

SÁRMÁNY-PARSONS ILONA | MÜNCHEN SZEREPE

A MODERN MAGYAR FESTÉSZETI SZEMLÉLET ÉS STÍLUS MEGTEREMTÉSÉBEN

A 20. század elején megfogalmazott, de főképp a század második felében kidolgozott művészettörténeti kánonrendszer – éppen mert egy, a francia, azaz a párizsi festészeti életen belüli stílusfejlődési sort (impresszionizmus – posztimpresszionizmus – fauves – kubizmus) tekintett abszolút mércének – egyik alaptétele a modern festészetre nézve az volt, hogy a modernség alapjellemzője, mi több, alapkövetelménye a narrativitással való szakítás. Ez a szemlélet magában foglalta nemcsak a hagyományos zsánerfestészet, de mindenfajta ideafestészet elvetését is, azaz száműzését a modern festészeti kísérletek szférájából! (A következő lépés ezután a mimézis elvével és a figurális ábrázolással való szakítás volt.) Ez a megközelítés – ami, bár igen vékony szálon, még a német festészetben is jelen volt, és a Hans von Marées és Konrad Fiedler nevével jelzett művészetfelfogásban testesült meg – tehát merőben másként, mint a kortárs franciáknál – az 1880-as évek végén csak az egyik és akkor még marginális szerepet játszó új szemlélet volt.

A művészetmegújítási elképzelések legfontosabb német képviselői, a későbbi Secession kísérletező mesterei (Liebermann, Uhde, Piglhein, Leopold von Kalckreuth vagy valamivel később Corinth) viszont igen intenzíven koncentráltak a kortárs társadalmi valóságra; a modern festészet alapfeladatait, korszerűségét és művészi hitelének letéteményét éppen abban látták, hogy az „örök emberi témákat” – amelyek valami történet keretén belül voltak legerőteljesebben kibonthatók – a jelenkor társadalmának akut és valós problémáin keresztül ragadják meg. Ennek szellemében még a leghagyományosabb vallásos, biblikus témák megjelenítését is aktualizálták (Uhde, Liebermann, Piglhein, Herterich). A modernizálás feladata a hagyományos ábrázolási témákat (vallási, történeti, allegorikus vagy zsáner) alapjaiban érintette, és csak ezután volt, mintegy a második lépésben, de azzal elválaszthatatlanul összefonódva volt a formai megújításra való követelmény is része az új stílusnak.

A festészet társadalmi helyét, funkcióit, a kortársak elvárását akceptálták az alkotók, és nemcsak az efemer divatok avagy a tömegszűrés követését jelentette az, hogy a figurális képeknek kell témájuknak lennie, de a művészek elkötelezettek voltak saját szűkebb-tágabb közösségük szellemi elitjének és humanista hagyományainak (reprezentatív és didaktikus) feladatai iránt is.

A magyar kultúra vizuális szférája ekkor igen hasonló elvi és esztétikai alapokon nyugodott, mint a délnémet, történetesen Bécs és München művészete. Magyarország politikailag, gazdaságilag és kulturálisan évszázadokon keresztül döntő módon a német nyelvterület hatásának és gondolkozásmódjának kisugárzásában fejlődött.² Ráadásul a 19. század második felében a középiskolai, azaz a gimnáziumi oktatáshoz a német nyelv is hozzátartozott. Természetes volt tehát, hogy a művészeti elit és a kultúrát irányító politikusok, bürokraták az 1880-as évek végén, a 90-es évek elején hasonló esztétikai ideálok és szociális elvárások szellemében tevékenykedjenek a közép-európai művészeti centrumokban (Münchenben, Bécsben, Prágában, Krakkóban és Budapesten).

A magyarok jelenléte Münchenben, akár az Akadémián, akár a tágabb művészeti életben elfogadott és természetesnek vett tény volt. Az Akadémia tanári karában elismert helye volt mind Wágner Sándornak, mind Liezen-Mayer Sándornak. 1886-tól Hollósy iskolája is egyre több tagot számlált, és a magyarok mellett sok külföldi festőtanulója is volt. Természetesen nemcsak a magyarok, de a lengyelek is kolóniaszerű, koherens csoportot alkottak,³ továbbá a csehek is, akik Münchenben alapították meg a *Mánes*, későbbi modern művészársulatuk előfutárát, a *Skreta*-kört.⁴

Német reflexiók a magyar festészetről 1888-ban

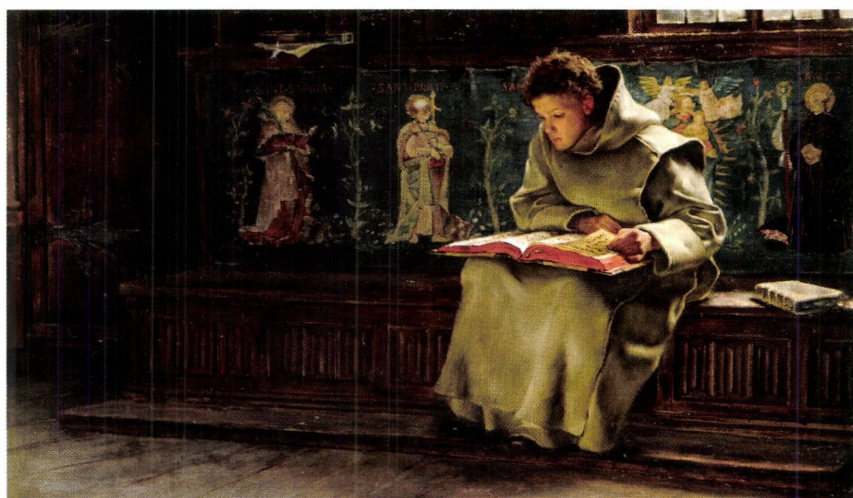
A magyar festők, amellet, hogy amíg tanultak, természetesen részt vettek az Akadémia évenkénti pályázatain, kiállítottak a Glaspalast nemzetközi kiállításain is a Magyarországon élő kollégákkal egyetemben nemzeti iskolaként az osztrák–magyar szekcióban. A sajtókritikák rendszerint egy tárcán belül, de mindig pontosan szétválasztva, és többnyire egymással összehasonlítva mutatták be az osztrák és a magyar festők képeit. Az 1888-as nemzetközi kiállítás alkalmából Friedrich Pecht például a magyarok művészi teljesítményét, elsősorban a kolorizmust illetően, többre értékelte, mint az osztrákokét.⁵ Ekkor még Pecht esztétikai ellenlábasa, Richard Muther is hasonlóan pozitív hangnemben írt a magyar képekről, bár – mivel számára nem nyújtott az ott látható képanyag módot a modern festészettel kapcsolatos elvi problémák kifejtésére – sokkal rövidebben fogalmazott. „Az életvidám, színességet kedvelő jelleg, ami az osztrák termekben dominál, még jobb árnyalatokban tér vissza a magyar részben. Elismerésre méltó, hogy annak ellenére, hogy a magyar festők Münchenben, Bécsben vagy Párizsban tanulnak, a nemzeti jelleg (karakter) szinte minden munkájukban megnyilvánul”⁶ – írta.

Muther számára ez a nemzeti karakter tehát szintén elsősorban a képek kolorizmusában öltött testet. Ha az akkor kiállított és ma még beazonosítható, meglévő képeket megnézzük, akkor igazat kell adni Muthernek: egyfajta vidám színesség jellemezte mind a tájfestők, mind a zsánerfestők vásznait.

A 80-as évek végén a müncheni kritikusok körében kedvelt volt a magyar festészet, és jó volt a kapcsolat a helyiek és a magyarok között. A nemzeti karakterre való utalás természetesen elsősorban a témaválasztásra vonatkozott és a tájakra. Bár Pecht nem említette név szerint a festőket, Bihari Sándor (1855–1906) *Bíró előtt*, Hollósy Simon *Kocsmában mulatozók* (kat. 135), Vágó Pál *Ökrösszekér*, Szirmay Antal (1860–1927) *Aratás* és *A földeken*, Roskovics Ignác (1854–1915) *Különös szórakozás*, Tahi Antal

(1855–1902) *Szlovák parasztk a korcsmában* című képe, csinos parasztmenyecskéi vagy Spányi tájai juttathatták erre a következtetésre. Ha viszont áttekintjük a katalógus alapján a kiállított magyar művek listáját, feltűnik, hogy a témáknak alig egyharmada volt magyarnak nevezhető, a többi a hagyományos régi festészeti iskolák tématarát követte (pl. Eisenhut Ferenc [1857–1903], Nádler Róbert [1858–1938] orientalista témái), vagy egészen modern témákhoz nyúlt (Tornai Gyula [1861–1928]: *Kamélias hölgy*, Feszty Árpád: *Bányászszerecséltenség*).

Friedrich Pecht Benczúr két reprezentatív portróját külön kiemelte, főképp a Tisza Kálmán miniszterelnökről született arcképet. (A másik arcmás gróf Nádasdy Ferencet ábrázolta díszmagyarban). Modern stílus kísérletek is felbukkannak a magyar képek között, így



1. Strobentz Frigyes: *Meditáló szerzetes*, 1882. MNG (kat. 275)

Strobentz Frigyes plein air képe, a *Gyümölcsösben*, amelyen egy egyszerű, falusi fiatal lány vékony fatörzshöz támaszkodik. Alakja ellenfényben jelenik meg, és finom csúcsfények csillannak meg a haján és blúzán.⁷ Ez lehetett az egyik legkorábbi olyan nagyméretű plein air kompozíció, amely erős modern francia hatást mutat. Amennyire az archív fotó és a leírások alapján meg lehet ítélni, a napfény ragyogó fényfoltjaival megfestett plein air kép figurájának beállítása nehézkes, kényszeredett, hiányzik belőle a természetesség. Lyka Károly 1904-ben írta róla, hogy ez az első olyan képe Strobentznek, amelyen „eltávolodott a düsseldorfi és a müncheni átlagstílustól és megfestette az első olyan képet, amelyet akkor naturalistának mondtak.”⁸

Különös, de egyik kritikus se tért ki arra a húsz rajzra, amelyet 1888-ban Zichy Mihály (1827–1906) állított ki, és Madách *Az ember tragédiájának* illusztrációi voltak.⁹

A német kritika éppúgy hallgatott arról a másik nagy mesterről is, aki ekkor szerepelt Németországban először, méghozzá impozáns anyaggal (40 mű). James McNeill Whistler színvilága, esztéticizmusa a következő esztendőben jelentősen megváltoztatta a festők színhasználatát és esztétikai felfogását. Az ott élő magyar festők tehát ekkor szembesülhettek először Whistler festészetével, továbbá három Jules Bastien-Lepage-képpel, amelyek közül a nagyméretű *Pauvre Fauvette* (Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow) volt a legfontosabb ott látható mű.

Az akkor kiállító osztrákok közül Wilhelm Bernatzik (1853–1906) *Szent Bernát látomása* című kompozícióját (ÖGB) abban az ezüstszürke tónusban festette meg, amelyet rendszerint Bastien-Lepage hatásának tulajdonít a szakmai közvélemény, és amelynek példáit Ferenczy később „finom-naturalizmusnak” keresztelte el.

A magyar festők harmadik hulláma, azaz generációja Münchenben a Hollósy-iskola körül csoportosult, de nem kizárólagosan. Amennyiben a festői felfogást és a művészetszemléletet is csoportalkotó tényezőként vesszük számba, Zemplényi Tivadar, Tóth László vagy Strobentz Frigyes (1. kép) is ide számítandó, sőt maga Hollósy is. Ennek a generációnak az idősebb tagjai már megélték Münchenben az 1883-as nemzetközi kiállítást, ahol a kiállított képek között szerepelt Wilhelm Leibl *Három asszony a templomban* (2. kép) című kompozíciója, aminek a kritika is hódolattal adózott.

Leibl¹⁰ Münchenben a Frau Gedonról festett, a Rembrandt-portrék érzékenységét felidéző képe óta szinte tisztelet vette körül a festők világában, amikor 1873-ban „vidékre”, a Starnbergi-tó mellett fekvő Bernriedbe költözött, hogy ott hátat fordítva a nagyvárosnak, a Gründerzeit nyüzsgő, tülekedő urbanizációjának és iparosodásának a bajor vidék emberei között keresse témáit és modelljeit. Az alpesi vidékek parasztságának hagyományos élete a biedermeier óta kedvelt témája volt az osztrák és a délnémet festészetnek.¹¹ Ezek a többnyire kisméretű paraszti zsánerképek előszeretettel örökítették meg az anekdotikus, sokszor szentimentálisan érzélgős vagy humoros jeleneteket. Ezeknek volt a magyar megfelelője az a sok, a magyar Alföld lakóinak, a magyar parasztnak és a cigányoknak a mindennapjait megelevenítő kép, amelyeket August von Pettenkofen (1822–1889) példája nyomán sorozatban festettek a korábban Münchenben letelepedett magyar zsánerkép-festők is, így Böhm Pál (1839–1905), Aggházy Gyula, Roskovics Ignác. Ennek a késő romantikus népi zsánerképnek volt az egyik legünnepeltebb mestere a tiroli származású Franz von Defregger (1835–1921), München egyik milliommossá lett festője, aki egyben a tiroli történelem, a Napóleon elleni harcok megörökítője is volt.

Leibl a hagyományos képtémát, formáját és tartalmát illetően gyökereken átalakította. Míg az első, nagy feltűnést keltő paraszti témájú képe, a *Falusi politikusok* (3. kép) karakterábrázolása révén még őriz valamit a régi hagyományból, a szereplők nagy mérete, a közelnézet által szokatlanul vált arányaik jelentőséget és már-már tapintható jelenlétet adnak nekik. (Leibl ekkor felhagyott a korábbi laza, pasztózus, illetve szfumátós festői stílusával, és egy sokkal rajzosabb, szárazabb technikát alkalmazott. Ráadásul szakított a sötét tónusokkal is, szereplőit egy fehér fal elé ültette.)

A magyar festők példaképei az 1880-as években



2. Wilhelm Leibl: Három asszony a templomban, 1878/1882. Hamburger Kunsthalle, Hamburg © Westermann - Artothek



3. Wilhelm Leibl: Falusi politikusok, 1877.
Museum Stiftung O. Reinhart,
Winterthur © Artothek

Parasztemberei már-már fotografikus hűséggel megragadott individuumok, akiknek minden ránca, ruhájuknak minden redője, gombja szigorú precizitással van megfestve; mintha Holbein ecsetje alól kerültek volna ki. A kataszterleírást olvassák, és egyéni temperamentumuknak megfelelően különböző módon reagálnak az olvasottakra. Míg a korábbi paraszti jeleneteken a parasztfigurák minden egyéniesítés ellenére típusok egy-egy tipikus szituációban, itt öntörvényű egyéniségek a maguk hús-vér valóságában. Anélkül, hogy a festő általánosítaná a jelenetet, és példabeszédszerűvé emelné, mint pl. Courbet tette a *Kötőrők* esetében, Leibl az egyszeri, itt és most történő eseményt fotografikus élességű pontossággal ragadja meg, de nem általánosít, a szereplőket egyedi emberi méltóságukban jeleníti meg. Ez a kép, ami először a kritika részéről értetlenségbe ütközött, hiszen méreteivel és különös, szokatlanul gondos realizmusával (darabos, „csúnya” modelljeivel) szétfeszítette a zsánerfestészet hagyományát, a két évvel később elkezdett főművön, a *Három asszony a templomban* című festményen kiteljesítette az új stílusban rejlő művészi lehetőségeket.

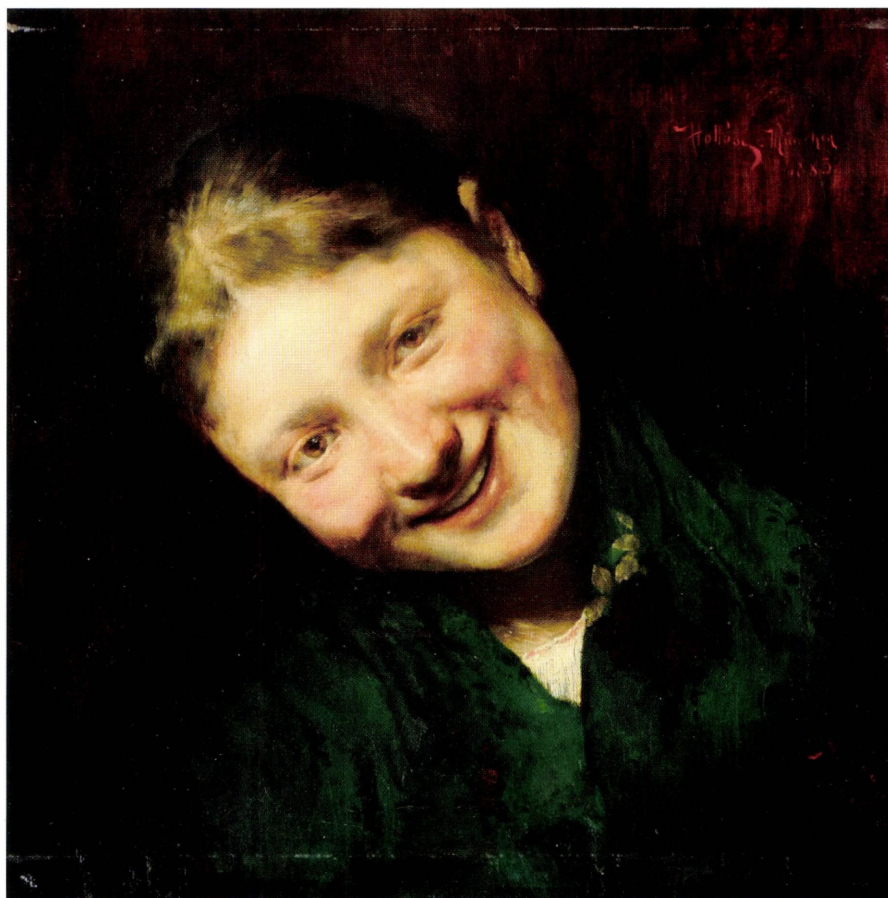
A kép tágan abba a témakörbe tartozik, amit az „áhitat képeinek” lehet nevezni.¹² A vallásosság ábrázolása mint képtéma ugyancsak a 19. század szülötte, bár előzményei a szentek ábrázolására nyúlnak vissza, amikor az ő feltétlen lelki odaadásukat állították a hívők elé követendő példának. A történeti festészet is felkarolta

ezt a képtípust, majd a zsánerfestészetben is megjelent, amint például – hogy csak a közép-európai festészetnél maradjunk – az osztrák biedermeier mesterei (Peter Fendi [1796–1842], Josef Danhauser [1805–1845]) örökítették meg szívesen imádkozó fiatal nőket, gyerekeket a templomban vagy esetleg otthon. A különleges lelkiállapot megragadása, akár a bensőséges, őszinte spirituális átszellemülés, akár a nehéz helyzetben történő könyörgés a remélt segítségért, de mindenképp a hiteles érzelmi odaadás ábrázolása volt a festők szándéka.

A század második felében felgyorsuló szekularizáció hatására újra gyakrabban előbukkant ez a téma, és az „áhitat képeinek” döntő hányada egyre inkább a falusi lakosság köréből vette modelljeit (bár nem kizárólagosan). Leibl képe egy topografikusan beazonosítható falu templomának padjában térdeplő három parasztasszony imádkozását örökíti meg. A kép először Bécsben szerepelt a *Künstlerhaus*-beli 1882-es kiállításon, amikor Hevesi Lajos az egész kiállításból ezt a festményt emelte ki, és elemezte hosszan bravúros technikáját, a minuciózus, a régi mesterekével egyenrangú virtuozitású ecsetkezelés finomságát, ami visszaadja minden tárgyat, szövetet, anyagszerűségét, és tapintható közelségbe hozza a ráncos kéz vagy arc pergamenszerű bőrét.¹³ Nehéz szavakba önteni a kép lenyűgöző hatását, ami megszületése óta lebilincselte nézőit és elemzőit.

Éppen azért, mert nincs története, nincs témája, szinte csendéletszerű állapotkép, ami nem akar még hangulatot se sugallani a maga már-már puritán tárgyyszerűségében. Nehezebb elemezni, mint egy cselekményes vagy egy meghatározható hangulatot árasztó művet. Werner Hoffmann szerint a három életkort megjelenítő, fiatal, érett korú és öreg parasztasszony „a déméri anyauralomra determinált nőtípushoz tartoznak: létük beteljesedése a megtartás, és ezt hangtalanul, eseménytelenül, befelé fordulva élik meg. Ez a megtartó erő jut érvényre a formában is, és annak valóságosságát szimbolikus-szerűen emeli: olyan maradéktalanul őrzi ez a közelít és az egyszerűt, és olyan feddhetetlen tárgyilagossággal, hogy a szemlélőt az emelkedettség áhítatos érzésére hangolja.”¹⁴ A *Három asszony a templomban* című kép 1883-as sikerétől kezdve a (müncheni) kortársak szemében Leibl volt a legnagyobb élő német festő, akinek érzékeny festésmódját mindig Holbeinéhez hasonlították.¹⁵

Nem meglepő ezek után, hogy ez a kép új mércét állított az ambiciózus fiatal festők elé is. A magyarok közül Hollósy Simon eredt szívósan Leibl „titkának” a nyomába, hogy olyan technikai tökélyre fejlessze magát, mint a csodált mester. Az 1883-ban festett *Nevető leány* című bravúros kép bizonyítja, hogy jó úton járt (4. kép). 1885-re azután megszületett az első olyan képe, a *Tengerihántás* (kat. 132), amely mind méreteiben, mind a paraszti témaválasztásban tükrözi Leibl hatását – sokkal inkább, mint Bastien-Lepage-ét, akinek *A koldus* című, szintén nagyalakos, de egész más színvilágú és hangulatú képe (1880, Ny Carlsberg Glyptotek, København) ugyan ki volt állítva Münchenben 1883-ban, de a kritika akkor nem figyelt még fel rá.



4. Hollósy Simon: *Nevető leány*, 1883. MNG (kat. 130)



5. Coulin Artúr: Székely nő, 1904.
MNG (kat. 54)

A miliő varázsa, intellektuális impulzusok

Hollósy festménye méltán aratott azonnal sikert, de minden erénye mellett is vannak olyan jellemzői, amelyek arra mutatnak, hogy a fiatal magyar festő csak bizonyos fokig vette át a leibli művészetszemléletet. A német mester az önmagáért való festés („nur-Malerei”) híve volt, amely az optikai látvány visszaadását tekinti főcéljának, így a l'art pour l'art egyik változata. Hollósy éppen a témaválasztás miatt, azért, mert évődő fiatalokat ábrázoló jelenetet választott, ahol a szereplők érzelmei nyilvánvalóak, sokkal inkább kötődik a parasztszáner szokványos, anekdotikus műfajához, mint Leibl. A *Kukoricafosztás*nak van elmesélhető története, Leibl többalakos kompozíciójának nincs. A modellek kiválasztásában is különbség fedezhető fel: Leibl nem keres vonzót, szép modelleket, Hollósy igen. Egészen a *Rákóczi induló* idejéig a paraszti zsánerképekhez gondosan megválogatja, hogy a menyecskek csinosak, a férfiak délcegek és jóképűek, és az idősek is „festőien öregek” legyenek.

Hollósy később is festett olyan képet, amelyet sejtetően egy-egy korábbi Leibl-festmény témája ihletett, pl. *Az ország bajai* (MNG) témaválasztása mögött felsejlik a *Falusi politikusok*. Mégsem ez a kapocs a lényeges, hanem az, hogy a leibli festésmód igényessége és a paraszti világból merítő témakör „művészi legitimálása” nagyon fontos volt Hollósynak, aki ezt a Leiblre visszavezethető stílust és látásmódot a nála tanulóknak számára is közvetítette. Hollósy mellett Baditz Ottó is a leibli festészet technikai tökélyét tekintette mintának, de mellettük több, mára elfelejtett kismester is próbálta stílusát, témáit követni, többnyire kisebb formátumú portrékon, mint pl. Coulin Artúr (1869–1913, 5. kép). Leibl 1893-ban állította ki több kései művét, de nem az akkor már meglevő Secession kiállításán, hanem a Glaspalastban.¹⁶

A 90-es évek elején, annak ellenére, hogy a modern magyar festők első generációjának legfontosabb személyiségei sűrűn megfordultak Párizsban, vagy már párizsi éveket tudtak maguk mögött, München még mindig, de immár másképp jelentett rendkívül fontos működési terepet a számukra.

A müncheni Akadémián való alapos technikai felkészülés mindvégig jelentős maradt. Nemcsak a Hollósy-iskola volt fontos az 1880-as évek derekától Münchenben tanulóknak, hanem Löfftz osztálya is, mind az ott tanuló magyarok számát, mind az onnan kirajzó, és egyéniségüket szabadon kibontakoztatni képes festőket illetően.¹⁷ A lista impozáns: Csók István, Déri Kálmán (1859–1940), Eisenhut Ferenc, Glatter Gyula (1886–1927), Halmi Artúr, Jendrassik Jenő (1860–1919), Magyar-Mannheimer Gusztáv (1859–1937), Pap Henrik, Peske Géza, Strobentz Frigyes, Tornai Gyula, Vaszary János és Zemplényi Tivadar.

A jeles kivételek vagy Johann Caspar Herterich (1856–1932) osztályába jártak és rövid ideig tartózkodtak Münchenben (Rippl-Rónai József, Márk Lajos [1867–1940], Dudits Andor [1866–1944] és Lyka Károly), vagy soha nem iratkoztak be az Akadémiára, mint a Hollósy tanítását a párizsi Julian Akadémiával kombináló Thorma János, Réti István vagy Ferenczy Károly, aki köztudottan önálló maradt.

Löfftz után ebben az időben talán Herterich volt a másik igen fontos tanár, és továbbra is a nem túl szigorú Liezen-Mayer. (Gabriel von Hackl [1843–1926] amolyan kötelező, de nem népszerű és nem is nagy hatású korrektor lehetett, akinek a kurzusát szinte mindegyik hallgatónak végig kellett csinálni.)

Az alap feltétlenül az a mélyen az európai festészet hagyományjaiban gyökerező művészetfelfogás volt, amiben az összes nagy előd, Dürer, Holbein, a 17. századi holland mesterek, de az olaszok példái is jelen voltak. Mintha ezekben az években a müncheni iskola sokkal kisebb figyelmet szentelt volna

az itáliai örökségnek (bár azokat is másolták). A *Deutschrömer*-vonulat¹⁸ mégis szűkebb ösvényt jelentett, mint a hollandok felé történő tájékozódás. (Voltak magyar képviselői ennek is, pl. a Paczka házaspár [Ferenc 1856–1925; Wagner Kornélia 1864–?].) Ez a hagyományos műfajok és bizonyos fokig a hagyományos képtémák elfogadását és az azokon belül való gondolkozást is jelentette. A vallási témák, a Biblia, mellette a görög-római mitológia (melyet éppen ekkor interpretált újra Nietzsche), Európa közös kultúrtörténetének nagy személyiségei és a nemzeti történelem mind-mind festői témát jelenthettek.¹⁹ A művészet feltétlen tisztelete, és az, hogy komolyan kell venni az alkotást, hogy az munka, amelyet alázattal kell vállalni – minden zsenikultusz és bohémság ellenére – mélyen benne gyökerezett a müncheni festészet és a magyar festőnövendékek ethoszában.

Csók István visszaemlékezéseiben csak az életmódbeli kényelmet és a művészlét gyakorlati kereteit hangsúlyozza, mint vonzó tényeket és magyarázatot, hogy Párizs után és közben miért tértek újra meg újra vissza Münchenbe azok a magyarok is, akik már belekóstoltak a világ festészeti fővárosának, Párizsnak a művészeti világába.²⁰ Valójában nemigen kóstoltak bele Párizsban se másba, mint a Julian Akadémia rutinjába, esetenként a Munkácsy-szalón atmoszférájába, és egymással találkoztak a kávéházakban. A nagy metropolisz mindennapi sodrásában ott is csak keveseknek – talán csak Rippl-Rónainak – jutott az a szerencse, hogy valamiképp keveredni tudjanak a már befutott és a művészvilágban számító, jegyzett francia művészekkel és azok mecénási köreivel. Így kimaradtak a – mai, retrospektív perspektívából döntőnek látott – eseményekből, csak a múzeumokban (Luxemburg) és a Salonokban (1889-től kettőben is), esetleg a kommerciális kiállító termekben (Goupil, Georges Petit) vagy a világkiállításokon szembesültek azokkal az új képekkel, amelyek egyéni stíluskeresésükben ihlető impulzusokat jelenthettek. Nemcsak a kint élő magyarok, de az ott élő osztrákok is jelentős tájékozódási támpontot nyújtottak a stíluskeresést illetően. A Charles Sedelmeyer műkereskedő körül megforduló művészek körében évtizedek óta nagy becsben tartott barbizoni meg holland mesterek mindannyiuk számára az egyik megingathatatlan ideálját jelentették az „igazi nagy festészetnek”. A hágai iskola már Münchenben is ott ragyogott (azaz borongott) a művészeti ideálok égboltján, de a 90-es évek elején még jelen volt a párizsi kiállításokon is, és hatása, lenyűgöző realizmusa mintegy alternatív modernséget jelentett az impresszionisták mellett az akadémikus szemléletekkel szemben Európa-szerte, Skóciától Münchenig.

A Münchenben tanult magyaroknak nemcsak stílári látásmódját határozta meg a délnémet művészeti centrum színe, de művészetfelfogásának azt a rétegét is, amely szinte tudat alatt működik, hogy a művészet, illetve a festészet számos társadalmi funkciója közül melyek azok, amelyek az ifjú művészpálya számára egy életre meghatározóak lesznek, milyen zsánerek, műfajok és azon belül milyen képtémák. A választás nem teljesen véletlenszerű: az otthoni, családi és iskolai (többnyire mintarajiskolai) indíttatás mellett az egyéni világkép, a társadalmi történeti és szociális hagyományok, az egyéni problémaérzékenység Münchenben kristályosodott ki a sokszor még kiforratlan személyiségű, egészen fiatal művészpályákban egy olyan szilárd művészetszemléleti alappá, amely később alig vagy keveset és ritkán módosult. Legtöbbjük ott szívta magába formális és informális csatornákon keresztül azt a művészeti világnézetet, amit aztán itthon is kamatoztatott. A kevésbé tehetségesek, vagy – akiket a pszichológiai kérdések iránt oly érzékeny, de mindenkor egy etikai megalapozottságú felelősségteljes normatíva felől közelítő Lyka Károly oly sokszor felemléget – a tehetségesek, de gyenge jelleműek a rutin, a bevett sémák irányába tértek le az egyéni, saját stílus megteremtésének küzdelmes útjáról. Kompromisszumaik müncheni módon szolgálták az ottani piac kommerciális igényeit.²¹ A közép-európai társadalmak által meghatározott műtárgypiaci igény téma- és stílusválasztása béklyózta le őket, és a jobb megélhetés reményében termelték a könnyen eladható, sekélyes humorú népi zsánert vagy édeskés szalonképet.

Az érzékeny művészek, az igazán kreatív és elmélyülő, nyugtalan, kereső lelkek (Ferenczy, Réti, sőt a fiatal Mednyánszky [1852–1919] is) Münchenben és nem Párizsban szívták magukba az akkori német, skandináv, orosz és francia kultúra különféle rétegeiből jövő intellektuális és érzelmi hatásokat. Münchenben dőlt el, hogy milyen művészi problémákkal fognak küzdeni majd egy életen át itthon, Nagybányán vagy Budapesten.

A Nagybánya előtörténetével foglalkozó szakirodalom minduntalan a francia naturalizmus, Zola és Maupassant hatására hivatkozik, mert a Párizs-centrikus képbe ez illik bele, de mellettük a literatúrára érzékeny szellemek olvastak Ibsent, Turgenyevet, Tolsztojt, Dosztojevskijt, sőt Hauptmant és modern kortárs német szerzőket is. Nemcsak a művészetesztétikai kérdések, a kor német művészettörténeti irodalma, de a kor divatos filozófiái, a Schopenhauer-kultusz, a karizmatikus Nietzsche hatása, a Wagner-kultusz vagy a mára elfelejtett, de akkor nagyhatású Julius Langbehn²² eszméi olyan szellemi közeget jelentettek, amely elől egy valamennyire is nyitott szellemű és intellektuálisan igényes, a kávéházakban állandóan megforduló festő akkor sem tudta volna magát elzárni, ha szerette volna.

Amikor ez a generáció, Csók, Réti, Thorma, Iványi, de nemcsak a Hollósy-körhöz kapcsolódók, hanem pl. Baditz Ottó, Dudits Andor vagy Vaszary János Münchenben tartózkodott (1887), ugyanazt a művészeti mentalitást és meghatározó művészetkonceptiót szívta magába, mint a helyi német festők, akik ekkor kezdtek az újfajta művészetért lelkesedni, aminek a naturalizmus, a szimbolisztikus törekvések és – pár évvel később – egy árnyaltan és esztétikum-centrikusan megfogalmazott *l'art pour l'art* egyaránt szerves részei voltak.

Az új törekvések felgyorsulása:
a pszichologizáló naturalizmus
mint a modern festészet nyitánya

Az 1889-es esztendő, amely egyben a revelatív párizsi világkiállítás éve is volt, Münchenben újfent sikert hozott az újítóknak. Az 1889-es első müncheni, évenként rendezett kiállításról júniusban írt egyetlen, de kulcsfontosságú kritikájában a művészettörténész-kritikus, Richard Muther²³ tovább finomította a hitelesen új, modern festészettel szemben támasztott követelményeit, mármint hogy „a képnek nem a festői konvenciók szerint kell ábrázolnia a valóságot, hanem úgy, ahogy az a valóságban van. A képet nem receptek alapján kell összeépíteni, hanem teremteni kell úgy, hogy érződjék mögötte a szellem, ami az anyagot uralja.”²⁴ A konvenciók és a sablonok elvetése mellett a másik alapvető modern művészi követelményt, a pszichológiai hitelességet tartja a legfontosabbnak, mert: „épp ebben, a pszichológiában nagyon érzékeny a korunk”.²⁵

A hangadó kritikus a jelen pszichológiai valóságának hiteles visszaadását követeli a modern festészet-től – ami meg is valósult. Azt, hogy a német festők figyeltek rá, és nemcsak szövetségeseiknek, hanem valamiképp ideológusuknak, belső művészi törekvéseik találó megfogalmazójának tekintették, az is bizonyítja, hogy a következő évek müncheni kiállításain rohamosan megszorodtak a valósághűen és konvenciómentesen, tehát realistán és naturalistán festett modern élet témái, amiken mindig a pszichológiai történelem, a modellek lelkiállapotán van a hangsúly.²⁶ Ez a szempont a 80-as évek végén Münchenben még a technikai újításoknál is fontosabb, alapvetőbb kritériuma volt a korszerűségnek, mi több, a művészi minőségnek. Bár München nem Freud városa, a lélek, a lelki rezdülések megragadása ott is lényegibb feladat volt, mint az ecsetkezelés problémái. Minden ennek volt alárendelve, a kompozíció, a színvilág, a tónus. A Muther által megfogalmazott korszerű kortárs festészettel szemben támasztott követelmények lényegi pontjai tehát, a jelenkori, a való életből vett témák minél nagyobb pszichológiai hűséggel és hitelességgel történő valósághű (realista-naturalista), konvenciómentes ábrázolása volt. A konvenciómentesség Münchenben specifikus, helyi, az akadémiai oktatási gyakorlattal szembeni üzenetet is hordozott: az *Altmeistereit*, azaz a múlt nagy mestereinek kompozíciós sémáit átvevő gyakorlattal is szembe kívánt szállni.

Ennek az elvárásnak igyekezett megfelelni minden érzékeny magyar művész is, Hollósytól Csókon, Baditzon, Strobentzen át egészen Rétiig, Ferenczyig mindenki, aki a korszerű festészeti megújulást is kereste egyéni stílusa megteremtésének útján. Egy ilyen modernség-koncepció középpontjában érhetően nem a mesterség maga, hanem az ember és környezete állt, annyira az ember, hogy még a tájkép műfaját is átformálta: a hangulat erején át az is átszellemítetten antropomorf lett.²⁷

Csók, Réti, Thorma, Iványi (de nemcsak a Hollósy-körhöz kapcsolódók, hanem pl. Vaszary, Baditz, Tóth László vagy Pap Henrik és Dudits Andor is) Münchenben ezt a művészeti mentalitást és meghatározó művészetkoncepciót szívta magába, akárcsak a helyi német festők, akik ekkor kezdtek egy újfajta művészetért lelkesedni, aminek a naturalizmus, a szimboliztikus törekvések és egy árnyaltan és esztétikum-centrikusan megfogalmazott *l'art pour l'art* egyaránt szerves része volt.

A 1889-től Csók István, Baditz Ottó, Dudits Andor, Bihari Sándor, Tóth László és még több más magyar mester a németekkel szinkronban vállalta fel a kísérletezést, a naturalista modern témájú jelenetek festését, valamint a naturalizmus és szimbolizmus kombinálását. Ekkor festett műveik a modern ember különféle szituációkban megjelenő lelki történéseinek találó, néha remekművű láttelelei. Ezek lettek a figurális festészet terén a század utolsó évtizedének legmodernebb képei. A festők, amikor nagyméretű, koruk társadalmának jelenségeit, a modern valóság sokszor ijesztő jeleneit, a hagyományos műfajokat ápoló festészetben szokatlan, előzmény és előkép nélküli kompozíciókban örökítették meg – pl. Bihari Sándor *Választási beszéd* (1890, MNG), Pataky László *Vallatás* (1896, kat. 248) vagy akár Révész Imre (1859–1945) *Panem* (1899, MNG) című képei modernekek voltak. A mindenféle dekoratív etnográfiai megszépítést mellőző és a nehéz paraszti élet és sors valóságát drámai erővel megjelenítő képek azt a naturalista-realista vonulatot teremtették meg a magyar festészetben, ami az akkori kortárs francia, angol vagy német festészetben belül is jelen volt,²⁸ és a politikummal telített társadalombárázolás feladatát vette magára, tehát teljesen korszerű, aktuális volt. Ez, a társadalmi problémák irányába igen érzékeny, és a festészet feladatait nem a sokkal narcisztikusabb



6. Baditz Ottó: Kihallgatás, 1889. MNG (kat. 13)

l'art pour l'art eszmekörére redukáló művészetfelfogás mindvégig megvolt a magyar festészetben, és nem halt el 1900 után sem. Ennek a szemléletnek a fő művei közé tartoznak Vaszary János parasztokat megörökítő robusztus kompozíciói, az *Öregek* (1902, Galleria d'Arte Moderna, Udine), az *Ünneplők* (1902, MNG), *Imádkozók* (1902, MNG) és a *Részes aratók* (1902, lappang).²⁹ Ez utóbbi akár egy paraszti Marseillaise-ként is értelmezhető. Ez az érzékeny, rejtetten és árnyaltan pszichológiai szemléletű figuratív festészeti vonulat a 20. század derekáig sajátos helyi tematikájú, de kvalitásait tekintve egyetemes érvényű emberképet teremtett meg a magyar festészetben.

A következő néhány évben több nagyméretű, jelentős kompozíció született meg a pszichologizáló naturalizmus modern felfogásában a müncheni magyarok körében is. Egy többnyire tragikus szituáció csúcspontján a főszereplő lelkiállapotát finom beleérző készséggel, de lírai, visszafogott stílusban festették meg a modern festészet első hullámának a képviselői.³⁰

Ebbe a sajátos képcsoportba tartozik az egyik, a kortársak elismerését is kiváltó mű, Baditz Ottó *Bíró előtt* avagy *Kihallgatás* című képe (6. kép), ami a kortársak számára nyilvánvalóan Mikszáth híres és népszerű, megható elbeszélésének, a *Bede Anna tartozásának* illusztrációja volt.³¹ A halott testvére

vétkét önként átvállaló, a meglepődött falusi bírák előtt megjelenő fiatal parasztlány alakja naiv, tiszta erkölcsiséget szimbolizál. A jelenet nincs „túlírva”, minden gesztus természetes, szinte szemérmesen



7. Bihari Sándor: Vasárnap délután, 1893.
MNG (kat. 41)

visszafogott; pontosan megfelelt annak a szigorú etikai-esztétikai elvárásnak, ami még az Arany János-i irodalmi ideál örökségét igyekezett folytatni, a nemeset, az őszinte érzelmeket, az emberi nagyságot ábrázolva a szegény nép körében. Baditznak sikerült költőien érzékeltetni a lélek rezdülését, a hangos pátoszt vagy a nagy gesztusokat azonban kerülte, visszafogottan ábrázolta. Nyoma sincs bármi néprajzi sallangnak, a kisemberek köznapi valóságának hiteles darabja, akár irodalmi előképe.

Néhány éven át többen is festettek hasonló, elég nagyméretű és a kortárs modern magyar valóságból merített jelenetet (Pap Henrik: *1878-ból* [1893, kat. 242], Jendrassik Jenő: *Misère* [1896, kat. 145], vagy akár Bihari Sándor: *Vasárnap délután* [7. kép], Vaszary Janos: *Megjött már a parancsolat* [1894, kat. 333]). Többnyire lírával teliek ezek a kompozíciók, a kisember, a mindennapi élet, a névtelenül, csendesen szenvedők sorsát választották a képek témá-

jával, és mind az 1880-as, 1890-es évek Magyarországának valóságából örökítenek meg egy-egy jelenetet. A lélek rezdülései, egy-egy lélekállapot hű és hiteles megjelenítése teszi ezeket a képeket emlékezetessé.



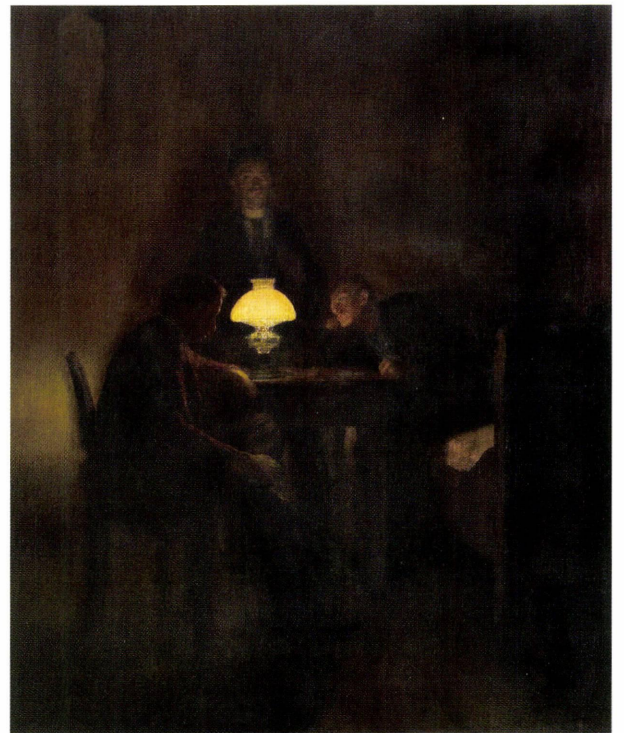
8. Csók István: Ezt cselekedjétek az én emlékezetemre, 1890. MNG (kat. 56)

A festők szinte mindig a lehető legprecízebben, az évtized olyannyira modernnek tartott és naturalizmusnak nevezett stílusában festették meg műveiket. Közülük a legszebbek olyan erőteljes hangulatot sugároznak, olyan intenzíven képesek a választott érzelmi állapotot a színekkel, a tónusokkal és a szereplők gesztusainak hiteles őszinteségével kifejezni, hogy a narrativitás sallangjait elhagyva egy-egy érzelm szimbólumává lényegítik a kompozíciót. Csók István korai remeke, az *Ezt cselekedjétek az én emlékezetemre* (8. kép), a templomi jelenetek hosszú sorának, az áhítat képeinek az egyik főműve, szintén ide tartozik.³² A legjelentősebb, nemzetközi elismerést aratott mű az *Árvák* (9. kép), ami a szomorúság, a bánat költői szimbóluma lehetne. A kép keletkezésének története, a lassú folyamat, amelynek során a festő hosszas próbálkozások után a színek megváltoztatásával rátalált arra a képi megoldásra, ami új jelentést adott a képnek, akár az alkotáspszichológia iskolapéldája is lehetne arra, hogy néha mennyire nem tudatos a mű alakítása, mennyire öntörvényű lehet az alkotási folyamat, és milyen új jelentést, értelmet tud adni a műnek egy véletlenszerű próbálkozás során megtalált új megoldás.³³ Az *Árvák* annyiban jelent az új stílus keresésének útján magasabb lépcsőfokot az *Ezt cselekedjéteknél*, hogy szinte önálló, hangulati tényezőként alkalmazza a színt, a kék többféle árnyalata dominálja szinte az egész képfelületet, és a kék szín maga is hordozója lesz az érzelmi hangulatnak, manifesztálja a bánatot. Réti István festménye, a *Bohémek karácsonyestje idegenben*

(10. kép) pedig felér egy vallomással a müncheni művészélet csendes epizódját szemérmes lírával jeleníti meg a festő, aki sűrűn küldte haza leveleit Nagybányára, édesanyjának.



9. Csók István: Árvák, 1890. MNG (kat. 58)



10. Réti István: Bohémek karácsonyestje idegenben, 1893. MNG (kat. 257)

Ferenczy *Válás* című képe (11. kép), szemben a többi szentendrei képpel, amelyeken nem történik semmi,³⁴ a lélek történéseit helyezi a középpontba, az asztalra boruló nő figurája, bár arcát nem látjuk, elkeseredést sugároz, nyilvánvaló, hogy nagyon megviseli a férfi távozása. Az okokat nem sejtethetjük, a puritán, szegény környezet semmit nem árul el a válás okairól, de a nő elkeseredése azt sugallja, hogy az elválás valószínűleg végleges. A festő itt is a lelki történést igyekszik egy pillanatfelvétellel bele-sűríteni, egy történet lényegét elmondani. Talány, hogy miért kirándult egy kép erejéig a drámai gesztusokban is megnyilvánuló érzelmek kifejezésének területére Ferenczy, aki a későbbiekben is nagyon ritkán szánta rá magát efféle feladatra (*Keresztlevétel*, 1903, Muzeul de Artă din Târgu Mureș, Târgu Mureș). Amint átköltözött Münchenbe, Ferenczy újra a szemérmesen visszafogott jelenetek, az állapotszerű képek festője maradt. Mintha ő nem fogadta volna el Muther követelményét, ami a modern élet pszichológiai ábrázolását jelölte meg a modern festés fő feladatákként.³⁵ Ízléséhez a leibli objektív felfogás állhatott közel, de minden bizonnyal hatottak rá a skótok borongós, sűrű zöld színvilágú kertképei, Whistler művészete (itt különösen a portrék ihletésére gondolok, és általában az új müncheni festészet hangulati szimbolizmusára, pl. Herterich kompozícióira).

1892–1893-tól kezdve felerősödtek a szimbolista tendenciák Münchenben is, és a festők közül az elméleti érdeklődésűek, illetve azok, akik a kor szellemi, esetleg politikai áramlataira fokozottan reagáltak, a naturalizmus stílusában megpróbálták újra elvont eszméket és ideákat is megjeleníteni műveikben. Ennek a törekvésnek egyik legnagyobb szabású példája a fiatalon elhunyt Tóth László triptichonja, a *Szépség, pénz, szellem*,



11. Ferenczy Károly: Válás, 1892. Magántulajdon (kat. 79)



12. Tóth László: Szépség, pénz, szellem, 1894.
MNG (kat. 315)

amely a pénz romboló hatalmát kívánta illusztrálni a századvég társadalmában (12. kép).³⁶ A bal oldali szárnyon az esti utcán álló fiatal nő a kiárusított szépség megtestesítője, a jobb oldali szárnyon az ifjú, kísérletező tudós valójában anarchista, míg a középső kép az ártatlan fiatalság megkísértésének igencsak kézzelfogható jelenete. A különös triptichon programjának szöveges magyarázata nélkül enigmatikus marad a néző számára. Ritka példája a magyar festészetben annak a végső soron kudarcra ítélt kísérletnek, amelynek során egyes festők a századvégen naturalista eszközökkel megfestett allegória segítségével egyetlen kompozícióba próbálták összesűríteni a korról és társadalmáról alkotott világgépeket.³⁷

Igen nehéz jelenleg – a források, levelezések kritikai feldolgozása nélkül – mérlegre tenni az 1890-es évek eleji modern német festőknek és a magyaroknak a viszonyát. A piktorok különösen szófukarak, ha az őket ért hatásokról van szó. Lyka Károly visszaemlékezése szerint „kis körünknek tulajdonképpen semmi köze nem lett [sic!] a müncheni művészethez, és bár Münchenben éltünk és dolgoztunk, kis idegen sziget maradtunk ott. A német művészek közül nagyon kevés érdekelt minket: Leibl, Uhde, Kuehl [...] s még egy-kettő. Olvasmányaink sem teremtettek kapcsolatot az idevaló szellemmel.”³⁸ A Hollósy-kör tagjaira egyébként eléggé jellemző volt, hogy a Bastien-Lepage iránti rajongáson túl szinte sohasem említették más festő nevét, aki hathatott, és valószínűleg hatott is rájuk.

Furcsa szellemi izolációjuk hasonló volt a Párizsban élők relatív helyi elszigeteltségéhez, de nem volt annyira hermetikus, mint azt később állították. Ámbár a magyar festőkre ebben az időben nemigen volt jellemző az az igény, hogy tisztázzák elméleti-esztétikai hovatartozásukat,³⁹ műveikből mégis érzékelhető, hogy mélyen magukba szívták a modern müncheni művészetszemléleti változásokat. Egyáltalán, egyfajta antiintellektuális attitűd lehetett a divat a müncheni magyar bohémián belül, elsősorban a Hollósy-körben, éppen Hollósy impulzív, kifejezetten antiértelmiségi alkata miatt.⁴⁰ Igen árulkodó Lyka Károly visszaemlékezése, miszerint mélyen titkolta a többiek előtt, hogy az egyetemen Richard Muther művészettörténeti előadásait hallgatja.⁴¹ Intellektuális kíváncsiságát csak Rétivel oszthatta meg, aki a kör elméletileg legképzettebb tagja volt.

Lyka 1887-ben ment Münchenbe festészetet tanulni, 1890-ben kivált Hollósy iskolájából, és az Akadémián Herterichnél és Hacklnál tanult tovább.⁴² Ekkor kezdett publikálni a budapesti lapokban is, és már legelső kiállítás-ismertetői erősen módosítják a visszaemlékezéseiben írtakat. Bizonyítják, hogy egyre nagyobb érdeklődéssel figyelt a német festők kísérleteire, és analitikusan közeledett a látottakhoz. Hosszú esszékét közölte a modern művészetről az *Athenaeumban*, kritikákat a *Magyar Hírlapban*.

Legkorábbi írásai igen sokat elárulnak a problémaérzékeny müncheni művészek orientációjáról, a kortársak véleményéről. Az 1890-es müncheni Szalonról a *Fővárosi Lapok* számára írt friss és élvezetes nyelvű kritikájában a festőnövendék Lyka nemcsak széleskörű tájékozottságáról ad tanúságot, hanem finom elemzőkészségéről is, amint a hatalmas képanyagot áttekintve biztos kézzel választja ki a néhány részletesen bemutatandó képet és foglalja össze az aktuális stílári tendenciákat. „A művészet egy nagy fordulópontjának emlékköve az idej »Salon«. Régi ügyes-bajos küzdelmek eredményét mutatja: a naturalizmus teljes fényes győzelmét, ami nagy szó a konzervatív szellemű Németországban. Végre diadalra került az az elv, hogy a mai művészet *igazán mai* [kiemelés az eredetiben] legyen, hogy a régebbi iskolák műveit a történész szemével nézzük s ne kívánjunk nekik helyet a mi jelenlegi szellemi áramlatainkban.”⁴³ Úgy látja, hogy „a franciák földjén megszületett naturalizmust a németek mind az irodalomban, mind a festészetben átvették”.⁴⁴ Éles szemmel veszi észre, hogy „Az idej »Salon« nem is mutat elvi különbségeket a nemzetek művészi produktumain, egybehangzó valamennyi, csak árnyalatokban válnak el egymástól, mint egy nagy terjedelmű nyelv tájszólásai.”⁴⁵

Hosszan ismerteti a tájfestészet anyagát, elismeréssel ír Alfred Roll zolai szellemű képéről, a hídépítő munkásokat ábrázoló *A munkáról* (1885, Mairie de Cognac). Megközelítési módja Muther elvi szempontjait és szemléletét követi. Amikor a magyarokra tér, a választása mai szemmel kicsit meglepő: Bihari Sándor *A falu rossza* (MNG) és Dudits Andor *Klinikai ambulatorium* című képét ismerteti hosszán és őszinte elismeréssel. Mi rejlik a különös választás mögött? „Ezek a huszonegy itt képviselt magyar festő közt az egyedüliek, kiket ily fényes névsorozatban büszkén említhetünk meg. Mintha valami rossz démon szállta volna meg, oly makacssággal látszanak irtózni a magyar festők legtöbbjei a modern levegőtől, annak a kornak a szellemétől, melynek szívverése in lekesülünk. Otthon Budapesten nem is szólhatunk erről, hisz akiről ott nagy dolgokat mesél a fáma, azok művei itt egyrészt nem is juthattak be a komoly szalonba, másrészt mint rég letűnt ideálok utóharcosai ily művek mellett tekintetbe sem jöhetnek. Dudits képe: *Klinikai ambulatorium* a Goncourt testvérek regényeinek ama helyeire emlékeztet, hol a részletrajz minden finomságával szemünk elé kerül a nagy életvásár egy darabja, tele ama levegővel, mely a társas élet emberének éltető eleme. Itt vannak a kórház tipikus rendes látogatói. [...] Bihari képe, *A falu rossza* pedig az alföld kis városainak képet juttatja eszünkbe, melynek hóborított utcáján hazamuzsikáltatja magát a gazdag paraszt fia.”⁴⁶ A téma jelenkorisága és lélektani hitele, azok a – Muther által megfogalmazott – kritériumok, melyek alapján – és minden bizonnyal a művészi megvalósítás meggyőző ereje alapján – választotta ki a kezdő, de igen magabiztosan ítélkező és elméletileg is felkészült ifjú kritikus az általa legjobbnak ítélt magyar képeket. Dudits naturalista kompozíciója⁴⁷ a modern élet szépítés nélküli kivágata, „festőietlen”, szokatlan, merész témájával bizonyára sokkolta az otthoni, budapesti közönséget. Bihari képe témáját tekintve sokkal elfogadhatóbb volt. Lyka bizonyára azért írt róla is elismeréssel, mert a téma kétségtelenül szintén a valóságos magyar élet egy darabja bravúros kivitelben. Talán önkéntelenül választott ki egy urbánus és egy vidéki jelenetet, de mind a kettőt a kortárs valóság művészien hiteles ábrázolásának tekintette. Mellettük csak Baditzot és Halmit említi meg elismerően.

A következő év (1891) nemzetközi kiállításának anyagáról már a *Magyar Hírlapban* közölte Lyka háromrészes kritikát. Az első részben összefoglalja az olvasó számára mindazt, amit eszmeileg és elvileg lényeges változásnak lát. Annyira találóak, kiérlelték és láttatóak a megállapításai, hogy érdemes hosszabban idézni

őket: „Ha tavaly még a puritán naturalizmus műveiként kellett a tárlat képeit felfognunk, ma már le kell mondanunk a szalon ily szempontból való megítéléséről. Nem elvek szerint festvék e képek, hanem a pusztán, korlátlan festői érzés, a határokon átcsapongó tehetség legbensőbb inspirációjából. Valami ihletszerű, az álomvilágba tartozó meseként áll elének a legeslegújabb művészet. És e momentummal le kell számolnunk, amint azt a következőkben majd meg is tesszük. Megérik a kiállításon az új jury keze. Uhde, a legmodernebb német festő áll ennek élén, ez a radikális reformer, aki egymaga képes volt arra, hogy átteremtse a mai német művészetet. És e kéz halálos csapást mért mindenre, ami sablonszerű, ami konvencionális: alig találunk egy-egy zugban képet, mely arra emlékeztetne, hogy a mai művészet előtt létezett egy másfajta is. A jelszó ezúttal: *újat, előre!* [...] Ez a küzdelmek, radikális reformok Salója. Az ideai Salont érdekessé teszi még a külföld erős részvéte, [sic!] sőt mondhatni, hogy a tárlat a külföldé. A franciák eddig is örömmel keresték föl Münchent, ez idén részvétük tömegesnek mondható. Aztán nagy gyűjteményes csoportok érkeznek, melyek tíz-húsz képben mutatják be egy-egy művész egyéniségét. Ily gyűjtemények például Menzel, Manet, Skarbina, Marées, Böcklin, Liebermann, Meissonier, Thoma, Exter és sok más képei. Jellemzi e tárlatot a fesztelen szabadság. Csak egyéniséget, csak tehetséget, érzést és eredetiséget mutasson a mű, s helyet kap.”⁴⁸

A második részben Lyka sorra vette a legfontosabb kiállító festőket, kiemelve a hollandokat és a skandinávokat. Sok képet és sok nevet említ, találó rövid ismertetések kíséretében.⁴⁹

A harmadik részben azután az ifjú kritikus éles támadásba megy át az áldatlan honi képzőművészeti viszonyok miatt. Először elvileg összefoglalja a mai (modern) művészet jellemzőit és funkcióját: „A mai művészet megtanítja a nagyközönséget, hogy tisztán, elfogulatlanul lásson; megtanítja, hogy térjen vissza a természethez, és hagyja otthon a kikalkulált doktrínákat; megtanítja, hogy lássa meg azokat a rejtett szépségeket is, amelyeket a festő éles szeme lát. Megtanítja érezni és ez új momentum, amely sokszorosan hiányzott eddig a festészetben. Szóval csiszolja tudásának és érzésének nagy világát. Az istenektől az emberekhez vezet, ezzel a mottóval: ismerd meg tenmagadat! Ezt a művészetet tartjuk mi valóban komolynak. Ez a művészet jogosan becsült napszámosa a mi szellemvilágunk nagy építkezéseinek. Vajon találunk-e ilyenmű felfogást a mi művészetünkben? Nem.”⁵⁰

Ezután Lyka kitér a kritika (műbíráló) felelősségének kérdésére, a magyar műtárgypiac és mecénatúra gyengeségére, majd bírálatának legfőbb célpontjára, a művészetoktatás hiányára. Végül a Mintarajziskola avitt tanítási módszerét ironikusan kipellengérezi. Valóságos hadüzenet volt ez a cikk az intézmény igazgatójának, Keleti Gusztávnak (1834–1902), de az összes, a magyar képzőművészeti élettel kapcsolatos hivatalos személynek is szólt.

Lyka a néhány Münchenben kiállított magyar kép ismertetésével zárja a cikket. Akárcsak korábban, most is két képet talál méltónak arra, hogy a modern mai magyar festészetet képviselje a világ előtt: Eisenhut Ferenc *Háremben* és Csók István *Ezt cselekedjétek...* című képét. Az Eisenhut-képet érzékletes szavakkal, szinte vizuálisan jeleníti meg az olvasó számára, „pompásan van megfestve” – írja.⁵¹ A Csók-képet nem írja le, mivel azt Pesten az őszi tárlaton a Múcsarnokban láthatta a hazai közönség. Amiért háborog, az az, hogy Pesten nem vették észre a kép értekeit, azt, hogy modern remekmű született; viszont „Párizsban második díjat kapott a kép, Münchenben pedig közdicséret tárgya”.

Lyka ezzel a cikkével felborzolta itthon a kedélyeket, és Keleti meg is válaszolta a cikket, természetesen visszautasítva az igazságtalannak tartott támadást. Bár nem követték reformok ezt a szócsatát, távolabbról nézve megállapítható, hogy ez volt a kezdete a magyar művészeti oktatás kínkeservesen lassú, húsz éven át tartó átszervezésének.

Az ifjú kritikus még egyszer, 1892-ben írt ismertető sorozatot az általa „müncheni Szalonnak” nevezett éves kiállításról. Bár a müncheni Secession ekkor már megalakult, önálló kiállítási helyiség híján tagjai részt vettek a Glaspalast-beli nemzetközi tárlaton,⁵² ahol meglepően sok magyar festő is szerepelt,

konzervatívok és kísérletezők egyaránt. Lykának nagyon nem tetszett a magyar anyag, a fiatalság könyörtelenségével ledorongolta az egész kollekción, csak a spanyolokat tartotta összességükben rosszabbaknak. A nagy öregeket (neveket nem említve) azzal vádolta, hogy tanítványait a régi-módi piktúra imádatára kényszerítik. Kevés „tanítványban” látja, hogy „emancipálódtak” valamennyire (Pállya Celesztin [1864–1948] és Jendrassik Jenő), de kíméletlenül elítéli Skuteczky Döme (1850–1921), Stetka (1855–1925) és Tahi munkáit. Az a furcsa, hogy bár a fiatal festőnemzedéket dicséri, de egyetlen képüket sem elemzi, egy művet sem említ cím szerint. „Az a fiatal festőnemzedék, mely a külföldön tanul, legalább némi reményt ébreszt. Olyan szép tehetségek, mint Csók, Grünwald, László, Dudits,



Strobentz, Horthy minden tekintetben megérdemlik a méltánylást. A magyar tárlat legszebb képéül Grünwald Béla, Strobentz és Vágó műveit említhetjük, különösen Grünwald haladt rohamosan, mióta lerázta magáról a Párizsban eltanult merev naivságot.”⁵³

A nem elemzett, de lelkesen dicsért ifjú magyar mesterek néhány akkor kiállított képe a katalógusbeli cím alapján azonosítható, így Strobentz Frigyes három képpel szerepelt, amik között a *Templomban* című (lappang) gyakorlatilag Leibl híres képének, a *Három asszony a templomban*nak kétalakos változata volt,

13. Csók István: Cselédközvetítőnél, 1892.
Kovács Gábor Gyűjtemény (kat. 58)

míg a két portré közül az egyik festőbarátjának, J. G. Melchersnek (1860–1932) az arcképe. Strobentz a *Templombant* később Budapesten is kiállította. Leiblrel ellentétben, aki nem érzékelteti a képen a három nő egymás közötti érzelmi viszonyát, Strobentz a két szereplő, az öregasszony és a fiatal lány közötti kapcsolatra tereli a figyelmet azzal, hogy nála az idősebb nem merül el áhítattal, és nem figyel az istentiszteletre, hanem szemrehányó pillantással a fiatal lány arcát fürkészi. Mivel felénk fordul, a nézővel is kontaktust teremt. Arckifejezése felkelti kíváncsiságunkat, hogy vajon mi lehet méltatlankodást sugalló tekintetének az oka, mivel érdemelte ezt ki a fiatal lány, aki – legalábbis látszólag – imakönyvének olvasásába merül. Leiblnél az egymás melletti önmagába zárt létezés ábrázolása általánosíthatóbb jelentést, egyetemessé tágítható üzenetet sugall a szemlélőnek, míg a második kép önkéntelenül is a konkrét szituáció megfejtésére ösztönzi a nézőt, így az anekdotikusság irányába viszi a jelenetet. A megfestés technikai bravúrra ellenére Strobentz képe nem lesz sugallatosan talányos, önmagán, konkrét témáján túlmutató művé. Csók az előző évi nagy siker után két képpel szerepelt: az egyik a *Cselédközvetítőnél* (13. kép), a másik a *Szalmaözvegy*. Az utóbbi kép egyelőre lappang, az elsőt viszont ismerjük. A munkaközvetítő hivatal kopár helyiségében ülnek a munkára, szerződésre váró cselédek, és közöttük egy elegánsan öltözött, kalapos kisasszony, aki olyan feltűnő, és annyira nem való ebbe a környezetbe, hogy a szituáció az első pillanatban nem is egyértelmű. Az egyik hivatalnok fürkésző szemmel figyeli a hölgyet, aki minden bizonnyal mint utolsó szalmaszálát választotta azt, hogy esetleg cselédnek szerződik valahová. Csók jelenete is novellatémát rejt magában, de csak sejteti a történetet, nem fejt ki anekdotikusan. Mind a két kép a szereplők érzelmeire összpontosít, lelkiállapotukat igyekszik megragadni, miként azt a modern képektől „új-Münchenben” elvárták.

A Lyka által dicsért Grünwald-kép vallásos tárgyú volt, *A Krisztus születését hirdető angyal megjelenik a pásztoroknak*, amivel a festő még abban az évben elnyerte a Műbarátok Köre ösztöndíját.⁵⁴ Ferenczy, akit Lyka nem említ, a *Válás* című képét küldte ki, az ugyancsak nem említett Rippl-Rónai a grafikai részlegben két pasztell képpel szerepelt (*Levelet olvasó nő* és *Csészét tartó nő*).

Lyka 1887 ősztől négy esztendőn át volt tanúja az eseményeknek, így 1892 nyaráig minden nagy Galpalast-beli kiállítást láthatott, megélte a német festészet nagy fordulatát, a Secession megalakulását. Mivel ezután már nem ment vissza Münchenbe, nem volt szemtanúja a Secession első kiállításának, és azoknak a gyors szemléleti és stílári változásoknak, amelyek a modern német festészet arculatát, stílári preferenciáit és témaválasztásait 1893-tól jellemezték. Lyka lemondott a festőpályáról, elutazott Itáliába művelődni, tanulni. Néhány rövid hazai utat kivéve 1896 márciusáig Olaszországban élt. Miközben tárcákat írt a pesti lapoknak, fáradhatatlanul szívta magába azt a páratlan tudást az itáliai művészetről, amit utána egy életen át tolmácsolt a szélesebb nagyközönségnek. Az ő kritikusi szerepe, lelkes és hatékony támogatása nélkül a modern magyar festészet első generációjának még nehezebb lett volna elfogadtatni magát a magyarországi közönséggel. Évtizedekkel később írt visszaemlékezései szelektíven, egyben teleszkopikusan láttatják a müncheni éveket, mégis alapforrását jelentik a kornak és a körnek, rávilágítanak arra a kapcsolatrendszerre és arra a művészi és intellektuális miliőre, amely meghatározó erővel hatott a modern magyar festők első generációjának mentalitására.

Richard Muther későbbi hatása

Miként Lyka Károly is említette, Richard Muther hamarosan Európa-szerte híres lett. A müncheni Secession első kiállításaival egy időben a müncheni kulturális élet másik művészeti szenzációja az ő könyve volt, amely először adott részletes, egyben nagyszabású áttekintést Európa festészetének 19. századi fejlődéséről. A vaskos, háromkötetes munka, amelyet részletekben három év alatt publikált, lenyűgözően hatott először a német nyelvterületen, majd egy év múlva lefordították angolra, és ott is évekre meghatározta a század művészi fejlődéséről alkotott nézeteket. Muther lebilincselően olvasmányos, joggal mondhatjuk, hogy gazdag, színes stílusa, érzékletes képelemzése az első világháborúig

Közép-Európában mintát nyújtottak a modern képzőművészet-kritika műfajának. Könyvének sikere természetesen szinte megjelenésétől fogva irigységet váltott ki a kollégákból, hiszen addig akadémiai, azaz tudományos képzettségű művészettörténész szakember nem írhatott ilyen szenvedélyesen, szubjektíven a kortárs művészetről.

Hamarosan negatív kritikai hangok is belevegyültek a kezdeti lelkes ünneplésbe, majd ellenségeskedésbe csaptak át: Muther nem túl precíz idézési gyakorlata valóban teret adott a támadásoknak, melyek szerint Muther csak fércmunkát írt, és hogy mások szövegeit használja, fel se tüntetve a pontos forrásokat. Ez a plágiumvád, amelyet Muther eleinte nem vett komolyan, hamarosan tönkretette a szerző hírnevét, és megtörte tudományos pályáját. Nem kapott Münchenben egyetemi katedrát, csak Breslauban,⁵⁵ és a szűkebb szakmai közvélemény szemében nagyon gyorsan feuilletonistává fokozták le. Könnyed, elegáns, a kultúrtörténeti kontextust mindig számba vevő elemzései mégis elérték céljukat, több évtizedre példát adtak a képzőművészetről szívesen író tollforgatóknak, zornalistáknak abban, hogy hogyan tudják metaforákkal, izgalmasan szubjektív asszociáció-füzérekkel és pszichologizáló elemzésekkel magukkal ragadni olvasóikat és a festészet, mi több, a modern kortárs festészet híveivé tenni őket. Nagy szintézise megihlette Európa legtöbb művészeti íróját, kritikusát, és átalakította a képzőművészetről írott kritikák, tárcák stílusát nemcsak az egész német nyelvterületen, hanem nálunk is.⁵⁶

Az 1892–1893–1894-es esztendők müncheni „sztárfestői” – Uhde, Corinth, Stuck, Herterich, Püchel, Bruno Becker – kétségkívül hatottak az ott élő fiatalabb magyar festőkre. Ferenczy is áttelepült Münchenbe. Az 1892 és 1896 közötti négy esztendő számos stílári változást hozott a legtöbb nyugtalanul kísérletező festő életében. Csók István válságba került, Ferenczy rátalált első olyan egyéni stílusára, amivel maga is azonosulni tudott, Réti szintű. Ezeknek az esztendőknak a főművei éppolyan sokfélék, mint a bármely más európai művészeti centrumban ekkor született képek. Korstílusról vagy csoportstílusról már és még nem lehet beszélni, még egy-egy domináns tendenciát is nehéz kiemelni, hacsak nem a szimbolizmus felé való tájékozódást.

A hangulati szimbolizmus magyar példái (Csók: *Árvák*, Réti: *Bohémek karácsonyestje idegenben*, Strobentz: *Esti séta* [MNG], Ferenczy: *Orfeusz* [kat. 83], *Nápolyi emlék* [kat. 87], *Háromkirályok* [MNG], Vaszary: *Aranykor* [MNG] stb.) szinte elképzelhetetlenek a müncheni élmények és alkotói atmoszféra nélkül. A rejtetten, szinte titkoltan megélt hatások (Whistler képei, a festészet zeneiségének, a zenével rokon karakterének az erejére való ráeszmélés, ami a szimbolizmus érdeme), mind hozzásegítették az 1890-es évek Münchenben is megforduló vagy ott lakó fiatal magyar mestereit, hogy a gyöngyházzsínű vagy tompa szürkével tört színeket alkalmazó modern naturalizmust új stílussal, pontosabban több új stílusváltozattal váltsák fel. Az éles rajzosság helyett szfumatós, leheletfinom valőrök átmeneteiből szőtt színkompozíciókat festettek, sokszor pasztózusabbá vált az ecsetkezelés, és dekoratívabbá a kép, annak ellenére, hogy egyben több érzelmi sugallatot közvetített. A kísérletező magyar festők új kompozícióikon a hangulat jegyében írták át a valóságot, és ezt a művenkénti más-más hangulatot immár lágy, puha színátmenetekkel, „szimbolisztikus palettával” festik. Ezekben a képeken sokszor egyetlen szín dominál, és expresszív, sugallatos erejénél fogva átírja a látványt, a tényszerű valóság mellett (vagy azon túl) annak szubjektív, pszichológiai valóságát jeleníti meg. Nem a közvetlen empirikus szituáció áll a mű üzenetének a középpontjában, hanem egy spirituális, lelki-szellemi, sőt, esetenként már-már misztikus élmény képi megragadása. Ez a „pszichológiai fordulat” hosszas előzmények után Münchenben 1891–1893 között történt. (Franz von Stuck, Bruno Püchel, Herterich, Albert von Keller képein.) A képtémák lassan szintén módosultak, és bár a jelen valóságából merítették a szcénát, de már elhagyták a narratív zsánert, és „állapotképek” lettek, csendéletszerű jelenetek. Néhányuk pedig

Epilógus

az általános emberi sorsproblémák felé fordulva a mitológiából vagy a bibliai történetekből választott témát, hogy azt töltsse meg modern életérzéssel – és pszichológiai interpretációval –, hogy azután a több ezer éves kulturális hagyomány aurájával megerősítve szimbolikus dimenziót adjon neki. (Ferenczy: *Háromkirályok* [MNG], *Józsefet eladják testvérei* [MNG]; Vaszary: *Aranykor, Adám és Éva* [Muzeul de Artă din Târgu Mureș, Târgu Mureș])

Mivel a „müncheni pszichológiai fordulat” a magyar festőknél kisebb-nagyobb időbeli eltolódással történt, és a legtöbbjük 1896-ban hazatelepedett, itthon folytatták tovább ezeket a stílus kísérleteket, de a korábban megkezdett szellemben.⁵⁷ A vezető nagybányai mesterek első éveit éppen a természet és az emberi hangulatok organikus összefonódásának a jegyében teltek. Mivel a másik, a kor művészetszemléletébe

mélyen beivódott aktuális festészeti probléma, a plein air kérdése szintén állandó és elválaszthatatlan művészi feladatként ott munkált, a festők többségénél – Ferenczy egyre dominánsabb példájának hatása alatt – összefonódott ezzel a pszichológiai szemlélettel, és együttes festői-művészi kihívásként jelentkezett. Ferenczy Károly életművében mindvégig fellelhető ennek a kettős feladatvállalásnak a vonulata, de 1903-ig mind színvilágában, mind a témaválasztásokban kifejezetten dominál. Még Hollósyt is magával sodorta az elmélyülő pszichológiai faszcináció heve, és 1896-tól ő is megváltozott palettával, expresszívabb ecsetkezeléssel, a kedélyes népi zsánerrel felhagyva modern, lélektanilag árnyaltan ábrázolt figurákat festett (*Rákóczi induló* [MNG], *A falu bolondja*, [MNG]). Réti főműve ebben a vonulatban a *Honvédtemetés* (MNG), ami egyszerre a jelen magyar valóságának egy darabja volt, és egy letűnő generáció történelmi sorsának szimbolikussá lényegített képe, az egyik legérettebb példája az új festői látásmód és a modern pszichológiai érzékenységgel megjelenített emberkép szintézisének.

Szimbolikussá mélyülő témák, árnyas vagy elkomoruló paletta jellemzi ezeket a kompozíciókat. A modern társadalmi, szociális kérdések meg-



14. Iványi Grünwald Béla: *Áhítat* (Üdvözlégy Mária), 1891. MNG (kat. 139)

festése a nagybányaiaknál egyre inkább háttérbe szorul. A megrendelt hagyományos műfajok, a portrék és a viszonylag könnyen eladható tájkép mellett – ha egyéni témaválasztásról és egy-egy ars poetikai súlyú festményről van szó, amit nem előz meg megrendelés – az első modern festőgeneráció körében a lélektani szimbolizmus témái dominálják a szűzsé kiválasztását.

Kétségtelen, hogy amit Lyka Károly 1891-ben célként tűzött ki eléjük,⁵⁸ megvalósult: az ember, a kortárs ember állt a magyar festészet témáinak középpontjában.

A festők egy részénél, főképp azoknál, akiknek a tájkép a legfontosabb műfajuk, a békés létezés pillanatai kerültek előtérbe, a nagybányai táj, a természetbe ágyazott ember és a természet által körülölelt kisváros. A helyi formák, színek, fények és a hazai, azaz a budapesti művészeti élet fordulatai által kikényszerített

választások lassan más irányba fordították a magyar festészet élgárdájának az útját, így egyre jobban különbözött a korábban rokon német modernektől. 1896 után München a magyar festők többségének már nem otthona, hanem a kiállítási lehetőségek egyik színtere lett a sok többi között. Az igazi küzdőporond a budapesti művészeti élet, az igazi szövetséges Lyka Károly,⁵⁹ és a tét: lépést tartani a modern kor magyarországi művészeti igényeivel a modernség nevében. Az 1880-as évek végének, az 1890-es évek első felének ifjú és modern, kereső-kutató festői önmagukra és – egyenként – stílusukra találtak: hazaérkeztek.

JEGYZETEK

- 1 Ez az összeurópai és az Egyesült Államok-beli művészettörténet-írásra jellemző szemlélet természetesen meghatározta a magyar művészettörténet-írást is, amely a 20. századi festészet történetét illeti.
- 2 Ez nem jelenti azt, hogy időről időre nem érték más, francia, angol stb. kulturális impulzusok is, de ezek egy része is német közvetítésen keresztül jutott hozzánk.
- 3 A lengyelek József Brandt csataképfestő műterme köré csoportosultak. A Münchenben tanuló lengyel művészekről vö. katalógusunkban Szinyei Merse Anna tanulmányát.
- 4 Ld. Prah, Roman: *München und die Anfänge des Modernismus in der tschechischen Kunst*. <http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Prah> (letöltve: 2009. 05. 28.).
- 5 Pecht, Friedrich: *Die Internationale Kunstausstellung. Die Ungarn*. Die Kunst für Alle, 1888. 3. sz. 341.
- 6 Muther, Richard: *Die Internationale-Kunstausstellung XIII. Österreich-Ungarn*. Münchner Neueste Nachrichten, 1888. aug. 24. 1.
- 7 Ld. Telepy 1990. R. A kép lappang.
- 8 Ld. Lyka Károly: *Strobentz Frigyes képeiről*. Művészet, 3 (1904) 1. sz. 22.
- 9 A Glaspalast hivatalos kiállítási katalógusában az áll, hogy a *Reclam Universalbibliothek* Madách-kiadványa számára készültek, amelynek szövegét Julius Lechner fordította németre.
- 10 Wilhelm Leibl (1844–1901) festő, 1854–68 között a müncheni Akadémián tanult, majd Frans Hals és Rembrandt hatása alá került. A Glaspalast-beli első Müncheni Nemzetközi kiállítás idején barátságot kötött a Münchenben tartózkodó Courbet-val, és Párizsba ment. Miután visszatért Münchenbe, még mindig festett laza, pasztózus ecsetkezelésű realista vásznakat, amik méltán állíthatók párhuzamba Manet ekkori képeivel. Miután 1873-ban vidékre vonult vissza, hamar köré gyűlt néhány festő, akik az ő választékos, finom realizmusát, portré- és zsánerfestészetét követték. Ez az ún. *Leibl-Kreis* (Leibl-kör) a 70-es évek közepétől az egyik legfontosabb német festőtársulássá nőtte ki magát Leibl vezetése alatt, közös műtermet és életközösséget alakítottak ki, nagyon rokon témákat festettek. Művészi ideáljuk, a *nur-Malerei*, azaz tiszta festészet, a látvány hű megörökítése, a narrativitás minél teljesebb elhagyásával, azaz a figurális festészen belül a festészet maximális autonómiájára törekedtek. A kör legjelentősebb tagjai Leibl mellett: Johann Sperl, Karl Haider, Theodor Alt és Rudolf Hirth du Frênes. Leibl időnként kiállított a müncheni kiállításokon, de nem a Secessionban, bár később taggá választották. Ld.: Ruhmer, Eberhard: *Der Leibl-Kreis und die reine Malerei*. Rosenheim, 1984.
- 11 Az osztrák Gauermann és Waldmüller képei hosszan élő hagyományát teremtették meg a paraszti világból vett életképeknek, de párhuzamuk megtalálható Angliában és Franciaországban is, nem tekinthetők közép-európai jelenségnek. A historizmus idején a 17. századi holland festészet kultusza megerősítette a festőket és a gyűjtőket abban, hogy ez a festői műfaj nemes hagyományokra megy vissza, így évtizedekre biztosította műtárgypiaci népszerűséget is.
- 12 Ld. Sármány 2000.
- 13 Hevesi, Ludwig: *Internationale Kunstausstellung VII. Deutsche Malerei*. Fremdenblatt, 1882. máj. 13. 11–12.
- 14 Hofmann, Werner: *A földi paradicsom. 19. századi motívumok és eszmék*. Ford. Havas Lujza. Bp., 1987. 208.
- 15 A másik minden német kritikus és művész által elismert nagy festő Adolph Menzel volt, akit – berlini lévén – Münchenben korántsem vett ugyanolyan rajongás körül, mint a helyi nagyságokat.
- 16 Az ekkor kiállított Leibl-képek között szerepelt a *Bauernstube* (1890), *Die Spinnerin* (1892) és néhány késői portré. Ezek a lenyűgöző művek minden bizonnyal hatottak a magyarokra, Strobentzre, Zemplényire és Ferenczyre is művességükkel, atmoszférikus varázsukkal.
- 17 A provizórikusnak tekinthető listát Lyka Károly könyvei, a lexikonok és az eddig megjelent monográfiák alapján állítottam össze, és korántsem tekinthető teljesnek.
- 18 Ennek az itáliai festészetet és antikizáló témavilágot ápoló festészeti vonulatnak jelentős mesterei Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach és követőik voltak.
- 19 Kézenfekvő ennek a ténynek az illusztrálása a biblikus témákkal. Ferenczy még Nagybányán is azokhoz a történetekhez nyúl, amit három évtizeden át minden „komoly” német mester (Böcklin, Löfftz, Piglhein, Uhde, Herterich) legalább egyszer megfestett: Pietà, Háromkirályok, Tétkozló fiú stb. Az egyetlen különleges kivétel a *Józsefet eladja testvérei*, aminek eddig nem találtam kortársi vagy közel kortársi német megfelelőjét. Vö. ehhez: Sinkó 1996. A müncheni vallásos festészeztől vö. *München leuchtete* 1984.
- 20 Csók 1990.
- 21 Lyka 1951.
- 22 Langbehn könyve, a *Rembrandt als Erzieher* (1890) óriási siker volt. Populista ideológiák előfutáraként féligazságokkal teli bírálatot adott korának valóságáról, és jobboldali ideálokat hirdetett. Különösen a művész-értelmisségi réteg reagált érzékenyen a Langbehn által felvetett problémákra.
- 23 Richard Muther kritikus szerepéről ld. másik tanulmányomat ebben a katalógusban.
- 24 Münchner Neueste Nachrichten, 1889. jún. 5. 1.
- 25 Uo.
- 26 A kortárs kritikusok sokszor a tematika szerint csoportosították ismerteteikben ezeket a képeket, így pl. „kór-házképekről” vagy „bírószági” képekről beszéltek. (Meyer, Alfred Gotthold: *Die zweite Münchner Jahresausstellung II*. Zeitschrift für bildende Kunst, II. 1891. 98.)
- 27 A terjedelmi keretek nem tesszik itt lehetővé a tájképfestés metamorfózisára való kitérést, de a „hangulati tájkép” elsőprő erejű kultusza ezekben az években ugyanúgy az emberközpontú művészet-ethosz és az új, pszichológiai érzékenységgel átítatott világkép eredménye volt, mint a korszerű témájú zsánerképek.

- 28 Alfred Roll, Lucien Simon, a belga Meunier, Herkommer, esetenként Menzel, hogy csak a legismertebbeket említsük.
- 29 Vö. Plesznivy Edit: „Aranykor”. *Vaszary János művészete 1896–1910 között*. In: Vaszary 2007. 43–45, illetve Vaszary 2007. 194–195. kat. 53–54.
- 30 A historizmussal és historizálással szembeni modernséget értem ez alatt.
- 31 Baditz, aki sötét galériatónusban kezdett festeni, és műves, korai kompozíciói is erőteljes pszichológiai érdeklődésről árulkodnak, ezzel a képpel alkotta meg főművét. A témaválasztás is jelzi, hogy művelt, olvasott és széles látókörű ember volt, jártas a legfrissebb magyar irodalomban is. Mikszáth novelláskötete, a *Jó palócok* 1882-ben jelent meg. Baditz az önmagával szemben is igényes művészekhez tartozott, akik a festést élethivatásuknak tekintették, és haladni kívántak a korral. Vö. Kovács Ágnes: *Cylinder, kukorica, fokosch. Magyarok Münchenben 1.: Baditz Ottó*. *Artmagazin*, 4 (2006) 2. sz. 32–38. A kép 1889-ben elnyerte a Képzőművészeti Társulat díját, s egy évvel később a Nemzeti Múzeumba került. Az 1900-as párizsi világkiállításán elismerő oklevelet nyert. Vö. Aranyérmek, ezüstkoszorúk 1995. 298–299. kat. II. 4c. 3. (Sinkó Katalin)
- 32 Sármány 2000.
- 33 Csók 1990. 88–90.
- 34 A többi szentendrei kép érzelmeket kizáró, inkább a Leibl-képek tényközlő szándékával rokonítja őket, még ha a két festő palettája, ecsetkezése különböző is.
- 35 Ferenczy és a müncheni festészet egy másik aspektusáról ld.: Sármány-Parsons Ilona: „A táj biblikusan monumentális”. *A hangulati szimbolizmus biblikus képei Ferenczy Károlynál*. In: *Angyalok* 2005. 89–100.
- 36 Tóth László (1869–1895) Lyka Károly közeli barátja, a müncheni évek pályatársa volt. Vö. Lyka Károly: *Egy elfeledett magyar festő*. *Magyar Művészet*, 1935. 1. sz. 43–46. A képről vö. még: Szabadi Judit 1993. 200; Aranyérmek, ezüstkoszorúk 1995. 304. kat. II. 4e. 2. (Sinkó Katalin)
- 37 Münchenben az 1890-es években divatosak voltak a nagyméretű triptichonok. Maga a forma is az általános érvényre való törekvést jelezte. Uhde vallásos témájú triptichonjai mellett von Kalkreuth egy-egy emberi sorsot sűrített ebbe a magasztos formába. Később viszont már akár tájképek is kitölthették a kereteit (ld. pl. Monet tavirózsa).
- 38 Lyka 1970. 57. Az évtizedekkel később írt visszaemlékezésben kissé összemosódnak az évek, és a szerző már két oldallal később a Freie Bühne hatásáról ad hírt és a Psychologische Gesellschaft üléséről, ahol látta Gabriel von Maxot, Albert von Kellert. Így nyilvánvaló, hogy a müncheni német kultúrától való „elzárkózás” erősen megkérdőjelezhető. Amit Lyka elismer, hogy Leibl, Uhde és Kuehl művészete érdekelte őket, igencsak árulkodó. Ezzel felsorolja azokat, akik maradandó hatást gyakoroltak a harmadik nemzedékből a legtöbb magyar festőre.
- 39 A magyar képzőművészetben viszonylag kevés a poeta doctus típusú, elméleti érdeklődésű festő, különösen a 19. század második felében. (Székely Bertalan ritka kivétel.) A hagyatékok majdani szisztematikus feldolgozása esetleg megváltoztathatja ezt a véleményt, de még a rendszere-sen naplót vezető művészek száma is kevés, a memoárok megbízhatósága pedig közismerten problematikus.
- 40 A Hollósy-iskola is változott összetételében. Éppen, mivel ezek az esztendők, 1887 és 1896 között annyira eseménydúsak voltak Münchenben, igen fontos lenne pontosan regisztrálni, hogy ki mikor csatlakozott hozzá, mit látott, és esetleg miből (melyik kiállítás megtekintéséből) maradt már ki. Így Lyka Károlyra támaszkodva tudhatjuk, hogy 1887-ben, az akkor még a Café Minervában összejáró körhöz Iványi Grünwald mellett Tóth László, Márk Lajos, Zemplényi Tivadar és Faragó József tartozott. Valamivel később a Café Lohengrinben már bővült a kör: csak az ismertebb neveket említve Kosztolányi Kann Gyula, Glatz Oszkár, Dudits Andor, Jankó Elemér, Horthy Béla, Kunffy Lajos és végül Réti István és Thorma János csatlakozott hozzájuk. Vö. Csók 1990; Réti 1994; Nagybánya 1996.
- 41 „Jómagam nevelkedéséhez hozzájárult, hogy titokban, de szorgalmasan eljártam egy egyetemi magántanár művészettörténeti előadásaira. Titokban, mert ha ezen rajtakaptak volna a Café Lohengrin-beliek, nem lett volna se vége, se hossza a csipkedéseknek. Itt mindenki csak a jelent, még inkább a jövőt nézte, a múlt maradjon múltnak. Hűségesen olvastam a fiatal tanár kritikáit is a Münchner Neueste Nachrichten napilapban és újszerű felfogása nagyon tetszett nekem: Richard Muther neve hamar lett híressé.” Ld. Lyka 1970. 60.
- 42 Saját vallomása szerint azért szánta rá magát erre a lépésre, hogy tehermentesítse szüleit az anyagi támogatás alól. A Lyka Károlyról szóló legfontosabb források: Lyka Emlékkönyv; Lyka Tanulmányok.
- 43 Lyka 1890A 1493.
- 44 Uo.
- 45 Uo.
- 46 Lyka 1890B 1554.
- 47 Nem véletlen, hogy Lyka a Goncourt fivérek regényeire utal a képpel kapcsolatban. Zola mellett ők is a naturalista regény képviselői voltak, akik nagyon gyakran foglalkoztak a művészvilág problémáival is mind szépirodalmi műveikben, mind esztétikai írásaikban, esszéikben, naplóikban. A nyitott szellemű művészkörökben kötelező volt ismerni őket, akárcsak Turgenyev írásait, akire Lyka szintén utalt.
- 48 Lyka 1891A.
- 49 Lyka 1891B.
- 50 Lyka 1891C.
- 51 Az, hogy Lyka egy orientális témát választott, azt bizonyítja, hogy nem ragaszkodott már akkor sem dogmatikusan az elvi alapon történő képszelekcióhoz. Ha a festmény stiláris művészi kvalitásai kiemelkedőek voltak, elfogadta a témát, még akkor is, ha nem volt modern és aktuális, hanem egy hagyományos zsáner példája. Ez a nyílt tolerancia jellemezte mindvégig egész kritikusi pályáját, és különböztette meg a később jövő kritikusi gárdától, akik elvi alapon ítélték meg a művek és festők felett.
- 52 Ld. másik cikkemet a müncheni eseménytörténetről.

- 53 Lyka Károly: *A müncheni Salon*. (A Hét 1892). In: A Hét. 1890–1899. Válogatás. Vál. és s. a. r. Fábri Anna – Steinert Ágota. Bp., 1978. I. 133.
- 54 Ld. Aranyérmek, ezüstkoszorúk 1995. 306.
- 55 A müncheni hivatalos egyetemi tanári pozíció megszerzésében egyébként nem kisebb személyiség, mint Heinrich Wölfflin volt a riválisa, akinek már az édesapja is Münchenben volt professzor. Míg Muther mindig kultúrtörténeti kontextusba helyezte az elemzendő képet, addig Wölfflin a formai-stiláris szempontokra kívánta redukálni az analízist, ezáltal a stílusok belső autonómiájára helyezte a hangsúlyt. A müncheni kinevezést Wölfflin kapta meg.
- 56 Lázár Béla így írt 1911-ben Muther hatásáról: „Muther könyve a XIX. század művészetéről nagy hatást tett, olvasóegyletek keletkeztek, ahol a füzetekben megjelent munkát felolvasták, kommentálták, mindenesetre türelmetlenül várták folytatását.” Dr. Lázár Béla: *Művészetünk ismertetése*. Művészet, 9 (1910) 2. sz. 82. Bródy Sándor, Rózsa Miklós, Elek Artúr,
- Gerő Ödön és még sokan mások Muther írásaiból, könyveiből szerezték a 19. századi festészetre vonatkozó tudásuk legjavát, illetve vették át az ő sokszor pszichológizáló megközelítésmódját.
- 57 Ezek közé a mesterek közé lehet sorolni Vaszary Jánost, Zemplényi Tivadart, de akár Fényes Adolfot is, aki Drezdából mindig át-átruccant Münchenbe is, és aki mindvégig tudatosan szívta magába a német festészeti tanulságokat. Az ő „szegényember-festészete” szintén a modern festészeti törekvések első vonalába tartozik.
- 58 Ld. Lyka 1891C.
- 59 Természetesen Lyka mellett sok más kritikus és művészeti író is a pártját fogta a modern stíluskísérleteknek, többek között Bródy Sándor, Ignotus, Czóbel Minka, Gerő Ödön és Lázár Béla, majd 1900 után egyre többen. A képek látására nevelő, szelíd, mégis karizmatikus tanítómester, aki először hódított meg egy szélesebb közönséget Magyarországon a festészet számára, kétségkívül Lyka Károly volt.

ILONA SÁRMÁNY-PARSONS | MÜNCHENS WIRKUNG AUF DIE UNGARISCHEN MALER (VON DER MITTE DER 1880ER JAHRE BIS 1896)

Die in München lebenden und dort studierenden ungarischen Maler reagierten auf die neuen Stilexperimente, die auf den ausländischen und deutschen Gemälden der internationalen Ausstellungen erschienen, sehr schnell. Zunächst waren es die Meister des Naturalismus, die als Muster der zeitgemäßen Modernität angesehen wurden. Dabei war nicht nur von Bildern der Meister des französischen Salon-Naturalismus wie Bastien-Lepage, Dagnan-Bouveret oder Alfred Roll die Rede, sondern auch vom Stil der zeitgenössischen belgischen und deutschen Maler wie Uhde, Liebermann, Kalckreuth und Gotthard Kuehl. Diesen folgten schottische Maler (Guthrie, Paterson), Whistler sowie die Farbenwelt und die Kunstbetrachtung mancher früher Werke des Symbolismus (Stuck, Klinger, Herterich). Ihre Wirkung auf die jungen ungarischen Maler mit moderner Auffassung und modernem Stil (Csók, Baditz, Grünwald, Ferenczy, Réti, Thorma, Pataky, Zemplényi, Dudits) war jeweils verschieden. Die Anforderung des neuen, modernen und zeitgemäßen sowie realitätstreuen Malens hatte der Kritiker Richard Muther bereits 1888 in seinen Kritiken zur Internationalen Glaspalastausstellung von 1888 bewusstgemacht. Diese Texte haben die Mentalität und kritische Betrachtungsweise von Károly Lyka geprägt, jenem jungen Malerstudenten, der einige Jahre später, nach Aufgabe der Malerei, in der ungarischen Kunstszene zum wichtigsten Kritiker, zur kritischen Stütze moderner Stil-Experimente – des Naturalismus, des Pleinair und des Symbolismus – werden sollte. Auf Grund seiner seit 1890 verfassten Ausstellungskritiken ist es offenkundig, dass die experimentierenden jungen ungarischen Maler an der Schaffung neuester stilistischer Bestrebungen aktiv beteiligt waren. Die vorliegende Arbeit stellt erstmals jene psychologisierende Betrachtungsweise dar, die seit Anfang der 90er Jahre den zeitgenössischen realistisch-naturalistischen Bildern eine neue Dimension verlieh. Während einerseits zeitgenössische gesellschaftliche Probleme thematisch zeitgemäß und aktuell bearbeitet wurden, konzentrierte man sich andererseits auf den emotionalen Zustand der Figuren in den einzelnen Szenen – wobei man sich neuer Erkenntnisse der modernen Belletristik und der Naturwissenschaften über die Reaktionen der menschlichen Seele bediente. Von diesen Bildern sind einige, verbunden mit den neuen Licht- und Farbeffekten des Pleinair oder des Symbolismus, zu Hauptwerken des ungarischen Stimmungssymbolismus geworden (Csók: *Árvák [Waisen]*, Réti: *Bohémek karácsonya [Weihnachten der Bohemiens]*).

An Hand der Wechselwirkung von Kritik und Malerei wird im Beitrag dargestellt, dass die erste bedeutende Periode der modernen ungarischen Malerei um 1889 mit Bildern des Naturalismus aus dem modernen Leben begann. In diesen Werken wurden ab dem Beginn der 1890er Jahre die vielfältigen Stilversuche der damaligen Zeit sehr schnell integriert und in einer individuellen, neuen, zeitgemäßen und modernen Synthese zusammengeführt.