

Sármány-Parsons Ilona

MARGINALIZÁLT MAGYAR FESTŐK, AVAGY EGY KÖZÉP-EURÓPAI FESTÉSZETI KÁNON KÉRDÉSEI

I. Egy kiállítás tanulságai

Valószínűleg sikerül a Magyar Nemzeti Galéria *MAGYAR VADAK PÁRIZSTÓL NAGYBÁNYÁIG 1904–1914* című kiállítását néhány franciaországi múzeumban bemutatni.¹ Az augusztusban bezárult, közel fél évig nyitva tartó nagy sikerű kiállítás rendezői, Passuth Krisztina, Szücs György és Barki Gergely, továbbá a katalógus szerzőgárdája nagy reményeket fűz ehhez a fellépéssorozathoz. Talán sikerül a segítségükkel elfogadtatni a szakma (és a korszak) nemzetközi szaktekintélyeivel azt a tényt, hogy a XX. század első évtizedében Párizsban a radikális avantgárd festészet első nemzedékéhez magyar festők is csatlakoztak, vagy legalábbis szinkronban kapcsolódtak. A fauves festők (Matisse, Vlaminck, Derain, Marquet, Dufy stb.) csoportjának stílusával rokon szellemű, színvilágú vásznaikat egyazon kiállításokon belül mutatták be, a franciákhoz hasonlóan megbotránkoztatva a kortárs kritikusokat.

Miért olyan fontos, hogy „magyar fauves-ként” („magyar vadakként”) bekerüljön a nemzetközi szakmai köztudatba néhány régóta porladó magyar festő neve (Czóbel Béla, Berény Róbert, Perlrott-Csaba Vilmos, Márffy Ödön – hogy csak a legismertebbeket említsük)? Milyen problémákat vet fel szélesebb megközelítésben ez az erőfeszítés, és remélhető sikerüknek milyen tágabb konzekvenciái lehetnek?

A művészettörténész-szakma évek óta kettős feladattal birkózik. Egyrészt az elmúlt másfél évtizedben egyre élesebben vetődött fel (az irodalomtörténethez hasonlóan) a hazai festészeti kánon módosításának, sőt újraserkesztésének igénye, másrészt az 1989 utáni új kontextusban megkísérli a magyar művészet múltjának kiemelkedő korszakait és alkotóit a „nagyvilággal” (értsd ez alatt Nyugat-Európa és Amerika vezető múzeumait) megismertetni. Milyen a helyzet e téren 2006-ban?

Az elsőnek említett feladat egészen természetes, hiszen az 1989 utáni rendszerváltozás egyik eredménye az volt, hogy szabad teret adott a kultúrában a különböző szemléleteknek, nézeteknek és kultúrpolitikai koncepcióknak; ennek megfelelően nemcsak a kortárs művészet egyes tendenciái kaptak más akusztikát, de új fénybe kerültek a múlt nagy mesterei, különböző művészeti irányzatai is. Nemcsak a korábban ellenzékben lévő koncepciók nyilvánulhattak meg szabadon, de a kilencvenes évek derekától egy új, ifjú kutatónemzedék is szót kér magának, és e nemzedék – Szerb Antal szavaival élve – „csak új terminológiában tudja elhinni a régi igazságokat”.²

Vannak-e azonban új igazságok is? Az újjászületett műkereskedelem által „kiásott és előcsalogatott”, csak igen kevesek által ismert vagy elveszettnek vélt festmények sokasága olyan mértékben módosította a magyar festészetről alkotott képet, hogy kikényszeríti egyes mesterek, sőt korszakok újragondolását és értelmezését. Ehhez járulnak a Magyar Nemzeti Galéria nagyszabású kiállításai: az 1996-os centenáris Nagybánya-kiállítás óta sorozatban revelációt kiváltó életmű-kiállítások³ és az azokat újonnan feldolgozó tudományos katalógusok a festészeti kánon folyamatos átrajzolását eredmé-

nyezik, és lehetővé teszik, hogy végre a szélesebb magyar nyilvánosság is megismerhessen olyan életműveket vagy iskolákat, amelyek nagyon régen voltak (vagy korábban soha nem voltak) ilyen átfogó gazdagságban láthatók (Rippl-Rónai, 1998, Máttis Teutsch, 2001, ÁRKÁDIA FESTŐI, 2002, Mednyánszky, 2003/4, Munkácsy, 2005 és most a MAGYAR VADAK, 2006).

A MAGYAR VADAK-kiállítás szervezői és a katalógus szerzői Passuth Krisztina professzornak, a kiállítás iniciátorának és a koncepció megalkotójának a vezetésével az 1904 és 1914 közötti évek festői termésének arra a szegmensére koncentráltak, amely szerintük legközelebb áll a korabeli párizsi fauves mesterek műveéhez. (A fő figyelem az 1904–1909 közötti esztendőkre esett, mivel hagyományosan a festészet autonómiáját a modernség egyik legfőbb értékének tekintő és a festői formakísérletekre összpontosító művészettörténet-írás egyik lényegi szempontja a kronologikus elsőbbség kérdése.) Az ide sorolható fiatal magyar festők nagy része ekkor még pályája elején állt: Nagybányán vagy Párizsban tanult, de friss kísérletezőkedvvel és óriási ambícióval festette rendszerint kisméretű képeit.

A rendezők három helyszín köré szervezték a képanyagot, Párizs, Nagybánya és Nyergesújfalu köré, ahol e festők többsége megfordult. Berény Róbert és Perlrott-Csaba Vilmos különböző párizsi magán-festőiskolákban (így például a Matisse vezetése alatt állóban) festett aktstúdiumai mellett friss szemléletű városi látképek (Tihanyi Lajos, Mikola András) és szokatlan kompozíciójú csendéletek (Bornemisza Géza) tanúsítják, hogy a fiatal magyar festők igen gyorsan a formai kísérletezés útjára léptek. Kollégáik, a Nagybányán „neósoknak” elkeresztelt Czöbel Béla, Ziffer Sándor, Boromiszsa Tibor merészen színes vedutái és természetelvűséggel szakító tájai, továbbá a feltehetőleg Nyergesújfalun, Kernstok Károly birtokán született képek, melyeket a házigazda mellett Czöbel és Márffy festett, először voltak most egymás mellett láthatók. Különösen érdekesek voltak a korai önarcképek, amelyek megannyi stílusban demonstrálták a művészi attitűdök, pózok gazdag skáláját.

Ezek mellett a súlypontok mellett több olyan festő képe is szerepelt a háromszázhat művet felvonultató kiállításon (például Rippl-Rónai vagy Vaszary néhány vászna), akiknél hasonló színkompozíciós megoldás vagy éppen a cézanne-i ihletés (Márffy Dezső, Czigány Dezső, később Perlrott) tanúsította, hogy milyen érzékenyen és milyen egyénien, invenciózusan ötvözték új szintézisbe a különböző hatásokat ezek a festők.

Mit is akartak ezek a fiatal lázadók? Az, hogy lázadóknak nevezi őket a művészettörténet-írás, részben azzal indokolható, hogy közülük a „neósok” valóban elszántan és hevesen szakítottak a Ferenczy Károly által képviselt és tanított nagybányai festői látásmóddal. De már a kortárs magyar kritikusok szövetséges része (Bölöni György, Fekle Géza, Bárdos Artúr, Rózsa Miklós) is forradalmi jelentőségűnek érezte fellépésüket. Másrészt a szakma későbbi nagy elbeszéléseiben (a modern magyar festészet egészét áttekintő művekben) legkésőbb Pogány Ödön Gábor ritkán idézett jelentős könyve óta (A MAGYAR FESTÉSZET FORRADALMÁRAI)⁴ állandósult ez a szóhasználat. A radikális modernizmus első magyar képviselőit, a későbbi Nyolcak művészcsoporthoz tagjait azért is szokás forradalmároknak nevezni, mivel néhányuk, így például Berény Róbert és Pór Bertalan valóban híve lett az 1919-es Kommünnek. A későbbi politikai szerep és a festészeti stílus így összeolvastva rögzült a kánonban. Azok a hasonlóan radikális formai kísérleteket teremtő festők, akik valamilyen okból (személyes szimpátia, rivalizálás, földrajzi távolság vagy egyszerű véletlen) kimaradtak a Nyolcak csoportjából, és egyé-

ni pályát futottak be (Perlrott-Csaba Vilmos, Ziffer Sándor vagy Bornemisza Géza), soha nem nyerték el ezt a megtisztelő rangot.

A kiállításon bemutatott képek jó része az utolsó másfél évtizedben bukkant elő magángyűjteményekből, mint „rejtett kincs”, és feltétlenül módosítja a korábbi hiányos összképet a korról,⁵ alátámasztja a korábban néha legendának vélt festői visszaemlékezéseket a párizsi tanulóévek hihetetlenül gyors stílusváltásairól.

II. A hazai modern festészeti kánon némely sajátossága

Mióta szakmailag igényes műkritikát művelnek Magyarországon, az egyes művek és mestereik értékelésében mindig is meghatározó szerepet játszott a francia és a hazai festészet egymáshoz való viszonya. (A korábbi korszakok festészetére vagy az építészetre ez az igazodás nem vonatkozik.) A magyar művészetkritikusok – tán még inkább, mint a festők – vigyázó szemüket minduntalan Párizsra vetették, hogy megállapítsák (az illető tollforgató temperamentumának vagy stílusának megfelelően), hány orrhosszal vagy fényévvél vagyunk elmaradva a fény városának legfrissebb stílusirányzatai mögött. Legkésőbb az 1900 körüli századforduló óta a kvalitás, illetve a korszerűség, a modernség fokmérője a hazai művészettörténeti kis és nagy narratívák túlnyomó többségében a mindenkori francia mérce, annak is legfrissebb avantgárd eredményei voltak.⁶

A művészettörténész-szakma nagyjai mind ehhez viszonyítva ítélték a hazai festők felett, és ennek fényében igyekeztek még a másik állandó kulcsproblémát, nevezetesen a sajátnak, helyinek, magyarnak érzett művészi sajátságokat is megragadni. Munkácsy életművétől indítva a franciáság és/vagy magyarosság dialektikus ellentétpárja köré épült fel a modern magyar festészet kánonja jószerivel a teljes XX. századon keresztül.

Mennyire módosult vagy változott a hazai festészeti kánon az utóbbi másfél évtizedben? Vannak-e és ha vannak, melyek azok a változások, amelyek 1989 után bekövetkeztek a magyar festészet történeti értékrendjében, legalábbis az ún. „hosszú”, 1900 körüli századfordulót tekintve?

A modern magyar festészetnek hagyományosan a XIX. század első harmadától számított történetét a XX. század második évtizedének vége óta időről időre átfogó publikációk tekintették át, és értékelték az egyes alkotók életművét (Lyka Károly, Fülep Lajos, Kállai Ernő, Genthon István, Pogány Ö. Gábor, majd a kézikönyvek szerzőgárdája, Fülep-Zádor, Németh Lajos, Szabadi Judit stb., legújabbban Szücs György). Közülük a legnagyobb hatású szerzők gyakorló műkritikusként működtek maguk is, és nem feltétlenül törekedtek arra, hogy a napi kritikáikat átható, természetszerűleg meglévő, szubjektív ízlésítéleteiket mérsékeljék. Lyka, Fülep és Kállai írásaikkal maguk alapozták meg a festészeti élet állandóan mozgó, változó eseménytörténetéből leszűrt első narratívák értékrendjét, és visszamenőleg is ők szilárdították meg generációjuk jeles alkotóinak pozícióit koruk művészetének történetében.

Kevés, elsősorban esszéisztikus és tudományos apparátussal csak időnként felszerelt kortárs művészmonográfia biztosította a háttéranyagot, de még inkább a napi kritikák, a kiállítások sajtoreflexiói. A szűkebb értelemben vett művészettörténészek mellett írók, újságírók és ún. művészeti írók sokasága is serényen munkálkodott a művészeti élet feltérképezésén, maga is formálta, de egyben követte a kánon értékrendjét, és közvetítette azt a szélesebb publikumnak.

Az ún. létező szocializmuson belül az 1980-as évek jelentették a magyarországi képzőművészeti publikációk első fénykorát, amikor végre jobb minőségű színes illusztrációk tették ismertté a főleg múzeumokban őrzött anyagot.

A két legfontosabb (különböző, de egyaránt mérőföldkő jelentőségű) könyv, Szabadi Judit: *A MAGYAR SZECCESSZIÓ TÖRTÉNETE* című korszak-monográfiája, melyet a Corvina Kiadó magyar kontextusban páratlan mennyiségű illusztráció kíséretében adott ki, továbbá a Magyar Tudományos Akadémia ún. „kézikönyv” sorozatának művészettörténeti kötetein belül elsőnek megjelent kettős kötet volt. Ez utóbbi az 1890–1919 közötti korszakot tekintette át, és tudományos koncepciója, összefogása és részben megírása elsősorban a szerkesztő Németh Lajos érdeme volt.⁷ (Németh Lajos egyébként 1968-ban már írt egy jelentős összefoglalást a magyar festészetről,⁸ a kézikönyv ennek a munkának a horizontját tágította ki.)

E kézikönyv (mely minden képzőművészeti műfajt áttekintett) alapozta meg a következő két évtized kutatásait. Ezt variálták, bővítették, finomították vagy dekonstruálták az utána következő kisebb összefoglalások, illetve festőmonográfiák, a tudományos kiállítások szerzői, rendezői. Nemcsak a szecesszió akkori nemzetközi divatja csapódott le a kötetben, de a századvég egyéb művészeti mozgalmait is a Németh Lajos vezette szerzőgárda térképezte fel addig legalaposabban és a legfrissebb szellemben.⁹ Ennek köszönhetően fordult a fiatalabb generációk érdeklődése is a korszak kutatása felé. Az, hogy a kézikönyv új szellemben fogta át a korszakot, többek között azért volt lehetséges, mert a szerkesztő Németh Lajost és a szerzőket nagyban segítette, hogy a történészek – kissé korábban, de az előkészítő anyaggyűjtéssel és kutatásokkal párhuzamosan – felértékelték a Monarchiát és a dualizmus korát;¹⁰ ekkor vált a magyar polgárosodás kora történelmi aranykorra, és ebben az átértékelésben a jelennel szembeni kritika is benne rejtett. Ünnepezték benne a modernizációt, az iparosodást, az urbanizációt és az individuum kultuszát. Amint egyre több szempontját tárták fel a kornak, az indulásukkor többnyire még őszintén marxista kutatók maguk is metamorfózison mentek át, és egyre jobban átvették, mintegy interiorizálták a kutatott korszak értelmiségi elitjének értékrendjét.

Legkönnyebb persze a politikumtól távolabb eső jelenségek megírása volt, a polgári életmód minőségének újrafelfedezése, ahol már el lehetett hagyni az akkor még szinte kötelező marxista terminológiát. Történészek, irodalomtörténészek, néprajzosok és művészettörténészek élénk eszmecsereje közepette alakult ki az akadémiai kézikönyvekben az új múltkép és az a kánonrendszer, amely szükségképp módosította a két világháború közötti értékrendet, de már korántsem volt olyan mereven és bornírtan marxista, mint azt a legfiatalabb generáció néha véli. (Ha mégis ezt érzik, tegyék a szövegek mellé Kállai Ernő ideologikummal átítatott vagy Pogány Ödön Gábor, Oelmacher Anna nyíltan propagandisztikus textusait.)

Hol helyezkedtek el a szakirodalomban és a kánonban azok a fiatal festők, az ún. „neósok”, akiket a mostani kiállítás „magyar fauves” ranggal illetett, és akiknek a többsége Párizsból visszatérve a Nyolcak festőcsoport¹¹ tagja lett? (Emlékeztetőül álljon itt a Nyolcak névsora: Berény Róbert, Czigány Dezső, Czöbel Béla, Kernstok Károly, Márffy Ödön, Orbán Dezső, Pór Bertalan, Tihanyi Lajos.) A neósok a Németh Lajos szerkesztette kézikönyvben már teret kaptak: így Perlrott-Csaba Vilmos, Cziffer Sándor, Bornemisza Géza, Boromisza Tibor. A viszonylagos elfeledettség limbójából egyébként Mezei Ottó szabadította ki őket,¹² de az igazi revelációt és az újraértékelés kezdetét az a kiállítás jelentette (NAGYBÁNYA – NAGYBÁNYAI FESTÉSZET A NEÓSOK FELLÉPÉSÉTŐL

1944-ig), amelyet a Mission Art Galéria 1992-ben rendezett Miskolcon, a Miskolci Galériában. Két művészettörténész, Jurecskó László és Kishonthy Zsolt addig ismeretlen, izgalmasan friss képanyaggal lepte meg a szakmát, és indította el az átértékelési folyamatot, amely végül a mostani magyar fauves kiállításban csúcsonyosodott ki. Végre összeállt a radikális magyar modernizmus genezisének árnyalt kronológiája, újra kitágult az ide tartozó mesterek névsora, és a későbbi Nyolcak tagjain kívül a félig (vagy teljesen) elfelejtett Erdélyben rekedt mesterek is feltámadtak.¹³

Az, hogy az 1900 után festeni kezdő új generáció – amelyik elsősorban Nagybányán, a Szabadiskolában szívta magába a festészet alapjait – 1905 után lázadt az ottani vezető mesterek, Ferenczy és Réti művészetszemlélete ellen, elfordult a természethűség elvétől, és új művészi látásmódot és stílust kísérletezett ki magának, közismert volt, valójában feledésbe sem merült. A nagybányai ellenfelek által ironikusan „neósoknak” nevezett maroknyi fiatal festő legtöbbször Párizsba ment (többen állami ösztöndíjjal), hogy kitágítsa művészi horizontját. Többen hosszabban, esetenként éveken át ott tartózkodtak, tanultak a magániskolákban, kiállítottak a Salon d’Autumn-ban vagy kisebb galériákban, és együtt éltek a francia meg más külföldi művészekkel. (De mindez csak a verbális történeti elbeszélések szintjén volt közismert, sokszor a legendaképzés gyanúja övezte, vagy kis baráti körök féltve őrzött emlékkincseként élt tovább.)

Itthon kiállított szokatlan, ultramodern képeik igencsak megosztották a hazai közvéleményt. A tájékozott, művelt tárcaírók közül Bárdos Artúr a *Nyugatban* már *magyar fauves*-nak nevezte őket,¹⁴ és ez a meghatározás a Matisse-hatás felemlegetésével végigkísérte a jelentősebb összefoglalásokat (például Genthon István, Kernstok képeit elemezte),¹⁵ de mintegy mellékesen említve. A MAGYAR VADAK-kiállítás és -katalógus egyik igen fontos eredménye a meghatározás koncepciózus, elvi jelentőségű kinyilvánítása és az, hogy filológiai aprómunkával Passuth Krisztina és munkatársai (tanítványai), így Barki Gergely, Molnos Péter, Rum Attila és Rockenbauer Zoltán az egyes ide tartozó festők párizsi korszakát, itthoni tevékenységét, kapcsolatrendszerét feltárták, és az utóbbi másfél évtizedben előkerült egészen korai művekkel immár vizuálisan is demonstrálták.

A Nyolcokról az első önálló monográfiát e kiállítás kurátora és a katalógus főszerkesztője, Passuth Krisztina írta még 1967-ben.¹⁶ Ebben a korai munkában a szerző mint a sokféle őket ért hatás egyikét fejtette ki a fauvismussal való kapcsolatot.¹⁷ Az akadémiai kézikönyvben ugyancsak őreá hárult a Nyolcak történetének a megírása és értékelése¹⁸ (1981). Már ott hangsúlyt kapott a fauves kapcsolat: „*A Nyolcak csoport lényegében a magyar »Fauve«-ok, a neósok úttörésére támaszkodott. A neósok közvetlenül kapcsolódtak a fauves csoporthoz, Matisse iskolájához, együtt állítottak ki a fauves művészeivel Párizsban, ugyanabban az időben okoztak botrányt színes, hangos képeikkel a párizsi kiállítóterekben, mint Matisse. A Nyolcak tagjai viszont három évvel később, 1909-ben már nem ugyanazt az áramlatot képviselték, mint a neósok (Czóbel szerepelt mindkét körben), nem álltak közvetlen kapcsolatban a kortárs nyugat-európai irányokkal, sem a kubizmussal, sem az expresszionizmussal.*”¹⁹

Mára gyökeresen megváltoztak ismereteink a modern magyar festészetéről is. Az 1981-ben publikált kézikönyvszöveget maga a szerző írta fölül. Az a kutató- és feltárómunka, amelyet az ún. „kommerciális galériáknak” és aukciós házaknak a szakma köszönhet, felbecsülhetetlen. A MissionArt kiadói tevékenysége (Nagybánya-könyvek) volt az első példamutató nyitánya az új korszaknak. A nemzeti galériabeli Máttis Teutschkiállítás kezdeményezése is nagyrészt az ő érdemük. Őket követte a Mű-terem Galéria és Kieselbach Tamás Galériája (továbbá sok kisebb galéria), melyek szakemberei együtt-

tesen olyan nagy mennyiségű képet kutattak fel és tettek kiállításokon, publikációikban közkinccsé, ami végre arra ihlette a hivatalos szakmát, hogy ha óvatosan is, de elindítsa a kánon korrekcióját. A Nemzeti Galéria monografikus kiállításainak eredményeiben ezek a tények is szerepet játszanak. Rippl-Rónai József vagy Mednyánszky László életműve nemcsak kiterelbelyesedett, hanem árnyaltabbá, érthetőbbé is vált az újra felfedezett remekművek integrálása során. Azt, hogy a tudományos színvonalon működő műkereskedelem milyen fontos egy-egy helyi kánon alakításában, megteremtésében és folyamatos módosításában, azt a XIX. század második felének festészetét tanulmányozó minden kutató tudja. Durand-Ruel és Georges Petit nélkül másképp alakult volna a párizsi művészeti élet, az impresszionisták és posztimpresszionisták története, és talán a francia kánon se lenne ma olyan meghatározó a világon, mint amilyen.

Csak üdvözölni lehet, ha egy galéria művészettörténész szakembere vállalkozik könyvpublikálásra, és reprodukciókban közkinccsé teszi az újonnan megtalált műveket (A MAGYAR FESTÉSZET REJTETT KINCSEI I. Mű-terem Galéria, 2004, II. kötet, 2005); mi több, ha kiadja a modern magyar festészet minden jelentős képviselőjét a leggazdagabban reprezentáló két kötetét, mint Kieselbach Tamás tette (MODERN MAGYAR FESTÉSZET 1892–1919 és MODERN MAGYAR FESTÉSZET 1919–1964).

III. A magyar festészet és a „nagyvilág”.

Visszapillantás a modern festészeti kánon genezisére

A nemzetközi figyelemfölkeltés igen nehéz, még akkor is, ha a művek és a tények ékezen bizonyítják a magyar festők kvalitását és stíláriis autenticusságát. Van rá lehetőség, de csak akkor, ha a magyar festészet végre bekerül a nemzetközi kiállítási gyakorlat és a nemzetközi műkereskedelem vérkeringésébe. A gyűjtők azt az ízlést szokták követni, amit a szakemberek szankcionálnak, azaz érdemesnek tartanak, hogy írjanak róluk, kiállítsák őket. A múlt félig elfeledett nagyságai is csak így válhatnak ismertté, akár csak a ma élő művészek. Ha megvásárolhatók, akkor nagyobb az érdeklődés irántuk, nagyobb a nagyközönség figyeleme, vonzóbb befektetésnek látszanak, és könnyebb szponzorokat találni a publikációkhoz, a kiállításokhoz. Mindez nem teljesen csak pénz kérdése; presztízs, szakmai, társadalmi és regionális politikai szempontok éppúgy szerepet játszanak az összjátékban, mint a szűkebb szakmai elit lobbijainak egymás közti vetélkedése.

Miért hiányzik a magyar és általában a közép-európai művészet utolsó másfél száz évének termése az „atlanti államok” nagy hivatalos gyűjteményeiből, a nemzetközi összefoglaló könyvekből és a nemzetközi kiállításokról? Annyival rosszabbak volnának az ebből a régióból származó festők, mint a franciák, angolok vagy amerikaiak?

Talán nem szerénytelenség azt mondani, hogy nem erről van szó, korántsem a minőségben múlik (és múlt) a dolog.

A leglényegesebb meghatározó tényező a XX. századi festészet nemzetközi kánonrendszerében, annak francia-központúságában keresendő. Ez a francia-, azaz Párizscentrikusság visszanyúlik a XIX. századra, amikor is (legkésőbb a század második harmadától) Párizs lett az akkori Európa-központú világ vitathatatlan művészeti fővárosa. A kulturális szféra a Napkirály, XIV. Lajos óta királyi, majd később mindenkori kormány-, azaz állami támogatást élvezett. A nemzetközi kulturális propaganda szerepét a francia politika mindig is rendkívül fontosnak tartotta a világ vezető országainak „nemes versenyében”, melynek legfontosabb fórumai 1855-től fogva a rendszeresen megrendezett párizsi világkiállítások voltak.²⁰

Ezeknek a fókuszában szerepelt a festészet, és a házigazda, Franciaország mindig kétszer annyi kiállítási teret biztosított a maga államilag megszervezett művészeti felvonulásainak, mint amit az összes többi ország együttesen kapott. A világnak így sokkal inkább módjában volt aránylag alaposan megismerni a francia festészet legfrissebb termését, mint bárki másét. Ez egyben a legfejlettebb művészeti, illetve képpiacot és – mind terjedelmét, mind kvalitását tekintve – a legpezsgőbb és legdifferenciáltabb képzőművészeti sajtókritikát hívta életre, amit azután több-kevesebb késéssel a többi ország gyakorlata is követett. 1889-ben (amikor a párizsi világkiállítás szenzációja az Eiffel-torony volt) a képzőművészeti szenzáció az a kéпкиállítás lett, amelyet a francia kulturális minisztérium a nagy francia forradalom századik évfordulójára rendezett, mint kellően reprezentatív, de politikai szempontból veszélytelen show-t. Ez volt az első olyan nemzeti festészeti retrospektív, amely hatalmas nemzetközi publikumnak mutatta be száz év francia festészetének nagymestereit. (Mellette természetesen a kortárs francia festészet külön kiállításban volt megtekinthető.) A siker olyan óriási volt, hogy a százévnyi francia festészetet bemutató kiállítást 1900-ban újra megismételték, ezúttal 1800-tól indítva az időszámítást. (A hivatalos válogatásban egyébként mindkét alkalommal szerepeltek impresszionistának tartott festők is, Monet és Manet, akinek a stílusa még mindig heves vitákat váltott ki.)

Ezzel pár emberöltőre megalapozták a francia festészeti kronológia és a Párizsban (bár nem csak ott) kikísérletezett és elismertetett stílusok prioritását a világ összes többi helyi és/vagy nemzeti festőiskolája előtt. Francia nemzeti karakterisztikumként regisztrálta a kritikai világ (rengeteget merítve az irodalomból és irodalomkritikából) a stílustisztaságot, a szellemes megoldásokat, a könnyedséget, az érthetőséget, a logikus, racionális szerkesztést, és sorolni lehetne a rengeteg pozitív tulajdonságot, amelyet ha a „többiek” is bírtak, természetesen csakis a franciáktól tanulhattak.

Párizs, a legsztétikusabban modern metropolis, az urbanisztikai modernizációnak a XIX. század végére elkészült összművészeti csúcsteljesítménye lenyűgözte a külföldieket. A tudásszomj mellett a hírnévre jutás lehetőségének reménye is vonzotta a festőgenerációkat, hogy kipróbálják a párizsi bohém életet, és megkíséreljék az élgárdához való kapcsolódást a hírnév és gazdagság reményében. A zavarbaejtően gazdag képzőművészeti életben, ahol nemcsak stíluspluralizmus, de a klikkek rivalizálása (a hivatalos művészkörökben és a bohém világban egyaránt) nehezítette a franciául sokszor nem kellőképp tudó festőpalántának a tájékozódást, óriási segítséget jelenthetett egy ott élő „befutott” pályatárs, aki, mint például Munkácsy, szívesen segített. A magyar festők előtt Munkácsy példája egyébként szinte délibábként lebegett, hogy lám, a csoda lehetséges.²¹

A krónikások – mint köztudott – az események mögött kullognak vagy araszolnak; a nemzetközi anyagot is kiállító, 1890 óta megkettőzött Szalon²² hatalmas anyaga mellett a Luxembourg Múzeum modern francia gyűjteményére is támaszkodva a század utolsó évtizedének kezdetére mégis kirajzolódott a modern francia festészet százéves panorámája. A kritikusok többnyire folytatásos (10–35 részes) Szalon-ismertetőivel párhuzamban a század végén a művészettörténeti szakma nemzetközi viszonylatban is kezdte kiépíteni a XIX. századi európai festészet kánonját, amidőn megírta a század történetét. Talán nem meglepő, hogy nem francia szerző vállalkozott elsőnek erre a feladatra.

A legátfogóbb és legkiterjedtebb úttörő munka egy fiatal német művészettörténész, Richard Muther nevéhez fűződik, aki 1892–94 között három vaskos kötetben, renege-

teg illusztrációval dúsítva megírta A MODERN FESTÉSZET TÖRTÉNETÉ-t, amelyet szinte szinkronban lefordítottak angolra is.²³ Muther előkészítésképp beutazta egész Európát, megnézett minden megnézhető múzeumot és gyűjteményt, majd rengeteg sajtóanyagra, kiállítás-kritikára és a különböző országok festészeti eseményeit bemutató könyvekre, cikkekre támaszkodva elsőnek rendszerezte a hatalmas anyagot. Nagyon jó tollú, nagy műveltségű szerző volt, írói vénával megáldva, és éppen ez lett a veszte. A stílus meg a határidő fontosabb volt a számára, mint az idézetek pontossága. Sikere elsöprő volt, amit a kollégák nem tudtak megemészteni. A német művészettörténész-szakma egy része hecckampányt indított ellene, és tudományos karrierjét lehetetlenné tette. (Az egyik háttérben maradó riválisa Münchenben nem kisebb személyiség, mint az ugyanarra az állásra pályázó Wölfflin volt.)

A három kötet hatása végighullámozott Európán, és szinte mindegyik országban meghihlette a kritikusokat.²⁴ Richard Muther munkájának segítségével először „látták egyben” a modern európai festészetet, és ismerhették meg az egymást követő iskolákat, a stílári fejlődés fő áramát mindazok a kritikusok, művészeti írók, akik a modern festészeti törekvések útját segítették országokként.²⁵ Muther után már bárkinek könnyebb volt újabb összefoglaló könyvet írni, és ez így is történt. Hamarosan viszont eltolódtak a súlypontok. Bár Muther – épp a meglévő kiállítási gyakorlat értelmében – szintén a franciáknak szentelte a legnagyobb teret, nála még nem kizárólagos normatív mérce a francia fejlődés, és a többi nemzet „külön útjait” (például az angol, holland, spanyol vagy német festészetet), ha ott nagy mesterek kiemelkedő alkotásokat teremtettek, éppolyan lelkesen értékelte, mint a franciákéit.

A változás akkor történt, amikor egy másik német művészettörténész, egyben műkereskedő, Julius Meier-Graefe az agyonpolitizált és feszültségekkel terhes német-francia viszony és kulturális vetélkedés atmoszférájában megírta a maga összefoglalóját,²⁶ amely viszont már elsősorban a francia festészet fejlődésére koncentrált (német példákkal tarkítva), és publicisztikájában azt tette meg a mindenkori és mindenhol virágzó modern (értsd XIX. századi és kortárs, röviddel 1900 utáni) nemzeti festőiskolák mércéjének. Ezzel vagy száz évre iskolát teremtett. Nem pusztán a francia fejlődés, hanem a Manet-től és az impresszionistáktól számított mindenkori párizsi festészet stílusváltásai lettek a művészi modernitás, azaz a mindenkori korszerűség és minőség mércéi. Minden ettől való eltérés provinciális, marginális és az esetek túlnyomó részében politikailag is retrográd lett a kánonteremtő professzionista conaisseur gárda szemében.

Ha valaki 1900 után a festészetben modern akart lenni, Párizsba kellett mennie, és a legújabb kísérletekhez kapcsolódnia. Ez egyaránt érvényes volt az angolokra, az oroszokra, a spanyolokra, a németekre, a magyarokra.

Világosan látó és toleráns elmék ennek a tendenciának a furcsa kihatásait már 1900 után konstatálták. Így Hevesi Lajos, a bécsi Secession lelkes támasza ezt írta 1900-ban a Munkácsy-nekrológban. „*Sajnos, úgy tűnik, hogy manapság egyre fogy a szigorúan nemzeti festők száma. Túl erős lett ebben a nagyforgalmú (állandóan utazó) időben a szellemi csere, lepípál minden nemzeti keretet. Mennyire franciává tette az Academie Julian Párizsban a nemzeti festőket! Hány amerikai és skót tanult meg ott Julian-módon festeni, mi által elveszítette eredeti hangszínét! Egyesek utána visszamennek Helensburghba vagy Glasgow-ba vagy bárhová, és újra visszatálnak nemzeti sajátosságaikhoz, mások azonban gyökértelenül sodródnak a művészeti piac általános áramában. Kár a sok egyedi, speciális színért, ami elvesz a művészeti produkció általánosságában. De ezek olyan sóhajok, melyeket elfúj a szél.*”²⁷

1900-ban a festészetben egyetlen legitim nagyhatalom létezett: Franciaország. Ez így volt 1939-ig, amikor is az avantgárd festészet „világcentruma” politikai és világtörténelmi okokból New Yorkba tevődött át, és Párizs többé soha nem heverte ki ezt a törést. Ettől fogva meg kellett osztania mind a kánonteremtésben, mind a műtárgypiacban betöltött fontos szerepét New Yorkkal és Londenal.

Nem volt elég azonban, hogy az ifjú zsenijelölt festők – a kortársi kifejezéssel élve – a legfrissebb párizsi művészi divatokat megismerjék és a magukévá tegyék. Az igazán intelligens festők már az 1880-as évek óta tudták, hogy ez önmagában még mindig kevés, az újdonság a legfontosabb, ha ki akarnak tűnni a tömegből. Rippl-Rónai már 1889-ben, tehát mielőtt első egyéni stíluskísérletei megszülettek, felismerte, hogy: *„Mai napság csak az tarthat igazán a nagy művész névre számot, akinek tehetsége oly irányban és felfogásban nyilvánul, a melyhez senkié sem hasonlít. Más szóval mindenkinek az eredetiségre kell szert tennie. Ez igen nehéz, úgyhogy a leggeniálisabb művészek is csak 40-50 éves korukban érik el.”*²⁸ Rippl-Rónai már 1889-ben tudatosan más, eredeti, senkihez sem hasonlítható akart lenni, és ez sikerült is neki.

Valójában mindvégig paradigmája maradt annak a tudatosan egyéni, hangsúlyosan individualista művésznek, aki nem csoportteremtő alkotó; legfeljebb lazán, ízlésbeli vagy igen elvont, áttételes szinten kapcsolódik egy-egy irányzathoz, hiszen éberén őrzi, védi önállóságát, egyszerűségét. Az 1904–1905 óta Párizsban tanuló ifjú magyar festőnemzedék (Czóbel, Perlrott, Márfy, Tihanyi vagy később Nemes Lampérth stb.) szintén tudatában volt annak, hogy meg kell ismernie a legújabb stíluskísérleteket, és ha sikert akar Párizsban elérni, kezdettől egyénit kell nyújtania. Ők már másképp szocializálódtak, mint Rippl-Rónai vagy Ferenczy nemzedéke, és a kamaszkorból alig ki lépve stúdiumaik közepette gyors sikerre törtek.

Szerintem az, hogy akár Matisse-től tanulva sem matisse-osak a képeik, azt bizonyítja, hogy nagyon is tudatában voltak az epigonizmus veszélyének és annak, hogy a nagy művésznek egyszeri és megismételhetetlen egyéniségnek kell lennie.

A festészet kísérletező potenciálja pedig erősen kötődik a műtárgypiac lehetőségeihez. Egy Európa perifériáján élő zseninek 1850 után alig voltak esélyei, hogy bekegyesüljön a centrum művészeti életébe, és „jegyezzék” Párizsban, hogy maguk közé fogadják a franciák, hacsak nem tudott ott letelepedni és felhívni magára a zsűri, a műkereskedők meg a sajtó figyelmét és jóindulatát. Bár látszólag az óriási pluralista párizsi művészeti életben volt hely több divatos vonulat és divatos egyéniség számára is, de a külföldieknek jóval nehezebb volt akár csak közepes pozícióhoz is jutni. (Ez többé-kevésbé sikerült Munkácsynak, később Muchának, még később Picassónak vagy Chagallnak, de a századelőn ott tanuló magyar festőknek nem.) Az ifjú művésznemzedékek nemzeti alapú csoportosulásai a tanulás éve alatt ugyan jelenthettek némi kapcsolati hálót, de a beérkezést csak az biztosíthatta, ha a párizsi művészeti és mecénás elit is befogadta az ifjú művészt, azaz vásárolni kezdte a képeit. Ideig-óráig lehetett bohém festőként nyomorogni, hosszú távon nem. A Salon d'Automne-ban kiállítani már siker volt, de csak az első lépés. A kortárs vezető francia kísérletező művészcsoporthoz kapcsolódni okos stratégia volt, de a legmerészebb cél, eredeti zseniális művésszé válni azt jelentette, hogy nem lehetett epigonként szorosán átvenni senkinek sem a stílusát: teljesen egyéni utat kell keresni akkor is, ha ennek az építőelemei a kortárs izmusok jellegzetes manírtjai. Ezért nem olyanok a magyar fauves festők, mint a franciák, még húszévesen az impulzív fauves modernség kikísérletezésének mámorában sem akartak epigonokká válni.

IV. Párizs és a magyar „periféria” identitása

A XIX. század végi globalizáció korában, amikor az európai kulturális elit elkezdett (már a középiskolás szinten is) „világirodalomban” gondolkodni (és ennek megfelelően egyetemes zenetörténetben, festésztörténetben), egy európai „kultúrnemzet” elitje számára igencsak lényeges volt, hogy hol helyezkedik el az egyetemes (értsd európai) kultúra rangsorában a művészet minden területén. Egyetemes és nemzeti korrelációja izgatta a lelkeket (például Fülep Lajost, aki ekkor ösztöndíjjal Párizsban élt). Ez a dualista felfogás nem magyar sajátosság volt, úgyszólván minden nemzet vezető esztétáit, kritikusait, kulturális véleményformálóit megérintette, ha nem korábban, legkésőbb az 1880-as évektől fogva. Amikor kezdtek megszerkeszteni nemzetenként az évszázad helyi művészetének történeteit, egy virtuális egyetemes mérce lebegett az akkori köztudatban, a francia festészet útja mint egyetemes út.

Az amerikai festészet történetét is ehhez viszonyították, az olaszét²⁹ meg a magyarét is. Aki nem volt szegről-végről ehhez kapcsolható, az marginalizálódott, legfeljebb helyi értéket kaphatott, de nem egyetemeset (Mednyánszky, Csontváry vagy akár egész Nagybánya).

A „magyar vadak” katalógusának izgalmasan érdekes tanulmányait olvasva kiviláglik, hogy 2006-ban ugyanaz a tűz hevíti az ifjú magyar művésztörténész-lelkeket, mint 1906-ban. Annak a bizonyítása, hogy sikerült szinkronban kapcsolódni a francia formakísérletekhez, tehát modernnek voltunk, és nem maradtunk le a permanensen új vizuális megoldásokat követelő versenyben. A kevésbé megbízható egyéni és kollektív emlékezet foszlányai mellett most sikerült tudományosan dokumentálni, hogy ott voltunk. Azaz ott volt Czóbel, Berény, Perlrott stb. a Salon d’Automne-ban, Matisse mellett, Derain társaságában friss, egyedien új képekkel: Párizsban és az élvonalban! A kiállítás és a katalógus egyaránt bizonyítja, hogy a tények megfelelnek a legendáknak, a jelenlét valós volt. Czóbel képei ott függtek pár teremmel arrébb, mint Matisse-éi, és (elítélően, de) említette őket több kortárs francia kritikus.

De felfigyelt valaki is ránk? Nem illuzórikus-e azt remélni, hogy ezzel a „bizonyító anyaggal”, ha utólag is, de belépünk a „centrumba”, integrálódunk a festészet történetének főáramlatába? Ki mindenki volt még ott? Ki kire figyelt, és a vezető kritikusok kire figyeltek úgy igazán? (Több száz külföldi, azaz nem francia, idegen tehetség nyüzsgött akkor a párizsi szabadiskolákban, és vagy hármezer tollforgató írt műkritikát róluk több száz francia lapba.) Ezek eretnek gondolatok, mert azt sugallhatják, hogy az idő kegyetlen rostája valóban működik, és bizonyos folyamatok irreverzibilisek.

A katalógus néhány tanulmánya azért igen fontos, mert ritkaságszámba megy, hogy felemlítse azokat a tényeket, amelyek meghatározóan befolyásolták a fiatal magyar festők indulásának igazi körülményeit és korai műveinek sorsát.

Két szempontot emelnék ki, mint a legfontosabbat. A francia művésztörténész Sophie Barthélémy, aki a magyar festőkről írt francia kritikákat dolgozta fel 1914-ig, megemlíti a francia kritika sovíniszta és xenofób karakterét, ami nemcsak a németeket sújtotta, hanem kevesektől eltekintve mindenkit, aki nem volt francia. A kritikák tele vannak nem esztétikailag motivált negatív értékelésekkel és xenofób klisékkel, melyek közül a barbár jelző még igen udvarias. Ez a mélyebb kultúrtörténeti olvasat új megvilágításba helyezi a korabeli forrásokat. Idegennek, külföldinek lenni, még ha ifjú és szenvedélyesen frankofil művész volt is az illető, 1900 körül sem volt könnyű Párizsban. A „political correctness”-t még nem találták ki, és a nacionalizmus fénykorát

élte a gazdasági és kulturális aranykor közepette; az előítéletek gátjait igen nehéz volt áttörni még a bohémvilágban is.

A legszenzációsabb és legkvalitációsabb képpel is jóval nehezebb volt sikert aratni egy idegennek, mint egy franciának. (Ezért csodaszámba menő, hogy a Nabis befogadta körébe Rippl-Rónait!) Ez mindenütt így volt, de ha a világcentrum ilyen, akkor a kánonkonstruálás eleve torzult.

A másik igen fontos, több szerző által is hangsúlyozott (a művészpályák többségét meghatározó) sorsdöntő tény, hogy rengeteg mű kallódott, pusztult el az első világháború káoszában, amikor az idegengyűlölet valóban fellángolt. Mivel a magyarok hirtelen az ellenség oldalán találták magukat, hanyatt-homlok menekülve kellett távozniuk Franciaországból, és a hátramaradt műtermek, képek sorsa máig feltérképezetlen. Feltehetően igen sok kép megsemmisült, így mindig is töredékes marad az életművek rekonstrukciója. Nemcsak ezek pótolhatatlanok, de a kulturális kapcsolatok drámai megszakítása olyan helyzetet teremtett a későbbiekben is, hogy az összes folytatási kísérlet is szenvedett tőle. Nem segítettek ebben természetesen a trianoni békeszerződés konzekvenciái sem. Mindennek ellenére a francia festészet első világháború előtti teljesítményei a két világháború között is mércéül szolgáltak a legtöbb jelentős művészetkritikus és műtörténész számára.

Ezt folytatta az igen frankofil Németh Lajos is, és így gondolkozunk többségében ma is azok, akik a tanítványai voltunk.

De a modern magyar festészet XX. századi kánonjának megkötő hagyománya nagy belső tehertétel. Kissé az irodalmihoz hasonlóan a művészet autonómiájának jegyében a modernizmus festészeti kánonja teleologikus értéknövekedést feltételez az egymásra következő mesterek és generációk teljesítményét illetően. (Minél inkább elszakadt egy festő a mimetikus ábrázolási hagyománytól, annál haladóbb.) 1900 óta a magyar kulturális önigazolás kényszere érvényesül művészetkritikánk és az abból kinőtt művészettörténet-írás gondolkodásmódjában mind kultúrfilozófiai szempontból (Fülep Lajos), mind saját önértékelésének zavarából adódóan. Mindig valami külső értékrend, külföldi esztétikai teljesítmény ellenében definiálja önmagát (l. például Kálai Ernőnél).

Az első áttekintések óta nem esztétikai, de állandó és rendkívül fontos szempont volt (úgyszólván a 80-as évekig mind pozitív, mind negatív előjellel), hogy a magyar festészet mennyire fejezi ki a nemzeti jelleget.

Történetileg úgy alakult, hogy a francia normatíva kizárólagossá tétele az európai festésztörténet kánonján belül eleve kizárta a más ütemű stílári fejlődések megfelelő értékelésének lehetőségét, még erősebben rögzítve a helyi kisebbségi érzetet. (Ezért oly zavarbaejtő például Mednyánszky vagy Csontváry nagysága; a külföld egyszerűen nem tudja kontextualizálni.)

Ezért az lett igazán fontos a modern (XX. századi) magyar festészet nemzeti kánonjában annak genezise óta, ami a párizsi normához kötődik.

A magyar fauves-kiállítás természetszerűleg hű gyermeke ennek a hagyományos gondolkodásmódnak. A lényeg az, hogy örömtelen módosult a régi összkép, a fiatal magyar festők nem 1908–1909 táján, hanem már 1905-ben elindultak a radikális avantgárd formakísérletek útján, és ami a leglényegesebb, festettek egy sor olyan friss, átütő erejű képet, amely mind stílárisan, mind kvalitását tekintve bátran párhuzamba állítható a kanonikussá vált francia kortársaik (Matisse, Vlaminck, Derain) festményeivel.

Talán egyszer a külföld is elismeri ezt.

Jegyzetek

1. Tervezett kiállítások: Musée Départemental – Le Cateau-Cambrésis; Musée d'Art Moderne, Céret, Musée des Beaux Arts Dijon.
2. Szerb Antal: *MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNET*. 1934. (Reprint Magvető Kiadó.) 24.
3. Feltétlenül meg kell említeni az új szemléletű és módszertanilag is új olvasatokat nyújtó korszakokat átívelő kiállításokat, mint például az *ARANYÉRMEK, EZÜSTKOSZORÚK*, 1993, *TÖRTÉNELEM – KÉP*, 2000.
4. Pogány Ödön Gábor: *A MAGYAR FESTÉSZET FORRADALMÁRAI*. Officina, 1946. Az akkor még fiatal művészettörténész (1916–1998) könyve a megjelenésekor igen nagy sikert aratott, Baumgarten-díjat kapott érte a szerző, aki később, 1957–1980 között a Magyar Nemzeti Galéria főigazgatója volt.
5. Erről korábban már megjelentek írások a *Holmi* lapjain. Lásd Forgács Éva: *A MODERN MAGYAR FESTÉSZET ÚJ TÖRTÉNETE*. 2005. június. 739–745., majd Kieselsbach Tamás: *VILÁGSZÍNVONALÚ-E A MODERN MAGYAR FESTÉSZET? Holmi*, 2006. febr. 257–267. és Forgács Éva: *VÁLASZ KIESELBACH TAMÁS VÁLASZÁRA*. Uo. 267–268.
6. Ezzel persze mi magyarok nem állunk egyedül, Roger Fry óta például az angolok is kisebbségi érzésben szenvedtek, de volt mivel kompenzálniuk.
7. *MAGYAR MŰVÉSZET 1890–1919. I–II.* (Szerk. Németh Lajos.) Akadémiai, 1981.
8. Németh Lajos: *MODERN MAGYAR MŰVÉSZET*. Corvina, 1968.
9. Volt egy rejtett előképe is a kézikönyv művészetszociológiai érzékenységének, ez pedig Lyka Károly életműve volt, aki nemcsak forrásként volt nélkülözhetetlen, hanem a Corvina Kiadó által a 80-as évek elején újrakiadott, de a szakemberek által az első kiadásokból ismert könyvei miatt is, amelyek a szemtanú belső ismeretei mellett a legnagyobb fokú jóindulattal kezeltek minden törekvést. Az összes századfordulós szerző közül Lyka testesítette meg leginkább a tisztességes objektivitás eszményét. Lyka Károly: *FESTÉSZETI ÉLETÜNK A MILLENNIUMTÓL AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚIG*. 1953. Corvina, 1983.
10. *L. MAGYARORSZÁG TÖRTÉNETE 1890–1918.* (Főszerkesztő Hanák Péter.) Akadémiai, 1978. I–II.
11. A nyolc festő lényegében 1909 végén vált csoporttá, és három (változó létszámú) kiállítás után 1912-re gyakorlatilag szétesett, tagjai egyénileg folytatták pályájukat.
12. Mezei Ottó: *NAGYBÁNYA. A HAZAI SZABADISKOLÁK MŰLTJÁBÓL*. Múzsák Közművelődési Kiadó, é. n.
13. Az erdélyi képanyag feltárásában elévülhetetlen érdeme van egy Kolozsvárott élő művészettörténésznek, Murádin Jenőnek, akinek a kutatásai új megvilágításba teszik a „vidék” 1900 körüli művészeti életét.
14. Bárdos Artúr: *KERNSTOK. Nyugat*, 1910. jan. 16. III. évf. 2. sz. 142–144.
15. Genthon István: *AZ ÚJ MAGYAR FESTŐMŰVÉSZET TÖRTÉNETE*. Magyar Szemle Társaság, 1935. 252.
16. Passuth Krisztina: *A NYOLCAK FESTÉSZETE*. Corvina, 1967.
17. „*a fauvizmust, a kubizmust, sőt valamelyest az expresszionizmus és a futurizmus eredményeit is felhasználják...*” „*...Forradalmi politikai nézeteikkel együtt egyidejűleg forradalmat jelentenek a magyar piktúrában – meghozza a legtöbb műfajban nemcsak magas igényeik, hanem megvalósult művészi eredményeik révén is.*” I. m. 165.
18. I. m. 552–573.
19. I. m. 558.
20. A XIX. századi párizsi világkiállítások kronológiája: 1855, 1867, 1878, 1889, 1900. A többi, így például az 1873-as bécsi világkiállítás nem tudta jelentőségben túlszárnyalni a párizsiakat. Az úttörő 1851-es londoni világkiállítás viszont a technikára koncentrált, és a művészeteket csupán „díszítőelemként” használta.
21. Egyébként más nemzeteknek is volt egy-egy híres párizsi képviselőjük, aki segítette az otthonról érkezetteket, így például Andreas Zorn a svédeket vagy Antokolszkij az oroszokat.
22. A hagyományos Salon (Salon du Champs-Élysées) mellé a Société nationale des Beaux-arts egyesülete megszervezte az ellenszalont, a Salon du Champs de Mars-t, amelyet a kortársak „szecessziós megnyilvánulásnak” tekintettek.
23. *GESCHICHTE DER MALEREI IM XIX. JAHRHUNDERT*. Georg Hirth's Kunstverlag, München, I–II. Bd. 1893, III. Bd. 1894.
24. Két éven belül megjelent angol fordításban is (1895), és úgyszólván minden szakmai fórumon részletesen recenzeálták.
25. Nálunk Lyka Károly volt első „tanítványa”, aki Münchenben bejárta Muther művészettör-

téneti előadásaira. Lyka: VÁNDORLÁSAIM A MŰVÉSZET KÖRÜL. Képzőművészeti Alap, 1970. 60.

26. Julius Meier-Graefe: ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER MODERNEN KUNST. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart, 1904.

27. L. H-i: MICHAEL MUNKÁCSY NACHRUF. *Pester Lloyd*, May 3. 1900. Nr. 101. 2.

28. Genthon István: RIPPL-RÓNAI KIADATLAN LEVELEI. In: Képzőművészeti Almanach. I. 139.

29. Miközben a XVII. század közepéig az itáliai festészet töltötte be a centrum szerepét, addig a francia fejlődés is ehhez lett mérve. A regionális iskolák, például a németalföldi, majd később a holland festészet önálló útjait elismerő XVIII. század végi szemléletet váltotta fel a XIX. században megizmosodott franciaközpontú globalizáció.

Lackfi János

A BÁRÁNY IMÁDÁSA

Jan van Eyck festménye

1. A közelítés

Körben eleven húsrá redőzve
rengeteg lepel:
akár ötször ennyi embert is elfedezne.
Ha valaki mindet legöngyölítené,
kihámozná a testeket,
halomra gyűlne az anyagában mintás,
bíbor, éjkek, smaragd, emberbőrszín szövet.
Lappogó színházi tengereket
fércelhetnénk össze belőle,
cibálnák minden oldalról statiszták,
rengne a ponyvahullám.
A meztelen csontokról is
legöngyölődik minden hús,
kész hentesbolt,
sok mázsa eres, vörös márvány.
Kifordulnak csimbókos hajak-szakállak:
megannyi lucskos irhakucsma.
A napsugarak aranyló
bélhúrok gyanánt pengnek,
összeöltik a húsból kifejtett
csontokat, s már felszalad
az ég felé sok csontdarab,
akárha nyaklánc, szaruszilánkok
csőrömpölnek a szélben,
az ég xilofon-csontzene.
A sok szövetből
kifolyhatott a festék,
mert tocsogok a kékben, a pirosban: