tartozott az első évektől az alapítók közé. A nyolcvanas évektől a bécsi plutokrácia is felzárkózott a szponzorok közé, akik között igen sok zsidó származású bankár és vállalkozó volt (1887-ben például báró Moritz Freiherr von Königswarter, David und Wilhelm R. von Gutmann, Ignaz Adolf Mautner von Markhof). A kisebb összegeket befizető polgárokat, akik egyre nagyobb számban kezdték az egyesületet támogatni, „Gründer”-nek (alapító) nevezték. Nekik elég volt évi 200 gulden (forint) támogatást fizetni.

A Künstlerhaus legelső feladata a Karlsplatzon a Musikverein mellé tervezett székház, egyben kiállítási csarnok felépítése volt. August Weber neoreneszánsz

stílusú épületét 1868. szeptember 1-jén Ferenc József császár nyitotta meg egy 1150 művet bemutató kiállítással, amely az egész német nyelvterületről gyűjtötte be az anyagát: III. Allgemeine Deutsche Kunstausstellung (Harmadik általános német művészeti kiállítás).²² Az épület hamarosan szűknek bizonyult, így később többször is (rendszerint a nemzetközi kiállítások befogadására) kibővítették, átépítették.

A tavasszal rendezett évenkénti úgynevezett „szalonkiállítások” mellett állandóan kiállították a tagok eladásra szánt képeit, szobraikat. Mellette hagyatéki kiállításokat, egy-egy utazó művészi kollekciót (például Munkácsy Mihály, Vaszilij Verescsagin, Adolf Menzel), később retrospektív kiállításokat rendeztek, sőt jótékonysági célból neves magángyűjteményeket is bemutattak (például Ludwig Lobmeyer, báró Moritz Freiherr, von Königswarter, Freiherr X. Meyer), majd az 1890-es évektől történelmi, kultúrtörténeti kiállításoknak is helyet adtak (például a bécsi kongresszusról szóló vagy a Schubertnek és korának szentelt kiállítás 1897-ben). Hatását és dimenzióit tekintve a nemzetközi és a

Mészöly Géza:
Tanya, 1879.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest

jubiláris kiállítások (1882, 1888, 1894, 1898) voltak a legfontosabbak, melyek új impulzusokat adtak a helyi stílusfejlődésnek.

A Künstlerhaus időről időre újraválasztott vezetősége az osztrák művészek külföldi kiállításokon való szerepléseinek szervezőjeként működött, belső zsűrije döntött arról, hogy milyen képek fogják képviselni a Monarchia művészetét a különféle nemzetközi és világkiállításokon. A *Secession*, majd a Hagenbund megalakulása után ezek az ifjabb művésztársulások is szerepet kaptak a külföldre szánt művek kiválasztásában, de a mindenkori kulturális tárcához mégis a bécsi Künstlerhaus és az oda tartozó művészek ügye állt a legközelebb. Bár Bécsben a Künstlerhaus megalakulásakor már volt egy exkluzív, a könyv- és metszetárusításból kifejlődött műkereskedelem néhány tekintélyes és nagy tudású galériással (például Artaria, Wawra), de a kortárs művészeknek a Künstlerhaus évenkénti kiállításai (Jahresausstellungnak nevezték őket) jelentették a legfontosabb és méreteiben legnagyobb osztrák művészeti piacot. Az 1850-ben Ferdinand Georg Waldmüller és a híres mecénás textilmágnás, Rudolf von Arthaber kezdeményezésére megalakult Österreichische Kunstvereinben²³ szintén sok kiállítás volt, de elsősorban a Monarchián kívüli festők munkáiból. Az 1880-as évek derekától ez a nem túl alkalmas helyiségekben kiállító egyesület rohamosan vesztett presztízsből, és jelentéktelenné vált.

A Künstlerhaus műiaci monopóliumát 1897-ben a *Secession* megalakulása törte meg. Ekkor polarizálódott a bécsi művészvilág, és egyre ideologikusabbá vált a küzdelem; a sajtóban konzervatív és modern (progresszív) ellentétpárjára egyszerűsödött le az ennél jóval differenciáltabb plurális összkép, amelyben már korábban is különféle stílusirányok virágoztak egymás mellett, egymással versenyezve.

Ferenc Józsefet személyesen is kifejezetten érdekelte a festészet, és a Künstlerhaus kiállításainak mindvégig megkülönböztetett figyelmet szentelt. Ha programjai megengedték, ő nyitotta meg az évenkénti és a jelentő-

sebb kiállításokat, azokat többször is megnézte, és igen sokat vásárolt a kiállított anyagból, a kor vezető művészeit pedig személyesen is ismerte.

Az egyesület klubként, professzionális érdekvédelmi szövetségként is működött, jelentős nyugdíjalapja volt. A művészet mint foglalkozás professzionalizálásának szerves intézményi része volt. A különféle csoportok, például a szobrászok vagy az akvarellfestők „klubokat” alakítottak a társulaton belül, és külön kiállításokat is rendeztek.

A művészképzés feladatai nem tartoztak rájuk, az az akadémia feladata volt, de az összes akadémiai tanár tagja volt a Künstlerhausnak is, amelynek bizottságaiban a nyilvános épületek díszítésére kiírt pályázatok sorsa eldőlt. Kétségtelen, hogy a Künstlerhaus intézménye központi szerepet töltött be Ferenc József korában, nemcsak a város, hanem az Osztrák–Magyar Monarchia teljes nyugati felének képzőművészeti életében, de még Lengyel és Cseh művészek is voltak a rendes tagjai között.²⁴ Míg az 1869 utáni évtizedben még elég gyakran találkoztunk magyar művészekkel a kiállítók között, amint megerősödött az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat (OMKT), egyre kevesebben állítottak ki Bécsben, kivéve a nemzetközi kiállításokat (például 1882, 1888, 1894).²⁵ Ezek az aranyérmeket nyertek között is voltak magyarok,²⁶ például Munkácsy Mihály, Benczúr Gyula, Stróbl Alajos, Bihari Sándor, Csók István, László Fülöp és Rippl-Rónai József.

Az OMKT és a bécsi Künstlerhaus intézményesen csak a nemzetközi kiállításokon állt egymással kapcsolatban, a bécsi Jahresausstellungokra a magyar művészek maguk szervezték meg képeik kiküldését, amennyiben ott szerepelni akartak.²⁷

A legnagyobb „magyar” sikert Munkácsy „szenzációképei” aratták, először 1879-ben a *Milton*, majd 1882 februárjában a *Krisztus Pilátus előtt*.

A magyar testvérintézményhez képest a bécsi nemcsak nagyobb volt és jóval több anyagi támogatás állt a rendelkezésére, de a több évszázados múltra visszatekintő bécsi kultúra szerkezete is más volt, mint a magyaré.

Bécs az érzékek kultúrájának volt a metropolisa, de nemcsak a zenéé, hanem a katolicizmus egyik központjaként a festészeté, szobrászaté is. Ha ehhez a színházat mint eredendően Gesamtkunstwerk jelenséget hozzávesszük, akkor érthető, hogy ott egy mennyire más közönség és milió vette körül a képzőművészetet, mint Budapesten. (A császárváros lakossága egyébként még 1910-ben is a duplája volt a magyar fővárosénak.) A művészeti piac nemcsak összehasonlíthatatlanul nagyobb volt, mint Budapesten, de sokkal rafináltabb, sokrétűbb és kifinomultabb is. Az 1910-es adófizetői lista szerint Bécs városában 929 milliomos élt, és ha nem is volt mindegyikük gyűjtő, és ha nem is volt mindegyikük a kísérletező modern művészet és a bécsi szecesszió híve, a művészek mégis nagyobb eséllyel találtak vásárlót a képeikre, s könnyebb volt megélniük ott, mint Pesten.

Még egy nagy előnye volt a császárvárosnak. Gyakorlatilag a biedermeier óta létezett Bécsben egy olyan művészvilág, amit bohémvilágnak nevezünk. Az akadémia művészifjúsága, az egyetemekről, a politechnikumokról hozzájuk csapódó érdeklődő fiatalok sokasága tanyázott a kisvendéglőkben, a kávéházakban, és vidáman zajlott az élet, tele volt a levegő tervekkel, álmokkal, és nem hiányoztak hozzá a fiatal lányok, nők sem. (Bécsben még festőmodell is könnyebb volt találni, mint Pesten.) Szinte minden visszaemlékezés és napló hangsúlyozza a vidám bécsi tanulóéveket. A Künstlerhaus évente nagy izgalommal és rengeteg munkával megrendezett álarcos farsangi mulatságairól (Gschnasfeste) előtte és utána is hetekig beszéltek és írtak az újságok. A Makart-műterem estélyei híresek voltak, és mintát adtak arra, hogy hogyan keveredhet a társadalmi, a gazdasági és a művészi elit egymással és mennyire tudja befolyásolni néhány év alatt a divatot, az ízlést, az esztétikai ideálokat. Makart, ha rövid időre is, de diadalra juttatott egy domináns életszemléletet, és hasonlóak voltak az 1900 körüli esztendők is.

Budapest sokáig megpróbálta utánozni Bécset (éppen ebben a historizáló művészkultuszban), de a magyar

fővárosban gyakorlatilag a századvégig hiányzott, vagyis nagyon kicsi volt, s így nem volt mérvadó ez a fajta milió és a város imázsát befolyásoló bohémvilág.

A művészvilág nem hivatalos eseményeit is a már beérkezettek, Benczúr, Lotz és a mögöttük lévő társaságok, mecénások uralták. A hatvanas évektől gyakorlatilag a kilencvenes évek közepéig a mindenkori fiatal magyar bohémek Münchenben, néha Párizsban éltek, és amikor hazatelepedtek, már nem szegény bohémekként akartak tengődni, hanem – lehetőleg jó módú és sikeres – értelmiségi polgárrá, szerencsés esetben művészfejedlemmé kívántak válni.²⁸

A városok méretéhez, a lakosság számához, belső arányaihoz képest ebből a szempontból még a kisebb Prága vagy az egészen kicsi Krakkó is előnyben volt Budapesttel szemben, mert ott – legalábbis a kilencvenes évek elejétől – volt egy mérvadó és a legfrissebb külföldi szellemi-művészeti impulzusokra (divatokra is) nyitott bohémvilág, amely az ifjúság lendületével időről időre meg akarta váltani a világot, de legalábbis a művészetet.

Ferenc József, a mecénás



Abb. 41. Entschädigung des Tiroler Grenz Jäger im Alter von 67 Jahren (1841). Des Seemann.

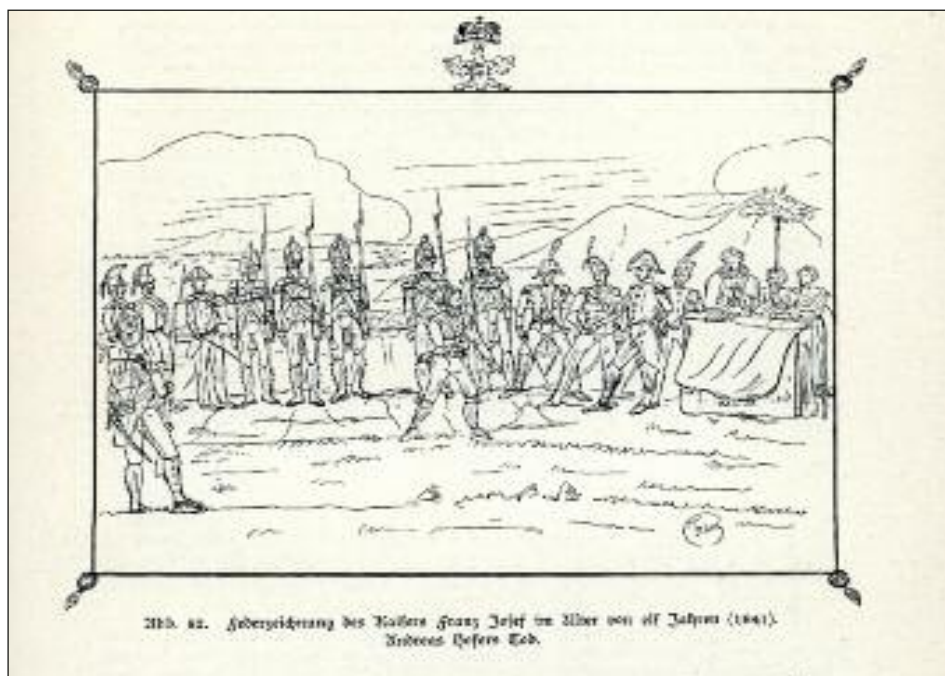


Abb. 42. Jahresfeierung des Kaisers Franz Josef im Alter von 67 Jahren (1841). Andreas Hofer's Tod.

Ferenc József
gyerekkori rajzai:
Andreas Hofer búcsúja, 1841;
Andreas Hofer halála, 1841
Forrás: Ludwig Hevesi:
Oesterreichische Kunst
im 19. Jahrhundert. Leipzig.
Verlag von E. U. Seemann, 1903.

Ferenc József osztrák császár és magyar királyról (1830–1916) kevesen tudják, hogy őszintén érdekelték a képzőművészetek, és leginkább a festészet. Ez az érdeklődés a gyerekkorára nyúlt vissza, kisgyerekként neveltetésének része volt a rajztanulás. Heti két órában tanulta a rajzolás, s legjobban fantázia után, elképzelt jeleneteket szeretett rajzolni.²⁹ Második rajztanára Johann Nepomuk-geiger volt, akinek a képei évtizedeken át illusztrálták a hivatalos iskolai történelemkönyveket.³⁰

Ferenc Józsefnek több gyermekkori rajza fennmaradt. Hevesi Lajos, az egyik legtekintélyesebb művészetkritikus, a 19. századi osztrák művészetről írt első történeti összefoglalásában (amely egyébként elsőnek rajzolta meg a korszak képzőművészetének kánonját) a gyermek Ferenc József két rajzával indítja a második kötetet, amelyek közül az egyik Andreas Hofer, a Napóleon elleni tiroli felkelés hőisének elfogatását ábrázolja. Egy egész albumot rajzolt tele tizenegy évesen Ferenc József Hofer történetéről. Érdekes, de teljesen érthető, hogy az elsősorban katonának nevelt gyermek legszívesebben történelmi csatajeleneteket rajzolt. Még a litográfia technikáját is meg kellett tanulnia, és hogy volt rajz tehetsége, azt egy vágató lovon ülő zsokeréről készült 1843-as rajz bizonyítja.³¹

1903-ban írt bevezetőjében Hevesi Lajos kiemeli, hogy Ferenc József természetes kötelezettségének érzi a művészet támogatását, és hogy – kissé patetikusán fogalmazva – része van abban, hogy a művészet az Osztrák–Magyar Monarchia számára államfenntartó, államalakító erő lett.³²

1845-ben Ferenc József öccsével és nevelőivel együtt tanulmányutat tett Észak-Itáliában, ahol többek között Verona, Padova és Velence nevezetességeit is megnézték. Lelkes leveleket küldött haza az útról, és útközben sok utcai jelenetet örökített meg, amelyeken kifejezett humorral ábrázolta a furcsa, számára teljesen szokatlan népi figurákat. Természetesen amint császár lett, többé nem nyúlt ceruzához, de ez a figyelemre méltó rajzi készség mégis nyomot hagyott benne; a színház mellett így a festészet és a rajzművészet volt az a művészeti ág, amely legközelebb állt hozzá, és amelynek a támogatását örömteli feladatának tekintette.³³

A bécsi Künstlerhaus volt a legkorábbi olyan művészeti intézmény, amely a császári szponzorálás haszonélvezője volt. Amikor belefért a programjába, Ferenc József nyitotta meg nemcsak a kiemelt jelentőségű nemzetközi kiállításokat, de az évi tavaszi tárlatokat is. Nagyobb összegekkel finanszírozta a kiadásokat, támogatta a nyugdíjalapot, és az egyik öccsét, Károly Lajos főherceget (1833–1896) bízta meg, hogy a Künstlerhaus legfőbb állandó protektora (védnöke) legyen. Ő ezt a feladatot haláláig ellátta, és 1874-ben egy tekintélyes díjat is alapított.³⁴

Ferenc József kifejezetten bőkezűen támogatta a jó festőket, sőt közvetlen megbízásokat is adott számukra (rendszerint portrék festésére), és jelentős összegű díjakat is alapított.

Ezek közül az 1890-ben alapított, úgynevezett „Kaiserpreis” lett a leghíresebb, ami nem kevesebb, mint 400 aranydukátot jelentett, és elsőnek Gustav Klimt nyerte el a Burgtheater belsejéről festett képével.

Az újságok előszeretettel számoltak be arról, hogy a király megnyitott egy-egy kiállítást, hogy hány órát töltött el a kiállítás megtekintésével és ott melyik művésszel beszélt. Igyekeztek Ferenc József kritikai megjegyzéseit is lejegyezni és megszellőztetni. Ezekből az írásokból kiderül, hogy a császár és király – különösen idősebb korában – kifejezetten kikapcsolódásnak tekintette a tárlatlátogatást, meglepően sok festőt személyesen is ismert, jól emlékezett a korábbi művekre és örömmel nézett képeket, szobrokat. Az a legenda, hogy mindenről csak azt mondta, hogy neki nagyon tetszett, nem egészen igaz,³⁵ habár tudjuk, hogy nyilvánosan valóban tartózkodott minden negatív bírálattól – elsősorban az építészetre vonatkozóan –, szinte „cenzúrázta” önmagát. Ennek a fegyelemnek két magyarázata volt; részben vigyázott, hogy ne ártsen az illető művésznek, részben mert számára a professzionalizmus igen fontos és megbecsült tulajdonság volt, és ezt tiszteletben tartotta a művészetekkel kapcsolatban is. Természetesen volt véleménye a művekről; egyéni ízlése egy művelt és toleráns, az idealizáló romantika mellett elsősorban a realista festészeti iskolákon felnőtt és a valóság pontos és hű visszaadását igénylő átlagnéző ízlésének felelt meg. Az allegorizáló idealizmussal szemben a történeti festészetben a historizáló akadémikus realizmus pártján állt. Ezért döntött úgy még az 1850-es években, tehát amikor még csak a húszas éveiben járt, hogy Carl Rahl allegorikus képei helyett Karl von Blaas realista és a lehetőség szerint történetileg hű csatakép-ábrázolásai díszítsék a bécsi Arsenalban lévő múzeumot.³⁶ (Mai neve Heeresgeschichtliches Museum, azaz Hadsereg-történeti Múzeum.) Ferenc József viszonylag ritkán utazott olyan helyekre, ahol kiszélesíthette volna gyermekkori művészettörténeti ismereteit. Ha járt is többször Itáliában, ezek az utak nem a felhőtlen műélvezés jegyében teltek. A leghosszabb észak-itáliai körutazása 1856–1857 telén volt, még az itáliai területek elszakadása, a háború előtt. Párizsban többször is járt, például megtekintette az 1855-ös és az 1867-es párizsi világkiállítást. Itt személyes tapasztalatokat szerezhett a város urbanisztikai modernizálásáról, ami azután a Ringstrasse építésénél inspirálta. A párizsi benyomások ahhoz is hozzájárultak, hogy támogatta a bécsi világkiállítás megrendezésének gondolatát, ami 1873-ban meg is valósult. A császár minden tőle telhetőt megtett, hogy ez a világkiállítás a tőzsdekrach és a kolerajárvány ellenére sikeres legyen. A legtöbbet Münchenben fordult meg (a szoros családi kapcsolatok miatt), és ott szinte mindegyik glaspalast-beli nemzetközi kiállítást megnézte, így elég jól ismerte a német és a müncheni festészetet is.



A leghosszabb és legmesszebbre vezető külföldi útja 1869. október 25. és december 6. között zajlott, amikor Konstantinápolyon keresztül Egyiptomba utazott a Szezi-csatorna megnyitására, miközben Jeruzsálemet is útba ejtette. A kikapcsolódást ezen az úton (is) a vadászat jelentette számára, ami mégiscsak a legkedvesebb szabadidős foglalkozása, azaz a hobbija volt.

Franz Matsch:
Schratt Katalin, az Igazság
megtestesítője, 1895.
KHM-Museumsverband,
Theatermuseum, Wien –
Színháztörténeti Múzeum, Bécs



- Eduard Swoboda:
Ferenc József mint magyar
huszárezredes, 1857.
Keresztény Múzeum,
Esztergom

Ferenc József a Monarchián belül természetesen rengeteget utazott, ismerte a fővárosokat, de Prágában sokkal ritkábban fordult meg, mint Budapesten.³⁷ Krakkóban is járt (1880), és ott meglátogatta Jan Matejkót az otthonában, illetve a műtermében. Matejko első nagyszabású történelmi képét, a *Reytant*, 1867-ben Párizsban látta és vásároltatta meg. Amikor Matejko egy másik monumentális történelmi képét, a *Sobieski felszabadítja Bécset az ostrom alól* (1883) címűt is meg akarta

vásárolni, a festő visszautasította az ajánlatot, és a képet a pápának, XIII. Leóknak ajándékozta. Így ez a festmény ma is a Vatikánban van, a Stanzák melletti teremben. A császárnak és királynak „hivatalból” rengeteg jelentős állami intézmény, történelmi ünnepség megnyitását, vasútvonalak, hidak, szobrok épületek stb. avatását kellett vállalnia, és a legfontosabb regionális kiállításokat (Budapest 1885, 1896, Prága 1891, Zágráb 1895) is ő nyitotta meg. Ilyenkor természetesen számos műalkotással szembesült, hiszen a kiállításokat be is kellett járnia. Hogy ezt szívesen tette, azt az is bizonyítja, hogy a bécsi Künstlerhausban rendezett 1888-as nemzetközi kiállításon nyolcszor is járt, és sürgette Erzsébet királynét, hogy végre nézze meg ő is azokat a képeket, amelyeket meg akart vásárolni. Erzsébetet sajnos nem érdekelték különösebben a képzőművészetek, ő költészet- és elsősorban Heine-rajongó volt. (Köztudott, hogy maga is írt verseket.) A császár által a számára felépített lainzi vadász kastély hálószobájának dekorációját, amit Makart festett, és amelynek témája a *Szentivánéji álmom* jelenetei voltak (állítólag Erzsébet szívesen stilizálta magát Titánia tündérkirálynő szerepébe), az ő kedvéért rendelte meg a férje, de Erzsébet egyetlen éjszakát sem töltött a kastélyban.

A nemzeti fővárosok közül Ferenc József mint magyar király – a dualista államszerkezet miatt – Budapesten tartózkodott a legtöbbet. A kiegyezést követő évtizedben pedig – éppen Erzsébet királyné miatt – Gödöllőn is hosszabb időket töltött.³⁸

Különösen 1897 után, ha a császár a fővárosban tartózkodott, az udvartartás, mi több, a kulturális minisztérium erre specializált kultúrbirokratái gondosan mérlegelték például, hogy milyen sorrendben látogassa meg a párhuzamos művészeti kiállításokat, mert abból a szakma (ez esetben a festő) messzemenő következtetéseket vonhatott le, és a különböző művészi csoportok felhasználhatták volna ezeket az egymás ellen vívott kultúrpolitikai harcban.

Így aztán Ferenc József először a Künstlerhaus jubiléris kiállítását tekintette meg 1898 tavaszán, és csak pár héttel később nézte meg a *Secession* első kiállítását. Ezt a *Secession*-párti sajtó nagy része visszamenőleg taktikai okokból elhallgatta, hogy az egyesület hivatalosan is ugyanolyan rangúnak tűnjék, mint a patinás Künstlerhaus.

A császárnak tehát még a művészet szféráján belül is figyelembe kellett vennie a politikát, a különböző érdekcsoportok harcát, és még esztétikai kérdésekben is meg kellett tartania a távolságot.

A császári képvásárlásokat illetően ugyancsak ez volt a helyzet. Bár korábban – főleg mielőtt a művészeti élet nagyon megosztott lett a különböző művészeti lobbik küzdelme következtében – Ferenc József még maga választhatta ki, hogy milyen képeket vásárolt

meg a Császári Gyűjtemény (ma Kunsthistorisches Museum) számára, később azonban a minisztériumi szakemberek és a Kunstrath (Művészeti Tanács) ajánlái sokszor átírták a választását. A vásárlásoknak (Ciszlajtániát illetve) a nemzetiségi művészek között arányosan kellett eloszlania, továbbá igyekeztek minden stílusirányzatot bevonnani a vásárolandó művek listájába.³⁹ Ferenc Józsefet 1882-ben lenyűgözte Munkácsy Mihály *Krisztus Pilátus előtt* című képe, majd a *Golgota* is. A mester végső soron ennek köszönhető, hogy Hans Makart és Hans Canon halála után rá esett az udvar választása, hogy ő fesse meg a Kunsthistorisches Múzeum díszlépcsőházának a mennyezetképét.

A király kifejezetten becsülte Benczúr Gyulát, többször is ült modellt a portréihoz, és őt bízta meg, hogy fesse meg Rudolf trónörökös posztumusz portréját és Erzsébet királyné posztumusz, aranybrokát háttérű térdképét is (1899), amit a királyné szeretett társalkodónőjének, Ferenczy Idának ajándékozott. (Benczúr mind a két portréhoz régi fotókat használt, és a király igen meg volt elégedve a kész művekkel.)

Modellt ülni a festőknek eleinte valószínűleg csak türt kötelessége volt Ferenc Józsefnek, később azonban kedves programja lett. Főként, ha a festő szórakoztató társalgó volt, akkor szívesen járt műterembe és ült modellt a mesternek. Szinte megszámlálhatatlanul sok portrét festettek róla az osztrák, cseh, lengyel és magyar festők, a legkülönbözőbb méreteken, uniformisban. Ezek többsége reprezentatív állami portré volt, aminek több száz éves ikonográfiai hagyomány határozta meg a stílusát.⁴⁰ Öregkorára azonban inkább a privátabb jellegű, a karosszékben ülő, tapasztalt, bölcs öregembert hangsúlyozó arcképek készültek róla. A magyarok közül Barabás Miklós, Benczúr Gyula, László Fülöp, Ferrari Arthur, Horovitz Lipót festettek róla portrét úgy, hogy a király valóban modellt ült a készülő műhöz.⁴¹ Sajtóforrásokból és visszaemlékezésekből tudjuk, hogy a magyar festők közül Benczúr mellett kedvelte László Fülöpöt is, akinek alla prima stílusa – az, hogy nem használt fotó előképet, és gyakorlatilag üres vászonnal fogadta a műteremben – nagyon meglepte.⁴² Ferenc József magyarországi mecénatúrájának két fontos része van: az OMKT szponzorálása, a (rég) Andrassy úti (akkor még sugárúti) Múcsarnok és Mintarajziskola telekvásárlásának és épületének finanszírozása, majd a későbbiekben a kiállításokról történő képvásárlások. Ez utóbbiak listáját már 1911-ben publikálta a *Művészet* folyóirat.⁴³ Átnézve ezeket a listákat – bár nagyon sok kép a kellő méret és képleírás hiányában nem beazonosítható – azt kell mondani, hogy bőven szerepelnek közöttük olyan kiváló művek, amelyek ma a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításának a díszai (Deák-Ébner Lajos, Vágó Pál, Mészöly Géza, Bihari Lajos, Telepy Károly képei). Dominálnak közöttük a tájképek.



Címeikből ítélve elég sok közöttük a topografikus táj, és jóval kevesebb a zsánerjelenet. A ma beazonosítható zsánereknél valóban úgy tűnik, hogy a király kedvelte a humoros vagy annak érzett népi jeleneteket, de nem kizárólagosan.

Eduard Swoboda: •
Erzsébet királyné, 1857.
Keresztény Múzeum,
Esztergom

Vaszary János:
Részesaratók, 1902
(ff. archív fotó)

Fotó: © Magyar Nemzeti Galéria



Kivételes választás lehetett Vaszary János *Részesaratók* (1902) című képe, amely éppen a királyi audienciák szobájának várótermébe került. Olyan elszántság van ezekben a kemény parasztcsoportokban, mintha aratósztrájkra indulnának.⁴⁴ Vannak Ferenc József vásárlásai között más modern mesterek is, így Szinyei Merse Pál (egy 1894-es és egy 1900-as vásárlás), Ferenczy Károly (1893-ból), Mednyánszky László (1905-ből), Stróbenz Frigyes (1906-ból) és három Poll Hugó-pasztell. A budai királyi palota dekorációja számára 1902 és 1906 között egy sor olyan képet vásárolt Ferenc József, amelyeket – minden valószínűség szerint – a Képzőművészeti Tanács éppen hivatalban lévő tagjai ajánlhattak neki. Összesen 58 festményt és három bronzszobrot vásárolt. Ezekről lista készült. Az 1911-es lista az 1910-es vásárlásokkal zárul, és a későbbi évekből már nincsenek adataink.

A királynak egyébként nem lehetett mindig könnyű helyzete a magyar kiállításmegnyitókön. A magyar művészek egy része Habsburg-ellenes, ellenzéki érzelű volt, még ha ezt nem is hangsúlyozták olyan látványosan, mint Thorma János a tizenhárom aradi vértanúról festett képével.

Már maga az a tény, hogy például az ezredéves kiállításon is szerepeltek olyan művek, amelyek 1849-re emlékeztették az uralkodót, mutatja, hogy diplomatikusan kellett egyes művek „üzenete” fölött elsiklania. Ámbár Zala György monumentális, az aradi vértanúk emlékére készült emlékművének gipszfiguráit nem lehetett nem észrevenni. Révész Imre *Petőfi a táborban* című képe szintén a szabadságharc emlékét idézte.

Ferenc József egyébként Bécsben is minden tőle telhetőt megtett, hogy kinyilvánítsa, mennyire érdekli a magyar festészet. Ennek leglátványosabb bizonyítéka az volt, hogy 1903-ban, amikor a modern magyar festők egy nagyszerű kiállítással szerepeltek Bécsben, a Galerie Piskóban, a király sietett, hogy megnyissa a kiállítást.⁴⁵ Ez azért volt rendkívüli, szimbolikus gesztus, mert az egyetlen Secession-beli viziten kívül az uralkodó soha nem tisztelt meg olyan művészeti kiállítást Bécsben, amit kommersziális műkereskedő galériában rendeztek. A sajtó beszámolója szerint egyébként elbeszélgetett az ott jelen lévő magyar festőkkel, szobrászokkal, és különösen tetszett

neki Ligeti Miklós Anonymus-emlékművének a modellje. A fáma szerint pontosan tudta (név szerint), hogy korábban melyik mestertől mit látott.

Összegezve elmondhatjuk, hogy a realizmusra és a kvalitásos plein air festészetre Ferenc József igen nyitott volt, sőt egy-egy kép erejéig több nyitottságról tett tanúságot, mint jó néhány kritikus. Erre a legérdekesebb példa az, hogy Bécsben megvette Anton Romako egyik szokatlanul merész és minden korábbi kompozíciós szabályt felrúgó csataképét, a *Tegetthoff I.-et* (1882). A kis méretű festmény olyan, mint egy szemből, kissé felülnézetből fotózott pillanatfelvétel arról, amint a hadihajón Tegetthoff és emberei robbanógránátok közepette elindítják a döntő támadást. (Itt valószínűleg a katona és nem a kritikusokra hallgató műélvező válaszolt, hiszen a főszereplő, aki Lissánál legyőzte az olaszokat, egyike volt a kevés sikeres osztrák admirálisnak. A császár számára ezt a győzelmet jelentette a kép.) Ferenc József az utolsó olyan uralkodó volt Közép-Európában, aki valóban hatékonyan és a művészet iránti belső elkötelezettségből támogatta a képzőművészeteket.



Anton Romako:
Tegetthoff admirális a tengeri csatában Lissánál II.,
1880–1882 k. Belvedere, Bécs
Fotó: © Belvedere, Wien

Szinyei Merse Pál:
Oculi. 1894.

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
Fotó: © Magyar Nemzeti Galéria



Az Andrássyak, a képzőművészeti mecenatúra mintaadói

- Székely Bertalan:
Gróf Andrássy Gyula, é. n.
Magyar Művészeti Akadémia,
Budapest



A kortárs források szerint a Társulat megerősödése, sikerei és virágkora annak is köszönhető, hogy az Andrássy család minden módon segítette. Ritka egy demokratikus intézmény történetében, hogy három választott elnökük is egy családból kerüljön ki. Nemcsak pozíciójuk miatt, hanem mert őszintén, felelősségteljesen és lelkesen megtették mindent a magyar képzőművészet támogatásáért.

Idősebb Andrássy Gyula (1823–1890) elnökségének ideje (1862–1866) – részben neki köszönhetően is – mozgalmas, új szakaszát jelentette a pesti magyar képzőművészeti életnek. Az Andrássy család minden egyes tagja művészetszerető és műgyűjtő volt.⁴⁶ Id. Andrássy Gyula anyai ágon értékes festményeket örökölt, hiszen édesanyja Szapáry lány volt, és a Szapáry családnak jelentős műgyűjteménye volt. Igazából a szabadságharc utáni emigrációban, Párizsban és Londonban támadt fel Andrássy Gyulában a gyűjtőszenvedély, ekkor vett pár – később híressé vált – képet, amelyek megalapozták hírét mint jó szemű, szerencsés kezű műgyűjtőt. 1857-ben tért vissza az emigrációból, és rögtön bekapcsolódott a kulturális életbe.

Amikor az 1860-as években Pesten meg kellett nyerniük a főúri köröket a Magyar Képzőművészeti Társulat anyagi és társadalmi támogatására, Andrássy Gyula felesége, a szintén igen művelt Kendeffy Katinka is segítette férjét. Álarcosbálokat, hajókirándulásokat szerveztek a gyűjtés érdekében, ahol a főúri világ találkozhatott a művészekkel, írókkal, festőkkel stb., és így a személyes, mecénási kapcsolatok könnyebben kialakulhattak.⁴⁷ Ezeknek a rendezvényeknek a ceremóniamestere a „százkezű” Telepy Károly volt. Egyébként ilyen szponzorációt szorgalmazó bálok Európa-szerte voltak, és az Andrássyak az emigrációban „tanulták meg”, hogy milyen hasznosak ezek a társasági események, amelyek az akkori magyar civil társadalom részéről (hiszen az udvarral szemben az arisztokrácia is a civil társadalom részét képezte) építették a kultúrát. Idősebb Andrássy Gyula közismert érdeme a főváros, a modern Budapest kiépítésének a megterveztetése és esztétikussá formálása volt. Ebben természetesen Széchenyi nyomdokán haladt. Az, hogy elfogadta



Rippl-Rónai József:
A tóketerebesi kastély éjjel,
1900. Ernst Galéria,
Budapest

a nagyszabású, jövőbe mutató víziót, hogy hogyan kell egy jól funkcionáló, egyben igen reprezentatív és szép nagyvárost teremteni, elsősorban neki köszönhető.

Az a tehetsége, hogy ösztönösen jól választotta ki a munkatársait, megsokszorozta az elképzelések kivitelezésének a hatékonyságát.

Gyűjtött képeket, műtárgyakat, megépíttette a romantikus, várszerű tiszadobi kastélyt,⁴⁸ átépíttette, modernizáltatta a tóketerebesi kastélyt (Zemplén megye, ma Szlovákia), és Budán, a Lánchíd közelében egy városi palotát is építtetett.⁴⁹ Az építészet mellett a festészet érdekelte legjobban, utazásai során is vásárolt, és külföldi festőknek is adott portrémegrendeléseket.⁵⁰

Felesége arcmását például az egyik leghíresebb müncheni portréfestővel, Franz von Lenbachkal festette meg. Természetesen magyar mesterek műveit is gyűjtötte. Megrendeléseket adott Munkácsynak is, akit pályája elején hathatósan támogatott, és aki többször is vendég volt vidéki kastélyaiban. Gyűjteményében sok kortárs hazai mestertől voltak képek (Than Mór, Zichy, Madarász, Munkácsy, Mészöly), jellemzően a hetvenes évekből. Mind a három gyermeke, Tivadar, Ilona és ifj. Gyula, műpártoló lett. Gyerekkoruktól fogva sokat utaztak, így jól ismerték Európa nagy múzeumait, Bécsset,

Münchent, Párizst és Itáliát, alapos művészettörténeti műveltségre tettek szert. Rajongtak a reneszánszért és a régi mesterekért, és ők is őszintén elkötelezettek voltak az országért, mind politikailag, mind kulturálisan. Ez az elköteleződés automatikusan maga után vonja, hogy támogatni kell a kortárs magyar kultúrát, elsősorban a képzőművészeteket, mert az az ország felemelkedésének elengedhetetlen része.

Ilona (1858–1952) ifj. Batthyány Lajoshoz ment férjhez, aki hosszú ideig Győr megye főispánja, 1892-től pedig Fiume kormányzója volt. Vidéki kastélyuk és birtokaik Ikervárott voltak. Ilona az 1890-ben alakult Műbarátok Körében⁵¹ aktív szerepet vitt, egy ideig még a kör elnöki tisztségét is elvállalta. Zala György készítette szüleinek síremlékét, amelyen Ilona bronzszobrára borul rá a szarkofágra.⁵² 1905-ben Vaszary festett Ilonáról egy modern portrét,⁵³ ami jól illusztrálja, hogy a grófnő – akárcsak testvérei – nem zárkózott el a modern stílusirányzatoktól sem. Az ő fia volt a festőművész gróf Batthyány Lajos. Ilona mindkét fivére folytatta apjuk mecénási és gyűjtői tevékenységét.⁵⁴ Az idősebb fivér, Tivadar (1857–1905) a Képzőművészeti Társulat elnökeként 1891-től haláláig a képzőművészet legjelesebb mecénásai közé tartozott.



- Rippl-Rónai József:
Gróf Andrassy Tivadarné,
Zichy Eleonóra, 1896.
Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár

Országgyűlési képviselőként, a parlament alelnökeként és számos reprezentatív tisztségében is a kultúrpolitika egyik irányítója volt. A fentebb említett Műbarátok Körének is tagja volt, ahonnan a millenniumi ünnepek és a történelmi kiállítás megrendezésének gondolata elindult, és Andrassy Tivadar volt végül 1896-ban a millenniumi ünnepek során rendezett június 8-i felvonulás rendezőbizottságának elnöke. Emellett az MTA igazgatótanácsának tagja, a Nemzeti Múzeum és a Fővárosi Közmunkák Tanácsának a tagja, az Erzsébet királyné Szoborbizottság tagja, a Vígszínház igazgatóságának elnöke is volt, a Társulat bizottságaiban az ösztöndíjak, a díjak elbírálásában is részt vett.⁵⁵

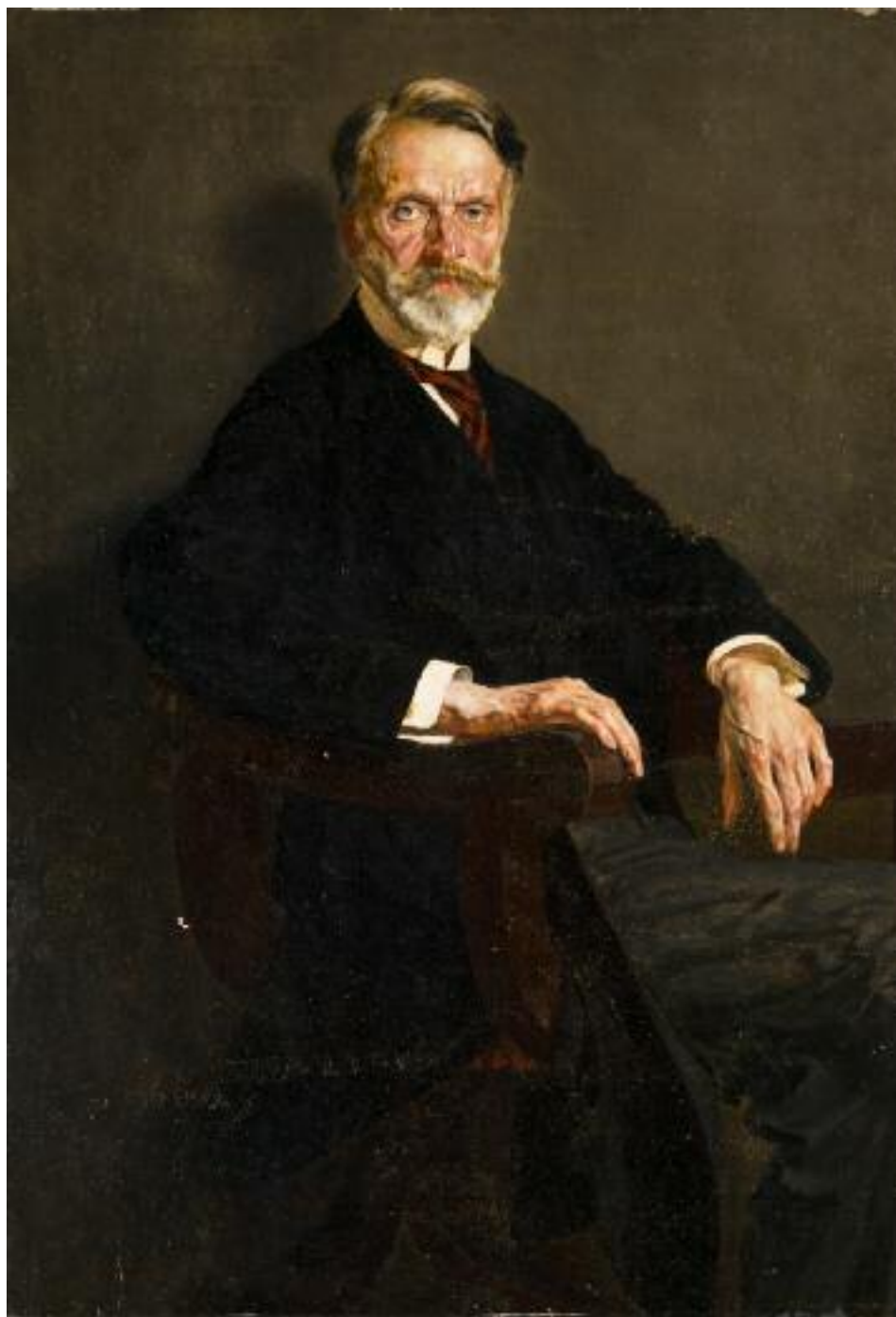
Ő maga gyermekkorától, saját szórakozásaként tájképeket festett, de ezeket nyilvánosan sohasem állította ki, csak barátokhoz került egy-két képe. A festményeket egyszer, az 1907-ben rendezett emlékkiállításon láthatta a közönség.⁵⁶ Címek után ítélve elég sok kép készült a közel-keleti utazásán, de mivel csak rossz minőségű fekete-fehér fotó maradt meg róluk, nem lehet megítélni, hogy milyen minőségűek voltak, de a nyolcvanas évek hangulatfestésének tájképeivel rokonnak tűnnek.⁵⁷ Egy érdekes képvásárlásáról is tudunk: 1894-ben a müncheni Secession kiállításon vette azt a nagy méretű és igen modernnek, impresszionistának számító aktképet az osztrák Josef Engelharttól, amely előzőleg Bécsben nagy botrányt kavart.⁵⁸



Benczúr Gyula:
Andrássy Tivadar, 1900 k.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest

Egy napfényes kertben, szembenézetben, lábujjhegyen állva, két kézzel nyújtózkodik a gyümölcs után egy teljesen meztelen, karcsú nő. Világos bőrén reflexfények villóznak. A modell naturalisztikusan van megfestve, nem antikizáló Vénusz, hanem meztelen, modern fiatal nő. Ez lehetett a felzúdulás oka. Andrassy Tivadar egyik legfontosabb érdeme a festészet mellett az iparművészet támogatása volt, és az art nouveau (Jugendstil) iparművészet „felfedezése”.⁵⁹ Ő adott megbízást Rippl-Rónai Józsefnek a budai palotájába tervezett híres, szokatlanul modern ebédlőberendezés megtervezésére.⁶⁰ A színes üveggel borított mennyezettől a bútorokon át a tányérokig, poharakig,

a „Gesamtkunstwerk” koncepciójának szellemében, mindent franciás art nouveau stílusban tervezett a festő. Ehhez készült az a tűhímezéses kárpit is, a *Vörös ruhás nő*, amely szerencsére megmaradt. Rippl-Rónai a Zemplén megyei Töketerében festette meg Tivadar feleségének, Zichy Eleonórának költői szépségű, átszellemített portréját és öccsének, ifj. Andrassy Gyulának (ma lappangó vagy elveszett) portréját, amikor 1896-ban ott vendégeskedett. Négy évbe tellett, amíg elkészült a budai palotába szánt modern, új ebédlő. Tárgyait külön ki is állították az Iparművészeti Múzeumban 1898 telén, amikor nagy vitát váltott ki a szakmában. A kivitelező iparosok joggal bírálták



- Karlovszky Bertalan:
Ifj. Andrássy Gyula, é. n.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest

a művész funkcionálisan nem megfelelő tárgyainak dizájnját. Eddig nem bukkant fel arról dokumentum, hogy mi volt a megrendelők véleménye. Zichy Eleonóra egyébként 1910-ben, amikor a Fő utca 17. alatti palotát eladták, Tiszadobra vitette az ebédlőt. Állítólag 1919-ben ez is a vandál pusztítás áldozata lett, csak töredékek maradtak meg belőle.⁶¹ Tivadar 1905-ben bekövetkezett váratlan halála után, öccsére, Gyulára szállt legtöbb kulturális feladata is. Őt választották meg az OMKT (a Társulat) következő elnökéül, és ezt a tiszteget egészen a világháború kitöréséig be is töltötte. Előzőleg Andrássy Gyula a Nemzeti Szalon elnöke is volt, miközben a Társulatot is támogatta.

Ez a tény arra vet fényt, hogy a századfordulón az arisztokrata mecénások egyszerre és párhuzamosan minden olyan művészeti és stílusirányzatot támogattak, amit esztétikailag értékesnek éreztek. Nem foglaltak állást a művészek közötti elméleti vitákban, és igyekeztek többféle irányzatot is támogatni.

Ennek egyik legjobb példája az 1897 telén a Nemzeti Szalonban rendezett rendkívüli kiállítás volt, amikor az Andrássy család szinte minden birtokában lévő Rippl-Rónai-képét kölcsönadta a kiállításra. A sajtó ezt a bemutatót „ellenszalontként” igyekezett értelmezni, pedig a műveket nem ideológiai alapon gyűjtötték össze, szinte minden stílus képviseltette magát mind a két kiállításon (lásd később, az OMKT fejezetben). Ifj. Andrássy Gyula, aki még nem volt nős, fivére halála után elvette annak özvegyét, Zichy Eleonórát, és felnevelte a négy lányát is. Így egyben maradt a nagy vagyon és a gyűjtemények. Ifj. Gyula „egyrészt a barbizoniakért és az új magyar festészetért lelkesedett (szerzeménye Bastien-Lepage egy tájképe és Mészöly Géza *Ökrösfogat*, ill. *Libapásztornők* című festményei), másrészt a klasszicizmus is vonzotta. Ő szerezte be Friedrich Heinrich Füger egyik legszebb művét, II. Lipót feleségének, Lujza császárnénak monumentális, természetfölötti nagyságú női arcképét” – írta Mravik László.⁶² Az a fajta nagyon tág ízlés és minőség-érzék jellemezte, ami nagyon alapos műveltségen alapul és egyéni, nem kötelezi el magát egyetlen stílusiránynak sem. Ebben a szellemben segítette a Társulatot is, amikor az a rohamosan táguló, differenciálódó budapesti műtárgypiac hatására válságba került.

A budai palota belsejéről megmaradt fotók tanúsága és a visszaemlékezések szerint az esztétikus, a művészi környezet jelentette számára a politikai élet hozta harcokból való kikapcsolódást, a jelenből való menekülést. Élete végén maga fogalmazta meg legtalálékosabban a saját műélvezői ars poeticáját.

„Én régtől fogva erős művészi meggyőződéssel, erős előszeretettel, egyéni ízléssel bírtam. Ámbár mindig törekedtem magamban a sokoldalú megértést kifejleszteni, a művészi lélek legkülönbözőbb megnyilatkozásaiba törekedtem behatolni és így egy Claude Monet-t vettem, amikor még alkotásait elítélték és művei nem találták meg útjukat a francia múzeumokig, Rippl-Rónai hívei közé tartoztam, amikor ezért még sokan gúnyoltak, egy Szinyei Mersét szereztem, amikor még nem volt divatos, de azért mégsem vagyok minden újnak bámulója.”⁶³

Az Andrássyak néhány más arisztokrata családdal egyetemben (például a Károlyiakkal és a Zichy család néhány képviselőjével) az elit elitjét jelentették a kultúra ápolásában. Különösen a képzőművészeti mecénatúrában volt mintaadó szerepük még a 20. század első éveiben is, amikor hirtelen és nagy lendülettel egy új mecénásréteg lépett be a művészeti életbe, a zsidó nagypolgárság és plutokrácia.⁶⁴ 1900 után már ők is helyet kaptak a legtöbb civil intézmény vezetésében, így a zsúrikban is. Továbbvitték az Andrássyak konfliktusokat tompító és igen sok különböző irányzatot párhuzamosan támogató, toleráns kultúrpolitikai szemléletét.

Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat és a magyar festészet

Az 1861-ben megalapított Magyar Képzőművészeti Társulat (OMKT) volt az a központi művészeti intézmény, amelyik a 20. század első évtizedének derekáig nem csak szervezte, de sok szempontból irányította a magyar képzőművészeti életet.

Története a művészettörténész szakemberek előtt aránylag jól ismert, bár levéltári anyaga a második világháborúban elpusztult. Ismereteink két legfontosabb forrása az OMKT fennállásának 50. évfordulójára írt hosszú tanulmány és statisztika, valamint egy forrásválogatás 1929–1930-ból.⁶⁵ A korszak legalaposabb intézmény-

az egyes festők személyiségét és a kor kapcsolati hálóját illetően kincsebányák számunkra. A művészet szociológus megközelítésének magyar úttörőjét is tisztelhetjük benne. Ő volt az a kritikus, aki megtanította a magyar közönséget festményeket, stílusokat látni és érteni.⁶⁸ Ugyanakkor értékítéleteiben ő sem tudott mindig tárgyilagos lenni. Túlzott általánosításokba esett, amikor azt írta, hogy a közönség és a kormány a mesterkelt és historizáló művészetet részesítette előnyben.⁶⁹ Elég az állami vásárlások listáit és a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállítását megnézni ahhoz, hogy lássuk, ez az



történeti feldolgozása egy, a művészkultuszt bemutató úttörő kiállítás alkalmából jelent meg, Sinkó Katalin szerkesztésében.⁶⁶ A nagyközönség ma is keveset tud e Társulatról, és ha mégis, akkor többnyire a „Múcsarnokról” vagy történeti összefüggésekben a „múcsarnoki festészetéről” hallott valamit, rendszerint negatív felhanggal.⁶⁷ Ennek az elmarasztaló véleménynek az egyik forrása Lyka Károly színes és szellemesen megírt könyve volt, amit fél évszázaddal a millennium után vetett papírra. Ő a nagybányai iskola legfontosabb támasza és kritikus szövetségese volt, aki az azt megelőző müncheni akadémizmust és a „müncheni realizmust” a zsánerfestészetben sommásan „múcsarnoki művészetnek” nevezte. Lyka írásai, könyvei a kor miliójét és mindennapjait,

állítás többnyire igaztalan. Az állam (vagyis az akkori hivatalos bírálóbizottságok) valójában a zavarba ejtően gazdag és megkapóan sokrétű műtárgyanyagból túlnyomórészt értékes és kvalitásos képeket vásárolt, amelyek máig a festésztörténeti kánon alapját képezik. Az OMKT-nak igen sokat köszönhet a magyar vizuális kultúra. Többek között azt is, hogy a Hősök terén felépült a mai Múcsarnok harmonikus, egyben monumentális épülete, az a kiállítócsarnok, amely a mai napig otthont ad a kortárs művészeti kiállításoknak.⁷⁰ Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat OMKT rövidítését évtizedek óta használja a művészettörténeti irodalom. A 19. században inkább csak Társulatnak nevezték, és a továbbiakban ezt a formát fogjuk használni.

Id. gróf Andrássy Gyula elnök,
Harsányi Pál igazgató-elnök,
illetve Telepy Károly titkár.
Litográfiák az Országos
Magyar Képzőművészeti
Társulat Évkönyvéből,
1929. 117., 119., 123.

A Társulat első két évtizede és az állami kultúrpolitika



- Wagner Sándor:
Izabella királyné búcsúja
Erdélytől, 1863.
MTA Művészeti
Gyűjtemény, Budapest

A Társulat előzménye a Pesti Műegylet volt, amely – a 22 éves Trefort Ágoston 1838-as felhívásának eredményeként – 1839 őszén alakult meg, és 1840-től rendezett képzőművészeti kiállításokat Pesten. Ez a Műegylet, akárcsak külföldi előképei, a műpártolók, a művészetszerető mecénások szervezésében jött létre. A képzőművészetek támogatását elsősorban a nemzet érdekében tűzte ki céljává, a művészek érdekeit csak áttételesen képviselte. Közel harmincéves fennállása alatt, minden politikai és anyagi-szervezési nehézség ellenére, megalapozta Pest-Budán a kiállítási életet. Sikeresült magas színvonalú és informatív kiállításokat létrehozni. A külföldi művek bemutatása mellett igyekezett a magyar festőket és szobrászokat támogatni.⁷¹

Az 1850-es évek végén, a neoabszolutizmus nyomásának enyhülésekor, a Pesten élő magyar művészek úgy érezték, hogy anyagilag hátrányos helyzetben vannak a Pesti Műegyletben rendszeresen kiállító külföldi művészekkel szemben. Ezért elhatározták, hogy egy, a magyar képzőművészek érdekeit képviselő társulatot alapítanak. Az alapítók között volt az akkori magyar festők színe-java, akik mind Orlai Petrich Soma lakásán gyűltek össze. Tudatában voltak annak, hogy a magyar politikai és gazdasági elit segítségével nélkülözhetetlen céljukat. Az 1861-es alapítás az első körben sikeres volt, majd formai akadályok miatt a Helytartótanács visszavonta az engedélyt, amit az alapszabályok átdolgozása után, 1863 elején adott meg

újából, és törvényileg márciusban vált elfogadottá.⁷²

Az alapító szöveg szerint a Műegylet célja: „A hazai képzőművészetnek minden ágát lehető tökélyre segíteni, a műízlést nemesbíteni s a műszeretetet kiterjeszteni.”⁷³ A sommásan összefoglalt célok megvalósításához rengeteg feladatot és munkát kellett elvállalni. Ezekhez tartozott a kiállítás szervezése, a megfelelő kiállítási épület építése, a közönség ízlésnevelése kiállításokkal és publikációkkal, végül a műtárgypiac megeremítése a modern művészet számára.

A művészek mindebben hathatós segítséget kaptak a művelt politikai elit művészetrajongó tagjaitól és az állami apparátus és intézményrendszer tisztségviselőitől. Az arisztokrácián belül a kiterjedt Andrássy családban találták meg legfőbb patrónusaikat.

A Társulat szervezése, anyagi alapjainak biztosítása, valamint működési szabályzata (állami bürokratikus nyomásra) a bécsi Künstlerhaus mintáján alapult.

A műbarát pártoló tagoknak itt is 200 forint évi tagdíjat kellett befizetniük. Az elnökek többféle társadalmi feladata volt, különösen az első évtizedben, amikor ki kellett építeni a társulat kapcsolatrendszerét az állami szervek felé és össze kellett gyűjteni az állandó mecénásokat. Ezt a posztot id. Andrássy Gyula töltötte be a kiegyezésig. Az igazgató elnök a jogi és gazdasági ügyeket intézte. Ez a személy az első években a műbarát, politikus és jogász Harsányi Pál volt.

Mellette fontos szerep jutott a titkárnak. Ezt a feladatkört az ekkor már elismert és kedvelt tájképfestő, Telepy Károly látta el, aki „műtáros” címmel a kiállítások rendezéséért is felelős volt, és 1862-től 1906-ig, haláláig hallatlan energiával és kitartással intézte az OMKT ügyeit. 1863-ban még egy csúcspozíciót kellett betölteni: a Társulat védnökéét. Elsőnek Esterházy Pál Antal herceget hívták meg erre a posztra. A védnöknek elsősorban társadalmi és politikai kapcsolatteremtő szerepe volt. A herceg, aki az Esterházy-képtárat nagyon engedelményes áron adta át a magyar államnak, anyagilag is támogatta a Társulatot.⁷⁴

A Társulat hatalmas lendülettel kezdett az érdemleges munkához. 1863 nyarán egy pesti zongorakereskedéstől bérelt teremben rendezte első tárlatát, és nagy optimizmussal hirdette, hogy minden eladó kiállított művet megvásárol, majd kisorsol.

Ekkor ez így is történt, de ezt a gyakorlatot kellő anyagi fedezet híján nem lehetett a továbbiakban folytatni.

Az 54 kiállított műből 40 alkotást vásároltak meg, közel 10 000 forint értékben, ezzel kimerítve a teljes alaptőkét. Így hát megkezdődött a további pártoló tagok intenzív toborzása, szerencsére váratlan sikerrel. A statisztikák ugyan egybemoszák a művész- és a pártoló tagok számát, de a fejlődés így is beszédes: induláskor 154 tagot számláltak, 1863-ban 540, 1864-ben 810, 1865-ben 756, 1866-ban 1016 volt a Társulat tagjainak



Stetka Gyula:
Eötvös József, 1884.
Magyar Nemzeti Múzeum,
Budapest

összlétszáma. Ez az eredmény igen meglepő, hiszen összevetve a császárvárossal, utolérték a bécsi Künstlerhaus tagjainak számát. Béccsel ellentétben viszont a magyar támogatás erősen ingadozott, itt sokkal kevesebben vásároltak képeket. Pozitív jelenség volt, hogy míg a Társulat hivatalos működésének első évében, 1863-ban 44 főnemes lépett be pártolóként, 1866-ban már 82 főnemes és egy sor főpap is szerepel a tagok névsorában.⁷⁵

Amikor 1865-ben a Magyar Tudományos Akadémia palotája elkészült, a Magyar Képzőművészeti Társulat öt termet kapott benne. Ekkor az Akadémia a magyar kultúra központi intézménye volt, és a tudomány mellett a művészeteknek is otthont nyújtott. Ide került a legfelső szintre az Esterházy-képtár is. Az első kiállítás az Akadémia épületében sikert aratott. 3044 látogatója volt annak ellenére, hogy a közönségnek a magasan lévő legfelső emeletre kellett felmennie. (Ekkor még Bécsben sem volt kész a „testvérintézmény”, a Künstlerhaus épülete.) A Társulat az 1860-as években az állami kultúrpolitika gyakorlati feladatait teljesítette, amikor megszervezte a magyar művészek külföldi kiállításokon való szereplé-



• Benczúr Gyula:
Ipolyi Arnold arcképe, 1892.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest

sét. Ezen kívül minden olyan kérdést felvetett, amit később államilag kellett megoldani. Például egy művészetoktatási tanintézet létrehozását vagy a múzeumi gyűjtemények kortárs művekkel való folyamatos gyarapításának szükségességét hangoztatta. Tagjai részt vettek minden művészeti pályázat elbírálásában. Vezetősége érdekes társasági eseményeket szervezett azzal a céllal, hogy minél több pártoló tagot nyerjenek meg, akiből majd bőkezű mecénások válhatnak. Az események az évtized közepén felgyorsultak. A politikai elit ekkor minden energiáját a kiegyezés tárgyalásaira fordította, ennek sikere után pedig az állami intézményrendszer kiépítése volt az elsődleges feladata. Így miniszterelnöki elfoglaltságai miatt gróf Andrassy Gyula is lemondott a társulat elnökségéről. 1866-tól Pulszky Ferenc vette át a tisztséget,⁷⁶ amit 1879-ig viselt. Mellette az igazgatói választmányi elnök a széles látókörű, nagy műveltségű Ráth György lett. 1868-ban megváltoztatták az alapszabályokat. Az irreális elköltségek (például hogy minden eladatlan művet maga a Társulat vesz meg és kisorsol) helyett a kiállítások szervezésének menetét, a zsűri összetételét, a képarak megállapításának módját szabályozták. A hetvenes évek

kiállításait már az új szabályok alapján szervezték, és a Társulat nemcsak a fővárosban, hanem – mint ahogyan az 1866-ban módosított neve is jelezte, Országos Magyar Képzőművészeti Társulat – ország-szerte rendezett tárlatokat (1871 Arad, Debrecen; 1872 Székesfehérvár; 1874 Szeged). Közben nem felejtették el a külföldre küldendő anyagok szervezését sem. Közülük a világkiállításokon (Párizs – 1867, Bécs – 1873) és a nemzetközi festészeti kiállításokon való jelenlét volt a legfontosabb. A társulati tagokból időről időre összeállított bírálóbizottságok döntöttek el, hogy kik képviseljék a magyar művészetet külföldön. A kiegyezés után, a polgári állami intézményrendszer kiépítésének idején, a kulturális tárcán belül különösen szerencsés volt a képzőművészet helyzete. Hiszen az alapkereteket lerakó Eötvös József után (aki tudatában volt annak, hogy csak állami támogatással fejlődhet a festészet) 1872-től tizenhat évig Trefort Ágoston volt a vallás- és közoktatásügyi miniszter.⁷⁷ Ő már 22 évesen, „civilként” is a szépművészetek támogatója volt.⁷⁸ Ennek azért volt nagy jelentősége, mert az érzelmes kultúrája hazánkban nemcsak az elmaradottság és a szegénység, hanem a protestantizmus miatt is hátrányban volt. Magyarország lakosságának ekkor több mint 30%-a protestáns volt. Mind a lutheránus, mind a kálvinista konfesszió hagyományosan képellenes, és bár az ebből a szemléletből eredő ellenérzés már sokat oldódott a 19. századi tágabb Európában, Magyarországon még többnyire megmaradt. Egy elmaradott, protestáns vidékről jövő átlagpolgár vizuális kultúrája, vizuális ismeretanyaga azért is sokkal szegényebb volt, mint egy katolikus területen élőé, mert még a templomban sem láthatott figurális ábrázolásokat. Ilyen vidékeken még a jobb módú nemesség otthonait is legfeljebb portrék, néha tájképek díszítették. Ehhez járult még, hogy a korábbi hódoltság területen (ebbe bele kell érteni Pest-Budát is) a történelmi műtárgyanyag és épületkincs legnagyobb részét elpusztult. Ezért általában egy fiatal ember csak azokban a városokban és vidékeken lehetett képek vagy szobrok „csábításának” kitéve (és ébredhetett fel benne a vágy, hogy festő legyen), ahol gazdagon díszített katolikus templomok voltak, ahol még álltak várak, régi kastélyok, kúriák. Olyan világi középületünk, ahol az emberek freskókat láthattak volna, ekkor még nem volt! A képzőművészetet becslő és azt a kultúra szerves részeként felfogó és művelődési potenciálját is megértő kultúrpolitikusaink (Andrassy Gyula, Eötvös Károly, Trefort Ágoston, Pulszky Ferenc, Ráth György, majd a valamivel fiatalabb Radisics Jenő,

Wlassics Gyula, Koronghy Lippich Jenő, Szmrecsányi Miklós és Apponyi Albert) tudták, hogy a képzőművészetek állami támogatás nélkül nem tudnak megerősödni, és számottevő vásárlóerő híján nem tudnak beépülni az állampolgárok műveltségébe. Meg voltak győződve róla, hogy erre egy modern és civilizált európai államnak áldoznia kell. Számukra a képzőművészet nem mellőzhető luxus, hanem a társadalom és az egyén kulturális felemelkedéséhez szükséges investíció, mi több, a nemzetgazdaság ösztönzője volt.

Magyarországon a katolikus egyháznak a 19. században a hagyományos mecénási szerepen túlmenően is elévülhetetlen érdemei voltak a képzőművészeti kultúra terjesztésében. Megemlíthetők például az olyan nagy műveltségű főpapok, mint Pyrker János egri érsek, aki 1836-ban a Nemzeti Múzeumnak ajándékozta 160 festményből álló képtárát, vagy Scitovszky János bíboros-hercegprímás, az esztergomi bazilika építtetője, aki magát a Társulatot is jelentős összeggel támogatta.⁷⁹ Tárkányi Béla egri kanonok is az államra hagyta műgyűjteményét. A Képzőművészeti Társulat szempontjából azonban a legbefolyásosabb egyházi személyiség Ipolyi Arnold püspök volt, aki Pulszky Ferenc tizenhárom esztendőnyi elnöksége után, 1880 és 1885 között a Társulat elnöki tisztét is betöltötte.⁸⁰ Konceptiózus programbeszédei egy nagy ívű fejlődés lehetőségét vázolták fel és sok támogatót nyertek meg a képzőművészeteknek.⁸¹ A királyt is rávette, hogy rendszeresen vásároljon magyar képeket is. Természetesen az egyházi művészetre is nagy figyelmet fordított; vallásos tárgyú művek jutalmazására díjat alapított.⁸²

Az Operaház freskói körül fellángolt vita kapcsán (ahol a magyar, azaz nemzeti témát kérte számon Lotz Károlytól) mondott le a Társulat elnöki tisztségéről. Trefort Ágoston már a hetvenes évek elejétől jelentős pénzüsségeket áldozott a művészeti oktatásra, pályázatokra és az intézményi infrastruktúra kiépítésére. Egyre sürgetőbb, fontosabb feladattá vált egy kiállítási csarnok megépítése.

Ezt a Társulat önerőből nem tudta megoldani, szponzorokra és állami támogatásra volt szüksége. Ferenc Józseftől már 1866-ban sikerült egy 1000 forintos alapítványt kapniuk. Ez után az 1867-es év koronázási eseményeit sok magyar festő megörökítette (például Székely Bertalan), ezzel is felhívva a király figyelmét arra, hogy miként a Künstlerhausnak, a magyar művészeknek, illetve a Társulatnak is nyújtson támogatást. A király végül 30 000 forinttal járult hozzá a Múcsarnok építkezéséhez, majd pár évvel később



Paczka Ferenc:
Trefort Ágoston, é. n.
Magyar Nemzeti Múzeum,
Budapest

újabb 30 000 forintot adományozott erre a célra. Pulszky Ferenc sürgetésére a Fővárosi Közmunkák Tanácsa úgy döntött, hogy a Társulat díjtalan telekrészt kapjon a Sugárúton (ma Andrássy út). (A telket végül kisajátítási áron sikerült megvenniük.) Az építkezéshez szükséges pénzüsszeg 1875-re gyűlt össze.

A kiírt pályázatot egyhangúlag Láng Adolf terve nyerte el.⁸³ Bár a kész palota rengeteg kritikát kapott, elsősorban a belső terek megvilágításának problémái miatt, mégis hatalmas előrelépést jelentett a budapesti képzőművészeti életben, és Lotz Károly képei választékosan elegánsná varázsolták.

A kulturális minisztérium, Trefort Ágostonnal az élén, még az építkezések megindulása előtt úgy döntött, hogy a Mintarajziskola épületét is felépítteti a Múcsarnok mellett, és az állami iparművészeti gyűjteménynek is helyet ad az épülettömbben.

Léptékváltás: a sugárúti Múcsarnok és kiállításai



A Múcsarnok épületét 1877. november 8-án avatta fel Ferenc József. A nemzetközi kiállításon a magyarok mellett valóban szerepeltek külföldiek, az osztrákokon (August Pettenkofen, Tina Blau, Constant Troyon, Theodor Hörmann, Robert Russ, Emil Jakob Schindler, Albert Zimmermann, Hans Makart) kívül főleg franciák. Így Camille Corot-tól két költői, ezüstszínekbe burkolt, késői képet is láthatott a közönség (*Ville d'Avray* és *Az est kellemei*), két barbizoni tájképet Narcisso Diaztól, továbbá Gustav Moreau műveit, egy Jean-Louis-Ernest Meissonier-t (*Az erkély alatt*) és Wilhelm Bouguereau akkoriban sokat ünnepeelt *Pietà* című festményét.⁸⁴ Tehát a párizsi Salon akkori legünnepeltebb akadémikus mesterei is bemutatkoztak Budapesten. Mellettük a magyarok között Munkácsy két képpel képviseltette magát, az *Újoncokkal*, amellyel még a népi zsánereket folytatta, és az új orientációt jelentő, a saját műterméről festett modern képpel (*Műteremben*). Tölgyessy Artúr és Spányi Béla tájképei jelentették a barbizoni szemléletű új magyar tájkép megjelenését, de a fiatal Mednyánszky is bemutatkozott egy tájképpel.

A következő években sok külföldi mester festménye jutott el a magyar fővárosba, osztrákok, németek, belgák és lengyelek. Az osztrák Hans Makart a Hoyos gróf számára festett képsorozattal (*A föld és a tenger adományai*) szerepelt 1878-ban, az orosz Vaszilij Verescsagin pedig megrázó, naturalista, riportszerű képeivel, amiket az orosz-török háborúról festett. 1884-ben igen sok krakkói lengyel festő állított ki, és pár évig néhányan még visszatértek. A lengyel Jan Matejko már korábban is elküldte nagy hatású történelmi vásznait Budapestre. 1889-ben bemutatta a *Kościuszko Ractawice mellett* című, hatalmas méretű képét.⁸⁵

Ezek a „szenzációképek” mindig sok nézőt vonzottak, de nem lehetett azzal számolni, hogy aki eljött ezeket megnézni, az rendszeres tárlatlátogatóvá vált. Természetesen a Társulat számára az évi tárlatok, az úgynevezett évi „szalonkiállítások” voltak a legfontosabbak. Erre küldték haza legfrissebb munkáikat a Münchenben tanuló fiatalok, akiknek ösztöndíját

- Schickedanz Albert:
Schickedanz Albertné Horn Irma, é. n.
Magányújjtemény

többnyire a Társulat művésztagejai szavazták meg. (A legelső ösztöndíjasok közé tartozott Munkácsy, akit Ligeti Antal önzetlenül segített.) A müncheni magyar festőtanoncok témaválasztásaikban a pusztaromantikát preferálták, hiszen ezeket a paraszti idilleket nagyon jól el lehetett adni.⁸⁶ Bár a pesti kiállítások látogatottsága viszonylag magas volt, állandó panaszra adott okot, hogy a közönség nem vesz képeket. Ennek ellenére visszamenőleg úgy tűnik, hogy az itthon élő festők meg tudták élni munkájukból, ha nem is fényesen. A portréfestészetnek azonban valóban versenytársat jelentett a fényképészet. Az osztrák helyzethez viszonyítva kevesebb arckép született Magyarországon, és ezek többsége – legalábbis amelyek megmaradtak – férfiakat ábrázol. Sok köztük a hivatalos, állami megrendelés, például a miniszterek portréi.

A női portréfestészet – a szépségideál időnkénti változása miatt és mert a reprezentatív portrékon az öltözetnek is fontos szerepe volt – jobban ki volt szolgáltatva a divat változásainak. A korszak szépségideálja Magyarországon évtizedekig Erzsébet királyné volt, ez a kilencvenes években változott meg. Az arisztokrácia nőtagjainak arcképei mellett a művészkörök családtagjait festették meg a leggyakrabban (lásd Lotz Károly portréi vagy Schickedanz portréja feleségéről).

Nádler Róbert:
Országos kiállítás,
1885–1886.
Budapesti Történelmi Múzeum,
Kiscelli Múzeum –
Fővárosi Képtár, Budapest



A szépségkultusz hívei, a tájfestészet aranyfedezete



- Ligeti Antal:
Szob a Duna mellett, 1883.
Magángyűjtemény
Virág Judit Galéria
és Aukcióház
közreműködésével

A lassan gyarapodó polgárság és értelmiség szorosan kapcsolódott műveltségében a német kultúrához és annak a klasszicizmusból és romantikából örökölt esztétikai ideáljaihoz.⁸⁷ Ennek szerves része volt az Itália-kultusz, ami továbbra is élt a romantikus tájfestészetben. Az Itáliát jól ismerő arisztokrata családok és a főpapság mellett a *Bildungsbürgertumból* (értelmiségi polgárság) kerültek ki azok a műértők, akik lelkesen támogatták a késő romantikus magyar tájképfestőket és vásárolták Ligeti Antal, Brocky Sándor, Telepy Károly festményeit. Ezek a Claude Lorrainre visszamenő képszerkesztési elvek alapján, aranyló színekben fürdő bukolikus tájak harmóniát, békét árasztottak.

Ligeti Antal (1823–1890) sokszor a magyar vidéket is úgy festette meg, olyan mágikusan ragyogó, fénylő naplementéssel, hogy az az itáliai tájak álomszerű szépségét ölti magára.⁸⁸ A Magyar Tudományos Akadémia felolvasótermét ma is Ligeti négy történelmi tájképe díszíti, amelyeket Kubinyi Ágost és Sina György báró

rendelt meg. A festői magyar várakat (Szigliget, Hricsó, Szepes és Trencsén) festette meg líraian, atmoszferikusan. Akkora sikere volt velük, hogy többször meg kellett őket festenie magánmegrendelők számára. Ligeti az ötvenes években gróf Károlyi István megbízásából és finanszírozásával bejárta Itáliát, a Szentföldet és a Közel-Keletnek az európai utazók által legsűrűbben látogatott antik emlékhelyeit, így eljutott Libanonba és Baalbekbe is. Ennek a hosszú utazásnak az élményei (amelyeket rajzokban, néha akvarellekben örökített meg) évtizedeken át alapját képezték elegáns olajképeinek (Capri, Szicília görög romjai, pl. Taormina, Agrigento és a Szentföld városai). Baalbek kis méretű, de szép és hazánkban igazi ritkaságszámba menő panorámáját a nagyközönség 1890-ben, a festő műcsarnokbeli emlékkiállításán láthatta, és ekkor készített róla a Társulat egy színes litográfiát.⁸⁹ Múltapnak választották ki, és egy másik Ligeti-képpel, a *Piccola-Marina Capri szigetén* című fametszettel együtt ajándéknak szánták a Társulat tagjai számára 1891-ben.⁹⁰



Telepy Károly:
Árva vára, 1880.
Starowicz-Gyenes
gyűjtemény

Akik a festészetben a kellemeset, a szépet, az élet minőségét megjavító harmonikus látványt szerették, azoknak ez a festészet jelentette a derű és a szépség forrását. Ligeti haláláig festett ilyen itáliai, hazai vagy – ritkábban – egzotikus tájat, és mindig vevőre talált. A másik, haláláig népszerű mester Telepy Károly (1828–1906) volt, aki a topografikusan is hű tájkép-

festés késő romantikus felfogását képviselte. Elsősorban a felvidéki várakat, a Tátrát és a Balaton környékét festette szívesen, de a kilencvenes években az Alpok hegyvonulatairól is születtek friss, fényteli vásznai. Ő volt a Múcsarnok „műtárosa”, ami elég sok munkát adhatott neki, de nyilvánvalóan szerette a kiállításrendezést, mert haláláig ragaszkodott ehhez a feladatához.



Telepy Károly:
A diósgyőri vár, 1880.
Starowicz-Gyenes
gyűjtemény

- Mészöly Géza:
Patak mellett, 1883–1885.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest



A romantikus tájak mellett már a hetvenes évek legelejétől az intim tájképek – többnyire igen kis méretű, levegős, friss színekben ragyogó festmények – lettek népszerűek. Ennek a plein air fény- és atmoszféraköltészetnek legnagyobb magyar mestere a rövid életű Mészöly Géza (1844–1887) volt, akit kortársai is igen nagyra becsültek. Bécsben tanult, de hamar elszakadt az ottani akadémián virágzó Zimmermann festőiskolától, az itthoni tájak, a Balaton és a Tisza vidéke ihlették festészetét.

Mészöly a látványhűség elvét virtuóz könnyedséggel tudta megvalósítani, és költői realizmusnak is nevezhetjük stílusát, akárcsak osztrák kortársáét, Emil Jakob Schindlerét. Ha egy realista plein air festő a helyi, megismételhetetlenül egyedi, otthoni táj színeit, fényét, atmoszféráját hűen örökíti meg, akkor festészete szinte automatikusan nemzeti festészet lesz. Így Mészöly képei a nemzeti tájfestés gyöngyszemei akkor is, ha nincs is mindig rajtuk gémeskút vagy puszta. Még a szigorú kritikus Keleti Károly is elismerte Mészöly lírai tájfestészetének kivételes kvalitását.

- Mészöly Géza:
Est a halászkunyhónál, 1887.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest





Mellette egy sor „kismester”, például Böhm Pál, Deák-Ébner Lajos, Tölgyessy Artúr vagy Spányi Béla is festett fényben fürdő kis tájképeket, paraszti zsánerfigurákkal.⁹¹ A két utóbbi festő egyébként sokszor nagyobb méretű, igen hangulatos, borongós alkonyi tájakat is festett. Valójában a barbizoni tájszemlélet hívei voltak ők is. Ha végre összeszednénk szétszórt képeiket, akkor igazolható lenne, hogy az úgynevezett hangulatfestészet már a hetvenes évek óta létezett a magyar tájfestészetben (Spányinak és Tölgyessynek 1877-ben több képét is kiállították). Keleti Gusztáv ezt jó érzéssel fel is ismerte, amikor 1885-ben azt írta: „Hangulatkép, melynek abban rejlenék titka, hogy érzelmeinknek parancsol, s a visszatükrözött természet alaphangulatának megfelelő kedélyállapotot idéz elő a fogékonyak keblében.”⁹² Találó elemzéséhez a következő festők nevét kapcsolta: Spányi Béla, Tölgyessy Artúr, Újváry Ignác, Aggházy Gyula, Mészöly Géza, Mednyánszky

László, Nádler Róbert és Munkácsy Mihály, hogy csak a legismertebbeket említsük. Meglepő a felsorolásban, hogy Keleti olyan mestereket kapcsolt egybe, akiket ma teljesen eltérően értékel a szakma, és akiknek az 1885 utáni pályája sokszor teljesen más irányba tartott (Munkácsy és Mednyánszky). Mégis, a sokat szidott kritikus meglátása meggyőző az akkori időmetszetben. A felsorolt mesterek mindegyikének sok remek tájképe tartozik ebbe a különlegesen szuggesztív stílusvonalatba, de szinte mindegyikük teljesen egyéni változatát teremtette meg a hangulati tájnak. Látszólag teljesen különböző egy Mészöly, egy Spányi vagy egy Mednyánszky festette tájkép, mégis az a többlet, ami a pusztá topográfiai hasonlóságon felül költőivé teszi őket, ebben az évtizedben valahol közös. (Az megint más kérdés, hogy Mednyánszky sokkal egyetemesebb szimbolikus jelentést is bele tudott sűríteni későbbi tájképeibe, mint a többiek.)

Paál László:
Erdő belseje
(Őszi hangulat), 1873.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest



- Mednyánszky László:
Alkonyi erdő II. é. n.
MKB Bank Gyűjtemény,
Budapest

Keleti nem sorolta fel az összes tájképfestőt (kihagyta pl. Paál Lászlót). Az 1885 után induló festői életművekben is sokan festettek hangulati tájat, mert ez a fajta hangulatfestés összefügg az egyre mélyülő pszichológiai megközelítési móddal, és a szimbolizmus virágkorában válik annyira dominánssá, hogy átformálja a zsánerfestészetet is. Ekkor egy időre szinte minden intellektuálisan és érzelmileg érzékeny festő (nem csak Mednyánszky) fest néhány olyan szuggesztív erejű képet, amely a hangulati szimbolizmus vonulatába tartozik (lásd Baditz Ottó, Pataky László, Csók István, Vaszary János, Ferenczy Károly vagy Réti István képeit). Érdekes, hogy az idős Munkácsy is festett egy ide kapcsolható lebilincselő hangulatú festményt, *A monceau-i park este* címűt, 1895.

Barbizon legfontosabb magyar tájképfestője, Paál László (1846–1879) is megihlette a generációját, legfőképpen Munkácsyt, így az erdei utakat vagy az erdők mélyét ábrázoló képek is bekerültek a magyar tájfestészet egyre bővülő repertoárjába.

A legtöbb festőnek készülő diák, akiknek a Mintarajziskolában Székely Bertalan, Keleti Gusztáv, később Lotz Károly vagy Deák-Ébner Lajos voltak első művészeti oktatói, Münchenbe vágyott és oda kapott végül ösztöndíjat. A tájképfestő Keleti Gusztáv (1834–1902), aki haláláig a Mintarajziskola igazgatója volt, és egyben a legtekintélyesebb művészetkritikus, szintén Münchent részesítette előnyben. Eötvös József óta a kultuszminiszterek főtanácsadója, nagy befolyású kulturális



döntéshozó volt, úgyszólván minden fontos zsűrinek a tagja. A kétségtelenül tájékozott és nagy műveltségű Keleti emellett majdnem negyven éven át befolyásolta a közönség ízlését és formálta a hivatalos kánont. Kritikái és változatlan késő romantikus festészeti stílusa miatt is szigorúnak, konzervatívnak tartották. Idővel nemcsak a meg nem értett művészkollégák (pl. Szinyei Merse Pál) fordultak vele szembe, de a következő, más művészetszemléletet képviselő generáció is.⁹³ Münchenben a német tanárok mellett (Wilhelm von Diez, Ludwig von Löfftz) magyar professzorok is tanítottak, mint például Wagner Sándor vagy Lietzen-Mayer Sándor, akiknél a szakma minden titkát meg lehetett tanulni. Az itthoni idősebb mesterek abban a stílusban festettek tovább, amit ifjúkorukban megtanultak, és sok más munkát is elvégeztek. Részben intézményi, bürokratikus feladatokat kellett elvállalniuk, mert kevés volt a szakember, de másképpen nem

is tudtak volna rendesen megélni. Így Ligeti Antal, a Nemzeti Múzeum képtárőre, nemcsak a képek restaurálásáért volt felelős, de ő készítette el a múzeum első tudományos igényű képkatalógusát is. Telepy Károly pedig szinte haláláig a Társulat kiállításait rendezte. A tanítás is felőrlő tud lenni, Székely Bertalan idejének nagy része erre ment el.⁹⁴ Jó barátja, a legtermékenyebb mester, Lotz Károly pedig a rengeteg energiát igénylő, monumentális feladatai mellett szintén tanított, de ezt a feladatot könnyedebben vette; élete végén kapott csak mesteriskolát. Nyaranta megtelt a kedvelt alföldi parasztváros, Szolnok vagy a Balaton környéke a Münchent vagy Párizst is megjárt festőkkel (Deák-Ébner, Bihari Sándor, Böhm Pál, Mészöly Géza), akik míves, nagy technikai tudással felvértezett realista stílusban festették a beállított jelene- teket. Rendszerint el is tudták adni ezeket a többnyire kis méretű képeket, ha nem itthon, akkor Münchenben.

Mednyánszky László:
Tátrai táj, é. n.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest

A tájképfestészet változásai 1857–1909



- Ligeti Antal:
Baalbek látképe, é. n.
Starowicz-Gyenes gyűjtemény



Deák-Ébner Lajos: •
Lóitatás, é. n.
Starowicz-Gyenes gyűjtemény



Mészöly Géza: •
Vízparton, é. n.
Starowicz-Gyenes gyűjtemény



- K. Spányi Béla:
Tanya az út szélén, é. n.
Starowicz-Gyenes gyűjtemény



Jendrassik Jenő: •
Tisztás, 1909
Starowicz-Gyenes gyűjtemény

Munkácsy: a siker anatómiája, az utazó „szenzációképek”



Munkácsy Mihály:
Milton, 1887.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest
Fotó: © Magyar Nemzeti Galéria

Nagy eseményekben sem volt hiány a Múcsarnok pesti kiállításain. Az első, világhírűvé vált magyar festő, Munkácsy Mihály (1844–1900) a paraszti zsánerképek után a *Miltonnal* (1878) betört az európai hírű mesterek közé. Majd amikor Budapestre is megérkezett a *Krisztus Pilátus előtt* (1881) című festménye, a hazai művészeti élet is felpeszült.

Nemcsak azért, mert küszöbön állt egy újfajta realista fordulat a festészetben, ami itthon megerősítést nyert a festmény láttán, hanem mert Munkácsy sikere igazolta, hogy a „vizuális perifériáról” érkezve is el lehet jutni Párizsba, meg lehet hódítani a világot, ha valaki tehetséges és szorgalmas. Miközben a művészeti piacon a kis méretű, friss plein air intim tájak vagy a késő romantikus, nagy lélegzetű tájképek voltak kelendőek, a nyolcvanas évek derekától a fiatal festők körében divatba jöttek – műfajtól függetlenül – a nagy méretű festmények és a modern kortárs életből vett jelenetek. Minden kezdő festő arról álmodott, hogy „szenzációképet” fest, amire felfigyel a világ.

Ha a világhírnév kritériuma az, hogy Párizsban is jegyzik a művész nevét, akkor az Osztrák–Magyar Monarchiából három festőnek sikerült világhírűvé válnia: Matejkonak, Munkácsynak és Makartnak. A lengyel mester már 1867-ben aranyérmet nyert Párizsban a *Reytan* című, nagy történelmi festménnyel.⁹⁵ Ettől kezdve minden nagy méretű történelmi tablója körülutazta Európát. Az orléans-i szüzet ábrázoló képe kivételével mindegyik a lengyel történelemből merítette témáját, így nem mozgató meg olyan szenzációéhes tömegeket, mint az ismertebb európai történelmi vagy kultúrtörténelmi személyiségekről festett jelenetek.⁹⁶ Hasonló siker jutott Munkácsy képeinek is osztályrészül. Már a *Siralomház* (1869–1870) is aranyérmet nyert a párizsi Szalonban, de a magyar festő számára az igazi áttörést a *Milton*-kép jelentette (1878). Mivel Milton az angolszász kultúrában irodalmi óriásnak számított, a siker (amennyiben a kép jól volt megfestve) az ismert téma miatt garantált volt. A bécsi származású, de Párizsban élő, nagy tekintélyű és zseniális menedzser-műkereskedő, Charles Sedelmeyer a párizsi 1878-as világkiállításon aranyérmet nyert nagyszerű festményt körülutaztatta fél Európán, és jelentős összegeket keresett a belépődíjakon. Bécs és Budapest egyaránt lelkesedett érte, a virtuóz anyagszerűség mellett elsősorban az árnyalt pszichológiai jellemzést, az emberi momentumot emelte ki a kritika, ami ezt a realista kompozíciót a történelmi zsánerjelenetek rutinos átlagából kiemelte. A kép végül Amerikába került. Robert Lenox Kennedy, aki még Párizsban megvette a festményt, a New York-i Lenox (ma Public) Librarynak ajándékozta, ahol ma is az olvasótermet díszíti. A következő hatalmas kép, a *Krisztus Pilátus előtt*, 1880 júliusától egy éven át készült, és Munkácsy



legnagyobb sikere lett. A téma megfestésére Charles Sedelmeyer beszélt rá a festőt, aki a komoly kihívást, egy modern, történelmi Krisztus-kép megfestését, nagyon komolyan vette. Többször is konzultált Ernest Renannal, az 1863-ban megjelent, nagy hatású, szekularizált, történelmi Krisztus-könyv írójával, tanulmányozta Rembrandt Krisztus-ábrázolásait, és nagyon sok tanulmányt festett a kompozícióhoz. Az eredmény egy valóban új és modern bibliai jelenet volt, realistán megfestett, bravúros lélektani ábrázolás, amely lenyűgözte a kortársakat.⁹⁷ Hitelesnek, mélyen emberinek és felemelőnek érezték. Az egyszerűbb, hívő lelkek áhítatot érezték előtte, a tanult szkeptikusok pedig hű történelmi rekonstrukciónak, ugyanakkor az „örök emberi”, a felemelő erkölcsi példa megtestesülésének látták. Ezt a „Krisztus-képet” az 1880-as évek Európája – nemzettől, felekezettől és vallástól függetlenül – mindenütt a magáénak érezte: kulturális, történelmi és világségi örökségét látta benne megtestesülni. Ez volt talán az egyetlen olyan téma és történet,

amit akkor még mindenki megértett, az ír paraszttól, az agnosztikus francia polgáron keresztül a bécsi vagy budapesti, nem feltétlenül művelt nézőkig. Modernségét az adta, hogy nem szentkép volt, hanem realista „léleklátó” történelmi kép.⁹⁸

A kritika mindenütt, ahol a képet bemutatták, egyhangzóan dicsérte, sőt lelkesedett érte, hírverést csinált neki, így nézők tömegeit vonzotta. Egy angliai körút (London, Manchester, Liverpool) után érkezett el a kép Bécsbe, ahol Ferenc József háromszor is megnézte, és a Szent István-rend kiskeresztjével tüntette ki a művészt. Majd Budapest következett, ahol a sugárúti Múcsarnokban 80 000 ember látta.⁹⁹ Munkácsyt hivatalosan mindenütt ünnepelték, Budapest és Munkács díszpolgárává választotta, és a díszvacsoráknak, fogadásoknak alig szakadt vége. (A festő ekkor alapította a pályázat útján elnyerhető, 6000 frankos Munkácsydíjat, amit elsőnek Temple János nyert el.)

A következő esztendőben Munkácsy megfestette a *Golgotát*, amelynek hasonlóan nagy sikere volt,

Munkácsy Mihály:
Krisztus Pilátus előtt, 1881.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest



- Munkácsy Mihály:
Virágok áldozata, 1896.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest

bár nem hatott már annyira az újdonság erejével, mint a *Krisztus Pilátus előtt*. (Ez a kép is körbeutazta a világot.) A trilógiává szélesült Krisztus-képsorozat utolsó darabja, az *Ecce Homo* évekkel később készült el. Nem sikerült olyan jól, mint a korábbiak, és a visszhangja is sokkal halkabb volt. Egész Európa, a közönség és a festészeti irányzatok divatja is más volt már 1896-ban. Bár Budapesten, éppen a millenniumi ünnepek miatt, a nyár folyamán 315 000 néző tekintette meg a trilógiát, de a Golgota már nem járta körül Európát.¹⁰⁰ Munkácsy a figuratív festészet mellett nagyszerű tájképfestő is volt. Tájképein érződik igazán egyéni kolorizmusa, az, hogy melankolikus és szorongó alkata

valószínűleg belejátszott a színválasztásába is. Alkonyi tájak nyugtalanító vörösei, súlyos árnyakkal terhelt zöldek dominálnak sok képén. *A monceau-i park este* (1895) az esti lámpafényben bár topografikusan pontos, de olyan sejtelmes, hogy a hangulati szimbolizmus képeinek vonulatába, a kortárs közép-európai tájfestés egyik főáramába tartozik. Munkácsynak egy másik késői képe, a *Virágok áldozata* (1896) pedig ritka téma-választásról árulkodik; Émile Zola nagy port felvert regényének, a Mouret abbé vétkének hősnőjét festette meg. (Az abbé kedvese, Albine a mérgező virágok illatától halt meg.) Egy femme fatale mint áldozat, 1896-ban modern téma volt.



Ez volt Munkácsy egyik utolsó festménye, 1896-ban elméje elborult, többé nem festett. Halálakor Hevesi Lajos nagyon pontos elemzéssel foglalta össze nemcsak Munkácsy, de a másik két festő, Makart és Matejko történelmi helyét az 1900-as év távlatából. Elsősorban nagy koloristának tartotta mindhármukat. Két nekrológjában (egyiket a bécsiieknek, a másikat a magyaroknak írta) mást és mást hangsúlyozott. Az osztrákoknak így írt: „...Ők lettek az utazó képek mesterei. Akkor keletkezett az ijesztő »szenzációkép« kifejezés. Egy műkereskedő spekulációja volt ennek a tömegekhez szóló festészetnek az alapja, ami azok látványéhségét kívánta hatásosan kielégíteni...”¹⁰¹

A Krisztus-képek kvalitásait és művészi hitelét (amiről 1882-ben maga is lelkes kritikákat írt) a többi „turné-kép”-pel szemben még 1900-ban is elismerte. A magyarok számára írt nekrológban olvasható a három mesterről az egyik legtömörebb és legtalálóbb összehasonlítás.¹⁰² Azért is érdekes idézni, mert Hevesi mind a hármukat személyesen is ismerte: „Munkácsy, Makart és Matejko. Az osztrák–magyar festészet három nagy M-je, akik a 19. század muzeális kolorizmusát a leghatalmasabb és leggazdagabb formájára fejlesztették – írta. – ...Ez a három nagy »M« jelenti a legmagasabb fokát annak, amit színnel el lehet érni... Makart volt a szangvinikus köztük. Matejko a kolerikus, Munkácsy

Munkácsy Mihály:
A monceau-i park este, 1895.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest



- Pataky László:
Virrasztás, 1886.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest

a melankolikus. Makart a lírai, Matejko az epikus, Munkácsy az elégikus..., a két utóbbi drámai beütéssel, ami Munkácsy esetében mélyen tragikussá erősödött.”¹⁰³ Munkácsy közvetett hatása a nyolcvanas és kilencvenes évek magyar festőire nem annyira a kolorizmusban, mint inkább a realizmushoz való fordulásban érhető tetten; abban, hogy azok, akik a környezetében is megfordultak, például Vágó Pál (1853–1928), és még inkább Pataky László (1857–1912) és Révész Imre (1859–1945) egyre bátrabban mertek tragikus, komor témákat választani koruk mindennapi valóságából. A zord jelen, a zolai naturalizmus kemény évtizede rátelepedett azoknak az ifjú művészeknek a kedélyvilágára is, akik az országnak azon részeiről jöttek, ahol közelről láthatták, milyen mély a nyomor a magyar vidéken. Ezt néhányan ösztöndíjasként se Münchenben, se Párizsban nem tudták feledni.

A nyolcvanas évek

A következő nagy hazai megmérettetés az 1880-as évek derekára esett. Az Országos Kiállítás (1885) volt hivatva bemutatni, hogy mit teljesített az ország a ki-egyezés óta. A mérleget a kortársak igen biztatónak ítélték, bár nyilvánvaló volt, hogy a fejlődés állami támogatás nélkül nem lett volna ilyen gyors. A képzőművészeti csoport képes tárgymutatójának bevezetőjét Keleti Gusztáv írta.

A képzőművészeti kiállítás változatos tematikájú képei között volt Hollósy Simon *Tengerihántása*, Feszty Árpád realista *Bányászszerecséltenség* című képe – a kortárs valóság drámai, modern ábrázolása –, Pataky László *Utolsó kenet* vagy Skuteczky Döme *A szegények* című képe (ez utóbbi egy olasz templombejárat előtti koldusokat örökített meg). Ezek a képek mind témaválasztásukban, mind realista felfogásukban nagy kontrasztot jelentettek Benczúr Gyula portréival (*Tisza Kálmán portréja* és *Trefort Ágoston portréja*) vagy Székely Bertalan történeti képével (*Zrínyi Szigetvárt*) szemben; egy egészen új élet- és művészetszemlélet nyitányát képezték.

A portrék között különös figyelmet keltett Temple János (1857–1931) képe Márkus Emíliáról, akit Desdemona szerepében festett meg. (A katalógusban *Női arckép* címmel szerepelt.) Életnagyságú olajképen, színpadi szerepben addig még nem örökítették meg magyar színművészt. A 24 éves ünnepezt tehetség családja révén igen közel állt a politikai és kulturális elithez (Pulszky Károly felesége volt). Ez is közrejátszhatott abban, hogy a Munkácsy-ösztöndíjat elsőnek elnyerő Temple János – aki később Bécsben sikeres arcképfestő lett, és műtermek és művészportrék festésére specializálódott – megfestette a „szőke csodának” nevezett híres színésznőt. Temple munka közben, pesti műtermében festett megnyerő, romantikus lendületű portrét a még ifjú Stróbl Alajosról, a kép előterében Liszt Ferencnek az Operaház számára készülő arcásával. A (korábban említett) magyarországi „vizuális szegénységet” először az illusztrált újságok kezdték oldani. A könyvillusztrációk, majd azok a családi lapok, amelyek az ötvenes évektől egyre nagyobb népszerűségnek örvendtek, hatalmas lökést adtak nemcsak az általános műveltségnek, hanem a képi látás kultúrájának is.¹⁰⁴ Könnyebben felébredhették a vágyat egy ifjú emberben, hogy maga is megpróbálkozzon rajzolni. Mivel ezeknek az újságillusztrációknak az egyik fontos követelménye a valósághűség volt, hihetetlen mértékben erősítették a realizmus iránti igényt, még akkor is, ha az akadémiai dekorum szabályai szerint komponálták meg a látványt. Akik a hetvenes évek végén vagy a nyolcvanas években kezdték meg művészeti tanulmányaikat, akarva-akaratlan modern témákon és realista képi látásmódon szocializálódtak, mielőtt a magas művészet remekeivel ismerkedhettek volna meg.¹⁰⁵



Temple János:
Márkus Emília Desdemona
szerepében, 1884.
Országos Színháztörténeti
Múzeum és Intézet, Budapest

A nyolcvanas évtized még a historizáló neoreneszánsz, a Gesamtkunstwerk (összművészeti) középületek megalkotásának kora volt. Ezzel párhuzamosan a múcsarnoki kiállításokon a múlt korszakokhoz kötődő szemlélet és a derűs vagy humoros, narratív népi témákat variáló zsánerfestészet már kezdett differenciálódni, az újfajta realista-naturalista modernség, részben München ihletésére, már jelen volt.¹⁰⁶

Az ország kultúráját építő alapító művészgeneráció alkotói zenitjén volt. Pótolta a pótlandót; állami-intézményi megbízásra, monumentális középületeket dekorált. Természetesen a historizmus stílusában, miként Nyugat-Európában (lásd Anglia, Belgium, Németország stb.) és Közép-Európában (Ausztria, Csehország) mindenütt. Neoreneszánsz, néha már neobarokk és neorokokó freskók születtek, de ha egyházi megbízásról volt szó, akkor még a nazarénus iskola megoldásai is vissza-csengtek. Mindezt olyan magas fokú esztétikai tudással, egyéni invencióval, arányérzékkel művelték a mesterek (Székely, Lotz és Than), hogy mesterművek születtek. (A budapesti Operaház, a Magyar Tudományos Akadémia vagy a Budavári Nagyboldogasszony-templom és a pécsi székesegyház falképei.)

Lotz Károly művészete: Erósz Thanatosz nélkül

- Lotz Károly: Az új Városháza üléstermének falfestménye. Tanulmány a Génusz drapériához (A hátlapon akttanulmány az építészeti allegóriájához), 1880–1882 k. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



- Lotz Károly: Fekvő akt. Tanulmányok a Szépművészeti Múzeum festményéhez, 1880–1890. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



- Lotz Károly: Női akt. Tanulmány, 1880–1890. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

- Lotz Károly: Tanulmányok ülő férfialakhoz, 1880–1890. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Lotz Károly (1833–1904) Than Mórral együtt Carl Rahl iskoláját képviseli a magyar festészetben belül. 1938-ban, amikor Ybl Ervin a máig legalaposabb és egyetlen valóban tudományos monográfiát publikálta Lotzról,¹⁰⁷ már akkor is rengeteg freskó és falkép pusztulásáról számolt be. Ő még 51 épületet sorol fel, amelyekben falképei voltak Lotznak.¹⁰⁸

Mára az elpusztult falképek száma megsokszorozódott. A nagy állami falképmegrendelések közül több a második világháború okozta veszteségek sorába tartozik (lásd Vigadó, Lloyd Palota, Királyi Várpalota), és a magánpaloták, lakások díszéből is csak néhány hírmondó maradt (pl. az Andrássy úti Saxlehner-palotában).¹⁰⁹ A festő halála után grafikai hagyatéka az Országos Képtárba (ma: Magyar Nemzeti Galéria) került. Kétség nem férhet hozzá, hogy a 19. században Lotz Károly volt Magyarország legjelentősebb falképfestője. Ha valaki lemérné, hogy Lotz hány négyzetméternyi falat festett be, akkor biztosan nagyobb szám jönne ki, mint a Michelangelo által borított freskók négyzetméterének száma. Tanítványai csak az utolsó másfél-két évtizedben segítettek a mestert ebben a heroikus munkában, de az invenció, a *disegno* mind egyedül az övé.

Csak akkor lehet ekkora életművet megteremteni, ha rendkívüli tehetség, munkabírás és megszállottság, a munka feltétlen szeretete hajtja az alkotót. Lotznál ez mind megvolt, mi több, azon kevés nagy művész közé tartozott, aki emellett nagyon szeretetreméltó és kedves egyéniség is volt, és őszintén szerény! (Rubensről jegyezték fel a források ezt a ritka lelki-szellemi-alkati konstellációt.)



- Lotz Károly:
A Tudományos Akadémia
freskóterve, 1887–1888 k.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest

- Lotz Károly:
Alvó férfialak,
1870-es évek. Magyar
Nemzeti Galéria,
Budapest

- Lotz Károly –
Marastoni József:
Zivatar a pusztán, 1863.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest



Mintha a természet és a Teremtő összefogott volna, hogy egy olyan személyiséget teremtsen, aki képes lesz arra, hogy vagy negyven éven át könnyedén alkotva fel-díszítse Budapest legfontosabb középületeit olyan elra-gadóan harmonikus, derűs alkotásokkal, amelyek az utókorban egy boldog kor illúzióját teremtik meg. Nem minden munkája nagyszabású, de legtöbb képéről, még a jelentéktelen témájú puttófrízsekről is báj és élet-öröm árad, a szépség és a harmónia dicsérete. Csak az képes így alkotni, aki szereti az életet és az embereket. Lotz pályája kezdetén sok alföldi életképet, jellegzetes pásztorjeleneteket, méneseket vagy szokatlanul nagy méretű viharos pusztákat és költőien szép, intim tájké-pekett festett (*Alkony*, 1870, *Alkony a mocsár felett*, é. n.). Bécsben Carl Rahl tanítványaként tanulta meg a mitológiai témák dekoratív festését. A fáma szerint diáktársával és barátjával, Than Mórral

együtt a mester legkedvesebb tanítványa volt, aki igen hamar bevonta őket munkáinak kivitelezésébe. Rahl útmutatása alapján az érett római cinquecento forma-világát és szépségideálját a velenceiek aranyló meleg színeivel kombinálta. Lotz bécsi munkáiból a híres Todesco-palota képei maradtak meg. Pestre visszatele-pülve első fontos megbízatása Than Mórral együtt a Vigadó dekorálása volt, ahol Ipolyi Arnold Magyar mythológiájának alapján Árgyélus királyfi és Tündér Ilona mondáját elevenítette meg a két festő (1864). Itteni kompozícióin még a mesterére, Rahlra jellemző súlyosság dominált: az alakok szinte robusztusak, és a drapériák is súlyosak, plasztikusak. Közben Lotz elegáns főúri palotákat, de néha nagypolgárok, sőt művészbarátok otthonait is nagy kedvvel díszítette falképekkel, mennyezetfreskókkal, miközben továbbra is festett portrékat, életképeket és tájképeket.



- Lotz Károly:
Alkony, 1870.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest



• Lotz Károly: Az Olympos. Az Operaház nézőterének mennyezetvázlata, 1882. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



- Lotz Károly:
A lipótvárosi Szent István-
templom freskóvázlata:
Jézus születése, 1899.
Budapesti Történelmi
Múzeum, Kiscelli Múzeum –
Fővárosi Képtár, Budapest

Monográfusa szerint első itáliai utazása az 1860-as évek derekára tehető, így az hozzájárulhatott ahhoz, hogy lassan elszakadt Rahl súlyos stílusától, sötét színeitől, és egyre derűsebb, világosabb mitológiai jeleneteket festett. 1869–1874 között a Nemzeti Múzeum falképei következtek, ahol a frízen a mondai múltból induló és a kereszténység hirdetéséig tartó jeleneteken Lotz figurái már sokkal könnyedebbek, mint korábban.

Lotz fő műve – már kortársai szerint is – az Operaház mennyezetképe, amit 1884-ben fejezett be. A sors ironiája, hogy épp ezt az alkotást érte a legélesebb támadás a kor egyik legnagyobb művészeti tekintélye,

a Képzőművészeti Társulat akkori elnöke, Ipolyi Arnold püspök részéről, aki a mitológiai ábrázolás helyett magyar témát (magyar mitológiát) szeretett volna a magyar Operaházban. A művészvilág, sőt a kultúrpolitikusok – így Trefort Ágoston kultuszminiszter – is, védelmükbe vették Lotzot, aki az akkori egyik leguniverzálisabb európai kulturális hagyományból, az ógörög mitológiából az Olümposz isteneit festette a mennyezetre. A lantján játszó eszményi Apollón és a vele szemben a bacchánsnőkkel mulató Dionüszosz alakja köré fűzte az egész derűs Olümposzt. Így a nietzschei művészetinterpretáció modern ambivalenciáját is beleérezhette a kompozícióba az, aki eléggé művelt volt hozzá.



Lotz az Operán kívül is nagyon sok hivatalos, azaz állami megbízást kapott, és mindig pályázatok útján. Ezekhez minden esetben előzetesen kompozíciós és színvázlatokat kellett benyújtania, és az esetek 90%-ában ő nyerte el a megbízást. Rajzi és komponáló készsége olyan virtuóz volt, olyan tökéletes arányérzékkel népesítette be figurákkal a hatalmas felületeket és találta el, hogy a témának megfelelően milyen ritmusban szője egymáshoz az alakokat, vagy mennyire illúziókeltően törje át a teret az ég felé tágítva a bol-

tozatot, hogy mindig lenyűgözze a kollégákból, építészekből álló zsűriket. Csodálatosan invenciózus és termékeny volt.

Az ő falképei díszítik a Magyar Tudományos Akadémia nagytermét, az úgynevezett Régi Múcsarnok lépcsőházát és folyosóját, a Terézvárosi Kaszinó nagytermét, az Új Városháza nagytermét, a Keleti pályaudvar várócsarnokát, a Kúria díszlépcsőházának a mennyezetét és a Parlament lépcsőházának a mennyezetét. Ezek mellett sok templombelsőt is díszített, így jelentősek a pécsi

Lotz Károly: Lotz Kornélia
fehér ruhában, 1900 k.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest

Fotó: © Magyar Nemzeti Galéria



- Lotz Károly:
Lotz Kornélia Rubens-
jelmezen, 1880-as évek.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest

székesegyház és a Budavári Nagyboldogasszony- (Mátyás-) templom falfestményei. Ez utóbbihoz színes üvegablakokat is tervezett. A Szent István-bazilika mozaikképeinek egy részét is az ő tervei alapján készítették el.

Lotz kezdettől fogva festett arcképeket is, de Benczúr Gyulával ellentétben elsősorban női portrékat.¹¹⁰ Az ábrázoltak sokszor művészbáratainak a családjából kerültek ki, de a legtöbb portré a saját családjának nőtagjairól készült. Feleségéről is festett három képet, de a legtöbbször fogadott lányait, Ilonát és Kornéliát festette meg. 1890 után kedvenc modellje a rendkívül csinos, sokarcú, szerepenként más-más karaktert felviláglató Kornélia lett, aki felcseperedvén a mitológiai képekhez is modellt ült. Különböző kosztümökben és beállításokban más és más, így a Makart-képekkel rokon kosztümös portrén arisztokratikus hölgy (*Lotz Kornélia Rubens-jelmezben*, 1880-as évek), míg másutt ártatlan fiatal lány vagy kihívóan érzéki nő. Különösen az 1890-es években vált izgalmassá és modernné Lotz portréművészete, amikor egyre több, már-már monumentálisnak ható álló formátumú női portrét festett (Lotz Ilona, Stróbl Alajosné), többségében vonzó fiatal nőkről, sokszor elegáns fehér ruhában és profil beállításban (pl. Szmrecsányi Ödönné arcképe). Az egyik legpoétikusabb arcmás a *Kornélia fekete ruhában*, amellyel az 1896-os ezredéves kiállításon az állami nagy aranyérmét megnyerte. Kifinomult átszellemített-sége Whistler legszebb portréival rokonítható. A 19. századi magyar festők között sokan festettek női aktokat, de rendszerint antik módon idealizálva, hiszen a klasszicizmus szépségideálja nagyon soká uralta az akadémiai oktatást.

Lotznak, mint a dekoratív falfestészet állandóan foglalkoztatott mesterének, az antik mitológia és az allegorikus festészeti hagyomány témaköre miatt rutinból kellett tudni női és férfiakot festeni, szinte minden beállításban, pózban, így már a hetvenes évekre a kisujjában volt az aktfestés. Számtalan vázlatot kellett rajzolni a falképekhez, és ezek nagy része bekerült a hagyatékával a Nemzeti Galériába.



Lotz Károly:
Kornélia fekete ruhában, 1896.
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



- Lotz Károly: Női akt (Pihenő táncosnő), é. n. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Alkata, szépségimádata miatt sokra értékelte az érzékiséget, és már a hetvenes években is festett több olyan kis méretű aktképet, könnyed vázlatot, melyeket rendszerint bacchánsnő vagy táncosnő néven tartunk számon, és amelyeken az alakok leplezetlenül érzékiek, erotikus pózokban heverésznek (*Pihenő táncosnő*). „Antik Faunok érzéki álmában jelenhetett meg ilyen kívánatos leplezetlenségében a női test” – írta róla Ybl Ervin.¹¹¹ A bacchánsnőképek vagy az aktrajzok néha legalább annyira erotikusak, mint Klimt aktrajzai, de Lotz ezeket nem eladásra szánta. Egyébként 1903 előtt még Klimt sem. Klimt is csak ez idő tájt ébredt rá, egy műkereskedővel együtt, hogy az aktrajzai különleges vonzerővel bírnak egy bizonyos gyűjtőréteg számára, amely

áhítozza az erotikát. Lotznál eredetileg ujjgyakorlatok, a fontos művek melléktermékei voltak ezek az érzéki rajzok, de egy-egy barát vagy gyakori megrendelő azért kikönyöröghette némelyiket a műteremből. (Mint pl. Schickedanz azt a szépséges Vénusz-festményt, amelyet a mester újabb vázlatok nyersanyagának tekintett.) Ez is mutatja, hogy Lotz nem tartotta ezeket önálló műalkotásoknak (nem állította ki őket kiállításokon), és a magyar műtárgyiac még nem volt elég fejlett és rafinált ahhoz, hogy feltárja ezt a műalkotáscsoportot. A mester halála után a rajzok a műteremből a hagyaték nagy részével együtt a Szépművészeti Múzeumba kerültek.¹¹² Így ma a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztályán alusszák Csipkerózsika-álmukat.



Az 1870–1880-as évek magyar festészetében az érzéki témák ábrázolásával Lotz kivétel, de az 1890-es évektől számított századforduló festészetében is kivétel, mert a szimbolizmus vagy a dekadencia generációjával ellentétben nem kapcsolja össze Erósz-t Thanatosszal (a halállal). A kilencvenes évektől újból és újból feldolgozta Ámor és Psyche történetét. Ovidius feldolgozásában ez a költői szép allegorikus mese a szerelemtől (Erószról) és a lélekről (Psyche) igen alkalmas volt az erotika átesztétizálásához. Azok a festők, akik az eszményi szépet és a kifinomult, átszellemített erotikát keresték a szép női modellekben, gyakran nyúltak Ovidius meséjéhez, így az angol preraffaelita festő, Burne-Jones.¹¹³ Psyche sorsa, az öntudatlan szerelem, majd a szerelmesére való ráismerés, annak elvesztése, a keresés és a kétségbeesés, az elhagyottság, a halál utáni sóvárgás, majd a megmentő Erósz, és a mese boldog befejezése nem alkalmas a szenvedély démoni erejének az ábrázolására. Talán nem véletlen, hogy ez a lírai történet Ámorról és Psychéről, volt a kedvence az öregedő Lotz-nak, amelyben az ifjú Psyche a szerelmese utáni sóvárgásban – hosszú szenvedések és megpróbáltatások után –, amikor megmérgezné magát, mégsem lesz a halál martaléka, mert Erósz az utolsó percben megmenti, és magával viszi az Olümposzra, ahol a lelken nem fog a halál. Lotz számára Psyche Kornéliában öltött újra testet, a fogadott leánya igazi múzsává vált. A zene múzsája is egyre inkább átvette Kornélia arcvonásait, és a legszebb portrékon az átszellemített lelki szépség inkarnációja lett. Talán éppen Erósz átszellemítése miatt szerették annyira a műértő közönségből elsősorban az arisztokrácia hölgyei Lotz elvarázslóan szép és finom, átesztétizált művészetét.¹¹⁴



- Lotz Károly:
Vénusz, 1900 k.
Magángyűjtemény
Fotó: © Kieselbach Galéria
és Aukciósház archívumából

- Lotz Károly:
Fekvő női akt,
1880–1890.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest



- Lotz Károly:
Ámor és Psyché,
1890 k.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest



- Lotz Károly:
Vénusz és Ámor,
1880-as évek.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest



Lotz Károly:
Múza (Ámor és Psyché),
1880 k. Herman Ottó
Múzeum, Miskolc

A művészeti oktatás kérdései és Benczúr Gyula



A kultúrpolitika jövőben gondolkodó vezetői, így Trefort Ágoston már az 1880-as évek elején felismerték, hogy a Mintarajziskola a művészeti képzést illetően kevés, hogy kellene egy Művészeti Akadémia, ahol a legmagasabb fokon lehetne itthon is festészetet és szobrászatot tanulni. Hogy egy felsőfokú intézménynek milyen gyorsan beérnek gyümölcsei, ha kiváló tanári karral rendelkezik, azt a frissen alapított (1875) Zeneakadémia eredményei fényesen bizonyították. Ennek ellenére a festészetben csak félmegoldás született. 1883-ban hazahívták Münchenből Benczúr Gyulát, hogy alapítson egy mesteriskolát. Hírnevét a minden kortárs által elismert nagy tablóval, *Az Első Magyar Általános Biztosító Társaság alakuló ülése 1857-ben* című csoportportréval (amit már itthon fejezett be) egyszer s mindenkorra biztosította. Mesteri csoportfűzéssel vonultatta fel az akkori magyar politikai elitet.¹¹⁵ Benczúr ettől kezdve lett a magyar arisztokrácia legtöbbet foglalkoztatott virtuóz portretistája lett, aki I. Ferenc Józsefet és családjának tagjait is többször megfestette. A király szívesen ült neki modellt, mert Benczúr kellemes és érdekes ember, jó társalgó volt, és stílusát is elismerte, így tőle rendelte meg Erzsébet királynő és Rudolf trónörökös posztumusz portréit. Monumentális történelmi képein a virtuóz anyagszerűséget barokkos pompájú, meleg kolorizmussal kapcsolta össze. Lenyűgöző teatralitásuk, részletrealizmusuk pontosan megfelelt a kor hivatalos reprezentációs igényeinek. Érthető, hogy Benczúr nagyon sok kitüntetést, díjat, elismerést kapott, többet, mint mások, és ez különösen zavarta az ifjabb generációk tagjait. Úgy érezték, hogy pusztán tekintélyénél fogva, s mert évtizedeken át nem változtatott festői stílusán, historizáló művészetfelfogásán, Benczúr már gátolja a fejlődést, és nem teszi lehetővé az előző nemzedék stílusának a meghaladását. A nevével fémjelzett historizmus elleni mozgolódás a kilencvenes évek elején kezdődött a művészi körökben, de csak a millennium után lángolt fel teljes erővel.

A nyolcvanas évek a Társulat életében folyamatos fejlődést jelentettek. 1880 és 1885 között Ipolyi Arnold, majd utána gróf Károlyi Tibor volt az elnök. 1882-től kezdve Ferenc József rendszeresen vásárolt az évi tárlatokról, ahol egy sor fiatal festő tűnt fel. A befutott mesterek továbbra is festettek népi zsánerjeleneteket és a paraszti élet rítusait megörökítő témákat – keresztlőt, esküvőt, temetést –, és a fiatalokhoz hasonlóan ők is egyre nagyobb méretben (pl. Deák-Ébner Lajos: *Nászmenet*, 1888, Bihari Sándor: *Bíró előtt*, 1886, *Román temetés*, 1888).

- Benczúr Gyula:
Rudolf trónörökös, 1891.
Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest

Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen és a régió festészete

Rudolf trónörökös (1858–1889) haláláig az OMKT védnöke volt. Kultúrtörténeti jelentősége mégsem ebben rejlett, hanem abban, hogy az ő kezdeményezésére, az ő koncepciója alapján és finanszírozásában indult 1884-ben az a monumentális etnográfiai könyvsorozat, amely a kor elismert tudományos szakembereinek a közreműködésével feltérképezte az Osztrák–Magyar Monarchia egészét.¹¹⁶ Németül 24, magyarul 21 kötetben jelent meg, és tizenkilenc évig tartott, míg elkészült.¹¹⁷ A szerkesztőket és a 432 munkatársat, írókat, tudósokat, művészeket az az elkötelezettség vezette, hogy a lehető legsokoldalúbban mutassák be az Osztrák–Magyar Monarchiát, ne csak a múltját, de a jelenét is. Szerettek volna egy regionális közösségtudatot teremteni. A szerkesztésben a dualista elv érvényesült, a Szent István koronájának országaira vonatkozó köteteket Budapesten szerkesztették. Itt Jókai Mór volt a főszerkesztő, mellette dr. Thallóczy Lajos történész volt a szerkesztőhelyettes és Nagy Miklós a technikai szerkesztő. A magyar szerkesztőbizottság tagjai között sok művész volt: Szalay Imre, a Nemzeti Múzeum akkori igazgatója mellett ebben a bizottságban is Keleti Gusztáv volt az elnök, továbbá Benczúr Gyula, Feszty Árpád, Roskovics Ignác és Vágó Pál festőművészek szerepeltek benne.

A sorozat történelmi, földrajzi, gazdasági és etnográfiai szempontból a széles nagyközönségnek kívánta bemutatni a régiót, minden korábbinál gazdagabb illusztrációs anyaggal. A magyar kötetek képanyagának (tájak, városok, a népesség és szokásaik stb.) az elkészítésére 42 festőt és grafikusot bízta meg. 1901-ben jelent meg a magyar nyelvű sorozat utolsó kötete. Ez azt jelentette, hogy tizenöt éven keresztül adott munkát a festőknek, grafikusoknak. Kilencez tehető az igazán sokat foglalkoztatott mesterek száma (Benczúr Gyula, Dörre Tivadar, Hány Gyula, Feszty Árpád, Greguss János, Pataky László, Rauscher Alajos, Roskovics Ignác, Vágó Pál), de sok tájat vagy jelenetet örökített meg Mednyánszky László, Paur Géza, Révész Imre, K. Spányi Béla, Tury Gyula és Zichy Mihály is. Be kellett utazniuk az országot, és mindenütt tanulmányokat, vázlatokat kellett készíteniük a tájakról, városokról, a népességről, rendszerint akvarellben, de néha rajzban. A kész képeket azután Morelli Gusztáv műhelyében fába metsztették.

Utazásaik során a festőknek meg kellett örökíteniük a különböző foglalkozásokat, mezőgazdasági munkákat (vetés, aratás, szüret), a népszokásokat. Feltérképezték a paraszti élet legfontosabb eseményeit, a keresztelőt, a menyegzőt, a temetést és a fontos egyházi liturgikus ünnepeket is, amelyekhez sokszor különleges helyi szokások kapcsolódtak. Így a népi vallásosság krónikásai lettek. Ez az impozáns gyűjtőmunka magyarázza, hogy miért ábrázolták festményeiken is előszeretettel



Feszty Árpád:
Ormánsági népviselet
Baranyában, 1890.
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
Fotó: © Magyar Nemzeti Galéria



- Antoni Jeziarski:
Áldozás egy görög katolikus templomban, 1897.
Muzeum Narodowe w Krakowie – Nemzeti Múzeum, Krakkó

a Monarchia festői az 1880-as évek derekától a hívő szegény embereket. Így vált a magyar festészet egyik vezérmotívumává a templomi ájtatosság, mivel a festők rájöttek, hogy a legdíszesebb népi viseleteket az egyházi ünnepnapokon láthatják. (Ez a témaválasztás megtalálható az osztrák, a cseh és a lengyel festőknél is a nyolcvanas–kilencvenes években.¹¹⁸)

Egyre sűrűbben születtek olyan ambiciózus, életnagyságú szereplőket felvonultató képek, melyeknek témája a nép (többnyire persze a vidéki lányok, asszonyok) templomi ájtatossága. Az „áhitat képeihez” tartoznak a körmenetek, búcsújárások vagy zarándoklatok képei is.¹¹⁹ A Münchenben, Bécsben tanuló vagy élő festők éppen a *Kronprinzenwerk* illusztrálásával kapcsolatos nyári utazásaik során lettek figyelmesek ezeknek a jele-
neteknek a költőiségére, fedezték fel ezt a témát, amely a kilencvenes években a szimbolizmus hatására új dimenziót is kaphatott (pl. Csók István vagy Zemplényi Tivadar képei). Egy-egy sikeres téma azután divatba jött, és azok is megfestették, akik nem vettek részt a Rudolf kezdeményezte könyvsorozat illusztrálásában. Ez a gazdag képes anyag jelentősen hozzájárult a népi kultúra esztétikumának a felfedezéséhez, és előkészítette a magyar századelő modern művészeinek a népművészethez mint művészi modellhez való fordulását. A sugárúti Műcsarnokban egyre több és nagyobb kiállítás nyílt, bár a termeket a művészek nem tartották jónak, elsősorban a rossz megvilágítás miatt. 1888-ban Zichy Mihálynak rendeztek itt nagy gyűjteményes kiállítást, ősszel pedig Jakub Schikaneder *Halottak napja* című képe volt látható, ekkor még *Késő őszel* címen. 1889-ben a pesti közönség ismét láthatott egy lenyűgözően nagy történelmi vásznat Matejkótól: a *Kościszko Ractavice mellett* című, frissen befejezett csataképet. Ez az év egyúttal Mészöly emlékkiállításának éve volt, majd 1890-ben a nagy sikerű Ligeti-emlékkiállítás következett. A Társulat tevékenységéhez hozzátartozott, hogy a magyar művészet külföldi megismertetését szorgalmazza. A tagjaiból választott zsűri bírálta el a külföldi bemutatásra érdemes képeket. A sajtóvisszhang bizonyítja, hogy – legalábbis Bécsben – észrevették, hogy milyen jelentős fejlődésen ment át a magyar festészet. 1888-ban sikerrel szerepeltek a magyar művészek a bécsi Jubiláris Nemzetközi Művészeti Kiállításon



a Künstlerhausban. Benczúr Gyula portréinak (pl. Tisza Kálmán) nagy sikere volt, Bihari Sándor *Bíró előtt* című képe is ezüstérmes lett, és felfigyeltek Stróbl Alajos szobraira is.¹²⁰ Bár az 1889-es párizsi világkiállításon az ország hivatalosan nem vett részt, némely fiatal festő, aki ott helyben pályázott a szereplésre, mégis sikert aratott, így például Csók István a *Krumplítisztogatók* című képével.

1889–1890 telén Feszty Árpád egy lírai, megragadó hangulatú biblikus képet állított ki, a *Sírató asszonyok Krisztus sírjánál* címűt, amely a következő esztendő-

ben külföldön is mindenütt elismerést aratott.¹²¹ Feszty már tíz évvel korábban is festett egy olyan, akkor még szokatlan *Golgota*-képet (1880), amely egyéni felfogásában előfutára volt a későbbi vallásos panorámaképeknek (München, Bruno Piglheim: *Golgota*). Kísérletező szellem volt, a nyolcvanas évek folyamán minden kiállított képe más és más stílusirányzathoz tartozott, és mindegyikben tudott valami újat nyújtani. Körképe, a *Magyarok bejövetele*, apósának, Jókai Mórnak az ötlete volt, ami azután a millenniumig lekötötte minden energiáját.

Jakub Schikaneder:
Halottak napja, 1888.
Národní Galerie v Praze
– Nemzeti Galéria, Prága

Az 1890-es évek első fele, a modernizáció újabb hulláma

Károlyi Tibor lemondása után (1891) id. Andrassy Gyula fiát, gróf Andrassy Tivadart választották a Társulat elnökévé,¹²² aki haláláig, 1905-ig viselte ezt a tiszteletet. Utána öccse, ifjabb Andrassy Gyula gróf folytatta munkáját. A második, a választmányi elnök (gyakorlatilag az alelnök) 1885-től 1898-ig báró Harkányi Frigyes volt. A Társulat mindenkori elnökei szorososan együttműködtek a kultuszminiszterekkel. Trefort halála után, 1888-tól 1894 júliusáig gróf Csáky Albin (egy rövid intervallum után, amikor báró Eötvös Loránd töltötte be ezt a tisztséget), 1903 novemberéig Wlassics Gyula állt a tárca élén. Nemcsak hivatalos, hanem baráti kapcsolatok is összefűzték ezeket a kultúrpolitikusokat, akik személyesen, magánéletükben is mindent megtettek a magyar képzőművészet támogatásáért. A millennium előkészítő munkálatait úgy tekintették, mint történelmi mérlegkészítést, egyben nagyszerű lehetőséget a fejlesztésre, a modernizálásra. A kilencvenes évek egyértelműen a Társulat virágkorát jelentették. A varázslatos sokszínű, új stílusokat, művészi kísérleteket, fiatal mesterek sikeres indulását jelentő első esztendő hatalmas lendülettel indultak. Ennek hátterében – legalábbis a Monarchia magyar felében – egy olyan politikai váltás rejlik (a Tisza Kálmán nevével fémjelzett korszak vége, és egy új, liberálisabb korszak ígérete), ami új lökést adott a gazdasági-politikai modernizációnak.¹²³ A következő négy év is (bár volt közben egy kormányváltás) tele volt tenni akarással, a megújulás szándékával és valóságos reformokkal, amelyek a művészeti fellendülést segítették. Wekerle Sándornak sikerült az államháztartást szanálni, egyensúlyba hozni. A Monarchia ekkor tért át az ezüstalapú forintról az aranyalapú koronára: egy forint (Gulden) két koronát (Krone) ért. Ennek megfelelően látszólag megduplázódtak a művészeti díjak is, de csak nominálisan. Ez a pénznem maradt érvényben az első világháború után. Közben Magyarországon optimista évek köszöntöttek be, a Monarchia nyugati felében – ahol egyébként szintén nagyon sok kísérlet történt arra, hogy megoldják a társadalmi, szociális feszültségeket – különös helyzet állt elő: a cseh–német nemzeti-politikai ellentét eskalációja megbénította a döntéshozókat. Budapest látszólag jobb helyzetben volt. Míg a Lajtán túl a többi nemzet (cseh, lengyel, osztrák) fiatal értelmisége és művészgenerációja a dekadencia divathullámának sodrásába került, egyben (legalábbis egy időre) befelé fordulva, narcisztikusan vagy önpusztító gesztusokkal feladta a fejlődésbe vetett hitet (Prága, Krakkó, majd Bécs), addig a magyar értelmiség és a művészek többsége még hitt (vagy újra hitt) a haladásban, a közös eszmékben és a jobb jövő reményében. 1890 után,

a magyar politikai és gazdasági elit körében lázas tevékenység indul meg. Az ország ezeréves múltját úgy akarták megünnepelni, hogy a történelmi mérleg készítésekor megmutassák az utolsó három évtized modernizációs eredményeit, amelyek reményeik szerint alapját képezik egy nagyszerű, következő évszázadnak, sőt, patetikus retorikával élve, a következő ezer éveknek. A honfoglalás ezredik évfordulójának méltó megünnepelését már 1889 óta fontolgatták. A történelmi források bizonytalansága miatt még a jubileumi év sem volt pontosan meghatározható, így választás kérdése lett; 1895-ben állapodtak meg. Miután a nagy tervekkel (hidak, színházak, múzeumok és iskolák stb. építése) nem készültek el időben, végül 1896-ra halasztották az épületavatásokat és a nagy ünnepek megrendezését.¹²⁴ A művészetek kiemelt szerepet kaptak minden szinten, elsősorban az állami és a társadalmi reprezentációban. A modernizáció és a nemzetépítés sokkal bonyolultabb volt annál, semhogy a mai, állandóan az önreflexió lázában és az egoépítés feszültségében élő ember mentalitását és attitűdjét vetítsük rá a 19. század végi emberek tetteire, minden megnyilvánulására. Az akkori liberálisok őszintén hittek úgy a felvilágosodás, mint a romantika eszményeiben. A racionális, pozitívista modernizálók többsége és a politikai-gazdasági elit is elvont és gyakorlati szinten egyaránt egy olyan társadalom felépítésében hitt, amelyben a közös legalább olyan fontos, mint az egyéni érdek, és egy ilyen társadalom megvalósításán dolgozott. A műalkotások mindig többek formai-stiláris kísérleteknél. Bonyolult társadalmi, szociálpszichológiai és egyéni lelki pozíciók manifesztumai, amelyek, miután megalkották őket, önálló életet élnek a társadalomban, műtárgyakká válnak. Ekkor beárazzák őket, és köz- vagy magángyűjteménybe kerülnek. Ezért lehet a világtörténelmet vagy egy nemzeti történelmet bemutató históriát tárgyakból összeállítani és bemutatni. A képzőművészetek fő áramlatai, általános irányvonalai áttekintően meg tudják testesíteni egy tágabb közösségnek, városnak – vagy sajátos esetben a nemzetnek – a lelki-szellemi diszpozícióját egy bizonyos időszakban. Ez alól vannak kivételek, hiszen a művészeti teremtés folyamatát is lehet durván befolyásolni, torzítani, kényszeríteni és elnyomni (lásd diktatúrák). Az igazi, autentikus értékek és művészi teljesítmények idővel – remélhetőleg – mégis a helyükre kerülnek. A nyolcvanas évektől fogva az európai festészet minden nemzeti iskolájában a realizmus és a naturalizmus sokféle változata uralkodott, annyira, hogy az 1889-es párizsi világiállításon a francia kultúrpolitika is hivatalosan a realista mestereket támogatta. Csak a 20. századi utólagos stílusfejlődésre alapozó kánonkonstrukció

szorította ki őket a „moderne” közül. A realizmus, éppen mert ezer szállal kötődött kora valóságához, még hosszú évtizedekig a kulturális-társadalmi modernizáció része maradt. Mindazonáltal az irodalomban és a filozófiában a nyolcvanas évek derekától egy ellenáramlat erősödött fel Európában, egy pesszimista és irracionálisra hajló világszemlélet, amelynek művészeti lecsapódása a szimbolizmus volt. A kilencvenes évek új festészeti törekvéseiben Közép-Európában is egyre nagyobb teret nyert, függetlenül attól, hogy milyen formai, stiláris megoldású művekben öltött testet. Az ifjú nemzedék számára az új kihívás az volt, hogy ezeket a szemléleti változásokat is beépítsék a képeikbe. Mint említettük, 1888-ban gróf Csáky Albin lett a válás- és közoktatásügyi miniszter, és a következő két kormányban is megtartotta ezt a tisztségét. Bár legfőbb feladatának az oktatásügy további modernizálását tekintette, az egyházpolitika terén végigvitt törvénykezési reformok tették híressé. A képzőművészeteket is támogatta, folytatta Trefort műemlékvédelmi politikáját. Az ő érdeme volt, hogy a millenniumra új állami művelődési intézmények épültek, közöttük a Lechner Ödön által tervezett Iparművészeti Múzeum és az új Múcsarnok.¹²⁵

Az évtized elején az állami kultúrpolitikában tevékenyen részt vevő főnemesi kör új lendülettel próbálta felélnékníteni a művészeti életet. A Csákyak közeli baráti kapcsolatban álltak a Mednyánszky családdal, így a festővel is, az író Justh Zsigmonddal és azzal a kultúrát felrészíteni és modernizálni szándékozó körrel, amelyhez az Andrássy család ifjabb tagjai is tartoztak. Talán nem véletlen, hogy a képzőművészetek sorsát leginkább szíven viselő, kultúrpolitikával is foglalkozó elit legtöbb tagjának felső-magyarországi háttere van. Nemcsak a főúri családok sarjai, de a városi polgárság köréből kikerült művészettörténészek is ezen a történelmi emlékekben oly gazdag tájon szívták magukba a múlt idők emlékeinek szeretetét (Henszlmann Imre, Pulszky Ferenc, Trefort Ágost, Szmrecsányi Miklós, a Berzeviczy család stb.). Az is segítette őket, hogy kivétel nélkül több (négy–hat) nyelvet beszéltek, ami akkor elengedhetetlen volt a művészetről szerethető ismeretek gyarapításához. Hiszen akkor még nem voltak ez irányú magyar nyelvű művek. A magyar szakma elsősorban a német szakirodalmon nőtt fel, és ez a nemzedék teremtette meg a művészettörténeti szaknyelvet.¹²⁶ Ennek a széles látókörű, liberális kultúrpolitikus csoportnak volt köszönhető a millenniumi év megünneplésének előkészítése, a maradandó monumentális építkezések megindítása és az ünnepségek megtervezése. Miközben a Münchenben élő magyar festők 1885-től folyamatosan egyre több modern témát festettek az ún.

„finomnaturalizmus” stílusában, a nyolcvanas évek végi nemzetközi kiállítások, köztük az 1889-es párizsi világkiállítás tanulságai megmozgatták a magyar műpártoló réteget is.

Justh Zsigmond írónak és barátainak az indítványára 1890 márciusában alapították meg a Múbarátok Körét. Mint a neve jelzi, kezdeményezői – akik között művészek (Hubay Jenő, Feszty Árpád) és kultúrszakemberek (Radisics Jenő) is voltak – a társadalmi mecénatúra újjászervezését indítványozták a magyar művészet minden ágának (irodalom, zene, képzőművészetek) támogatására.¹²⁷ Idealisztikusan a társadalmi osztálykülönbségeken átnyúló összefogásról álmodtak a nemzeti kultúra fejlesztésének az érdekében.¹²⁸ Tagjainak túlnyomó többsége az arisztokráciából került ki, és új jelenség volt, hogy nagyon sok nő vett benne részt és vállalt aktív szerepet a rendezvények szervezésében. Gróf Csáky Albin kultuszminiszter felesége, Bolza Anna például különösen aktív volt, elsősorban irodalmi estek szervezésében. Díszkiadványokat, kiállításokat terveztek, amelyekből a legyezőkiállítás 1891-ben meg is valósult.¹²⁹ Egy 3000 koronás ösztöndíjat alapítottak, amelynek díjazottjai kiérdemelték a jelentős összeget, és jeles műveket teremtettek. Másik tervük egy lakberendezési kiállítás szervezése volt. Ez később, más formában valósult meg, de a kör iparművészet iránti érdeklődése áttételesen hozzájárult ahhoz, hogy a közvéleményben is több figyelmet fordítottak rá. 1892-ben Andrássy Tivadar a képviselőházban beszédet tartott az iparművészet fejlesztése érdekében, és Csáky Albin kultuszminiszternél nem talált süket fülekre. (A Múbarátok Köre 1900 után is tevékenyen támogatta a lakáskultúra fejlesztését.) Legfontosabb tettük azonban az ezredéves kiállítás művészeti eseményeinek a tervezése és megvalósítása volt.

A polgári értelmiség szintén aktivizálódott. A szellemi pezsgés, mozgolódás és tettekészség bizonyítéka volt, hogy 1890-ben Kiss József, az első híressé vált zsidó költő frankofil budapesti írókkal együtt egy új folyóiratot alapított. Eredetileg *Ifjú Budapestnek* akarták nevezni a lapot, végül *A Hét* lett a címe. Az ifjú Ignotus, Ambrus Zoltán, Bródy Sándor, Justh Zsigmond és Lyka Károly tartoztak ehhez az elit szellemi műhelyhez, ami egyben az új művészetkritika bölcsője lett. Volt miről írni, mert megpezsdült a kiállítási élet.

A festészeti naturalizmus



Baditz Ottó: Kihallgatás
(Bíró előtt), 1889.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest
Fotó: © Magyar Nemzeti Galéria

1890 telén tehát Budapestre is „betört” a századvégi modernség szelleme. Talán a legjobb stílusjelzés nélkül, a modern festészet új hullámának nevezni azokat a képeket, amelyek elszakadtak a korábbi, megszokott ábrázolási sémáktól és a hagyományos témáktól. Ezt az új, sokszínű modern hullámot a magyar festők művein éppúgy látni lehetett, mint a külföldiekén. Az 1890-es téli tárlaton egy sor olyan kép volt kiállítva, ami később a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításának falára került. Ezek között volt Baditz Ottó *Kihallgatás* (illetve *Bíró előtt*) című képe, amelyen Mikszáth Kálmán röviddel korábban írt szívszorító novelláját, a Bede Anna tartozását jelenítette meg.¹³⁰ A többi képnek nemigen volt cselekménye: ilyen például a nagyon erősen Jules Bastien-Lepage hatását tükröző *Szénagyűjtők* és az áhitattal teli *Úrvacsora* (hosszabb címén: *Ezt cselekedjétek az emlékezetemre*) Csók Istvántól a *Vidéki hordár*, Ferenczy Károlytól a *Kavicsot hajigáló fiúk*, Halmi Artúrtól a *Vizsga után*, végül Grünwald Bélától *Az isten kardja*.

Ez utolsó kivételével a felsorolt képek a mindennapok valóságából ellesett jeleneteket ábrázoltak, amelyek legalább olyan mesterien voltak megfestve, mintha a párizsi naturalisták vezető művészeinek műhelyéből kerültek volna ki, de tele voltak árnyalt pszichológiai megfigyeléssel és poézissel.

Mellettük a feltűnést keltő külföldi művek egészen más irányzatot mutató modernnek voltak. Jakub Schikaneder Prágából egy óriási méretű, megdöbbentő képet küldött, *Gyilkosság a házban* címmel, amin egy sötét bérház udvarán, a kövön egy vérbe fagyott fiatal nő fekszik, míg a meghökkent és sopánkodó lakók előtt egy toprongyos, a nyomortól megviselt férfi magyarázkodik.¹³¹ Könyörtelen láttelel a kilátástalan nyomorról, a lélekölő szegénységről, sorstragédiákról.

•
Csók István:
Ezt cselekedjétek az én
emlékezetemre, 1890.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest





Jakub Schikaneder:
Gyilkosság a házban, 1890.
Národní Galerie v Praze
– Nemzeti Galéria, Prága
Fotó: © National Gallery
in Prague

Egy másik, teljesen más orientációjú, nagy jövőjű modern mester, Franz Stuck (1863–1928), három képpel mutatkozott be: a *Paradicsom öre*, a *Lucifer és a Küzdő faunok*. Ez utóbbi ugyan az Arnold Böcklinre visszanyúló, sajátosan német mitológiafeldolgozást folytatta, de a másik kettő már a müncheni szimbolista szecesszió nyitányát jelentette. Stuck ekkor még nem találta meg fő témáját – a nemek harcát –, amit később hatásos, színpadias képein gyakran és oly közönségesen jelenített meg. Mégis, észre lehetett venni, hogy a korábbi müncheni festészeti stílusokhoz képest valami új van születőben. Nyugtalanítóan érzéki fiúangyala fénylő szárnyaival és hatalmas pallosával már a tudatalatti felszabadításának kapujában áll. A kiállítás katalógusának érdekessége volt, hogy feltűntette az eladó képek árát. Stuck képe ugyan nem volt eladó, de a magyar képekből több is. Halmi festményének, valamint Csók *Úrvacsora* című képének ugyanaz volt az ára, mint Schikanederének, vagyis 3000 forint.¹³² Ekkor még egyiket se vették meg, de díjakat kaptak.

A következő évek téli kiállításain folytatódott a jelentős magyar úgynevezett finomnaturalista festmények bemutatása, köztük Ferenczy, Csók, Jendrassik, Zemplényi, Pataky, László Fülöp vagy Pap Henrik művei. Időnként az idősebb generációt is megérintette ez az új stílus (pl. Bihari: *Vasárnap délután*, 1893). Csók István volt – szinte ösztönösen – a legérzékenyebb újító, aki ezekben az években a leggyorsabban reagált a nemzetközi stílári trendekre. *Árvák* című képe (1890) már túllépett a friss finomnaturalizmuson a hangulati szimbolizmus felé. Elnyerte vele a Társulat díját, és ezzel a remekművel folytatta nemzetközi sikereit (Bécs, München, Párizs), megalapozva vele helyét a hazai festészet kánonjában. A *Cselédszerzőnél* című képe (1892) nemcsak lélektani, hanem szociális érzékenységre is vall.



1893–1894 telén mutatták be Réti Istvánnak Párizsban festett, Csók Istvánéhoz hasonlóan lámpafényes képét, a *Bohémek karácsonya idegenbent*, amely megint a hangulati szimbolizmus hazai példáit gazdagította. A budapesti kiállítások anyaga egyre érdekesebb lett, jó néhány fontos belga festő (Franz Courtens, Hendrik Willem Mesdag és Jozef Israëls) mellett a német festők élgárdájától is jelentős munkák voltak láthatóak, így 1893-ban Walter Firlé triptichonja, a *Mindennapi kenyérünket add meg nekünk ma*, vagy 1894–1895 telén Fritz von Uhde *Karácsonyest* című képe, és Franz Stuck *Pietàja*. ugyanezen a télen volt először látható Ferenczy *Madárdala*, az *Orpheusz* és a *Szarvaskertben*, ekkor állította ki Szinyei Merse az *Oculit* és Pataky László a *Krumpliszüret* című képét.

Ezeken a magyar festményeken bár teljesen más témában, de mindenütt táj és ember harmonikus hangulati egysége, költői szimbiózisa bizonyította, hogy a hazai festők, bárhol fessenek is, Párizsban, Münchenben vagy épp a hazai erdőkben, mindenütt az ember és a táj hasonló felfogását vallották. A tájképfestészetben is felerősödött a hangulati tájfestés vonulata; Mednyánszky mellett Olgyai Viktor is rendszeresen kiállított.

Pataky László:
Krumpliszüret, 1894.
Muzeul Județean Mureș
– Maros Megyei Múzeum,
Marosvásárhely

Az 1894-es esztendő



Csók István:
Árvák, 1891.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest
Fotó: © Magyar Nemzeti
Galéria

A hazai kultúra (és nem csak a festészet) következő belső ritmusváltása 1894-ben történt. A háttérben szaporodtak a politikai feszültségek, a magyar–osztrák viszony, valójában a kormány és a király viszonya megromlott. 1894. március 20-án Torinóban meghalt Kossuth Lajos. Temetése Budapesten szinte Habsburg-ellenes tüntetéssé vált. A memorandumperben elítélték az erdélyi románok vezetőit. Hódmezővásárhelyt zavarások, csendőri összetűzések voltak. December 18-án

kihírdették az egyházpolitikai törvényeket, amelyeket Ferenc József nagyon nehezen fogadott csak el. Nyáron Csáky Albin kultuszminiszter, az év végén Wekerle Sándor miniszterelnök emiatt nyújtotta be lemondását.¹³³ 1894 decemberében jelent meg az *Új Idők* című, gazdagon illusztrált, kulturális családi újság első száma. A Singer és Wolfner kiadó szellemi irányítója, Wolfner József a középosztálynak szánta a lapot, és nagy teret szentelt benne a kultúrának. Főszerkesztője Herczeg

Ferenc, állandó művészeti kritikusa Lyka Károly lett. (Prágában a *Moderní revue*, az *Új Idők* pontos párhuzama, ugyanekkor indult. Bécsben ekkor egy sokkal intellektuálisabb, a kulturális elitet megcélozó, nem illusztrált, elsősorban a művészet kérdéseivel foglalkozó folyóirat, a *Die Zeit* indult, Hermann Bahr szerkesztésében.)

A festészetben a Nemzeti Szalon megalakulása hozta a ritmusváltást: a Társulattal, a kiállításpolitikájával és zsűrijével elégedetlen (már nem is nagyon ifjú) festők-ből álló csoport alapította az új művészegyesületet.¹³⁴ Manifesztumuk volt, kiállítóhelyiségük egyelőre nem, de volt energiájuk társadalmi események szervezé-

sére.¹³⁵ Megnyerték támogatónak a modern festészet kedvelőit, így elnöknek gróf Zichy Jenőt (később ifjabb gróf Andrássy Gyulát). Az arisztokrata mecénások mások voltak, mint a klikkekbe csoportosuló művészek; mindent szívesen támogattak, ami a hazai festészet ügyének előremozdítását szolgálta.

A lényeg számukra az volt, hogy minél több jó kép, szobor vagy iparművészeti tárgy szülessen. A két művészeti szervezettől a művészeti piac bővülését, a közönség hatékonyabb motiválását, valamint a műpártolás fellendülését remélték. Az 1894-es év első katalógusának tarka névsorában ott találjuk Brodszky Sándor, Kacziány Ödön, Kézdi-Kovács László, Mednyánszky

Strobenz Frigyes:
Séta, 1894.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest





- Mednyánszky László:
Vaskapu, 1900 k.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest

László, Rippl-Rónai József, Rubovics Márk és Vaszary János nevét. Egyelőre nem jelentettek komoly konkurenciát a Társulatnak, de a kultúrpolitika által régóta támogatott mesterek és az állami megbízásokban nem részesülő festők között elmélyültek a generációs ellentétek. Az ezredéves ünnepekre való készülődés és a sok pályázati lehetőség egyelőre még visszafogta a konfrontálódást. Az ellentét csak verbális szinten jelentkezett, ami mögött valójában gazdasági, megélhetési és presztízs kérdések húzódtak meg.

1894-ben egy újabb stílus bukkant fel a modern magyar festészet színpadán. Valószínűleg a skót festők, valamint néhány, a müncheni szecesszióhoz tartozó festő (pl. Ludwig von Herterich) ihletésére született meg a müncheni magyar műtermekben; jellemzője az a puha, fátalos festésmód és az az új valószínű színkezelés, amit Ferenczy Károly *Madárdal* (1894) című képe testesít meg.¹³⁶ A korábban is említett hangulati szimbolizmus figuratív képeinek nevezhetjük ezt a stílár-technikai szempontból módosult, de szellemében mégis folyamatosan a lelki történésekre és lélekállapotokra koncentrááló festménytípust, amely 1900-tól Nagybányán folytatódott, és körülbelül 1905–1906-ig tovább élt.¹³⁷

Ez nem jelenti azt, hogy ez a modern, még mindig Münchenben élő és alkotó festő nemzedék, akiket Hollósy nevével és iskolájával kapcsolunk össze, könnyedén besorolható volna az általános európai szimbolizmusba. A Monarchia többi nemzetének szimbolista tendenciái egészen más témákat, gondolati tartalmakat ragadtak meg, és sokkal szorosabban kötődtek a kortárs (és sokszor helyi) irodalmi szimbolizmushoz és dekadenciához, mint a magyar festők központi csoportja. Nálunk irodalmi támasz nélkül festettek a festők szimbolisztikus képeket. Lyka Károly visszaemlékezésében említi, hogy milyen kevés kapcsolódási pont volt a magyar irodalom és a festészet között a századforduló előtt.¹³⁸

Ez az új, kolorista, hangulati szimbolizmus – a természet és a művész panteisztikus világlátását szintézisbe fogó stílusvonalat – csupán egyike volt a sokféle nemzetközi modern törekvésnek. Első, vitathatatlanul remekműnek tekinthető magyar példája Csók István *Árvák* című képe (1890) volt.

Módosítva és a természetbe visszavarázsolva (mint fentebb utaltunk rá) 1894-től Ferenczy valósította meg panteisztikus felhangokkal maradéktalanul az



Mednyánszky László:
Zúzmarás erdő, 1896.
Magántulajdon
Fotó: © Virág Judit Galéria
és Aukcióház archívumából



- Mednyánszky László:
Galíciai zsidó, 1900 k.
MKB Bank Gyűjtemény,
Budapest

ember–természet hangulati egységét (Ferenczy: *Madárdal, Háromkirályok, Október, Festő és modell erdőben, Ozsonna*).

Nemcsak a később a nagybányaiakhoz tartozó festők vették át ezt a stílust és szemléletet, hanem pár kép erejéig több kortárs is, így Strobentz Frigyes (*Séta*) vagy Vaszary János, aki viszont egyre inkább az art nouveau/Jugendstil/szecesszió stiláris jegyeivel ötvözte, mint az *Aranykoron*.

Egy másik egyéni, modern stílust teremtő és a hangulati szimbolizmushoz sorolható festő, akinek a munkássága önálló szólamként folyamatosan jelen volt a honi művészvilágban, és akinek a képei egyre nagyobb figyelmet kaptak, Mednyánszky László (1852–1919). Ő az írásaiban és a naplójában elméletileg is hangsúlyozta a hangulat központi szerepét. 1878 januárjában írta: „Mit keresek a tájban? Bizonyos színvegyületeket és hangulatokat.”¹³⁹ Az igazi műértők kezdettől fogva tisztában voltak képeinek kvalitásával, mágikus hatásával. A spirituálisan érzékeny természetimádó mesterek (pl. Caspar David Friedrich) mindig is érezték a táj szimbólumhordozó képességét. A hetvenes években a plein airből induló, de a poétikus realizmuson (lásd az osztrák Emil Jakob Schindler) is túllépő, a hangulat elsőbbségét sugalló tájakat festő ifjú Mednyánszky az 1880-as évektől a szubjektív tájélmények visszaadása

mellett egyre inkább a hangulati táj szimbolizmusba átnövő, látomásszerű megragadására tört.¹⁴⁰ Festészetének rejtettebb és ritkán kiállított rétegét, a csavargóképeket és -portréit, ezeket a döbbenetes sorssűrítéseket itt-ott mégis lehetett látni. A nagyközönség igazán csak az 1896-os ezredéves kiállítás megkapóan szép téli erdejére figyelt fel, és attól kezdve írtak róla többet a kritikusok is. (Mednyánszky egyébként végig kiállított a Társulatban, bár adott képeket a Nemzeti Szalonnak is.)

A hangulati szimbolizmus tájképeinek egyébként van egy akár speciálisan közép-európainak is nevezhető vezérmotívuma. Azok az erdőképek, amelyeken az erdők olyanok, mint a gótikus templomok, a természet rejtett katedrálisai.¹⁴¹ Ezek az erdőképek, az évszakok váltakozásában, újabb jelentésrétegekkel gazdagodtak, és a természeti és emberi élet körforgásának szimbólumaivá lényegültek. Az őszi erdők, a bükkösök vérző vöröse, az elmúlás melankóliája borong rajtuk. A szimbolizmus a korábban szinte topografikus hűséggel ábrázolt erdőképekből áhítatos, Isten jelenlétét sejtető természeti látomást varázsolt. A szecessziós mesterek (a cseheknél Antonín Slavíček, az osztrákok közül Maximilian Lenz, lásd *Ősz-király* [*Lombszőnyeg-király*], 1901) folytatták ezt a hangulati szimbolizmust, de 1900 után Klimt erdőképeinél (*Fenyves, Bükkös*)



már újra elillant a spirituális istenkeresés áhítata, és helyette a textúra dekorativitása dominált. Mednyánszky mellett volt még néhány tájfestőnk, akik ezt a természetcentrikus, hangulati szimbolizmust képviselték. Olgyai Viktor az olajképek mellett a grafikáiba is bele tudta sűríteni az erdő, a természet misztériumát. (Már 1893-ban, a tavaszi tárlaton is kiállított egy rézkarc-sorozatot, és rendszeresen bemutatott pár olajképet is.) Feltétlen hangsúlyozni kell, hogy a hangulati szimbolizmus a hetvenes évektől a századvégig, sőt azon túl is,

Skandináviától Itáliáig és Angliától a cári Oroszországig mindenütt meglévő festészeti látásmód volt, aminek országonként kiemelkedő képviselői voltak; többnyire a helyi (nemzeti) festészeti iskolákban, kánonokban elismert mesterek, de volt sok kvalitásos kismester is (Spányi, Tölgyessy, Szlányi, Mihalik), aki kikopott az emlékezetből.

Olgyai Viktor:
Este a tanyán. 1900 k.
Magyar Kereskedelmi Bank,
Budapest

Az ezredéves kiállítás



Skuteczky Döme:
Ájzatosság, 1896.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest
Fotó: © Magyar Nemzeti
Galéria

Az 1896-os esztendő jelentette a csúcspontot a Képzőművészeti Társulat történetében. Elkészült Schickedanz mester műve, a Múcsarnok új épülete, a művészetek megszentelt temploma.¹⁴² Az ezredévi eseménysorozat egyik ünnepélyes eseménye volt, amikor május 4-én Ferenc József felavatta az épületet és megnyitotta a képzőművészeti kiállítást. Eredetileg a teljes 19. századi magyar művészetet be akarták mutatni, de a történelmi részt kevés mester képviselte¹⁴³ (Markó, Barabás, Brocky, Ligeti, Madarász, Mészöly). A rendezők legfőbb szempontja az volt, hogy – demokratikus módon – a Társulat minden művésztagját szerepeltessék, és így lehetőséget kapjanak, hogy eladó képeikre vevőt találjanak. A statisztika impozáns: 268 hazai művész 1350 művet állított ki. Természetesen voltak reprezentatív, nem eladó képek is a nagymesterektől, de a művészekre bízta, hogy melyik művet küldik a kiállításra. Így Lotz Károly például csak egyetlen képet küldött – a *Kornélia fekete ruhában* –, amellyel megnyerte az állami aranyérmét.

Az utolsó három évtized jelentős képeiből újra látható volt Szinyei Merse Pál *Majálisa* 1872-ből, Munkácsytól *Haynald bíboros portréja* 1884-ből, Feszty Árpád 1889-ben festett képe, a *Síró asszonyok Krisztus sírjánál*, Biharitól a *Programbeszéd* (1890), Csók István *Ezt cselekedjétek az én emlékezetemre/Úrvacsora* (1890), Eisenhut Ferenc *Álom* (1891), Thorma János *Szenvedők* (1893) és Skuteczky Döme *Ájzatosság* (1896) című festménye.¹⁴⁴ Akárcsak a kortárs külföldi nemzetközi kiállításokon, magas színvonalú, gazdag stíluspluralizmus jellemezte a tárlatot. Ha az akkori, hivatalból fanyalgó kritikák helyett a kiállított képek listája és a művek alapján ítéljük meg a válogatást, akkor a mérleg pozitív. A hagyományos iskolák és a virtuóz technikájú akadémikus képek mellett (Benczúr, Vastagh, Horovitz) ott voltak a modern realista és a finomnaturalista festők (Bihari, Deák-Ébner, Vágó, Skuteczky, Pataky, Révész, Zemplényi), sőt a merészebb stíluskísérletezők (Rippl-Rónai, Vaszary, Ferenczy) képei is.

A történelmi festészet annyit emlegetett kudarcra is csak a felfokozott várakozások tükrében tekinthető kudarcnak, nemzetközi összehasonlításban teljesen helytálló átlagteljesítmény volt. A közönség egy-egy rétege számára szimbolikus jelentőségű művek is születtek (pl. Körösfői Kriesch Aladár festménye, *A tordai országgyűlés*, vagy a művészi szempontból kiválóan megoldott csataképek, mint Eisenhut Ferentől *A zentai csata* vagy Révész Imre *Petőfi a táborban* című képe).

Mednyánszkyknak az *Erdőben* és a *Szeles hajnal* című, zúzmárás erdőt ábrázoló képe elbűvölte a kritikusokat. Ferenczy öt képpel szerepelt, köztük a *Madárdallal* vagy a *Tyúketetéssel*.

Vaszary fanyar színvilágú, kis méretű, modern képe, *A forrásnál*, teljesen új hangot, azaz stílust jelentett, akárcsak Rippl-Rónai monumentális portréja a szüleiről. A millenniumi kiállítás legnagyobb jelentőségét a magyar vizuális kultúra történetében mégsem az akkor kiállított képek adták, hanem az, hogy először sikerült a nagyközönség figyelmét felhívni nemcsak a képzőművészetek fontosságára, hanem a képnézés örömeire is. A hivatalos jelentés szerint 5 823 636 látogatója volt a Városligetben az Ezredéves Országos Millenniumi Kiállításnak, és közülük nagyon sokan megnézték a képkiallítást is.¹⁴⁵ Ha nem is nézett meg mindenki mindent, de legtöbben látták – már csak izgalmas festőisége miatt is – a Történelmi Kiállítás pavilonját, az ún. Vajdahunyad várát, amelyben sokan először élhették át a valóságban, hogy milyen is egy „Gesamtkunstwerk” alkotás kívül-belül, amikor mindent egy stílusban terveznek meg, úgy, hogy esztétikus és szép legyen. Ráadásul kronologikusan, a történelem ezeréves folyamatában élhették meg a különböző korok különböző stílusait, a román kortól a 19. századig. Az eredeti, hiteles történelmi tárgyak köré a legjobb magyar historizáló művészek (Lotz, Székely) teremtették meg az enteriőröket. Még ha mai szakmai szemmel fanyalognak is a puristák, hogy mindez nem volt pontos archeológiai rekonstrukció, a múlt szenzuális, dús pompájú „konstruálása” rendkívül hatásos volt. Tömegeket ébresztett rá, hogy milyen nagyszerű szép tárgyak, ízléses műalkotások között élni. Az egyik bölcs állami intézkedés az volt, hogy iskolások ingyen látogathatták a kiállítást, ahova még a vasút is rendkívül kedvezményesen juttatta el őket. Egy egész ifjú nemzedék meghatározó élménye lett a millenniumi kiállítás történelmi és művészi tárgyanyaga. Ehhez járult hozzá az új Múcsarnok palotájában a festészeti kiállítás is, ami széles és érdekes merítést adott a kortárs festészeti, szobrászati stílusokból.

A vizuális kultúrában szegény ország lakosságának az a része, amelyik láthatta a kiállítást, ráébredt a műélvezés örömeire. Memoárok, levelek és családi visszaemlékezések sokasága bizonyítja, hogy milyen maradandó élményt jelentett ez számukra.¹⁴⁶ Ekkor eszmélt fel a középosztály arra, hogy a képzőművészeti alkotások megjavítják az élet minőségét. Pár esztendő alatt egy új, immár polgári (a csúcsain természetesen nagypolgári) mecénás és műgyűjtő réteg alakult ki. Már nemcsak az arisztokrácia palotáit díszítették gyönyörű képek, hanem az ipar- és pénzmágnások is



kezdtek – immár „nagyban és gyors ütemben” – festményeket gyűjteni. (Természetesen a versenyszellem is segített, de a műpártoló szenvedély a nagy gyűjtőknél őszinte volt.) Az 1911-es listán már ott szerepelnek ők is az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat választott tagjai között, annak vezérkarában.¹⁴⁷ A polgárok kezdtek figyelmesen olvasni az egyre szakszerűbb újság- és folyóirat-kritikákat, és közben divatba jött a tárlatlátogatás. Az állami kultúrpolitika pedig, élén Wlassics Gyulával, minden tőle telhető megtett a közönségnevelés érdekében.¹⁴⁸ Felvirágzást vártak, lendületes fejlődést, ami be is következett, de egészen másképp, mint ahogy azt a kulturális vezetők elképzelték.

Ferenczy Károly:
Tyúketetés, 1895.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest



- Szinyei Merse Pál:
Patakpart, 1897.
Kovács Gábor Gyűjtemény, Budapest

A millennium után: a válság jelei



A millennium utáni évek nagyon sok változást hoztak a magyar képzőművészeti életben. A festészet terén bekövetkezett, elsősorban anyagi, gazdasági okokra visszavezethető szociális változások rövid időn belül olyan kenyérharcokhoz vezettek, amelynek küzdőporondjává a Képzőművészeti Társulat és a Műcsarnok vált. Új sorsforma bukkant fel a művészvilágban, a művészproletáré.¹⁴⁹ A gondok azzal kezdődtek, hogy az Amerikai Egyesült Államok magas védővámot rótt ki a műalkotásokra. Ennek következtében összeomlott az addig virágzó müncheni műtárgypiac. Azok a Münchenben egészen jól megélő magyar festők, akiknek a képeit szívesen vitték Amerikába a műkereskedők, abban a reményben tértek haza (nem csak a nagybányaiak), hogy itthon is meg tudnak majd élni. Valójában két akadályba ütköztek: 1. itthon még mindig kevés képet vásárolt

a közönség, 2. a Társulat kiállításaira a zsűri szigorúan megszürtte a képeket, a túl kommersz vagy technikailag felkészületlen műveket nem engedték be.¹⁵⁰ Továbbá a régi, merev, de demokratikus szabályok miatt nem engedtek egy művésztől nagyobb kollekción (emlékkiállítás kivételével), sem pedig egy összetartozó, egyívású művészcsoporthoz együttesen kiállítani. Ez utóbbi gyakorlatot elsőként a nagybányaiak nehezményezték, majd mások is. A magukat félreállítottnak érzők támadást indítottak. Különösen sérelmezték a kiállítandó képek számának limitálását, hiszen az új Műcsarnok hatalmas termei képesek lettek volna jóval több képet befogadni, mint amennyit a zsűri a gyakorlatban engedélyezett. 1895-től nyolc éven át Wlassics Gyula volt a kultuszminiszter, aki szenvedélyesen szerette volna fejleszteni a képzőművészetet, és minden tőle telhetőt megtett, hogy

Pataky László:
Vallatás, 1897.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest



- Kernstok Károly:
Agitátor a gyár kintjében,
1897. Magyar Nemzeti
Galéria, Budapest

támogassa intézményeit és ösztönözze a magyar műtárgy-piacot.¹⁵¹ Minden megnyitón ott volt, beszédeket tartott, és a különböző bírálóbizottságok ajánlatai alapján maga döntött a vásárlandó művekről. Mivel 1896-ban döntés született a Szépművészeti Múzeum létrehozásáról, a jövő gyűjtemény számára elkezdődött a kortárs magyar képek felvásárlása is.¹⁵² Az állam valóban jelentős összegeket tett félre műtárgyak megszerzésére.¹⁵³ Az ezredévi nagy seregszemle sikere után az volt a feladat, hogy a festészet iránti érdeklődés megmaradjon, és hogy minél több képet vásároljon a közönség.

Az 1897-es tavaszi nemzetközi kiállításon a külföldi képek mellett (Giovanni Segantini, Jan Verhaas, Hans von Bartels) sok jelentős magyar kép szerepelt. Így László Fülöp egy sor portrét, Szinyei Merse Pál *A falu alatt*, Vaszary János a *Bizánci Madonna*, Ferenczy Károly a *Lovak a vízben* című képét mutatta be. Pataky László a korábbi finomnaturalizmustól (pl. az 1894-es *Krumpliszüret* ezüstszürke, elégikus tája), pasztózus ecsetkezelésű, kemény realizmusra váltott át a *Vallatás* (1897) című nagy méretű képén. Az egyre erősödő társadalmi feszültségek, az aratósztrájk-

kok, a parasztmozgalmak éveiben különösen figyelemre méltó volt, hogy az állam megvette ezt a nyomasztó, szinte riport jellegű, politikai töltetű, ugyanakkor árnyalt lélektani megfigyelésekkel teli képet. Kernstok Károly (1873–1940) ekkor állította ki az *Agitátor a gyár kintjében* című, teljesen szokatlan témájú alkotását, amely a tárlatot megtekintő királynak is felkeltette a figyelmét.

A festmény az utókor frazeológiájával szólva a szocialista realizmus stílusának közvetlen előzménye volt. Kernstok Károly¹⁵⁴ a párizsi Julian Akadémia mellett egyébként Benczúr mesteriskolájában tanult, és technikailag bravúrosan, mondhatni akadémikusan oldotta meg a jelenetet.¹⁵⁵ Az állam meg is vette a képet. 1897 még fontosabb belső korszakhatár lett a Monarchia minden művészeti központjában, mint 1894. A kilencvenes évek modern művésznemzedéke a jövőt meghatározó elvi és gyakorlati döntéseket hozott a kiállításpolitikában, még ha a célok kivitelezése a következő évekre maradt is. Megalakult a bécsi Secession (a tavasz végén váltak ki a Künstlerhausból), de csak a következő év, 1898 tavaszán tudták megrendezni

az első kiállításukat a bérelt Gartenbauban, viszont folyóiratukkal, a *Ver Sacrum*mal ébren tartják a szakma és a mecénások figyelmét.

Aktivizálódott a már korábban is meglévő prágai művészegyesület, a Mánes; még az előző év végén sikerült elindítania a *Volné směry* (Szabad Törekvések) című művészeti szakfolyóiratot, ami a cseh képzőművészek legfontosabb fóruma lett a következő tíz évben.¹⁵⁶ A stiláris művészi áttörést jelentő kiállítást Prágában is 1898-ra tudják megszervezni a Salon Topicban, egy elit műkereskedésben.

A lengyel Sztuka (Művészet) művészegyesület is 1897-ben alakult meg Krakkóban.

Érdemes ide sorolni a *Magyar Iparművészet* című folyóirat életre hívását is, amely Budapesten a modern törekvések támasza volt.

Zágrábban a budapesti milleniumi kiállításra tervezett horvát művészeti pavilont kezdték építeni az újonnan rendezett városi park közepén. 1897 szeptemberében alapították meg a modern horvát művészek a *Društvo Hrvatskih Umjetnikát* (Horvát Művészek Egyesülete), az új egyesületet, kiválva a régiből. (A bemutatkozó kiállítás itt is 1898-ra jött létre.)

Budapesten a festők „lázasága” a meglévő kiállítási gyakorlattal szemben 1897 őszén–telén kezdődött.

Az, hogy ez másképp alakult, mint a Monarchia többi országában, részben a csoport eltérő diszpozíciójának, részben annak a körülménynek köszönhető, hogy a magyar művészek ekkor még álmodni se mertek egy újabb, saját kiállítási épületről. Ott állt az új Múcsarnok, méreteit tekintve kihasználatlanul!



A „három budapesti szalon”

1897 tele a budapesti kiállítási élet számára addig nem látott, páratlan pezsgést hozott: egyszerre három különböző téli kiállítás nyílt, és lehetett rajta vitatkozni, hogy melyik jobb. A szembeállítás valójában művileg gerjesztett volt, hiszen minden művész mindegyike kiállított, ahol csak tudott.

1897–1898 telén, a Társulat téli kiállításán a Múcsarnokban megint egy Kernstok-kép volt az egyik legmodernebb kép, egy nagy méretű, plein air kompozíció, a *Hajóvontatók* (sic!). Ez a kép később, 1901-ben, szerepelt Velencében a kétévenként rendezett nemzetközi kiállításon, ahol nagy sikere volt, és az Udinei Múzeum megvásárolta az olasz állam segítségével.¹⁵⁷

A Társulat téli kiállítását megelőzőleg a Múcsarnok zsűrije a szabályokra való hivatkozással visszautasította a nagybányai festők folyamodványát, hogy együtt, egy teremben állíthassák ki munkáikat, ezért ők a régi, Andrassy úti épületben mutatkoztak be mint azonos művészi elveket valló művészcsoport. Addig a magyar képzőművészeti életben nem léteztek művészcsoportok, ebben teljesen új jelenség volt Nagybánya. Nem volt manifesztumuk, és nem lázadtak senki ellen, csupán együtt akartak kiállítani, és ezt szabályzati elvekre hivatkozva nem engedte meg a Társulat. A nagybányai festők tagjai maradtak a Társulatnak, valójában csak a negatív sajtókritikák kezdték szembefordítani a művészcsoportot a Múcsarnokkal, illetve az OMKT intézményével, ahol tagjaik külön-külön azelőtt is és később is még sokáig kiállítottak.

Mivel a bécsi *Secession* valóban a Künstlerhausból való „kivonulás” volt, szembefordulás a bécsi műtárgypiacot és a kiállításokat monopolizáló vezető festőkkel (az egyesületből is ki kellett lépniük), ennek analógiájaként a budapesti újságírók közül néhányan igyekeztek a nagybányaiak kiállítását a bécsihez hasonló „szecesszióknak” beállítani.

A sajtó egyik nagyhangú és – a szenzációkeltés kedvéért – előszeretettel végletesen fogalmazó újságírója, Rózsa Miklós a megnyitó napjának az estéjén, december 15-én úgy állította be a szelíd nagybányai festőket, mint a „múcsarnokiak” ellenségeit. „A Hollósy-iskola ma megnyílt kiállítása megadta a kegyelemdőfést a régi Múcsarnoknak” – írta.¹⁵⁸ Ez persze nem volt igaz. Valójában Rózsa Miklós a Múcsarnok mellett Wlassicsot akarta támadni, akinek a kiállítás megnyitóján elejtett és másnak címzett néhány szubjektív mondatából – erős csúsztatással – azt a konklúziót vonta le, hogy a miniszter véleménye „hadüzenet a művészi egyéniség ellen”.¹⁵⁹ (A többi kritikus főként a képekre és a művészi üzenetre összpontosított képelemzéseket írt.) Rózsa Miklósnak elsőként sikerült ekkor ideológiai és politikai síkra terelni azt a művészeti stíluskísérletet, amely a művészi autonómiára való törekvés sodrában épp le akarta magáról rázni az ideológiák szolgálatának a penzumát.¹⁶⁰ Ha a többi újság, például a *Pesti Hírlap* aznapi kritikáit olvassuk ugyanarról az eseményről, akkor teljesen más hangzást kap Wlassics délután öt órakor elhangzott – szó szerint idézett – megnyitója



- Ferenczy Károly:
Nápolyi emlék, 1896.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest

és a nyilvánosság számára szánt beszéde.¹⁶¹ Éppen a sokféleséget, a művészeti élet gazdagodását látta abban, hogy három kiállításra való anyagot állítanak ki a magyar festők. Az igaztalan támadás persze sértődést szült, és heves kritikák özöne indult el.¹⁶² A nagybányai festőknek ezen az első együttes bemutatkozásán

a festmények helyett a Kiss József költeményeihez készült grafikáik domináltak, kevés fő műnek értékelhető kép szerepelt. Iványi igen hangulatos képei osztatlan sikert arattak, Glatz is sok dicséretet kapott, de Ferenczy *Hegyi beszédét* értetlenség fogadta, bár a többi munkáját teljesen elismerték.

A nagybányaiak tárlatánál valamivel korábban nyílt meg a Nemzeti Szalon 1897-es úgynevezett „rendkívüli kiállítása”. A katalógus névsora igencsak sokszínű volt: Hollósy Simon, Keleti Gusztáv (*Erdő belseje*, és a kép eladó volt!), Karlovszky Bertalan és Kernstok Károly, Kézdi-Kovács László, Olgyay Viktor, László Fülöp, Rippl-Rónai József, Szinyei Merse Pál, ifj. Szikszay Ferenc, Vaszary János, Zemplényi Tivadar. Tehát ugyanazok a zömében modern festők szerepeltek itt is, mint az OMKT tavaszi és téli kiállításain. Rippl-Rónai szerepelt a legtöbb művel (34), amelyek közül jó néhány az Andrássyak tulajdonában volt. Kiállították *Gróf Andrássy Tivadarné arcképét* és a *Barna nő* című képet, *Andrássy Gyula arcképét* és a *Szürkületben* című képet. Sajnos a katalógusban nem szerepeltek reprodukciók, pontos címek vagy méretek, így a többi képről csak sejteni lehet, hogy milyen minőségű műveket láthatott itt a közönség. A kritikák vegyesek, szűkszavúak és egymásnak ellentmondóak voltak.

Divald Kornél a nagybányaiakról írt kritikájában megemlíttette a nemzeti szalonbeli kiállítást is, és – néhány művet kivéve – lesújtó véleménnyel volt erről a kiállításról.¹⁶³ A Társulat új műcsarnokbeli téli tárlatáról (amit színvonalasnak tartott) is érdekes információkat közölt, utalt rá, hogy miért utasították vissza a nagybányaiak kiállítását. Míg a nagybányaiak legfőbb támaszai – Lyka Károly, Ignótus és Bródy Sándor, bár eltérő temperamentummal és dikcióval – csak dicsérték és magyarázták a látnivalókat, addig Hock János pár jó képelemzés után megfújta a harci harsonát: „Nagybánya előre”, majd: „Meg kell változnia itt a rendszernek. Új emberek kellene, de nem új klikkek; új elvek, de nem új érdekek!”¹⁶⁴

A cikkáradat közepette, három nappal a nagybányaiak megnyitója után, dr. Szalay Emil december 18-án tényleket közlő, lényeges információt bocsájtott közre. Leszögezte, hogy Wlassics maga nyitotta meg mind a három tárlatot, s a megnyitások alkalmával méltatta az új mozgalmakat is. Hogy a minisztérium pártatlanságáról minél hathatóbb bizonyítékot adjon, bejelentette, hogy az állam mindhárom tárlatból szándékozik műveket vásárolni. Ez olyan elhatározás volt a miniszter részéről, amellyel igazolta, hogy a mozgalmakat nem véli indokolatlanoknak.¹⁶⁵ A cikkíró itt a művészeti tárlatok körül megindult vádaskodásokra utalt, hozzátéve: „a magyar művészetnek nem az a határa, amelybe eddig a képzőművészeti tanács és az a körül csoportosult társaság szorította”.

Aki szelet vet, vihart arat

Az újságírók még hosszan vitatkoztak a sajtóban „a három szalon” képeiről és a kiállítások erkölcsi tanulságairól. Az egyik legérdekesebb írás karácsonykor jelent meg Salamon Ödön tollából. „A mi festőművészeink divatban vannak” – írta. Ezután kissé karikírozva és nevesítve ismertette a három kiállítás alapján háromnak vélt művészcsoporthat.¹⁶⁶ Bár a művészeti utak ekkor még nem váltak el egymástól, 1897 telén a budapesti közönséget – legalábbis az újságolvasó részét – végre képzőművészeti kérdésekkel hozta addig nem látott izgalomba a média. A nagyon nagy látogatószám (12 310 fő) ennek volt köszönhető.¹⁶⁷

A budapesti művésztszadalm Feszty Árpád szervezésében egy „lakomával” igyekezett bizonyítani, hogy nincsenek elvi ellentétek a művésztszadalmon belül. Ezen a vacsorán a nagybányaiakon kívül ott volt szinte minden jelentős művész: Csók István, Dudits Andor, Eisenhut Ferenc, Fényes, Jendrassik Jenő, Kriesch Aladár, Karlovsky Bertalan, Margittay Tihámér, Márk Lajos, továbbá Mednyánszky, Szinyei, Róna József, az idősebbek közül Stróbl, Zala és Telepy, és baráti jobbot nyújtottak a nagybányaiaknak.¹⁶⁸

Hivatalos minisztériumi perspektívából azt szerették volna, hogy mindenki csak egy célt kövessen, bármilyen stílust képvisel is: a magyar képzőművészeti kultúra további fejlesztését, felvirágoztatását. Az állam valóban vásárolt mindegyik „szalon” kiállításról, és a választás minőségéről tanúskodott. (A nagybányaiaktól Ferenczy *Archeológia*, Grünwald Béla *Holdfölkelte*, Glatz Oszkár *Est a havason* című képe és egy portré került állami múzeumba.)

Feltehetően ez a nagy felbuzdulás és a sajtó által gyakorolt nyomás hozta, hogy a Társulat 1898-ban végre újra saját lapot indított, *Műcsarnok* címmel. Az új titkár, Ambrozovics Dezső szerkesztette, és a Singer és Wolfner kiadó adta ki.¹⁶⁹ Ebben a lapban eleinte nem akartak műkritikákat közölni (óvatosságból, félve a következményektől), csupán a társulati hírekre és a képzőművészettel kapcsolatos eseményekre akarták felhívni a figyelmet. Mint szaklap, a *Műcsarnok* mégis belesodródott egy olyan folyamatba, ami különféle nézetek és csoportok csataterévé változtatta a művészeti életet. Egyre inkább az akadémikus festészettel, azaz konzervativizmussal azonosították a *Műcsarnokot* mint intézményt, vádolva a kiállításokat szervező, privilegiált bírálóbizottságokat és az egész vezetést.

Hock János (1859–1936), aki ebben az évben lett a Nemzeti Szalon titkára, hatalmas energiával és addig még nem látott harcias hangnemben támadt neki újra az addigi intézményrendszernek.¹⁷⁰ Ezúttal 1898 tavaszán, a Társulat közgyűlésén szólalt fel, és támadt neki a vezetőségnek. Pár hónap múlva Művészi reform címen egy kis könyv formájában is megjelentette nézeteit, és megtámadta az általa „a magyar művészeti élet három kór-féskének” nevezett intézményt, a Mintarajziskolát, a Benczúr-féle Mesteriskolát és a Képzőművészeti Társulatot.¹⁷¹ Hock valószínűleg őszintén gondolta, amit írt, de módszerei nem voltak célra vezetők. Az, hogy Hock János (1859–1936) foglalkozását tekintve katolikus pap volt, de nagyon szekularizált életet élt (egy ideig Párizsban is), azonnal az amatőrség bélyegét ütötte rá, bár szenvedélyesen érdeklődött a festészet iránt. 1897 őszétől vetette be magát a nagybányaiak oldalán a magyar képzőművészeti életbe, és néhány évig megpróbálta a budapesti kiállításpolitikát aktívan irányítani. Dörgedelmes, prédikáló hangneme mindenkit elidegenített, bár sokat tett a Nemzeti Szalon megreformálásáért, hogy az társasági klubból igazi kiállítási intézménnyé váljon. Az általa alkalmazott durva hangnem és a féligazságok azokat is zavarba hozták, akiket támogatott, és igyekeztek elhatárolni magukat tőle. Ekkor Hock a múlt mestereihez nyúlt vissza, és a Nemzeti Szalon egyik titkáráként nagyon érdekes és hasznos történeti és retrospektív kiállításokat is szervezett: Markó Károly, Wagner Sándor, az 1899-es kiállítás és az 1899-es téli tárlat, a Hollósyiskola kiállítása, majd 1900-ban a kollektív Székely Bertalan-kiállítás (elsősorban vázlatai) a művész elszárával igen fontos mérföldköveket jelentettek a budapesti retrospektív kiállítások történetében. Rávilágítottak arra, hogy a modern képzőművészeti életnek feltétlen szüksége van az ilyen bemutatókra. Hock felkavarta a budapesti művészeti életet, és ha még nem is törte meg teljesen a konszenzust, szerepe lényeges volt az új korszak előkészítésében.

1898-ban még mindig nem fogadta be a nagybányaiakat a Társulat (új *Műcsarnok*), így újra a régi épületben, külön állítottak ki, de 1899-ben már sikerült külön legitim csoportként szerepelniük, ám addigra a csoport kettészakadt. Hollósy a Nemzeti Szalonban külön mutatta be iskoláját, a Nagybányán maradtak, élükön Ferenczyvel, viszont visszamentek az új *Műcsarnokba*.

A csatározásokat követően a modern magyar festők immár választhattak, hogy műveiket a *Műcsarnokban* vagy a Nemzeti Szalonban állítják ki. A kultúrpolitika hatására a szakmai utak formálisan megint összeértek, mert Wlassics Gyula miniszter és munkatársai mindent elkövettek azért, hogy a művészek – csoport-hovatartozástól függetlenül – egyformán részesüljenek állami támogatásban. A „művészproletárok” helyzete valóban aggasztó volt, ahogy ezt Lyka Károly elemezte egy cikkében.¹⁷²

A századvég modern kísérletezői



- Rippl-Rónai József:
Párizsi nő, 1891.
Ernst Galéria,
Budapest



A festők többségének Münchenből való visszatelepülése után egyre inkább a természet és ember szimbiózisának többszólamúsága dominált a nagybányai festészetben. Mellettük a különálló modern mesterek, az egyéni kísérletezők, mint például Rippl-Rónai vagy Vaszary sem a gondolati festészet, az elvont vagy szimbolikus fogalmak kifejezésének a specialistái voltak. Rippl-Rónai párizsi korszakában például még a hangulati szimbolizmus peremén állt, de később eltávolodott a szimbolista témáktól. Léleklátó, világító arcú női portréi egy pszichológus beleérző tudását sejtetik.¹⁷³ Nem hajlott arra, hogy a szenzációt és anyagi sikert ígérő, nyersen érzéki divattémákat, a nyílt szexualitás alakjait megfesse.¹⁷⁴ Itthon a dekoratív, de szeretettől áthatott realizmussal megfestett portrék sorozatát fes-

tette, még mielőtt belevetette magát abba a pulzáló, izzó színvilágba, amit az ún. kukoricás korszak dekorativitása jelentett. Talán Vaszary volt az egyetlen, aki – ugyan intellektuális távolságtartással, amiben mindig érződik a rejtett ironia is – a divattémákat és divatos manírokat sem utasította el, hogy kipróbálhassa rajtuk önmagát, hogy megtalálja próteuszian változó egyéniségét.¹⁷⁵ Az eredmény egy bámulatosan sokszínű és folyamatos metamorfózison átmenő, két évtizednyi fegyelmezett stíluskutató, kísérletező volt anélkül, hogy saját manieristájává vált volna. (*Udvarlás*, 1895, *Ádám és Éva*, 1900, *Fürdő után*, 1903, *Nógrádi búcsúsok*, 1905); mintha mindegyiket más festő festette volna, és van közöttük szimbolistának is tekinthető festmény (az *Aranykor* és az *Ádám és Éva*), portré és zsáner.

Vaszary János:
Udvarlás, 1895 k.
Magángyűjtemény



- Vaszary János:
Ádám és Éva, 1900.
Muzeul Județean Mureș –
Maros Megyei Múzeum,
Marosvásárhely

Természetesen ezek a modern festők is festettek portrékat. Nem mindegyikük érezte tehernek (mint pl. Glatz Oszkár), hogy kortársai arcmását megörökítse – hol pénzért, hol ingyen, barátságból.

Ami a modern magyar festőknél meglepő, az a tartalmi állandóság, amit témahűségnek is lehetne nevezni. Ragaszkodtak az előző negyven év klasszikus magyar zsánereihez, a hazai természethez, a természet- és népábrázoláshoz, és ezeknek a témáknak a modern változatait festették új kolorittal, friss, pasztózus

ecsetkezeléssel, lehetőleg kiszűrve belőlük a narrativitást, de elmélyítve a lélekábrázolást. Nemcsak a „klasszikus nagybányai mag”, de holdudvaruk és függetlennek maradó kollégáik is; Fényes Adolf, Glatz Oszkár, majd Koszta József, Nyilassy Sándor, Mihalik Dániel.

A festészet autonómiájának magyar bajnokai egy kifinomult szépségideál nevében a természethez menekültek. Vajon a modern nagyváros, vagy netán az állam által kijelölt tematikák elől visszavonulva tették-e vagy belső készletésre?

A természetfestést nemcsak a közönség, hanem a mérvadó kritika is elvárta tőlük. Lyka Károly például nyomatékosan hangsúlyozta 1899 és 1903 között írt kritikáiban – s nem csak Nagybányával kapcsolatban – a magyar táj realista ábrázolásának követelményét.¹⁷⁶ Lyka kritikusi szerepe meghatározó volt ezekben az években; döntően befolyásolta a középosztály ízlését már az általa szerkesztett *Művészet* című szakfolyóirat megalapítása (1902) előtt is, elsősorban az *Új Idők*be írt kritikáin keresztül, de a *Műcsarnok*ba is rendszeresen írt. Szerepe a műértő polgárság „kinevelésében” kulcsfontosságú, ő formálta ki az új közönséget, hogy a természetelvűséget abszolút modernnek érezzék. (Mellette nagyon fontos szerepe volt a kritikai életben Malonyay Dezsőnek, Lázár Bélának, Gerő Ödönnek,

hogy csak a legjelentősebb művészeti írókat említsük. A múzeumi és egyetemi szakemberek kicsit vissza is szorultak mögöttük, lásd Térey Gábor vagy Alexander Bernát.) Amikor a műtárgypiac valóban válságban volt, az újságírás végre felfedezte, hogy a képzőművészet is érdekes része a kultúrának.



Glatz Oszkár:
Bányászok reggeli imája, 1896.
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

A Társulat defenzívában, mégis sikeresen – „Navigare necesse est”

Folytatódott az a gyakorlat, hogy mindenki ahol csak tud, kiállít. 1898 és 1899 telének kiállításain olyan képek szerepeltek a Műcsarnokban, amelyeket csak egy nagyon nyitott és liberális zsűri fogadhatott el (Fényes Adolf, Rippl-Rónai, Ferenczy, Vaszary, Mednyánszky, Pataky, Poll Hugó, Révész Imre). Mellettük természetesen ott voltak a kismesterek is, az idősebb és a középgeneráció, de korántsem uralták a falakat (Háry Gyula, Katona Nándor, Nádler Róbert, Neogrády Antal). Bámulatra méltó tematikai és stílári gazdagság jellemezte a tárlatokat, amiken még mindig érvényesült az a demokratikusnak is értékelhető elv, hogy a vezetőség igyekezett a rossz anyagi helyzetben lévő tagoknak segíteni azzal, hogy képeiknek teret biztosított. 1899-ben mindenestre módosították a szabályokat, és megengedték csoportok együttes megjelenését a tárlatokon, így a nagybányaiak is az új Műcsarnok épületében állítottak ki. Mégis, az 1900-as párizsi világkiállításra küldendő képek zsűrijébe pedig beválasztották Ferenczy Károlyt is, aki a nagybányai festők között hallgatólagosan *primus inter pares* volt. A kiválasztott anyagban szerepelt Mednyánszky *Shylock* (1898), Vaszary *Aranykor* (1898), Rippl-Rónai *Öreganyám* (1892) és a *Kuglizók* (1892) című képe, valamint László Fülöptől a *Rampolla kardinális arcképe* (1900), Fényes Adolftól a *A család*, továbbá Hollósy Simon és Zemplényi Tivadar képei is. Az 1900-as párizsi világkiállításra kiválasztott művek miatt megint nagy felzúdulás támadt a kimaradt művészek részéről, akik ezúttal már magát a minisztériumot, illetve a kultúrpolitikát vádolták a konzervatív idős mesterek támogatása miatt. Benczúr a *Buda visszafoglalásával* szerepelt, Székely késői atk képe, a *Forrás*, érmet is nyert, és Lotz is jelen volt egy portréval a magyar anyagban Párizsban.

Hock János 1900 májusában a *Pesti Hírlap*ban még egy támadássorozatot indított a képzőművészeti intézményrendszer ellen, amikor a párizsi világkiállítás magyar anyagát bírálta.¹⁷⁷ Ami még felháborítóbbnak tűnt, az volt, hogy a híres angol művészeti folyóirat, a *Studio* párizsi tudósítóját, Gabriel Mourey-t is befolyásolta, hogy mit írjon a magyar művészekről.¹⁷⁸ Ha nagyon megkésve is, de a *Műcsarnok* folyóirat hasábjain az egyik megtámadott zsűritag, Zala György pontos, évekre visszamenő statisztikával válaszolt az igaztalan vádakra, hogy a díjak és a vásárlások egy szűk művészi klikk érdekeit szolgálták volna.¹⁷⁹ Ez az alapos felsorolás máig tartó érvénnyel igazolja, hogy a Társulat és vezetősége 1890-től tíz éven át mennyire felkarolta a kísérletező modern művészeket, mennyit állított ki,¹⁸⁰ milyen díjakkal jutalmazta őket és miket vásárolt. A lista impozáns: Csók 13, Fényes 55, Ferenczy 34, László Fülöp 93, Zemplényi 47, Rippl-Rónai 48 művel szerepelt a Műcsarnokban a kiállításokon. (Mednyánszky csak 20 képpel.) Az épülő Szépművészeti Múzeum számára vásárolt képek is azt bizonyítják,

az ún. kísérletező festészetet támogatta az akkori társulati zsűri és az állam (összesen 15 művésztől 37 művet vásároltak meg).¹⁸¹

Száz év távlatából is joggal ki lehet jelenteni, hogy a kilencvenes évek nemcsak a modern magyar kísérletező festészet virágkora volt, hanem a Társulat, azaz a Műcsarnok virágkora is.

Hock Jánosnak Gabriel Mourey és ifj. Szikszay László festő segítségével sikerült ugyan 1901-ben egy nagy francia festészeti kiállítást szerveznie a Nemzeti Szalon égisze alatt,¹⁸² a sors iróniája, hogy ezen a kiállításon nem a friss modern, hanem a francia akadémikus festők és az ún. *juste milieu* mesterei vonultak fel. Valamivel később a Műcsarnok, azaz a Társulat nemzetközi kiállításain legalább annyira jó, ha nem jobb mesterek szerepeltek, mint a Nemzeti Szalonban. A Társulat például 1903-ban áthozta Pestre azokat a francia képeket, amelyeket megkapott a bécsi *Secession* Impresszionizmus kiállításáról. Ez volt a francia impresszionizmus és posztimpresszionizmus magyarországi recepciójának nyitánya. A Nemzeti Szalon 1903-tól – még mielőtt modern kiállítási csarnoka megépült volna – lett az OMKT igazi rivális kiállítási helyszíne. Sorozatban rendezték meg a vezető modern mesterek gyűjteményes kiállításait. (Ferenczy 1903, Strobentz 1904, Szinyei Merse Pál 1905, Fényes 1905, Iványi-Grünwald 1906, Vaszary 1906.) Viszont egy nagy újítás még mindig a Társulatot erősítette: az első szépen illusztrált művészeti folyóirat, a Lyka Károly szerkesztette *Művészet*. Ez ingyen járt a társulati tagoknak, és a stílári sokféleséget támogatta, az elvi toleranciát. Minden fontos kiállításról írtak benne, bárhol rendezték is. Ebben a folyóiratban még nem élesedett ideológiai harccá a modern művészet körüli rivalizálás.

A politikai háttér drámai megváltozása

A művészeti korszak végének eseménytörténete és visszafordíthatatlan átváltozása összefügg azzal a politikai földindulással, ami 1903-ban kezdődött és évekig elhúzódott, polarizálta a különböző társadalmi csoportokat. A Monarchia közös hadserege körüli ellentétekkel kezdődött a magyar parlament és Ferenc József viszálya, de ehhez kapcsolódtak a Monarchia két része közötti gazdasági megállapodások körüli viták (az exlex állapot, a költségvetés kérdései), illetve az egyre nagyobb méreteket öltő sztrájkhullámok. Széll Kálmán kormánya lemondott, Khuen-Héderváry se tudta megoldani a helyzetet. Őt novemberben Tisza István váltotta fel mint miniszterelnök, de a feszültségek az ellenzékkel 1904 folyamán eskalálódtak. Tisza is lemondásra kényszerült, és 1905 elején a választásokon a liberális Szabadelvű Párt harminc év után vereséget szenvedett a Függetlenségi Párttal szemben. Ferenc József az ellenzékkel nem akart és tudott meg-

egyezni, így 1905 júniusában kinevezte az ún. „darabont-kormányt”, élén Fejérváry Gézával. Erre az ellenzék meghirdette a nemzeti ellenállást Béccsel, a királlyal, gyakorlatilag az egész dualista politikai rendszerrel szemben. A birodalom centralizációs törekvései csaptak össze a magyarok önállósodási törekvéseivel egy egyre súlyosbodó szociális és nemzetiségi válságfolyamat közepette. (Közben a külpolitikai helyzet is romlott, megalakult az antant.) 1905-ben a Szociáldemokrata Párt már nemcsak gazdasági, hanem politikai célokért is tüntetett, nevezetesen 1905. szeptember 15-én százezres tömegtüntetés volt Budapesten, amelyen az általános választójog bevezetését követelték. Az általános választójog viszont a Monarchia magyar felében kisebbségi helyzetbe hozta volna a magyarokat a nemzetiségekkel szemben. Ezért a nemzeti ellenzéki koalíció 1906-ban végül feladta eddigi követeléseinek jelentős részét (a hadseregére vonatkozó nemzeti követeléseket, a vámközösséget, és beleegyezett egy mérsékelt választási reformba is), megegyezett a királlyal, aki a koalíciót ekkor kormányra engedte, azzal a feltétellel, hogy nem ifj. Andrássy Gyula, hanem Wekerle Sándor lesz a miniszterelnök. A nemzeti koalíció igen heterogén volt, az oktatásügyi miniszter ekkor gróf Apponyi Albert lett. Fennállása alatt egyetlen égető szociális vagy nemzetiségi problémát sem tudott megoldani, a válság elmélyült, a társadalmi feszültségek egyre nőttek, és gyakorlatilag a háború kitöréséig ez a szorongató, nyomasztó állapot képezte a mindennapi élet háttérét, még ha kevesek voltak is ennek a tudatában, csak érezték a helyzet kilátástalanságát. A politikai elit kudarcá örjási csalódással járt az országban. Türelmetlen nyugtalanság vibrált Budapesten, ami a kultúra szférájában páratlan virágkört hívott életre.

1903-tól kezdve nemcsak a politika, hanem a kulturális értelmiség is polarizálódott és radikalizálódott. Egy időre még azok is, akik addig távolabbról szemlélték a politikát. A közös nagy nemzeti tenni akarás lendülete aktivizálta őket; modernizálni akarták az országot, és megtalálni a kultúrában azt, ami ősi és magyar.

Az ifjú Bartók Béla komponált egy Kossuth-szimfóniát, új lendületet vettek a Malonyai által szorgalmazott népművészeti kutatások, az irodalomban pedig a budapesti értelmiség és az újságírók egy része Ady Endre nevét tűzte a zászlójára. A legifjabb értelmiségi és művésznemzedék 1907 után nem ismert kegyelmet az öregekkel szemben. Vagy el akart vetni mindent, amit azok eddig magyarnak és eredménynek láttak, hittek, és elsősorban a legmodernebb párizsi mintákat igyekezett átültetni a magyar ugarra, vagy egy ősi, érintetlen, hiteles nemzeti örökség után kutatott (lásd a zenében), ami autentikusabb volt, mint a korábbi hagyomány.

A legtermékenyebb változás a korábbi modernizációs hullámokkal szemben az volt a kultúrában, hogy végre összefogtak a különböző művészeti ágak ifjú titánjai és együtt akarták modernizálni az országot.

Ezeknek az évtizedeknek robbanásszerű dinamizmusát, a szellemi erjedést és azt a szociális kapcsolatrendszert, ami a kulturális szférában mindegyik művészeti ágba életre segítette a magyar radikális avantgárd művészetet, a legárnyaltabbban Rockenbauer Zoltán könyve rekonstruálja.¹⁸³ A radikális festészeti avantgárd története már a Műcsarnok falain kívül játszódott le, és színhelyei a Nemzeti Szalon



László Fülöp:
Rampolla kardinális
arcképe, 1898.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest

Fotó: © Magyar Nemzeti Galéria

Erzsébet téri szecessziós stílusú kiállítási csarnoka és az új kisebb kiállítótermek voltak. Igazi ellenfelei már nem is a historizmus utolsó, még élő képviselői voltak, hanem az 1890-es évek modern generációja, a nagybányaiak, a naturalisták és impresszionisták, a viszonylag „fiatal apák”. A Műcsarnok, azaz az OMKT szerepe és súlya a képzőművészeti életben ebben az évtizedben már folyamatosan gyöngült. Pedig továbbra is voltak nagyon kvalitásos, kísérletező műveket bemutató kiállítások. (Így kiemelkedő jelentőségű volt az 1909 februárjában rendezett Nemzetközi Grafikai Kiállítás.) Amikor a Nemzeti Szalon alternatív és rivális kiállítási csarnokként kezdett funkcionálni, a sajtó – már csak a szenzációhajhászás miatt is – megkezdte az elvi vagy személyes konfrontációk szívós konstruálását a különböző művészcsoporthoz és irányzatok között.

A Társulat és a Műcsarnok kiállítási monopóliuma akkor tört meg igazán, amikor 1903–1904-ben a Nemzeti Szalon mellé felzárkózott rendszeres kiállítási helyiségként a Könyves Kálmán Szalon is, és hirtelen kitágult vagy inkább megszületett a végre többszereplős budapesti képzőművészeti piac. Ez a piac nagyon sérülékeny volt, mert az igen lassan növekvő vásárlóképes közönséghez képest nagyon sok ambiciózus, kiválóan felkészült, tehetséges művésznek kellett itt megélnie. Az egyik legfontosabb mérföldkő az új művészi-piaci stratégiák bevezetésében az első aukció volt. A Könyves Kálmán Szalon művészi reprodukciókat, nyomtatásokat árusító műkereskedésből fejlődött jelentős kiállítási színhelyé, és 1904-től egyre inkább ráirányult a figyelem. Rippl-Rónai József jól átgondolt stratégiával egy gyűjteményes kiállítást rendezett náluk 1906 februárjának elején, amit márciusban a kiállítás megmaradt képeiből (és nagyon sok grafikából) egy árverés követett, ami – budapesti viszonylatok között – elsőpró sikert aratott. Szinte minden kép, pasztell elkelt. Ez volt a századfordulós modern festészet budapesti győzelme. A közönség valóban kezdett gyűjteni.¹⁸⁴

A hűséges kiállítók



- Magyar Mannheimer Gusztáv:
Firenze környéke
(Mediterrán utcai tájkép
fallal és virággal),
20. század eleje,
Kovács Gábor
Gyűjtemény, Budapest

A tájképfestészetben Mednyánszky következetesen folytatta szimbolikus hangulati remekműveinek sorozatát, figuratív képein pedig a „sorsfestést”. (Ő végig kiállított a Társulatnál is.) Volt még pár besorolhatatlan, egészen kiváló mester, akinek az életműve még feldolgozásra vár, és aki nem nevezhető konzervatívnak, de tudatosan modernnek sem; Magyar Mannheimer Gusztáv (1859–1937) vagy Paczka Kornélia (1864–1930) tartozik ide. Közgyűjteményekbe került néhány képük szemlélteti, milyen ragyogó festményeket festettek. A magas esztétikai kvalitású tájképfestők többsége továbbra is a hangulati tájfestés művelője maradt. Olyan mesterek, akik elsősorban zsánerfestők voltak, így Jendrassik Jenő is festett szecessziósan modern tájképet, ami jól beleillik a régió lírai tájfelfogásába. A szecessziós kismesterek nagy részét megérintette

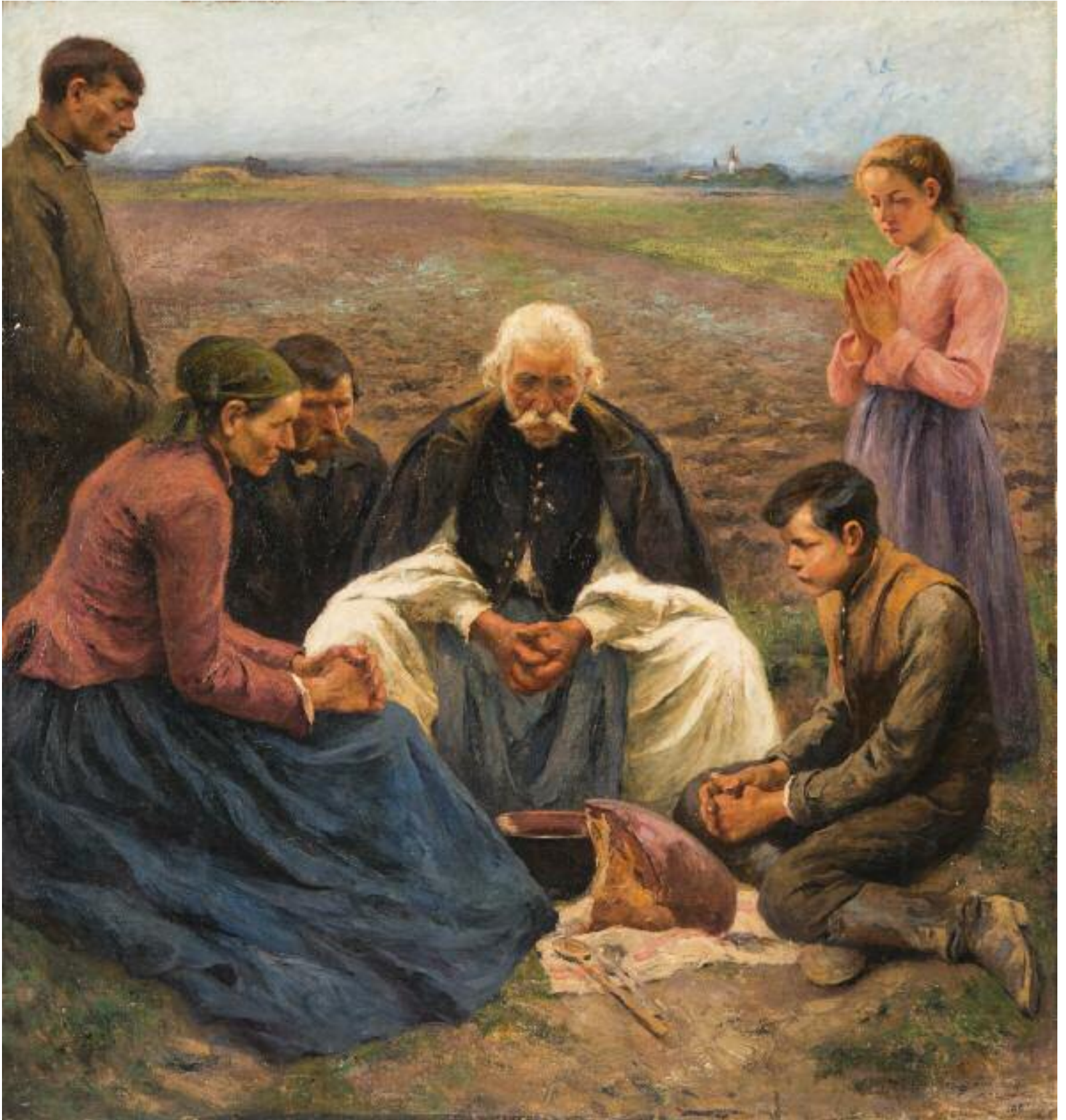
a szimbolizmus, és ha nem topografikusan hű, hanem képzeletbeli tájat festettek, a látványba melankóliát, a mulandóság érzését csempészték bele, és tájképeik elégikusak. Ha sok példát gyűjtünk össze, akkor kiderül, túlzottan egyhúrúak, a szomorúság hangnemeit variálták; nem is tudtak velük tömegsikert elérni. Ezzel szemben a friss és vidám, sokkal inkább életörömtől és derűt hangsúlyozó, a felszíni látvány csillogásával megelégedő francia impresszionista képek mindig sokkal több embert tudtak megnyerni. Az is igaz, hogy ezek mögött a hangulati tájakat festő, halk szavú, csoporttá sohasem szerveződött mesterek mögött nem állt még olyan dinamikus, nemzetközi műtárgy-kereskedelem, mint ami az 1890-es évek végétől a francia impresszionisták mögé felsorakozott, hogy okos piaci stratégiával csillagászati magasságokba repítse a képárakat. A hazai



műtárgypiacon észrevehető méretekben akkor indult meg a jelentősebb képgyűjtés, amikor 1903 táján több vezető mester színvilágát hirtelen átjárta a napfény és a derű (Ferenczy, Fényes, Iványi, Glatz, Perlmutter, Poll Hugó, hogy csak néhányukat említsük). Ekkortól viszont a nagy- és középpolgárság is elkezdett képeket gyűjteni, pasztózus ecsetkezelésű, fénnel átítatott falusi utcák, udvarok képét, napon játszó gyerekeket (Fényes Adolf) és friss, tavaszi, nyári tájakat (Edvi Illés Aladár, Nádler Róbert). A lényeg az volt, hogy realista, világos színvilágú legyen a kép, hogy derűt csempészen be az otthonokba. A súlyos, komor témák továbbra is az állami mecénatúrára maradtak. A Műcsarnokban (azaz a Társulatban) igen szívesen látott festő volt László Fülöp (1869–1937), aki rövid időn belül Európa egyik legvirtuózabb portréfestőjévé

vált. László zsidó származású volt, és Laubról magyarosította a nevét Lászlóra. Sikeres müncheni zsánerfestői kezdetek után, néhány festménnyel, így a *Hulló levelek* című képpel, mely egy öreg honvédet ábrázol, a hangulati szimbolizmus példáit gyarapította. A világhírt az első világháború előtt azonban portréival szerezte meg. Szerencse és híres, befolyásos modellek is kellettek ahhoz, hogy az európai politikai elit kedvenc festője legyen, de ez a pozíció kizárólag egy ilyen bravúros, fantasztikusan finom színátmenetekre és az arc megannyi rezdületének megragadására képes virtuóz technika és kifinomult pszichológiai érzék együttes birtokában volt lehetséges. László Fülöp mindig megérezte, hogy modellje milyenek szeretné látni magát, és így a modell társadalmi szerepét is finoman bele tudta szőni az arcmásba.

Paczka Kornélia:
Jászai Mari portréja, 1902.
Országos Színháztörténeti
Múzeum és Intézet, Budapest



- Révész Imre:
Mindennapi kenyérünket..., 1901.
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



1900 után a hagyományosan nemzetinek tekintett képtémák, amelyeknek konkrétan megfogható, esetenként politikailag elkötelezett üzenete volt, a realizmushoz és a narrativitáshoz hű mesterek felségterülete lett. Köztük is voltak kiemelkedő művészi tehetségek, de ők se hová se kívántak csatlakozni, a maguk útját járták (Révész Imre, Zemplényi Tivadar, Poll Hugó).

A Társulat hangadó művészei 1905 után egyre inkább a kilencvenes évek elejének új hullámából, de a „másodvonalból” kerültek ki. Ligeti Antal tanítványa a tájképfestő Kézdi-Kovács László (1864–1942), aki 1893-tól kritikusként is nagyon tevékeny volt (a *Pesti Hírlap*nak írt rendszeresen), 1906–1907 után egyre nagyobb művészetpolitikai befolyásra tett szert a Társulaton belül,¹⁸⁵ és elsősorban a Nemzeti Szalonnal (meg a nagybányaiakkal és Lyka Károlyal) hadakozott.

1900 után annyi jó festő élt Budapesten, hogy jutottak kiváló mesterek minden kiállításra, minden intézménybe. Néhány igen jeles mester konzekvensen megvalósította az individuális művészi szabadság elvét: a puszta divatnak tartott stílus kísérletek helyett saját

művészi krédóját folytatta és a képek témáját a kortárs társadalmi valóságból merítette, ezzel téve hitet a nemzeti, egyben modern festészet mellett. Közéjük tartozott Révész Imre (1859–1945), aki politikailag és érzelmileg is az engesztelhetetlen ellenzékiekhez tartozott. 1899-ben festett és kiállított *Pánum* című képe az alföldi aratósztrájkoknak állított emléket, és az 1949 utáni szocialista realizmus politikailag elkötelezett irányzatának kedvelt, sokat reprodukált képe lett.¹⁸⁶ Az ezredéves kiállításon bemutatott képe, a *Petőfi a táborban* félreérthetetlenül jelezte hovatartozását. Szociális érzékenységét és emberismeretét tanúsítja az 1901-ben kiállított képe, a *Mindennapi kenyerünket...* is. Ő végig megmaradt a Társulathoz, és az OMKT zsűrijének a nyitottságára vall, hogy ezeket az égető társadalmi-szociális feszültségeket nyers őszinteséggel ábrázoló képeket nemcsak kiállította, de díjakkal is jutalmazta.

A kompozíció az „angelus”-képek hagyományát folytatja, amikor megörökíti az esti hálaadást a nap, azaz a munka végén. Révész kemény realizmusa őszinte,

Poll Hugó:
Miatyánk, 1898.
Muzeu Județean Mureș –
Maros Megyei Múzeum,
Marosvásárhely



- Poll Húgó:
Hazatérés a búcsúból, 1903.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest

hiteles érzelmekkel telt, és „az áhítat képeinek” hosszú sorába tartozik. A parasztcsalád esti imája a családi generációs összetartozás hitvallása is, amit a mesteri kompozíció finoman érzékeltet.

A súlyos, feloldhatatlan, sorsszerűnek tűnő szegénység festője volt a hódmezővásárhelyi Tornyai János (1869–1936), aki egy egyedülálló festményt alkotott a *Bús magyar sors* (1910) című képpel. A viharos ég alatt a szélnek feszülő, de csonttá aszott ló a cím sugallatára szimbólummá válik. Az olyannyira nemzetinek érzett alföldi pusztá keserves kopársága és a közelgő vihar történelmi tragédiát sugalló jelentése sűrűsödik össze az első világháború előtti, kataklizmák előérzetével terhes, nyomasztó években olyan őszinte pátoosszá, amire csak Ady költészetében találni analógiát.

A paraszti és a ritkábban ábrázolt városi nyomor szívébe markoló képei az akkori kultúrpolitikusok jóvoltából mind bekerültek az állami művészeti gyűjteményekbe. A realista magyar festők másik kedvenc témája (akár csak tíz-tizenöt évvel korábban) a hithez való menekülés volt; az ilyen témájú képek közül is jó néhány található a közgyűjteményekben (rendszerint a raktárakban). Az „áhítat képeinek” festészeti hagyománya a háborúig sok kiváló festő életművében folytatódott, így Poll Hugónál és Zemplényi Tivadarnál. Poll Húgó (1867–1931) életművének feldolgozásával (is) adósak vagyunk, pedig az egyik legjobb magyar pasztellfestőt tisztelhetjük benne, akinek az életművét meglepő tematikai gazdagság és varázslatos, sokféle színvilág jellemzi. A *Miatyánk* című (1898), dekoratív,



erős színkontrasztokban megkomponált, mégis realista képét, a ragyogó reggeli napfényben a falusi templom előtt játszó gyerekekkel, megvette az állam, továbbá *Az ingyen kenyér* című, rendhagyó témájú festményét és a *Hazatérő búcsúsok* bravúrosan megoldott pasztellképét is, amelyen lobogó gyertyák fénye világítja meg az éneklő arcokat. 1903-ban elnyerte vele a társulati díjat. Poll Hugó nagyon sokat dolgozott pasztellben, igen termékeny volt, sokat állított ki a Műcsarnokban. Olajképei is jelentősek, de pasztellképei egyenesen virtuóznak, mind a Bretagne-i halászok nehéz munkájáról készített bravúros jelenetek, mind a tengeri képek, vagy a Balaton, a Duna vidékének lírai finomságú tájai. Bretagne és Magyarország között ingázott, nem kapcsolódott csoporthoz. Zárkózott, csak a munkájának élő személyiség lehetett, valószínűleg ezért sem figyeltek fel rá a modern törekvéseket szorgalmazó kortárs kritikusok. 1907-ben volt egy nagy gyűjteményes kiállítása a Műcsarnokban, lehet, hogy ezért maradt ki a Nemzeti Szalonból. Képcímeiből ítélve Olaszország, a Bretagne,

Salgótarján környéke és Dömös mellett több pasztellképét készített Budapestről is. Perlmutter Izsák (1866–1932), a másik kiváló, magányos festő, már ismertebb. Egyéni hangú színvilága először a Bretagne-i képein született meg, a század első éveitől kezdve az itthoni magyar parasztszobák textíliáinak, viseleteinek tarkaságát rögzítette, majd a polgári enteriőrök választékos tárgyi világát ragyogtatta fel. Édouard Vuillard kortárs vagy valamivel később festett szobabelsői kínálkoznak hozzá analógiaként. Az ő életműve is feldolgozásra vár.

●
Poll Hugó:
A Várhegy, 1910 k.
Budapesti Történelmi Múzeum,
Kiscelli Múzeum –
Fővárosi Képtár, Budapest



Jól ismert, de kiállítás- és kultúrpolitikai szempontból nem vizsgált jelentős festőnk, Koszta József (1861–1949), ahhoz a tematikai főáramhoz tartozik a magyar festészetben, amelynek a parasztábrázolás és a vidéki, falusi táj volt a témája. Koszta az 1890-es évek végén találta rá a hangjára, és súlyos, szinte monumentális kolorisztikus realizmusa elismerést szerzett számára a hivatalos zsűri részéről is, így 1897-ben megnyerte a Műbarátok Körének ösztöndíját. *A hazatérők* című képe alkonyati tájával és a figurák sziluettjével szintén az angelus-képek hagyományára megy vissza. Jean Francois Millet képe (*Angelus*, 1859), amely az 1870-es évek óta a hivatalos francia festészeti kánon egyik leghíresebb és legközismertebb¹⁸⁷ műve volt, hosszú ideig rejtett ihletője volt a paraszti témák festőinek. (A sziluettjüket kompozíciók és Millet hatása Kosztánál egy életen át mint a zenei felhangok visszhangzottak a mezei jelenetekben.)

Monumentális egyszerűségében a *Háromkirályok* költői jelene lehetne az egyik legszebb példája annak, hogy hogyan tud egy öntörvényű festő egy külső inspirációt teljesen a maga képére formálni, és egy új festői és lelki szintézist teremteni belőle.

A huszadik század első évtizedében a Társulat hallgatólagosan lazított a korábbi szabályokon, és lehetőséget adott arra, hogy egy festő életművét ne csak az emlékkiállítások alkalmából lehessen alaposabban megismerni, hanem a még élő mesterek is kiállíthassanak egy-egy nagyobb kollekciót. Így láthatta a közönség például Bihari Sándor 44 képét az 1902–1903-as téli tárlaton, és így mutatkozhatott be Poll Hugó 1907-ben. Talán Zemplényi Tivadar (1864–1919) volt a népi vallásosság leghűségesebb festője. Több díjat is nyert ezekkel a rendszerint szegény falusiakat ábrázoló képekkel (pl. *Virraszatok és imádkozatok!* 1900). Ő is Münchenben tanult. Lazán kapcsolódott Hollósy köréhez, és mind festésmódja, mind stílusa alapján hasonlított a nagybányai mesterekhez, de megőrizte különállását. Kompozícióját tekintve egészen különös az 1908-ban készült *Nagypéntek* című képe, amelyen egy elegánsan öltözött polgárasszony térdepel a kereszt előtt, míg a háttérben a szegény falusiak imádkoznak. Zemplényi utolsó jelentős „áhitatképe”, a *Könyörgés a békéért* (1916), már az első világháború alatt született. Komor, sötét látélete az otthon maradtak szomorúságának. Kinn a mezőn parasztasszonyok csoportja fohászodik papjuk vezetésével az útszéli feszület előtt a háború befejezéséért. Amikor ez a kép megszületett, a Múcsarnok már két esztendeje hadikórházként működött, és a hátszágban szinte mindenki béke után vágyott. 1916. november 21-én Schönbrunnban meghalt az agg Ferenc József. Mindenki érezte, tudta, hogy béke kell, de hogy milyen lesz a jövő, senki sem sejtette.

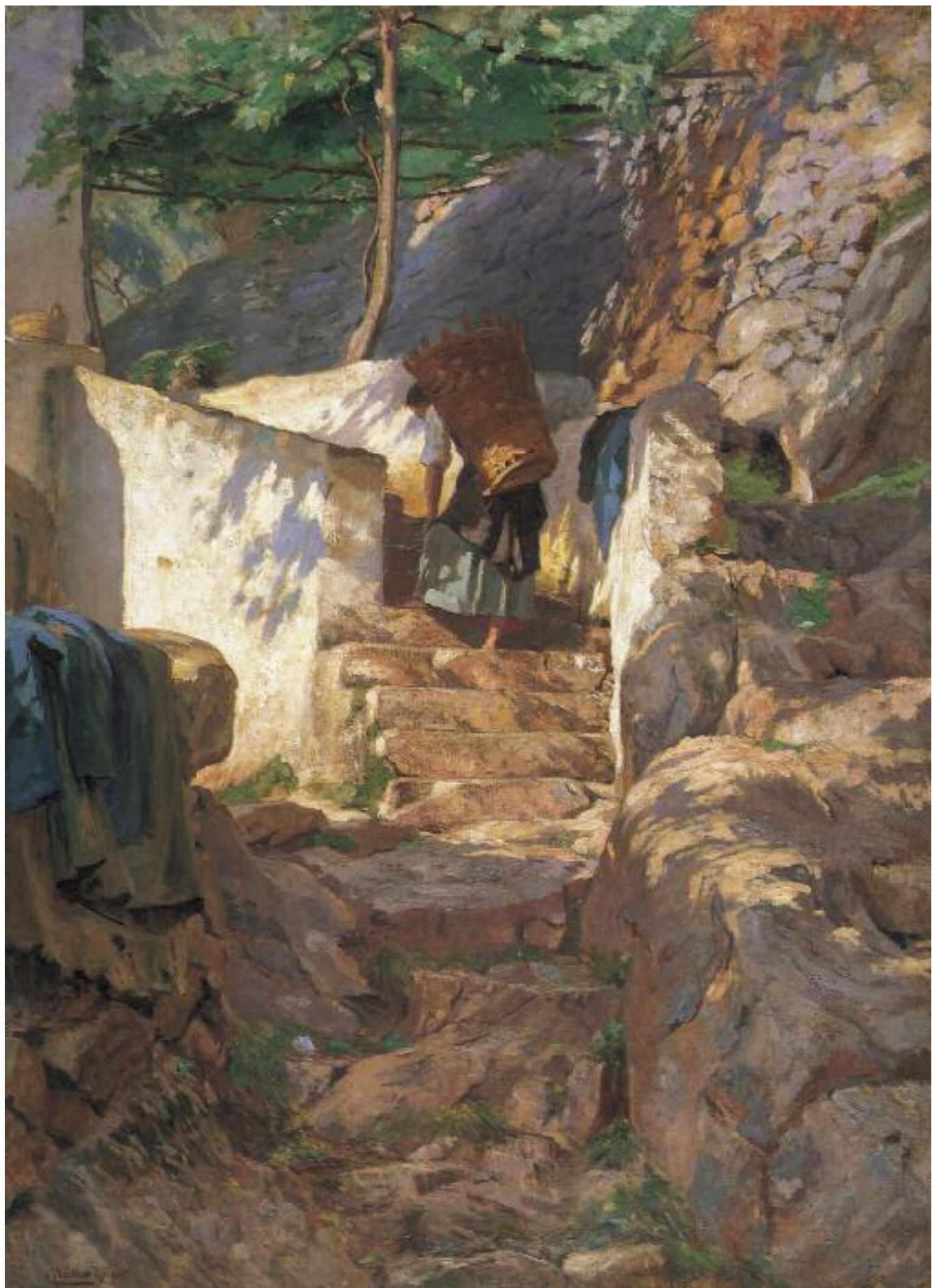




- Koszta József:
A hazatérők, 1897.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest

- Koszta József:
Háromkirályok, 1906–1907.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest

- Zemplényi Tivadar:
Könyörgés a békéért, 1916.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest



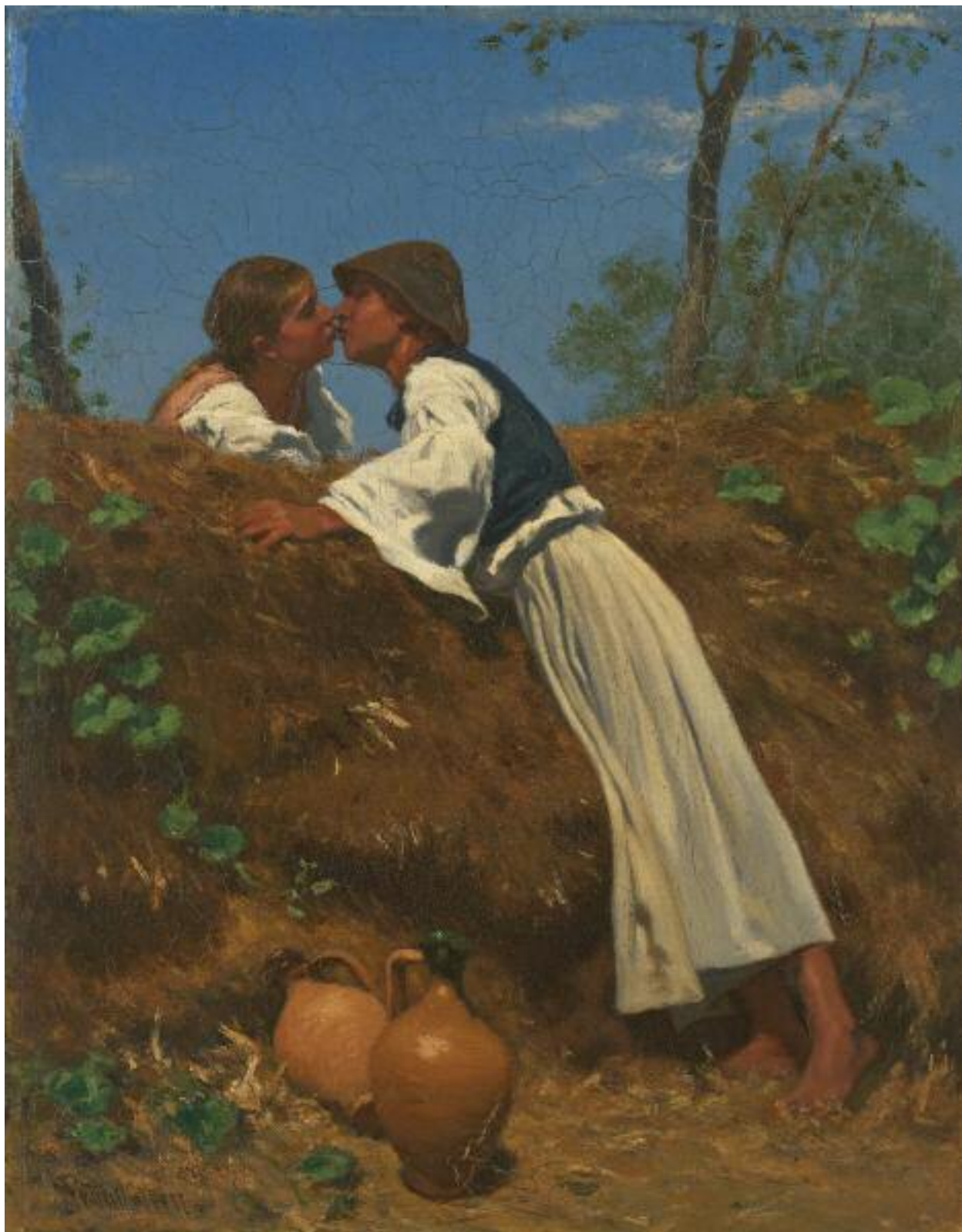
- Nádler Róbert:
Mediterrán falu,
1907 k. MKB Bank
Gyűjtemény,
Budapest

Három művészgeneráció – másképp

A közép-európai ún. kis-nemzetek festőművészeti iskoláinak összehasonlító története a 19. század második felében nemcsak egyre gazdagodó, hanem egyre differenciálódóbb sokrétűséget mutat, annak ellenére, hogy mindegyik nemzeti centrum intellektuális és szellemi élete szinte egy időben, ugyanazoknak a Nyugat-Európából érkező hatásoknak volt kitéve.¹⁸⁸ (Ez a sajtó mellett a vasútnak és a nemzetközi kiállításoknak, gyakori tanulmányutaknak volt köszönhető.)

Ha a 19. század derekától tekintjük át a régiót, akkor a tájfestészetben mindent megtaláljuk a késő romantikus idealizmus és a biedermeier festészet másfél száz esztendőszépségcentrikus ábrázolási hagyományaihoz kötődő formuláit, a zsánerfestésben pedig egyfelől az elbeszélő narratívát, a kicsit szentimentális érzelmességet, a vágyakozást az idilli után, másfelől az iróniát, a szelíd humort.

A magyar és a cseh festészet ekkor még szinte szimbiózisban élt az osztrák/bécsi festészettel, amelynek akadémiaja a hetvenes évekig sok impulzust adott az ott tanuló fiatal festőknek, szobrászoknak.¹⁸⁹ Ezek a stílusok addig éltek tovább, amíg alkotóik és közönségük számára fontos maradt a műélvezetben a szépség, az idealizálás és a tradíciókövetés (lásd Ligeti, Telepy, Brocky festészete, Swoboda, Amerling, Barabás portréi).



August von Pettenkofen:
Csók II. (A randevú II.), 1864.
Belvedere, Bécs

Az első generáció, a historizmus képviselői



- Eisenhut Ferenc:
Hunyadi kirohanása,
1896–1900.
Muzeul Județean Mureș –
Maros Megyei Múzeum,
Marosvásárhely

Emellett azonban a hatvanas években minden nemzetnél kibontakoztak, még hozzá nagyon hasonló módon, a nagy műfajok, a történelmi festészet mint a nemzeti eszmék, az identitás leghatásosabb és látványosabb hordozója.

Az ellenség, a hódítók, egy más nyelvet beszélő uralkodóház ellen harcoló nemzeti hősök akár a vallási, akár a nemzeti szabadság és szuverenitás érdekében fellépő személyiségek kultusza – az alapszituációt tekintve – szinte felcserélhető; csak a nevek és a helyszínek egyénié, a sorsok igencsak hasonlóak voltak.¹⁹⁰ A képek stílusa szintén, hiszen az európai művészeti akadémiákon a historizmus és a hagyományos akadémiai műfajelmélet nevében mindenütt a régi itáliai vagy németalföldi, holland mesterek kompozicionális megoldásait tanították hasonló technikával, módszerrel és követelményrendszerrel. Kétségtelen, hogy az akadémiai tanárok igen magas szintű technikai és mesterségbeli tudást követeltek meg a tanítványaiktól, akik ekkor még természetesnek tartották, hogy a jó művészé válás feltételeként valóban eleget kell tenniük ezeknek a mesterségbeli követelményeknek. A romantika óta azonban már nem az iskola és a

tradíció, a hagyomány volt az egyedüli és legmagasabb rendű útmutató. Mellette megjelent a művészi kiválóság, vagyis a zsenialitás kritériuma – az, hogy valami teljesen újat, szokatlant, addig sohasem látottat teremtsen a művész, ha hírnévre tör. Az azonban, hogy ehhez a szakmai felkészültség, a technikai virtuozitás is elengedhetetlen feltétel, egészen a kilencvenes évekig megkérdőjelezhetetlen maradt.

Addig a közép-európai régió legfontosabb oktatási centruma a müncheni, azaz a Bajor Királyi Képzőművészeti Akadémia. Ide járt a magyarok, a csehek és a lengyelek (majd horvátok) döntő többsége, de hosszabb-rövidebb időre (kevés kivétellel) még egyes osztrák festők is, hogy a bécsi akadémián tanultakat továbbfejlessék, variálják.¹⁹¹ A bajor akadémia minden belső differenciáltsága ellenére – amely a különböző tanárok, mesterek egyéni módszeréből, a zsánerek (például portré, táj, életkép stb.) meghatározta különbségekből és az egyéniségek eltérő alkatából fakadt – az ún. „müncheni realizmus” vagy „müncheni historizáló stílus”, de még a lírai tájfestészet vonulata is közös alapot, szemléletmódot és ízlésvilágot teremtett Bajorországtól Varsóig, Budapesttől Zágrábig.

Mind az ún. „müncheni realizmus” vagy „müncheni historizáló stílus”, mind a lírai tájfestészet onnan terjedt szét a régióban, és ezek negatív értékelése csak a nyolcvanas évek végén, a kilencvenes évek elején ott tanuló harmadik művésznemzedék kritikus szövetségeseinek a cikkeiben bukkant fel először, hogy azután

Míg a kiegyezés után a magyar állami reprezentáció állami középületek emelésével igen sok alkalmat adott a monumentális falképfestő feladatokra, így Budapesten viszonylag sok falkép született, addig Prágában jóval kevesebb: ezek elsősorban a cseh Nemzeti Színház dekorációját (1883-tól), majd a század legvégén



a 20. század első évtizedének művészi konkurenciáharcaiban felülkerekedjen, és minden értéket megkérdőjelezzon, amit a historizmus generációja teremtett.¹⁹² A müncheni tanultságú és nagyon jó technikai szinten festő átlagból emelkedtek ki időről időre azok a nagy egyéniségek, akik egyéni megoldásaikkal új szint, félreismertetlenül egyedi stílust teremtettek, így koruk elismert nagy mestereinek a rangjára emelkedtek. (Ilyen volt Székely Bertalan, Benczúr Gyula, Hans Makart, a tájfestészetben Mészöly Géza, vagy a következő generációból Hollósy Simon, Csók István.) Témáikat a szerint választottak ki, a múltat annak megfelelően interpretálták, hogy melyik nemzet fiai voltak, és hogy milyen hagyományvilágot, történelmet és világszemléletet kaptak hazájukban. A művészi pályákat a helyi feladatok is meghatározták, eleve kijelölve a játékeret a historizmus generációja számára. Az állami mecénatúra vagy a civil társadalom kulturális érzékenysége függvényében ezek a festők más és más műfajokra specializálódtak. Az osztrákoknál a monumentális falfestészetben megmaradtak a hagyományos allegóriák és mitológiai jelenetek, a portréfestészet pedig minden korszakban és stílusban virágzott.

a Nemzeti Múzeum díszítését (1895–1902) képezték. A historizmus – František Ženíšek, Václav Brožík – mesterművei még a 20. század első évtizedének a végén is nemzeti kulturális tetteknek számítottak. Alfons Mucha pedig az 1920-as években is folytatta a szimbolikus-történelmi cseh–szláv identitást dicsőítő pannósorozatát, a *Szláv eposzt*. A prágai németekkel megosztott kultúrpalota, a Rudolfinum (1874–1885) mellett (vagy annak ellenében) a cseh kultúra modernségét demonstrálta az Obecní Dům. A többfunkciós (koncertterem, kiállítási helyiségek, bálterem és étterem) városi kultúrpalota – aminek a pesti Vigadó épülete felel meg – 1903 és 1912 között épült, művészi dekorációját, allegorikus és történelmi témájú freskóit pedig Alfons Mucha, Jan Preisler, azaz a fin-de-siècle generáció vezető mesterei alkották. A horvátoknál is csak a Ferenc József-i korszak végén nyílt lehetőség a historizáló neoreneszánsz Gesamtkunstwerk helyi példáját megalkotni, míg a Monarchiához tartozó lengyel területen erre nem volt mód. Ott ehelyett Matejko hatalmas vásznai, szenzációképei, történelmi víziói lettek a múlt nemzeti identitást erősítő monumentális megidézései.

Deák-Ébner Lajos: Est a Tiszán, 1887. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

A második generáció: a realista és naturalista festők

Az 1880-as évek realista-naturalista fordulata a meglévő művészi és kiállítási gyakorlat keretein belül történt, ezért hamar elfogadott szemléleti és stílusfordulat volt, amelynek képviselői nem tudták egységes generációs hullámként fellépve magukhoz ragadni az idősebb művészeketől a művészeti élet irányítását és átformálni a közízlést. Talán azért sem, mert a témák, a keserves valóság kendőzetlen, reális vagy naturalista ábrázolása nem nyert támogatást a közönség körében. Ritka sikeres és úttörő, mintaadó példái, mint Lenbach *Három nő a templomban* című képe (1882–1883), azért válhattak azonnal sikeressé Münchenben, mert virtuóz technikájukat a német reneszánsz nagymestereihez hasonlónak látta a német kritika, és nem társadalmi problémák, hanem az individuális modellek lélektani megközelítése állt a középpontjukban. Ezt a festői vonulatot és lírai témakört folytatták az „áhitat képei”, amelyek az istenkeresés megragadó példái (Csók, Skuteczky, Strobentz, Iványi-Grünwald, Baditz).

A modern élet, illetve társadalom szörnyű kísérőjelenségeit – a tömegnyomort és a számtalan egyéni sorstragédiát – témává emelő naturalizmussal azonban más volt a helyzet. E stílus képviselői nagyon erőteljes szociális érzékenységről tettek tanúbizonyságot. A népszerű paraszti zsánert radikálisan átformálták, és a festői idill helyett a döbbenetes nyomor és a mindennapi sorstragédiák lettek képeik témái.

Ehhez társult az a látszólag csupán technikainak tűnő váltás, hogy a képek mérete jelentősen megnőtt, a festők az apró vagy kellemesen kis méretű, a polgári lakásokba is könnyen elhelyezhető képek helyett nagy vásznakon festették meg a szegénységet, az élet tragikus oldalát. Ezek a munkák tudatosan kiállításra készültek, többnyire azzal a hátsó gondolattal, hogy szokatlan témájuk feltűnést kelt, díjat nyerhet, és így majd könnyebben kerül valamelyik közgyűjteménybe.¹⁹³ A feltűnés, az átlagból való kiemelkedés vágya kétségtelenül ott munkált a témaválasztásban, de a részvét is, és az 1880-as évek közepétől vagy másfél évtizeden át a kegyetlen valóság, a megalázottak és megnyomorítottak sorsát festették (Feszty Árpád: *Bányászszerecséltenség*, Pataky László: *Virrasztás*, Schikaneder: *Gyilkosság a házban*, valamivel később Baditz Ottó: *Bíró előtt*, Csók István: *Cselédközevitőnél*). Még egy oka van annak, hogy miért felejtették el legtöbbször, hogy miért koptak ki a művészeti kánonból.¹⁹⁴ Ezeknek a fiatal, a naturalizmushoz kapcsolódó festőknek a csoportját (nemzedékét?) a kortársak még nem tekintették lázadó generációnak. Ők egyrészt még természetesnek fogadták el, hogy a művészetnek műfajként is sokféle társadalmi funkciója van, és nem törtek lándzsát a művészet autonómiája mellett, ami később nemcsak a szabad formai stílus kísérletezés jogát hirdette, de a társadalmi elvárások béklyóit is le akarta

rázni. Másrészt ez a generáció még nem reflektált állandóan a saját művészi énjére (kevésbé volt annyira idealista és kollektíven narcisztikus, mint az utána következő, körülbelül tíz évvel fiatalabb festőnemzedék, amely már az esztéticizmus, a dekadencia és Schopenhauer meg Nietzsche hatása alatt egy teljesen más művészet- és életfelfogás híve lett).

A német művészettörténet-írás „szegényember-festészetnek” (arme Leute Malerei) nevezi ezt a realista témavonulatot, de megtalálható volt Angliában (Hubert Herkomer, Luke Fildes) és Franciaországban is (Jules Bastien-Lepage, Léon-Augustin Lhermitte, Jules Breton, Alfred Roll, Constantin Meunier fiatal belga festő, aki később szobrász lett, hogy csak pár nevet említsünk). A fotográfiák előképként való használata ekkorra rendkívül elterjedt, és Párizsban is döntően befolyásolta ezekben a mestereknek a precíz és virtuózan anyagmű stílusát.¹⁹⁵ A későbbi, a művészet autonómiájára koncentráló művészgenerációk és a nonfigurativitás teoretikusai mélyen elítélték a modellfotók használatát, pedig ez nem von le semmit az elkészült festmény művészi értékéből. Az 1889-es párizsi világkiállítás francia anyagában kiemelt helyük volt a naturalista festőknek, a francia állami kultúrpolitika támogatását élvezték. Az ehhez a közös európai naturalista stílusáramlathoz tartozó, akkoriban még jelentős mesterek néhány képét később, a századforduló táján vásárolta meg a magyar állam, éppen az Országos Képtár számára, hogy ezt a nagyon fontos művészeti törekvést nemcsak a stílusfejlődés aspektusából, hanem történeti és szociális szempontból is illusztrálják.¹⁹⁶

A szakma és a tágabb kulturális mező, a művészeti élet egyéb szereplői – a kritikusok, a művészeti írók és a gyorsan kibontakozó művészettörténeti szakirodalom – a négy évtized folyamán alapvetően megváltoztak. Az egyik legmélyebbre ható átalakulás 1885-ben kezdődött Münchenben, és lépésről lépésre ért be, hogy előkészítse azt a nemcsak a historizmustól eltérő, hanem a művészet társadalmi funkcióit tekintve is radikális paradigmaváltást, amely a művészek önszemléletét is gyökeresen megváltoztatta, és utat nyitott a művészet (azon belül a festészet) autonómiájának meghirdetéséhez. A l’art pour l’art jelszava messze nem fedte le a jelenség összes komponensét.

A változás nemcsak a modernizáció, a helyi társadalmi-gazdasági fejlődés eredménye volt, hanem az egyre gyorsabb, szorosabb és sűrűbb információcsere, a világkiállítások, a nagy nemzetközi tárlatok, majd az egyre gyarapodó és bővülő műtárgypiac „külső” hatása is.¹⁹⁷ Európa nyugati fele, Franciaország, Belgium és Hollandia festészete, majd néhány Angliából jött impulzus a Rajnától keletre fekvő országok és nemzetek felé olyan kívülről jött inspirációt nyújtott, amely felgyorsította a helyi változásokat.



A festészet kommercializálódása, az új piaci stratégiák, az új pályalehetőségek, majd a sajtó egyre növekvő szerepe már az 1880-as évek derekán éreztette hatását, ebben a régióban is bekövetkezett a realista fordulat. De mindegyik helyi művészcsoporthoz más társadalmi közeg – más tradíciók és más helyi igények – vett körül, mint például Párizsban a párizsiakat. Az itt élő tehetségek akarva-akaratlanul sokkal inkább függtek ezektől, és ha a pályán akartak maradni, ezeknek kellett megfelelniük. Ezért vall szociológiai és történelmi szempontból érzéketlenségre a későbbi – 20. századi – művészettörténeti kánonkonstrukciónak az a téves kiinduló kérdésselvetése, hogy az itteni realista festők miért nem festettek úgy, mint Manet, vagy mint az impresszionisták.

A lengyelek között a fotografikusan precíz és éles fókuszú naturalista festés sok képviselője közül Jacek Malczewski emelkedik ki, aki patrióta lengyel identitása miatt a nemzeti témák megfestésére volt hivatva, és akkor is az egyik legjelentősebb európai szimbolista

festő, ha a Nyugat-Európában konstruált festészeti kánonból száz éven át kimaradt.¹⁹⁸ Malczewski teljes életműve ennek a naturalizmusnak a stílusában született, miközben a témái szimbolikusak, és a Młoda Polska (Ifjú Lengyelország) generációjának két vezértémáját, a nemzeti identitás kérdését és a nőproblematikát variálják. A *Melankólia*, a lengyel festészet ikonikus fő műve generációjának minden keserűségét összesűríti. A festészeti témaválasztás természetéhez tartozik, hogy ha egy-egy nagy kiállításon sikert arat valamelyik kép, annak témáját – módosítva – más mesterek is megfestik. Ebben a választásban egyaránt közrejátszik a rivalizálás és a remény, hogy a mű így majd jobban eladható lesz. Míg a hetvenes években a Münchenben élő magyar festők körében a sok-sok derűs alföldi táj és a természetbe beágyazott munkajelenet, vásári életkép volt a legtöbbit megfestett, jól eladható téma – ezek, Böhm Pál, Deák-Ébner, Bihari, de még Mészöly Géza is még Pettenkofenra és Szolnok kezdeteire mennek vissza –, addig a nyolcvanas években szokatlan témák, búcsúk

Bihari Sándor:
Programbeszéd, 1890.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest



- Csók István:
Cselédközvetítőnél, 1892.
Kovács Gábor Gyűjtemény,
Budapest

és temetések tűntek fel. Aki megmaradt a régi, anekdotikus témáknál, de stílusosan teljesen idetartozik, az Hollósy Simon, a müncheni ifjú magyarok szeretett tanára. A szegényember-festők modernnek voltak, és a szociális érzékenység mellett elmélyítették a pszichológiai emberábrázolást. Előkészítették azt a kilencvenes években bekövetkezett szellemi-művészi fordulatot, amely egyre inkább a belső lelki történések felé irányította a festők figyelmét. A naturalizmustól nem volt idegen a narrativitás, de a müncheni akadémikus zsánerrel ellentétben vagy szenttelenül objektívan illett a témát megjeleníteni, vagy az élet, a sors tragikumát kellett híven visszaadni, ahogy azt a naturalista irodalom tette. A naturalizmusnak ez a vonulata nem tűrte meg az anekdotikus humort.

Az idősebb, a pályán korábban és másképp induló magyar festők néhány – így Deák-Ébner Lajos és Bihari Sándor is – korábban elképzelhetetlen képtémákhoz kezdett nyúlni.

Bihari Sándor 1890-ben egy igen aktuális jelenetet festett meg, a *Programbeszédet*, amely érdekes témájánál fogva felkeltette a király figyelmét, aki meg is vásárolta a képet.

A kép annyira „életszagú”, a szereplők viselkedése, tartása annyira természetes, hogy nagy valószínűséggel egy fénykép lehetett az előképe.

A Ferenczy Károly kifejezésével „finomnaturalizmusnak” nevezett stílusú, érzelmmel átítatott naturalizmusnak a magyar festészetben az 1890-es évtized első fele az aranykora.¹⁹⁹ Ekkor festette meg Csók István

a *Szénagyűjtőket* és az *Úrvacsorát*. Vele teljesen egy időben született Baditz Ottó *Kihallgatás* (vagy *Bíró előtt*) című képe, Mikszáth novellájának, a Bede Anna tartozásának finom pszichológiai érzékenységgel megfestett jelenete.

Azonnal sikert aratott, megosztottan elnyerte a Képzőművészeti Társulat jutalomdíját, majd megvásárolták a Nemzeti Múzeum Képcsarnoka számára.²⁰⁰

1890-es Ferenczy Károly *Kavicsot hajigáló fiúk* és Halmi Artúr *Vizsga után* című festménye. 1891-ben született Iványi-Grünwald *Áhítat* című képe (amin félreismerhetetlen Csók inspirációja), és Ferenczy *Kertészek* című munkája, amely szintén ehhez a stílushoz tartozik. A sor a következő években is folytatódott, itt csak a kiemelkedő kvalitású és jelentőségű képekről teszünk említést.

Csók *Úrvacsora (Ezt cselekedjétek az én emlékezetemre)* című jelenete az „áhítat képeinek” egyik legszebb magyar példája, a rokon témájú alkotások hosszú sorát indította el.²⁰¹ Nemcsak falusiak (elsősorban nők), de városiak is gyakran voltak olyan kompozíciók modelljei, amelyeknek a hit, az elmélyedés vagy a kétségbeesett könyörgés volt a tárgya (lásd a lengyel Antoni Jezierski képét). Skuteczki Döme például jó néhány képet festett a velencei Szent Márk-székesegyházban imádkozó hívekről.

Csók festménye, az *Ezt cselekedjétek az én emlékezetemre (Úrvacsora)* nemcsak formai szempontból tökéletes, hanem lélektanilag is hiteles. A szereplők nem modellek, hanem valóságos mivoltukban megjelenő egyéniségek, akik őszintén elmélyednek az istentisztelet ihlette lelkiállapotban. Visszaemlékezése szerint a művész egy otthon látott istentisztelet élményének hatására festette meg.²⁰² Misékről vagy templomban imádkozókról, zarándokokról szívesen festettek a 19. század festői megkapó jeleneteket. Különösen kedvelt volt a téma Spanyolországban, de a francia naturalisták körében is.

Csók képe mind természetes csoportfűzésében, mind a formák ritmusában és a szeretetteljesen megfestett részletek anyagszerűségében a „Hellmalerei” (világos festés) és a naturalista precizitás gyöngyszeme. Gyöngyházzsínű szürkék, törthérek, tompa rózsaszínek és méltóságos fekete színek zeneien összecsengő látványa testesíti meg azt a bensőséges áhítatot, amely a puritán egyszerűségű templombelsőt megtölti. Az öreg lelkész és a tiszta arcú parasztlányok, amint magukba szállva átszellemülnek, hiteles hordozói lesznek a hitnek, az úrvacsora lelki csodájának. A kép láttán a néző a formák spiritualizálódásának a metamorfózisát érezheti meg. Csók István ezen a harmadik képen megteremtette első hibátlan szintézisét: az emberi érzelmek és hangulatok megragadását az egyedi formában – forma és lélek egységét.

A következő képe az *Árvák* volt, a hangulati szimbolizmus egyik első magyar remekműve. Méltán lett híres kép, sok érmet nyert, és megvette az állam.

Az 1892-es év termése, a *Cselédszerzőnél*, témáját tekintve Csók legmodernebb és legönállóbb témaválasztása volt. Ez a kép akár a modern nagyvárosban élő, kiszolgáltatott emberek sorsáról készült film egyik kockája is lehetne. Pillanatfelvétel, a véletlenszerűen összejött emberek együttesében a többiekől elkülönülő ismeretlen „hősnő” sorsa kelti fel a figyelmünket. A fénykezelés, az anyagszerűség, a különböző szereplők, változatos karakterek ábrázolása nagyszerű pszichológiai megfigyelőkészségre vall.

A munkaközvetítő iroda kopár helyiségében ülnek a munkára, szerződésre váró cselédek, közöttük az elegánsan öltözött, kalapos úri kisasszony. A háttérben a falnak támaszkodó nyakkendős férfi fürkészően nézi, de ő nem látszik erről tudomást venni, mélyen elmerül gondolataiban. Talán nevelőnő vagy társalkodónő lehetett, talán elárvult, és először próbál munkát találni. Finom profilja élesen rajzolódik ki a fekete háttér előtt, és törekeny alakjáról lerí, hogy utolsó szalmaszálként választotta a munkaközvetítőt. A jelenet kérdések sorát indítja el a nézőben, amire nem kap választ, csak az élettapasztalata alapján sejtheti az előzményeket és a folytatást. A jelenet szorongató, a fiatal nő elszigeteltsége és kiszolgáltatottsága a köré sűrűsödő fekete háttér miatt feloldhatatlannak látszik. Csók egyetlen kirándulása volt ez a modern nagyvárosi élet kegyetlen világába. Pataky László festménye, az ezüstsínű *Krumpliszüret* (1893) narratíva nélküli, látszólag igénytelen munkaábrázolás, mégis monumentális. A perspektivikus megoldás, a magas horizont mellett a háromféle színfelrakás és ecsetkezelés virtuozitása egyedülálló; az előtér sáros göröngyeit, a gaz maradékát szinte plasztikus, darabos festékrögökkel és tapintható textúrával kelti életre a festő, majd a sokkal finomabb, simulékonyabb lazúros festésű figurák és középtér után a lehető legfinomabb gyöngyházzsürke ködös atmoszferikus effektusokat lehel a vászonra. Mindez Pataky hallatlan műgondjáról és festői tudásáról árulkodik. Joggal tarthatjuk ezt a képet a kompozíció kiegyensúlyozottsága, a táj mednyánszky finomságú poétikus megjelenítése alapján a magyarországi plein air naturalizmus egyik fő művének. Pataky László feldolgozatlan, szétszóródott életművének egy későbbi, az erdélyi Alvincra való települése után festett erőteljes realista-naturalista darabja, a *Vallatás* (1897) arról tanúskodik, hogy a festő mindvégig megőrizte a kiszolgáltatott falusi szegények sorsa iránti szociális érzékenységét. Képeinek árnyalt pszichológiája, őszinte érzelmi hitele őt is a legjobb naturalista festők sorába emeli.

A modernizáció harmadik hulláma, az 1890-es évek

A modernizáció harmadik hulláma a nemzeti festészek különös individualizálódását hozta magával, az addigi viszonylagos kulturális egység lassan kezdett elmállani. Az értelmiségi elit körében megrendült az addigi hit, vagy illúzió a fejlődésben, egy jobb jövőben. A Monarchia különböző nemzeteinél egy sor gazdasági és társadalmi tényező hatására a nyolcvanas évek végén olyan problémák, feszültségek halmozódtak fel, amelyekre egy problémaérzékeny fiatal, különösen, ha művész is volt, feltétlenül reagált – mind intellektuálisan, mind érzelmileg. Egyéni alkatának, habitusának megfelelően vagy hevesen és radikálisan, vagy introvertáltan, befelé forduló, válságos útkereséssel próbálta meg a világ problémáit kifejezni.

Az ekkori fiatal, vagy már nem egészen fiatal, de még be nem érkezett művészekre fokozottan jellemző volt az apák, pontosabban az apák világa, szemlélete, értékrendje elleni lázadás. Ez nemzetenként, fővárosenként különbözött, és e különbözőség több dologból adódott: más-más helyi hagyomány és attitűd ellen lázadtak. A különböző helyeken más és más volt a művészi küldetésről vallott felfogás. Összeurópai jelenségként jelentkezett viszont a fokozott egyéniség-központúság, a modern lélek vibráló neurózisa, épp ezért kiszámíthatatlan véletlen, hogy melyik helyszínen ki volt, vagy kik voltak azok a karizmatikus egyéniségek, akik uralták saját generációjukat: akik képesek voltak igen erőteljesen befolyásolni a helyi problémaválasztást, világképet, stílust vagy emberszemléletet (férfi és nő viszonyát).

Az, hogy ki volt a helyi bohémvilág „feje”, mennyire voltak szorosak a kapcsolatai a helyi irodalommal, zenével, nagyon különböző arculatot adhatott a lokális művészeti életnek – és a város kultúrájára is sokban meghatározó hatást gyakorolt.

Prága kicsi volt, de akadémiaja és az irodalommal való szoros együttműködés révén kialakulhatott egy pezsgő bohémvilág, így művészei elfordulhattak a hangos patrióta és nép-nemzeti tradíciótól. Ehelyett líraibb, de dekadens és pesszimista érzelmi vonulat érvényesült, amelyben felértékelődött a nő szerepe. A cseh nemzeti újjászületésben sok nő vett részt, olyanok is, akik a helyi német és cseh hagyományok közül tudatosan a cseh tradíciót választották.²⁰³ A női emancipációra igen nyitott cseh közegben könnyebben érvényesíthették tehetségüket, mint a németben. A cseh irodalom nemzetközi tájékozottsága gyorsan reagált a legújabb párizsi eszmékre, divatokra és naprakészen közvetítette az új eszméket és esztétikai preferenciákat a képzőművészeteknek. Termékeny szimbiózisban élt Prágában az irodalom és a festészet, szobrászat. A Párizs–Prága kulturális tengely (amely a német kultúra ellenében igen fontos volt a csehek számára) másfajta stiláris orientációt tett lehetővé: München szerepe elhalványult. A franciás világos színek jellemezték a cseh finomnaturalista képeket, és igen sok grafikus Párizsban sajátította el virtuóz technikáját (Marold, Mucha, Kupka).

A szimbolizmus, a dekadencia és a l'art pour l'art esztétikája néhány évre még a nép-nemzeti művészeti ideálokat is háttérbe szorította. A „mainstream” modern festői a naturalizmus periódusa után a hangulatfestés és a hangulati szimbolizmus kifinomult stílusát művelték (Preisler, Slavíček, Hudeček, Schikaneder). Az irodalmi körökön belül is erős differenciálódás jött létre, egy kis, homoerotikus író- és költőcsoport a képzőművészetben belül is érvényesítette hatását: merészebben értelmezték a szexuális identitás problémáját és hangsúlyozták az ösztönök hatalmát, mint bárhol másutt a Monarchiában.

Krakkó még kisebb volt, mint Prága, de rangos egyetemi város, különleges helyi értékkel a lengyel kultúrán belül: viszonylag független sziget, ahol még a lengyel történelem tragikus fordulatai miatti elkeseredést is szabadabban lehetett érvényre juttatni.

A Młoda Polska nemzedékének érzékeny intellektusai pesszimizmus, melankólia, önvád és önironia között hánykolódtak. Az ifjú emberekre általában jellemző identitásválság – amely egyben a férfiszerepre is kiterjedt – Krakkóban fokozott hangsúlyt kapott a dekadencia és a sátánosság helyi kultusza miatt, amit Stanisław Przybyszewski több írása, majd 1897-től személyes jelenléte idézett elő. A vezető művészek, Malczewski és Wyspiański műveikben összekapcsolták a nemzeti sorskérdéseket a férfiidentitás problémáival, és olyan enigmatikus szimbolikus víziókat alkottak, amelyek egyedülállóak a kor európai festészetében.

Bécs viszont immunis volt a nemzeti identitásproblémákkal szemben. Helyette a szenzualizmus és esztéticizmus fellegvára volt, ahol a zene maradt a legfőbb művészeti ág egészen a századvégig, amikor a *Secession* megalapítása után néhány évvel itt is az ösztönélet és az erotika kérdése került (elsősorban Klimtnél, a többi festőnél kevésbé) a művészeti elit érdeklődésének a középpontjába. A szexuális tabuk csak 1900 körül kezdtek lazulni, és áttörésük összefonódott a felvilágosodás óta a fejlődés eszményének tartott racionális, pozitívista emberkép megrendülésével. De mielőtt ez bekövetkezett, az osztrák festészeti modernség arculata stílusában és témaválasztásaiban igen erős rokonságot mutatott a régió többi nemzeti festészetével – még akkor is, ha a legkülönbözőbb modern stílusokkal kísérleteztek is, a legerősebb „mainstream” mesterek mindvégig a hangulatfestés hívei voltak (Schindler, Engelhart, Kurzweil, Böhm, Hörmann, Auchentaller). Ahol másképp alakult a festészeti modernizálás iránya, az Magyarország. Részben azért, mert a kilencvenes évek 1897-ig tartó optimista lendülete gátat vetett annak, hogy akár az irodalomban, akár a többi művészeti ágban uralomra jusson a dekadencia és a szimbolizmus pesszimista válfaja. A nemzetépítés, a nemzeti kultúra megteremtésének hite még kitartott, és a magyar értelmiségben – minden negatív élmény és csalódás ellenére – még nem kérdőjeleződött meg a haladás, a fejlődés lehetősége. Ez csak 1907 után következett be, de a válasz akkor is a tenni vágyás új hullámát indította el: egy negyedik, immár radikális modernizálási hullámot, Ady költészetét, a *Nyugatot*, a Nyolcakat és az új zenét.

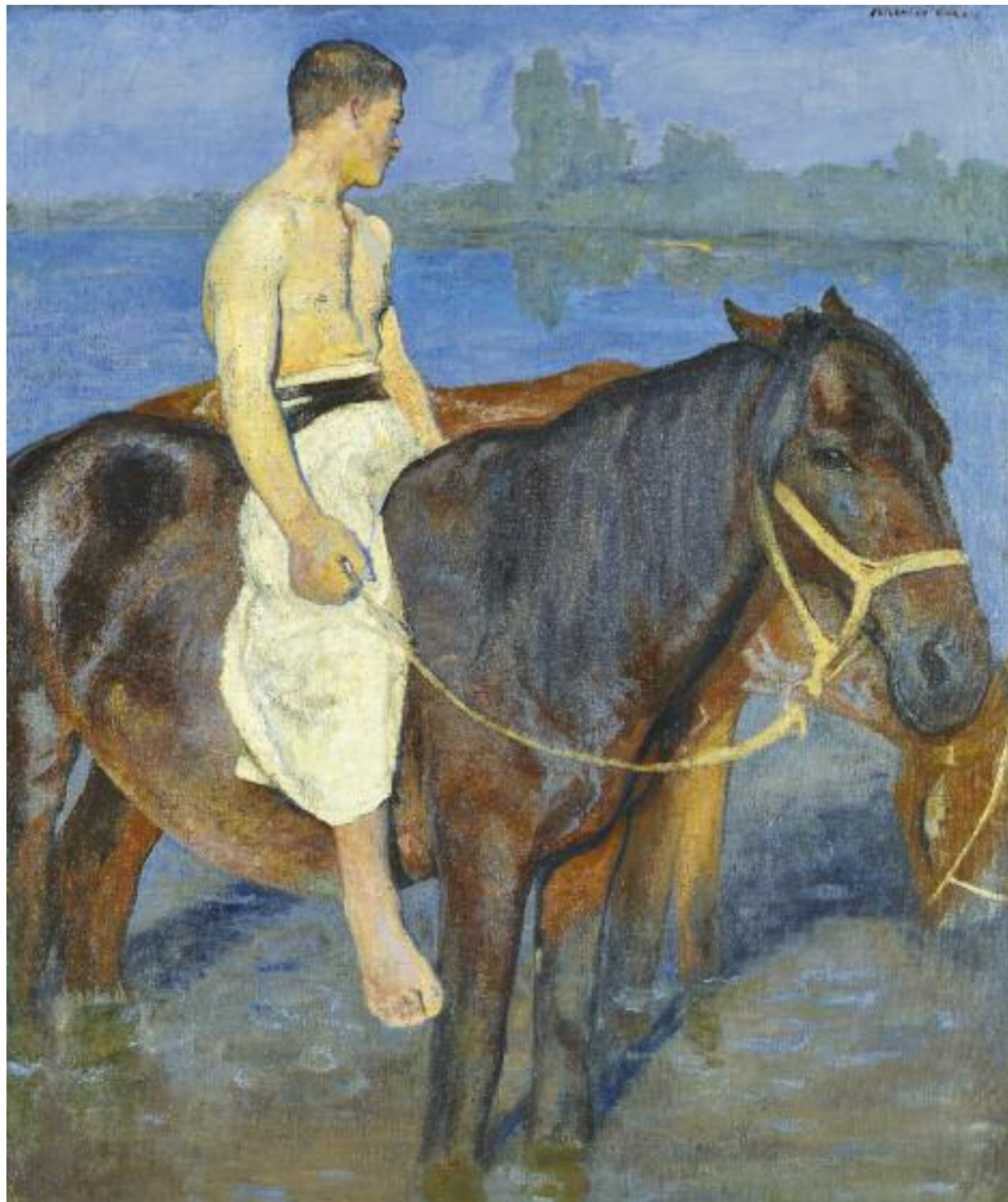
Magyar festészet



A magyarországi festészetben a kilencvenes évek modernsége csak részben hasonlított az osztrák, a cseh vagy a lengyel művészi modernséghez. Pedig az összeurópai szellemi változások a művészeti szférában – legalábbis ami belőlük az 1889-es párizsi világkiállításon, meg a müncheni Glaspalastban immár évenként megrendezett nemzetközi művészeti seregszemléken megjelent – ugyanazt az üzenetet hordozták: a szimbolizmus felerősödését a stíluspluralizmuson belül, szemben a realizmussal és naturalizmussal. Részben a pozitívizmus elleni szellemi lázadás, részben az urbanizáció negatív jelenségeire adott reakciók kísérőjelenségeként minden nagyvárosban, minden kulturális központban érzékelt lehetett az ifjú művészvilágot leginkább érintő dekadenciát és spiritualizmust,

a pesszimista filozófiák letaglózó életfelfogását. Röviden mindazt, amit „fin-de-siècle”-nek, azaz századvégi jelenségnek nevezünk. Természetesen minden egyes nemzeti művészeti centrum, illetve város miliője, helyi hagyományai és intellektuális színekpe különbözött, a legtöbb hasonlóságot főleg a stílusok formai rétegében lehet felfedezni. Mindenütt volt finomnaturalizmus, plein air realizmus, dekoratív art nouveau/Jugendstil/szecesszió és impresszionisztikusan kivilágosodott színvilág. Ezzel szemben a képek témái, a képek „világnézeti, világképi aurája” és az ebből összeálló színekép nemzetenként eltérően jelentkezett. A pesszimista, dekadens hangulat ebben az időben hiányzott a magyar festészet fősodrából.²⁰⁴ Bár itt is volt

Ferenczy Károly:
Dombtetőn, 1901.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest



- Ferenczy Károly:
Lovak a vízben,
1896.
Ernst Galéria, Budapest

igen sok zátonyra futott élet (a magyar festők között sem volt ritka a tüdővész, a szifilisz és a kilátástalanság vagy a kudarcok miatti öngyilkosság), de a társadalmi nyilvánosságban ez nem kapott olyan súlyt, hogy enigmatikus művekben is megnyilvánulhatott volna. A művészet árnyoldalát érintő, finoman érzelmes kép, mint Réti István: *Bohémek karácsonyestje idegenben* (1893) című műve, a hangulatfestészet gyöngyszeme, ritka kivétel.

A kilencvenes évek magyar modernjei részben a naturalizmus témakörét, részben a hangulatfestés hagyományát, a hangulati szimbolizmus vonulatát vitték tovább. Nem álltak szoros alkotói szimbiózisban a magyar

irodalommal, hiszen – legalábbis 1896 nyaráig – nem, vagy csak ritkán éltek Budapesten. A magyar irodalom képviselői között a kilencvenes években kevesen voltak, akiket igazán érdekelt a festészet. (Bródy Sándort igen, ő írt művészetkritikákat *A Hét*-be, ahogyan Ambrus Zoltán vagy Ignótus is.)²⁰⁵ A millenniumi kiállítások és események ébresztették rá a magyar közönséget arra, hogy milyen örömet jelent képet nézni, milyen szellemi, intellektuális és érzelmi élményt ad egy művészeti kiállítás. Az oly fontos művészi-szellemi összefogás írók és festők között is valójában csak akkor kezdődött, amikor a Révai Kiadó biztatására Kiss József 1896-ban megkérte a nagybányai festőket, hogy illusztr-



rálják a verseit. 1897 után Magyarországra visszatelepvedve új lendülettel kezdték felfedezni festőink a vidék tájait, és amit immár világos palettával, pasztózus ecsetkezeléssel és ragyogó napfényben festettek, az „magyar táj volt, magyar ecsettel”. Szövetséges kritikusaik, majd nyomukban a gyűjtők is ezt várták tőlük. A magyar festészet teljességét persze nem csak ez a domináns törekvés jelentette, amely leginkább Nagybányára és annak holdudvarára volt jellemző.

A levegős, tág terű kép középpontjában álló kalapos, sétapálcás úr alakja viszonylag kicsi, mégis uralja a tájat. Hátról, sziluettben rajzolódik ki a kék ég, amint a messzi tájra tekint. Egy nagy görbe gesztenyefa mint egy laza zöld ernyő, szinte védő mozdulattal ível a rét fölé, és vezeti a tekintetünket a figurára. Szeptemberi napsugár csillog a fák – épp csak sárgállni kezdő – lombján. Az előtér árnyéka már hűvöset lehel. Pontosan illik erre a képre is, amit Lyka Károly írt Ferenczyről: „Tájképeim szinte rajta van a megfigyelés dátuma: nemcsak a tavasz vagy az ősz általános karaktere, hanem a perc hangulata, s ez éppoly biztosan,

oly szélesen és oly találóan van a vászonra rögzítve, mintha arcképről volna szó.”²⁰⁶ Hangulati tájkép, de derűt áraszt.

A magyar századvégi festészet teljességét persze nem csak ez a domináns törekvés jelentette, amely leginkább Nagybányára és annak holdudvarára volt jellemző. Voltak mellettük olyan önálló, magányos mesterek is, akik sosem kapcsolódtak csoporthoz, hanem a maguk útját járták. A kanonizált művészek közül ilyen volt a mindig is modern Mednyánszky, aki kimagaslik léleklátó csavargóképeivel és tájaival, a hangulati szimbolizmus varázslatos remekeivel. Hasonlóan különálló, csoporttól független mester volt Rippl-Rónai József, Vaszary János és Fényes Adolf, de ilyen Csók István is, aki a magyar festészetben nem túl gyakori erotikus témavilág egyik legfontosabb képviselője.²⁰⁷

Ferenczy Károly:
Gyermekek pónikon, 1905.
Magángyűjtemény. Az Ernst
Galéria közreműködésével

- Rippl-Rónai József:
Fiatal lány rózsacsokorral
interieur-ben, 1898.
Magángyűjtemény



- Rippl-Rónai József:
Fekete fátyolos hölgy
(Madame Mazet)
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
Fotó: © Magyar Nemzeti Galéria



Ferenczy Károly:
Madárdal, 1893.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest
Fotó: © Magyar Nemzeti

Női szerepek a festészetben

A férfi–nő kapcsolat mély válságának megfogalmazása, mint amilyen a lengyel, a cseh vagy az osztrák festészetben jelen van, nem, vagy ritkán kapott teret a magyar festészet tematikájában. Ha igen, akkor nem a fősodorban.²⁰⁸ A női szerepek hagyományosak maradtak, és a férfiúi identitásválság ezen a téren kissé



- Ferenczy Károly:
Rickl Gyuláné Veszprémy
Susanne arcképe, 1898.
Magángyűjtemény.
Virág Judit Galéria
és Aukcióház
közreműködésével

erőltetett volt, nem vezetett sodró erejű, szimbolikus művekhez.²⁰⁹ Természetesen gyönyörű és emlékezetes női portrék sora született Ferenczy Károlytól, de még inkább Rippl-Rónai Józseftől. Ezeknek a portréknak a sora a lány, szeretetre méltó női jellemet emelte ki, és e festők attól sem riadtak vissza, hogy öreg hölgyeket ábrázoljanak realistán, emberi méltósággal telin.

Ferenczynek nincs sok női arcképe, de az a néhány, ami van, találóan jellemzett arcmás. A női szépség és legfőképp a „femme fragile” típusú, éteri finomságú női portrék festője Rippl-Rónai volt.

Már Párizsban is, az 1890-es években olyan érdekes arcú modelleket választott ki, akiknek átszellemített arca érzékeny lélekről vall, és valószínűleg nem könnyű sorsokról (Párizsi nő, 1891).

Akkoriban sorozatban festette az olyan, már-már a pasztellek áttetsző finomságát felidéző olajképeket, amelyeken lehetfinomsággal vitte a vászonra a szinte belülről világító hófehér arcokat, amelyekből szomorú vagy csodálkozó szemek tekintenek ránk (*Vöröshajú nő*, 1892 k.,²¹⁰ vagy *Piatsek Margit arcképe*, 1892).

Itthon, Budapesten, nagyon szokatlanul hatottak ezek



Vaszary János:
Fürdő után, 1903.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest



- Vaszary János:
Nógrádi búcsúsok, 1905.
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest

a képek, de volt egy kifinomult ízlésű szűk kör, amely felismerte ezeknek az anonim arcúaknak talán leginkább Odilon Redon képmásaival rokon artisztikumát. Ennek a portrésoportnak az egyik legszebb darabja Andrassy Tivadarné (Zichy Eleonóra) portréja, amely minden fényképnél jobban megragadja a hölgy átszellemült szépségét és a pillanat rejtett melankóliáját. Rippl-Rónai sok képén ott lebeg valami megfoghatatlan melankólia, valami rejtélyes, elfojtott szomorúság, amit akkor érez az ember, amikor annyira lenyűgözi az élmény vagy a pusztán létezés édessége, hogy legszívesebben megállítaná a mulandó pillanatot. Ezt az érzést más stiláris eszközökkel is meg tudta valósítani a vázlatosan megfestett *Fiatal lány rózsacskorral interieur-ben* című képen, ahol szinte grafikus jelleggel rajzolta a vászonra a fiatal nőt, aki kecses kezzel mozgással könyököl az asztalra, finom, ovális arcát sötét hajkorona keretezi, nagy szemmel, figyelmesen, komolyan tekint valakire. Halovány arcának fényét az asztalon fekvő rafinált, fekete kalap előtt a három rózsaszín rózsák világos foltja egyensúlyozza.

- Rippl-Rónai József:
Szüleim negyvenévi házasság után, 1897.
Budapesti Történelmi Múzeum, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest

Rippl-Rónai egészen egyszerű eszközökkel tudta megjeleníteni az ábrázolt modellt; anélkül hogy megszüpítette volna, mesterien meglátta mindegyikükben a karakter alapvonásait. Különösen, ha a hozzá közel állókról, a családtagjairól festett arcúkat. Egyik fő műve a *Szüleim negyvenévi házasság után*, 1897. A visszaemlékezések szerint rajongásig szerette szüleit, sűrűn levelezett velük Párizsból is, és kaposvári korszakában is gyakran megfestette édesanyja arcúját. A két egymást szerető idős ember portréja monumentális. Szinyei Merse Anna találó szavai szerint a kép „finoman puritán”²¹¹. A sötét ruhák és a kép teljes felületét befutó szürkés-kék borongás mintha a téli késő délután fényébe vonná szoborszerű, súlyos alakjukat. Az élet alkonyán, egymás megbecsült szövetségeseiként, amit az egymáson nyugvó kezek hangsúlyoznak, a bensőséges szeretet és az erkölcsi szilárdság példáját jelentik. Színeiben és festői felfogásában rokon e képpel az ugyanebben az évben festett *Kossuth-imádó Rippli bácsi* portréja is.²¹² Rippl-Rónai nagyon tisztelte az



idősebb generációt a családjában és szívesen festette meg őket.²¹³ A cím utal az öreg nagybácsi ellenzéki beállítottságára. A Kossuth-imádat Kossuth 1894-ben bekövetkezett halála után fellángolt az országban. A festő áttételesen ennek a kultusznak is emléket állított a képen. Az öreg vidéki bognár a töretlen ellenzékiesség, a negyvennyolcasság emblematisztikus érvényű megtestesítőjévé válik.

Visszatérve a századvégi modern festők nőábrázolásaira, meg kell állapítanunk, hogy legjelentősebb mestereink mind realistán és józanul ábrázolták a nőt, alig tettek engedményt a kortárs divathullámnak, amely szerette ráhúzni a képek hősnőire a nemek harcának zubbonyát. (Még ha a félvilág figuráit festik is meg, a jelenet reális „életkivágat” marad [lásd Jendrassik Jenő: *Lidérc*, 1898].)

Még a különböző átlagos vagy marginalizált modern nőszerepeket éles szemmel látó Vaszary is iróniával és fölényes nyugalommal kezelte a nőtémát. Pályája kezdetén többször szerepelt a képein egy törekeny fiatal lány, akinek a neve – az egyik képcím alapján – Pannika lehetett.²¹⁴ Többször állt modellt a festőnek egy különlegesen szép rózsaszín ruhában, fehér maslis nyári szalmakalapban (pl. a *Kertben*, 1892, és *Padon ülő pár [Udvarlás]*, 1892 k. című képeken). A rendkívül karcsú, kissé félénk lány bájos mozdulata, amint félénk mosolyát a könyv mögé igyekszik rejtetni, annyira természetes és életszerű, beállítás és póz nélküli; olyan, mint egy pillanatfelvétel. Valószínűleg fénykép után készült, és nem hosszú modellálás gyümölcse. Ezt megerősíti az is, hogy a teniszütőt tartó fiatalember alakja el van vágva. Így még spontánabb és közvetlenebb, az „életből ellesett pillanat” lett ez a jelenet. A virtuózan, anyagszerűen megfestett kép, a lombokon át szűrt fény, ami csak itt-ott engedi át a napsugarat, megcsillan a leveleken. Igazi finom naturalizmus, ami a színek harmóniájától átlényegül és választékosan esztétikussá válik.

Mennyire más a hagyományos, mondhatni örök téma, az *Ádám és Éva*, Vaszary szinte monumentális vászna 1900-ból. Ha egy festő az első emberpárt a századfordulón választotta témául, akkor szinte biztos volt, hogy a nemek ellentétére, nemcsak fizikai, de lelki-szellemi spirituális ellentétére tette a hangsúlyt. Igen sok Ádám és Éva ábrázolást köszönhetünk a szimbolizmus minden válfajának. Vaszary alkotása mestermű, annak ellenére, hogy ezt



• Rippl-Rónai József:
Kossuth-imádó Rippli bácsi,
1897. Magyar Nemzeti
Galéria, Budapest



a kortársak alig vették észre, de szerencsére az állam még kiállításának évében megvette a Szépművészeti Múzeum számára. A kortárs kritikus Meller Simon azonban szuperlatívuszokban dicsérte Éva aktját: „...ha a korszakok határait nem vesszük számba, Vaszary Éváját túlzás nélkül nevezhetjük a magyar festészetben a mezítelen női test legkiválóbb ábrázolásának” – írta, de a kép egészét Ádám alakja miatt sikerületlennek ítélte.²¹⁵ Pedig a két nem ellentétének képi megjelenítése zseniális. A fatörzsszel elválasztott nő és férfi színben, festésmódban, tartásban és attitűdben is különböző. Éva teste szinte világít a sötét kertben, míg Ádám – aki már ráeszmélt a fatális tetre – szinte bele-süppedni látszik a sötétségbe, ami a jövőt sejteti.

Éva, aki a hagyományos zsidó-keresztény vallási felfogás szerint az emberi nem romlását okozta, a kiűzetést a paradicsomból, bűnös nő, az első *femme fatale*. Vaszary képén a dús, hosszú szőke hajú Évában van valami ősi, animális vonás. Ádám hátaktja sem apollói szépség, hanem naturalisztikus, erőteljes, izmos férfi, aki így teljesen anonim. A két alak szinte besüpped a feketészöld kertbe, ami nem látszik paradicsominak. Szorongató atmoszférájú kép a bűnbeesés utánról, de a bűnhődés előtről. Kevés képről készült annyi karikatúra, mint a *Fürdő után* című, szinte monokróm, nagy vászonról. Vaszary pályája során igen sok aktot festett; ez a hagyományos képtéma számára az állandó kísérletezés terepe volt.

Ferenczy Károly:
Festő és modell
erdőben, 1901.
Magángyűjtemény
Fotó: © Kieselbach Galéria
és Aukciósház archívumából



- Ferenczy Károly:
Nyári est (Ozsonna), 1904.
Magángyűjtemény

Ez a nagy méretű, sötét háttérű, igen kevés színnel festett kép (a francia Carrière hatását sejthetjük) a rafinált ellentétek egyensúlyára épül. Mozgó és mozdulatlan kontrasztjára; a meztelen, mosakodó figura szintén ellentéte a felöltözött komornának, aki a fehér fürdőlepedőt tartja úrnőjének. A Degas által népszerűsített mosakodó nő téma különösségét, barnásra, szürkékre és törtfehérekre épülő kompozíciójának ritmusát a fehér foltok és kontúrjaik adják. A színvilág, a hűvös distanciatartás megfosztja az aktot az érzékiségétől. Az erőteljesen realista népbábrázolások 1900 után a magyar festészet főáramában is felerősödtek, így Vaszary, aki mindig pontosan érzékelt, hogy mire van aktuálisan igény, öt-hat éven keresztül egyik monumentális művet a másik után festette ebben a témakörben

(lásd *Szolgalegény*, 1902, *Részes aratók*, 1902). Több ide tartozó képeknek a témája az „áhitatképek” csoportjába tartozik (pl. az *Ünneplők*, 1902, a *Négy parasztasszony*, 1902, *Imádkozók*, 1902 körül). Ennek a sorozatnak az utolsó képe egy árnyas plein air kép, a *Nógrádi búcsúsok* 1905-ből, amivel maga is búcsút mondott e korszakának és a népi tematikának. Végül, ha visszatérünk a nagybányaiakhoz, s közöttük is a „primus inter pares” művészhez, Ferenczyhez, megvizsgálva, hogy hogyan ábrázolta ő a szebbik nemet, akkor megerősíthetjük a tételt: a jelentős magyar festők – néhány híres monarchiabeli kortársukkal ellentétben – nem démonizálták a nőt. A „művész” és a „nő” viszonyának egyik legköltőibb képi megfogalmazása Ferenczy Károly festménye,

a *Festő és modell erdőben* (1901). Szimbolikus „műtermkép”, ahol a festő műterme az erdő, a természet, és ahol a piros ruhás modell múzsává lényegül át.

A komplementer színek, a piros és a zöld finom egyensúlya teremti meg a képi varázst. A festő gyengéd mozdulatának nyomán a leány és az erdő olyan harmóniába olvad össze, mintha egy lélekből, egy szubsztanciából alkották volna őket.²¹⁶

Természet és ember hasonlóan harmonikus egybesimulását festette meg Ferenczy az egy évvel később született képén, a *Nyári estén*.

Több mint „koloristikus naturalizmus synthetikus alapon”, ahogy ő maga határozta meg 1903-ban akkori stílusát. A fényes, véletlenül kissé félrecsúszott aranylódamasztabrosz merész asszimmetriája már-már megbilenti a látvány egyensúlyát a mély sötétzöldben borongó kerti fák előtt, amelyek közül szinte előkúszik az esti sötétség. Első pillanatra nem is könnyű megfejteni a lampiont a faágra erősítő fiatal férfi alakját, hiszen fekete kabátja belesimul az est sötétjébe. Az apró szabálytalanságok éppen a spontaneitás, az életszerűség érzését adják.

Érezzük, ahogy bársonyos csend üli meg a pillanatot, nyugalom és béke, a létezés halk, öntudatlan boldogsága. „Ferenczy elhagyta a szereplők portrészzerű megjelenítését”,²¹⁷ de talán éppen ezért könnyebb magunkat behelyettesíteni a szerepükbe és megélni a pillanat varázsát. Meghitt békét és harmóniát áraszt ez a rafinált egyensúlyú kompozíció.

A századfordulós magyar festészet fősodra a képeken idealizálta a nőt, a természetet, egyáltalán az életet. Mintha csak a derű óráit akarták volna számolni (Ferenczy, Fényes, Iványi-Grünwald, Glatz). Menekülés volt ez a szorongató előérzetek, esetleg a belső démonok elől az esztétikumba? A kertszerű természetbe, akárcsak Bécsben? Lehet, de remekművek sora született meg. A Kert és a Műhely immár harmincéves metaforája, amit a schorskei Kert metaforára²¹⁸ Hanák Péter

alkotott meg,²¹⁹ annyiban módosítható, hogy Budapest, azaz a magyar képzőművészeti elit fő vonulata az 1890-es évektől kb. 1906–1907-ig szintén visszahúzódtott a „Kertbe”, ami számára a bukolikus magyar táj, a magyar természet volt. A századforduló teleszkópikus szemlélete helyett – amely, ha bármely költői metaforával is, de huszonöt évet egyetlen korszakká sűrít, és összemossa a generációk teljesítményeit és ellentéteit – egy olyan analitikus, precíz narratíva kéne, amely szinte évenkénti metszetben, az intellektuális szellemi és politikai kulturális változások gyorsuló sodrában elemzi az egyes művészi válaszokat, életműveket. A Kert mellett ott volt nem annyira a Műhely, mint inkább a kiégett tarló, és az agrárproletariátus és az agrárnyomor lett a másik vezérmotívum. Ez a döntően más tematika is szerepet kapott a századforduló többszólamú művészeti világában, az irodalomban és a festészetben.

A realista és naturalista festők körében (Pataky, Révész) végig megmaradt a szociális, társadalmi érdeklődés.

Ők sem kapcsolódtak csoportokhoz, és rendszerint a plebejus származásúak tartoztak közéjük. Az ő képeik komorak és szorongatóak, nem is akadt nagyon gyűjtőjük. Az állam vette meg ezeket a képeket, melyek az ízlésváltozás során, a kor másik arcának elfeledett mentőjaként a múzeumok raktáraiba kerültek.

A magyar festők – az állami támogatásnak és az ösztöndíjaknak köszönhetően – a 20. század első évtizedére olyan számosan voltak, hogy a magyar művészeti piac képtelen volt őket eltartani. A rivalizálás és a kenyérharc ezért még jobban kiéleződött köztük.

Ez a nagyszámú művésztársadalom viszont annyi kiváló művet termelt,²²⁰ hogy jutott belőlük a vidéki múzeumokba, és egészen alacsony áron az alsó középosztály otthonaiba is. Ez jelzi a magyar festészet akkori gazdagságát, ez a bizonyítéka annak, hogy a Ferenc József-i kor a művészeti termését illetően valóban festészeti virágkor volt.

Osztrák festészet

Bécs festészete a 19. század második felében



- August von Pettenkofen:
Lóitatás, 1860–1870 k.
Belvedere, Bécs

Az Osztrák–Magyar Monarchiában a bécsi képzőművészet privilegizált helyzetben volt. Évszázadok óta Bécs volt a birodalom szíve, ahol az „érzékek kultúrája” (a zene, a színház és a képzőművészet) előnyt élvezett a „szó kultúrájával” szemben.²²¹ Ez persze nem lehetett kizárólagos, hiszen a színház „Gesamtkunstwerk”, azaz összművészeti alkotás, a színdarabok gondolati-eszmei tartalma a szó kultúrájához tartozik,²²² de Bécsben mégis az érzékek domináltak – méghozzá nemcsak a magas-, de a populáris kultúrában is.

A császári udvar mellett, amelynek a mecenatúrája mérvadó volt, Bécsben élt a birodalom elitje, így rengeteg portréra, palotadekorációra volt szükség, és itt, a Császári Képzőművészeti Akadémián tanult a birodalom művészeinek nagy része. Sok volt a műterem, és számos műkereskedő működött a városban. Ezek a század derekán Bécs mintegy 430 000 lakosának az igényeit ki is elégítették, de a gyors és hatalmas méretű modernizációs hullám, ami a Ringstrasse kiépítésével még jobban felgyorsult, más léptéket szabott meg a művészeti intézményrendszer számára is: a század második felében sokkal több műalkotásra lett szükség, mint korábban. A bécsi festők persze korábban is sokat festettek, mert az udvar, az egyház és az Osztrák Császárság vezető rétege rendszerint tőlük rendelte meg a portrékat.

A feltörekvő nagypolgárság és a Bildunsbürgertum ugyancsak egyre nagyobb számban csatlakozott a megrendelőkhoz. A hatvanas évektől fogva a Künstlerhaus volt Bécsben a képzőművészeti élet központi intézménye²²³ és a kiállítási élet kizárólagos helyszíne, ahol a külföldi művészek is kiállíthattak.

Stiláris szempontból az osztrák festészet az egész korszak folyamán igen magas technikai fokon állt, és a 19. század második felében, a késő biedermeiertől kezdve minden festészeti műfaj virágzott Bécsben.²²⁴ Egy szerény, de önmagával szemben is rendkívül igényes osztrák mester, August von Pettenkofen (1822–1889) érdeme, hogy a tájfestészetben különösen erős volt a bécsi és a magyar festészet szimbiózisa.

Ő fedezte fel a külföld számára a magyar tájat, azon belül is az alföldi rónaságot – parasztjaival, állataival egyetemben. Emellett – éppen bravúros fénykezelése és természetes poézise miatt – a magyar festőkre is nagy hatással volt. Kis méretű (rendszerint fára festett) képei voltak az első példái annak a szentimentalizmust elkerülő, paraszti zsánerrel kombinált realista és bravúrosan atmoszferikus tájfestésnek, amely vagy ötven évre meghatározta a magyar festészet egyik, számarányát tekintve fő vonulatát. Ő volt a plein air festés úttörője, amin az se változtat, hogy kiderült, néha fényképeket is használt előképként például a lovak megfestéséhez.²²⁵

Az osztrák festők a szabadban festettek, így a plein air festés már az ötvenes években ismertté vált ezen a tájon. Pettenkofen a fényvel átitatott rónaság végtelenje mellett a cigányputrik lakóit is rendkívül érzékeny, puha festésmóddal, szentimentalizmus nélkül örökítette meg. Még ha a kritikusok ironikusan „pusztaromantikának” nevezték is később e képeket, ezek az apró remekművek voltak a modern tájfestés úttörői. Pettenkofen művésztének azonnal akadtak rajongói, az egyik gyűjtője az üveggyáros Ludwig Lobmeyr volt. Valójában az, hogy Szolnok művésztelep lett, az osztrák festőknek köszönhető. Ők az egzotikumot látták a magyar Alföldben és lakóiban, de a különleges fényviszonyok is vonzották őket. Követőik később nagyon jól el tudták adni jellegzetes alföldi tájakat ábrázoló képeiket Münchenben. Lotz Károly, Deák-Ébner Lajos, Bihari Sándor, Böhm Pál, Pállya Celesztin – hogy csak néhány mestert említsünk – folytatta a „pusztaromantikát”, aminek természetesen jelentős belső gyökerei is voltak a magyar kultúrában

(pl. Petőfi versei és Markó Károly, Telepy Károly korai képei).²²⁶ Pettenkofen természetesen osztrák kollégáira is hatott, akik néha Magyarországra jöttek az egzotikusnak látott pusztát festeni. (Anton Romako, Theodor Hörmann és az egyik első hivatásos modern festőnő, Tina Blau többször is megfordult Szolnokon, vagy másutt.)

a képek lényeges eleme.²²⁷ Az évszakok és a tájak illanó fényeffektusait Schindler olyan mesterien, rendkívüli precizitással tudta megjeleníteni, hogy azok megteltek poézissel.

Az ezüstnyárfák remegő levelein csillámló fényeket, a zápor utáni fénylő tócsákat a földúton vagy az őszi



Emil Jakob Schindler:
 Őszi táj a folyónál
 (Tullnerfeldi fűzfák),
 1887–1888.
 Belvedere, Bécs

Az osztrák tájfestés fő vonulata azonban Albert Zimmermann iskolájából nőtt ki. Zimmermann a bécsi akadémián tanította a tájfestést, és szinte mindenki az ő tanítványa volt. Nyaranta ő is kivitte tanítványait a szabadba festeni, a hegyekbe, a Salzkammergutba, ahol a színek, a fények teljesen mások voltak, mint a magyar Alföldön. A hetvenes években tanítványainak népes köréből két tájképfestő emelkedett ki, akiknek a stílusa azután hosszú időre meghatározta, hogy az osztrákok hogyan látták a természetet: Robert Russ volt az egyik mester és Emil Jakob Schindler a másik.

Robert Russ (1847–1922) monumentális képe, a *Der Penzinger Au*, 1877, a hangulatfestés egyik remeke. Ferenc József vásárolta meg, és igen sok akkori nemzetközi kiállításon képviselte az osztrák festészetet, így számos magyar festő is ismerte.

A másik jelentős mester, Emil Jakob Schindler (1842–1892) köré már a hetvenes évek derekától egész sor fiatalabb festő gyülekezett, akik tőle szerették volna megtanulni azt a lírai tájképfestést, amit a mester maga „poétikus realizmusnak” nevezett. Az osztrák művészettörténet-írás kissé félrevezetően „Stimmungsimpressionismus”-nak (hangulati impresszionizmusnak) hívja ezt az irányzatot, amelynek semmi köze sincs a francia impresszionizmushoz, annál több a hangulathoz, ami

lombok vöröslő, sárgálló színeit precíz realizmussal, de oly megvesztegetően szépen festette meg, hogy a néző átéli a táj és a pillanat hangulatát. Az úgynevezett Schindler-iskolához tartoztak a mester barátai, Hugo Darnaut, a fiatal Carl Moll és három tehetséges festőnő, Tina Blau, Olga Wiesinger-Florian és Marie Egner, akik mindhárman beírták nevüket az osztrák tájfestés aranykönyvébe. Élete utolsó éveiben Schindler egy elhanyagolt kastélyt bérelt Alsó-Ausztriában (Schloß Plankenberg), ahol barátaival festett. A nyárfákkal szegélyezett közeli országutat többször és több évszakban, napszakban is megfestette, viharban, napfényben, eső után. De nem a különböző fényeffektusok kedvéért, mint Monet tette, hanem a változó időjárás keltette változó hangulat kedvéért. Hangulatfestése sokban rokon Mednyánszky festészetével, de stílusa, ecsetkezelése más (sosem olyan merészen pasztózus, vastag festékcsozókkal gazdagított felületű, mint magyar kollégájának vásznai), és hiányzik belőle az a misztikus istenkeresés, ami a magyar festőt annyira megkülönbözteti a többi tájképfestőtől. Schindler sok illusztrációt készített a Kronprinzenwerk (Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben) számára az adriai tengerpartról. Késői festménye, a *Pax* (1891), egy Dubrovnik melletti dalmáciai temetőről, finoman sugallt jelentésrtegeivel a hangulati szimbolizmus egyik osztrák fő műve.

A historizmus vezető osztrák mesterei



- Hans Makart:
Modern amoretti –
faldekoráció-vázlat, 1868.
Belvedere, Bécs

A hetvenes évek bécsi festészetének sztárja a salzburgi születésű, Münchenben tanult festő, Hans Makart (1844–1884) volt. Első müncheni nemzetközi sikerei után, amikor a *Modern amoretti* (1868) című képének nyugtalanító érzékisége felhívta rá a figyelmet,²²⁸ Ferenc József császár Bécsbe hívta, és állami műtermet és lakást adott neki.²²⁹

Kezdetben a Ringstrasse nagypolgári palotáit dekorálta. Legfontosabb ilyen megbízása Nikolaus Dumba nagyiparos és mecénás²³⁰ dolgozószobája, azaz a „studio” volt, amit az itáliai reneszánsz hercegi udvarok mintájára kellett megfestenie. Dumba hónapokra Velencébe küldte Makartot, hogy ott tanulmányozhassa a velencei reneszánsz mesterek stílusát. Az eredmény egy dús pompájú, neoreneszánsz stílusú könyvtárszoba lett, amelyben a könyvszekrények fölött aranyló színekben ragyogó festményfríz futott körbe, a megrendelő kiterjedt tevékenységét illusztrálva.²³¹ (A mennyezetet egy égre nyíló, illúziókeltő kompozíció, „a zene” díszítette.) Ennek a dolgozószobának az egész városban híre ment.

Makart következő nagy vállalkozása velencei téma volt: a *Velence hódol Catharina Cornarónak* (1872–1873). Egy bécsi műkereskedő, Hugo Othmar Miethke rendelte meg az addig páratlan méretű festményt, amit a bécsi világkiállítás idején kibérelt Künstlerhaus

legnagyobb termében egyedül állítottak ki úgy, hogy csak a kép volt megvilágítva. A költői képzelet szülte jelenet Ciprus utolsó királynóját ábrázolja, amint a velenceiek virágokkal, ajándékokkal járulnak elé. A kompozíció hasonló, mint a dózsепalotában látható Tiziano- vagy Veronese-festményeké, amelyeken a hadvezérek vagy dózsék a trónoló Madonna előtt hódolnak. Votívképek szekularizációja ez a melankolikus, kifinomult szépség előtti hódolat, de olyan tüzes, belső izzású színekkel festette meg a festő, hogy lenyűgöző pompája elkápráztatta a nézőket (és a kritikusok nagy részét).²³² Óriási sikert aratott, és elindította Makart világot beutazó képeinek sorát.²³³ A festő a bécsi elit kedvence lett; elegáns, kosztümös portrékat festett az arisztokrácia tagjairól és a kulturális élet hírességeiről (főleg színészekről), akik hetente megfordultak műtermében, ahol készül új művei között látványos fogadásokat és kosztümös ünnepélyeket rendezett.²³⁴ Makart igazi „celebrity” lett. 1875 telén művészbarátaival Egyiptomba utazott, ahol sok rajzot és vázlatot készített, és egy helyi fotográfustól fényképeket rendelt az ottani modellekről. Ezek szolgálták a későbbi kompozíciók előképéül. Az út egyik gyümölcse a mindössze három hét alatt elkészült *Kleopátra vadászata* volt. Az egyes figurákhoz az Egyiptomban készített fotókat használta fel. A festmény igazi drámai cselekménye az



előtérben látható krokodilusvadászat. (Ennek barokk előképei vannak; Rubens festett hasonló vadászatokat.) E mozgalmas, háromszögbe komponált és sötét színekkel megfestett jelenet mögött és fölött, a napfényben ragyog fel a híres egyiptomi királynő karcsú alakja és udvartartásának elegáns szépei. Az egész olyan, mint egy hollywoodi kosztümös film egy jelenete. Testközeli és látszólag fotografikusan hiteles, „ellesett pillanat” az ókor talán leghíresebb, érzéki szépségűnek tartott királynője életéből.

Legnagyobb nemzetközi művészi sikerét azonban egy másik történeti zsánerrel aratta Makart, az *V. Károly Antwerpenben* című festményel.

A jelenet ezúttal egy hiteles esemény felidézése, amelynek a német reneszánsz legjelentősebb mestere, Albrecht Dürer volt a szemtanúja és krónikása. Makart eltért a dűreri beszámoló szerinti felvonulás pontos rekonstrukciójától, amikor teljesen áttetsző tüllfátyolba öltözött fiatal nőt helyezett az ünnepi menet előtérébe, és a város (Bécs) ünnepelt társasági szépeinek arcát kölcsönözte nekik. Az aktokat ugyan hivatalos modellekről festette, de az arcokat a nézők felismerték. A rosszmájú pletyka botrányá dagadt, az újságírók

ironizáltak a feltételezett modellek moráljáról. A kritikusok és művészettörténészek szenvedélyesen méltatlankodtak a történeti pontatlanságok miatt, de elismerték a festmény hatásos kompozícióját, színvarázsát. A kép egyébként az 1878-as párizsi világkiállításon óriási közönségsikert aratott, aranyérmert nyert. Mellette ott Matejko és Munkácsy képviselte a Monarchia festészetét, és a kortárs francia kritika mind a hármas stílusát dicsérte.²³⁵ Elismerték, hogy művészetük nemzetközi összehasonlításban is jelentős. Makart kultusza Bécsben még tovább nőtt; színmámorban és a kedvence által tervezett esztétizáló eseménykultúrában élt a város bohémvilága és aranyifjúsága. A kosztümös karneváli évek csúcspontját a császári pár 25. házassági évfordulójára a város által szervezett díszfelvonulás jelentette (1879). Ezen Bécs vezető művészei mellett a nagypolgárság, a különböző foglalkozási ágak jeles képviselői is középkori és reneszánsz jelmezeket, kosztümöket öltve adták elő az évszázadokkal korábbi reneszánsz díszfelvonulások modern, neoreneszánsz változatát. A Makart által tervezett díszfogatokon ültek a különböző foglalkozások képviselői²³⁶ (pl. Julius Meinl, a fűszerkereskedő, Dehmel,

Hans Makart:
Vadászat a Níluson, 1876.
Belvedere, Bécs



- Hans Makart: V. Károly Antwerpenben, 1875
Belvedere, Bécs

a cukrászdatulajdonos, a feleségeikkel), és büszkén gurultak el a császári tribün előtt gazdagon díszített pompás jelmezeikben.²³⁷ A részleteket is aprólékosan megtervező Makart a felvonulás végén Rubens-kosztümben, fehér lovon léptetett el a nézők előtt és köszönte meg az ovációt. Ez a karizmatikus, kicsi ember híresen rossz társalgó volt, de csodálatos látványvárásló, ezerkezü, virtuóz színpadi rendező. Boldoggá tette azokat, akik a színpadán szerepet kaptak, és azokat is, akik csak nézték az előadást. Festményei valóban az öt érzékkel felfogható dús szenzualitást árasztottak, nagy kompozícióiban, a formák ritmusában, a hatás fokozásában zeneiség rejlett. Legszívesebben nagyzenekari összhatásra törekedett, mozgalmas drámaiságra ott is, ahol nem volt „sztori” a látvány mögött, de tudott azért lírai is lenni (lásd néhány női portréját). Megfestette Richard Wagner Nibelung-tetralógiájának néhány jelenetét, amelyeken már a szimbolizmust előlegezte meg.

A nyolcvanas évek elején nevezték ki a Képzőművészeti Akadémia tanárává, és a készülő Kunsthistorisches Museum lépcsőházának a díszítését kapta feladatul, de ezt a munkát már nem tudta befejezni, mert 1884 őszén, negyvenévesen, szifiliszben meghalt. (A feladat részben Munkácsyra szállt, aki a mennyezeten az itáliai reneszánsz apoteózisát festette meg, míg a lunettákat és az oszlopok közötti mezőket Gustav Klimtre

és a „festőkompanyia”²³⁸ tagjaira bízták. Ők egy újfajta, síkszerű ábrázolást kísérleteztek ki, amikor enyhén archaizáló stílusban idézték fel a múlt korszakait.) Makartot az egész város gyászolta: úgy érezték, legalábbis a művészvilág, hogy egy korszak áldozott le vele. Valóban, Makart halála a historizmus neoreneszánsz korszakának a végét jelentette Bécsben. Bár sok monumentális historizáló épület díszítését kellett még befejezni a Ringstrassén, de ez már csak utóhang volt. A fiatal Klimt öccsével, Ernst Klimttel és barátjával, Ernst Matschcsal alaposan kivette részét a rájuk maradt dekorációs feladatokból, de az ő stílusuk mind a Burgtheater falképein, mind a Kunsthistorisches Museum lépcsőházában már más volt, mint Makarté. Ők a finomnaturalizmus fotografikusan precíz stílusában rekonstruálták a múlt korszakait, szintén virtuóz tudással, de pátosszal teli lendület helyett hűvös eleganciával. Klimt később úgy folytatta a Makart által képviselt esztéticizmus szellemét, hogy miközben a mester korszaka és stílusideálja ellen fordult, az érzékiséget, az ösztönök nyugtalanító feszültségét, a mindent átható erotikát beleépítette emberiség allegóriáiba.²³⁹ A historizmus dekoratív feladatokat vállaló történeti festői közül Hans Makart mellett (akiről a korszakot elnevezték) Hans Canon (1829–1885) is jelentős mester volt. Rubens hatott rá, és képeinek a stílusa neobarokk. Makart halála után rábízták, hogy fesse meg a bécsi



Hans Canon:
Az élet körforgása,
1884–1885.
Belvedere, Bécs



- Anton Romako:
Savoyai Jenő herceg
a zentai csatában,
1880–1882 k.
Belvedere, Bécs

Naturhistorisches Museum lépcsőházának mennyezeti képét. Canon a természet körforgására utalva egy allegorikus Fortuna kerekét komponált. *Az élet körforgása* (1885), középen a rejtélyes szfinxfigurával, másfél évtizeddel később Klimtet is megihlette, amikor az egyetem számára készülő ún. fakultásképeken dolgozott. Ausztrián kívül ma kevésbé ismert, nehezen beskatulyázható, de nagyon jelentős festő volt Anton Romako (1832–1889), aki minden zsánerben különlegesen alkotott.²⁴⁰ Nyugtalan, szerencsétlen sorsú, kísérletező szellem volt, akinek merész stíluskísérleteit a kortársak nem fogadták el, viszont az osztrák expresszionizmus előfutára lett, Kokoschkára döntően hatott. Még a csatakép műfaját is megreformálta. A viszonylag kis méretű, *Savoyai Jenő herceg a zentai csatában* (1880–1882) című alkotásán új megközelítésben, vészjósló mézárlnak festi le azt a győzedelmes csatát, amely rátette a pontot Magyarország török alóli felszabadítására.

A fríz jellegű képen panorámaszerűen, több sávban rétegződnek egymás mellé a csata helyszínei. A világos alkonyi ég alatt, amelynek vörösét homályba borítja a sötétszürke lőporfüst, fenyegető sötét alpból villannak elő az öldöklés szereplőinek szellemalak-szilüettjei. A festő a harcolók nagy részét teljesen megfosztja individualitásuktól. A fővezér Savoyai Jenő kivont kardos alakja lóháton, egy messzi dombtetőn árnyékként rajzolódik ki a kép bal oldalán. A felülnézetből láttatott előtérben a törökök állásainak figuráit szaggatott csúcscsúcsfények vázolják fel. A harc lendülete, ami lent balról

jobbra sodorja a támadókat és hátrálásra kényszeríti a lófarkas lándzsát markoló turbános harcosok csoportját, jól érzékelteti a csata kimenetelét. A jobb szélén, egy fegyverhalmon szinte ruhátlan szerencsén fiú ül, aki épp most repítette ki halált hozó nyilát a kavargó, öldöklő embergomolyagba. Ő az egyetlen individualizált figura, és méretben is kiugrik a kép egészéből, ezáltal az egész csatát egy vízió síkjára emeli.

A kilencvenes évek modernizációs hulláma Bécsben

Makart halála után (1884) jó ideig nem bukkant fel domináns művészegyeniség a bécsi szcénában, de a stílári változások már érlelődtek; a realista-naturalista fordulat a „levegőben volt”. A bécsi akadémián tanuló festőnövendékek – szinte kivétel nélkül – pár esztendőre elmentek Münchenbe vagy Párizsba, hogy csiszolják tudásukat. Onnan más szemlélettel és stílussal érkeztek vissza, mint amit otthon sajátítottak el. Münchenben karizmatikusabb tanárok tanítottak, mint Bécsben, nagyobb és vegyesebb bohémvilág pulzált, és nemzetközi volt a műtárgypiac. A legújabb stílus, amely a nyolcvanas évek derekától vált népszerűvé, egy újfajta realizmus volt: szürke tónusokban festett modern világ és modern, szokatlan, sokszor nyomasztó, leverő vagy tragikus témák (Max Liebermann, Fritz von Uhde).

Bécsben is bekövetkezett a reakció a dekoratív, idealizáló historizmusra: a realizmus és a finomnaturalizmus. Első bécsi képviselői a nyolcvanas években azok a festők lettek, akik Münchenben vagy Párizsban tanultak, ahol a fotografikus precizitású naturalizmus meg a korábbinál jóval világosabb paletta, egy szürke tónusokra épülő, hűvös színvilág hatása alá kerültek. Ennek az új stílári irányzatnak egyik képviselője, Rudolf Bacher (1862–1945) huszonnégy évesen festette a *Megváltva* (1886) című képet, egy haldoklási jelenetet.

A fiatal fiú az imént hunyta le örökre a szemét. Az ágy szélén ülő fiatal szerzetes megilletődve nézi. A cellát csend, szinte tapintható csend tölti meg, a bágyadt napfény a fehér falra rajzolja az ablakosztás keresztjét. Nincs pátosz, nincsenek nagy gesztusok, szüksézáví, aszketikusán megformált, mélyen emberi jelenet. Aligha lehetne képileg nagyobb ellentétet elképzelni, mint ezt és egy nagy apparátussal megrendezett „történelmi haldoklást”. Ez az újfajta realizmus a vallásos festészetet is áthatotta, így Bacher *Mater dolorosája* is hasonlóan szüksézáví, lényegre törő kép, csak a lelki történelmre koncentrált. A következő évtizedben jó néhány szürke tónusú és szürke hangulatú festmény született. Megszaporodtak az „áhitat képei”: templomba menők, templomból kijövő hívek és falusi imádkozók lettek a festők modelljei (Wilhelm Bernatzik: *Utolsó kenetet vívők*, 1887 és *Templomlépcsőn*, 1888, Alexander Demetrius Goltz: *Zarándokmenet a mariazelli templom előtt*, 1894, hogy csak néhányra utaljunk).

A modern századfordulós bécsi festészet nem 1897-ben kezdődött a *Secession* megalakulásával, hanem az 1890-es évek elején. Gustav Klimt ekkor még nem volt „primus inter pares”, és még messze volt attól, hogy ő legyen a festészeti botrányok „médiasztárja”; akkor még barátaival együtt állami intézményi megbízásokat teljesített.

A kritikusok sokkal inkább azoktól remélték a megújulást, akik megjárták Münchent és Párizst. A tájfestésben a Párizsban éveket töltött, harcoss és szenvedélyes

Theodor Hörmann²⁴¹ hozta az új látásmódot (*Tavacska a bükkösben*, 1892), a zsánerfestésben és az aktfestésben pedig a népszerű Josef Engelhart, aki Párizs mellett Münchenben töltött éveket.

A nagy port felkavaró viták az ő személyük és műveik körül zajlottak. Engelhart impresszionisztikus fényárnyék játékot festett a nyúlánk, mezítelen fiatal nő testére. Nyilván nem annyira a színes fényfoltok, mint a naturalistán megfestett akt irritálta a bírálókat. A kép a következő évben Münchenben is szerepelt, és ott vette meg Andrassy Tivadar.²⁴²

A konzervatív kritika nehezményezte a naturalista képeken a „csúnyaság” szándékos kultuszát a megszépítő esztétizálással szemben, de a tendenciát nem tudta megfordítani. Így a kép- és a témakínálat erősen differenciálódott. Akik még mindig úgy érezték, hogy szépet kell festeni, azok az újjászülető szimbolizmus témáiban és az allegorikus mesékben találtak menedéket.

Az urbánus élet vidámabb aspektusait is új, fotografikusan precíz, realista stílusban, sokszor borús, szürke színekben, de a szabadban, természetes megvilágításban festették meg. A kritikus Hevesi „Graumalerei”-nak (szürkefestészetnek) nevezte ezt az irányzatot. Csak az estélyi ruhák teszik színessé Klimt csodált, bravúros technikájú, *A Burgtheater nézőtere* című képét (1890) és párdarabját Matschtól. A kortársak franciásnak érezték, de Münchenben és Európa-szerte másutt is sok hasonló stílusú virtuóz kép született, minden bizonnyal a fényképezés hatására.

A 20. század középi művészettörténet-írás „szalonfestészet”-nek bélyegezte ezeket a képeket ha a városi szórakozás, a szalonok élete vagy a bálók forgataga, a nagypolgári, műtárgyakkal telezsúfolt enteriőrökben játszódó jelenetek voltak a témáik. Technikailag tökéletesen felkészült mesterek keresték azokat az új témákat, amelyekkel díjat lehetett nyerni, nevet lehetett szerezni és a képet jól el lehetett adni.²⁴³ Ám ezeket igencsak nehéz volt megtalálni. A hagyományos zsánerek és allegorikus történelmi témák kilúgozódtak, valóban megújításra vártak. Ezért is szervezte meg egy bécsi könyvkiadó (Gerlach & Schenk) azt a grafikai sorozatot, amely a hagyományos allegóriák és emblémák megújítását, modernizálását tűzte ki céljául. Ebbe a sorozatba rendelték meg például Klimttól a szerelem allegóriáját, és ő ekkor festette meg a két arany sáv közé komponált csábítási jelenetet, fölötte a lány életét tönkretévő fatális következményekkel (*Szerelem*, 1895). Egy kor atmoszférája nagyban meghatározza a festők témaválasztását és a témák interpretálásának mind intellektuális mélységét, mind érzelmi hangulatát.

Mi határozta meg Bécsben a kilencvenes években a művészvilág hangulatát? Az optimista historizmus után – ha nem is a nyolcvanas években, de a kilencvenes években már feltétlenül – miért kezdett a „fiúk nemzedéke”



- Rudolf Bacher:
Megváltva, 1886.
Belvedere, Bécs

szorongani? Bécs úttörő kultúrtörténész kutatója, Carl E. Schorske ezt a liberalizusból és annak az értékeiből való kiábrándulással magyarázta.²⁴⁴ Értékválság és identitásválság? Igen, a liberális ego (sic!) válsága volt ez, amelynek vannak olyan pontosan meghatározható tényezői is, amelyek a jövőtől való szorongást építették bele az emberek lelkébe.

A nyolcvanas évek végén, a kilencvenes évek elején kialakultak a tömegpártok: először a szociáldemokraták, majd a „nagynémet” párt, végül Kar Lueger pártja, a keresztényszocialisták álltak sorompóba, hogy változásokat kényszerítsenek ki a politikában. Németországgal és a német nacionalizmussal szemben az osztrák identitás még nem tudott kikristályosodni. Nemcsak a közös nyelv és részben közös múlt miatt, hanem azért is, mert nagyon sok Németországból áttelepült vezető tudós, iparos, művész élt és alkotott Bécsben, és az ő kettős kötődésük Königrätz óta neuralgikus pontot

jelentett. A megoldás az a sajátos állampatriotizmus volt, ami nagy teret biztosított az individuumnak. 1889 elején öngyilkos lett Rudolf trónörökös, és ezzel egy sor új bizonytalansági tényező is felködlött a Monarchia jövőjét illetően. Az új trónörökös, Ferenc Ferdinánd szláv szimpátiája csak szaporította az osztrák–német identitás neuralgikus pontjait. Az iparosodás és az urbanizáció fokozódó üteme Bécsben is feszültségeket teremtett. Gazdaságilag polarizálta a társadalmat: a gazdagság mesebeli volt, de a leggyökértelenebbek számára már-már elviselhetetlen lett a nyomor. A város megint kinőtte a kereteit, a második ún. városbővítés most már a Gürtel vonalán kívüli falvakat integrálta. Ez az új, sok megbízást és munkát teremtő urbanisztikai-építkezési hullám viszont új fellendüléssel kecsegtetett. A városi közlekedés elengedhetetlen modernizálását Otto Wagner és irodája „vezényelte le”; kiépítették a Stadtbahnt (1892–1896).

Az irodalom szerepe, a *Secession* előkészítése

A 19. század utolsó évtizedének első kétharmadában a bécsiek még tele voltak tettvággyal, pezsgéssel és elszántsággal, hogy szeretett városukat még jelentősebb Kunststadtá (művészvárossá) tegyék. Míg ezekben az években a cseh és a lengyel festészetben a dekadencia és a divatszimbolizmus pesszimista mesterműveket tudott ihletni, addig az osztrákoknál ez a hangulati váltás csak 1897 táján köszöntött be.

A művész-értelmiségi elitet, az irodalmárokat talán jobban befolyásolta az, hogy az intellektuális élet világnézeti alapját jelentő fejlődéshit a különböző empirikus tudományágakban egy sor új felfedezés megkérdőjelezte. A filozófiában Schopenhauer, Nietzsche és Richard Wagner teóriái hatottak a fiatalokra. Ők irracionalista és pesszimista szemléletet hoztak, ami megrendítette a felvilágosodástól örökölt optimista hitet az emberben. Ugyanebben az irányban sokasodtak a negatív sejtések az emberi lélek természetéről. A bécsi értelmiségi körök „húzó tudománya”, az orvostudomány specializálódott, és éppen a neurológia új felfedezései és új eredményei egy a korábnál sokkal sötétebb emberképet indukáltak: azt, hogy az emberben az ösztönök világa hatalmasabb erő, mint a civilizációs felszíni máz. Bár Sigmund Freud csak 1900-ban adta ki első jelentős könyvét, az *Álomfejtést* (amiben felkavarta az alvilág erőt), idősebb kollégái és elődei már előtte is nyugtalanító új nézeteket vallottak az emberi pszichéről.²⁴⁵ A kiszámíthatóság vágya, a biztonságérzet igénye által kívánt racionalitás helyett az ösztön-élettről szóló információkból és félinformációkból született az új, modern, szorongató emberkép. Mindez azonban nem jelent meg rögtön az osztrák festészet témáiban,²⁴⁶ de idővel, 1898 után, történetesen Klimt fakultásképeinek a témája kiprovokálta a képi megfogalmazást, átírta a művek ikonográfiáját.²⁴⁷ A kilencvenes évek elején még nem érződött ez a peszsimizmus, előtte inkább a naturalizmus és az orosz meg a skandináv irodalom által gerjesztett peszsimizmus dominált, bár abban is volt elég nyomasztó szellemi és lelki tapasztalat ahhoz, hogy nehéz legyen optimistának maradni. Az értelmiségi művészek legnyugtalanabb szellemei menekülni próbáltak az egyre áttekinthetlenebbé váló és szorongató jelen elől, és Bécsben a legkönnyebb és legjárhatóbb út az esztéticiz-mushoz, a művészethez vezetett.²⁴⁸

A modernizálás reménye és lendülete Bécsben (akárcsak Budapesten) az irodalomban kezdődött, a *Jung Wien* körével. A legfőbb elv és cél az alkotó individuum szabadsága volt, ami a konvenciók elvetését jelentette. Hangadójuk, az író és publicista Hermann Bahr – berlini és párizsi élményekkel a háta mögött – provinciális állóvíznek érezte a császárvárost. Fel akarta ébreszteni Bécset, meghaladni a hagyományokat, elvetni a naturalizmust és meghonosítani a lélektani regényt és a szimbolizmust. A csoport lírikusai önnön lelküket kultiválták, életüket műalkotássá szerették volna formálni.

A Bahrnál sokkal kifinomultabb esztétikát író költő (akkor még gimnáziumba járó zseni), Hugo von Hofmannsthal szerint: „Két dolog tűnik ma modernnek: az élet analízise, és a menekülés az élettől [...] Az ember vagy saját lelki életének boncolója, vagy álmodik.” (1893)²⁴⁹

A Jung Wien körének voltak földön járó íróik is, mint például Artur Schnitzler, akik a realizmust nagyszerűen összekapcsolták a modern lélektani elemzéssel. Ezek az ifjú bécsi írók, költők hamar beérkeztek, és már híresek voltak (nem csak Bécsben), amikor kritikusként 1894-től kezdve segítséget nyújtottak a festőknek, hogy azok sikerre tudják vinni a művészeti áttörést. Bahr, Hofmannsthal és Felix Salten a *Secession* megalakulása előtt is rendszeresen írt művészetkritikát, és nyitott volt minden újra és minden kvalitásra.

Portrémegrendelés mindig akadt, népszerű volt a tájkép, a városkép, és még mindig volt igény a kedélyes zsánerképekre, amit a biedermeiernek a kilencvenes évek derekától kezdődő reneszánsza is elősegített. De a hagyományértelmezés folyamatosan változott. Még a tősgyökeresen bécsinek érzett és a biedermeier óta népszerű anekdotikus és humorosnak szánt, köznapisituációkat megjelenítő zsánerképek műfaja is módosult; a színek kivilágosodtak, megjelent a finomrealizmus szürkés színvilága. Ha az elbeszélő, irodalmi momentum meg is maradt, a lélektani megközelítés differenciálódott, elmélyült. Megragadó példája ennek a friss látásmódnak Karl Zewy *Leánykérés* (1896) című képe, ahol már nyoma sincs a korábbi szentimentalizmusnak.

A változás a szimbolizmus irányába is kívülről indult, amikor az újító német festők rendszeresen egy-egy szokatlan képpel szerepeltek a Künstlerhaus kiállításain. Így Uhde vallásos kompozíciói a nyolcvanas évek legvégétől időről időre felborzolták a konzervatív kedélyeket. Majd Franz Stuck emlékezetes, már a szimbolizmus felé mutató képei (*A paradicsom őre*, 1889 és *A Lucifer*, 1890) keltettek feltűnést.

A müncheni, immár évenként megrendezett nemzetközi glaspalastbeli kiállítások élménye (a fiatalok vagy ott tanultak, vagy elutaztak megnézni) szembesítette a bécsi festőket is a német, belga, holland, sőt az angol és skót stílus kísérletekkel, és néhányukat meg is ihlette. Ők lettek később a *Secession* tagjai (Josef Engelhart, Otto Friedrich, Josef Maria Auchentaller, Wilhelm List). Néhányan Párizs felé orientálódtak (Wilhelm Bernatzik és Maximilian Kurzweil).

1892-ben megalakult Münchenben az első németországi Szecessziós Társulat, amelynek festői egyénileg már korábban is rendszeresen részt vettek a bécsi Künstlerhaus kiállításain. Az 1894-es bécsi nemzetközi képzőművészeti tárlat relatív kudarcra volt a döntő impulzus, amelynek kapcsán a város művészetkritikusai és zsurnalisztái a modernizálás és megújulás mellett törtek lándzsát, sürgetve, hogy a város a képzőművészetek terén is váljon olyan fontossá, mint amennyire jelentős a zenében.

Gustav Klimt:

A tatai Esterházy

Színház nézőtere, 1894.

Fekete-fehér reprodukció

az 1945-ben elveszett

festményről.

Kuny Domokos Múzeum, Tata

Fotó: © Kuny Domokos

Múzeum



A zene tette Bécsset minden más „művészvároshoz”²⁵⁰ képest mássá. Mai kifejezéssel élve a zene Bécs számára identitásképző volt. Lakói büszkék voltak arra, hogy Haydn, Mozart, Beethoven és Schubert is ott élt,²⁵¹ és tisztelték a körükben tartózkodó Brahmsot és Brucknert meg az ifjabb Johann Strausst. Bécs már a század dereka óta a zene fővárosának tartotta magát, és a bécsiek gondosan ápták, fejlesztették is ezt az imázst. A város társadalmi elitje számára a zene jelentette a legfontosabb művelődési, kikapcsolódási és szórakozási formát. (Egyébként a bécsi populáris kultúrában az olcsó szórakozóhelyeken szintén dominánsan jelen volt a zene és a tánc.) A polgárságban és jobb körökben elengedhetetlen volt, hogy a gyerekek tanuljanak valamilyen hangszeren játszani, és otthon a családok rendszeresen kamarazenéltek. A zene egy sor más képességet is fejlesztett, ráadásul javította az élet minőségét, örömök forrása volt. Az újságok naponta írtak magas színvonalú kritikát a hangversenyekről, az operákról. A zenetörténet első professzora, Eduard Hanslick hetente három zenekritikát írt, és minden napilapban rendszeresen írtak az előadásokról. Így nem meglepő, hogy 1892-ben Bécs rendezte a világon az első speciális zene- és színházi kiállítást. Ezt még fokozta, hogy az évtized két divatos filozófusa, Schopenhauer és Nietzsche számára a zene központi helyet foglalt el a művészeti ágak rangsorában. A zene és a zenélés képei a bécsi festészetnek is gyakori témái lettek. Az 1900-as párizsi világkiállítás osztrák pavilonjában két zenei témájú (Schubert házi koncertjét és Johann Strauss zenei estélyét megelevenítő) festmény képviselte Bécs kultúráját.

A nagyon jómódúaknál volt zeneszoba vagy zeneszalon is. Klimt a zenerajongó és Schubert-kutató mecénás, Nikolaus Dumba zeneszalonja számára festette meg a két első igazán új stílusú képét, a *Zenét* és a *Schubert a zongoránál* címűt (1898). A két művet be is mutatták az 1897-ben megalakult *Secession* első kiállításán 1898-ban. A neoimpreszionizmus apró ecsetvonásainak vibrálását használja fel Klimt, hogy élénk varázsolja egy gyertyafényes házi muzsikálás ünnepélyesen meghitt pillanatát, mikor még maga Schubert ült a zongoránál. A festménynek óriási volt a sikere, Klimt ekkor lett a bécsi közönség kedvence.

A *Secession* első elnöke is ő lett. Művészi tekintélye kétségbevonhatatlan volt még a kollégák előtt is, de ennek akkor nem annyira az olajképei, mint inkább a falképei jelentették az alapját. A Burgtheater mennyezetén és a Kunsthistorisches Museum lépcsőházának falán lévő képek nagy elismerést arattak. A klimti életmű java, a szimbolista fő művek és a jelentős portrék azonban 1897 után születtek.

Klimt nyilvánosan nem állított ki a budapesti Műcsarnokban, de volt kapcsolata magyar megrendelőkkel.²⁵² 1894-ben festette meg a tatai Esterházy-kastély színházának a belsejét (ennek előképe a híres Burgtheater-kép volt). A képet gróf Esterházy Miklós rendelte meg, aki nemcsak magánszínházát, hanem illusztris vendégeit is a Burgtheater nézőterének analógiájára akarta megörökíttetni. Klimt így a színpad felől jelentette meg az elit közönséget. A színház leégett, és a kép ma lappang vagy elpusztult.²⁵³

A többi osztrák mester



Carl Moll:
Nyírferdő esti
fényben, 1902 k.
Belvedere, Bécs

A *Secession* többi mestere közül Josef Engelhartnak (1864–1941) és Carl Mollnak (1861–1945) volt még kétségbevonhatatlan tekintélye.

Moll, aki eredetileg Emil Jakob Schindler tanítványa volt, 1894-ben elbűvölően szép, napfényben fürdő plein air képet festett a Kalsplatz sarkán lévő Naschmarkttról. Művei között tájképeket, városképeket és hangulatos enteriőrképeket találunk, eleinte templombelsőket, majd híres bécsi paloták belső tereit örökölte meg. A századvégen őt is megérintette a szimbolizmus (*Alkonyat*, 1899), melynek hangulata ott lebeg a tájképein, amelyeket betölt a természet csendje. 1903-tól kezdve Moll építész barátja, Josef Hoffmann által tervezett villájáról olyan enteriőrsorozatot festett,

amely nemcsak a Wiener Werkstätte választékosan modern, bécsi elit ízlését örökölte meg, hanem a családtagok mindennapjainak egy-egy meghitt pillanatát is. A témaválasztás és az érzelmi megközelítés rokonítja ezeket a festményeket Rippl-Rónainak azokkal a képeivel, amelyeken a magyar mester is családtagjait festette meg kaposvári házában. Ugyan a stílus, a színvilág és az ízléskultúra – így a képek színvilága is – teljesen más, de ezek a 17. századi holland festészetre visszanyúló szobabelsők, lakóikkal egyetemben hasonló hangulatban idézik fel a polgári otthonok meghittségét, intimitását (*Dolgozószobám*, 1903).

Carl Moll nagyszerű szervező volt, jól beszélt nyelveket és sokat utazott. A *Secession* Künstlerhausból történt



- Maximilian Lenz:
Egy világ, 1899.
Szépművészeti Múzeum,
Budapest

kiválása körüli szervezési munkák oroszlánrészét magára vállalta, és neki volt köszönhető megannyi kiállítás létrehozása. A bécsi elszakadás, ami megtörte a Künstlerhaus kiállítási monopóliumát, a diskurzus szintjén a stíluszabadságról és a művészi kísérletezésről szólt, de mögötte elkeseredett konkurenciaharc is rejlett: küzdelem a jelentős megbízásokért és a műtárgypiacért.²⁵⁴ A szecessziósok az első három évben – éppen kritikus szövetségeseiknek köszönhetően – nagyon sok támogatást kaptak a legnagyobb napilapokban; megnyerték a közönséget, hirtelen divattá tették a kiállításlátogatást és beszédtemává az új festészeti stílusokat. A klimti fakultásképek botránysorozata 1900-tól viszont a sajtót és a publikumot is megosztotta.²⁵⁵ Egyébként ez volt az a fordulat, amikor – jószérivel egyedül Klimt képei miatt – az osztrák festészetben gyakorivá váltak az érzékiséget és a halált, Erősztt és Thanatoszt, a testiség ambivalenciáját témául választó vagy arra utaló képek. Ezek addig ritkák voltak Bécs festészetében. (Stuck jóval előbb festett fenyegető

femme fatale-okat, mint Klimt, és azokat fél Európa ismerte, de nem tört ki körülöttük hosszan tartó botrány.) Ha korábban a dekadencia és a divatszimbolizmus pesszimista mesterműveket tudott ihletni a cseh és a lengyel festészetben, az osztrákoknál ez a hangulati váltás csak 1898 táján köszöntött be. A korábban említett hangulati, szellemi orientációs fordulat, ami a pesszimizmust tette dominánssá a kultúra megannyi szférájában, 1897-ben vált intenzívvé. Mögötte súlyos politikai fordulat rejlett, az ún. Badeni-féle nyelvrendelet kiváltotta feszültség, zavargásokba torkolló tüntetéssorozat, ami állandósította a német és a cseh nyelvű lakosság szembenállását Csehországban, és ez Bécsre is áterjedt. Bécsben nagyon nagy számú cseh anyanyelvű lakos élt, akik elsősorban az építkezéseken dolgoztak és téglavetők voltak.²⁵⁶ A Badeni-kormányoknak le kellett mondania. Ha a társadalom élete tele van megoldhatatlan problémákkal, és az uralmon lévő politikai hatalom rendszeresen elodázza a megoldást (persze nincs mindig jó megoldás), akkor a kultúra

más régióiban is a konfrontálódás, a megosztás mintája terjed el, és a társadalom más területeken is polarizálódik. 1897-ben szinte mindenütt ez történt az Osztrák–Magyar Monarchiában.

Alighanem ez a magyarázata, hogy Prágában, Krakkóban és Bécsben is egyszerre születtek meg vagy aktivizálódtak az új, kombattáns művészegyesületek. Mintha futótűzként terjedt volna szét az új művészársulatok megalapításának kényszerítő igénye.

Valójában sem festői stílus szempontjából, sem valami revelatív, új gondolati-szellemi áram (konstrukció) szempontjából nem volt jeles ez az 1897-es év, de a dinamikája új képzőművészeti korszak nyitányát hozta. A képeket, amiket az első kiállításokon bemutattak, festhették volna akár két vagy négy évvel korábban is, de az új egyesületek új utakat és orientációkat hoztak (Bécs és Budapest), vagy segítettek kiteljesedni a már megfogalmazott markáns ars poeticákat (Krakkó és Prága).

A *Secession* (hivatalos nevén *Vereinigung bildender Künstler Österreichs*) művészei a kiváláskor még nem álltak készen arra, hogy csupa új stílusú, új művel mutakozzanak be, így csak 1898-ban tudtak kiállítást szervezni. Azon elsősorban a külföldi meghívott vendégművészek képviselték az új tendenciákat, stílusokat. Nem volt közös bécsi szecessziós stílus, az csak pár év múlva az építészetben és az iparművészetben fog kialakulni: az lesz majd a geometrizálás, a Wiener Werkstätte stílusa.

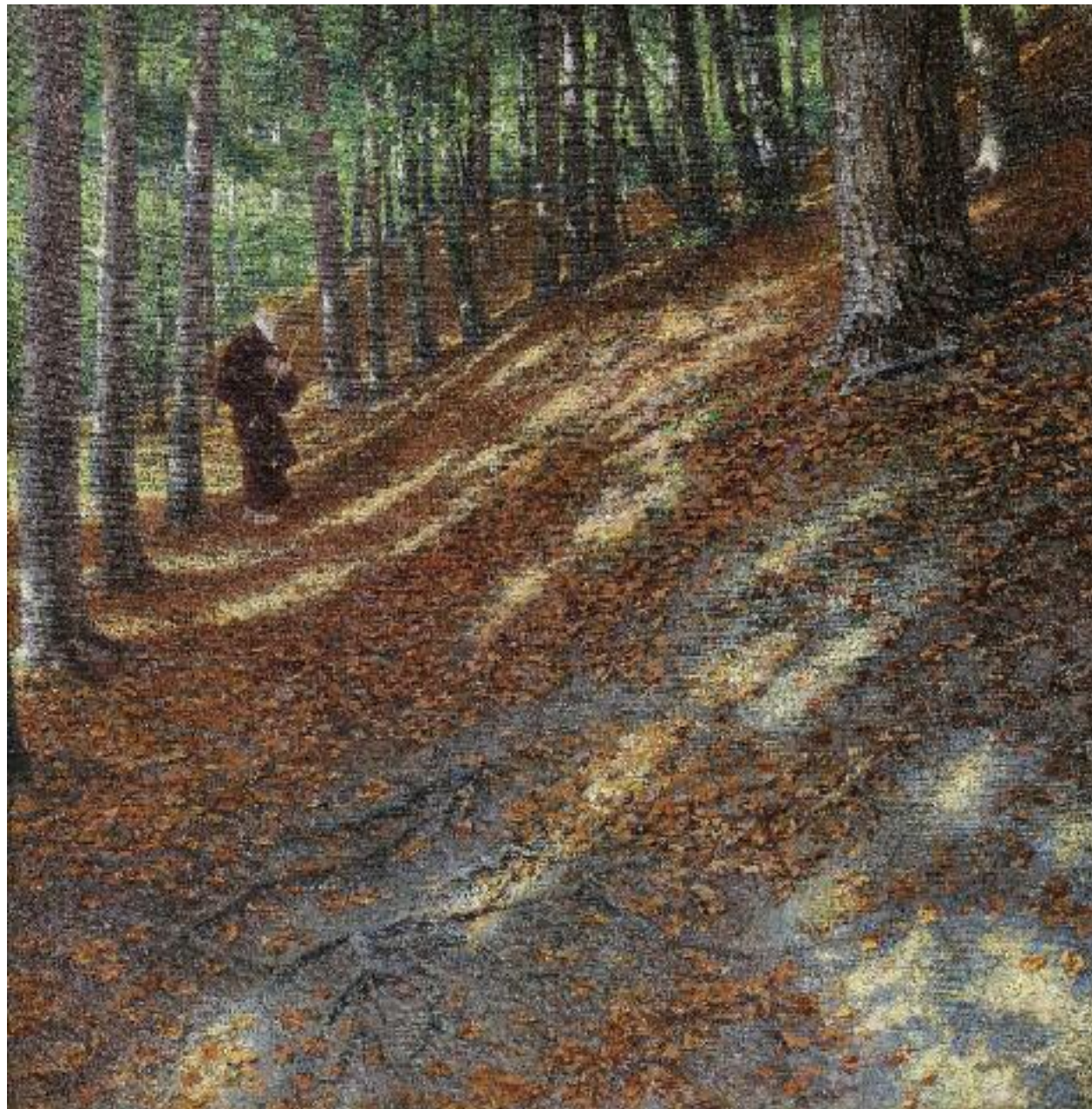
1897 körül még a pasztózus ecsetvonásokkal megjelenített, színgazdag realizmus volt a bécsi többség stílusa, annak ellenére, hogy ezeket a világos színskálát használó plein air festőket a kor kritikusai sokszor impresszionistáknak nevezték. Miután néhány francia és belga pointillista is kiállított az első kiállításokon, ez a pointillizmus lett egy időre számukra a modernség védjegye. Nem az ortodox seurat-i színelbontással dolgozó analitikus pointillizmus, hanem az ecsetkezelés technikájára vonatkoztatott, amit a Bécsben lelkesen ünnepelet Segantini is alkalmazott. Ettől fogva a jellegzetes, szaggatott vagy vibráló ecsetvonásokkal festett felület több mester, így Adolf Böhm, Carl Moll, Max Kurzweil, Gustav Klimt ekkori képein is megtalálható. Egész kis csoportot alkottak azok a festők, akik mintha a mesékhez, a legendákhoz, vagy legalábbis az álmodó alkonyati, esti „kék órákhoz” vonzódtak volna legerősebben, így tovább művelték a hangulatfestés költői stílusvonulatát. A Jugendstil/art nouveau stílusa és témaválasztásai leginkább a grafikákban mutakoztak meg, a szimbolizmus divatos témái pedig a kék szín minden tónusát végigjártató kék/zöld kompozíciókon, főképp Ernst Stöhr képein, de kedvelte több más mester is, így Maximilian Lenz és Max Kurzweil vagy Friedrich König.

A *Secession* „belső magjához” tartozott Maximilian Lenz (1860–1948), akit a *Secession* kritikus-támasza, a magyar származású Ludwig Hevesi festő-poétának tartott.²⁵⁷ Hangsúlyozta, hogy lírikus hangulatúak Lenz képei, hogy többnyire alkonyati, melankolikus hangulatokat fest. A Beethoven-kiállításon is szerepelt pár réz domborművel, amelyek Pán és kentaur-jeleneteket ábrázoltak. *Egy világ* című festménye nagy feltűnést keltett a *Secession* negyedik kiállításán, 1899 tavaszán. Hevesi „költői-festői tavaszképnek” nevezte, „amin egy fiatalember képzeletben bájos, táncoló lányokat lát”.²⁵⁸ Egy másik cikkben hosszabban elemezte a képet, és még mindig úgy látta, hogy a kék ruhás lányok a férfi fantáziájának a teremtményei, akik táncba akarják hívni. Nagyon tetszett neki a kép színvilága, a mély tónusú, erős kékek és zöldek harmóniája.²⁵⁹ Ez a színkombináció azután évekig visszacsengett a tájképeken, például Max Kurzweil egyik kiemelkedően szép, lírai festménye is a friss zöldek és a mély kobaltkék szólamára van hangolva (*Martha Kurzweil a Pont Aven-i patak partján*, 1900).

Lenz talányos képét a Szépművészeti Múzeum számára Térey Gábor, a gyűjtemény akkori tudományos vezetője vásárolta meg 1900-ban.²⁶⁰ Az egyik legtapasztaltabb *Secession*-kutató, Marian Bisanz-Prakken is hosszan medítál a kép interpretációs lehetőségeiről, de nem tudja megfejteni annak „üzenetét”, a stílusát viszont „dekoratív naturalizmusnak” nevezi.²⁶¹ A témaválasztást ugyanakkor az egyesület folyóiratának, a *Ver Sacrum*-nak (Szent Tavasz) az ihletésére vezeti vissza. Egy másik kutató, Kontha Sándor a képen látható férfi figurájában Pjotr Iljics Csajkovszkijt vélte felfedezni, az arc rokon vonásai alapján. Ezt a teóriát sem lehet bizonyítani.²⁶² A tavasz felidézése és a táncot lejtő fiatal lányok motívuma viszont olyan festői toposz, amelynek egyik közvetlen előképét 1899-ben kollégájánál, Auchentallernél láthatta a festő.

Lenz másik képe, *Az ősz (Lombszőnyeg- király)* egy *Az út Csodaországba* című triptichon része volt. Nem maradt róla fotó, de a két szárnyat ismerjük. Tavasz, nyár és ősz, a természet körforgása az emberi élet ősi metaforája. A tavaszt az üde zöld rétek, mezők és táncoló fehér ruhás fiatal lányok testesítik meg. A fiatalság varázsát a hervadással ellenpontosította. Az ősz öregember alakja a vöröslő őszi avarral borított bükkerdőben nagyon egyszerű párhuzam, de nagyon szépen festette meg az erdőt, és a négyesögű tájkivágat erős rokonságot mutat Klimt ezekben az években festett erdőképeivel.²⁶³ A különbség talán az, hogy Maximilian Lenz jobban kötődik a valóságos tájhoz, míg Klimt egyre inkább absztrahál, végül szinte csak textúrát fest.

Amikor Hevesi festő-poétáról írt, akkor azokra a művészekre célt, akik a mindennapi valóság



- Maximilian Lenz:
Lombszönyeg király
(Az ősz), 1901.
Antiquitäten &
Bildergalerie Dkfm.
Anton Figl, St. Pölten –
Anton Figl Galéria,
St. Pölten

helyett a képzeletbelit, a meseszerűt keresték, és a szimbolizmussal kacérkodtak. Az indulás körüli esztendőkből sokszor festettek tündérek, legalábbis tündérnek látszó szép fiatal nőket, akik a természet lágy ölén táncot lejtettek. A romantikus mesevilág, mely tündérekkel, szellemekkel, manókkal népesítette be az erdőket, mezőket, mindig vonzotta a német kultúrán nevelkedetteket. A kilencvenes évek neoromantikus divatjában – a versekben és az operaszínpadokon – nimfák és najádok voltak a szimbolikus, moralizáló tanmesék hősnői (pl. Undine, Ruzsalka). Nemcsak pozitív hősnők, áldozatok, de csábító, fenyegető femme fatale-

ok is lehettek a természet szellemei, így nagyszerűen beleillettek a századvég ambivalens nőképébe. Ami számunkra ma oly idegen és megmosolyogtató, az 1900 körül még természetes költői konvenció volt, és virtuális valósággá válhatott.

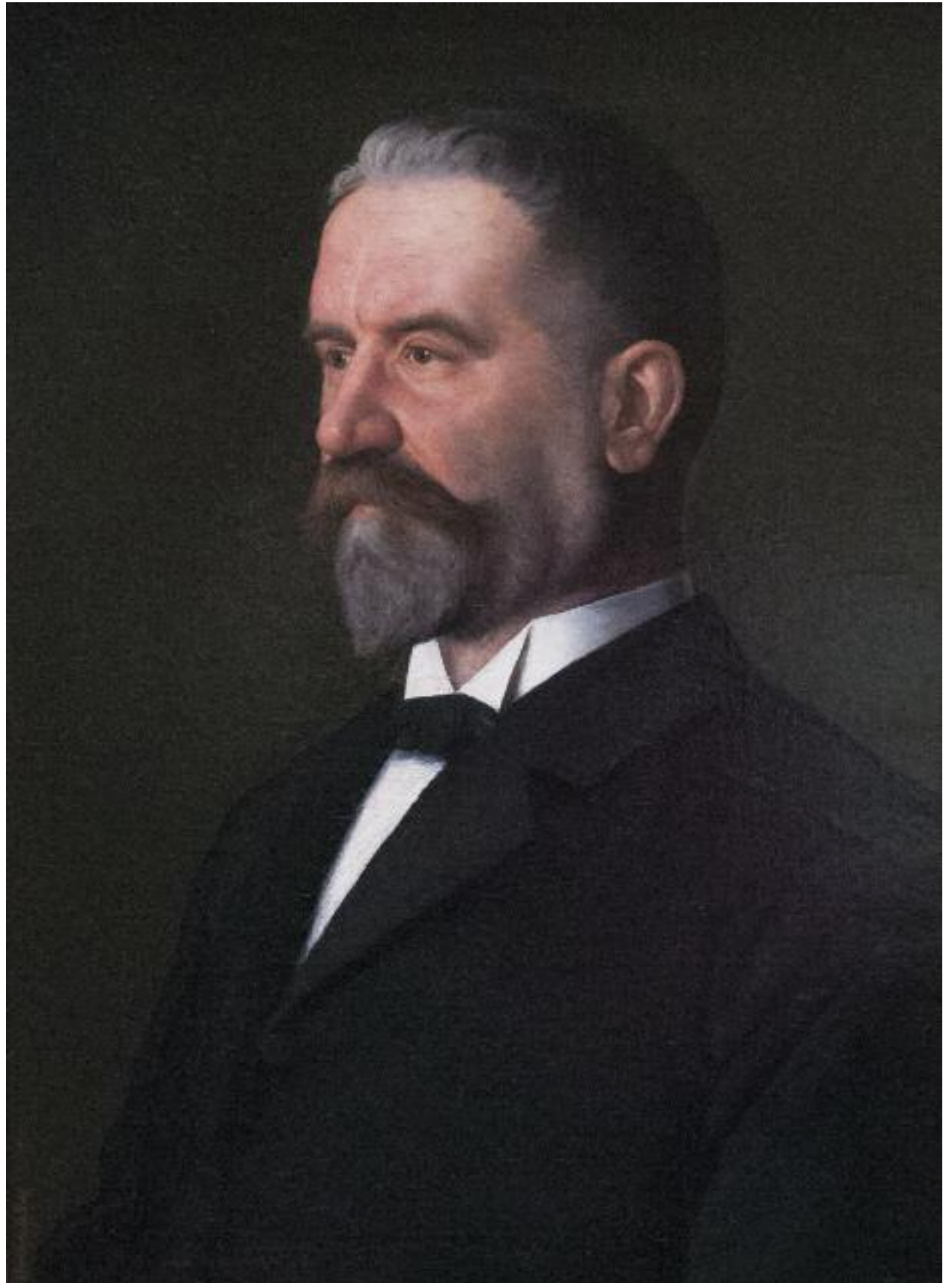
A „Pastorale” zeneszoba, a bécsi Beethoven-kultusz rejtett emléke

Természetben táncoló tündéreké idealizált, de valóságos leányok díszítik az egyik ritkaságszámú menő, szerencsésen megmaradt századvégi képciklust is, ami egy bécsi zeneszoba falait díszítette.

Festője, Josef Maria Auchentaller (1865–1949) a *Secession* megbecsült tagja volt, akinek a munkássága csak részben ismert, életművének nagy része még lappang.²⁶⁴ A zeneszoba pannóit 1898–1899-ben festette a zenerajongó Scheid család számára, újonnan felépült villájukba. Ez a zeneszoba a bécsi századvég poétikus zenekultúrájának különleges emléke és az idealista szépségkultusz egyik utolsó fellobbanása. A megrendelő, Georg Adam Scheid Németországból települt Bécsbe, ahol ezüstműves szaktudását kamatoztatva üzemet alapított, amelyben ezüstfinomításon túl ezüst és arany ékszerek gyártásával foglalkozott.²⁶⁵ Vállalkozó szellemére vallott, hogy Budapesten is alapított egy leányvállalatot, amely csak a második világháború után szűnt meg.²⁶⁶

Amikor a családfő már olyan jómódú lett, hogy nagy és elegáns villát építtetett, akkor valószínűleg a család hölgyei érték el nála, hogy a zeneszoba falát festményekkel díszíttesse. Legidősebb lánya, Emma 1885-ben ismerte meg a fiatal Auchentallert, aki előbb a technikai főiskolán tanult építészetet, majd a bécsi akadémián végezte tanulmányait. A fiatalok egymásba szerettek, de a családfő ellenezte, hogy lánya egy kezdő festőhöz menjen férjhez. Miután Adam Scheidet sikerült végre meggyőzni, hogy Auchentaller mégis méltó férje lesz Emmának, a fiatalok 1891-ben összeházasodhattak. Egy év múlva Münchenbe költöztek, ahol a festő a kiemelkedően népszerű Paul Höckernél tanult, és a plein air festés híve lett. Az ott festett, rajzolt művek elvesztek, csak egyetlen munka maradt meg, a *Jugend* folyóirat számára készített címlap.²⁶⁷ 1896 őszén hosszú itáliai tanulmányút következett, majd 1897-ben a festő visszatelepedett Bécsbe, ahol csatlakozott a *Secession*-hoz. Folyóiratukba, a *Ver Sacrum*ba sok kisebb grafikát – növényornamentikákat, borítókat – rajzolt, és portrékat festett a családtagokról.

A felesége, Hermine és a lányok eszközölhatték ki Scheidnél, hogy a zeneszoba kialakítását bízva vejére, aki egyébként szecessziós formavilágú ékszerterveket is készített a cég számára. A művészi feladatot tekintve merész és az osztrák szecesszióon belül úttörő vállalkozás volt egy új stílusú enteriőr megtervezése.²⁶⁸ Auchentaller nemcsak a festményeket, hanem a bútorokat, a függönyöket, az áttört díszű faragott ajtókereteket és a színes üveglakot is megtervezte. Nikolaus Dumba ugyan már 1893-ban megbízta Klimtet és Matschot, hogy tervezzék meg zeneszobáját és ebédlőjét, de nála csak két Klimt-kép került az ajtók feletti téglánymezőkre, az ún. supraportokra: a zeneszobában a zene allegorikus figurája és egy Schubert-koncert. A művészi feladatot tekintve a Scheid-féle zeneszoba ennél merészebb és ambiciózusabb vállalkozás volt. Auchentaller nem kevesebbre vállalkozott, mint hogy megfesti Beethoven VI. szimfóniájának zenei programját. A zene kultusza a századfordulón érte el Bécsben csúcspontját, amikor is – elsősorban a német kultúrában – a zenét és a zeneírást tartották a legtisztább, legspirituálisabb művészeti ágnak. A kifinomult polgári, értelmiségi lelkeket az esztéticizmus művészetideálja, az élet szépséggel és művészettel való kitöltésének álma varázsolta el. (Nemcsak Schopenhauer, Nietzsche, Wagner, de a fiatal Thomas Mann novellái is erről szólnak.) Az Auchentaller által festett ciklus ebben a zenecentrikus, intellektuális atmoszférában született meg, de a konkrét témaválasztás minden bizonnyal a család lányaitól eredt, akik örömmel muzsikáltak, és – mint akkor szinte mindenki – Beethovent tartották a legnagyobb zenei géniuszának. A zeneszerző kilenc szimfóniája közül a VI., a Pastorale (F-dúr Op. 68) a leglíraibb. 1808. december 22-én a Theater an der Wienben mutatták be. Zongorakivonatban is sokat játszották. A családi krónika szerint minden Scheid lány tudott zongorázni, és átiratban ez volt az egyik legkedvesebb darabjuk. Így juthattak arra az elhatározásra, hogy Auchentaller a Pastoralét fesse meg a számukra. Volt fogódzója ehhez a nehéz feladathoz: a tételek címei



- Josef Maria Auchentaller:
Georg Adam Scheid, 1891.
Galerie punkt12, Bécs



Josef Maria Auchentaller:
Hermine Scheid, 1908.
Galerie Punkt12, Bécs



Josef Maria Auchentaller:
Martha Scheid, 1896.
Galerie punkt12, Bécs

és Beethoven levelezése. A zeneköltő valóban természetrajongó volt, és így vallott a mű ihletéséről:

„A Pastoral Simphonia nem festészet, hanem ama érzelmek kifejezése, amelyeket a falu élménye vált ki az emberből. Emellett a falusi élet érzelmeit is ábrázolja.” (1809)²⁶⁹

A tételek Beethoventól származó címfeliratai csupán az élményekre utalnak, de mégis segítették a festőt, hogy „lefordítsa” képekre a zenét. A négy tételt öt festményen ábrázolta; analógiákat adott a megzenésített érzelmekre. Az első tétel: Derűs érzelmek ébredése a szabadban. Ennek a megtestesítése a tündérek tánca a virágzó hegyoldalban. A szokványos neoromantikus toposz itt játékos, személyes utalássá vált: az öt idealizált Scheid lány tündértáncát festette meg a festő; a család a figurákat pontosan be is tudta azonosítani. Az előtér főalakja maga Emma, a feleség volt, akinek kecses mozdulata Botticelli figuráit idézi, míg a háttérben táncoló három fiatal lány a három gráciát juttatja eszünkbe. A libbenő, dús fátyoldrapériák dekoratív rajzossága Loie Fuller, az ünnepelt táncosnő híres drapériaörvényeire emlékeztet. Ez a legszeccsessziósabb kompozíció a sorozaton belül.

A pannókat a színvilág és a táj fogja hangulati egységbe. Sötétzöld háttérből rajzolódnak ki a figurák, és a fák sziluettje is sötét, sehol nincsenek élénk színek. Majdnem mindenütt magasan van a horizont, és felhők futnak az égen. Az első jelenet akár kora hajnal is lehet, és a tavasz, azaz a természet ébredése.

A második beethoveni tétel (Andante molto mosso): A pataknál. Ez a legkisebb méretű, keskeny formátumú kép, amely eredetileg a szobában az ablak és egy ajtó közé, egy magas komód fölé szorult. Szép fiatal lányt ábrázol, halvány, liláskék túllruhában, mögötte nyírfaligetben kanyargó, ezüst csillogású patakkal, és a távolban egy másik, rózsaszín ruhás leánnyal. Romantikusan éteri, idealizált, törékeny szépségű a főfigura. Vonásai a legszebbnek tartott Scheid lányra, Marthára emlékeztetnek, aki később a Thonet cég örököséhez ment férjhez. Az ő profilját Auchentaller már 1896-ban megfestette egy szép pasztellképen. A vékony, fehér nyírfatörzsek a lány törékenységére rímelnek.

A harmadik tétel zeneileg is kétrészes. A Scherzo jellegű első rész címe: A falusiak vidám mulatsága, a közvetlenül utána következő rész pedig: A vihar. Ezt a tételt a festő is két képre bontotta, és az elsőbe újra bevonta a családot a szereplők közé. A bukolikus ízű előtéri jeleneten egy fiatal lány és egy ifjú a fűvön ülve beszélget, mögöttük a középtérben egy fa alatt két furulyázó embert látunk, míg jóval távolabb parasztok ropják a táncot. A távolban keskeny út vezet a faluhoz. Az égen már felhők gyülekeznek, de fehér ragyogásuk még fénybe borítja a tájat, míg a középtér árnyékos. (Az előtér modelljei megint családtagok: az ifjú Ernst Scheid, míg a barna hajú leány talán a másodszületett.)



• Josef Maria Auchentaller:
Tündér a pataknál,
1889–1899.
Galerie punkt12, Bécs

A távoli falú épületei mögött a kékbe játszó hegyvonulat jellegzetesen alsó-ausztriai tájra emlékeztet. A tétel második része, a következő kép, maga is megosztott. (Két szakaszból áll a partitúrában is, az elsőben mennydörgéssel, a másodikban az elvonuló viharral.) A nyírfaligeten villámmal és dörgéssel heves vihar söpör át, tépi a törékeny nyírfákat, de a következő képen a távolban máris derül az ég alja, és ha sápadtan is, de egy foltban felbukkan a napsugár. A lendületes, heves ecsetkezelés jól érzékelteti a szelet, a záport. Az utolsó, negyedik tétel cím: Pásztorének. Esti áhítat a vihar után. (Németül hosszabb és részletesebb a címként szolgáló szöveg: „Wohltaetige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm” [Jóleső, az istenség iránti köszönettel összefüggő érzések a vihar után].)

Ahogy Beethoven a zenében a hálaadó éneket himnikus lejtésű melódiává varázsolta, úgy Auchentaller ezen a képen szimbolikus jelentésűvé tágította az utolsó jelenetet. A napnyugtával kötötte össze, és így esti hálaadás, azaz „Angelus”-jelenet lett a ciklus záróképe. A nap végeztével egy parasztpár vállára vetett kaszával és gereblyével indul vissza a dombtető mögött fekvő faluba. Hátulnézetből látszó sziluettjük, körvonalaik kirajzódnak az alkonyi égre, amin rózsaszín felhők úsznak – mellettük kislányuk térdepel és imádkozik. Beethoven sorai az esti hálaadásra, az Angelusra utaltak, amit az esti harangszókor volt szokás elmondani. A mezőkről való hazatérés jelenete szinte rímel az egy-két évvel korábban született magyar képre, Koszta József *Hazatérők* (1897) című képére. Ugyanaz a téma, és az alkonyi árnyakba burkolt, az alacsony horizont miatt monumentálissá váló figurák – a francia Jean-François Millet képei óta – a falusi életnek a természettel összehangolt ritmusára és biblikus emelkedettségére utalnak.

Nem pontos, történetekre utaló jeleneteket festett Auchentaller, hanem asszociatív situációkat; lankás, erdő szegélyezte rétek laza csoportban ültetett nyírfákkal, a szereplők pedig benne élnek a tájban, szinte részei annak. Minden pannó más stílusú; az első a leginkább Jugendstil jellegű, hullámzó vonalvezetésű táncjelenet. A rafinált, kifinomult színvilágú *Tündér a pataknál* az akkori divatos modernség szép példája. Hozzájuk képest a *Vidám paraszti mulatság* alakjai, a modellek stílusa realista, és a táj sem igazán stilizált.²⁷⁰

• Josef Maria Auchentaller:
Tündérek tánca, 1898–1899.
Galerie punkt12, Bécs





- Josef Maria Auchentaller:
Vidám paraszti multság,
1898–1899.
Galerie punkt12, Bécs



Ez a realizmus még súlyosabb a záróképen, amely mind témája, mind a festésmódja miatt (mint említettük) a kortárs magyar paraszti munkaábrázolásokat juttatja a néző eszébe. Az osztrák festészetben ennek a sötét tónusú, szinte komor színvilágnak az analógiája Egger-Lienz 1890-ben festett képein figyelhető meg. Mind a két festő Münchenben tanult, és az 1890-es évek ottani stílus kísérleteinek a tanulságát kamatoztatta. A vihar tétel kettős pannója lazán, elnagyoltan festett, már-már expresszív táj, de a Jugendstil nagyvonalú dekorativitásához is kötődik. Ez a stiláris sokféleség a színvilág teremtette lírai hangulat miatt mégsem zavaró. Így ez a zeneszoba összességében mind a szándékát, mind a megvalósítást illetően is a közép-európai hangulatfestés hagyományához kapcsolódik. Auchentaller egységes hangulatú enteriőrt tudott teremteni a képekkel, amelyek hatását eredetileg még az üvegablak is fokozta. Erre nagy kék, zöld és arany

színekben ragyogó pávát és nagy lombú babérfát tervezett. A babér a dicsőség jele, a páva pedig a halhatatlanságot szimbolizálta, tehát a festő minden bizonynyal a zeneszerzőre utalt velük.²⁷¹ Ezzel a családi megbízással a *Secession* esztétikailag és koncepciónálisan legfontosabbnak értékelt és 1902-ben megrendezett Beethoven-kiállítását előlegezte meg, amely azonban már teljesen más stílusban valósult meg.

Josef Maria Auchentaller:
Vihar és villámlás,
1898–1899.
Galerie punkt12, Bécs



A bécsi esztéticizmus néhány más példája

A *Secession* vezetői még 1899-ben elhatározták, hogy Klinger Beethoven-szobrát egy kiállításon mutatják be, hogy méltóképpen ünnepeljék meg a zeneszerző emléket. A német szobrász nagyon lassan készült el a művel, így a Beethoven-kiállítás 1902 márciusára napolódott el, de a *Secession* vezető művészei is jó másfél évig készültek arra, hogy egységes szellemű, egyetlen művészi gondolatnak alárendelt kiállítást hozzanak létre.²⁷²

Klimt fríze a bal oldali ún. mellékhajóban volt, míg a jobb oldali pandant-ját többen festették, de az egyik falat mégis Auchentaller kapta meg.

A kritikus Hevesi Lajos különösen hangsúlyozta Auchentaller képzeletdús grafikai vénáját, és erősen angolosnak vélte az ő szecesszionizmusát (a drapériák kavargását). „Az utolsó években mindenben különösen tehetséges, ahol síkdekorációról van szó”²⁷³ – írta 1903-ban. Auchentaller fríze a Beethoven-kiállításon a IX. szimfónia negyedik tételének alapmotívumát, a Schiller-örömódájában szereplő eksztatikus örömet kívánta képi formában megjeleníteni. Egy lobogó drapériákban vonuló bacchánsmenet figurái a zene, azaz a művészet dionüszoszi jellegét hangsúlyozták, és a figurák allegorikus jeleneteket tömörítettek. A színek élénkpirosa és aranyszíne a kavargó drapériákkal és felhőkkel ugyancsak az öröm, az ünnep érzését közvetítette. A stilizált rajzosság Auchentaller művészetének egészen más rétegét képezte, mint olajképeinek pasztózus tónusossága és érzelmi realizmusa. A kortársak, így Hevesi kalligrafikus tehetségét hangsúlyozta. Egy művész számára általában trauma, ha egy művét megsemmisítik, még akkor is, ha tudta, hogy azt csupán egy adott eseményre kell megterveznie. A Beethoven-kiállítás falképeiből csak Klimt frízét mentették meg az utókor számára, a többi, sajnos, megsemmisítették, leverték a kiállítási terem faláról. Auchentaller 1902-ben – családi okokból – Gradóba költözött, és az évek során kikerült a bécsi művészeti szcé-nából. Élhető művészi közeg nélkül festett-rajzolt tovább kiváló plakátokat, szép tájképeket, portrékat, de lassan elszigetelődött, már nem figyeltek rá. Ezért került az újra felfedezendő festők közé.

Bár személyisége és éppen a fakultásképek botránya miatt Gustav Klimt a kortárs sajtó érdeklődésének a központjában állt, és a *Secession* összes többi festőjének a tevékenységét háttérbe szorította, rajta kívül is akadtak még jelentős mesterek. Így a *Secession* szervező zsenije, Carl Moll (1861–1945) festőnek is kiváló volt – elsősorban tájképeket és modern vedutákat, esztétikus enteriőröket festett –, de grafikusként is fontos mester volt.

A Schindler-iskolából kiindulva természetesen a hangulati tájkép hagyományának volt a művelője. Friss, üde zöldekkel festett tájképe, a *Nyírfaliget esti fényben* ebbe a stílus-

vonulatba tartozik, bár rokon az ez időben született Klimt-tájképekkel is, nincs rajta staffázsfigura. Az 1899 óta a modernség védjegyének számító, finom, aprólékos, pasztózus ecsetvonásokkal megfestett, négyzetes formátumú képről a sok belső formamozgás ellenére csönd és nyugalom, a természet belső békéje árad.

Több, a *Secession*hoz tartozó érdekes osztrák festő életművét csak töredékesen ismerjük. Közéjük tartozott Otto Friedrich (1862–1937) is. Győrben született, de nem volt magyar. 1978-tól Bécsben tanult az akadémián, August Eisenmengernél és Leopold Carl Müllernél. (Müller az egyik legjelentősebb osztrák orientalista festő volt, akinek a keze alól virtuóz technikájú figuratív, illetve portréfestők kerültek ki.) Münchenben Wilhelm von Lindenschmidt volt a mestere, majd 1891–1894 között Párizsban élt, ahol László Fülöppel barátkozott össze. Korai történelmi kompozíciói között sok volt a vallásos témájú (*Szent Erzsébet, Asztali ima*),²⁷⁴ és ezekkel díjakat is nyert. 1896-ban költözött vissza Bécsbe, és 1897-ben a *Secession* alapító tagjai közé került. 1900 után főleg portrékat és tájképeket festett. Harminc éven át volt az 1900-ban bécsi nők és lányok számára alapított művészeti iskola (Wiener Kunstschule für Frauen und Maedchen) tanára.

A sikeres fiatal színésznő portréja jellegzetes példája a bécsiesnek mondható stílusnak, de realista arckép. Formátuma négyzetes, színvilága visszafogott. A modell a Wiener Werkstätte stílusában tervezett sötétkék kávéházi pamlagon ül a kiskutyájával, és elgondolkozva hallgatja vele szemben lévő beszélgetőpartnerét. Tekintete így egyenesen ránk szegeződik. Sötétszöke haja divatos frizurába fésülve, elegáns fekete ruhájának lazán megfestett nagy csipkegallérja kiemeli az arcát, és a kezelő látni engedi formás karját, amint a pamlagra könyököl. Arcát kezére támasztja, és mintha leheletnyi szkepszis, távolságtartás ülne szabályos, ovális arcán, a tekintetében. Finom rózsaszínek futják be a ruhából kivillanó kezét és karokat és szövik át a fehér csipkét. A szép vonalú száját ragyogó pirossal hangsúlyozza a festő. Talán a környezet sötét, hűvös színei, a könnyed, nyugodt, fesztelen póz teszi, és a tekintet, hogy Elsa Galafrés zárkózott és intellektuális, modern nő benyomását kelti. Semmi esetre sem hétköznapi, csinos fiatal nő, hanem öntudatos személyiség, aki mögött már jelentős pálya és sok siker állt, amikor ez a portré megszületett. Schnitzler hősnőinek ragyogó megformálójaként az író baráti köréhez tartozott. Kivételes zenei tehetsége is volt, nagyon jól zongorázott. 1910-ben feleségül ment a világhírű hegedűvirtuózhoz, Bronislaw Hubermannhoz, de 1912-ben, amikor Galafrés eljárt szótta Bécsben a Schnitzler szövegére, Dohnányi Jenő által komponált egyszereplős pantomimdarabot, a *Pierette fátyolát*, és azt nagy sikerre vitte, beleszerettek egymásba a zeneszerzővel, és miután nagy nehezen sikerült elválnia Hubermanntól, férjhez ment Dohnányihoz. Színészi karrierjét feladva 1945-ig Budapesten élt. Az osztrák századforduló festészetének természetesen Gustav Klimt volt a vezéralakja. Annyira egyedi volt művészete, és olyan lenyűgöző szintézist teremtett, hogy követhetetlennek bizonyult. Bár hatott a kortársaira, de nem lett iskolája, és a Monarchia többi nemzeti

- Josef Maria Auchentaller: Pásztorének. Esti áhítat a vihar után, 1898–1899. Galerie punkt12, Bécs



• Otto Friedrich:
Elsa Galafrés, 1908.
Belvedere, Bécs

festészetében sem akadt követője. A többi osztrák festő megmaradt egy kevésbé stilizáló realista stílusnál, amelyet ekkor már a modern pasztózus ecsetkezelés, a kivilágosodott paletta és a dekorativitás iránti fokozott érzékenység jellemezett. Hasonló volt ez a stílus a kortárs müncheni Scholle mestereinek, vagy akár a Monarchián belül a kortárs cseh, lengyel, sőt magyar mestereknek a realizmusához – azzal a különbséggel, hogy a tájak, amiket festettek, mások voltak. Ezen a meghatározó realista szemléleten belül természetesen mindegyik festő igyekezett sajátosan egyéni stílust megvalósítani. Főleg a portréfestészetben volt szoros formai, szemléleti, stílári rokonság a különböző nemzeti iskolák között, de ennek részletes feltérképezése még várat magára.

A *Secession* modernitása ellen a bécsi expresszionisták generációja lázadt fel. Ők (Schiele, Kokoschka, Max Oppenheimer) szakítottak az esztéticizmussal, és a szépségkultusszal a kendőzetlen, nyers valóságot szegezték szembe. Viszont az 1900 körül meggyökerezett vezérmotívumokat, Erősz és Thanatosz világát tovább folytatták. Elsősorban az érzelmi ösztönök képi megjelenítése, a szexualitás újraértelmezése, az identitásválságban vergődő magányos individuum lett festészetük központi témája, és lemondtak a világ szintézisbe foglalásának a szándékáról. Világképüket a fragmentálódás és az ego érzelmi-egzisztenciális elszigetelődése jellemezte. Bécsben ez 1910 körül fogalmazódott meg ilyen traumatikusan, a modernitástörténetnek immár egy újabb fejezetét képezve.

Lengyel festészet

Lengyel festészet a historizmus korában



A három részre szakadt, és területét tekintve a három szomszéd birodalomhoz tartozó Lengyelország művészeinek lelkében a 19. század folyamán mindvégig tovább élt a nemzeti egység tudata.²⁷⁵

A poroszok, az oroszok és az osztrákok által megszállt területek mindegyikében más volt az elnyomás módja, különbözőképpen lehetett őrizni a lengyel kultúrát. Míg az Orosz Birodalomhoz tartozó keleti részeken (Varsót beleértve) az 1863-as lengyel felkelés után még a nyelvhasználatot is megtiltották a megszállók, addig az osztrákok által uralt Galíciában és Krakkó környékén, ha kompromisszumok árán is, de viszonylagos kulturális autonómiát élveztek a lengyelek. A középkori királyi székhely a század utolsó harmadában a nemzet kulturális fővárosa lett. Püspöki székhely is volt, ami egy mélyen katolikus nemzetnél külön rangot jelentett, de ennél is fontosabb volt, hogy a Nagy Kázmér által 1364-ben alapított egyetem révén intellektuális központtá vált. Még az újabb kori fővárosból, a gyorsan iparosodó Varsóból is ide áramlottak a jelentős művészek.

Az 1860-as, 70-es években az impozáns múltú Krakkó még kifejezetten kisváros volt, de az öreg város házai fölé tornyosuló középkori királyi vár, a Wawel, és a műkincsekkel, szobrokkal, képekkel teli templomok, Közép-Európa legnagyobb középkori piactere és posztócsarnoka festői háttérrel nyújtottak a mindennapoknak és a társasági életnek. A város – különösen a téli bálók idején – a galíciai nemesség társasági centruma volt; sok nagy múltú, dúsgazdag arisztokrata családnak volt itt palotája, műgyűjteménye (lásd a Czartoryski-gyűjteményt). A lengyel festők egy része a század derekától a romantikus hagyományok mellett a realizmus híve lett, de közülük elsősorban azok, akik Varsóból, az ottani művészeti iskolából indultak pályájukra.²⁷⁶ Akadémiai képzést csak külföldön szerezhetek, így szinte kivétel nélkül ők is a müncheni Bajor Királyi Akadémián szereztek meg szakmai tudásukat. Ott – akárcsak a magyaroknak vagy a cseheknek – saját kolóniájuk alakult ki, központjuk a Varsóból származó József Brandt műterme volt. A hatvanas évektől a század utolsó évtizedéig

Maksymilian Gierymski:
A kubáni kozákok felderítése,
1868–1869.
Muzeum Narodowe
w Warszawie –
Nemzeti Múzeum, Varsó

a müncheni képzettségű, virtuóz technikai felkészültségű lengyel festők vezértémái a történelmi harcok, a katonai élet (pl. kozák, litván harcosok) és a parasztság élete volt.

Lenyűgözően tudtak lovat festeni, és ezt a tudást különösen jól tudták hasznosítani, amikor a híres történelmi csatákat hatalmas körképeken megörökítették (pl. Josef Kossak). Mellette természetesen a portrénak, a tájképnek is akadtak kiváló művelői. A lapos, szélesen elterülő tájakon a végtelenbe kanyargó poros utak melankóliája jellemző a hangulati tájakra, vagy a sejtelmes noktürnök. A lengyel festők gyakran éltek hosszabb ideig külföldön, Franciaországban vagy Itáliában, ahol népes lengyel emigráns kolóniák voltak, így azokat a vidékeket, városokat is festették. A nemzetközi hírví Henryk Siemiradzki (1843–1902) München mellett kivételesen a szentpétervári akadémián tanult, 1872-től Itáliában élt, és esztétizáló, klasszicista gyökerű, antik témájú szenzációképek festőjeként vált híressé.²⁷⁷ Ő festette meg a krakkói városi színház függönyét.

A nemzeti történelem

Két festő, a rövid életű Arthur Grottger (1837–1867), aki Krakkó után Bécsben tanult, és Jan Matejko (1838–1893) életműve a hatvanas évektől hosszú időre meghatározta a lengyel festészet fő áramának témaválasztásait és történelemszemléletét. Stílusuk nagyon különböző, de izzó hazafiságuk egy töről fakadt. Grottger az ötvenes évek bécsi romantikus realizmusának stílusában rajzsorozatban ábrázolta az 1863-as ún. januári felkelést, de fő műve az a képsorozat, amely *Polonia* címmel a tragikus kimenetelű felkelés folytatását örökítette meg. Az érzelmekre, az egyéni sorsokra koncentráló képek hol gyengéd líraisággal, hol drámai feszültséggel telítve jelenítik meg az eseményeket. Bár ő maga nem volt részese a harcoknak, mások elbeszéléseiből sűrítette olyan emblematikussá a momentumokat, hogy a szereplők a nemzet archetipikus hősei lettek, és generációk emlékezetébe vésődtek be mint a nemzet mártíromságának elszenvedői. Ezek a grafikai könyvpublikációkból széles körben ismertté váltak, és a nemzeti identitás szerves részét alkották. Akárcsak Jan Matejko víziói a dicső lengyel múlttól. Kevés művésznek adatott meg, hogy egy egész nemzet festőfejedelme legyen, és hogy a múltat vagy száz éven át az ő fantáziájában született hősökkel, jelenetekkel, az általa alkotott képeken keresztül képzelje el egy egész nemzet. Neki sikerült.²⁷⁸ A 19. század ún. festőfejedelmei közül Makartnak egy város, Bécs érzéki

elbódítása volt az érdeme, ami szűk másfél évtizedig tartott. Franz von Lenbach, majd később Franz Stuck a bajor főváros, München művészvilágát uralta. A harmadik, Munkácsy Mihály, világhíre ellenére sose lett valójában festőfejedelelem. Sikere a párizsi szcénában rövid életű volt, inkább anyagi és társadalmi siker, helyzete a festészeti világban valójában marginális volt, és csak budapesti látogatásai alkalmával ünnepezték festőfejedelmeként. Matejko, miközben – nemzetközi mércével mérve – egy eldugott kisvárosban élt, európai hírre tett szert, és egy nemzet festőfejedelme volt. A Jagelló Egyetemen működött egy rajziskola Krakkóban, ahol Jan Matejko is tanult, majd 1873-tól maga is ennek az egyre fontosabbá váló iskolának lett a tanára. Előtte végigjárta a müncheni és a bécsi akadémiát, de őstehetség lévén nagyon hamar megtanulta a festés minden csínját-bíjját. Ifjúkorától kezdve egy olyan egyetemi értelmiségi körhöz kapcsolódott, amelyik szenvedélyesen kutatta a lengyel történelmet, és öntéppő kérdéseket tett fel a nemzet múltjáról. A fiatal Matejkót érzelmileg nagyon mélyen érintette a történelem, számára a történelmi festészet témái nemzeti sorskérdések lettek, és a hatvanas évek közepétől fogva profetikus vagy sorsfordító jeleneteket örökített meg. Első jelentős képe a *Stañczyk* (1862). Az udvari bolondot²⁷⁹ ezen a festményen a tisztánlátó, de tehetetlen értelmiségi keserű szerepében festette meg, és saját arcvonásait ajándékozta neki. (A kép sikerét bizonyítja, hogy a Stańczyk nevet a kor kompromisszumokra is hajlamos, vezető krakkói értelmisége és az arisztokrata politikai elit is átvette, azt sugallva ezzel, hogy tisztán látják a politikai helyzetet.) Matejko képeinek a dramaturgiája a hatvanas években még a bűn és bűnhődés, a történelmi felelősség körül forgott. Az első igazán monumentális méretű nagy pannót, a *Reytant* 1866-ban festette. Itt mind kompozicionálisan, mind koloritjában szakít az akadémikus hagyománnyal. A kép eredeti címe: *Reytan a varsói szejmben 1773* volt.²⁸⁰ A lengyelek számára ez az 1773-as országgyűlés az ország széthullását jelentette. A küldöttek ugyanis ezen az országgyűlésen lehetővé tették határozataikkal az ország ún. első felosztását, aminek eredményeként Lengyelország három részre szakadt. Egyetlen nemesúr, Nowogródek képviselője, Tadeusz Reytan méri fel erkölcsileg a tragédiát és elkeseredetten veti magát a földre, hogy megakadályozza a főurakat, hogy egy ilyen végzetes döntéssel hagyják el a gyűléstermet. Matejko a jelenet szinte áttekinthetetlen zsúfoltságával is érezte az érzelmi, erkölcsi zavart, ami a szereplőket elfogta. Találó gesztusnyelv és beszédes attribútumok (pl. az árulás „Júdás pénze”) jellemzi a szereplőket. Sok támadás érte a festőt ezért a képért, mert az olyan arisztokrata családok, amelyeknek az ősei szerepet



játszottak a fatális döntésben, felháborodtak az utólagos szembesítésen. Olyan hangok is voltak, hogy a képet meg kell semmisíteni. Ez szerencsére nem sikerült, mi több, a festő barátai elérték, hogy a kép kikerült az 1867-es párizsi világkiállításra, ahol aranyérmert nyert, és ahonnan Ferenc József megvette bécsi képtára számára.²⁸¹ 1920-ig Bécsben volt a festmény, amikor az újonnan megalakult Lengyel Köztársaság olyan fontosnak tartotta, hogy megváltotta a képet az osztrákoktól.²⁸² Még ha minden lehetséges forrást össze is gyűjtött Matejko, hogy a lehető leghűbben rekonstruálja a múlt nagy pillanatait, ezek a képek interpretációk, érzelmi és intellektuális feszültségük a festő romantikus fantáziájának a szülőttei. A mai történelemírás sok részletet pontosított, vagy másképp interpretál, de a Matejko-jelenetek érzelmi igazságát a lengyel közönség sohasem vitatta.

A következő két évtizedben a mester a történelmi – legalábbis erkölcsi – felelősségre vonás képei (*Skarga*, *Reytan*) helyett inkább a történelmi múlt csillagórait festette. Talán megérezte, hogy a nemzetpolitikai elnyomás reménytelennek tűnő évtizedeiben enyhíteni kell a mély elkeseredést, és önvád helyett olyan történelmi események megörökítését várja el tőle a lengyel közvélemény, amelyből erőt és hitet meríthet. A Jagellók korából²⁸³ gyakran választott témákat: *A lublini unió* (1869), *A Zsigmond-harang felavatása* (1874), *A poroszok hódolata* (1882) vagy a hatalmas méretű, négy éven át festett *Grünwaldi csata* (1878). Ezek a képek is mind beutazták Európát, és eljutottak Pestre, a Múcsarnokba is, ahol mindig jeles eseménynek számítottak, és tömegek nézték meg őket. Így a magyar vonatkozású *Báthory Pszkov előtt* (1873)

Jan Matejko:
Staćczyk, 1862.
Muzeum Narodowe
w Warszawie –
Nemzeti Múzeum, Varsó
Fotó: © National Museum
in Warsaw



- Jan Matejko:
Reytan, Lengyelország
eleste, 1866.
Zamek Królewski
w Warszawie – Muzeum,
Varsói Királyi Vár – Muzeum

című képet is, amely nem egy valóban megtörtént jelenetet elevenít fel, hanem két esemény összeolvasztásából született. Az őszinte pátoz, a briliáns anyag-szerűség, a kosztümök, a kellékek és – ha volt forrása – a portrék történelmi hűsége lenyűgözte a 19. századi nézőt, aki ritkán láthatott ilyen monumentális képeket. A pszichológiai ábrázoló erő volt Matejko legnagyobb erőssége. Már a kortárs kritikusok is észrevették, hogy egyre erősebb rövidlátása miatt a hatalmas vásznak megfestésénél a kompozíciók koherenciája gyöngült, ezáltal dúsan szőtt falikárpithoz hasonló, frízszerű lett az összehatás, és a részletek bravúros rajzossága

dominált. A nagy évfordulók is megihlették Matejkit, így Bécs török ostromának (1683) kétszázadik évfordulója. A várost felszabadító sereg vezére Sobieski János lengyel király volt (*Sobieski Bécs alatt*, 1883). Ferenc József szerette volna megvenni a festményt, de Matejko egy királyi gesztussal visszautasította, és az óriási vásznat az akkori pápának, XIII. Leónak ajándékozta. A kép ma is – közvetlenül Raffaello Stanzái után – a Vatikán falát díszíti. 1874-ben a krakkói főtér közepén álló posztócsarnok emeletén rendezték be az első lengyel Nemzeti Képtárat. Ennek a gyűjteménynek festette meg Matejko utolsó nagy befejezett festményét,

a *Kościuszko Racławicénél* című képet (1888).

A nemzet természetesen hálás volt, hogy ilyen lenyűgöző kompozíciókban, „testközelben” élheti meg a régi dicsőség vagy hősiesség nagy pillanatait, lelkesen ünnepelte bálványozott festőjét. 1875-ben szimbolikusan átnyújtották neki az ország jogarát. Matejko tudatosan vállalta a hazafiasságra tanítást, és tisztában volt a festészet szerepével: „A művészet jelenleg bizonyos fokig fegyvert ad a kezünkbe, a művészetet és a hazaszeretetet nem szabad egymástól elválasztanunk.”²⁸⁴

A Jagelló Egyetem díszdoktorává avatta 1887-ben. Hogy bizonyítsa, megérdemelte a kitüntetést mint „történész”, a következő években két nagy történelmi képciklust rajzolt, amelyekben meg- vagy újratemtette a lengyel történelem fontos eseményeinek, továbbá a lengyel királyoknak a panteonját. Szinte expresszionista vonal- és formakavargást tudott érzékeltetni például a *Grünwaldi csatán*. Nem túlzás néhány képe alapján meglátni benne az expresszionizmus egyik helyi előfutárát.

A csatajelenet-festés vitathatatlan csúcspontjai Matejko nagyszabású vásznai, a *Grünwaldi csata* (1878) és a *Kościuszko Racławice mellett* (1888) voltak. (Mind a kettőt bemutatták Budapesten is.)

Méretét és a látogatók számát tekintve azonban a *Racławice-i panoráma* volt a legnagyobb ilyen típusú lengyel vállalkozás. A panorámakép Kościuszkónak az oroszok ellen 1794. április 4-én lefolytatott dicsőséges csatáját ábrázolta.²⁸⁵ A győzelem ellenére a lengyel felkelés elbukott, de a győzelem egy évszázadon át a felkelések erkölcsi erejét szimbolizálta.

A panoráma-csataképet eredetileg az 1894-es lemergi, azaz Galíciai Nemzeti Kiállításra festette Jan Styka és Wojciech Kossak, de hét másik lengyel festő is besegített, hogy a kép a csata századik évfordulójára elkészüljön. Óriási sikere volt, még Ferenc József is megnézte, amikor 1894-ben látogatást tett Lembergben (Lwów/Lviv), és lenyűgözötte, impozánsnak és érdekesítőnek nevezte. A források szerint átlagban évi 75 ezer ember tekintette meg.

A második világháború után a panorámát Wrocławba (Breslau/Boroszló) menekítették, de politikai okokból csak 1980 után kezdtek a restaurálásához, és 1985 óta látható megint.²⁸⁶

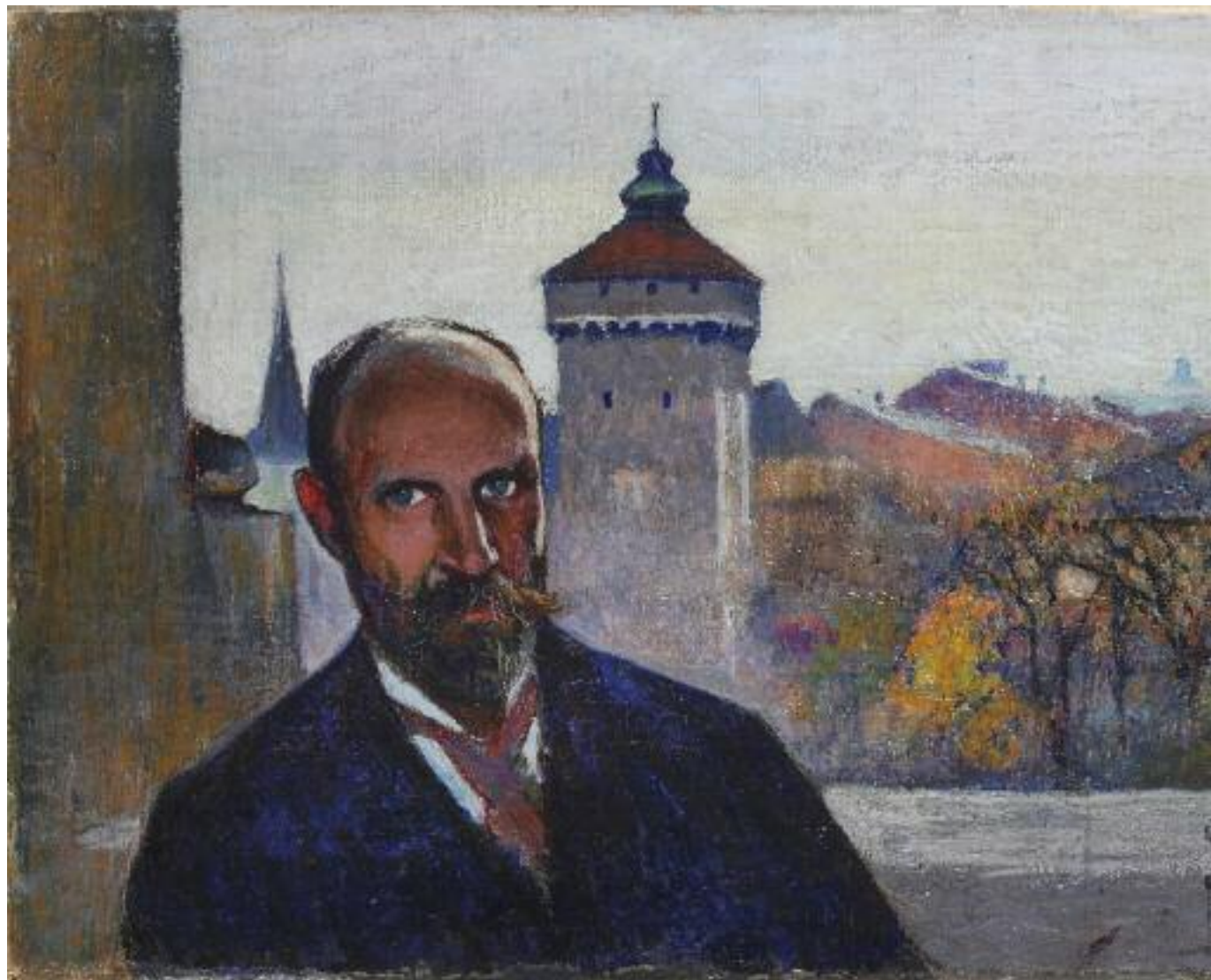
Annak ellenére, hogy az 1890-es években a *Młoda Polska* (Ifjú Lengyelország) nevű művészeti mozgalom (1890–1910) korszaka stiláris és világszemléleti változást hozott a lengyel festészetben, ezek a nemzeti témák a nagyközönség körében népszerűek maradtak, és a romantikától átfűtött, de realista eszközökkel ábrázolt történelmi témájú képek a húszas évek derekáig jelen voltak a lengyel festészetben.

A historizmus és az 1870-es évektől elsősorban a zsánerfestészetben virágzó realizmus uralmát az 1890-es évek elején törte meg a szimbolizmus és az új stiláris-formai kísérletek.

Valódi paradigmaváltás következett be az egész lengyel kultúrában. A legjelesebb kísérletezők és újtók a legszabadabb és legintellektuálisabb városban, Krakóban gyűltek össze. A lengyel irodalomban a korábbi évtizedekben uralkodó nagyrealizmus és filozófiai pozitívizmus szemléletével szemben is lázadt ez az ifjú nemzedék. Részben a romantikus elődök irracionális és pesszimista miszticizmusából merítve új ihletet, részben az összeurópai kulturális áramlatok, így Schopenhauer és Nietzsche filozófiai világgképének, végül a dekadencia helyi, kisebb formátumú, de hatásos hirdetőinek a hatására.²⁸⁷

Jan Matejko:
A várnai csata, 1879.
Szépművészeti Múzeum,
Budapest





- Julian Fałat:
Önarckép Krakkó
látképével, 1903.
Muzeum Historyczne
Miasta Krakowa –
Városi Képtár, Krakkó

A Młoda Polska

Az *Ifjú Lengyelországnak* keresztelt mozgalomhoz tartozó festők teljesen egyéni módon kombinálták a külföldön, Münchenben és Párizsban megismert különféle modern stílusokat az új szimbolikus tartalmakkal. A lengyel kultúra alapkérdései, a nemzeti sors, a nemzeti múlt, a függetlenség elvesztése, tehát a közösség sorskérdései összefonódtak a nemzetközi modernség századfordulós nagy témájával, a nő szerepének az újraértékelésével.

Egyéni sors és egyéni temperamentum, habitus és mentalitás határozta meg, hogy a két – minden egyes lengyel festőt egyéni sorsában is meghatározó – létproblémát melyik festő miképp dolgozza fel művészetében.²⁸⁸ A kilencvenes évek elejétől kezdve lenyűgöző festészeti virágkor köszöntött Lengyelországra, tele nagy tehetségekkel, akik mind izgalmasan, egyéni stílusban festettek.²⁸⁹ Stílusosan zavarba ejtő sokféleség jellemezte a kilencvenes éveket, volt olyan mester, aki a saját életművén belül is állandóan más-más stílusban festett: így Leon Wyczółkowski (1852–1936), akinek impreszionista színkezelésű, de realista és szimbolista művei

is vannak, Teodor Axentowicz (1859–1938) a vonzó női pasztellportrék és nagy méretű dekoratív népi zsánerképek festője, vagy Wojciech Weiss (1873–1950), aki hasonlóan változatos formanyelvű, sokrétű életművet hagyott hátra.

1893 novemberében halt meg Matejko, a krakkói Képzőművészeti Iskola karizmatikus tanára és igazgatója. (1890-től lett hivatalosan akadémia az intézmény.) 1895-ben Julian Fałatot (1853–1929) nevezték ki a helyére. Fałat, a téli vadászcenék virtuóz specialista korábban tíz évig Berlinben élt, és Ferenc József is ismerte és kedvelte képeit.

A téli képek specialista volt. Tájképei is rendkívül dekoratívok, de egyben realisták is, és varázsos erővel idézik fel a lapos, sivár táj borzongató szépségét, amit a fény kölcsönöz neki.

Az új rektor bölcs szervezőként a legjobb kortárs lengyel művészeket vette maga mellé professzornak. Ez a fiatal festőgeneráció Krakkó után még mindig Münchenben, majd utána Párizsban folytatta tanulmányait, és ott készült fel, hogy hazatérve modernizálja



a lengyel művészetet. Az intellektuálisan legérzékenyebb és szellemileg legdifferenciáltabb szimboliztikus műveket teremtő két vezető mester, Jacek Malczewski (1854–1929) és Stanisław Wyspiański (1869–1907), Matejko tanítványaként indult, de a mester optimista múltviziói ellen lázadt. Matejko témái az ő interpretációjukban metamorfózison mentek át: heroizmus helyett a keserűség, a kétely, az önvád és mély reménytelenség lett történeti képeik alaphangneme. Új víziókat kerestek és teremtettek.



Julian Fałat:
Téli táj folyóval, 1913.
Muzeum Narodowe
w Warszawie –
Nemzeti Múzeum, Varsó

Jacek Malczewski, a lengyel szimbolizmus vezéralakja



- Jacek Malczewski:
Haladék, 1899.
Muzeum Narodowe
w Krakowie –
Nemzeti Múzeum,
Krakkó

A század utolsó évtizede a lengyel értelmiségiek számára letargikus visszapillantással indult, száz év alatt sem sikerült visszaszerezni az ország függetlenségét, pedig háromszor is megpróbálták, és mindhárom generáció hősei vagy a csatatéren maradtak, vagy Szibériába száműzték őket. Úgy érezték, mintha ördögi körben vergődnének, melankólia ülte meg az ifjú lelkeket. Malczewski, az idősebb festő, nagy műveltségű, jó módú, mélyen vallásos és patrióta nemesi családból származott. Már gyermekkorában megismerte a romantikus lengyel költészetet, és különösen a misztikus Juliusz Słowacki világképe volt rá nagy hatással.²⁹⁰ Másik alapélménye a vidéki élet volt nagybátyja udvarházában: a természet varázsa és az évszakok ritmusának bensőséges megélése beépült képeibe is. 1876 és 1879 között Párizsban tanult az École des Beaux-Arts-on, ahol Henri Lehmann volt a tanára. Különös, de Párizsban nem érintették meg sem az impresszionizmus, sem akkori francia festészeti divattémák. Saját, hazuról hozott világában élt továbbra is, és első jelentős képein, amelyeken azonnal megtalálta különös

„hiperrealizmusát” és egyéni színvilágát, Słowacki verses eposzának hőseit elevenítette meg (*Ellenai halála*, 1883).

A nyolcvanas évek közepén hihetetlenül precíz, a reneszánsz nagymesterekére emlékeztető, már-már fotografikus naturalizmussal festette meg az egyik nemzeti sorstémát, a száműzetést Szibériába. Ez aktuális kortárs, azaz modern téma volt, nem történelmi festészet. (Lengyelország legnagyobb területét az oroszok szállták meg, és az ő elnyomásuk volt a legkönyörtelenebb az utolsó, 1863-as felkelést követően is.) Malczewski *Szibéria-ciklusa* a száműzöttek sorsát szűkszavúan, de döbbenetesen mély lélektani átérzéssel ábrázolja. Rendszerint sikere volt ezekkel a képekkel a nemzetközi kiállításokon (München, Bécs), és később is visszatért ehhez a témakörhöz (*Haladék*, 1899). A kilencvenes évek elején szimbolista fordulat következett be a festészetében, anélkül hogy változtatott volna naturalista festői stílusán. Két hatalmas méretű kompozíción, az *Ördögi körön* (1895–1897) és a *Melankólián* (1890–1894) megkísérelte újonnan interpretálni a

lengyel történelmet, egyben a művész szerepét.

A *Melankólia* összetett és lenyűgöző kompozíció.²⁹¹

A műteremben, a festőállvány előtt ülő művész vásznáról életre kel a lengyel történelem, azaz annak egyik utolsó epizódja, a lázadó harcosok és a száműzöttek.

Mintha orkán sodorná őket kozmikus erővel kifelé a zárt teremből, egy képzeletbeli szabad világ felé, de a lendület megtorpan az ablaknál, aminek kívülről, a szobának háttal egy fekete ruhás nőalak támaszkodik: Melankólia. Már-már szürrealis látomás, a bonyolultan összefonódott alakok csoportjai súlytalanul repülnek, ellentmondva a gravitációnak, és nyugtalanító, megfoghatatlanul szorongó érzést keltenek a nézőben.

Enigmatikus kép, nehéz a hatása alól szabadulni.

Lengyelországon belül hamar ismertté vált, és megszületésétől fogva hatott mind a kortársakra, mind a következő generációkra.²⁹²

Ettől kezdve Malczewski egy életen át építette saját mitologikus, szimbolikus világát, amelyben rejtett, szimbolikus jelentésű faunok, angyalok, szentek és halandók konfrontálódnak az emberekkel, és egy önálló, öntörvényű, szürrealisztikus világot alkotnak. Számára a haza, Lengyelország, egy szép, szoborszerű, nagyon erőteljes nőalakban jelenik meg. Ez a Polónia nem gondoskodó, lágyszívű anya, hanem egy femme fatale. Szenved, sanyargat, csábít, de eltaszít. A férfi, a művész, áldozat. Malczewski számára a halál mindig csábító nőalakot ölt, és sokáig felismerhetetlen. Thanatosz, egy vést hozó kaszás angyal, pengeéles szárnyakkal várja a vándort, aki gyanútlanul közelít (*Thanatosz I.*, 1898). Holdfényes éjszakán, egy jellegzetes vidéki udvarház parkjában egy androgün angyalalak élesíti kaszóját.

A görög mitológia halálalakja, Thanatosz (aki egyébként Hüpnosz, az álom ikertestvére) hagyományosan szép férfi, itt mégis erőteljes nőalak, a századvég divatos femme fatale imázsához illően. A kettős nemű, androgün szexuális ambivalencia, amit kihangsúlyoz a drapériák vonala, itt is megbabonázó erővel hat, ezt a halálfigurát nehezen tudja feledni, aki egyszer látta. A kísérteties, hideg színvilág még borzongatóbbá teszi a vészterhes látomást, az angyalt, akinek a plaszticitása ijesztő fizikai erőt sugall.

A festő ciklusokba rendezve festette meg élete vezértémáját, a férfi és nő feszültségekkel teli ambivalens viszonyát, és hozzáötözte a lengyel történelmi és folklorisztikus allúziókat. A férfi szinte mindig Malczewski jellegzetes arcvonásait viseli. A nők is egyazon típusba tartoznak, erőteljesek, fölényesek és győzedelmesek. Mindig enigmatikusak, ők a természet titkainak a tudói és az élet titkainak az őrei.

Ők őrzik azt a forrást is, amely Malczewski egyik legállandóbb szimbóluma: a mérgezett forrás, ami a kezdet mellett mindig a visszatérést és a halált jelenti. Egy hosszan tartó és konfliktusokkal terhelt szerelmi kapcsolat is abba az irányba sodorta a festőt, hogy a nő férfi fölötti hatalmát végzetesnek fesse meg.²⁹³



Jacek Malczewski: *Thanatosz*, 1898.
Muzeum Narodowe w Poznaniu
– Nemzeti Múzeum, Poznań



- Jacek Malczewski:
Feliks Jasiński portréja, 1903.
Muzeum Narodowe w Krakowie
– Nemzeti Múzeum, Krakkó
Fotó: © National Museum in
Krakow

A festő életművét Erősz és Thanatosz uralja, de egy olyan sajátos nemzeti verzióban, amely a lengyel tájba van beágyazva, és amelynek a dramaturgiáját inkább csak érezni lehet, semmint érteni. Bár az 1890-es évtized Európa-szerte a szimbolizmus fénykora volt, minden egyes nemzetközileg is jelentős szimbolista festő más-más stílusban festett: például Gustave Moreau, Edward Munch, Max Klinger, James Watts, Franz Stuck, hogy csak néhány kiemelkedő művészt említsünk. Közéjük tartozott Malczewski is, akinek öntörvényű, bonyolult nemzeti szimbolikájú világa csak azért kevésbé ismert a nemzetközi kánonban, mert nem Nyugat-Európában született. Képein a nemzeti és az univerzálisan európai gyökerű (elsősorban antik görög, de a krisztusi martirologiára is utaló, sőt Shakespeare hőseinek alakját is felvillantó) figurák többszöröse jelentések hordozói. Kevés művész festette meg olyan sokszor és annyi különböző szerepben, pózban, szituációban önmagát, mint ő.

A másokról festett portrék (pl. *Feliks Jasiński portréja*, 1903) mellett egyre inkább ő maga lett szimbólumokkal terhelt képi világának központja. Egyébként a másokról festett portrékon szintén gyakoriak a szimbólumok, melyek a modell jellemére vagy életművére utalnak.²⁹⁴

Malczewski kezdettől fogva nem csak a krakkói elit, hanem az egész lengyel művészvilág köreiből forgott, és nagyon megbecsülték. Fontos mecénásai az arisztokrácia köréből kerültek ki. Nemzetközileg is elismert volt, rendszeresen állított ki Berlinben, Münchenben és természetesen Lengyelországban, ahol elsősorban témaválasztásaiban hatott a fiatalabbakra. 1896-tól tanított a krakkói akadémián, és alapító tagja volt a Sztuka (Művészet) nevű művésztársulásnak (1897). A *Secession* Bécsben már megalakulásakor levelező tagjává választotta, és az első kiállításán is szerepeltette egy festménnyel. Stílusa, színvilága és világlátása annyira egyéni volt, hogy az egyéniség kultuszának idején nem lehetett szorososan követni, nem lett „iskolája”, de festményei intellektuálisan inspirálták kortársait.

Stanisław Wyspiański:
Polonia.

A lebergi katedrális üvegablakterve, 1894.
Muzeum Narodowe w Krakowie – Nemzeti Múzeum, Krakkó

Stanisław Wyspiański, a lengyel szimbolizmus költő-festője

A Malczewskinél tizenöt évvel fiatalabb, mindössze 37 évet élt Wyspiański Krakkóban született. Hétévesen árvaságra jutott, de nevelőszülei a krakkói (egyetemi) értelmiség legműveltebb köreiből tartoztak, és a tehetséges fiúnak a legjobb nevelést adták. Ő is az istenáldotta tehetségek sorába tartozott, akinek alig kellett tanulnia ahhoz, hogy tudjon. Egyszerre járt az akadémia és hallgatott az egyetemen irodalmat és filozófiát. Matejko gyermekkorától ismerte és támogatta. 1890 és 1895 között bejárta Európát, és hosszan élt Párizsban. Ő az igazi krakkói art nouveau mester, univerzális festő és formatervező, aki 1897-től a *Życie* folyóiratot szerkeszti. Még Matejko irányítása alatt részt vett a krakkói főtéren, a Rynek sarkán álló gótikus Mária-templom restaurálásában és dekorálásában,²⁹⁵ majd a ferencesek Assisi Szent Ferenc-templomának lenyűgözően monumentális és már az expresszionizmust súroló üvegablakait tervezte.²⁹⁶ A lengyel katedrális még látomásosabb ablakai és a waweli székesegyház ablakainak szentjei sajnos csak kartonok maradtak. A kevés korai olajképtől eltekintve Wyspiański főleg grafikákat és pasztellképeket készített.

Szenvedélyesen szerette ő is szülővárosát, és az ősi királyi várnak, a Wawelnek a restaurálásához is készített terveket. 1894-ből való az a sejtelmes, a hangulati szimbolizmus sorába tartozó kép a Wawel alatti sétányról, amely fölött ott borong a vár sziluettje, a nemzeti múltat idézve (*A krakkói Planty park hajnalban*, 1894). Ez a súlyos örökség Wyspiańskit nemzeti drámák írására ihlette.

A Planty még egyszer megörökítette, egy pasztellképen (*A krakkói Planty éjszaka*, 1899). A téli éjszakában egy ablakból tekintünk a sétányra, ahol a fák alatt furcsa, görcsös alakok sziluettje látszik. A szalmába bugyolált magas rózsatövek mintha jégtöcsába fagyott, vacogó emberi figurák, kísértetek lennének, allegóriái az emberi sorsnak. A két sárga fényű gázlámpa körül aurák fénylenek, és ezek még kísértetiesebbé teszik a képet, amelyen felsejlik a Wawel kék ködbe vesző sziluettje. A vár nemcsak a helyet határozza meg, hanem – ha tudat alatt is – a történelmi múlt emlékét is felidézi. Ez a kép az „emberi szalmabábokkal” képi megfeleltetése azoknak a szalmabáboknak, „amelyek” megelevenednek a *Menyegző* című versdrámájának éjszakáján. Mert Wyspiański kettős tehetség volt, a képzőművészet mellett író és drámaíró is volt. A lengyel irodalomtörténészek szerint ő az egyik legnagyobb drámaírójuk, aki jelentős színpadi életművet hagyott hátra. Legnagyobb sikere éppen a *Wesele* (*Menyegző*, 1901), a lengyel színpad ma is sokat játszott klasszikus darabja. Önéletrajzi vonatkozású darab, a krakkói értelmiségi polgár és a jómódú parasztcsalád eltérő élmény- és érzésvilága, értékrendje, életszemlélete csikordul itt össze, és majdnem tragikus véget ér a menyegző éjjelén.²⁹⁷



- Stanisław Wyspiański:
A krakkói Planty park
hajnalban, 1894.
Magántulajdon.
Letét a Muzeum Narodowe
w Krakowie – Nemzeti
Múzeum, Krakkóban



- Stanisław Wyspiański:
A krakkói Planty park
éjszaka (Szalmabábok),
1898–1899.
Muzeum Narodowe
w Warszawie
Nemzeti Múzeum, Varsó
Fotó: © National Museum
in Warsaw



A szalmaláng érzelmek, az elfojtott vágyak, a gyanú és sértettség megannyi szólama fúzi egybe ezt a drámát.²⁹⁸ Wyspiański nőalakjai természetesen sokkal árnyaltabbak a darabokban, mint a pasztellképeken, de a festő lélek-látó tudott lenni. Miközben a középkori lengyel királyok szelleme kísértett az üvegablakok kartonjain, amelyek bátran nevezhetők korai expresszionista látomásoknak,

festői életművének lírai vonulatát a portrék és a tájak alkotják. Egyedülállóan tudta a gyerekeket megfesteni. A műtermének ablakából látható ún. Kościuszko-domb pedig – a nemzeti hős mauzóleumával – utolsó telének modellje volt; gyönyörű pasztelleket készített róla. Halála a Młoda Polska mozgalom intellektuális kifulladását hozta el.

Néhány jelentős festő a Sztuka köréből



Wyspiański barátja, Józef Mehoffer (1868–1946) volt a kivétel az egész krakkói bohémvilágban, akin nem fogott se a helyi, se az egyetemes fin-de-siècle pesszimizmus. Szerencsés alkat és szerencsés sors jutott neki osztályrésziül, 1894-ben megnyerte a svájci Freiburgban lévő gótikus Szent Miklós-templom üvegablakaira kiírt pályázatot, ami nemzetközileg híressé és jómódúvá tette. Egy boldog és sikeres házasság is hozzájárult ahhoz, hogy intranszigen legyen a nőellenes teóriákkal szemben. Ha a lengyel századvég egészét tekintjük, akkor Mehoffer optimizmusa kivétel volt. Dekoratív képei derűt sugároznak (*Krakkó főtere*, 1903), életigenlés és szépségimádat ragyog a színeiben.

A krakkói századvég pesszimista miliójét nemcsak a korábban jellemzett politikai letargia határozta meg, de az 1898-tól pár évig ott élő Stanisław Przybyszewski (1868–1927) is. Ez a divatos író előbb építésznek, majd orvosnak tanult Berlinben,²⁹⁹ ahol a kilencvenes évek elején ahhoz a bohém társasághoz tartozott, ahová egy ideig Edward Munch, Richard Dehmel és a svéd nőgyűlölő August Strindberg is. A „Zum schwarzen Ferkel” kabaréban találkoztak rendszeresen. Schopenhauer, Nietzsche, Richard Wagner és a sátánizmus voltak Przybyszewski intellektuális alapélményei, amelyekből – és a kortárs orvosi pszichiátriai irodalomból – saját művészet- és szexuálielméletet fabrikált.

Józef Mehoffer:
Krakkó főtere, 1903.
Muzeum Narodowe
w Krakowie
– Nemzeti Múzeum, Krakkó



Wojciech Weiss:
Megszállottság, 1900.
Muzeum Literaturny im.
Adama Mickiewicza
w Warszawie – Adam
Mickiewicz Irodalmi
Múzeum, Varsó
Fotó: © Adam Mickiewicz
Museum of Literature
in Warsaw

Nagyon excentrikus személyiség volt, erotikától fűtött, aki mögött tönkretett női sorsok és elhagyott gyerekek maradtak, de a fiatal művészekre rendkívüli hatással volt. Sokat írt, korai írásai először németül jelentek meg: Az individuum pszichológiája (Zur Psychologie des Individuums) 1892-ben, Chopinról és Nietzsche-ről, majd a De Profundis 1895-ben, a Halotti mise (Totenmesse) szintén 1895-ben, a Sátán gyermekei (Satans Kinder) 1897-ben, A sátán zsinagógája (Die Synagog des Satan) 1897-ben, végül a Zum Totentanz der Liebe 1902-ben. Przybyszewski a szexualitást és a művészetet állította zavaros elméletei középpontjába, de mert ő a morális társadalmi szabályokat teljes mértékben elutasította, teljesen másképp, mint Freud. Munch egyik korábbi norvég kedvesével, a gyönyörű, vörös hajú és a femme fatale szerepét a valós életben játszó, épp aktuális feleségével, Dagny Juelllel érkezett Berlinből Krakkóba, hogy ott toborozzon magának követőket. A város leghíresebb kávéházában ütött tanyát.

Przybyszewski éjjeli kávéházi démon volt, akinek mások provokálása volt az éltető eleme. A l'art pour l'art hirdetése mellett, de azon túlmenően a művészt „Übermensch”-nek tartotta, aki különleges tehetségénél (képességeinél) fogva egyedül képes a dualisztikus

emberi létet – annak biológiai és spirituális oldalát – transzcendentálni, és egy új, magasabb rendű szintézist teremteni. Ekkori írásai nagyon nagy hatással voltak a fiatal lengyel és cseh művészekre (műveit lefordították csehre is). Az Auf den Wegen der Seele (1897) és a Confiteror (1899) a szláv művészvilág bestsellerei lettek, mellékszólama, a nőgyűlölet pedig megelőzte a bécsi Otto Weidinger teóriáit.

A korlátlan individuális szabadság követelménye egyébként univerzális volt, aranybetűkkel ott ragyogott már 1898-tól a bécsi *Secession* kiállítócsarnokának a homlokzatán.

Przybyszewski leghívebb krakkói festő híve Wojciech Weiss (1875–1950) volt. Mint a többiek, Matejko-tanítványként kezdte, de a karizmatikus „patkányfogó” teóriái megrészegítették, és mámoros örömmel festette a szexualitás démoniségát hangsúlyozó képeit. Przybyszewski szerint a művészet feladata a tudatalatti ösztönvilág, elsősorban a szexuális ösztön és a halálösztön formába öntése úgy, ahogy azt a társadalmi konvencióktól és a racionalitás kontrollja alól felszabadított „meztelen lélek” megéli.

Weiss korai fő műve a *Megszállottság* (1899).

Ennek a képi megjelenítése, a szó szerint mezítelen férfiak és nők tömegének sodródása a vörösösen izzó



ösztönvilágban, de épp a sodródás és színszimbolika miatt akár Dante poklával is lehetne asszociálni. A művész intellektuális elődjeinek ettől fogva Goyát és Ropsot tekintette a norvég Munch mellett. Munch hatása legerősebben tájképein érződik (*Lángoló nap*, 1899–1902). Ebben az időben kifejezetten expresszionista Weiss stílusa, témái között gyakoriak a gyermek- és a serdülőkor félelmei és szorongásai, amiket nyugtalanító színekkel és szokatlan kompozíciós eszközökkel jelenít meg. Valószínűleg Przybyszewski emléke kísérthette, amikor megfestette az erőteljes *Démon a kávéházban* (1904) című képét. Az író ekkor már rég nem Krakóban élt, és életmódja, alkoholizmusa alaposan felőrölte. A festő viszont stílust és szemléletmódot változtatott, finoman klasszicizáló későbbi stílusa életszeretéről és optimizmusról vallott.

Leon Wyczółkowski (1852–1936) szinte minden kortárs stílust kipróbált, a virtuóz akadémizmustól kezdve a realizmuson át az impresszionisztikus, fényteli színes paraszti zsánerképekig. Egy rövid szimbolista korszaka is volt. A *Stańczyk (az udvari bolond)* Matejko képének modern, még keserűbb átírása 1898-ból. Ekkor született az a kép is, amely Nagy Lajos király fiatalabb lányának, Hedvig lengyel királynőnek (1374–1399) a Wawel katedrálisában lévő szarkofágját örökíti meg (*Hedvig királynő szarkofágja*, 1898). A megvilágítás ünnepélyessé és misztikussá teszi a sirt. (Szent Hedvig, lengyelesen Jadwiga, a litván Jagelló Ulászló felesége lett, így kerültek a Jagellók a lengyel trónra.) Ulászlónak és a litvánoknak ezért meg kellett keresztelkedniük.

Wojciech Weiss:
Izzó nap, 1899–1902.
Muzeum Narodowe
w Poznaniu
Nemzeti Múzeum, Poznań

Wyczółkowski 1895-től a krakkói akadémia tanára volt, kiváló portréfestő, és barátja annak a Feliks Jasieński (keleti felvett nevén Manggha) művészeti írónak és gyűjtőnek, aki páratlanul érdekes és értékes orientális művészeti gyűjteményt birtokolt.³⁰⁰ Lakása Krakkó művészi szalonjaként működött, és festő barátai számos arcképet festettek róla (lásd Malczewski: *Feliks Jasieński portréja*, 1903).

Teodor Axentowicz (1859–1938), aki München után hosszú ideig Párizsban tanult és élt, kiváló pasztell-portrékat festett. 1895-től ő is a krakkói Képzőművészeti Akadémia tanára lett, majd Fałat távozása után ő lett a rektor. A szecesszió színvilágát a dekoratív népi viseletek is inspirálták. Teodor Axentowicz kedvelte a dekoratív hucul népviseletet,³⁰¹ és sok kompozíciót festett a hucul népszokásokról. A táncolók fergeteges dinamizmusát virtuózan jelenítette meg itt bemutatott festményén.

- Wojciech Weiss:
Démon (a kávézóban),
1904.
Magántulajdon.
Letét a Muzeum
Narodowe w Krakowie –
Nemzeti Múzeum,
Krakkóban

A krakkói és általában a lengyel festészetben a nők ábrázolását sokszor nőellenes képzetek is befolyásolták. Talán mert a lengyel nők emancipáltabbak voltak, mint például a magyarok. Ami a festészetet illeti, volt egy olyan lengyel festőnő a századvégen, akinek a tehetségét és szakmai kiválóságát már a kortársak is maradéktalanul elismerték, annak ellenére, hogy Krakkó művészvilága a férfiak világa volt.

Olga Boznańska (1865–1940) szintén a Młoda Polska generációjához tartozott, és pályája első évtizedében pontosan olyan ívet futott be, mint férfi kollégái. (Édesanyja francia volt.) Münchenben, Bécsben tanult, majd 1898-ban Párizsba költözött, és haláláig ott élt. Ennek ellenére tagja lett a Sztuka művészegyesületnek, és külföldön (pl. Bécs, 1902) velük együtt állított ki. Nem ment férjhez, életét munkájának szentelte, de Párizsban tanított is, és a női festőegyesületet vezette. Az 1891-ből való itt látható képén még nem talált rá a





hangjára (*Leány zöldséges kosárral a kertben*), itt még tapad a gondos realista látványfestéshez. Pár évre rá Boznańska már csodálatosan tudta a gyerekek szomorúságát megfesteni, leghíresebb és legnépszerűbb portréi máig az olyan gyermekportrék, amelyeken a kis modellek szemében csodálkozás és valamifajta szorongás tükröződik. A későbbi portré, a *Zofia Kirkor-Kiedroniowa arcma* 1903–1905-ből, már minden jellegzetességét megmutatja érett stílusának. Boznańska teljesen öntörvényű, egyéni stílusú festészetet dolgozott ki. Bár a művészettörténészek hasonlították Whistlerhez, de a párhuzam nagyon távoli. Ő elsősorban portréfestő volt, és modelljei túlnyomórészt nők és gyerekek voltak. Puha, szfumátós festésmódja és nagyon tompa, finom pasztell-színei jellegzetes karaktert adnak képeinek. A fehér-szürkék kromatikáján alapul képeinek színvilága, amihez fáradt rózsaszínek és sápadt zöldek vegyülnek.

Kevés a sötét szín, és nincsenek kontrasztok, éles kontúrok, csak leheletfinom átmenetek. Halk szomorúság, melankólia burkolja be minden egyes modelljét. Ezt a kritikák fel is hozták ellene, de a festőnő vállalta, ő maga ilyennek látta az életet, csak így tud festeni – mondta. A különös, világos, fénylő szürke festékszemek teremtette fizikai hatás lényegül át melankóliává, és megtöri a többi színt is, elmossa az éles kontúrokat, és a mulandóság érzésének a párájába burkolja a modelleket. Az első világháború előtti lengyel festészet utolsó enigmatikus alakja, Witold Wojtkiewicz (1879–1909) mindössze 29 évet élt. Eredeti, egyéni, szatirikus látásmódja részben folytatja a Młoda Polskában is meglévő vezérmotívumokat, de kifigurázza azokat. Grafikáiban is parodisztikus, de a képeiből minden elidegenítő effektus ellenére sugárzik az egzisztenciális szorongás.

• Leon Wyczółkowski:
Hedvig királynő
szarkofágja, 1898.
Muzeum Narodowe
w Warszawie
Nemzeti Múzeum, Varsó



- Leon Wyczółkowski: Stańczyk (Az udvari bolond), 1898. Muzeum Narodowe w Krakowie – Nemzeti Múzeum, Krakkó

Előtte senki nem tudta úgy megragadni az élet groteszk szituációit, mint ez a fiatal művész, aki már egy új generáció előhírnöke volt a krakkói szcénában, és a híres-hírhedt bohémtanya, a Jana Michalika kávéház külön szegmenséhez, a Zöld Ballon (Zielony Balonik) kabaré törzskarához tartozott. Wojtkiewitz festészetének egyik fő motívuma az ember kiszolgáltatottsága a szexuális ösztönnek.³⁰² Természetesen rá is hatnak Przybyszewski írásai, de ő továbblép, és az ösztönkultuszt kívülről szemlélve a pesszimista emberképet új, groteszk felhangokkal gazdagítja. Képciklusokba rendezi a jeleneteket, amelyeken gyerekek felnőtt szerepben játsszák az élet nagy eseményeit: a szerelmet, a féltékenységet, a küzdést és a halált. Nyugtalanítóan ambivalensek ezek a jelenetek, vannak elemzők, akik nem is gyerekeknek, hanem bábuknak

tekintik a szereplőket. Van sorozata, ahol a cirkusz világába helyezi a történetet, de ami közös bennük, az a pesszimista látásmód, az érzelmek frusztráltsága és a groteszk hiábavalóság érzése.

A fáma szerint a beteg, fiatal művész életében volt egy tiszta és a magány időleges feloldását hozó kapcsolat, de csak virtuálisan. Ekkoriban bejáratos volt az egyik legfontosabb intellektuális és művészeti szalonba, amelynek központi alakja az okos, szép és jó Eliza Pareńska volt, akiről egy nagyon érzékeny portrét festett (*Eliza Pareńska portréja*, 1906).

A nemzetközi siker öröme is megérintette, ha csak futólag is. Amikor André Gide meglátta a képeit Berlinben (1906), annyira megtetszettek neki, hogy elhatározta, szervez neki egy kiállítást Párizsban. Így történt, hogy az ismeretlen lengyel festő képeit 1907-ben kiállí-



tották a Galerie Druet-ben, és a katalógus előszavát Gide írta. A reményt keltő indulásnak nem lett folytatása; a fény városában senki se figyelt fel erre a zseniális, magányos festőre.

Wojtkiewitz tovább festette groteszk, különös „meséit” a szenilis öreg bohócokról, csepűragókról és bolondokról. Gyógyíthatatlan szívbaja 1909-ben vitte el.

A lengyelek úgy érzik, hogy valamiképp ő Witold Gombrowicz elődje.

A *Młoda Polska* virágkora már 1905 táján leáldozóban volt. Tagjai, a *Sztuka* művészei, elvesztették lendületüket, és habár nagyon magas színvonalon, de a korábbi megoldásokat variálták tovább. Az új nemzedéknek már más problémákkal kellett megküzdenie.

Teodor Axentowicz:
Hucul tánc, 1895.
Muzeum Narodowe
w Warszawie
Nemzeti Múzeum, Varsó



- Olga Boznańska:
Leány zöldséges
kosárral a kertben,
1891.
Muzeum Narodowe
w Warszawie
Nemzeti Múzeum,
Varsó



•
Olga Boznańska:
Zofia Kirkor-
Kiedroniowa
portréja,
1903–1905.
Muzeum
Narodowe
w Warszawie
Nemzeti Múzeum,
Varsó



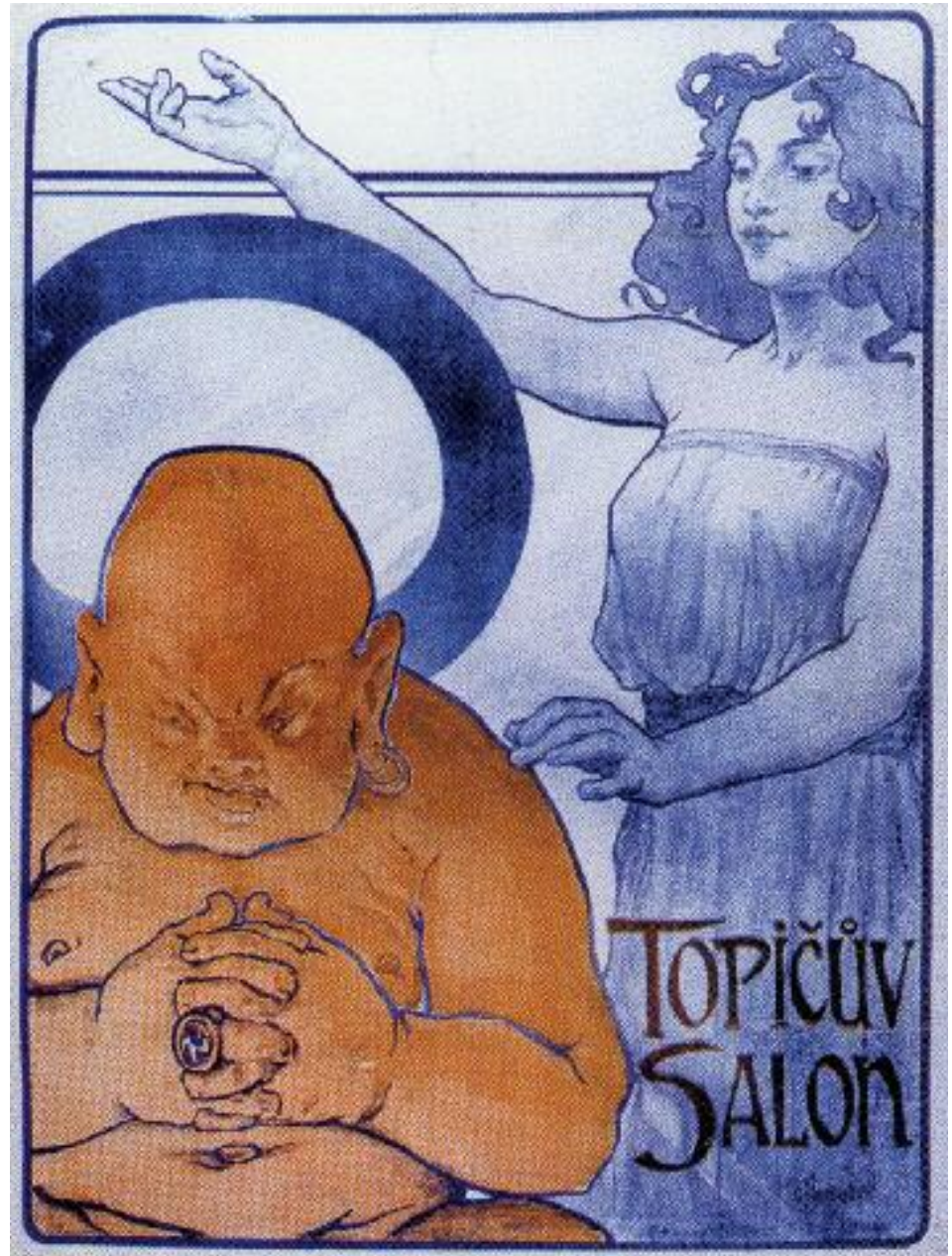
- Witold Wojtkiewicz:
Eliza Pareńska, 1906.
Muzeum Narodowe w Warszawie
Nemzeti Múzeum, Varsó

Cseh festészet

A cseh művészet a századvégen

A 19. század második felében az elsősorban Prágában összpontosuló cseh művészet emancipálódni akart a csehországi német művészettől. Nemzeti újjászületésnek nevezi a cseh történetírás azt a korszakot (jószerivel az egész 19. századot), amelynek folyamán az addig többnemzetiségű Prága a cseh–szláv kultúra fellelőjére lett, miközben a német és zsidó kultúra kisebbségbe szorult.³⁰³ Amíg a nyelvi nacionalizmus, az elkülönülési folyamat a nyelvi kultúrában (sajtó, irodalom, színház) viszonylag könnyen megvalósítható volt, és hamar éles elhatárolódáshoz vezetett,³⁰⁴ a képzőművészetben igen nehéz volt megvalósítani a nemzeti programot, amely a cseh művésztől sajátos nemzeti stílust követelt. A nemzeti identitásépítés középpontjában a hatvanas évektől kezdve a cseh Nemzeti Színház építése állt.³⁰⁵ A szent cél érdekében egy viszonylag kisszámú, de nagy befolyású cseh értelmiségi elitnek – élén František Palacký nagy tekintélyű történészprofesszorral³⁰⁶ – pár esztendő alatt sikerült mobilizálni a város cseh nyelvű lakosságát, majd az egész cseh nemzetet. A színház megépítésére már 1851-ben megkezdték a gyűjtést, és az összegyűlt pénzből az első szakaszban megvásárolták a telket a Moldva partján. Új lendületet csak 1860-ban kapott a terv, de 1881-ben, röviddel a megnyitó után az épület leégett. Az új, bámulatra méltóan gyors és nagylelkű közadakozás után végül 1883-ban készült el a színház. A cseh Nemzeti Színház italizáló neoreneszánsz stílusban épült fel, falkép- és szobordíszét a „nemzeti színház generációjának” nevezett művészek (František Ženíšek, Mikolas Ales, Vojtech Hynais és Vaclav Brožík) tervezték akadémikus historizáló stílusban. A homlokzatán ma is felirat hirdeti, hogy a nemzet önmagának építette fel. A témákat a cseh–szláv nemzeti mitológiából merítették. Bár ennek egyik fő forrása, az ún. Zelená Hora-i kézirat röviddel később romantikus hamisítványnak bizonyult, az ősi szláv mondakör, benne a látnok Libuše fejedelemszonnyal, aki megjósolta arany Prága felemelkedését, és a korai Přemysl uralkodók története ekkor már annyira beépült a nemzet kollektív emlékezetébe, hogy a csehek érzelmileg azonosultak ősiségével, és szentségtörés lett volna megkérdőjelezni a hitelét.

Ennek a cseh művésznevezdeknek a nemzetközi hírnevű festője Vaclav Brožík (1851–1901) volt, aki – akárcsak Munkácsy – alacsony sorból származott. Prágai és müncheni stúdióút után 1876-ban Párizsban telepedett le. Szerencséje volt, mert Charles Sedelmeyer, az a bécsi származású párizsi műkereskedő lett a pártfogója, aki nemcsak a régi holland festészet, hanem az ún. szenzációképek utaztatásának és eladásának terén is nemzetközi tekintély volt. (Ezzel az újfajta, szenzációs reklámszervezéssel ő alapozta meg Munkácsy világhírét.) Miután Brožík Sedelmeyer öt leánya közül az egyiket elvette feleségül, apósa minden



erejével támogatta a karrierjét. A Munkácsy stílusának hatása alatt született enteriőrök, történelmi zsánerek, portrék és tájak mellett Brožík nagyszabású képeken festette meg a cseh történelem kiemelkedő alakjait: Husz Jánost a konstanzi zsinaton (1883) és Podjebrádot, a huszita királyt (1897). Bár elsősorban Párizsban élt, de részt vett a Nemzeti Színház császári díszpáholyának festésében, majd a kilencvenes évek elején visszatelepült Prágába, ahol professzor lett a Képzőművészeti Akadémián. A Vencel téren felépült Nemzeti Múzeum panteonjának faliképei is részben az ő munkái. Ekkor kapta a bécsi udvartól a megbízást, hogy fessen képet arról a híres eseményről, amikor Miksa császár még

Arnošt Hofbauer:
Topičův Salon, 1898.
Magyar Képzőművészeti
Egyetem, Budapest



- Jakub Schikaneder:
Téli este a városban,
1900–1910.
Národní Galerie v Praze –
Nemzeti Galéria, Prága

gyermekkorukban összeházasította unokáit a Jagelló-dinasztia gyermekeivel³⁰⁷ (*Tu, felix Austria, nube!*, 1896). (A kiállításon a festmény vázlatja látható.) Ennek a kettős gyermekházasságnak lett a történelmi következménye, hogy a Habsburgok megörökölték Csehország és Magyarország trónját. „Tu, felix Austria, nube” – szólt a híres latin mondás, amely mint a területszerzés bölcs válfaját jelenítette meg a szerencsés házassági politikát. Brožík a majd tízméteres jelenetért nemességet kapott Ferenc Józseftől. Hazájában természetesen a Husz-képért és Podjebrád huszita cseh királyról festett pannói miatt ünnepelték. A nemzeti szláv mitológiát megjelenítő lenyűgöző faliképek mellett kibontakozott egy nemzeti tájképfestő iskola is, amely a heroikus tájak és várromok mellett felfedezte a lírai tájat is. Ennek egyik jeles képviselője Antonín Chittussi (1847–1891), egy magányos festő, aki néhány évig Párizsban élt, és hazatérése után, az otthon festett plein air tájképein lehetett érezni elsőnek azt az elégikus hangulatot, amely rövidesen a századvégi cseh tájképzészet alaphangneme lett.

Minden nemzetnek vannak jelentős festői, akiknek az életműve magányos és egyedülálló, nem kapcsolható közvetlenül a kortárs művészi környezethez és szinte öntörvényűen zárt. Ilyen Jakub Schikaneder (1855–1924), aki nem tartozott csoporthoz, nemzedékileg is köztes helyet foglalt el: a historizáló Nemzeti Színház-i generációhoz képest túl fiatal, a Mánes Kör nemzedékéhez képest pedig túl idős volt.³⁰⁸ Német művészdinasztiából származott, egyik felmenője Mozart librettistája és a Varázsfuvola színre állítója volt Bécsben. A család később Prágába települt át. Schikaneder kétnyelvű volt, és a festés mellett a zene volt a másik szenvedélye. Nagyon korán, szinte gyerekfejjel lett félárva, anyja nagy nélkülözések közepette tudta csak a testvéreivel együtt felnevelni. A fiatal festő egy életre eljegyezte magát a tragikus témákkal. Schikaneder Münchenben tanult, és őt is megérintette a naturalista paradigmaváltás, amely 1885 táján tört rá a vidámsággal teli müncheni bohémvilágban azokra a fiatal művészekre, akik eleve hoztak magukkal otthonról valamilyen szociális érzékenységet.



Zola regényei vagy Turgenyev világa, a Tolsztoj-regények fojtogató tragikumai szintén segítette ráébredni a nemzedék legempathikusabb tagjait a társadalom elcsúszásának a sorsára, hogy képeiken olyan sorsokat fessenek meg, amelyeknek a tragikumai nem hősi, hanem döbbenetes reménytelen. A kegyetlen valóság azokat fogta meg, akik maguk is megélték nélkülözéseket (pl. a magyar Pataky László is ezek közé tartozott). Schikaneder a nyomornak kiszolgáltatott életek, a szenvedéssel és szomorúsággal teli sorsok – magukra maradt, kizsárolt fiatal lányok, betegség, éhezés, utolsó kenet, haldoklás, temetések vagy öngyilkosság – realista festője lett. Az áldozatok szinte mindig nők, vagy ritkábban gyerekek. Döbbenetes, erőteljes képek, tele őszinte, minden szentimentalizmusból mentes érzellemmel, halk együttérzéssel. Ilyen a költőien szép *Mindenszentek napja* című kép, amely 1888-ban Budapestet is megjárta.³⁰⁹ Vajon mit gondolt a festője, ki fogja megvásárolni ezeket a festményeket? Ki fog együtt élni velük? Talán ezt a zárkózott idealistát nem is foglalkoztatta ez a kérdés, bár mindent megtett azért, hogy a nagy

kompozíciókat minél több európai városban lássák. A kor kegyetlen valóságának egy-egy metszete, így *A gyilkosság a házban* (1890) monumentális méretével valójában lázadás volt a konvencionális festészettel, a historizáló idealizmussal szemben. A prágai sajtó döbbenettel fogadta. Támadta a naturalista témát, de el kellett ismernie, hogy a kép átütően drámai. Ezt is kiálították Budapesten.³¹⁰ Schikaneder később, a kilencvenes évek derekától már nem festett ilyen kendőzetlenül nyers, szociális drámát; a hangulati szimbolizmus felé fordult, de megmaradt a nyomasztó magány és bánat festőjének. Munkáiból lassan eltűnt a narratíva, csak a szimbolikus sűrűsödött szomorúság maradt meg az elégikus hangulatú Prága-képeken. Fő témája a századvégtől fogva a csendes téli utcák poézise lett. Ekkor már a prágai Iparművészeti Főiskola festőtanára volt. Nagyon zárkózottan élt, bár sokat utazott, és állítólag igen jól ismerte a francia, a holland és a belga festészetet, ám a saját festői világát, szűk témakörét mindez alig befolyásolta. Ő a régi Prága, a lebontott gettó utcáinak a szerelmese maradt, hangulati szimbolista,

Václav Brožík:
Tu, felix Austria, nube!,
tanulmány, 1896.
Národní Galerie v Praze –
Nemzeti Galéria, Prága



- Antonín Chittussi:
Az elmocsarasodott tó,
1887.
Národní Galerie v Praze –
Nemzeti Galéria, Prága

messze az új festészeti stílusok főáramától. Ezek a lírai szépségű képek már könnyen elkeltek, mint minden kép Prágáról, mert a város lakói – nemzetiségüktől függetlenül – mind lokálpatrióták voltak, imádták gyönyörű városukat. Schikanedert halála után szinte elfelejtették, de a 20. század végén ismét felfedezték halk szavú, lírai életművét, ami újra része lett a prágai századvégnek.³¹¹

A modern cseh festészet az 1890-es években

Prága művészei a helyi Képzőművészeti Akadémián eltöltött tanulóévek után a hatvanas–hetvenes és a nyolcvanas években – akárcsak a magyarok – részben Bécsben, részben Münchenben fejlesztették tovább tudásukat.³¹²

Az osztrák–német politikával már a hetvenes évektől kezdve szemben álló cseh polgári értelmiség egyre inkább a francia kultúra felé fordult, és a franciákban keresett érzelmi-politikai szövetségest.

A frankofília áthatotta a cseh irodalmat és zsurnalizmust, és szellemileg nyitotta tette az ifjú generációt a párizsi intellektuális és művészeti divatokra, a szimbolizmusra és a dekadenciára.³¹³ A nyolcvanas évek végén azután egy egész sereg fiatal cseh festő és grafikus telepedett át Párizsba, hogy Hynaishoz és Brožíkhoz hasonlóan ott találja meg a szerencsését. Ez végül két ifjú festőnek, Alfons Muchának és František Kupkának sikerült, bár más-más hangsúllyal és jelentős időbeli eltolódással.

Az 1890-es években elsősorban virtuóz grafikusként működő Mucha (1860–1939) karrierje szinte egy csapásra indult el és ívelt fel alig néhány év alatt a világhírig. A véletlen is segítette, de elsősorban az, hogy egy nagyszerű és teljesen új, kalligrafikus stílust talált ki, amikor a világhírű francia színésznő, Sarah Bernhard egyik új szerepéhez kellett gyorsan egy plakátot rajzolnia. Az ünnepeit tragika a Gismonda című darabban alakított egy bizánci hercegnőt, és Mucha új stílusú terve rendkívül megtetszett neki. Ezután évekig minden új szerepéhez vele tervezte a plakátokat. Nyújtott arányaikkal ezek igen alkalmasak voltak arra, hogy a karcsú párizsi plakáthengerekre ragasszák őket. Kifinomult, szokatlanul választékos színviláguk pedig az exkluzivitás auráját varázsolta köréjük.

Sarah Bernhard egyik femme fatale szerepét követte a másik (Salammô, Medea, Tosca), és közben a kereskedelmi cégek is felfedezték a Mucha-plakátok vonzerejét. A fiatal cseh művész sikeres és dédelgetett sztár lett, és art nouveau stílusa másfél évtizeden át a siker zálogának tűnt. 1898-ban egy több száz művet tartalmazó kiállítási anyaggal (plakátokkal és illusztrációkkal) szerepelt nemcsak Prágában, de Bécsben és Budapesten is (lásd a kiállításon a három plakátot: *Salammô*, 1896; *Médea*, 1898; *Zodiákus kör*, 1896), és mindenütt nagy sikert aratott.



Alfons Mucha: Salammô (illusztráció Gustave Flaubert regényéhez), 1896. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest



- Alfons Mucha:
Médée –
színházi plakát, 1898.
Magyar Képzőművészeti
Egyetem, Budapest

Olyannyira, hogy amikor a bécsi kultuszminisztérium tervbe vette a Monarchia osztrák felének szereplését az 1900-ban rendezett párizsi világkiállításon, Muchát kérte fel, hogy tervezze meg a pavilonok plakátját és az osztrák katalógus borítóját. Mi több, öt választották ki, hogy készítse el Bosznia-Hercegovina pavilonjának belső látványtervét és a falakon körbefutó frízt, amellyel fényes elismerést aratott. Mucha sikerére a prágai művészek meglehetősen féltékenyek voltak, nem követték elegáns, könnyed plakátstílusát. Művészete azért nem volt ilyen egysíkú már akkor sem. Könyvillusztrációi között kifejezetten dekadens, morbid jelenetek vannak. Később, az 1910-es évektől viszont óriási metamorfózison ment át festészete. A hatalmas méretű *Szláv eposz* képciklus szimbolizmussal átitatott képei a nemzeti történeti festészet utolsó nagy fellobbanásának is tekinthetők. Ezek intellektuálisan mégis a 19. század mesterévé teszik Muchát.

A kilencvenes évektől fogva nem volt többé szokás egy-egy mester körül ún. iskolát alkotni. Mindenki a saját hangját, stílusát kereste, és a saját egyéniségét kívánta „megvalósítani”, azaz kifejezésre juttatni a munkáiban. Bár a tanulás éve meghatározók voltak, különösen, ha egy-egy karizmatikus művésztanár irányítása alatt képezhették magukat a fiatal festők, de talán még ennél is fontosabb volt a kulturális élet domináns atmoszférája: az a közeg, amelyben intellektuális,

politikai és sokszor egzisztenciális problémák szorításában kellett témát választaniuk és újat alkotniuk.

Csehország szellemi központja, Prága, az 1890-es évek első felében korszakváltást élt meg. Az Ausztriával, azaz a csehországi német lakossággal való viszony végleg elmérgesedett, (napirenden voltak a tüntetések és zavargások), ugyanakkor a fiatalok szemében csődöt mondott az apák korosztályának politikai stratégiája. El akartak fordulni a történelmi múltra való örökös hivatkozástól, és a jelen gondjaira összpontosítottak. Az élet minden szintjén radikalizálódás következett be. A politikai frusztráció 1894-ben új kulturális folyóiratok alapításához vezetett (*Moderní revue*), vagy a megélők – *Volný duch* (Szabad Szellem), és *Volné listy* (Szabad Lapok) – radikalizálásához, amelyekben a fiatalok kaptak hangot, és olyan témákat is felkaroltak, amelyek addig szigorúan tabunak számítottak. Egy időre a nemzeti sérelmek mellett az individuum jogai és az egyéni sors szexuális vonatkozásai, Erósz és Thanatosz kerültek előtérbe. Az ifjú művész aszerint viszonyult a lét nagy kérdéseivel, hogy milyen egzisztenciális háttérrel rendelkezett és milyen intellektuális, főként irodalmi csoporthoz kapcsolódott: vagy eleve reményvesztetten, vagy mégis reménykedve.

Mivel a cseh kultúra központi művészeti ága az irodalom volt (azon belül is elsősorban a költészet), költők, írók és zornaliszták fogalmazták meg a modernség manifesztumát,³¹⁴ és a festészet számára is ők sugallták a témákat. Míg a *Volné směry* (Szabad Törekvések) az elegáns és a modern témákat könnyed frivolsággal kezelő, azokat a helyi cseh irodalmi témákkal összekapcsolni kívánó értelmiség fóruma és a szélesebb sodrású modernizálás támasza volt, addig a radikális tabutörés csoportja a *Moderní revue* szerkesztőségében gyülekezett, amelynek Arnošt Procházka és Jiří Karásek ze Lvovic volt a vezetője.³¹⁵

Az 1890-es évek elején élt egy különösen tragikus sorsú, de félelmetesen karizmatikus egyéniség is Prágában, aki közvetlenül is hatott a Mánés Kör



Alfons Mucha:
Zodiaque (naptárlap
a La Plum folyóirat
számára), 1896.
Magyar Képzőművészeti
Egyetem, Budapest



Karel Hlaváček:
Fantom, 1897.
Pámník Národního
Písemnictví v Praze –
Irodalmi Múzeum, Prága
Fotó: © Museum
of Czech Literature

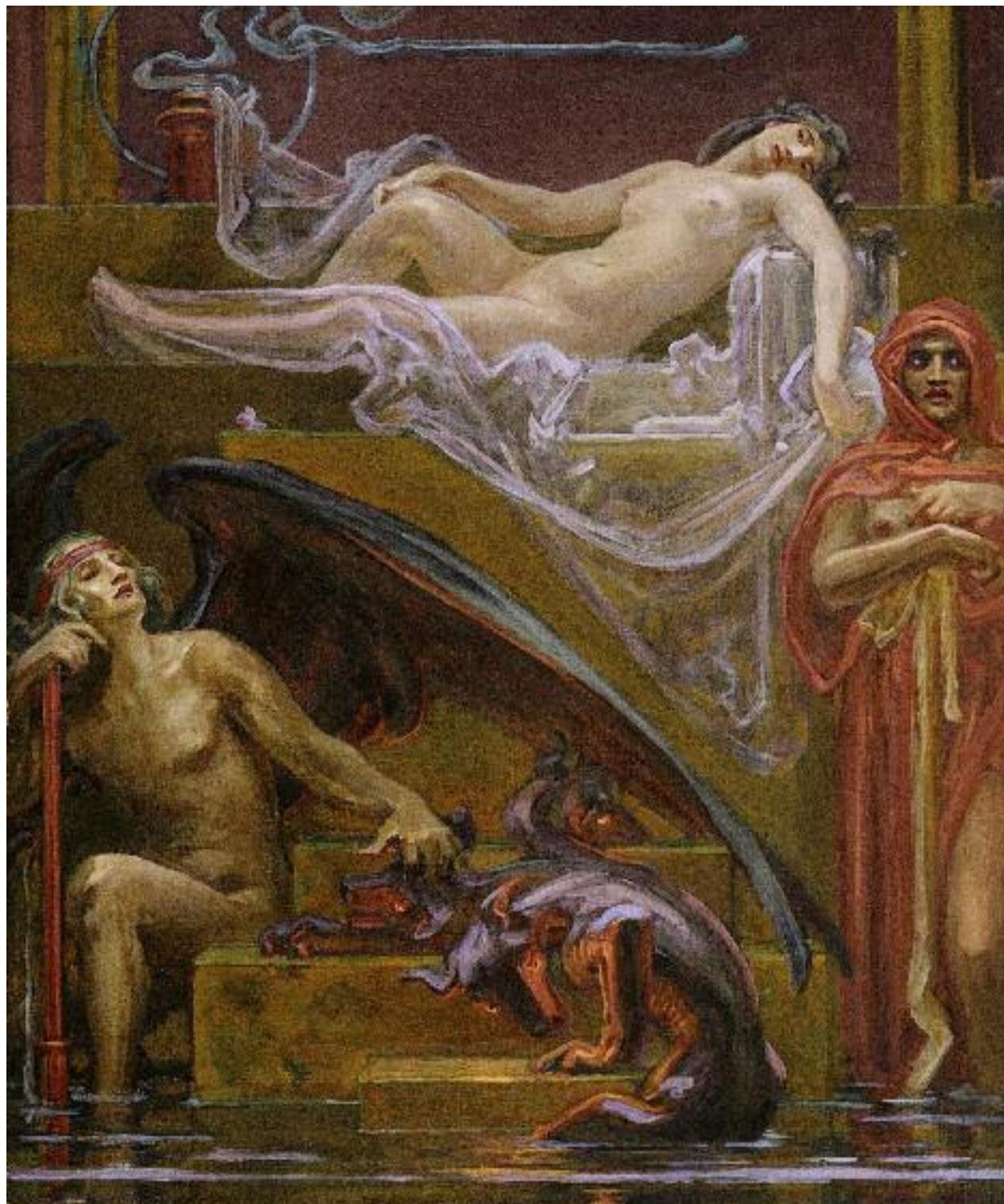
vezető festőinek szemléletére: Karel Hlaváček (1874–1898), a proletár milióból jött költő és grafikus el volt jegyezve a halállal; tüdőbeteg volt. Tele volt frusztrációval, keserűen rossz kapcsolata volt a nőekkel, tehát démonizálta őket, egyáltalán démonizálta a szexualitást. Kevés művet hagyott hátra, de a prágai bohémvilág mind őt, mind műveit igen jól ismerte. Egy szűk, de igen feltűnő és nagy hatású baráti kör védelme volt – azoké, akik elsőként merték a homoerotika témakörét megírni, sőt publikálni. E tekintetben – az egyik legszigorúbb tabu megszegésével – Prága egyedülálló kivételt jelentett az egész Osztrák–Magyar Monarchiában. Arnošt Procházka provokatív verseskötete, a *Prostibolo duse* (A lélek bordélyháza) számára készített illusztrációk valóban sokkolták a közvéleményt. A hat vers a tudatosan és cinikusan elkárhozó lélek önpusztításának volt a láttelele. Egyfajta profetikus kiválasztottságtudat is fűtötte nemcsak a költőt, hanem Hlaváčeket is, aki életének utolsó évé-

ben, 1897-ben készítette el hátborzongató rajzsorozatát. Saját, halállal eljegyzett, reménytelen élete mellett Stanisław Przybyszewski lengyel dekadens író szexualizációja is erősen hatott rá.

Bár a Mánes³¹⁶ óta a nép, azaz a cseh parasztság és a cseh népművészet, minden külsőségével és dekorativitásával, folyamatosan a nemzeti esztétikum is képtéma volt, és egyes népszerű mesterek még 1900 körül is a legmutatósbab morvaországi népviseletbe öltözött „népet” festették³¹⁷ (lásd Joža Uprka életműve). Az 1895-ben Prágában rendezett nagy szláv néprajzi kiállítás évekre rögzítette a grafikában, illusztrációkban, sőt a szecessziós épületek dekoratív pannóin, mozaikjain a népviseletekben pompázó fiatal parasztlányok alakját mint az ideális nemzeti értékek egyik állandó hordozóját. A század utolsó évtizedében mégis a központi spirituális-egzisztenciális kérdések, a nő és a férfi ambivalens viszonyának faggatása felé tolódott el a hangsúly.



Maximilián Pirner:
Űrjögés, Gyűlölet és Halál,
tanulmány, 1886–1893.
Národní Galerie v Praze –
Nemzeti Galéria, Prága



- Maximilián Pirner:
Dantei téma, 1909.
Galerie výtvarného
umění v Ostravě –
Szépművészeti Galéria,
Ostrava

Egyszerre a latensen korábban is meglévő, de irodalmi illusztrációk mögé rejtett témák törtek felszínre. A prágai akadémián sokan tanultak Maximilián Pirnertől (1854–1924), attól a festőtől, akinek pesszimista, schopenhaueri világképe különös képekben öltött testet, és aki érzékennyé tette tanítványait arra,

hogy meglássák a férfi–nő kapcsolat ambivalenciáit. Szinte mindegyik, a cseh kánonba bekerült századvégi művész küzdött ennek a témának a képi megoldásával.³¹⁸ Max Švabinský (1873–1962) híres, 1895-ben festett szerelmespárja, *A lelkek egyesülése* minden, csak nem az, amit a címe ígér. A boldog együttlét, a tökéle-



Max Švabinský:
Lelkek egyesülése,
tanulmány, 1895.
Národní Galerie v Praze –
Nemzeti Galéria, Prága



- Jan Preisler:
Tavaszi triptichon, 1900.
Západočeská
galerie v Plzni –
Nyugat-bohémiai
Galéria, Pilsen

tesnek álmodott harmónia helyett – amiben a férfira boruló fiatal lány még hisz – a másság, a meg nem értettség eszmélése tükröződik az ifjú arcán, aki most döbben rá tévedésére és feloldhatatlan magányára. A cseh századvég festészetének egyik vezérmotívuma az ösztönök felébredésének nyomasztó élménye és a nők démonizálása, vagy legalábbis enigmatikus lényének, „mátságának” a felfedezése volt.

Jan Preisler (1872–1918) triptichonja már a képtípus választásával is jelzi, hogy szimbolikus üzenete van. Bár Preisler a prágai Iparművészeti Főiskolán tanult, hamar vezető személyiséggé vált a Mánes Körben, és tagja volt az 1897-ben induló művészeti szakfolyóirat, a *Volné směry* szerkesztőbizottságának is. Narcisztikus művészi személyisége áttételesen mindegyik korai művében benne van az ifjak figurájában. Több változatban is megrajzolta az ösztöneire ébredő, de még naiv fiatal fiú és lány szorongásait, a dekadens cseh líra egyik vezértémáját. Preisler sok más illusztrációt is rajzolt, pl. Julius Zeyer költeményeihez. Ezek a fanyar pasztell-színekben tartott triptichonok a cseh szimbolista art nouveau fő művei.³¹⁹ A *Tavaszi triptichon* (1900) a *Paris ítéletének* modern – bár nagyon áttételes – változata. Külső-belső látomásnak is felfogható a jelenet, amit a fiatal fiú a kora tavaszi tájban álmodik. Még a vörös hajú Vénusz is álomszerű, a triptichon szárnyain látható két másik nő még inkább. Akár Erősz ébredésének

is nevezhetnénk a képet, amelyet a pályája elején álló jelentős szecessziós építész, Jan Kotěra rendelt meg a festőtől első Vencel téri palotája díszének. A korabeli sajtó mesterműként ünnepelte e képet, melyben a naturalizmus és az idealizmus szintézisét látta.³²⁰

Amikor 1898-ban a megújult Mánes művészegylet és tagjai egyszerre léptek fel egy tárlaton, meglepően összehangolt és rokon témavilágú képeket állítottak ki. A generáció szemléleti és világmépi egysége, az egyfajta spontánul megnyilvánuló melankolikus alaphang jelezte, hogy mások, mint az előző nemzedék. Másképpen, bonyolultabban látják a világot és a cseh identitást is, és ha megszólaltatják, sokkal tragikusabban és pesszimizmusban teszik ezt, mint „apáik” (lásd František Bílek –1872–1941 – szobrai).

Schopenhauer, Nietzsche és a divatos naturalizmus irodalma szintén hozzá járult, hogy a művészvilág narcisztikusan ápolja a magányosság érzését. Ez az attitűd vagy világszemlélet nemcsak a prágai cseheket jellemezte, hanem a prágai németeket és a prágai zsidókat is, akiknek legnagyobb írója, Franz Kafka ezekben az években eszmélt a világra. Feltehető tehát, hogy a szorongás élménye nemcsak etnikumhoz, hanem a hely, a város szelleméhez is köthető. Ismeretlen, így szorongatóan más volt egy más nyelven beszélő prágai, és frusztráció forrása az elérhetetlen nő. Természetesen a szláv jellegzetességként megélt melankóliának voltak



olyan kifinomult művelői is, mint az elsősorban tájképeket festő Antonín Slavíček (1870–1910), aki a hangulati szimbolizmus hagyományát folytatta, amit a szecesszió dekorativitásával vagy az impresszionizmus szín- és fényfestő technikájával kombinált. A prágai századvég festészetében a törékeny nők, a femme fragile-nak is voltak példái (pl. Antonin Hudeček: *Psyché*, 1901), de a fő szót a mágikus hatalommal bíró nő imázsa vitte Libuse városában.³²¹ A nők demonizálásának persze voltak társadalmi-szociológiai okai is, például az, hogy a cseh nők sokkal emancipáltabbak voltak Prágában, mint akár Bécsben vagy Budapesten, és jelentős szerepük volt a cseh kultúra megteremtésében. A prágai művészetben teljes szimbiózis jött létre költészet és festészet között. A spiritualitás és ezotéria igen sok művelője nőtt ki e nemzedékből, és erősítette azt a helyi kultúrtörténeti hagyományt, hogy Prágában mindig is virágzott a miszticizmus – vagy legalábbis az alkímia – és a dekadenciának oly kedves sátánosság. Ez a sötét fantáziavilág elsősorban a grafikusok és néhány különös fantáziájú fotográfus körében talált hívekre, majd később a korai expresszionizmust is megtermékenyítette és a cseh szürrealizmusban élt tovább. A szimbolizmus recepciója különösen markáns volt a cseh és német prágai festészetben. Részben a müncheni ezoterikus körökhöz, részben a teozófia osztrák–német képviselőihez való kapcsolódás olyan szemléletet ter-

jesztett el, gyökereztetett meg ebben a generációban, amely formai stíluspreferenciáktól függetlenül teremtett szemléleti rokonságot grafikusok, festők, szobrászok között, és szinte minden jelentős művészt megérintett. Mucha is híve volt egy időben a teozófiának, de ennek legjellegzetesebb és a teozófia tanítását a későbbi absztrakt nonfiguratív képeinek szellemiségébe is transzponáló festője František Kupka (1871–1957) lett. Prágai stúdiumai (1888–1891) után a bécsi akadémián tanult, majd 1895-ben letelepedett Párizsban, ahol divatlapok illusztrálásából tartotta el magát. Ekkor még a naturalizmus jellemzi műveit és híres grafikai sorozata a pénzről és prostituáló hatalmáról tanúsítja, hogy az anarchista társadalomkritika nem állt tőle távol. Korai olajképei nagyon sokfélék és stílusosan divergálnak, de a filozófiai érdeklődés és a miszticizmushoz való affinitás a legtöbb munkáján fellelhető. *A hullám* című, 1902-ben festett képe egyszerre tartozik az art nouveau díszes, stilizáló vonulatához és távoli visszhangja a késő 19. századi természetmisztikának. Koszmosz erők feszülnek a formákban, és ez a már-már vallásos hevületű, a tiszta zenéhez közelítő színskromatika az 1910-es évek elején, Párizsban elvezette Kupkát az absztrakt festészet teljesen egyéni, költői változatához. A kilencvenes évek, azaz a fin-de-siècle prágai festői és szobrászai elsősorban Párizshoz kívántak kapcsolódni, és végleg elfordultak Bécstől, még ha ott néha ki is állí-



- Antonín Slavíček:
Orgonák előtt, 1898.
Národní Galerie v Praze –
Nemzeti Galéria, Prága

tottak. Ebben különböztek a lengyelektől, de témaválasztásaikban sok volt közöttük a rokonság. Prága legünnepeltebb eseménye 1902-ben a Rodin-kiállítás volt, amire a párizsi cseh diaszpórában élő művészek segítségével vendégül látták az akkori világ legünnepeltebb francia mesterét. A tárlat plakátját Švabinský rajzolta, és ez a kompozíció egyszerre jellemzi Rodin és az akkori cseh művészgeneráció művészetszemléletét. A mélyen elgondolkodó Rodin mögött a csillagos égen különös pár repül: egy meztelen nő szívére egy szárnyas génusz – minden bizonnyal a művészi ihlet – hajtja fejét. A nő szívdobbanása ihleti a művészt

a teremtésben. Hogy nem egy festőt, hanem egy szobrászt választottak díszvendégül, az talán azzal is magyarázható, hogy Prágában rendkívül megbecsülték a szobrászatot. Érthető ez a Károly híd szobrainak az árnyékában: itt mindennapi élmény volt a barokk szobrászat remekeivel való találkozás. Kevés helyen virágzott ilyen intenzíven a szecessziós szobrászat, mint itt, és művelői (Jan Štursa, Bohumil Kafka, hogy csak a legismertebbeket említsük), akárcsak festő kortársaik, tudatosan az emberi lélek és sors ábrázolása felé fordultak (lásd Bohumil Kafka: *Alvajáró*, Jan Štursa: *Pubertás illusztráció*).



A századvégi nagy lendület 1905 után Prágában is kifulladt. Az ebben az évben rendezett Munch-kiállítás már az expresszionizmus nyitánya volt. Amiben a prágai művészeti szcéna kontinuitást mutatott, az a makacsul tovább élő pesszimizmus, ami az első világháború végéig meghatározta a művészvilág életérzését, és a nemek közötti viszony szemléletét is áthatotta. De ennek forrása talán elsősorban a művészek menthetlenül narcisztikus énfelfogásában rejlett, ami kiszolgáltatta őket az egzisztenciális szorongásnak.³²²

František Kupka:
Hullám, 1902.
Galerie výtvarného umění v Ostravě
Szépművészeti Galéria, Ostrava

Horvát festészet



Vlaho Bukovac:
Izidor Kršnjavi portréja, 1895.
Zavičajni muzej Našice
Helytörténeti Múzeum, Našice
Fotó: © Našice Local History Museum

A historizmus stílusa Horvátországban a hetvenes években kezdett jelentős súllyal kibontakozni.³²³ Mivel az ország ekkor még a történelmi Magyarország része volt, a 19. századi nemzetté válás küzdelmei a magyar politikai dominancia ellen irányultak, ami egyben azt jelentette, hogy a horvát értelmiségi és kulturális elit az Osztrák–Magyar Monarchián belül az első világháborúig bezárólag az osztrákokkal, elsősorban a bécsi kultúrával és művészettel ápolt szoros viszonyt.³²⁴

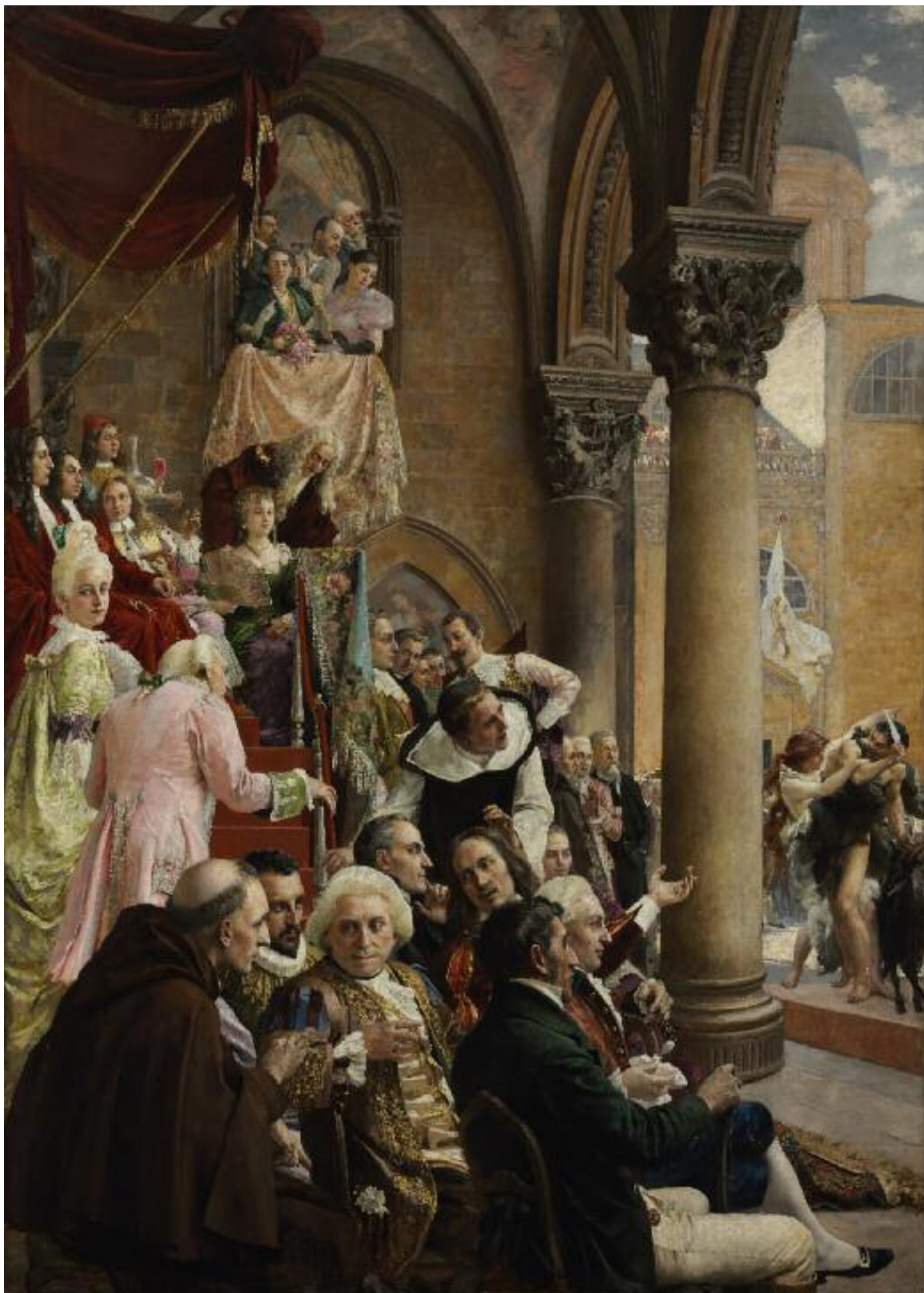
A horvát képzőművészeti élet irányítója évtizedekig Izidor Kršnjavi (1845–1927) festő, művészettörténész és jogász, patrióta kultúrpolitikus volt. Kršnjavi 1866 és 1869 között Bécsben, majd Münchenben filozófiát és művészettörténetet tanult. Később egy hosszabb itáliai tanulmányút után még jogot is végzett Bécsben és Grazban. Közben csendéleteket és tájképeket festett, azonban festői életműve nem túl nagy.

Jelszava, a „Művelődéssel a szabadságot” [kell és lehet elérni], meghatározta lenyűgözően széles körű kulturális munkásságát.

Akárcsak a 19. századi Magyarországon, Horvátországban is jelentős szerepet játszott a képzőművészetek támogatásában a katolikus egyház, pontosabban a püspökök és érsekek. Kršnjavi első támogatója a patrióta tudós és nyelvész, Josip Juraj Strossmayer (1815–1905) volt, aki 1850-től Bosznia és Szerémség püspöke, a horvát kultúra egyik élharcosa és a képzőművészetek patrónusa volt. Politikailag már az 1840-es évektől a bécsi udvar feltétlen híve és támasza volt. Igen sokat tett a szláv összefogásért, fiatal kora óta barátja volt a szlovák Jan Kollárnak és a cseh František Palackýnak. A püspök alapította a Horvát Tudományos Akadémiát 1866-ban Zágrábban és az első Művészeti Képtárat Horvátországban, aminek Kršnjavi lett a vezetője. Amikor pártfogoltja 1877-ben képviselő lett, ettől kezdve még többet tudott tenni a horvát kultúra intézményeinek kiépítéséért. Így Strossmayer támogatásával már 1877-ben megszervezte a művészettörténeti és archeológiai oktatást a zágrábi egyetemen, majd 1880-ban életre segítette a zágrábi Művészeti és Kézműipari Múzeumot, megszervezte az első iparművészeti kiállítást Zágrábban (1882), és bemutatta annak anyagát Budapesten is az Országos Iparkiállításon (1885). Kršnjavi 1891-ben a horvát–szlavón kormány vallás- és közoktatásügyi osztályának vezetője lett. (Ez gyakorlatilag a horvát művelődésügyi miniszteri tárcának felelt meg.) Ezt a tisztséget 1896-ig töltötte be, és ez idő alatt kilencven iskolát és oktatási intézményt építtetett, köztük egy zágrábi gimnáziumot. Bevezette a reálgimnáziumi oktatást Horvátországban, modernizálta a szakoktatást és megreformálta az egyetemi oktatást. Befejeztette a horvát Nemzeti Színház építését (az épületet 1895-ben Ferenc József avatta fel), építtetett egy hangversenytermet és egy sor műtermet Zágrábban. Szorgalmazta a Vallási és Oktatásügyi Palota átépítését, modernizálását és egy reprezentatív díszterem kialakítását, amelyben a kor legjelesebb horvát művészei (pl. Vlaho Bukovac) vettek részt. Ez az ún. „Aranyterem” a legdekoratívabb neoreneszánsz Gesamt-kunstwerk enteriőr Horvátországban.³²⁵ Kršnjavi igen sok külföldi ösztöndíjat adott a tehetséges fiatal horvát



Oton Iveković:
Zrínyi kitör
Szigetvárból,
1890.
Hrvatski
Povijesni Muzej
Horvát Történeti
Múzeum, Zágráb



- Vlaho Bukovac:
Dubravka,
1894.
Szépművészeti
Múzeum,
Budapest



Mato Celestin
Medović:
Szerémségi
vértanúk,
1895–1896.
Szépművészeti
Múzeum,
Budapest

művészeknek. Rendszeresen írt művészetkritikákat, és 1896 után is befolyásos irányítója maradt a zágrábi művészeti életnek. Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben című monumentális etnográfiai sorozat horvát kötetét is ő szerkesztette. Sokszor sikerült rábeszélnie a horvát festőket, hogy milyen képtémát válasszanak, és így az ő kezdeményezésére fontos történeti képek születtek, valamint a különleges Dante-illusztrációk, köztük a horvát szimbolizmus egyik fő műve (Mirko Rački: *Dis városa*, 1906). Természetesen ez a nagy formátumú patrióta, kultúrpolitikus és művészettörténész a historizmus híve volt, akinek az ideálja a nemzetnek elkötelezett hazafias művész maradt. Az elsősorban önmagukra koncentráló, szerinte nem eléggé elkötelezett alkotókat nem kedvelte.

A horvát Művészeti Társulatot (Društvo Umjetnosti) 1868-ban alapították, és az életre hívója és vezetője szintén Izidor Kršnjavi volt. (Ez az intézmény felelt meg az OMKT-nak, de sokkal kisebb anyagi potenciálja volt, kevés tagja, így ritkán tudott kiállításokat szervezni.) A horvát festészet aránylag szűk mecénási rétegre és egy nagyon szerény művészeti piacra támaszkodhatott, így az államnak kellett, talán még intenzívebben, mint Magyarországon, a legfontosabb szponzor és mecénás szerepét betöltenie. A portré- és tájfestés mellett a nagy témák a történeti festészetben a csataképek voltak, a törökellenes harcok, és elsősorban a nemzeti hős, Zrínyi Miklós, a szigetvári védő megőrkítése. Oton Iveković (1869–1939) impozáns képe, a *Zrínyi kitör Szigetvárból* a késői történeti festmények egyik kiemelkedő alkotása, amelynek identitásképző szerepe volt a horvát kultúrában.

A nemzetközileg is elismert vezető dalmát–horvát festő, Vlaho Bukovac (1855–1922) Párizsban tanult az École des Beaux Arts-on Alexandre Cabaneltől, de 1878-tól rendszeresen kiállított, és Londonban is voltak mecénásai. Fotografikusan precíz szalonnaturalizmusa, világos palettája az újdonság erejével hatott Közép-Európában. A horvátoknak Bukovac személye és súlya olyan volt, mint a magyaroknak Munkácsy: a nemzet világhírű művésze. 1890–1891-ben Prágában élt, majd amikor Kršnjavi hívására 1893-ban Zágrábba költözött, az év végére tizenöt helyi művész részvételével megszervezték köré egy nagy visszhangot aratott impozáns kiállítást, a „Horvát Szalon”-t (Hrvatski Salon), ahol frissen elkészült két történelmi zsánerképét is kiállítottak, a *Gundulić álmát* és a *Dubravka előadást*.³²⁶

Bukovac Dubrovnik mellett született, és jól ismerte a dubrovniki horvát késő reneszánsz költő, Ivan Gundulić (1589–1638) életét és munkáit. Gundulić különleges színpadi műve, a *Dubravka* első előadását (1628) festette meg ezen a festményen, amint a város patrícusai az előadást nézik. (A darab egy városalapítással összefüggő legendáról szól.) Bár a barokk kosztümök Dubrovnik kulturális aranykorát idézik, a festő a nézők között – mintegy történelmi allegóriaként – a horvát kultúra különböző korszakainak több jeles személyiségét is felvonultatta, és saját portréját is megfestette a balkonon.

Bukovac a fotografikusan naturalista plein air szalonfestészet képviselője volt, aki ebben, a kortársak által

franciásnak tartott stílusban festette történelmi tárgyú képeit, amiket a horvát historizmus fő műveinek tartanak, és amiket a kortársak lelkesen ünnepeltek. Klimt színházbelsői egyébként ugyanebben a – nálunk finomnaturalizmusnak nevezett – virtuóz stílusban születtek, akárcsak Halmi Arthur vagy Jendrassik Jenő egy időben festett képei.

A budapesti millenniumi kiállításon a horvátok egy külön pavilonban állították ki festészetük legjelesebb műveit.³²⁷ A kiállítás nagy siker lett, igen pozitív kritikái visszhangja volt (Bécsben Hevesi Lajos írt róla).

A magyar kulturális tárca két fő művet vett meg a jövőendő Szépművészeti Múzeum számára, hogy a horvát festészet méltón legyen képviselve a nemzetközi gyűjteményben. Így maradt Budapesten a Dubravka előadását megőrkítő Bukovac-festmény és Medović *Szerémségi vértanúk* című, szintén történelmi tárgyú képe.³²⁸

Bukovac egyébként párhuzamosan több kortárs stílusirányzatban festett. Vannak nagyon laza ecsetkezelésű és a késő impresszionizmus világos színeiben tartott zsánerjelenetei, női portréi, míg a hivatalos portrémegrendeléseinek hagyományos, gondosan kidolgozott, historizáló arcképeket festett (lásd Izidor Kršnjavi portréja). Az új Művészeti Pavilonban 1898-ban nyílt meg százötven művel a Horvát Művészeti Egyesület (Društvo Hrvatskih Umjetnika, DHU) első hivatalos kiállítása.³²⁹ Ez az új egyesület 1897 szeptemberében alakult a régi egyesülettel szemben, és céljai a horvát művészet ápolása mellett rendszeres nemzetközi kiállítások rendezése is volt. A bécsi *Secession* megalakulása és programja döntő impulzust adott a 15 legnevesebb horvát festőnek, élükön Bukovaccal, hogy kilépjenek a régi horvát művészegyesületből, ami Kršnjavi befolyása alatt állt. Ekkor a kilencvenes évek horvát modernizmusa lázadt a historizmus generációja ellen. Ez volt a horvát szecesszió. A kritikus és író szövetségese nem közös stílust tűztek ki célul, hanem az individuális művészi szabadságot. Így a kiállítást a modern kortárs kiállításokra jellemző stíluspluralizmus uralta, és a témaválasztásban is a legteljesebb változatosság volt jellemző (a paraszti zsánertől a japanizmus hatásán át a nagy szimbolista pannóig, pl. Bela Čikoš Sesija képeiig).

A horvát festők egyébként, mint a legtöbb közép-európai nemzet fiai, szintén elsősorban a müncheni akadémián tanultak, technikailag kiválóan felkészültek voltak, és stílusosan valamelyik ottani irányzatot követték. A szláv identitás és történelmi sorsközösség ihletésére egyre többen orientálódtak Prága felé. (Bukovac pl. visszaköltözött Prágába, és az ottani akadémián tanított, ahol sok horvát tanítványa volt.)³³⁰

Az első nagysikerű kiállítást (DHU, 1898 decembere) még néhány követte Zágrábban, de rendkívül nehéz volt a nem túl népes művészgárdának rendszeres, nagy szabású, ráadásul nemzetközi jelentőségre aspiráló kiállításokat szervezni és megtölteni friss művekkel. Ehhez Zágráb nem volt elég nagy, és a vásárlóképes közönség is hiányzott. 1900-ban még sikerült egy második bemutatót tető alá hozni, de amikor 1902-ben a régi művészeti egyesület, amelyből a „horvát szecessziósok” kiváltak, megrendezte első saját kiállítását a Művészeti Pavilonban, akkor az új szervezet sok



tagja elfogadta a meghívásukat. (Bukovac is köztük volt.) 1903-ban gyakorlatilag megint egyesült a két művészegyesület, és 1906-ban új hivatalos nevet vettek fel: Hrvatsko Društvo Umjetnosti (HDU), majd egyre intenzívebb művészeti kapcsolatokat építettek ki a délszláv művészekkel, a szlovénekkal és a szerbekkel.³³¹

A horvát festészetnek a századfordulón volt egy erős szimbolista ága, amely a helyi intellektuális klímából adódott. Nagy hagyománya volt a görög-római antikvitás iránti érdeklődésnek. A dalmát tengerpart építészeti hagyatékanyaga, antik romjai és a historizmusból átöröklött Dante-kultusz volt az ihlető forrás. Ennek a különleges affinitásnak a gyümölcse Mato Celestin Medović (1857–1920) szokatlanul világos színvilágú festménye, amely helyi, késő antik kori keresztény témát dolgozott fel. Az antikvitást felidéző, régészetileg is pontosnak érzett festmények csoportjába tartozik, és rokon Lawrence Alma-Tadema³³² hasonló típusú képeivel. Medović is Dalmáciából származott, és eredetileg ferences szerzetes volt. Tehetségét hamar felfedezték, és a rend Olaszországba, Rómába, majd Firenzébe küldte tanulni. Visszatérte után Dubrovnikban találkozott az ott festő osztrák Emil Jakob Schindlerrel, aki

rábeszélte a müncheni stúdiómkra, ahol a történeti festészet stílusát sajátította el. Medović Krájsjavi aktív támogatását élvezte, aki 1892-től bevonta a horvát történelmi festészet presztízsfeladataiba Zágrábban. (Történeti tablói a híres „Aranytermet” díszítik (pl. László király megkoronázása).

1907 után a dalmát tengerparton élt, és stílust váltott. Elsősorban fényteli, modern felfogású, pasztózus ecsetkezelésű tájképeket, csendéleteket festett, amelyek nagy sikert arattak.

Két, Vlaho Bukovacnál jóval fiatalabb generációhoz tartozó horvát festő a századforduló után is híve maradt a szimbolizmusnak.

Mirko Rački (1879–1982) a bécsi akadémián grafikát is tanult, és ritka képzelőerővel volt megáldva. *Dis városa* (1906) című képe a maga zsánerében remekmű, mind kompozícióját, mind fényhatását, színeit tekintve különleges, szürrealista látomás a dantei pokol városáról, Disről. Dante és Vergilius Phlegiasnak a ladikján hajózik át a vészterhes, forrón gőzölgő vízen. A kárhozottak póznára tűzött koponyái érzékeltetik a rettenetet. A horrorfilmek zsánerének a megszületése előtt ritka és rendkívül hatásos volt egy ilyen kép. A jelenet

Mirko Rački:
Dis városa, 1906.
Moderna galerija, Zagreb –
Modern Galéria, Zágráb



- Emanuel Vidović:
Az Úrangyala (Angelus),
1906–1907.
Moderna galerija, Zagreb
Modern Galéria, Záhgráb

eredetileg illusztrációnak készült Kršnjavi horvát nyelvű Dante-kiadásához, de a festő elhatározta, hogy nagy kompozícióban is megfesti. (Rački egyébként Meštrović barátja volt, és átütő erejű posztereket tervezett a szobrász kiállításaihoz.)

Emanuel Vidović (1870–1953) festménye, az *Az Úrangyala (Angelus)*, egészen más hagyományhoz tartozik. A Dalmáciából, Splitből származó Vidović Bécsben és Münchenben tanult, és életművében fontos szerepet kapott Segantini hatása. Elsősorban tájképfestő volt, de sokáig a hangulati szimbolizmus elkötelezettje, amit ez a festmény is illusztrál. Egyetlen vörös szín megannyi tónusából építi fel a sejtelmes, már-már misztikus késő alkonyati kompozíciót. A velencei lagúnák környékének melankóliája üli meg a tájat, és burkolja be a magányos csónakot, amelynek utasai esti imával búcsúznak el a naptól.

Az 1907 utáni esztendők a horvát (és a szlovén) festészetben nagy változásokat hoztak, egy ifjabb generáció lépett fel, szemléletileg is szakítva a kilencvenes évek és a századelő szimbolista, modern mestereivel. Az ő műveiket már nem látta a budapesti közönség a háború előtt.

A kánon dilemmái



A modernitásnak a vizuális formákra koncentrálnó és radikálisan csak a formák autonómiájára építő stílusvonalata, ami az absztrakcióba fejlődött át, rohamosan elszemélytelenítette a festészetet. Kilúgozta belőle azt a lélektani momentumot, amely az individuum valóságát volt hivatva megörökíteni, akár az alkotó, akár a modell individuumát, pedig ez volt a kilencvenes évek derekától a közép-európai festészetek hívószava. A párizsi formai kísérletek a fauves-tól kezdve igyekeztek kizárni a pszichológizáló momentumot a piktúrából, azaz az emberi lélek, a psziché rezdüléseit a műből, és a formakonstrukciók aspektusára redukálták a képet.³³³ A stílus, a folyamatos formai megújítására tett törekvések, nemcsak a formai oldalt tekintve, hanem társadalmi-szociális szempontokat is (lehetőség szerint) kirekesztve, a festészet autonómiájára koncent-

ráltak. Miközben az ennek a célnak elkötelezett művészek a hagyományos (állami vagy intézményi) kultúrpolitika társadalmi elvárásait, mint a művészet szférájába való külső beavatkozást, elutasították, a látás fiziológiai-biológiai funkcióinak mechanikus háttérére való hivatkozással önálló és szuverén területté kívántak válni, elszakadni a korábbi szociális-társadalmi beágyazottságtól és az ezzel járó feladatoktól. Ennek a látszólagos totális autonómiának (ami társadalmi autonómiát is kellett hogy jelentsen, és amit teljes művészi szabadságként ünnepeltek) a háttérét szociológiai szempontból egy privilegizált, szűk körű művészeti világ képezte, ami igencsak függött a sajtótól – napilapok, kritikusok és szaklapok – és a műtárgypiacról. Ez utóbbi – a műtárgypiac – éppen ebben az évtizedben ment át egy paradigmaváltáson Közép-Európában

Zemplényi Tivadar:
Nagypéntek, 1904.
Muzeul Județean Mureș
Maros Megyei Múzeum,
Marosvásárhely

is. A kiállítási élet korábban központi helyzetű, hatalmas duzzadt és nehézkes egyesületi és szalonrendszere helyett a festészet a párizsi kommersziális magángalériák mintájából kiinduló és a hozzájuk kapcsolódó, gyorsan táguló és hihetetlen anyagi potenciált felépítő kis magángalériáktól – így nemcsak a helyi, de a nemzetközi piactól is – függött.³³⁴ E kétfázisú, de nagyon gyorsan (egy művészgeneráció életén belül, 1890 és 1914 között) lejátszódó folyamat első szakasza a „szecessziók”, azaz az új, szűkebb körű, exkluzív, de helyi, nemzeti kötődésű művészegyesületek (a bécsi *Secession*, a prágai *Mánes*, a krakkói *Sztuka*, a *Nemzeti Szalon* és Nagybánya) megalapítása volt. Második szakasza a kisebb, már ideologikusabb radikális avantgárd csoportok fellépése 1907–1908 után. Ennek a helyzetnek a művészszereplői ezt nem feltétlenül látták át, és idealizmusuk – néha megszállottságuk – őszintesége emberileg hiteles volt. A sajtó, a zsurnaliszták, akikből néhányan sikeres művészeti menedzserre avansáltak (Lázár Béla, Rózsa Miklós), már jobban látták a mozgatórugókat. Részben ők honosították meg az új stratégiát, amellyel a számukra szimpatikus vagy legígéretesebbnek tartott művészeket vagy csoportokat támogatták a művészeti kenyérharcban éppúgy, mint az elvek mezején. Aki ebbe a bűvös körbe bekerült, egy igen szűk kör vezető teoretikusaitól, kritikusaiktól és műkereskedőitől függött, így nem kellett többé figyelembe vennie a hagyományosabb, nehézkesebb és jóval szélesebb rétegekre jellemző társadalmi konszenzus elvárásait, lett légyen az szociálisan vagy nemzeti hovatartozás szempontjából a társadalom többi része számára meghatározó. Mivel az európai műkereskedelem a 20. század első évtizedére hihetetlen gyorsasággal „euroglobalizálódott”, azaz Párizs-centrikussá vált – legalábbis ami a kortárs festészetet illeti –, a legújabb párizsi divat, a mindenkor újítási potenciál karizmájával bearanyozva magáénak tudhatta a szűk műpiaci elit irányítók szemében az abszolút minőség értékét. Ezért hihetetlen előnyre tett szert minden elsőnek Párizsban kiállított új stílus kísérlet e helyi hagyományhoz képest. Ezekhez kapcsolódni akkor is a korszerűség és aktualitás védjegye volt, ha nem feltétlen jelentett azonnali sikert. Miközben a haladás aurájával felvértezve a kiválasztottság hitét adhatta a művésznek (többnyire a legfiatalabb festőknek), addig teljesen idegennek és érthetetlennek tűnt vagy tűnhetett a többi (Franciaországon kívüli) ország művészeti kontextusában. Ez nemcsak Budapesten volt így, hanem az angoloknál, az osztrákoknál vagy a német műtárgypiacon is,³³⁵ továbbá látenszen Bécsben is, Prágában is. Az újat teremtés mámore, még ha párizsi minták alapján is, magával ragadta a fiatal generáció legtájékozottabb, privilegizált csoportját, de szkepszist váltott ki azok körében, akik a helyi hagyományokhoz tapadtak, és akik a helyi, más ritmusú és más struktúrájú közvetlen kulturális és szociális, netán politikai kérdéseket, kihívásokat fontosabbnak érezték, mint Párizs követését. (Például ez volt Lyka Károly álláspontja Bölönivel szemben.) A bécsi ifjú expresszionisták is intranzigensek voltak Párizssal szemben, annyira erős volt az

ottani kulturális közegben (a medicina és az irodalom miatt) a lélektani témák uralma.

A Párizsban tanuló vagy ott élő fiatal művészek, ha ideologikus kötődéseiket nem is tagadták meg, azt képi formában nem jelenítették meg műveiken. (Ez csak később történt, a háború alatt és után.) Az új avantgárd nemzedék munkásságában kezdetben rendszerint teljesen szétvált a formai kísérletezés és a műalkotás tartalmi-ideológiai vagy egyszerűen gondolati és ideológiai, azaz társadalmi „üzenete”. Bár ők ezt a kapcsolatot (többnyire utólag) látni vélték, de környezetük nem, így szükségük volt jól tájékozott ideológusokra, akik a nyilvánosság fórumain, a folyóiratokban, az újságokban és előadásokon frissiben interpretálva megmagyarázták a közönségnek, hogy miért jelentősebbek és modernebbek mindenki másnál.³³⁶ A publicisták és újságírók nélkül nem tudták volna megteremteni az új közönséget és támogatókat megnyerni egy olyan új fiatal publikumot, amely nem volt elkötelezett a régi művészetfelfogás mellett, így ízlése könnyen formálható volt. Közép-Európa, ezen belül a Monarchia öntörvényű alkotóinak java, a kilencvenes évek modernjei, akik bár az apák ellen lázadva, identitásválságokban vergődve, de továbbvitték az országért, a nemzetért, a helyi közösségért való felelősség kategorikus imperatívuszát is, minden formai-stiláris újítás ellenére sokkal inkább ragaszkodtak az individuum és a lélek, a psziché érvényre juttatásához a műben, mint a párizsi élcsapat. Műveik történelmi és emberi hitelét a személyiség közvetlensége, a pszichológiai koncentráció az emberre – mint egyszeri és létbe vetett, azaz a halállal eljegyzett tragikus egyénre – adta. Emberképük „egzisztencialistább” volt amazokénál.³³⁷ Ez az általános, a szimbolizmuson belül elmélyített, a lélek kiszámíthatatlanul egyedi vonzalmainak és rezdüléseinek személyes és egyéni „újrafelfedezése” volt az, ami a kilencvenes években fellépő századforduló mestereket modernné tette. A léleklátás hangulati megragadása vagy költői átszellemítése (Wyspiański, Boznańska, Rippl-Rónai, Švabinský, Otto Friedrich, Mednyánszky, Ferenczy és Vaszary) elősegítette azt a tendenciát, hogy a lelki tartalmak és azok kifejezése a legtöbb jelentős művész számára fontosabb maradt ebben az európai régióban, mint például Franciaországban.³³⁸ Azoknál a festőknél, akiknél az itt és most valósága kategorikus imperatívuszaként a mű elengedhetetlen alkotórésze maradt, az ember, „az emberi jelenség” többet jelentett, mint a formai kísérletezés. Az expresszionizmus nagyon is megőrizte a lelki momentumot (lásd német expresszionisták, osztrákok: Schiele, Kokoschka, a magyarok közül Tihanyi, Márfy vagy a lengyel Wojtkiewicz). Ebből logikusan következik, hogy ennek a régióknak igen sok modern festőjére az absztrakció helyett az emberi figurához való makacs tapadás és a társadalmi kötődés a jellemző, nem pedig a bohém művészvilág sajátosan elkülönülő szigetén való és csak a beavatottak számára követhető formai kísérletezés, ami azután az absztrakció irányába lépett tovább. Mivel a műtárgypiac és a nemzetközi kiállítási csererendszer hirtelen és igen intenzíven bekapcsolta Közép-Európát is az információcserébe, az úgynevezett



1905-ös generáció egy része a radikális avantgárdhoz csatlakozott, míg a többség – sokszor tudatosan – a Párizstól eltérő másság alternatíváját választotta (a már említett bécsi, de akár a lengyel út). A választást döntően befolyásolta a generációs különbség, bár ez nem volt kizárólagos kritérium. Ennél még jobban befolyásolta az, hogy vidéki vagy urbánus gyökerei voltak-e a festőnek, és hogy a társadalom melyik rétegében szocializálódott.

A harmadik fontos szempont a megélhetés volt. Éppen a rengeteg állami támogatás, ösztöndíj miatt korábban jobb volt a festők helyzete. Amikor 1896-ban München nemzetközi piaca összeroppant, és a jelentős számú ott élő magyar festő hazatelepült, még mindig csak egy nagyon szűk műtárgypiacra számíthatott, mivel az állami kultúrpolitika nem volt képes mindenkit eltartani.³³⁹

A művészetoktatás sikere – részben – egy művészproletariátus kialakulását eredményezte.³⁴⁰ Érthető a kenyérharc, és ezt ideologizálták is, különösen, amikor 1903 végétől a belpolitika is rohamosan radikalizálódni kezdett. Ezért forgott már 1897-től kezdve a legtöbb vita a körül, hogy hogyan lehet a műtárgyvásárló magyar közönséget megteremteni (lásd a *Műcsarnok* folyóirat

évfolyamait), de ez később is állandó téma maradt a legelitébb folyóirat, a *Művészet* hasábjain. Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat vezetősége igyekezett – miként egy jó szakszervezet – a széles művészi középmezőny érdekeit is számba venni és igazságosan dönteni. Ezt a díjazások és hazai vásárlások is illusztrálták. Akik 1907–1908 után is (miután a Nemzeti Szalon kiállítási épülete megnyílt) megmaradtak a Társulat tárlatain, nem voltak rossz festők, de nem kapcsolódtak a legfrissebb formai újításokhoz, vagy nem tartoztak csoportokhoz, lobbikhoz (Mednyánszky László, Poll Hugó, Révész Imre, Zemplényi Tivadar és sokan mások). Ha Közép-Európa századfordulós festészetének a közös nevezőjét keressük, akkor ezt az évtizedeken át – a realizmusban, a (finom)naturalizmusban, a hangulati szimbolizmusban és a szecesszióban egyaránt meglévő – nagyon erős pszichológiai érzékenységben találjuk meg. Ez később tovább élt az expresszionizmusban, és egyéni karaktert adott még a két világháború közötti közép-európai festészet stílustörekvéseinek is. Emberközpontú és az egyéni sorsra érzékeny festészetek virágoztak itt, melyek alapját képezték a művészeti aranykornak.

Mednyánszky László:
Páris tópart, 1900 k.
MKB Bank Gyűjtemény,
Budapest

Jegyzetek

Szegő György: Múcsarnok 120

- 1 120 éve nyílt meg a Múcsarnok. Műhelybeszélgetés. Résztvevők: Balog László, Barki Gergely, Fabényi Júlia, Gőz László, Inkei Péter, Sármány-Parsons Ilona, Sisa József, Katarzyna Sitko, Sturcz János. Múcsarnok, Előadóterem, Budapest, 2016. május 4.
- 2 *Teremőr* 3. Múcsarnok videó-magazin, 2016. március
- 3 Sármány-Parsons Ilona: Marginalizált magyar festők, avagy egy közép-európai festészeti kánon kérdései. *Holmi*, 2007. március
- 4 Zala György. Kiállítási katalógus, Múcsarnok, Budapest 2015.
- 5 Schickedanz Albert, a Múcsarnok építője. Kiállítási katalógus, Múcsarnok, Budapest 2015.
- 6 Zoboki Gábor: Schickedanz Albert. Emlékbeszéd a Fiumei úti temetőben. *Magyar Építőművészet* 2015/8.
- 7 Gábor Eszter: A Múcsarnok épülete. In: Múcsarnok, Budapest 1996.
- 8 Szentkirályi Zoltán: Válogatott építészettörténeti és elméleti tanulmányok. Terc, Budapest 2006.
- 9 Szegő György: DLA tézisek, BMGE 1999.
- 10 Hans-Georg Gadamer: A szép aktualitása. T-Twins Kiadó, Budapest 1994.
- 11 Ludwig Wittgenstein: Logikai-filozófiai értekezések. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest 2004.
- 12 Lechner Ödön: Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz. *Művészet* 1906/1.
- 13 Sármány-Parsons Ilona: Lechner Ödön, a nemzeti modernizáció építész. Nemzeti stílusok Európában. A 2014. novemberi nemzetközi Lechner-konferencia előadása. *Magyar Építőművészet* 2015/2.
- 14 Carl E. Schorske: Bécsi századvég. Helikon Kiadó, Budapest 1998.
- 15 Leon Botstein: Judentum und Modernität: Essays zur Rolle der Juden in der deutschen und österreichischen Kultur, 1848 bis 1938. Wien–Böhlau 1991.
- 16 Erős Ferenc: Kultuszok a pszichoanalízis történetében. Józsefvárosi Műhely, Budapest 2004.
- 17 Moravánszky Ákos: Méhek és szegecsek. Lechner Ödön budapesti és Otto Wagner bécsi Postatakarékpénztára, In: Versengő látomások. Vince Kiadó, Budapest, 1998. illetve <http://www.c3.hu/scripta/szazadvég/11/moravan.htm> [letöltve: 2016.10.09.]

Sármány-Parsons Ilona: Festészet Ferenc József korában

- 18 Lásd Rudolf Schmidt: Das Wiener Künstlerhaus. Eine Chronik 1861–1951. Wien, Künstlerhaus 1951 Wladimir Aichelburg: Das Wiener Künstlerhaus. 1861–2001. Bd. 1. Kunst- und Kulturverlag, Wien 2001. <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/>
- 19 A secessionisták kiválása előtti évben (1896) az egyesületnek 383 tagja és 129 rendkívüli tagja volt, az 1900-as évi összegzés szerint kevesebb, 314 rendes és 111 rendkívüli tagja volt.
A Magyar Képzőművészeti Társulat szabályai egyébként szorosan követték a bécsit. Pesten a megalakításkor 61 rendes (azaz művész) tagja volt a társulatnak.
- 20 Még két arisztokrata mecénás tűnt ki nagy összeggel: August von Coburg herceg és Johann Fürst von und zu Liechtenstein, 4000-4000 forinttal. Liechtenstein herceg egy életen át lelkesen támogatta az intézményt és a bécsi múzeumokat, melyeknek jelentős festménykollektiókat ajándékozott (lásd Johann II. von und zu Liechtenstein. Ein Fürst beschenkt Wien 1894–1916. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt. Wien 1996).
Nemcsak az építési telket ajándékozta a császár az egyesületnek, hanem díjakat is alapított, ilyen a 400 aranydukátos ún. „Kaiserpreis”, amit elsőnek Gustav Klimt nyert el a Burgtheater belsejéről festett képével. Ferenc József igen sokat vásárolt a kiállításokon, részben a Burg, részben a császári gyűjtemények, azaz múzeumok számára.

- 21 A rang kötelez: a szűkebb uralkodóház minden tagja „Stifter” volt (ez fejenként évi 3000 Ft támogatást jelentett), és a Künstlerhaus protektora, azaz fővédnöke, Károly Lajos főherceg volt, akinek minden megnyitón és protokolláris eseményen jelen kellett lennie. A legfontosabb díjak egyikét az egyesület védnöke, a főherceg alapította.
- 22 A székház az új városbővítési területen kapott telket, melyet a császári udvar ingyen biztosított a részére, továbbá jelentős összeggel járult hozzá az építkezéshez.
- 23 Az Österreichische Kunstvereine (Osztrák Műegylet) történetét még nem dolgozták fel, de főleg a hetvenes években jelentős kiállításokat rendezett, így francia (1873-ban Courbet!), holland, német (például Menzel, Liebermann) mesterek mellett Zichy Mihálynak is volt ott kiállítása.
- 24 A magyarok hangsúlyozott kulturális autonómiájuk miatt különálltak, nekik az OMKT volt a saját intézményük, ennek ellenére néhány magyar festő, így Frecskay László, Révész Imre, László Fülöp vagy az építész Alpár Ignác belépett a bécsi Künstlerhausba is.
- 25 Ilona Sármány-Parsons: Das Wiener Künstlerhaus und die ungarische Kunst im Zeitalter Kaiser Franz Josephs. In: Peter Bogner (Hrsg.): Das Wiener Künstlerhaus – Kunst und Institution. Lehner Verlag, Wien 2011. 245–259.
- 26 Magyar mesterek a következő művekért kaptak aranyérmeket a bécsi Künstlerhaus nemzetközi kiállításain:
1882: Munkácsy Mihály: *Újoncozás*; 1888: Benczúr Gyula: *Tisza Kálmán portréja*; Bihari Sándor: *Bíró előtt*; 1894: Stróbl Alajos: *József főherceg portréja* (nagy aranyérem), Csók István: *Árvák* (nagy aranyérem); Ferraris Arthur: *Porträt der Frau X* (kis aranyérem); Halmi Artúr: *Vizsga után* (kis aranyérem), Kardos von, Gyula: *Érdekes olvasmány* (kis aranyérem), Pap Heinrich: *Üres a bölcső* (kis aranyérem); 1902: László Fülöp: *Rampolla kardinális portréja* (nagy aranyérem); 1912: Pentelei-Molnár János: *Poharak*; 1914: Rippl-Rónai József: *Aristide Maillol* portréja (aranyérem), Vedres Márk: *Emberpár*, bronzszobor (aranyérem).
- 27 Ferenc József korában egyetlen magyar festő szerepelt gyűjteményes kiállítással Bécsben: Mészöly Géza (1888). Ez a kiállítás azonban hagyatéki kiállítás volt.
- 28 A művészek professzionalizálódásáról lásd Szívós Erika: A magyar képzőművészet társadalomtörténete 1987–1918. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest 2009.
- 29 Patrick Poch: „Ich male gerne, was mir einfällt.” Die Kinder und Jugendzeichnungen Franz Josephs. 69–76. In: Der ewige Kaiser. Franz Joseph I. 1830–1916. Katalog. Österreichische Nationalbibliothek. Amalthea Verlag, Wien 2016. (Patrick Poch: „Szívesen festem azt, ami az eszembe jut.” Ferenc József gyerekkori és ifjúkori rajzai.)
- 30 Johann Nepomuk Geiger egyébként a magyar történelem egyes jeleneteinek is képi megfogalmazója volt, történelmi képciklusát 1861-től közölte a *Vasárnapi Újság*. Ezek a kompozíciók sokáig meghatározták ezeknek az eseményeknek az ábrázolási hagyományát, amitől azután igen nehéz volt eltérni. (Révész Emese: Kép, sajtó, történelem. Argumentum Kiadó, Budapest 2015. 110.)
- 31 Hans Petschar (Hg.): Der ewige Kaiser. Franz Joseph I. 1830–1916. Katalog. Österreichische Nationalbibliothek. Amalthea Verlag, Wien 2016. 73., 47. kép.
- 32 „Unter Kaiser Franz Josef I. Aber trat die Kunst in die Reihe der staaterhaltenden, ja staatsbildenden Kräfte” – (ford.: Ferenc József alatt a művészet az államfenntartó és államalakító erő sorába lépett). Ludwig Hevesi: Oesterreichische Kunst im 19. Jahrhundert, II. Teil 1848–1900. Seemann Verlag, Leipzig 1903. 117.
- 33 Ugyanez nem mondható el a zenéről. Bár ő finanszírozta mind a bécsi, mind a budapesti Operaház építkezését, és a megnyitón is jelen volt, nem volt zenerajongó. A protokolláris jelenléteken túl nem ismert, hogy zenei programokon részt vett volna. (Például Liszt Ferenc hangversenyei sem lelkesítették fel. Ugyanakkor Erzsébet királyné épp a képzőművészetek iránt érdeklődött a legkevésbé. Bár narcisztikusan ápolta szépségét, utált modellt ülni, és 31 éves kora után fényképezni sem engedte magát. Borovi Dániel: Fotóhasználat Ferenc József és Erzsébet magyarországi portréin, *Fotóművészet* 2012/2.

- 34 Az 1874-ben alapított díj három aranyérem évenkénti kiosztását jelentette. 1886-ban Benczúr Gyula nyert egy ilyen érmet gróf Károlyi Gyuláról festett portréjáért.
- 35 Ez a legenda a bécsi Operaház felavatásával kapcsolatos eseményekre megy vissza. Állítólag a megnyitón Ferenc József néhány kritikai megjegyzést tett az épületre, amely nem tűnt olyan dekoratívnak, mint a vele szemben lévő, Drachse téglagyáros által épített, dekorációja miatt sokat ünnepelt és dicsért bérapalota, a „Heinrichshof”. Az Operaház két építész, Eduard van der Nüll és August von Sicardsburg professzorok (akiket a sajtó egy része előzőleg hónapokon keresztül állandóan támadott) a negatívnak érzett bírálatot a szívükre vették. Egyikük infarktust kapott, a másikuk pedig röviddel azután öngyilkos lett. A császárt nagyon megrázta ez az eset, és a fáma szerint akkor határozta el, hogy művészeti kérdésekben csak jót fog mondani.
- 36 Werner Telesko: *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts.* Böhlau Verlag, Wien–Köln–Weimar 2006. 394–414.
- 37 Thomas Huber-Frischeis: *Der Kaiser kennt sein Reich in allen Theilen. Die offizielle Reisen Franz Josephs I. 125–133.* In: *Der ewige Kaiser. Farnz Joseph I. 1830–1916.* Österreichische Nationalbibliothek. Amalthea Verlag, Wien 2016.
- 38 Erzsébet halála után viszont a nyári „szabadságot” már Bad Ischl jelentette a császár számára, és a barátjának, Catharina Schrattnak is ott bérelt nyaralót.
- 39 A kor kultúrpolitikájáról lásd Jeroen Bastiaan van Heerde: *Staat und Kunst: Staatliche Kunstförderung 1895–bis 1918.* Böhlau Verlag, Wien–Köln–Weimar 1993.
- 40 A legalaposabb modern értelmezés Ferenc József ábrázolásainak jelentéstegeiről és metamorfózisáról in: Werner Telesko: i. m. 205–253.
- 41 A millenniumi ún. ezredéves kiállítás nagy méretű „indító képe” a magyar királyt a Szent István-rend csillagával díszített, dús bársony rendfőnöki nagymesteri ornátusban ábrázolta. Festője, Benczúr Gyula mesteri rendező volt, sok dekoratív kellekkel, öltözettel tudott a portrékból festői, barokk szellemű színek kompozíciót varázsolni.
- 42 Lásd Sólyom Gyula: *A király mint modell. Múcsarnok 1899.* jún. 4. 299.
- 43 Szmrecsányi Miklós: *Visszapillantás az Orsz. Magy. Képzőművészeti Társulat 50 éves múltjára, Művészet, 1911/3. 97–158.*
- 44 Sajnos a kép elpusztult, csak fotóóról ismerjük.
- 45 Sármány-Parsons Ilona: *A modern magyar festők első kiállítása Bécsben.* In: „A feledés árja alól új földeket hódítok vissza.” Írások Timár Árpád tiszteletére. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Mission Art Galéria, Budapest 2009. 173–184.
- 46 Id. Andrassy Gyula fivérei, Andrassy Manó, Andrassy Dénes és Andrassy Tivadar is pártoló tagjai voltak a Társulatnak.
- 47 Pipics Zoltán: *Emlékek társulatunk múltjából (1862–1877).* Országos Magyar Képzőművészeti Társulat évkönyve. 1929. 126.
- 48 Sisa József: *Kastélyépítészet és kastélykultúra Magyarországon.* Budapest 2007. 224–226.
- 49 A budai Fő utca 11. és Fő utca 17. alatti két neoreneszánsz épületet a fiai, Tivadar és Gyula örökölték.
- 50 Az Andrassy-gyűjtemények jelenleg feldolgozás alatt állnak, még nincs szétbontva pontosan, hogy mit vásárolt az idősebb Gyula és mit a fiai. (Az Andrassy grófok mecenatúrájának feldolgozója Sido Zsuzsa, akinek ezúton is köszönöm a külön információkat, amiket ehhez a témához adott.)
- 51 A Műbarátok Köre 1890 márciusában létrejött, klub jellegű szervezet, amely Justh Zsigmond és Pejacevich Katinka kezdeményezésére jött létre, és az arisztokrácia vezető tagjai mellett művészeti szakemberekből (Radics Jenő, Pulszky Károly) és művészekből állt. Ők ajánlották fel a millenniumi ünnepségek megszervezését. Céljaik között szerepelt, hogy a különböző társadalmi csoportokat közelebb hozzák egymáshoz a kultúrában, és hogy támogassák az iparművészetet és a művészeti könyvkiadást. Lásd Dalmady Sándor: *A Műbarátok Köre 20 éves története, 1890–1910.* Budapest 1915.
- 52 Andrassy-mauzóleum, Töketeres, 1890-es évek.
- 53 Lásd Kieselbach Tamás (szerk.): *Modern magyar festészet. 1892–1919.* Kieselbach Tamás kiadása, Budapest 2003. Batthyány Ilona grófnő portréja, 1905. 107.
- 54 A három Andrassy gyűjteményeinek szétválasztása és rekonstrukciója még nem történt meg. Ifj. Gyula halálakor ugyan sok lista látott napvilágot, de hogy mi hol volt, a kastélyokban vagy a palotákban, az bizonytalan.
- 55 Mravik László: „...Hercegek, grófok, naplopók, burzsoák...” *Száz év magyar képgyűjtése, I. rész.* In: Kieselbach Tamás (szerk.): *Modern magyar festészet 1892–1919.* Kieselbach Tamás kiadása, Budapest 2003. 10–14.
- 56 Néhai Andrassy Tivadar gróf kiállított festményeinek lajstroma. Országos Magyar Képzőművészeti Társulat. Budapest 1907.
- 57 Mikszáth Kálmán: Andrassy Tivadar „grófról”, *Vasárnapi Újság* 1907. május 19. 890.
- 58 A kép eredeti címe *Im sommer (Nyáron)* volt. Lásd Marian Bisanz-Prakken–Bodor Kata–Gonda Zsuzsa (szerk.): *Nuda Veritas. Gustav Klimt és a bécsi Secession kezdetei 1895–1905.* Szépművészeti Múzeum, Budapest 2010–2011. 39.
- 59 Andrassy Tivadar 1897-ben egy iparművészeti pályázatot hirdetett. A zsűri a beérkezett művek nagyobb részét azzal az indoklással utastotta vissza, hogy azokban a művészet nem uralkodik az ipar felett. Györgyi Kálmán: *A gróf Andrassy Tivadar-féle pályázat, Magyar Iparművészet 1897–1898.* 12.
- 60 Prékopa Ágnes: *Rippl-Rónai iparművészeti tevékenysége.* In: *Rippl-Rónai gyűjteményes kiállítás, Budapest 1998.* 91–111.
- 61 Horváth Hilda: *Az 1898. évi modern kiállítás az Iparművészeti Múzeumban, Ars Hungarica 2006/1. 369–378*
- 62 Mravik László: I. m. 10–33.
- 63 Ifj. gr. Andrassy Gyula: *Előszó a mi négyszázadik kiállításunkhoz.* In: „Kéve” Művészegyesület XX. kiállításának katalógusa. Nemzeti Szalon, Budapest 1929. 6–11.
- 64 Lásd Molnos Péter: *Aranykorok romjain: Tanulmányok a modern magyar festészet és műgyűjtés történetéből a Kieselbach Galéria huszadik évfordulóján.* Kieselbach Galéria, Budapest 2015.
- 65 A legfontosabb másodlagos források: Szmrecsányi Miklós: *Visszapillantás az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 50 éves múltjára. Művészet 1911/3. 99–158.* Pipics Zoltán: *Adalékok a Képzőművészeti Társulat történetéhez (Levéltári szemelvények az 1859–61. évekből).* Országos Magyar Képzőművészeti Társulat évkönyve, 1928. 97–144. Pipics Zoltán: I. m. 1929. 116–149. Pipics Zoltán: *A Képzőművészeti Társulat a régi Múcsarnokban (Levéltári szemelvények), I. rész.* Országos Magyar Képzőművészeti Társulat évkönyve. Budapest 1930. 113–150.
- 66 A korszak művészeti intézményrendszerét részletesen áttekintő feldolgozás: Sinkó Katalin (szerk.): *Aranyérmek, ezüstkoszorúk.* Katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1995.
- 67 Lyka Károly: *Közönség és művészet a századvégen.* Budapest 1947. Második kiadás 1973. Lyka Károly: *Festészeti életünk a Millenniumtól az első világháborúig.* Budapest 1953. Második kiadás 1975. Az OMKT negatív értékelésének tartósságáért a művészettörténész szakma is felel. Igen sokáig egy erősen ideológiai beállítottságú tanulmányra épített: Gergely Attiláné–Baktai Julianna: *Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat a művészeti elit irányító intézménye. Ars Hungarica 1979/2. 283–309.*
- 68 Lyka a Kis könyv a művészetről című könyvét 1904-ben tudatosan közönségnevelő szándékkal írta.
- 69 Személyes visszaemlékezéseiben viszont jóval pozitívabban értékelte a Társulatot és a Múcsarnok század eleji tevékenységét. Lyka Károly: *Vándorlásaim a művészetek körül.* Budapest 1970. 194–195.
- 70 Gábor Eszter–Verő Mária (szerk.): *Schickedanz Albert (1846–1915).* Ezredévi emlékművek múltjának és jövőjének. Katalógus, Szépművészeti Múzeum, Budapest 1996. Regős Andrea: *A Múcsarnok első évtizedei.* In: Keserü Katalin–Nagy Gabriella–Beke László (szerk.): *Múcsarnok.* Budapest 1996. 41–65.

- 71 A Pesti Műegylet történetének tudományos feldolgozása: Szvoboda Dománszky Gabriella: A Pesti Műegylet története. A képzőművészeti nyilvánosság kezdetei a XIX. században Pest-Budán, Budapest–Miskolc 2007.
A közelmúltban egy átfogó kiállítás keretében látható volt egy válogatás az akkoriban kiállított képekből. Ez jól illusztrálta, hogy 1840 és 1870 között milyen mestereket és stílusokat lehetett látni Pest-Budán. Lásd Szvoboda Dománszky Gabriella: Nézők és képek Pest-Budán. A Pesti Műegylet története és a képzőművészeti nyilvánosság kezdetei a 19. században. Kogart – Magyar Nemzeti Galéria – Várkert Bazár, Budapest 2016.
- 72 Lásd: A Magyar Képzőművészeti Társulat évkönyve 1861–1862. Pest 1863. 13.
- 73 A Múcsarnok megnyitására. Országos Magyar Képzőművészeti Társulat, Budapest 1877. 4.
- 74 A következő védnököt, Rudolf trónörökösöt, csak jóval később nevezték ki.
- 75 Pipics Zoltán: Emlékek: I. m. 121.
- 76 Pulszky Ferenc (1814–1889) 1874 és 1894 között nemcsak a Képzőművészeti Társulat elnöke volt, de 1869 és 1874 között ő volt a Nemzeti Múzeum igazgatója is.
- 77 Közöttük egy esztendeig Pauler Tivadar (1871–1872) volt a miniszter, aki egy nagyon fontos szakmai intézményt hívott életre, a Magyar Országos Képzőművészeti Tanácsot, amely a múzeumokat szakmailag felügyelte, elbírált a pályázatokat, odaítélte az ösztöndíjakat. (Tagjait a Társulat vezetőiből és tagjaiból válogatták.)
- 78 Trefort Ágoston (1817–1888) nagy műveltségű, jogi végzettségű politikus, Eötvös József közeli barátja és kitűnő gazdasági szakember. Sikertelenül egy kitűnően működő minisztériumot megszervezni, amihez nagyon jól választotta ki munkatársait is. Kiemelkedő érdeme a felsőoktatás modernizálása. A Kolozsvári Egyetem és a Zeneakadémia megalapítása is az ő miniszterségéhez fűződik. Az egyik legnagyobb formátumú magyar kulturális politikus volt. Lásd: Mann Miklós: Trefort Ágoston élete és működése. Akadémiai Kiadó, Budapest 1982.
- 79 Scitovszky János bíboros-hercegprímás Eduard Swoboda bécsi festőtől két igen reprezentatív portrét rendelt az érseki palota számára. Mindkettő szerepel kiállításunkon.
- 80 Ipolyi Arnold (1813–1886) történettudós, író, régész, művészettörténész, besztercebányai, majd nagyváradi püspök. Univerzális, humán műveltségű főpap, akinek legnagyobb szenvedélye a magyar kultúra és a vallás kutatása. A Magyar Történelmi Társulat elnöke volt. Tudományos munkásságából az egyik legnagyobb hatású, de legellentmondásosabb mű a Magyar mythológia (Pest 1854), amelyben ősi magyar vagy annak vélt mondákat, regéket gyűjtött össze. Az Országos Képtárnak 60 képet ajánlkozott. Műgyűjteményét (az ún. Ipolyi-gyűjteményt) megosztva a Keresztény Múzeumra, a Nemzeti Múzeumra és az Országos Képtárra hagyta.
- 81 Ipolyi szorgalmazta azt is, hogy a Társulat intenzív kapcsolatokat építsen ki külföldi művészeti társulatokkal is. Szabó Ágnes: Közép-európai művészek jelenléte az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat kiállításain. (Cseh és lengyel képzőművészek részvétele 1861–1896 között.) Diplomamunka. ELTE Művészettörténeti Tanszék. Budapest 2012.
- 82 Az Ipolyi-díj. Lásd: Sinkó Katalin (szerk.): Aranyérmek, ezüstkoszorúk. I. m. 284–266.
- 83 Az építészeti pályázat zsűrijében két magyar (Lechner Lajos, Wéber Antal) és négy bécsi szakember (a Ringstrasse három nagy építész, Henrik Ferstel, Theophil Hansen, Friedrich Schmidt és az iparművészeti szakértő, Jakob Falke, a bécsi Iparművészeti Múzeum munkatársa) vett részt.
- 84 A Múcsarnok megnyitására. Országos Magyar Képzőművészeti Társulat, Budapest 1877. 4.
- 85 Erről részletesen: Szabó Ágnes: Közép-európai művészek jelenléte. I. m. 2012.
- 86 München és a magyar festészet kapcsolatáról lásd: München Magyarul. Magyar Művészek Münchenben 1850–1914. Katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2009.
- 87 Nem voltak magyar művészeti könyvek, a legjobb tájékoztatást a német művészeti irodalom nyújtotta.
- 88 Ligeti Antal (1823–1890). A természetanalógiától a mesterműig. Semmelweis Kiadó – Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest 2008.
- 89 Minden valószínűség szerint Csontváry ismerhette Ligeti Baalbekjének legalább a reprodukcióját.
- 90 Az ajándék műlapok rendszerint különböző technikával készültek és témáikat tekintve is igen változatosak voltak. Néha a kép megszületésétől évtizedekkel később készült a sokszorosított műlap reprodukció, mint pl. Székely Bertalan *V. László udvara (V. László és Cillei)* című festményének reprodukciója (1891) (heliogravűr technikával, azaz fénynyomattal), holott a festmény már két évtizede az Országos Képtár tulajdona volt.
- 91 Lásd Szinyei Merse Anna: Magyar festők az impresszionizmus sodrában. A magyar festészet plein air törekvései 1830–1920. Katalógus, KOGART Ház, Budapest 2009.
- 92 Keleti Gusztáv: Festészet és szobrászat a budapesti 1885-ki országos általános kiállításon. Athenaeum, Budapest 1886. 33–34.
- 93 A következő generáció egyébként toleráns és megértő kritikusa, Lyka Károly még a memoárjában sem tudott megbékélni Keletivel és az általa képviselt akadémikus szemlélettel. Lásd Lyka Károly: Közönség és művészet a századvégen, 1947. Újra kiadva: Corvina, Budapest 1982. 60.
- 94 Lyka Károly: Vándorlásaim a művészet körül. I. m. 267–268.
- 95 Matejkának ezt a képét a pesti közönség is látta 1868-ban.
- 96 Matejkáról részletesebben lásd a lengyel festészetnél.
- 97 Ludwig Hevesi: Munkácsy's „Christus vor Pilatus”. Ausgestellt im Künstlerhaus. *Fremden-Blatt*, 1882. Nr. 1 13–14.
- 98 A Munkácsyról és a Krisztus-képről írt szakirodalom igen nagy. Itt csak néhány publikáció említésére van mód: Munkácsy a nagyvilágban. Katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2005., Munkácsy olvasókönyv. *Enigma*, XII. évf. 2005. 43–44. szám. Munkácsy Magic and Mystery. Katalógus, Künstlerhaus, Wien 2012.
- 99 A Múcsarnoknak a belépti díjakból befolyt 79731 forintból 63271 forintot kellett átadnia Sedelmeyernek.
- 100 A Trilógia történetéről András Edit: Egy magyar Amerikában. A Munkácsy-trilógia és a Wanamaker Áruház. In: András Edit (szerk.): Angyalokra szükség van. Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet. Budapest 2005. 21–34.
- 101 H. Michael von Munkácsy. *Fremdenblatt*, 5. Mai 1900. Nr. 122. 13.
- 102 L.H: Michael Munkácsy. Nachruf. *Pester Lloyd*, 3. Mai 1900. Nr. 191. 2.
- 103 Nachruf, *Pester Lloyd*, uo.
- 104 Révész Emese: Kép, sajtó, történelem. Illusztrált sajtó Magyarországon 1850–1870 között. Kiadja az Országos Széchényi Könyvtár és az Argumentum Kiadó, Budapest 2015.
- 105 Kívétel ez alól a privilegizált arisztokrácia volt. Ők már gyermekkorban magukba szívhatták a múzeumi gyűjtemények, metszetreprodukciók vagy utazási élmények adta művészettörténeti tudást.
- 106 Lásd Sármany-Parsons Ilona: München modernisége. Az 1880-as évek második fele és a Secession megszületése. München magyarul. Katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2009. 123–147.
- 107 Ybl Ervin: Lotz Károly élete és művészete. MTA, Budapest 1938. 505 p. Művek tárgymutatója.
- 108 Táj- és életképekből 62, arcképekből 62. „A mitológiai, történeti, vallásos és egyéb kompozíciók” közül Ybl Ervin úgy említ 59-et, hogy az azonos téma változatait (pl. Amor és Psyche) nem is számolja.
- 109 A magyar magánygyűjtemények széthullása után a veszteségek óriásiak voltak. A megmaradt képek egy része lappang, ezért csak éreztetni lehet az életmű gazdagságát, a stílus-metamorfozisos pontosabb rekonstruálása még várat magára. Így még mindig Ybl Ervin szövege a legjobb kalauz az életpályát és a műveket illetően.
- 110 Az Ybl Ervin-féle felsorolásban a 62 portréből 47 női portré. Nemcsak grófnőket és bárónőket, hanem művészbarátainak családtagjait is megfestette (pl. Mészöly Gézanét, Stróbl Alajosné, a Schickedanz nővéreket). Lotz portréfestészetéről nagyon szép elemzések találhatók Bakó Zsuzsanna Lotzról írt könyveiben: Bakó Zsuzsanna: Lotz Károly. Kossuth Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2006.
- 111 Ybl Ervin I. m. 421.
- 112 1905-ben a Társulat a Múcsarnokban emlékkiállítással adózott Lotznak.
- 113 A két mester festői stílusa más, de szépségimádatuk és nőképek sokban rokon, igen lírai.
- 114 A Műbarátok Körének hölgytagjai megszervezték, hogy a mester – elsőnek a magyar festők között – 1898-ban egy luxuskivitelű díszalbumot kapjon, amelyben falképeinek reprodukciói voltak.
- 115 A kép vagy elpusztult, vagy lappang.
- 116 Az osztrákok rövidítve „*Kronprinzenwerk*-nek” nevezik a sorozatot.

- 117 Hessky Orsolya: Magyarország az Osztrák-Magyar Monarchia korában. Rajzok és grafikák. Kossuth Kiadó, Budapest 2005. Lásd még Sármány-Parsons Ilona: Tárgyilagosság és esztétizálás Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képből című könyvsorozat néprajzi témájú illusztrációi. In: *Folklór és vizuális kultúra*. Akadémiai Kiadó, Budapest 2007. 363–381.
- 118 Joza Uprka, Wilhelm Bernatzik, Alexander D. Goltz, Darnaut, Olga Boznańska, hogy csak néhány nevet említsünk.
- 119 A téma stílustól függetlenül elterjedt az egész nemzedékben, és az első világháborúig a népi ábrázolások egyik vezérmotívuma lett (Skuteczky, Zemplényi, Csók, Glatz, Iványi-Grünwald, Pataky, Révész, László Fülöp, Vaszary).
- 120 Ludwig Hevesi: Die Jubiläums-Kunstaustellung VII. Ungarn, Polen, Belgien. In: *Fremden-Blatt*, 20. April 1888.
- 121 A kép jelenleg lappang.
- 122 Gróf Andrassy Tivadar (1857–1905), id. Andrassy Gyula idősebb fia a családban szívta magába a művészetek szeretetét. 1881-től országgyűlési képviselő volt, és első képviselőházi beszédét 1882-ben a magyar képzőművészet érdekében tartotta. Politikai, műpártolói és művészi tevékenysége még nincs feldolgozva. Irodalom: Sinkó Katalin (szerk.): I. m. 168.
- 123 Tisza Kálmán 1875-től 1890-ig volt miniszterelnök. Utána 1892-ig Szapary Gyula vezette az új kabinetet, majd 1894 végéig Wekerle Sándor. Ekkor valószínűleg meg a valutareformot, és helyezték át a pénzt ezüstalapról aranyalapra. Ugyanekkor a forint helyett a korona lett a fizetőeszköz. A másik nagy eredmény az egyházpolitikai küzdelmek során született: az uralmon lévő liberális Szabadelvű Párt végigvitte a polgári házasságról és a vallási egyenjogúság elvéről szóló törvényt. Ez gróf Csáky Albin vallás- és közoktatásügyi miniszter nevéhez fűződik.
- 124 A millennium 100. évfordulóján, húsz esztendővel ezelőtt, a legtöbb publikációban még pozitívan értékelték az ország akkori teljesítményét.
- 125 Mann Miklós: Kultúrpolitikások a dualizmus korában. Budapest 1993. 67–78.
- 126 A művészettörténet Európa-szerte fiatal tudományág volt, az esztétika és a történelem „lányja”. Az első történeti összefoglalók és kézikönyvek csak a század negyvenes éveiben születtek és javában formálódóban voltak a századvégen.
- 127 A programot lásd: Sinkó Katalin (szerk.): A Műbarátok Köre ösztöndíja. In: *Aranyérmek, ezüstkoszorúk*: I. m. 305–306.
- 128 Konkrétan az arisztokrácia és a művelt polgárság, azaz a szellemi elit közötti falak lebontására céloztak. Ilyesmire volt már precedens korábban is, húsz, harminc esztendővel ezelőtt, de akkor hamar ellobbantak az akkori kezdeményezések (lásd Tomsics Emőke: Jótékonyági fotográfia az 1860-as években. *Fotóművészet* 2007/4).
- 129 Dalmady Sándor: A Műbarátok Köre huszonöt éves története, 1890–1914. Műbarátok Köre, Budapest 1915.
- 130 Baditz képe ma *Bíró előtt* címmel ismert. Később megvette az állam az Országos Képtár számára, így ma a Magyar Nemzeti Galériában van.
- 131 Schikaneder képe 3000 forintért volt eladó, ami nagyon nagy összegnek számított akkor.
- 132 Ennek pikantériája az volt, hogy mindketten pályáztak a Munkácsy-díjra, amit végül Halmi nyert el.
- 133 Gróf Csáky Albin után fél évig báró Eötvös Loránd vezette a kulturális tárcát.
- 134 Lázár Béla az új intézmény klub jellegét hangsúlyozta. Statisztikája szerint igen sok tagot szerveztek be, de a képvásárlások nem emelkedtek. Lázár Béla: A Nemzeti Szalon története. *Művészet* 1904/2. 80–85.
- 135 Új művészegyesület. *Fővárosi Lapok* 1894. jan. 13. 109. Az alakuló összejövetel Margitay Tihamér elnöklete alatt, ismertebb művészek részvételével történt. (Holló Barnabás, Kacziány Ödön, Kallós Ede, Kézdi-Kovács László, Mesterházy Kálmán, Mednyánszky László, Mannheimer Gusztáv, Pállik Béla, Roskovics Ignác, Róna József, Vastagh György, Zombory Lajos.)
- 136 Lásd Sármány-Parsons Ilona: München szerepe a modern magyar festészeti szemlélet és stílus megteremtésében. In: München magyarul. I. m. 2009. 149–170.
- 137 Sármány-Parsons Ilona: „A tájék biblikusán monumentális.” A hangulati szimbolizmus biblikus képei Ferenczy Károlynál. András Edit (szerk.): *Angyalokra szükség van*. I. m. 89–100.
- 138 Lyka Károly: Vándorlásaim a művészet körül. Budapest 1970. 292–294.
- 139 Mednyánszky László naplója 1877–1881. 45.
- 140 Lásd Markója Csilla (szerk.): Mednyánszky László. Katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2003/4. *Enigma*, 2000/24-25. Mednyánszky olvasókönyv.
- 141 A bükkerdők varázsos őszi hangulata mind a cseh, az osztrák és a magyar festőket meghihlette (pl. Theodor Hörmann, Anton Slaviček, Mednyánszky), és hasonlóan rokon képek születtek a zord fenyvesekről is. Valahol egy közös panteisztikus érzelmvilág hatja át őket, átfomálták a korai barbizoni hatást, legfeljebb a belga Courtens aranylő erdői rokonít-hatók velük.
- 142 Gábor Eszter: A Múcsarnok. In: Keserű Katalin – Nagy Gabriella – Beke László szerk.: *Múcsarnok*, I. m. 5–33. Schickedanz Albert. Múcsarnok, MMA, Budapest 2015.
- 143 Bernáth Mária: Stílustendenciák a millenáris kiállítás festészeti anyagában. In: *A historizmus művészete Magyarországon*. Budapest 1993. 148–176.
- 144 Szinyei Merse Páltól egyébként a *Majális* mellett hét másik festmény is látható volt a kiállításon. A felsorolt műveket ma is fő művekként értékeli a szakma, ezek mind a kánon részei lettek.
- 145 Hitelesebbnek tűnik az az adat, hogy a Monarchia itteni felének húszmillió lakosságából egymillióan tekintették meg a kiállítást. (Az adatok közötti különbség abból is adódhat, hogy voltak, akik rendszeresen kijártak megnézni a kiállítás egyes részeit, hiszen május elsejétől októberig nyitva volt.)
- 146 Lásd Kodály Zoltán vagy Szabó Dezső visszaemlékezéseit.
- 147 Pl. 1910-ben Kohner Adolf, Lederer Sándor, Herczeg Ferenc és Bárczy István, Budapest polgármestere.
- 148 Mann Miklós: Kultúrpolitikások a dualizmus korában. A századforduló kora, Wlassics Gyula, OPKM. Budapest 1993. 83–111. Wlassics azt is indítványozta, hogy a rajztanárok (ingyen!) vigyék el a középiskolák diákjait a Társulat évi kiállításaira. Kezdeményezése a rajztanárok „morális” ellenállásába ütközött! Szerintük nem volt tanácsos az éretlen diákokat olyan kiállításokra vinni, ahol aktokat láthattak.
- 149 Ez nem mai kifejezés, már Lyka Károly is használta akkori cikkeiben (a kortárs német szakirodalomból vette át).
- 150 Gondot okozott, hogy a szabályok (még) nem engedtek meg retrospektív kiállításokat, illetve csoportkiállításokat, és limitálták, hogy egy-egy festő hány képet állíthat ki. (Ezért állítottak ki a nagybányaiak 1897-ben a „Régi” Múcsarnokban.)
- 151 A miniszter már az iskolában szerette volna elkezdni a modern művészet oktatását, de a tanárság nagy részében ellenállásba ütközött. Lásd *Múcsarnok*, 1898.
- 152 Lásd Tóth Ferenc tanulmányát a katalógusban.
- 153 Wlassics Gyula kiemelkedő szerepéről a képzőművészet támogatásában lásd Tóth Ferenc: Donátorok és képtárépítők. A Szépművészeti Múzeum modern külföldi gyűjteményének kialakulása. Szépművészeti Múzeum, Budapest 2012. 48–50., 60–66., 81–84.
- 154 Kernstok eleinte ck-val írta a nevét, az 1897-es katalógusban még így szerepelt. Ezt az agitátor-képet egyébként Aradi Nóra kiemelt jelentőségűnek tartotta a szocialista képzőművészet szempontjából. Aradi nagyra értékelte Munkácsy *Sztrájk* című képét is, és egy fejezetet szentelt könyvében a témának: „A magyar agitátor-képek”. Aradi Nóra: A szocialista képzőművészet története. Corvina, Budapest 1970. 47–52.
- 155 Munkácsy 1895-ben festette meg a *Sztrájk* című képét, amire Szigligeti Ede *A sztrájk* című népszínműve inspirálta, amit évekkor korábban látott Szegeден. Aradi Nóra: I. m. 271. 36. jegyzet.
- 156 Egy népi paraszti témákra specializálódott, nagyon színes képeket festő mesternek, Joza Uprkának szenteltek egy teljes számot. A szerkesztői zottságban ott ült az egyik legjelentősebb cseh szimbolista festő, Jan Preisler, és az egyik legkiválóbb szobrász, Stanislav Sucharda.
- 157 A ma *Biennálénak* nevezett kiállítást 1895 óta rendezték meg, amin Magyarország kezdettől fogva részt is vett. Lásd Bódi Kinga: *Padiglione Ungherese* in Venedig. Im Spiegel der italienischen, österreichischen und ungarischen Kunstkritik. 1895–1909. In: Ilona Sármány-Parsons und Csaba Szabó (Hrsg.): *Ludwig Hevesi und seine Zeit*. Wien 2015. 105.
- 158 Rózsa Miklós: A nagybányaiak kiállítása. *Hazánk* 1897. dec. 15.
- 159 Kiemelés az eredetiben.

- 160 Rózsa Miklós (1874–1945) ettől kezdve a képzőművészeti élet egyik hangadója maradt, és lassan művészeti menedzserré avanszált, ami új szerep volt Magyarországon.
- 161 Név nélküli, alapos, jóindulatú és józan kritika: *Pesti Hírlap* 1897. dec. 15.
- 162 Kacziány Ödön, *Magyar Szemle* 1898. jan. 9. A kritikákat összegyűjtve lásd: Timár Árpád (szerk.): A nagybányai művészet és művésztelep a magyar sajtóban 1896–1909. Dokumentumok a nagybányai művésztelep történetéből I. Nagybánya Könyvek 7. MissionArt Galéria, Miskolc 1996. 40–124.
- 163 Cornelius, *Alkotmány* 1897. dec. 15.
- 164 Hock János: Nagybánya a Múcsarnokban. *Magyarország* 1897. dec. 16.
- 165 Dr. Sz. E.: A nagybányaiak. *Politikai Szemle* 1897. dec. 19.
- 166 Salamon Ödön: Művészek – maguk közt. *Vasárnapi Lapok* 1897. dec. 26.
- 167 *Nagybánya és Vidéke* 1898. jan. 23.
- 168 Festők lakomája. *Magyar Hírlap* 1897. dec. 21.
- 169 Wolfner József (1856–1832) személyesen is rajongója volt a modern festészetnek. Mednyánszky támogatója és műgyűjtő volt. Ő indította el a *Művészet* című folyóiratot is 1902-ben.
- 170 Szűcs György: Hock János szerepe Nagybánya elismertetésében. Nagybánya konferencia 1997. febr. 22–28. Szombathelyi Képtár, Szombathely 1997. 7–14.
- 171 Hock János: Művészi reform. Budapest 1898. Ennek a könyvnek vagy inkább pamfletnek az érdembeli kiértékelésével még adós a szakma.
- 172 Lyka Károly: A művészet proletárjai. *Új Idők* 1900. nov. 18.
- 173 Rippl Rónai József gyűjteményes kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1998.
- 174 Egyedül Csók István próbálkozott egy ilyen témájú képpel, amikor megfestette a *Báthory Erzsébetet*, de minden díj ellenére művészi kudarcot vallott vele. Lásd Révész Emese (szerk.): Csók István. Katalógus, Budapest 2014.
- Egyébként a magyar festészetben is volt jó néhány femme fatale-ábrázolás is, de ezeket nem a fő áramlat képviselői festették, hanem olyanok, akik nem kerültek be a kánonba (pl. Márk Lajos).
- 175 Vaszary János (1867–1939) gyűjteményes kiállítása. Katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2007/2008.
- 176 Lásd Lyka esszéit a Társulat 1899–1900-ban kiadott albumaihoz.
- 177 Hock János: Művészetünk a világhiállításán. *Pesti Hírlap* 1900. máj. 31.
- 178 Hock elintézte, hogy Mourey a *Pesti Hírlap*ba is írjon egy cikket (mint pártatlan, külső szaktekinély) a magyar anyagról. Lásd Jeffrey Taylor: In Search of the Budapest Secession: The Artist Proletariat and Modernism's Rise in the Hungarian Art Market. 1800–1914. HHP, Saint Helena 2014. 84–87.
- 179 Lásd Zala György: Az igazság és Hock János. *Múcsarnok* 1900. 291–292.
- 180 Zala csak a téli kiállításokat vette számba.
- 181 Zala a Hock által mellőzöttnek tartott művészekről készítette a statisztikát, és nem nevesítette magukat a műveket, csak a művészeket, de kétségtelen, hogy a művek nagy része kvalitáson, kanonikus alkotás volt. (Baditz 3, Csók 2, Edvi Illés 4, Fényes 3, Ferenczy 4, Hegedűs 2, László 2, Mednyánszky 2, Révész 3, Mendlik 1, Zemplényi 3, Márk 2, Mihalik 3 és Rippl-Rónai 1 képpel szerepelt a megvásárolt képek listáján.)
- 182 A frissen alapított Société Nouvelle de Peintres et Sculpteurs társulata előtte Párizsban, a Galerie Georges Petit-ben állított ki. Lásd: Kalauz és képes tárgymutató a Nemzeti Szalon nemzetközi kiállítására. Budapest 1901.
- 183 Rockenbauer Zoltán: Apacs művészet. Adyzmus a festészetben és a kubista Bartók (1900–1919). Noran Libro Kiadó, Budapest 2014.
- 184 Szurcsikné, Molnár Erika: A Könyves Kálmán Műintézet tevékenységének története. *Ars Hungarica* 1985/2. 1612; Jeffrey Taylor: I. m. 152–166.
- 185 Uo. 51–55.
- 186 Aradi Nóra összegyűjtötte azokat a festményeket, amelyek a munkásság és a szegényparasztság realista ábrázolása miatt a szocialista képzőművészet előfutárának tekinthetők. Ezek között több olyan magyar képet is felsorolt, amelyek agítátorokat ábrázoltak. Aradi Nóra: I. m. 37–52.
- 187 Bradley Fratello: France Embraces Millet: The Intertwined Fates of the Gleaners and The Angelus 1859. *Art Bulletin* Dec. 2005. 685–701.
- 188 Itt elsősorban a szellemi-elméleti hatásokra utalunk; a felvilágosodás és a romantika szilárdan tovább élő koncepciói és világlátása mellett a pozitívizmus alátámasztotta realizmus és naturalizmus, majd a szimbolizmus és a dekadencia szellemi áramlata szinte egy időben érte el a cseh, a lengyel, az osztrák, a magyar és a horvát művészvilágot.
- 189 A lengyel festészetben a biedermeier tradíció nincs ilyen erősen jelen, de a bécsi iskolázottságú Artur Grottger képciklusai a kortárs lengyel felkelésről ott is hosszú időre meghatározták a jelenetek kompozicionális és ikonografikus felfogását.
- 190 Ebben az osztrák volt kivétel, ott az udvari-állami mecenatúra számára csak a Habsburg Birodalmat dicsőítő témák voltak elfogadhatók.
- 191 Lásd München magyarul. I. m.
- 192 A legfeltűnőbbben Fülep Lajos korai kritikáiban figyelhető meg ez a támadó hangnem, ami akkor is megmaradt, amikor Fülep esztétaként és művészettörténész-professzorként a magyar festészet kánonjának egyik legmeghatározóbb kialakítójává vált. Rengeteg érdeme is volt művészi értékek megőrzésében, de mint karizmatikus tanár rajongó tanítványainak munkásságán keresztül elméletileg is hatott egészen az 1990-es évek elejéig: a magyar művészeti kánonon belül megkérdőjelezte a historizmus értékeit.
- 193 Oskar Bätschmann: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem. DuMont, Köln 1997. (Magyarul: Kiállító művészek. Kultusz és karrier a modern művészet rendszerében. L'Harmattan, Budapest 2012.)
- 194 Ez alól csak azok a mesterek kivétel, akik később újra stílust váltottak és azzal lettek sikeresek (más-más módon bár, de ilyen Csók István vagy Ferenczy Károly).
- 195 Gabriel P. Weisberg: Photography as Illusionary Aid: Constructing Reality. In: Weisberg (ed.): Illusion of Reality. Naturalist Painting. Photography, Theatre and Cinema 1874–1918. Van Gogh Museum, Amsterdam 2010. 30–43.
- 196 Lásd Tóth Ferenc tanulmányát ebben a katalógusban.
- 197 A világhiállítások és a magyar művészetpolitika szerepéről lásd Székely Miklós: Az ország tükröi. Magyar építészet és művészet szerepe a nemzeti reprezentációban az Osztrák–Magyar Monarchia korának világhiállításain. CentrArt, Budapest 2012.
- 198 Talán most, miután a legújabb oxfordi korszakmonográfia-sorozat egyik szerzője felfedezte, megnyílik a lehetőség arra, hogy Malczewski is bekerüljön a kánonba. Richard R. Brettell: Modern Art 1851–1929. Oxford University Press, Oxford 1999. (Egyébként Matejko, Csontváry és Vaszary is szerepel egy-egy kép erejéig a könyvben.)
- 199 Ekkor festi Ferenczy, Iványi-Grünwald, Dudits Andor, Pataky László, Margitay Tihamér, Jendrassik Jenő, Ujváry Ignác, Zemplényi Tivadar, Thorma János és Réti István is a legsikerültebb naturalista képeit.
- 200 A kép érzelmi hitele megérintette a kortársakat is, és stílus modernisége (az, hogy nem a tónusos, hanem a „Hellmalerei” irányzatához kapcsolódott) nem jelentett akadályt abban, hogy az állam megvegye. Lásd Aranyérmek, ezüstkoszorúk. I. m. 298–299. A képet egyébként az 1890-es második müncheni nemzetközi kiállításra is elküldték.
- 201 Az „áhitat képei”-nek egyéb kortárs példáiról lásd: Sármany-Parsons: Nagybánya festésze a Monarchia művészeti kontextusában. *Ars Hungarica* 2000/2. 324–329.; München magyarul. I. m.
- 202 A kép megszületésének történetéről lásd Csók István: Emlékezéseim. Budapest 1990. 74–83.
- 203 Ilyen központi, vonzó intellektuális személyiség volt Zdenka Braunerová (1858–1934).
- 204 Furcsamód az irodalomban viszont jelen volt ez a pesszimizmus az 1890-es évek novellistáinak írásaiban.
- 205 Erről a nehezen beinduló kapcsolatról lásd a kor élesszemű krónikását: Lyka Károly: Vándorlásaim a művészet körül. Budapest 1970. 292–294.
- 206 Lyka Károly: Ferenczy Károly. *Új Idők* 1903. nov. 29.
- 207 Csók István festésze (1865–1961). Katalógus, Székesfehérvár 2013. Minden OMKT-kiállításán volt néhány olyan kép, amely a modern nő szerepét jelenítette meg, de általában csak gyengébb mesterektől.
- 208 A divat és az újságillusztráció szintjén természetesen létezett a női emancipációval, a nők szerepének a változásával összefüggő társadalomkritika, még ironikus megfogalmazásban is. A magyar festészetben nem kapott súlyt a nemek harcának témája (így a nő démonizálása).

- 209 A különböző nemzeti festészetek eltérő jellegű nőábrázolásairól lásd Ilona Sármány-Parsons: *The Image of Women in Painting: Clichés and Reality in Austria-Hungary, 1895–1905*. In: Steven Beller (eds.): *Rethinking Vienna*. Berhehn, New York–Oxford 2001.
- 210 Lásd Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása. Katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1998. 225–226.
- 211 Rippl-Rónai Gyűjteményes kiállítása: 1998. I. m. 268–270.
- 212 Uo. 270–271.
- 213 Rippl első nagy sikere Párizsban az 1894-ben festett *Öreganyám* című képe volt, ezeknek a nem megrendelésre készült portékának az első darabja.
- 214 Lásd: *Pannika kedvenc lovával*, 1892. In Vaszary János gyűjteményes kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria, 2007–2008. 27.
- 215 Idézi Boros Judit In: Vaszary János (1867–1939). Gyűjteményes kiállítás, Magyar Nemzeti Galéria, 2007–2008. 177.
- 216 E képről bővebben lásd Pálincás Réka elemzése: Ferenczy Károly gyűjteményes kiállítása. Katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, 2011–2012. 223.
- 217 Lásd Földi Eszter elemzése: Uo. 229–230.
- 218 Carl E. Schorske Bécs századvégi kultúráját a kert metaforával jellemezte. A hortus conclusus, a zárt kert a bécsi szecesszió mestereinek és különösen Klimt művészetének egy fontos jellemzőjét emeli ki; azt, hogy a környező világtól, annak politikai, társadalmi problémáitól elvonatkoztatva, csak önmaguk lelki bajaira, identitáskrizisére figyelve alkották meg egyébként úttörően modern művészetüket.
- 219 Hanák Péter: *A Kert és a Műhely (Gondolat Kiadó, Budapest 1988)* című kultúrtörténeti munkájában Budapest századfordulós kultúrájára a műhely metaforát alkalmazta. Ez a tenni akarást, a társadalmat jobbítani, az országot fejleszteni kívánó, aktív és elkötelezett élet mellett hitet tévő művésztörténelmi munkásságát jellemezte. Ady karizmatikus szerepe volt ebben a vízvonalasztó a különböző nemzedékek között. A katalizátor viszont, ami polarizálta a kulturális mezőt és két egymással szemben álló blokkra, a konzervatívokra és a radikális avantgárd hívókra bontotta, az az 1903 és 1906 közötti akut politikai válság volt.
- 220 Annyira gazdag a kor festészeti termése, hogy akkor is érdekes tárlatot lehet összeállítani belőle, ha csak a Magyar Nemzeti Galéria raktárára támaszkodik a rendező.
- 221 Európában a reformáció óta két nagy kulturális zónát különböztetünk meg felekezeti alapon. Míg a protestáns vidékeken a képellenesség miatt a szóra és írásra került a hangsúly, addig a katolikus vidékeken megmaradt a képek, a szobrok kultusza, így ezeken a helyeken az érzékek kultúrájáról beszélhetünk.
- 222 A bécsi Burgtheater a század végén a német nyelvi kultúra egyik vitathatatlan centruma volt, de a város egészségét és mindennapi tömegkultúráját az érzékek kultúrája (zene, tánc, képzőművészetek) uralta. A tánc (a bécsi keringő) a populáris kultúrában különösen jelentős szerepet játszott a Strauss-dinasztia népszerűsége miatt.
- 223 Lásd a tanulmány első fejezetét a Künstlerhausról.
- 224 Gerbert Frodl (szerk.): *Geschichte der Kunst in Österreich*. Bd. 5. 19. Jahrhundert. Prestel Verlag, München–Berlin–London–New York 2002.
- 225 Husslein-Arco, Agnes, Monika Faber und Michael Ponstingl: *Inspiration Fotografie*. Von Makart bis Klimt, Ausstellungskatalog, Belvedere, Wien 2016.
- 226 A nemzeti tájfestészet kérdésköréről gazdag a szakirodalom: Sinkó Katalin: *Az Alföld és az alföldi pásztorok felfedezése a külföldi és a hazai képzőművészetben*. *Ethnographia* 1989, 121–154.
- Király Erzsébet – Róka Enikő – Veszprémi Nóra (szerk.): *Nemzet és művészet – Kép és önkép*. Katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, 2010. Az osztrák tájfestészetéről az egyik legátfogóbb feldolgozás: Werner Telesko: I. m.
- 227 Frodl, Gerbert (Hg.): *Stimmungsimpressionismus*, Ausstellungskatalog, 17. 3–4. 7. 2004. (Oberes Belvedere, Wien), Wien (Österreichische Galerie Belvedere) (2004).
- 228 A három füledten dús, arany hátterű pannót gróf Pálffy János vásárolta meg Münchenben.
- 229 Hans Makart: *Painter of the Senses*. Katalog. ÖNG Belvedere, Prestel Verlag, Wien 2011.
- 230 Nicolaus Dumbáról lásd A bécsi Künstlerhaus című fejezetben írt részt.
- 231 A mennyezeten a zene, a falakon a festészet, a szobrászat, a tudomány, a kereskedelem, az ipar és a mezőgazdaság allegóriái az élet olyan szféráit testesítették meg, amelyekben a megrendelő otthon volt.
- 232 Catherina Cornaro modellje Makart tüdőbeteg felesége volt, aki a festmény elkészülte után hamarosan meg is halt.
- 233 A képet körülutaztatták Európán, és mindenütt nézők tömegeit vonzotta.
- 234 Ralph Gleis (eds.): *Makart, Ein Künstler registert die Stadt*. Katalog. Wien Museum, Prestel Verlag, 2011.
- 235 Paul Lefort: *Exposition universelle: Les écoles étrangères de peinture, L'Autriche-Hongrie*. *Gazette des Beaux-Arts*, 1. 08. 1878. 196–200.
- 236 Egy-egy kocsin mint középkori cétagok, foglalkozás szerint foglaltak helyet a meghívottak, bár akkor már nem voltak céhek Bécsben. Werner Telesko: *Der Makart Festzug 1879*. In: *Makart. Ein Künstler registert die Stadt*. I. m. 104–115.
- 237 Reneszánsz bársonykosztümben az akkor Bécsben élő ifjú Stróbl Alajos is részt vett a felvonuláson.
- 238 Három fiatal festő, Gustav és Ernst Klimt és Franz Matsch a bécsi iparművészeti iskola befejezése után „Künstler-Kompanie” (Művészkompanyia) néven műhelyközösséget alapított, és együtt pályáztak dekorációs munkákra, elsősorban színházak, paloták díszítésére.
- 239 Klimt „fakultásképei”, a *Filozófia*, az *Orvostudomány* és a *Jogtudomány* egyaránt új módon mutatták be a testiséget.
- 240 Cornelia Reiter: *Anton Romako. Pionier und Aussenseiter der Malerei des 19. Jahrhunderts*. Belvedere, Verlag Bibliothek der Provinz, Wien 2010.
- 241 Az osztrák szakirodalom Theodor Hörmann (1840–1895) stílusát tartja a francia impresszionizmushoz legközelebb állónak, de ő külön úton járt, és plein air képei – szerintem – a hangulatfestés egyéni példái.
- 242 A festmény valószínűleg már 1919-ben elpusztult, amikor a tiszadobi Andrassy-kastélyt feldúlták. Egy régi fotón kívül egy akvarellvázlat maradt meg róla (lásd Albertina).
- 243 Oscar Bätschmann: I. m.
- 244 Carl E. Schorske: *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*. Knopf, New York 1979. (Magyarul: *Bécsi századvég. Politika és kultúra*. Helikon, Budapest 1998.)
- 245 Olyan szerzők, mint a galíciai Leopold von Sacher-Masoch vagy az elismert osztrák orvos-kutató, Richard von Krafft-Ebing annyi új devianciát tártak fel, hogy a szexualitás ereje egyre nagyobb szerepet kapott a sajtóban, az irodalmi művekben, a kávéházi vitákban, ami hozzájárult egy egyre negatívabb nőkép (női mázs) meg részben emberkép kialakításához.
- 246 Klimt művészete a rendkívül sikeres 1985-ös *Traum und Wirklichkeit (Álom és valóság)* című kiállítás óta került vissza a nemzetközi festészeti kánonba és lett újra nemzetközileg is ismert és népszerű. Friss világhírének alapja az, hogy a századfordulótól kezdve egyre inkább az erotika nagymesterének számított. Nemcsak festményei, hanem virtuóz rajzművészete is ezt a témakört variálta. A szexuális tabuk leomlásának korában így Klimt nemzetközi sztárrá avaszt, jóllehet életében még nem volt az. Akkor „csak” Bécs leghíresebb mestereként csodálta a város közönsége, minden ellentmondásával együtt.
- 247 Klimt fakultásképeiről az úttörő kultúrtörténeti interpretációt lásd Carl E. Schorske I. m. 180–248.
- 248 A bécsi századvég irodalma az utolsó negyven évben könyvtáryívá duzzadt. A legfontosabb vezértémái Sigmund Freud hatása, a zsidóság kulturális szerepe a bécsi századfordulón, a szexualitás új megközelítése és az identitásválság. Még Carl E. Schorske előtt egy amerikai kutató, William M. Johnston fedezte fel elsőként az amerikai kultúrtörténet számára a *Monarchiát, The Austrian Mind: An Intellectual and Social History 1848–1938* című úttörő munkájában (1972), de ő nemcsak Bécsre koncentrált, hanem Prágát és Budapestet is érintette. A téma olyan nagy és szerteágazó volt, hogy ezt a tág megközelítést senki sem folytatta. Hét interdisciplinárius esszéjében Schorske magára Bécsre és a liberális ego válságára koncentrált. Az ő központi hőse Sigmund Freud volt. A kultúrtörténészek és művésztörténészek évtizedek óta kutatják a bécsi századvég különböző aspektusait, és a művészeti termésemből igen sok kiállítást rendeztek, de ami az elitkultúrát illeti, új paradigmát nem állítottak fel: Bécs megmaradt Freud, Klimt, Schiele és Kokoschka városának.
- 249 Hugo von Hofmannsthal: *Reden und Aufsätze I*. (Szerk.: Scholler, Hirsch), Fischer, Frankfurt am Main 1979. 176.
- 250 A kor német publicisztikájában Kunststadt-nak, művészvárosnak nevezték a kiemelkedő kulturális centrumokat. A bécsiek hangsúlyozták, hogy Bécs Kunststadt Berlinnel szemben.

- 251 1860-tól a századfordulójáig mindegyiküknek állítottak köztéri szobrot is, és lakóhelyeik „emlékhelyekké” váltak. Martina Nußbaumer: Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images. Rombach Verlag, Freiburg–Berlin–Wien 2007.
- 252 Bodor Kata: A bécsi Secession magyar szemmel 1897–1905 között. In: Nuda Veritas: I. m.
- 253 Lásd Czibula Katalin: Gustav Klimt és a tatai színház. Kuny Domokos Múzeum Közleményei, 19. évf. 2013. 145–152.
- 254 Egyetlen festő-kritikus, Franz Adalbert Seligmann írt a két kiállítási intézmény rivalizálásának műiaci, illetve anyagi aspektusáról. A nyilvánosság előtt ezt a szempontot a festők nem nagyon szellőztették, a szövetséges kritikákban csak jó vagy rossz művészetről, haladókról és konzervatívokról folyt a vita a bécsi sajtóban.
- 255 Lásd Ludwig Hevesi: Acht Jahre Sezession. Konegen, Wien 1906. 233–235, 243–254, 261–264, 316–324, 443–452.
- 256 Bécs külső, Favoriten kerületében, a téglagyárak körül tömörült ez a cseh anyanyelvű lakosság, amely még alig beszélt németül.
- 257 Ludwig Hevesi: Acht Jahre Sezession. Wien 1906. 364. Hevesi: Oesterreichische Kunst, i. m. 304.
- 258 Ludwig Hevesi: Acht Jahre Sezession. Wien 1906. 140., 150.
- 259 I. m. 319.
- 260 Gonda Zsuzsa: A Secession művészeinek az alkotásai a Szépművészeti Múzeumban. In: Nuda Veritas: I. m.
- 261 Uo. 116.
- 262 Kontha Sándor: Maximilian Lenz: Egy élet (Egy világ), *Magyar Jövő* 2012/4. 67–69.
- 263 A legújabb kutatások szerint ezt a négyzetes formájú képméretet, ami korábban ritka volt, és éppen a bécsi Secession festői kezdték előszeretettel alkalmazni, nem valami mélyenszántó filozofikus megfontolásból választották a festők, hanem a gyakran az előképnek használt Kodak fényképezőgépek lencséinek a „képkivágata” határozta meg. Lásd Monika Faber: Husslein-Arco, Agnes, Monika Faber und Michael Ponstingl: Inspiration Fotografie: I. m.
- 264 Az életművet átfogó kiállítás kétnyelvű katalógusa: Roberto Festi (szerk.): Josef Maria Auentaller (1865–1949). Ein Künstler der Wiener Secession. (Olaszul: Un secessionista ai confini dell’Impero.) Katalógus, Leopold Museum, Gorizia–Bolzano–Wien 2008/2009. Mellette több cikk jelent meg Auentallerről Andreas Maleta tollából, akinek ezúttal is köszönetet szeretnénk mondani, hogy lehetővé tette a zeneszoba kiállítását és hogy szakmai tudását a rendelkezésünkre bocsátotta.
- 265 Georg Adam Scheid (1838–1921) a német protestáns vállalkozók típusába tartozott; vasszorgalom, jó szervezés jellemezte cégét, és családját is ebben a szellemben nevelte. Őt leányából négyet „vállalkozó” típusú kéréshöz adta férjül, csak a legidősebb leány, Emma kötött „rangon aluli” házasságot, egy „szegény” művésznak lett a felesége.
- 266 Adam Scheid Bécsben házasodott meg, üzleti partnerének 16 éves leányát, Hermine Markowitschot vette feleségül, aki igen muzikális volt, és a zene szeretetét a lányainak is továbbadta.
- 267 A *Jugend* folyóirat 1986-os 25. számának (június 20.) borítója a szám mottójának allegorikus ábrázolása: „A fiatalság halad az idővel”. A fiatalság, egy babérágat tartó ifjú az időt megszemélyesítő homokórát tartó női géniusz kíséretében egy szárnyas keréken repül.
- 268 A zeneszoba és Auentaller életművének első tudományos feldolgozója Vera Vogelsberger volt. Franciaországban, Belgiumban és Angliában már néhány év óta terveztek egységes art nouveau és ún. arts and crafts enteriőröket, de Németországban csak a müncheni Szecesszió 1897-es kiállításán mutattak be ilyen szobabelsőket. A Scheid család hagyatékában maradt levelek erre a müncheni kiállításra hivatkoznak mint inspirációra. Vera Vogelsberger: *Josef Maria Auentaller (1865–1949). Leben und Werk.* Universität Innsbruck. 1985. *Doktorarbeit.* 72–76.
- 269 Idézi: Tóth Dénes: Hangversenykalauz, I. köt. (második, bővített kiadás) Zeneműkiadó, Budapest 1960. 167–172.
- 270 Ez a stíláriskészség érthető, ha arra gondolunk, hogy a Münchenből frissen megérkezett festő Bécsben sem talált előképet, és a stíláriskészséget a konkrét tételre alkotás közben kellett megtalálnia.
- 271 A két supraporta keskeny mezejének mind a színvilága, mind dekoratív témája (két-két puttó és egy-egy daru repül át a táj felett) teljesen más volt, és mivel az eredeti kontextus és az elhelyezéskük ma már rekonstruálhatatlan, azok nem tartoznak a sorozathoz. A szoba függönyeit, a zongoraszéket és a bútorok egy részét is Auentaller tervezte, de ezek (akárcsak az ablak) nem maradtak meg, miután a család a villát 1911-ben eladta. (A képeket nem hagyták meg egy egységes enteriőrben, hanem több szobában helyezték el.)
- 272 Marian Bisanz-Prakken: Beethoven Fries. Hirmer, München 2010.
- 273 Ludwig Hevesi: Oesterreichische Kunst: I. m. 306.
- 274 Uo.
- 275 A lengyel történelemről: Normann Davies: A Short History of Poland. Oxford 1986. Normann Davis: God’s Playground. A History of Poland. Oxford 1981.
- 276 Összefoglaló munkák a lengyel festészetéről: Agneska Morawinska: Polish Painting: 15th to 20th Century. Auriga, Warsaw 1984. K. Olszewski: Polish Art and Architecture 1890–1980. Interpress, Warsaw 1989. Jan K. Ostrowski: Die polnische Malerei vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn der Modern Munich 1989. *Aleksandra Krypczyk (2009): About the museum (in English and Polish).* National Museum in Krakow. Retrieved November 26, 2012.
- 277 Leghíresebb ilyen képei: *Néró fákllyái (1877), Dirce, a keresztény mártír (1897)*, amely mint a hollywoodi szélesvásznú kosztümös történelmi filmek előfutára beutazta Európát. Mellettük fényel átjáró itáliai dílleket festett.
- 278 Matejko monarchiabeli értékeléséről lásd: Ludwig Hevesi: Oesterreichische Kunst, 1903. II. 222.
- 279 Stańczyk a 16. században, a lengyel királyi udvarban valóban élt híres és bőlc udvari bolond volt, aki a képen Szmolenszk elestének a következményeitől szorong, miközben a királyi udvar mulat.
- 280 A másik gyakori cím: *Rytan. Lengyelország romlása (Rytan. Upadek Polski).*
- 281 A festményt 1868 késő tavaszán Pesten is kiállították. Lásd: Szabó Ágnes: Közép-európai művészek jelenléte az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat kiállításain. Diplomamunka. ELTE Művészettörténeti Tanszék, 2012. 50–52.
- 282 Ennek pontos ügymenetét lásd: Bopguslaw Dybas, Anna Zoiemlewska, Irgard Nöbauer (Hg.) Karl Lanckoronli und seine Zeit. Lit Verlag, Wien 2014. 297–304.
- 283 A Jagelló-dinasztia 1386 és 1572 között uralkodott a lengyel–litván trónon.
- 284 Lásd: Agnieszka Morawinska: Polnische Malerei. Von der Gotik bis zur Gegenwart. Aurgia, Varsó 1984. 35.
- 285 Az 1794-es Kościuszko-felkelésben harcoló parasztok kiegyenesített kaszái ettől fogva az osztályok fölötti nemzeti összefogás szimbólumai lettek.
- 286 A cseh és a magyar festészetben is születtek panorámaképek. *Fesztly körképe* jól ismert, a cseh nemzeti identitást erősítő képet Luděk Marold festette a lipanyi csatáról, és még ma is látható Prágában (1898). A huszita háborúból vette témáját. Jan Styka egyébként Magyarországon is festett egy panorámaképet a segesvári ütközetben harcoló Bemről.
- 287 Stanislaw Przybyszewski (1868–1927) fró, kávéházi filozófus volt a legfontosabb helyi képviselője ennek a dekadens világlátásnak. Agnieszka Morawinska (eds.): Symbolism in Polish Painting 1890–1914. Catalogue, Detroit, Institute of Arts, Detroit 1984.
- 288 Fontos összefoglalások a kor festészetéről: Wieslaw Juszcak: Malarstwo polskie: Modernism (Polish Painting: Modernism). Warszawa 1977, W. Jaworska: Probleme des Symbolismus in der polnischen Malerei (Problems of Symbolism in Polish Painting). In: Roger Bauer (ed.): Fin de siecle. Frankfurt am Main 1977.
- 289 Ennek a felütésnek az egyik oka éppen az volt, hogy Matejko népszerűsége miatt sokan akartak festők lenni, és az akadémiai rangra emelt krakói Művészeti Iskolában nagyon jó tanárok tanítottak.
- 290 Agnieszka Ławniczakowa (eds.): Malczewski: A Vision of Poland Catalogue. Barbican Art Gallery, London 1990.
- 291 A. Ławniczakowa: Das Gemälde „Melancholie” von Jacek Malczewski. Polnische Malerei von 1830 bis 1914. Katalógus, Kunsthalle, Kiel 1978–79.

- 292 Malczewskinek (aki maga is nemes volt) több barátja volt a lengyel arisztokrácia körében. Nagyon sok fő művét Edward Raczyński gróf (1847–1926) vette meg, akinek a poroszok által megszállt területen állt híres kastélya (a Rogalin Palota), Poznańtól nem messze. Így Malczewski életművének jelentős része ma Poznańban található. Barátja volt ugyanakkor a főleg Bécsben élő Karl Lanckoroński grófnak is, akivel 1884-ben együtt utazott egy régészeti expedícióra Kis-Ázsiába.
- 293 A. Ławniczakowa: Jacek Malczewski. Cracow 1995.
- 294 Felix Jasieński az egyik legjelentősebb mecénás és gyűjtő volt, akinek otthona és híres keleti művészeti gyűjteménye Krakkóban nyitva állt a művészbarátai előtt. Művészeti író, kifinomult esztéta volt, karizmatikus jelenség, akiről szinte minden jelentős festő készített portrét. (Írói álneve Manggha volt.) (Manggha Múzeum, Krakkó.)
- 295 A Mária-templom legfőbb kincse, Weit Stoss hatalmas késő gótikus szárnyas oltára, a Mária halála, minden bizonnyal ihlető forrás lehetett az üvegablakok tervezésekor is.
- 296 Wyspiański leghíresebb megvalósult üvegablaka a Teremtő Úristen hatalmas, hullámzó szakállú, erőteljes alakja a ferences templomban (ahol egyébként a falfestést is az ő tervei alapján valósították meg). A waweli székesegyház számára tervezett ablakok kartonban maradtak. A három, legendák övezte lengyel szent királyt (akiknek a figurái a keskeny gótikus ablakokat töltötték volna ki) félelmet gerjesztő, sírjukból felszálló holt szellemként jelenítette meg. A koronás fők halálfejekre aszottak, nem a dicsőségről, hanem a halál hatalmáról szólnak (1901–1902). Wyspiański maga is el volt jegyezve a halállal; a szifilisz akkor gyógyíthatatlan volt.
- 297 A varsói bohémvilágban igen divatos volt az öröklődéstan, „eugenika” elmélete, ami éppen a biológiai dekadencia ellenszerét látta a „paraszti vérel” való keveredésben. Így néhány művész tudatosan parasztlányt választott feleségnek. Részt vett barátja ilyen esküvőjén, és ezt az élményét formálta darabba, de hamarosan Wyspiański maga is így nősült. Feleségét sokszor megfestette színes népi viseletben az anyaság, a gondoskodás megszemélyesítőjeként; az intellektuális partnert nem a házasságon belül kereste.
- 298 Andrzej Wajda rendezett belőle egy nagyszerű filmet 1972-ben.
- 299 Tanulmányait nem fejezte be, első élettársa, három gyermeke anyja gyanús körülmények között halt meg, de Przybyszewskit végül felmentették a felelősség alól. Németül írta munkáit, amelyek fordításban jelentek meg lengyelül. Bombasztikus, hatásvadászó stílusa ellenére, vagy éppen ezért, és a szexualitás hatalmát boncolgató témái miatt mégis minden írása bestseller lett Lengyelországban. A késői műveit már lengyelül írta.
- 300 Jasieński híres gyűjteményét, gazdag japán fametszetekkel és művészeti tárgyakkal, Krakkó városára hagyta. 1994-ben Andrzej Wajda filmrendező kezdeményezésére önálló, igen egyedí építészeti megoldású múzeumot építettek a számára. (Manggha Múzeum, Krakkó.)
- 301 A huculok a Kárpátokban élő etnikai csoport, akiknek a nyelve egy románnal kevert ukrán nyelv, vallásuk részben görög katolikus, részben ortodox. Viseletük a környező lakosságéhoz képest igen dekoratív.
- 302 Máig a legjobb monográfiája: Wiesław Juszczak: *Wojtkiewicz i nowa sztuka*. Instytut Sztuki (Polska Akademia Nauk), Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965.
- 303 Csehországban a gazdasági és társadalmi modernizálódás gyorsabb volt, mint a Habsburg Birodalom többi részén. A cseh koronatarományban (aminek hagyományos német neve Böhmen volt, és mind a cseh, mind a német lakosságot magában foglalta) a nyersanyagok (szén, vas) bőségének következtében a gyors iparosodás felpörgette az urbanizációt, és gyorsan megváltoztatta a demográfiai viszonyokat a két nemzetiség között – a csehek javára. (Hogy valaki „böhmisch”, az eredetileg regionális identitást jelentett, nem nemzeti hovatartozást. Ez utóbbi cseh vagy német, Tschechisch vagy Deutsch volt.) A kétnyelvű és bizonyos fokig eltérő kultúrájú és szocializációjú lakosság először a városokban – éppen Prágában – került ideológiailag szembe egymással. A gyors ütemben iparosodó Prága munkásosztálya a cseh medence elszegényedett cseh parasztságából verbuválódott, akik a külvárosok gyűrűjében laktak. Már a század elejétől fogva egy, a nemzetépitésnek és a nemzetállami ideáknak elkötelezett, kiszámú, de igen aktív és rendkívül eredményes kapcsolati hálót kiépítő cseh értelmiségi elit összefogott a cseh burzsoáziával, akik gazdaságilag rivalizáltak a német gazdasági elittel. Az egyre hatékonyabb cseh nyelvű sajtó segítségével maguk mellé állították szinte az egész prágai értelmiséget. 1861-ben átvették a város vezetését, és megkezdődött a cseh kulturá-
- lis intézmények kiépítése. A prágai cseh középosztály a cseh irodalom és zene középpontjának tekintett Nemzeti Színház új, modern, reprezentatív épületének felépítését állította a kulturális emancipáció középpontjába, ami a politikai függetlenségért folytatott küzdelem első felvonása volt. A cseh történelemről: Otto Urban: *Die tschechische Gesellschaft*. 1848 bis 1918. 2 vols. Wien–Köln–Weimar 1994.
- 304 1882-ben például szétválasztották az ősi, IV. Luxemburgi Károly császár által alapított egyetemet egy cseh és egy német részre. Szinte minden civil intézménynek, így a műegyleteknek is volt egy cseh és egy német tagozata. (Ezek természetesen versengtek egymással.)
- 305 Michaela Marek: *Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationsbildung*. Böhlau, Köln 2003.
- 306 František Palacký (1798–1876) hatalmas munkája, A cseh nemzet története Cseh- és Morvaországban, amelynek középpontjába a huszitizmust állította, mint a nemzet legnemesebb hagyományát, generációk számára meghatározta a cseh történelmi identitást. Palacký tevékenyen részt vett a politikában is, és központi alakja volt a nemzetépitésnek.
- 307 1515-ben történt ez a kettős dinasztikus házasság: Jagelló Ulászló cseh és magyar király fia, Lajos elvette Habsburg Máriát, míg Habsburg Ferdinánd eljegyezte Jagelló Annát. (A mai történetírók szerint mind a két házasság boldog volt!) Miután II. Lajos elesett Mohácsnál, a magyar trón Ferdinándra szállt, aki a cseh trónt is megörökölte. (Ő egyébként V. Károly császár öccse volt, aki később rá hagyta a világbirodalom német részét, aminek Bécs lett a központja. A birodalom gazdagabb részét, Spanyolországot és a Németalföldet V. Károly fia, II. Fülöp örökölte.) Brožík festménye 429 × 728 cm, és a bécsi Belvedere múzeumban található.
- 308 Veronika Hulíková (ed.): *Jakub Schikaneder (1855–1924)*. Katalógus, Prága 2012.
- 309 Szabó Ágnes: Közép-európai művészek jelenléte az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat kiállításain. *Diplomamunka, ELTE Művészettörténeti Tanszék*, 2012. 50–52.
- 310 Mind a két Pesten kiállított kép eladó volt, de – érthető módon – nem talált vevőre.
- 311 Tomáš Vlcek: *Jakub Schikaneder 1855–1924*. Národní Galerie v Praze, 1998. Kiállítási katalógus.
- 312 *Tatána* Petrasova – Roman Prahel (ed.): *Mnichov–Praha München–Praha. Kunst zwischen Tradition und Moderne*. Academia Praha 2012.
- 313 A századforduló modern cseh művészetéről írt összefoglalások: Jiří Kotálik – Bernd Krimmel (eds.): *Tschechische Kunst 1878–1914. Auf dem Weg in die Moderne*. Katalógus, Mathildenhöhe Darmstadt 1984; Petr Wittlich: *Prague, Fin de Siècle*. Flammarion, Paris 1992; Roman Prahel – Lenka Bydovská: *Volně Smeřte Freie richtungen: Die Zeitschrift der Prager Secession und Moderne*. Prag 1993.
- 314 1895-ben adta ki Josef Svatoopluk Machar és František Xaver Šalda a Modernség manifestumát, amit 12 jelentős költő és író írt alá. Ebben az évben nyílt meg a Topic Salon is, amely az első prágai kereskedelmi magángaléria volt, ahol 1898-ban a Mánes megrendezte első, és egyben új művészeti korszakot nyitó kiállítását.
- 315 Otto M. Urban – Lubos Merhaut: *Moderní Revue 1894–1925*. (The Journal Moderní Revue 1894–1925.) Prague 1995.
- 316 Josef Mánes (1820–1871) festő, aki bár kevés művet hagyott hátra, de az első cseh nemzeti festőnek, a nemzeti művészet programadóinak tekintették. Róla nevezték el az 1887-ben megalakított cseh művészeti egyesületet.
- 317 Az 1895-ös prágai szláv néprajzi kiállítás a pánszlávizmust erősítette.
- 318 Az egyetlen kivétel talán a nagy tájképfestő Antonín Slavíček, aki viszont a szomorkás, hűvös cseh tavaszok és az eléggé szűk hangulatfestője, annak ellenére, hogy a klasszikus impresszionizmus szín- és fénykezelését virtuózan alkalmazta, de mindig egy nagyobb cél érdekében, hogy a táj lényegét ragadja meg, a pillanatnyi látványban az örök körforrás misztériumát. *Őszi nyírfaerdőjét* 1898-ban kiállították Bécsben, és minden bizonnyal meghihlette Gustav Klimtet.
- 319 Peter Wittlich: *Jan Preisler*. Kresby. Odeon, Prága 1988.
- 320 Peter Wittlich: *Prague Fin-de-Siècle*. Flammarion, Párizs 1992. 74–75.
- 321 Lásd Sármany-Parsons, Ilona: *The Image of Women in Painting: Clichés and Reality in Austria-Hungary*. 1895–1905. In: Steven Beller (ed): *Retrieving Vienna, 1900*. Berghahn Books, New York–Oxford 2001.

- 322 Otto M. Urban: *Mysterious Distances. Symbolism and Art in the Bohemian Lands 1880–1914*. Prague–Olomutz 2014.
- 323 *Historicismum u Hrvatskoj (Historicism in Croatia)*. Katalógus, szerk. Vladimir Malekovic. Muzej za Umjetnost i – Obrt, Zagreb 2000.
- 324 Damir Barbarić–Michael Benedikt (szerk.): *Ambivalenz des Fin de Siècle*. Wien. Zagreb–Wien 1998.
- 325 Ma a Horvát Tudományos Akadémia Történeti Intézetének a székháza.
- 326 Bukovac a zágrábi Nemzeti Színház függönyén is egy nemzeti kulturális tablót jelenített meg: *A horvát irodalom fejlődését*, amelynek egyik központi alakja szintén a dalmát költő, Ivo Gundulić (1895).
- 327 A horvát pavilont Korb Flóris és Giergl Kálmán tervezte, és a kiállítás bezárása után Zágrábba szállították, majd módosításokkal újra felépítették. A belső tereket ekkor Fellner és Helmer alakította ki, dekoratív neobarokk stílusban. Ez a Művészeti Pavilon (Umeletnicki Paviljon) lett a legfontosabb kiállítási épület Zágrábban.
- 328 Lásd Tóth Ferenc tanulmányát ebben a katalógusban.
- 329 Hrvatski Salon Zagreb 1898: 100 godina – umjetnickog paviljon (The Zagreb „Croatian Salon” of 1898: The Centenary of the Umjetnički Paviljon). Katalógus, szerk. Lea Ukrainčik. Zagreb, 1998.
- 330 A horvát–cseh kulturális együttműködés nagyon jelentős volt az első világháború előtt; sok fiatal horvát értelmiségi tanult a prágai egyetemen.
- 331 A horvát művészeti intézmények történetéről lásd: Elizabeth Clegg: *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890–1920*. Yale University Press, New Haven–London 2006. 88–94.
- 332 Sir Lawrence Alma-Tadema (1836–1912) holland származású angol történelmi festő, aki a 19. század második felében rendkívül népszerű volt a görög vagy római antik világ hétköznapijait bemutató fotografikus precizitási és archeologikus hűségű képeivel. A szereplők viszont a viktoriánus kor embertípusait és szépségideálját testesítették meg.
- 333 Ha mégis maradt valami lélektani effektus, az nem individualításra tört, hanem egy általános technikai-fiziológiai hatás eredménye volt (pl. az analitikus kubizmus portréi).
- 334 Lásd Robert Jensen: *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*. Princeton 1994. 167–200.
- 335 Lásd a német expresszionisták és a modern francia festészet szembeállítását, ami nacionalista és merkantílista alapon történt.
- 336 Lásd a folyamat szociálpszichológiailag is árnyalt és filológiailag tudományos feldolgozását: Rockenbauer Zoltán: *Apacs művészet*. Budapest 2014.
- 337 A kivétel ott persze Vincent Van Gogh volt, de ő nem a párizsi körök ihletésére lett a lélek szorongásának a festője. Nem meglepő, hogy leginkább ő hatott Bécsben.
- 338 Hogy tágítsuk a kört, ahol a helyi kánon más, mint a „centrális” francia: az angol festészetben is fontosabbak maradtak a lelki tartalmak; ott a karakterábrázoló és az individuumba koncentrááló portréfestészet máig megmaradt, és nagyra becsült része az angol festészetnek.
- 339 Ez vagy ezer–ezerszáz művészt jelentett egy még nem egészen egymillió lakosú Budapesten, amelynek gyakorlatilag nem volt kultúrurizmusa, miközben a vidék vizuális kultúrája sem állt túl jól. Ráadásul az 1898-as újabb gazdasági válság is markánsan érezte hatását, ami szintén gyengítette a műtárgypiacot.
- 340 Lyka Károly nevezte így őket, de a kifejezést először a németek alkalmazták.
- 342 Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat megalakulásáról és történetéről lásd: Szmrecsányi Miklós: *Visszapillantás az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 50 éves múltjára, Művészet*, 1911 99–156.; Pípic Zoltán: *Adalékok a Képzőművészeti Társulat történetéhez, Az Országos Képzőművészeti Társulat Évkönyve 1928-ra, Budapest 1929*, 96–128.; Gergely Attiláné: *Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat a művészeti elit irányító intézménye, Ars Hungarica 1979/2*. 283–309.
- 343 A különféle alapítású díjak összesítését lásd: Gergelyné 1979, 298–303. A díjazottakat: Szmrecsányi 1911, 124–132.
- 344 Az országos képzőművészeti társulat közgyűlése 1868-dik május 23-án, *Műcsarnok*, 1868. június 10. A *Műcsarnok* a Társulat 1868–1869-ben megjelentetett közlönye, felelős szerkesztő Maszák Hugó. Későbbi hivatalos periodikái: Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Közleményei (1882–1896, a továbbiakban OMKT Közleményei), *Műcsarnok* (1898–1901, 1902-től beleolvad az újonnan indított *Művészet* című folyóiratba).
- 345 Társulati rövid hírek, *Műcsarnok*, 1868. október 16., 137.
- 346 A németországi művészek III-ik kiállítása Bécsben a művészházban, *Műcsarnok*, 1868. október 3., 16. és november 3.
- 347 „A társulat céljának elérésére és működési körének betöltésére, a társulat törzs vagyona és évi jövedelmei szolgálnak eszközkül.” Az országos magyar képzőművészeti társulat alapszabályai. Pest 1868. Az 1868-as, valamint a más pontokon később módosított alapszabályok példányai megtalálhatók a Szépművészeti Múzeum Könyvtárában, rakt. jelzet: 1203.
- 348 A Vallás és közoktatási magyar kir. miniszternek előterjesztése az 1871. évre szóló költségvetési előirányzata tárgyában, 34. Digitalizált Törvényhozási Tudástár: <http://www3.arcanum.hu/koltsegvetes/a110209.htm?v=pdf&a=pdfdata&id=1871&pg=968&l=hun> [letöltve: 2016. 07. 27.]
- 349 A Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesület 1875-ben vagyonával együtt beolvadt a Képzőművészeti Társulatba, a Társulat pedig vállalta, hogy új kiállítóhelyének, a Sugárúti Műcsarnoknak a felépítésétől az átvett vagyonból évente 1000 forintot fordít a Nemzeti Képcsarnok gyarapítására magyar művészek műveiből. Fejős Imre: *A Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesület története, Művészettörténeti Értesítő 1957/1*. 45.
- 350 A múzeumok szakmai felügyeletével megbízott Magyar Országos Képzőművészeti Tanácsot Pauler Tivadar vallás- és közoktatásügyi miniszter alakította meg 1871. március 30-án kelt rendeletével. A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium Képzőművészeti Ügyosztálya mellett működő tanácsadó testület legfontosabb feladata az ösztöndíjak odaítélése és a pályázatok elbírálása mellett a múzeumok számára történő állami vásárlások ajánlása volt.
- 351 A művásárló bizottság titkárai: Hauszmann Alajos (1885–1889), Keleti Gusztáv (1891–1894), Basch Árpád (1895–1896). Az 1895/96. évi téli tárlat idején a bizottság tagjai: Basch Gyula, Vastagh György, Andrássy Gyula gr., Andrássy Tivadar gr., Barabás Miklós, Benczúr Gyula, Gerlőczy Károly, Károlyi Tibor gr., Liphay Béla báró, Margitay Tihamér, Szmrecsányi Miklós, Than Mór. Gergelyné 1979, 296–297.
- 352 Az OMKT periodikái folyamatosan tájékoztatták olvasóit a társulati kiállításokon történt állami vásárlásokról. Ezek összefoglaló jegyzékét lásd: Szmrecsányi 1911, 144–148.
- 353 A bécsi Franz Russ és Robert Russ, valamint a müncheni Heinrich Anton Heger és Josef Wenglein mellett Hugo Charlemont, Alfred de Dreux és Charles Jacque képei.
- 354 Ipolyi Arnold elnöki megnyitó beszéde, OMKT Közleményei 1882. évre, 16–18.
- 355 H.K. (feltételezhetően Horváth Károly társulati titkár): Az őszi kiállítás, OMKT Közleményei 1882. évre, 33.
- 356 Az intézményi kapcsolatok kiépítése érdekében tett lépésekről az OMKT Közleményeiben közölt éves választmányi jelentésekből tájékozódhatunk.
- 357 Ipolyi Arnold elnöki megnyitó beszéde, OMKT Közleményei 1883. évre, 21.
- 358 A nemzetközi kiállításokat 1888-ig ősszel, majd 1896-ig télen, a következő évtől pedig tavasszal rendezték.
- 359 A képzőművészeti társulat képtárlatainak ügye, *Művészi Ipar* 1885, 27.
- 360 A képzőművészeti társulat képtárlatainak ügye, *Művészi Ipar* 1885, 28.

Tóth Ferenc: Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat nemzetközi kiállításai

- 341 A Pesti Műegylet alapításáról és történetéről lásd: Bayer József: *A pesti műegylet kezdeményezői és első megtámadói, Művészet*, 1904, 170–176.; Szvoboda Dománzky Gabriella: *A Pesti Műegylet története. A képzőművészeti nyilvánosság kezdetei a XIX. században Pest-Budán*. Budapest 2007.