

Sármány-Parsons Ilona

NAGYBÁNYA FESTÉSZETE A MONARCHIA MŰVÉSZETI KONTEXTUSÁBAN

*Magyarország kultúrájának sajátos helyzete
az Osztrák–Magyar Monarchián belül*

Ahhoz, hogy megérthessük miért volt olyannyira eltérő a magyar festészet az osztráktól, mint tán egyetlen másik a Monarchián belüli nemzeti iskola sem, rövid kultúrtörténeti visszapillantásra van szükség.

Az osztrák és a magyar festészet egymástól való szinte teljes elkülönülésének folyamata a kiegyezés után kezdődött, és a századfordulón már szinte teljessé vált.¹

A kiegyezés után a magyar kultúra hivatalos intézményrendszere teljesen autonómmá vált és hivatalos nyelve a magyar lett. A magyar állam lett a monumentális művészeti megbízások legfontosabb megrendelője, de a civil társadalom műpártoló rétege is nemzeti érzelmektől vezérelve első-sorban magyar művészeket vásárolt képeket, azoknak adott megrendeléseket.

A magyarországi, azaz a Szent István koronája alá tartozó területek (országok) művészete addig szervesen összefüggött, mintegy összenőtt az osztrák területekével. A stílárís hatások sokszor osztrák művészek közvetítésével kerültek Magyarországra, és a bécsi Akadémia a magyar művészképzés fontos állomása volt.² Még az 1850-es években, de a hatvanas évek elején is a jelentősebb magyar művészek mind jártak több-kevesebb ideig a Bécsi akadémiára, de a hatvanas évek végétől kezdve már München lett a magyarok művészeti képzésének igazi központja.³ Nemcsak politikai okokkal magyarázható ez a váltás; Bécs valóban elvesztette ebből a szempontból a jelentőségét München mögött, ahol a magyarok mellett igen sok cseh, lengyel, sőt szlovén és horvát festő is tanult. A magyarokat különösen vonzotta, hogy néhányuk már a hetvenes években professzori rangba jutott a Bajor Királyi Képzőművészeti Akadémián, (pl. Wagner Sándor, Benczúr Gyula, Liezen-Mayer Sándor stb.) Ezek a mesterek szívesen fogadták tanítványul honfitársaikat, és példájuk sok fiatalban felkeltette a reményt, hogy lehetséges nemzetközi karriert is befutni.

A 90-es évek derekáig a müncheni történeti-, zsáner- és tájképfestészet különböző változatai voltak a magyar festők számára iránymutatóak, továbbá a nagy példaképnek, a nemzetközi hírnévre szert tevő Munkácsy Mihálynak a stílusa, aki ekkor már Párizsban élt és magyar perspektívából úgy látszott, mintha az ottani művészvilág igen jelentős, nagybefolyású személyisége lett volna.

Az építészet, a szobrászat és a monumentális festészet stíluseszmenyei minden sokrétűségük ellenére a 90-es évekig az egész Osztrák–Magyar

Monarchiában Salzburgtól Czernovitzig azonosak voltak; a historizmus különböző változatai uralták az építészetet és a környezetkultúrát, és nagyon rokon festészeti műfajok virágoztak mind Bécsben, mind Budapesten.⁴ A Rahl iskola mesterei (Christian Griepenkerl, August Eisenmenger vagy Lotz Károly és Than Mór) allegorikus kompozíciókkal, reneszánsz ihletésű műzsákkal és antik istenekkel díszítették a monumentális középületek falait, a szalonokat pedig tiroli vagy alföldi parasztok életéből vett humoros jelenetek díszítették a hagyományos családi portrék vagy idealizált tájképek mellett.

Mindeme közös vonások ellenére Bécshez viszonyítva Budapestnek és általában a magyar képzőművészetnek volt egy nagy hátránya: a császárváros évszázadokon át az érzékek kultúrájának (Kultur der Sinne) egyik legvirágzóbb európai centruma volt, ahol a zene és a színházművészet mellett a képzőművészeteknek is igen értő és lelkes publikuma volt. Budapestnek (de egész Magyarországnak) a művészeti öröksége Bécs vagy Prága (és általában az osztrák és a cseh-morva vidékek) műkincs- és műtárgygyűjteményéhez képest történelmi okokból rendkívül szegény volt; a magyar közönség – mivel az ország nem az érzékek kultúrájának, hanem a szó kultúrájának (Kultur des Wortes) volt a felségterülete – a művészeti ágak közül elsősorban az irodalmat tekintette fontosnak és arra figyelt. Ez részben abból fakadt, hogy a protestáns felekezetűek dominálták a magyar kulturális és szellemi elitet a 19. században. Az ő puritán, szigorú szemléletük érződött a hivatalos ill. kanonizált magyar közízlésen az irodalom mellett a többi művészeti ágban is. Elsősorban az arisztokrácia tagjai közül kerültek ki azok a politikusok ill. kulturális vezetők, (pl. Andrássy Gyula) akik nagy jelentőséget tulajdonítottak a képzőművészetek kultúráján belüli szerepének is.

A képzőművészetek iránti komoly érdeklődés még az eliten belül is igen szűk körre korlátozódott,⁵ a nagyközönség széles rétegei csak lassan kezdték megismerni a képek nyújtotta élmény örömét. A katolikus vidékek lakossága is legfeljebb csak a templomok egyházművészeti kincseit csodálhatta, a kastélyokban őrzött remekművek nem voltak nyilvánosan hozzáférhetőek. A Fővárosban is csak az Országos Képtár, továbbá az Országos Képzőművészeti Társulat kiállításai csiszolhatták az ízlést, taníthattak egyáltalán a képek élvezésére. Az állam, ill. a magyar kulturális vezetés ugyan hivatalba lépésének kezdeteitől igyekezett az állami intézmények és a Főváros rangját műalkotások rendelésével is emelni; az 1860-as évektől kezdve nagyszabású monumentális Gesamtkunstwerk-együttesek születtek meg, (pl. a Vigadó dekorációja, a Nemzeti Múzeum freskói, a Tudományos Akadémia vagy az Operaház díszítése)⁶ de az évszázados hiányokat nem pótolhatták. A magyar festészeti oktatás is mostoha helyzetben volt, az országban nem volt olyan művészeti akadémia, ahol az ifjak a mesterséget magas szinten sajátíthatták volna el. Amennyiben művészi pályát választottak, külföldön kellett a tanulmányaikat végezni.⁷

A nyolcvanas évek derekán kezdtek halmozódni azok a jelek, melyek a festészet helyzetének és szemléletének a változására utaltak. Bécsben a 70-es évek ünnepelt festőfejedelme, Hans Makart már nem élt, és igazi utódja még nem kerekedett az ifjak között. A kilencvenes évekre a historizáló akadémiizmus vezéralakjai Székely Bertalan mellett elsősorban a Rahl-iskola tagjai (Christian Griepenkerl, August Eisenmenger vagy Lotz Károly, Than Mór) mindkét fővárosban, Bécsben és Budapesten egyaránt túljutottak alkotó erejük zenitjén, a generációs váltás a küszöbön állt.

A Münchenben tanuló ifjú csehek, lengyelek és magyarok nemzetenként külön-külön ugyan, de egymással párhuzamosan új művészi eszmék irányába tájékozódtak, és mindinkább Párizs felé fordultak. 1885-ben alapították meg a Münchenben tanuló ifjú cseh festők a Karel Škréta-ról elnevezett nemzeti művészeti egyesületet, mely az 1887-ben Prágában megalakult Mánes Egyesület előfutára volt.⁸ Hollósy Simon 1886-ban alapította meg szabadiskoláját, ami hamarosan az ifjú magyar festők gyülekezőhelye lett; a lengyelek pedig, akiknek a körében már korábban is hagyomány volt, hogy München után Párizsban folytassák tanulmányaikat, egyre nagyobb számban települtek át a Szajna mellé.⁹ 1888-tól ott élt Alphonse Mucha is, hamarosan hozzá csatlakozott Ludek Marold és Viktor Oliva, tehát azok, akik a 90-es években a cseh grafikát és könyvművészetet reformálják majd meg azzal, hogy meghonosítják a Chéret-i könnyed plakátstílust Prágában.

A müncheni Glaspalastban rendezett nemzetközi kiállítások adták az első impulzusokat az ekkor induló festőgeneráció stílári orientációjának megváltoztatásához a Ferenczy Károly által találóan finom naturalizmusnak nevezett irányba.¹⁰ Ezt a választást erősítette meg az 1889-es Párizsi világkiállítás francia festészeti anyaga, mely száz év festészetét mutatta be és revelatív erejű volt a fiatal művészek számára.

A 90-es évek Európa-szerte művészeti forrongással, lázadással és útkereséssel indultak; az apák nemzedékének stílusával szemben az ifjak egy a kornak sokkal jobban megfelelő korszerű, új stílust kívántak megteremteni. Ehhez az általános alkotó nyugtalansághoz a Monarchiában az is hozzájárult, hogy az ekkor radikalizálódó nemzeti ellenétek és a nacionalizmus mindenütt erősen érezte hatását a kultúrában: itt fogalmazódtak meg szuggesztív formában az új nemzeti ideálok. A megújulás, a modernizáció igénye szinte szétválaszthatatlan egységbe forrt a nemzeti kulturális megújulás igényével, és oly módon kívánt új és modern lenni, hogy egyben félreismerhetetlenül érvényre juttassa a nemzeti, vagy annak tartott sajátos vonásokat is irodalomban, zenében és építészetben egyaránt. A romantikához hasonlóan újra fontos szerepet kapott a népművészet ill. a folklórkutatás.¹¹ Nem véletlen, hogy az ifjú cseh festők többsége München és Párizs között otthon, az ott töltött hónapokban folklór gyűjtéseket végez (Marold és Oliva), vagy Párizsi stúdiójában is hazai népművészeti tárgyakkal veszi körül magát, mint pl. Alphonse Mucha. Bár ezek a festők urbánus, a városi kultúrában gyökerező művészek, de népművészet kultuszuk éppoly erős,

mint a magyaroké, akiknek a többsége a magyar vidékről jön. A kilencvenes évek első, kivilágosodott palettájú, még Bastien-Lepage aprólékos naturalista stílusában megfestett képeinek tárgyai többnyire – bár nem kizárólagosan – népviseletbe öltözött parasztok. (pl. Karel Másek, Józsa Uprka figurái, vagy a fiatal Csók meg Vaszary korai képei.) Bár a magyar festészeti hagyomány kontextusában Hollósy életképfestészetéhez, és egyáltalán a késő romantika, ill. a biedermeier idilli, népi zsánerfestészetéig vezetjük vissza a narratív népi életkép jelenlétét nálunk, a műfaj kilencvenes évek eleji gazdag termése általános összeurópai jelenség, a festészeti naturalizmus egyik legjelentősebb tematikus vonulata, ami regionálisan mindenütt (Skandináviában, Hollandiában csakúgy, mint nálunk) helyi hagyományokkal is telítődik.

A látszólag a paraszti zsáneren belül maradó képek mindazonáltal a modern festészeti megújulás első jelentős hírnökei. Nem a jelenet mögött rejlő (esetleg csattanóra kiélezett) esetenként anekdotikus történet képi megjelenítése a lényegük, hanem a szereplők lélekállapota, ami akár független lehet a pillanatnyi szituációtól is (bár szervesen fakadhat abból is). A magyar festészetben több ilyen félig elfelejtett, vagy kellően meg nem becsült kompozíció született a nyolcvanas évek végén, kilencvenes évek elején (pl. Baditz Ottó: *Kihallgatás, Bede Anna tartozása*, 1889, vagy Pap Henrik: *1878-ból (Boszniában)* 1893 c. képe), és összességükben egy mind tisztábban kirajzolódó, stiláris vonulatot képeznek, mely hűen tükrözi a kor domináns polgári irodalmi és esztétikai ízlésvilágát. Szemléletük, emberképük mélyen rokon a kortárs magyar novellairódalom kiemelkedő mestereiével, így a korai Mikszáth vagy akár Petelei, Tolnai „szelíd” naturalizmusáéval.

Többféle interpretációra adnak módot ezek a képek. Néhányuk (a kifejezetten paraszti munkát vagy életszokásokat ábrázoló) Jean-Francois Millet világszemléletének az örökösei, a természetközeli, azaz a kor értelmezése szerint istenközeli paraszti élet felmagasztosításai. Volt egy sajátos, igen gyakran megfestett téma ezen a stiláris vonulaton belül, a vallási áhítat témája. Az egyik első, ide sorolható nagyhatású kép Millet *Angelus*-a volt, az akkori idők egyik legtöbbet csodált és nagyra tartott modern remekműve. Ez a kép 1889-ben került igazán a nemzetközi érdeklődés középpontjába, mivel ekkor a Charles Sedelmeyer párizsi műkereskedő által rendezett árverésen rekord árat ért el. A franciák minden erőfeszítése ellenére a kép egy amerikai gyűjtőhöz került, amit a nemzeti kincs eltékozlásaként sirattott el a francia sajtó. A festők Millet példája nyomán igyekeztek a falusi emberek még őszinte hitének megragadó érzelmi pillanatait ellesni. A falusi templomok istentiszteletei, a búcsújárók vagy akár egy-egy áhítatot sugárzó, őszinte, reménységgel vagy éppen kétségbeeséssel az Istenhez könyörgő fiatal vagy idős nő, asszony szinte vezérmotívuma lett a finom naturalizmus stílusának. Egy-egy – a nehéz sors minden megpróbáltatásával szemben a hithez, mint utolsó reményforráshoz menekülő – szegényasszony baráz-



1. Csók István: Úrvacsora, 1890.

dás, megfáradt arca hasonló pszichológiai érzékenységgel lett megfestve, mint ahogy a kortárs írók legjobbjai ábrázolták a lélek rezdüléseit a lélektani regényekben, novellákban.

A templomjeleneteknek széles skálája született meg a hetvenes-nyolcvanas években a magyar festészetben is (pl. Skuteczki Döme sok velencei templombelsőben térdeplő, imádkozó nőt megörökítő vagy Jendrassik Jenő *Özvegy* (1891), című képe). Ez a képtéma még a századforduló után is jelentős kompozíciók kerettémájául szolgált, pl. Poll Hugó: *Búcsújárók*, (1903). Zemplényi Tivadar: *Nagypéntek* (1904). A szociális skála is kitágult, a parasztasszonyok mellett pontosabban meg nem határozható szegények majd középosztálybeliek áhítata is kedvelt képtéma lett.

Csók István bensőséges korai főműve, az *Úrvacsora* is ehhez a nyolcvanas években igen kedvelt témakörhöz tartozik, melynek viszonylag korai híres példája Wilhelm Leibl *Három asszony a templomban* (1882) című képe, de előzménynek tekinthető L. A. Lhermitte *Konfirmáció* (1890), Jean Dagnan-Bouveret *Breton nők búcsújáráskor* (1887) című, a Szalonban nagy sikert aratott festménye, vagy a hasonló témájú, de teljesen más hangulatú, sokkal anekdotikusabb felfogású *A prédikáció* (1886) című kép az amerikai Gari Melcherstől. (Csók mindkét képet láthatta 1889-ben Párizsban, az utóbbit a világkiállításon.)

A század második felében a Millet-i magvető monumentális alakja is szimbolikus erejűvé vált, akárcsak a kalászszedők. A vetés és az aratás munkája volt az a két igen fontos témakör, amit a naturalizmus mesterei a 70-es és 80-as években előszeretettel választottak témául, mint a szegények néhez, de szép életének már-már szimbolikus erejűnek látott eseményeit. (Külön szociológiai tanulmányt érdemelne annak a vizsgálata, hogy a hagyományos búza-(ill. kenyérgabona-) aratás jeleneit hogy váltja fel a 70-es 80-as években a burgonya begyűjtésének témája, ami ugyan a naturalizmus valóság-hűségét illusztrálja, de nem ad módot a hagyományos aratás-jelenetek bibliai és szimbolikus jelentésrétegeinek a felidézéséhez. Az egyik korai, és a későbbi példákhoz képest derűs hangulatú *Krumpliszedők* c. képet Bastien-Lepage még 1879-ben festette; a későbbi példák talán az évszak hangulata miatt már jóval komorabbak, néha nyomasztóak. (pl. Max Liebermann, Jan Brozik vagy Pataky László ilyen témájú képei.) Mind Jules Bastien-Lepage mind a német Leopold von Kalckreuth képein a paraszti munkák realista, ill. naturalista ábrázolásának a narrativitáson túlmutató jelentése van: sorsábrázolássá válnak.

A határ az aprólékos, naturalista látványábrázolás és a valódi természetpoézissal is átítatott, lélektani rezdüléseket és lélekállapotokat láttató, mi több, azokat már-már szimbolikus jelentésrétegekkel is gazdagító festészet között szinte elmosódik. Egyedül az esztétikai kvalitás definiálhatatlan minősége dönti el, hogy a művet az akkor még csodált félmúlt avuló, stílári irányához, vagy a már javában virágzó szimbolikus világlátás legmimetikusabb szárnyához kapcsolhatjuk-e.



2. Wilhelm Leibl: Három asszony a templomban 1882.

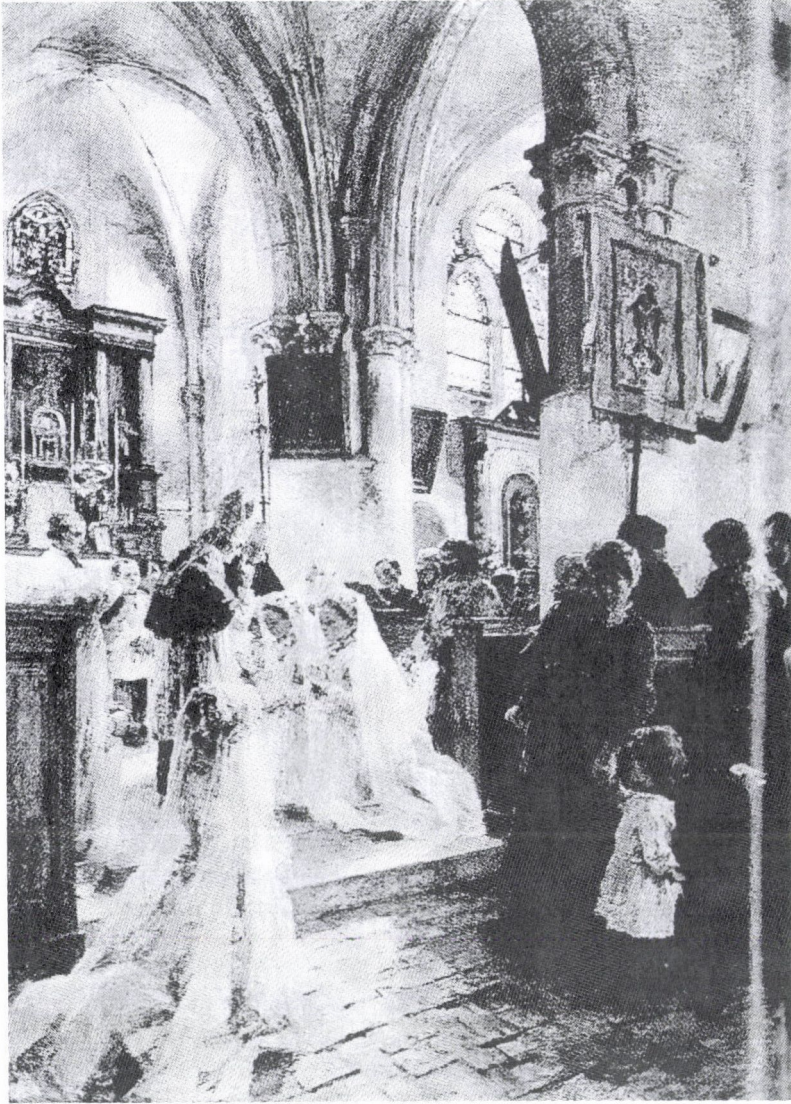
A Münchenben tanuló, majd a 90-es évek elejének Párizsát is megjáró ifjú magyar festők pontosan érzékelték a paraszti témakör lényegi átalakulását. Egyénenként esetleg más-más előképre, mesterre reagálva egy-egy remekbe sikerült, korszerű változatát festették meg a műfajnak. Csók egyik első festménye krumplicsedőket ábrázolt, a *Szénagyűjtők* képén még szorosan Bastien-Lepage nyomában jár, de az *Úrvacsora* című képén már az őszinte vallásosság bensőséges hangulatát ragadja meg. Glatz Oszkár 1898-as nagyméretű *Fahordók* c. képe komor színvilágával, a borús égre rajzolódó emberalakok sziluettjével leginkább Max Liebermann naturalista korszakának műveivel rokon, (*Nő kecskéekkel*, 1890.), míg Iványi-Grünwald *Holdfelkelté*-je (1897) a leszálló este természetpoézisével babonáz meg és Millet-i ihletésről árulkodik.

A mindennapi élet tipikusnak is tekinthető motívumait a városi ember életében is fellelték a festők. Ott is keresték az örök témákat, az élet, szerelem halál modern megnyilvánulásait, és olyan, a 19. századi realizmus által felfedezett jeleneteket festettek meg, mint pl. a temetés. Courbet *Temetés Ornans-ban* c. képe óta ez vissza-visszatérő motívum lett Európaszerte, jó lehetőséget nyújtva a festőnek, hogy a halállal, elmúlással kapcsolatos emberi reakciók sokféleségét ábrázolhassa. E téma egy variációja a temetői gyászolók, ill. a halottak napjának az ábrázolása. A magyar festészetben a legkorábbi emlékezetes példákat megint a 90-es évek Párizsban tanuló, kísérletező fiataljai festik, így a nagybányai festészet előhangjainak tekinthetők, mint pl. Thorma képe, a *Szenvedők* 1893. A remekművet ebben a témakörben persze nem ő, hanem Réti fogja megfesteni, a *Honvédtemetés*-t, ahol egy nemzedék sorsát és elmúlását fogja a természet halódásával elválaszthatatlan egységgé olvasztani és szimbolikus erővel áthatni.

A halottak napjának ritusát több festő is megfestette Közép-Európában, így a már említett cseh Joza Uprka, valamint Körösfői Kriesch Aladár is. Mindketten – bár eltérő módon – a ritus látványának, a lobogó kis gyermyák által megvilágított női arcok átszellemültségének varázsát próbálták festői eszközökkel visszaadni, nem a jelenetek szomorúságát.

Az anekdotikus életkép átlényegülése valami alapvetően mássá, hangulati szimbolikus művekké, melyek szoros rokonságban vannak a korszak pszichológiai érzékenységgű, modern, finoman naturalista irodalmával, a kilencvenes évek elejének az érdeme a magyar piktúrában, amit még ha később alkotói meg is tagadtak a tiszta festés jegyében, (ld. Ferenczy véleménye saját korai műveiről) rendkívül korszerű és modern volt megszületésének pillanatában, mert a valós modern élet lényeges jelenségeit volt képes léleklátó erővel megjeleníteni, szimbólummá szublimálni.

Minden művészeti ágban megfigyelhetők ezek az „etnografizáló” törekvések, de természetesen más-más formában. A modern regionális nemzeti táj- és parasztság-kép kialakításában jelentős szerepet játszottak a festészeti plein air kolóniák.(művésztelepek). A francia mintát a század derekán alakult Barbizon, majd a 70-es évektől Grez-sur-Loing, majd egyre inkább



3. L. A. Lhermitte: Konfirmáció, 1890.

Pont-Aven és Concerneau adta, ahol a nyári hónapokra a „Freilichtmale-rei” gyakorlatát űző festők letelepedtek. Stílusideáljuk hosszú ideig a látványhoz szorosan tapadó realizmus volt, annál is inkább, mert – (mint fön-
tebb említettük) elsősorban Millet festészetének ihletésére – a paraszti élet még romlatlannak és ősinek tartott (látott) természetközelsége, ciklikus ritmusa lett az egyik legjelentősebb témakör, amit hiteles realizmus-
sal meg akartak örökíteni. E mögött a nemes művészi szándék mögött volt egy nagy adag ellenérzés is az urbánus erkölcsöket romboló modern ipari civilizációval szemben még akkor is, ha ez nem fogalmazódott meg mindő-
jüknél és minden egyes művészkolóniában elméletileg. Ez az érzelmi szem-
benállás, a még tiszta érzésű néphez, egyszerű emberekhez való „menek-
vés” gesztusa nagyon vonzónak tűnt azok előtt a Párizsban tanuló ifjú angol, skandináv vagy Közép-Európából jött festők előtt is, akik francia kollégáikat követve nyaranta kirajzoltak az időközben nagy hírre szert tett festői vidékekre, tanulmányozni a plein air festői módszerét, művészetü-
ket tökéletesíteni. A modern festészetnek ez a realista, népélet meg vidék-
centrikus ága azért is tűnhetett igen vonzónak és aktuálisnak az ifjú fes-
tőnövendékek számára, mert éppen ezek a Bretagne-i parasztlakók, halászok
mindennapi életéből vett – realista vagy naturalista természetűséggel
megfestett jelenetek aratták a legnagyobb sikereket a 80-as évek kiállítá-
sain a (párizsi) Szalonban. Ez a metropolisz élettempójával, életstílusával,
értékrendjével való szembenállás egyébként még Van Gogh életművének
tematikai változásaiban is nyomon követhető, de természetesen vele kap-
csolatban egyetlen elemző sem rója fel a rejtett antiurbánusságot, mint ne-
gatív, antimodern attitűdöt. Egyébként ez a szemlélet uralkodott az akkori
legjelentősebb kortárs holland festők körében is, (pl. Israels.)

A külföldiek többsége franciaországi tanulmányévei után, amikor hazatele-
pült, magával vitte nemcsak a plein air festés, hanem a művész-kolónia élet-
formának az ideálját is, és igyekezett a gyakorlatban otthon is megvalósítani.
Az 1880-as évektől sorozatban alakultak rövidebb-hosszabb ideig virágzó
művésztelepek Hollandiában, Belgiumban, Angliában, Skandináviában stb.
Németországban is voltak ilyenek Worpswede-ben és Dachauban.¹²

Bár Nagybányát nem a közvetlenül Franciaországból hazatérő Pont-Avens-i
ihletésű festők alapították, ez a kolónia is a vidéken működő „Freilichtmalere-
közösségek sorába tartozik, sőt közülük éppen az egyik legsikeresebb és legje-
lentősebb lett. A Monarchia osztrák felében nem volt ilyen nyitott jellegű mű-
vésztelep. Leginkább a Stimmungsmalerei kiemelkedő képviselőjének, Emil
Jakob Schindlernek az iskolájához tartozó művészek alkottak Schloß Planken-
bergben olyan laza közösséget, melynek tevékenysége a „Freilichtmalerei”,
azaz a plein air festés gyakorlatába tartozik; de ők a mester köré csoportosul-
tak, és nem tették a megfestett tájat regionális festésztörténeti fogalom-
má.¹³ Az osztrák festészeti élet minden jelentős eseménye Bécsre koncentrálódott az
századvégen és századelőn, és az egyes mesterek szemlélete még a témavá-
lasztásokban is híven tükrözi az urbánus kulturális indíttatást.



4. Jean Dagnan-Bouveret: Breton nők búcsújárásakor, 1887.



5. Gari Melchers: A prédikáció, 1886.

Az 1890-es évektől fogva a Monarchia többi nemzetének a kísérletező művészei nem elégedtek meg többé a nemzeti történelmi, és saját népi- ill. népies témák ábrázolásával; magukban a művészi formákban, a formák nyelvén is ki akarták fejezni a nemzeti karaktert, a nemzeti lelkületet.¹⁴ A csehek „csehül” akartak építeni és festeni, a lengyelek „lengyelül”, és a magyarok egy „magyar stílus” megteremtésén fáradoztak. Így a Monarchia nemzeti kultúrközpontjaiban – Prágában, Krakkóban és Budapesten – a művészek gondosan ügyeltek arra, hogy a modern formakísérleteken belül lehetőleg azt a formanyelvet, stílust, amit Bécs képviselt, ne kövessék. A régió számára a modernizációs mintákat természetesen a művészet akkori világvárosa, Párizs adta.¹⁵

A Jugendstilen belüli (tudatosan nem a szecesszió kifejezést használok itt) nemzeti stílus megalkotásában a magyarok legtovább az építészetben jutottak, ahol sikerült a szecesszió egy sajátosan nemzetinek érzett változatát létrehozni (Lechner és iskolája). A festészetben jóval bonyolultabb volt a helyzet.

Párhuzamok és különbségek az osztrák és a magyar festészetben

Bécs az abszolút szuverén és korszerű, egyéni helyi stílus, azaz a bécsi stílus megteremtésének célját tűzte zászlajára, miként azt a *Secession* szövetséges műkritikusai, Hermann Bahr és Ludwig Hevesi elméletileg is kifejtették.¹⁶ Ez a bécsi stílus, ami oly sok szállal kötődött az első par excellence Bécsi-nek érzett stílushoz, a biedermeierhoz, a külföld számára, de a Monarchián belül is az osztrák stílust jelentette: a Bécsi Secession egyértelműen az osztrák modernség képzőművészeti manifesztációja lett. Bécsben az Európa minden irányába nyitott és tágszívű korai „Secession” 1897-ben a kiállítási lehetőségeket a kezében tartó, konzervatív Künstlerhaus-beli klikkel szemben, a művészi kvalitás, a művészi individuum és modernség jegyében a művészi kísérletezés szabadságáért szállt síkra. Minden művészeti ágat tevékenységi körébe vont, így egyesítette a progresszív erőket, és rövid időn belül behódolt előtte a hivatalos kultúrpolitika és a közönség egyaránt. (Legalábbis egy időre)¹⁷

A Secession ún. kismesterei, Max Kurzweil vagy Wilhelm Bernatzik egyébként a nagybányai első generáció mestereinek a 90-es évek első felében festett képeihez – mind stílusukban, mind tematikájukban – rendkívül hasonló műveket állítottak ki az első közös kiállításaikon a 90-es évek legvégén, sőt még 1900 után is. Így a Concerneau-ban éveket eltöltött Max Kurzweil Bretagne-i viseletet hordó paraszti szerelmespárja, vagy Bernatzik templomajtón kívül rekedt, áhítatosan térdeplő fiatal parasztlányai éppúgy a „finom realizmus” aprólékos ecsetkezelésével és választékos világos palettájával vannak megfestve, mint Csók vagy Iványi Grünwald képei. Ezek a művek 1901-ben Bécsben a modern festészet egyik legitim vonulataként szerepeltek.



6. Glatz Oszkár: Fahordók, 1898.



7. Max Liebermann: Nő kecskéekkel, 1890.

A paraszti-népi tematika legkarakteresebb képviselője egyébként Ferdinand Andri volt, míg a legnagyobb hatású, és akkor Bécsben – szülőhelye alapján – egyértelműen a Monarchia festészetéhez sorolt, csodált mestere Giovanni Segantini volt. Az alpesi pásztorélet pointilista technikával megörökített jelenei az ősi, érintetlen, szakrális fényben tündöklő természetközeli paraszti élet modern apoteózisai voltak a kortársak szemében.¹⁸

A „Wiener Moderne” művészeti mozgalma nem a festészetben, hanem az irodalomban kezdődött a „Jung Wien” irodalmi csoport fellépésével, az ő a magyar megfelelőjük „A Hét” körül csoportosuló irodalmárok voltak Budapesten. (Jellemző módon eredetileg „Ifjú Budapest”-nek kívánták elkeresztelni a folyóiratot) A modern festészet az ő stílus kísérleteik, nemzetközi nyitottságuk szoros párhuzamaként, de valamivel később lépett fel, és nem csoportot alkotva; ezáltal még nem keltett különösebb figyelmet a magyar művészeti életben.

Budapesten – Béccsel ellentétben – tulajdonképpen nem volt tekintélyvel bíró, sokszínű és pezsgő szellemi- művészi műhelyek versengésén alapuló igazi festő- bohémvilág; a kísérletező fiatalok Münchenben élnek és Hollósy Simon szabadiskolájába járnak, vagy éppen Párizsban az Academie Julian-ban csiszolják tudásukat. Képeiket ugyan „haza”, Pestre küldik kiállítani, de szellemi-művészi érlelődésük színtere nem a magyar főváros, ahol legtöbbjük mindig is idegennek fogja érezni magát.

A 90-es évek újtó generációjának gyökerei a vidéki Magyarország falvaiban, kisvárosiban vannak, és számukra a „haza” a vidéki Magyarország tájai, népe, nem pedig a pezsgő, modern olvasztótégely, az iparosodó, „új” Budapest. A bécsi Secession tagjai ezzel szemben szenvedélyesen bécsiek, rajongásig szeretik városuk, büszkék hagyományaira, és direkten vagy indirekten, de Bécs kultúrája határozza meg esztétikai eszményeiket, világlátásukat. Ez a különbség végig meghatározó lesz abban, hogy miképpen alakul a két csoport művészi témaválasztása, világlátása, továbbá megrendelői köre. Mindennek ellenére a modern magyar művészet megszületésében Nagybánya szerepe éppen olyan volt, mint a Secession művésztszűréséé Bécsben; ők voltak az ifjú csapat, aki elhozta a művészet „szent tavaszát” (Ver Sacrum) a magyar festészetbe, amikor 1896 kora nyarán a Hollósy szabadiskola kötelékében Münchenből Budapesten „átvonulva” elutaztak egy bájosan festői kisvárosba, Nagybányára, az erdélyi hegyvidék peremére, hogy ott egy plein air művészkolóniát alakítsanak.¹⁹

A bécsiekkel, az ún. „szecessziósokkal” összehasonlítva az ún. „nagybányai művészeknek” mind stílusuk mind művészi ideáljaik mások voltak, de az újtó szándék, az akadémikus klisékkel és a kommerciális szemlélettel szembeni fellépés gesztusa, történelmi helyi értékük és történelmi szerepük igen hasonló volt. Akárcsak Klimt köre Bécsben, ők is egy teljesen új művészetszemléleti tradíciót teremtettek meg a magyar képzőművészetben, (a bécsiekétől természetesen igen eltérőt), egy olyan stílárís vonulatot, melyet a hazai művészettörténet-írás máig jellegzetesen magyarnak

tart: Genthon nyomán – erősen leegyszerűsítve – az impresszionizmus nemzeti (magyar) változatának.²⁰

A nagybányai festők „szecessziója” (itt a kivonulás értelemben véve) abban viszont különbözött a Bécsi Secession 1897-es fellépésétől, hogy szervezetileg nem indult még harcba a kiállítási rendszer reformjéért, nem volt tudatos, céljait manifesztumban megfogalmazó társulás, továbbá, hogy a Jugendstil Gesamtkunstwerk ideálja idegen maradt tőle, csak a „tisztá” festészet problémáira koncentrált és az adott rendszeren belül próbált érvényesülni.

A magyar Fin-de-siècle képzőművészeti színeképe (összképe) azért is annyira más, mint Bécsé, mert Budapesten nem lépett fel egyetlen olyan nagyhatású művészeti csoport sem, melynek tagjai egy koherens esztétikai koncepció nevében a képzőművészetek minden ágát modernizálni szerették volna.²¹ A 90-es évek újtó művészgenerációjának körében nem alakult ki szoros szövetség építészek, iparművészek és festők között. Magányos tehetségek, mint pl. a szimbolikus art nouveau franciás, de szuveréneen egyéni stílusú zseniális képviselője, Rippl-Rónai József²² vagy a rendkívül tájékozott, gyakran stílust váltó virtuóz Vaszary János²³ magányosan küzdöttek a kritika értetlensége és a közönség közönye ellen. A magyar művészeti életnek ez a fragmentáltsága, a művészetkritika viszonylag kezdetleges színvonala és az, hogy a képzőművészet sorsát nagyon kevesen viselték a szívéükön, nem tette lehetővé a modern stílus olyan gyors diadalát, mint ahogy az Bécsben történt.²⁴ A magyar moderneknek 1903-ig vagy 1906-ig kellett várniuk, hogy a magyar közönség végre elfogadja és megszeresse őket! Ferenczy első sikeres kiállítása 1903 telén, Rippl-Rónaié csak 1906-ban volt. (Legtöbbjük negyven felé járt!) A magyar kultúra kulcspozícióiban még mindig a historizmus és az akadémikus festészet rendíthetetlen hívei ültek. Pedig a magyar festészetben előbb indult meg a nyugtalan kísérletezés az új stílus után, mint Bécsben, és legelsőnek éppen a Császárváros legnyitottabb szemű és szívű művészetkritikusa, a későbbi „Secession” támasza és szövetségese, Hevesi Lajos „fedezte fel” az 1894-es Bécsi Nemzetközi Művészeti kiállításon (Internationale Kunstausstellung) a fiatal magyar tehetségeket, elsősorban Csók István korai remekművét, az *Árvák*-at.

A „léleklátó” modern festészet első remekművei

Hevesi a bécsi művészek előtt a magyarokkal példálózik, és a Münchent, Párizst megjárta magyarok modernségével igyekszik a bécsieket a művészi megújításra, a „Szecessio”-ra rábeszélteni.²⁵ A kritikus, aki az osztrák külügyminisztérium napilapjának, a Fremdenblattnak a művészeti referense volt, (így feuilletonjait minden állami hivatalnoknak illetékos olvasni, sőt feltehetőleg maga Ferenc József is sokszor az ő tájékoztatása alapján értesült a Császárváros fontos művészeti eseményeiről), jól ismerte a tényeket, hogy

a magyar festészet előbb nyitott München és Párizs újfajta modern stílusai felé, mint a Fin-de-siècle bécsi mesterei.²⁶ 1887-től számítható ezen ifjú generáció átrajzása Münchenből Párizsba. Ekkor kezd ott tanulni Rippl Rónai József, Iványi-Grünwald Béla, Ferenczy Károly és Csók István. Stúdiumaikat mindannyian az Academie Julian-ban folytatják. Festőide-áljuk a kor bár hivatalosan is ünnepelt, de kétségkívül magas művészi színvonalon alkotó mesterei, a romantikus sorsú, már nem élő Jules Bastien-Lepage és a sikerei csúcsán lévő Dagnan-Bouveret, tehát a „finom naturalizmusnak” azok a képviselői, akik a vidéki, a paraszti francia élet ünnepe és hétköznapijait festik meg. Mindük látta az 1889-es párizsi világkiállítás művészeti szenzációját, a francia festészet száz évének csúcsteljesítményeit bemutató kiállítást, de választott eszményeikhez mégis hűek maradtak. A Párizsban 1901-ig maradó Rippl-Rónai Józsefen kívül (akit alkata, művészi érzékenysége és szerencséje a Nabis-körbe vonzotta) a többi ifjú magyar, akárcsak a pár évvel később Párizsba érkező valamivel fiatalabb Glatz Oszkár, Thorma János és Réti István mind a lélek-elemző, ún. finom naturalizmusnak keresztelt irányzat híveivé válnak, és első jelentős műveiket mind az ún. Bastien-Lepage-i stílusban festik meg.²⁷

A huszadik századi normatív, forma- és avantgarde-centrikus magyar művészettörténeti szakirodalom mindig sajnálkozott a fölött, hogy Csók István vagy Ferenczy Károly ill. többi kollégájuk Bastien-Lepage-t, nem pedig Monet-t fedezték fel a maguk számára. Ez a mechanikus szemlélet csak festészettechnikai aspektusokra koncentrált, és figyelmen kívül hagyta, hogy az „Európa pereméről” (Rande Europas) érkezettek, az oroszok, skandinávok vagy a magyarok – bármilyen erős művészi tehetségek voltak is, 1900 előtt szükségszerűen nem reagálhattak egy olyan öntörvényű formakísérletező mester műveire, mint Monet, aki számára ekkor, a 80-as évek végén a figurális festés már elvesztette jelentőségét, és aki már maga is túllépett az impresszionizmus „klasszikusnak” nevezhető szakaszán. Párizs pluralisztikus stíluskínálatában (ahol egy külföldi, egy „provinciából” – vidékről jött fiatalnak eleve igen nehéz volt eligazodni) ezek a „vidékiek” sokkal inkább azokra az általános emberi-lelki tartalmakat hordozó, de azokat újszerűen megfogalmazó irányzatokra és mesterekre figyeltek fel, akik festészetükben a kor főbb intellektuális, irodalmi, művészeti irányzatainak esztétikai és lélektani kérdéseit járták körül. Azt, amit az Európa szerte olvasott kortárs irodalmi nagyságok (Flaubert, Zola, Maupassant) műveiből, tehát a naturalisták és a lélektani regények, drámák világából (Ibsen, Tolsztoj, Turgenyev) már megelőzőleg, otthon vagy a müncheni bohémvilágban megismertek, és égetően aktuálisnak, modernnek érezték. Érdeklődésük középpontjában minden festészeti-technikai tudásszomjuk ellenére a modern ember állt, vágyaival, kételyeivel és lehetőségeivel szembesülten, egzisztenciális szorongattatásában. A modern, lelke belső problémáival, sorsával küszködő, de nem nagyvárosi ember.



8. Csók István: *Árvák*, 1891.

Ezek a fiatal magyar festők – bár mind polgári vagy kisnemesi származásúak – szinte kivétel nélkül a vidék Magyarországról jöttek, nem voltak modern nagyvárosi élményeik, Budapest a számukra csak úti állomás vagy a kiállítások színtere volt, kötődésük a gyermekkori vagy az azzal rokon tájnak szól és az ott élő vidéki embereknek. Képtémáikat ez az otthoni élményvilág határozza meg, ami csak megerősítést nyerhetett Münchenben, hiszen ott még hasonló volt egy-egy nagy mester orientációja, hogy csak a magyarokra oly mélyen ható Leibl-kör poétikus naturalizmusát említsük, mely egy igen hasonló világról vallott.

Az 1880-as évtized végen induló modern magyar festőnemzedék minden jelentős tagja számára, bármilyen pályát futnak is be később, bármilyen stílusváltozat kimunkálói lesznek is, ugyanaz a művészi-emberi feladat jelenti az „igaz művészet” lényegét: a léleklátó emberábrázolás. Rippl-Rónai és Ferenczy, Csók István²⁸ és Thorma János mind a lélek rezzenéseit, az emberi lélek rejtett mélységeit kutatják képeiken, és egyfajta „lélekállapot-festést” (*Stimmungsmalerei der Seele*) kísérelnek meg a 90-es évek elején. Ennek lett a példája Csók: *Árvák* című képe (1891), és ide tartoznak Ferenczy Károlynak és Réti Istvánnak a finom naturalizmus stílusában

festett első sikeres képei is. Ezt a stílust egyébként a kortársak a „Frei-lichtmalerei” autentikus változatának tekintették.

Ferenczy Károly 1889 után Szentendrén telepedik meg családjával, és itt, a Duna melletti rác kisvárosban festi ezüstösszürke tónusú vásznait, melyeken esemény nincs, csak lélekállapot. Az egyik legkiemelkedőbb mű ebből a később, Nagybányán – igazságtalanul szigorúan, indulatosan – megtagadott korszakából a *Kavicsot hajigáló fiúk* 1891. A három sovány kiskamasz körül szinte megáll a levegő; a borús, puha szürke ég alatt a hatalmas, nyugodtan hömpölygő ezüstszürke folyó partján játszó gyerekek közül az egyik épp lehajol a következő kavicsért, de a másik kettőt mintha játék közben megérintette volna valami megfoghatatlan erő, valami szavakba alig önthető hangulat. Talán a folyó végtelenbe vesző messzesége teszi, talán a gyöngyszürke fénybe burkolt világ tónusbeli egysége varázsolja emlékezetessé a pillanatot, melyben mintha egy villanásra megérezné a gyermeklélek a természet végtelenjét és a sodró idő megállíthatatlan hatalmát.

A Hevesit 1894-ben Bécsben lelkesedésre gyújtó *Árvák*, Csók István 1891-ben festett képe, hasonlóan egy szín rabul ejtő hangulati varázsára építi a jelenet érzelmi hatását: „Az idei nemzetközi kiállításon egy egészen kék képet is láthattunk, az *Árvák*-at a magyar Csóktól. Jogosan kapta meg az aranyérmét. A publikum nem keveset ágállt ugyan a kék levegő, a kék fény, a kék árnyékok ellen. De éppen ez a kék hangulat teremtette meg a vigasztalan boldogtalanság benyomását. Ha szürkét használ a festő, az csak bal-szerencse lett volna, a zöld meg adott volna egy reménysugarat.”²⁹ A havas téli, korai esti alkony kéken borongó homályát a petróleumlámpa sárga fénye nem tudja átmelegíteni, mint ahogy a szobát megtöltő csendes gyász szomorúságát sem tudja oldani a remény. Halkszavú, törekeny lírával teli a kép, a kék tónusok zenei harmóniáját nem törli meg semmi, érzelemmé lényegül a mozdulatlan kék csend, behatol a tárgyakra, a szívekbe: szimbolikus dimenziókat ölt (már-már misztikus erővé válik.) a két gyászoló nő bánatának inkarnációja lesz, melynek hatása alól a néző sem vonhatja ki magát.

Ezek a modern remekművek Hevesi lelkes jóslata ellenére még nem hozták el a modernség áttörését a magyar festészetben. A millenniumi festészeti kiállítás rengeteg történeti témát felvonultató zsúfolt kiállításán elvesztek a közepes színvonalú és konzervatív ízlésű képek tömegében, de ott voltak annak bizonyítékaként, hogy megszülettek a modern festészet első remekművei, melyek szinkronban voltak a rendkívül sokágú modern festészet egyik jelentős vonulatával.³⁰

A magyar művészeti közeg

Nagybánya művészkolóniájának első generációja nem az első plein air kolónia volt Magyarországon. Az elsőbbség Szolnoké volt, ahol 1851 óta nyaranta August Pettenkoffen varázslatos festőiségű, fénnyel teli kis képeket



9. Ferenczy Károly: Kavicsot hajigáló fiúk, 1891.

festett.³¹ Hamarosan más, osztrák (Eugen Jettel, Rudolf Ribarz, Tina Blau) majd magyar festők (Deák Ébner Lajos, Bihari Sándor, Fényes Adolf) is követték példáját, és lassan kialakult a szolnoki iskola, ami igen magas színvonalon művelte a tájfestészetet és a paraszti zsánerfestést, egyben hozzájárult ahhoz a romantikus kliséhez, mely szerint a magyar festészet par excellence legnemzetibb tája az alföld síksága, a puszta, és legfestőibb modelljei a cigányok.³² A plein air festésmódnak a 19. század második felében sok más festő híve is volt Magyarországon, így a „magyar impresszionizmus atyjának” tartott Szinyei Merse Pál,³³ vagy egy-egy képén a magyar Stimmungsimpressionismus legnagyobb magányos mestere, Mednyánszky.³⁴ Az ő művészetük szerencsétlen módon sokáig nem vált eléggé ismertté ahhoz, hogy lényegesen befolyásolja a fiatal festők stílusát vagy a közönség ízlését.

1896-ban az ún. honfoglalás 1000. évfordulóját ünneplő országban Budapesten az Országos kiállításon a szervezők – elsősorban a történeti pavilonban – igen sok képzőművészeti alkotással kísérelték bemutatni az ország múltját, kultúráját. A kiállítást a húszmillió lakos közül egymillióan nézték meg, így a Millennium nemcsak a történeti szemlélet megszilárdításához járult hozzá, hanem egyben felhívta a figyelmet a vizualitás óriási lehetőségeire a kultúrában, és a közönség széles rétegeit tette érzékennyé a képek érzéki kultúrája iránt is.³⁵

Hollósy Simon szerepe

Nagybánya előzményei és eseménytörténete részben megvilágítják az egyes mesterek stílusorientációját és esztétikai eszményeit, de mint minden művészcsoporthoz, közöttük is rendkívül eltérő lelki és művészi alkatú festők voltak akiknek a stílusa, és témaválasztása a közös élmények, rokon művészeti ideálok ellenére egyéni maradt. Mindük részben müncheni tanultságú festő volt, és az egy Ferenczy Károlyt kivéve Hollósy Simon müncheni festőiskolájában is tanultak több-kevesebb ideig.

Hollósy azok közé a karizmatikus egyéniségek közé tartozott, akiknek a személyes varázsa rajongók és csodálók holdudvarát vonja köréjük, és az utókor nehezen tudja rekonstruálni lenyűgöző hatásuk titkát. A mindössze huszonkilenc éves mester 1886-ban már elég érettnek érezte magát művészileg ahhoz, hogy magán festőiskolát nyisson Münchenben, ahol a tanulókat az akadémiai felvételre készítette elő. A kortársak visszaemlékezései szerint zseniális és sikeres tanár volt, akiért nemcsak rajongtak a tanítványai, de pedagógusi módszerét az akadémia is elismerte: iskolájának abszolválása belépőt jelentett az akadémiai továbbtanulásra. Hollósy néhány leibl-i finomságú, lírai, naturalista portré mellett továbbra is paraszti zsánereket festett, kis méretben (pl. *Ivóban* 1887, *Két tűz között* 1889, *Az ország bajai* 1893) A tanítás robotja mellett hírhedt bohém életmódja sem tette lehetővé, hogy sokat fessen. A müncheni magyar kolónia középpontja volt, aki éjszakákat mulatott át tanítványaival, arról filozofálva, amit csak hallomásból ismert (Nietzsche vagy Zola munkái) avagy búsongva a magyar történelem múlt tragédiái fölött. Csupa tűz, szenvedély és emóció volt, de ezeket az érzelmeket ritkán tudta képpé transzponálni. Rapszodikus alkattából fakadt később emberi-művészi kudarc, amikor az addig csak műteremben festő művész kint a szabad ég alatt nem volt képes megoldani az új festői feladatot, hitelesen visszaadni a fény játékát, mert ahhoz szívós kitartás, diszciplína és igen sok munka kellett volna. Ő csak az ihlet, az inspiráció pillanatait tartotta alkalmasnak egy mű létrehozására. Egyre nehezebben, egyre gyötrelmesebben alkotott, és miután szakított Nagybánán maradt pályatársaival, kisodródott a magyar festészet főáramából.

Az 1896-os első Nagybánai nyár termése Hollósynál még rendkívül ígéretes volt, habár a Millenniumra megrendelt történelmi képet nem festette meg. Nagyszerű illusztrációkat készít viszont Kiss József, A Hét c. folyóirat költő-szerkesztőjének készülő verseskötetéhez, ami a modern magyar irodalom és a modern magyar festők jelképes szövetségének mintegy pecsétje lesz.³⁶ (A kapcsolatot A Hét és a nagybánaiak között az eredetileg müncheni festő barátból művészeti kritikussá lett Lyka Károly teremtette meg, aki a modern magyar művészet népszerűsítésében és elfogadtatásában ugyanazt a szerepet töltötte be, mint a magyar származású, de bécsivé lett, „Eingewienert” Hevesi a Secession diadalra juttatásában.)

Hollósy részben szimbolista jellegű képi megoldásokhoz nyúl a versek illusztrálásánál, részben expresszív drámaiságú kompozíciókat teremt, pl. A *Tüzek* című vershez, mely már előlegezi a következő esztendők befejezetlenül maradt főművének, a *Rákóczi-induló*-nak a szellemét. Hollósy, aki örmény családból származott, szenvedélyes magyar hazafi volt, és ezzel a témaválasztással megingathatatlan ellenzékiése, Habsburg-ellenessége mellett tett tanúbizonyságot. A kevés számú portrékból, derűs paraszti életképekből és tájképekből álló életművön belül csak két történelmi képről tudunk; egyik a bravúros atmoszférikus hatásokkal megfestett kisméretű *Zrínyi kirohanása* (1896 körül), a másik a vázlatban maradt *Rákóczi induló*, 1899. melyhez rengeteg vázlatot készített. Ez az utóbbi még vázlatában is zseniális megoldású kompozíció, a magyar történelmi festészet befejezetlen hatyúdala lett; akárcsak Liszt kései Haláltánca, ez is egy új művészi stílust előlegez.

Poros falusi úton, ellenfényben özönlik a nép szembe a nézővel úgy, hogy szinte elsodorja. A „vidéki Magyarország” plebejus lázadásának látomása ez, ahol a falu szegénysége, toprongyos, elhanyagolt gyerekek, suhancok, egy ősz hajú agg honvéd, parasztasszony és földmunkás és sok-sok ember (akinek az arcát a porfelhőben kivenni már nem lehet,) indul meg Rákóczi hívására a harcba, a nemzeti függetlenségért. Hollósy monográfusa, Németh Lajos szerint Kiss József *Tüzek* című, forradalmi felkelés látomását evokáló verse ihlette a képet.³⁷ A témával való küzdelem évei Hollósy fokozatos Nagybányán belüli elmagányosodásának, megkeseredésének esztendői. Az elfojtott indulatok, a harag és csalódottság szenvedélyes impulzusai mintha ott rezegnének a kusza ecsetvonásokban; az igazságtalannak, embertelennek érzett világgal szembeni egyéni lázadás dinamikája feszíti a képet, tördeli, porlasztja szét a színeket. Hollósy marginális, bohém helyzetének tudatában mindig is a plebejus kitaszítottak oldalán levőnek érezte magát. Így természetesen adódott nála nemcsak a Rákóczi téma politikai felvállalása, (mely még a millenniumi esztendőkből is tabu-témának számított) hanem az elesésre, mártíromságra ítéltetett lázadó sorsának belülről történt, lelki megélése. Társadalmilag is radikalizálta a Rákóczi felkelés képét, kizárólagosan a szegény nép forradalmi lázadását festette meg ebben az egyszerű, kivételes expresszív plein air látomásban.

Hollósy 1900 körül festett művei valószínűleg ismertek voltak Richard Gerstl előtt, aki az eddig ismert gyér adatok alapján, 1900-ban és 1901-ben Hollósy iskolájában Nagybányán töltötte a nyarakat.³⁸ Ezt a kapcsolatot sem a bécsi, sem a magyar kutatás nem dolgozta még fel. Gerstl naplói, feljegyzései számunkra még ismeretlenek, de ha a Rákóczi indulóhoz készült néhány vázlat, pl. a *Falu bolondja* kompozícióját, színkezelését nézzük, számos olyan karakterisztikumot fedezhetünk fel, mely rokon néhány későbbi Gerstl-portré festői megoldásával. Az alakok nyugtalanítóan különös aurája pl. „Mögöttem semmi, előttem semmi, 1896 c. képen, az úzótt lélek riadt tekintete egy-egy vázlaton, mintha a Gerstl képek arcait előlegeznék. Mindezt

csak a formai hasonlóságok szintjén maradvá állapítjuk meg, amíg új, konkrét adatok a két festő kapcsolatáról nem bukkannak elő, mindez akár véletlen egybeesés is lehet, de lehet híd is két túlérzékeny művész között. Hollósynak és a későbbi ún. Nagybányai Szabadiskolának egyébként nemzetközi híre volt. A sok külföldi diák közül a kutatás keveseknek dolgozta fel az életművét, így még feltáratlan a szabadiskola osztrák kapcsolatköre.³⁹

A par excellence „nagybányai stílus” megszületése

Ha kívülről próbáljuk szemlélni a nagybányai festőkolónia első nemzedékének, Ferenczy Károlynak, Réti Istvánnak és Thormának, Iványi-Grünwaldnak a teljesítményét, és a ma használt nemzetközi terminológia szerint besorolni, akkor a plein air gyakorlat hangsúlyozása mellett sem használhatjuk többé a klasszikus értelemben vett impresszionizmus stílus kategóriáját művészetükre. Más stíluseszmények hívei voltak 1896 táján a vezető nagybányai mesterek. Többségük ideálja a naturalizmus egyik sajátos, hitteles lélektani ábrázolásra törekvő változata volt, mely elvetette az akadémikus realizmus színvilágát, helyette – Bastien-Lepage stílusához hasonlóan – az egyenletes borús ég alatti megvilágítást használta előszeretettel, gyöngyházfényű szürkék, tompa zöldek és barnák tónusaiból alakította ki színvilágát és tiszta festőiségre törekedett. A látvány minél hívebb és pontosabb, saját szavaikkal „naturalistább” visszaadására törekedtek, de nem az optikai színelemzések és az impresszionista színfelbontás gyakorlatának az alapján, hanem az összefogott, valőrös, gyakran a komplementer színek hatására épülő, pasztózusan anyagszerű foltfestés útján. Még a naturalizmus kategóriáját sem lehet módosítások nélkül alkalmazni az első generáció mestereinek képeire, hiszen számtalan szál fűzi őket a szimbolizmushoz, téma és színviláguk pedig líraian átesztétizált, mentes minden nyerseségtől, földhözragadt prózaiságtól. Hogy mennyire érzékenyen reagáltak a nyugtalan századvég világnézeti válságának szinte minden aspektusára, azt témaválasztásaik sokrétűsége is bizonyítja. Nemcsak újszemléletű és minden hamis pátoosztól mentes történeti festészetet igyekeztek teremteni (Hollósy, Thorma, Réti), de megkísérelték a vallásos festészet hagyományos témáit is – a modern ember világképével összeegyeztetve, örök emberi üzenetét megőrizve – metafizikai dimenziókat is sejtető új kompozíciókkal és felfogásban modernizálni (Thorma, Réti, Ferenczy). Természetesen ezek az intellektuálisan hihetetlenül igényes, vizuálisan szinte megoldhatatlan feladatok többnyire kudarcba fulladtak, de néhány kivételes remekműben sikerült a valóság érzeki látványát úgy megfesteni, hogy a hagyományos téma (pl. Ferenczy *Három királyok* c. képe) valóban metafizikai magasságokba szárnyal, és misztikumká lényegül.⁴⁰

Az első nagybányai festőnemzedék vezető mestereit nem lehet egydimenziós tájkép és látványfestőkké minősíteni. Életműveik egyenként és a

csoport összetevékenységét illetően is éppen olyan sokrétű és széles téma-skálán mozognak, mint a bécsi Secession első generációi. (Portrék, tájképek, interieurök, csendéletek, vallásos és történelmi kompozíciók). Mint minden művészcsoportban, itt is kiemelkedik a generációból egy olyan alkotó, akinek a műve már-már emblematikusan összesűríti a többiek törekvéseinek eszenciáját, és művészileg-festőileg a leghitelesebben képviselik azt a művek sorából kiformalódó világ- és emberképet, mely aztán az idő távolából a kor intellektuális és érzelmi vezérmotívumának tűnik, és dominálja az utókornak az egész csoport munkásságáról alkotott képét. Ilyen domináns egyéniség volt Bécsben Klimt, és lett Nagybányán Hollósy helyett Ferenczy Károly.⁴¹

Különös módon a kortárs modern lengyel festészet párhuzamos művészi megújulásának két vezéralakja is volt, Malczewski és Wyspiański, de ketjük közül személyiségének összetettségénél és művészi sokoldalúságánál fogva az ifjabb Wyspiański, a drámaíró színapdtervező festő lett a krakkói művészvilág igazi vezéregyénisége.⁴²

Prágában bonyolultabb volt az összkép. Az igen fejlett és több évtizedes hagyományra visszatekintő művészetkritika jelentős helyi nagyságokat nevelt fel. A Mánes nevét viselő modern cseh művészeti együletben sok festőtehetség gyülekezett, de ők is igen eltérő stílusokat képviseltek, (Svabinsky, Slaviček, Hudeček, Preissig), és viszonylag homogén stílárú vonulatot képviselő csapattá egyikük sem tudta összekovácsolni a társulatot.⁴³

Van-e valami művészi vagy szemléleti rokonság Klimt és Ferenczy, e két emberileg olyannyira különböző, de egyaránt karizmatikus mester között?

A bécsi Secession alapító tagjai közül 1897–1901 között azoknak a képeivel rokon a nagybányaiak, közülük is elsősorban Ferenczy ekkori természetfelfogása, akik számára a táj hangulat volt. Az 1900 körüli bécsi *Stimmungslandschaft* remekei, mint pl. Carl Moll *Alkony* 1900 c. képe vagy Josef Engelhart néhány víztükörről festett képe, melyen dús növényzettel benőtt, néptelen patakpartok, tavak csilognak, sőt, Klimt legelső Attersee-i nyaralásai alatt festett „tükrözés”-képei is a természet titokzatos, misztikus arcát fürkészik, akárcsak magyar kollégájuk. De még ebben a témakörben is hamarosan megmutatkozik az az eltérő szemlélet, mely más-más irányba sodorja tovább az egyes életműveket. Míg pl. Ferenczy az ember és a természet közötti viszonyra koncentrált, és számára a természet és az ember csak egymásra vonatkoztatva alkothat egységet, és valósíthatja meg a panteisztikus világ harmóniáját, addig az osztrákok dualista módon szétválasztják őket. Vagy „tisztá”, ember nélküli tájat, természetet festenek, (pl. Klimt erdő- vagy kert-képei) vagy az embert, de őt a természettől izoláltan, urbánus környezetben. Ez a különös bécsi formula akár a modern városi embernek – minden sóvárgása ellenére – a természettől való elidegenedtségét is szimbolizálhatja. Az urbánus művész a modern ember spon-tán közegének a szobabelsőt látja, miközben a természet, vagy a legtöbbször megfestett, átesztétizált változata, a park – mely maga is már műalkotás –

a látogatók nélkül is tökéletes. (pl. Carl Moll képei a bécsi parkokról) Klimt még tovább lép: szinte úgy vizsgálja a természeti látvány egy-egy kivágatát, mint egy modern biológus: szabályos, négyzetbe fogott metszetként, amit mikroszkóp alatt fog analizálni. Erdő- és kert-képeinek főszereplője a dús növényi vegetáció, ami önmagában zárt világ, öntörvényű rendszer, amiből szinte nem is hiányzik az ember, aki csak megbontaná e tökéletes mikrouniverzum harmóniáját.

Az egy időben született osztrák és magyar interieur képek között is lényeges szemléleti különbségek vannak. Carl Moll színgazdag, derús képei a Hohe Warten épült otthonáról dekoratív képek, ahol a családtagok alakjai dekoratív, látványkiegészítő elemként illeszkednek be a kompozíciók választékosan esztétikus összképébe. (*Interieur* 1903, *Lakószobám* 1903.) Réti interieurjeiben az esetleges lakberendezés teljesen másodlagos, a kép lényege a családtagok pillanatnyi lélekállapotának a megörökítése. Réti számára az emberi lélek hangulatai a lényegesek. Anélkül, hogy végső konzekvenciákat próbálnánk levonni a képtípusok osztrák és magyar felfogása közötti különbség lényegéről, egy momentum alapvetőnek látszik: míg Bécsben az újfajta esztétikum megteremtése a fő cél, és a művészet lesz az emberi létezés legfőbb egzisztenciális értéke, (Beethoven–Ausstellung) addig a nagybányaiaknál ember és természet misztikus egységének szolgálata a művészet által. Ennek a harmóniának a misztériumát igyekszik Ferenczy megragadni formailag-érzelmileg a lehető leghitelesebben. Míg Klimt az emberiség eszményeinek a modern festője a fakultás képeken, addig a magyarok az ember, az egyes emberi lélek és a természet kapcsolatát próbálják újonnan, modernül értelmezni. Egy aspektus azonban mindvégig hiányzott a nagybányaiak művészetéből: az erotikum kultusza, a testiség, a szexualitás nyílt ünneplése. Szokatlanul szemérmes volt a festészetük; viszonylag igen kevés aktképet festettek, és ha igen, akkor is kerülték a nyílt érzékiségnek még a gyanúját is (pl. Ferenczy). Ebből a szempontból pl. Ferenczy festészete Klimt művészetének tematikailag szinte az ellentétét alkotja. Minden bizonnyal az egyéni alkat és hajlam a döntő, bár a tágabb és szűkebb közösség tabu-rendszere, meg az akt-modellek hiánya⁴⁴ is okozhatta azt a jelenséget, hogy az erotikumtól fűtött századfordulón Nagybánya festészetéből egészen a 10-es évekig valamiképpen kimaradt az erotikum.

A nagybányaiak kezdeti stiláris és tematikai pluralitása éppen a 90-es évek Münchenének rendkívül sokféle stílust és szemléletet felmutató festészeti panorámája felől érthető meg a legjobban. Amit Hevesi 1894-ben a müncheni szecessziósokról írt, azt szinte változtatás nélkül el lehet mondani a nagybányaiak első generációjáról is: „Mindent összevetve modernnek akartak lenni. Ez a mélyértelműnek tűnő szó végeredményében semmi mást nem jelent, mint azt a törekvést, hogy a művészetet újra közvetlen érintkezésbe hozzák az étellel, hogy ne áldozzák fel a művészetet iskolásan az életnek, hanem hagyják abból tapasztalatilag kibontakozni. Modernnek



10. Carl Moll: Lakószobám,
1903.



11. Réti István: Interieur, 1909.

lenni tehát újfent a természethez való visszatérést jelenti, mint ahogy így volt minden más utánzó művészi korszak után. Ennek során természetesen túlzásba is estek egyesek, az ultrák Zola-i festészetükkel naturalistákká lettek a naturánál. A visszahatás nem maradhatott el, bekövetkezett annak éteri, szimbolista ellentéte.⁴⁵ Dióhéjban és lényeglátóan így látta Hevesi a 90-es éveket végigkísérletező modernnek belső fejlődését, útját a naturalizmustól egy újfajta, modern idealizmusba. Nagybányáról szólva a korábnál sokkal inkább kell hangsúlyozni egy-két német festő, így Liebermann, Trübner vagy Fritz von Uhde inspiráló szerepét, mely a korábbi szakirodalom francia-centrikussága miatt háttérbe szorult.⁴⁶ Mindazonáltal a magyar mesterek ihletőikhez képest is mások, szuverénül egyéniek és félreismerhetetlenül modernnek, egyben magyarok kívántak lenni. A 90-es évek első fele tele van a fiatal magyar mesterek keze alól kikerülő, magányos modern remekművekkel, melyeknek alig, vagy csak jóval később lett valódi folytatásuk. (pl. Thorma János: *Bilcz Irén képmása* 1892, vagy Réti István korai főműve, a *Bohémek karácsonya idegenben*. 1893.) A stiláris és szellemi áttöréshez össze kellett fogni; legelőbb haza kellett telepedniük ahhoz, hogy meg tudják nyerni a modern festészetnek a magyar közönséget.

Táj és lélek

Réti és Thorma valójában lelkük szerint nem tájképfestők voltak, őket mindig is a figurativitás érdekelte. Vidéki polgári családból származtak, és akárcsak mesterüknél, Hollóssynál, az ellenzéki politikai érzelem, a Kossuth rajongás áthatotta gondolkodásmódjukat. Thorma János⁴⁷ volt a nagybányai festészet „legarchaikusabb” jelensége; szíve szerint még történeti festő, aki egy-két korai munkájától eltekintve egy életen át szinte megoldhatatlan, kissé idejétmúlt feladatokkal küzdött. Ragaszkodva a maximális történeti hűséghez, először a közelmúlt magyar történelmének megrázó tragédiáját, a honvédtábornokok aradi kivégzését festette meg (ezt még 1896 előtt mintegy millenniumi képnek szánva, életnagyságú alakokkal naturalista felfogásban.) Éppen mert a Ferenc József-i korszak legszigorúbban került, legkínosabb tabu-témáját festette meg, képe nem kaphatott kellő publicitást. Thorma ezután évtizedeken át a múlt fénylő, dicsőséges pillanatát, az 1848-as pesti forradalom első óráit próbálta megjeleníteni (*Talpra magyar*), de elvérzett ezeken az idejétmúlt feladatokon. Néhány remekbe sikerült merészen modern felfogású korai portréján (*Bilcz Irén* 1892) kívül különösen kvalitásosak az 1903–05 körül született, a vidéki nép életéből vett jeleneteket megörökítő kompozíciók. Erőteljes színességükkel és expresszív érzelmi töltésükkel egyéni vonulatot jelentenek a nagybányai piktúrán belül. (pl. *Október elsején* 1903, *Kártyázók*, 1904.)

Thorma, aki 1902-től a Szabadiskolában tanított, elméletileg is igen képzett festő-tanár volt. Az oktatás energiája nagy részét teljesen lekötötte,

annál is inkább, mert fokozatosan egyre több feladat hárult rá. Miután Ferenczy 1906-ban Budapestre, Iványi 1909-ben Kecskemétre ment tanítani, és 1913-ban még Réti is Pestre ment, Thorma maradt a kolónia legjelentősebb személyisége, a Szabadiskola legkarizmatikusabb és lelkiismeretesebb tanára. Ő volt az egyetlen az alapítók közül, aki haláláig hű maradt Nagybányához, és a Szabadiskolát azután is tovább vezette, mikor az első világháború után Nagybánya Romániához került.

Réti Istvánnak különleges szerep jutott Nagybánya történetében. Ő lett a kolónia, majd a későbbi szabadiskola történetének a krónikása, a művészi kezdetek szemtanúja és a „nagybányaiság” négy évtizeddel később formába öntött esztétikájának végső megfogalmazója.⁴⁸ Tőle tudjuk a legtöbbényt, az ő szemével nézte sokáig az utókor a barátokat és a művészi ellenfeleket is, és az ő személyes értékrendje is alakította azt a Nagybánya-képet és művészi szellemet, mely hamarosan kánonná vált a magyar festészetben. Az ő életműve sem nagy, akárcsak Thormáé, pedig hosszú életű volt.⁴⁹ Nemcsak tépelődő, intellektuális művészi alkata, a magára vállalt évtizedeken át folytatott tanítás miatt is keveset festett, és képeit hosszan csiszolta, javíttatta. Ez a nagyon jó megfigyelő különös gyengédségű portrékat festett, és nagyméretű kompozícióiban is akkor remekelt igazán, amikor a lélek gyöttrődését, szenvedéseit ábrázolta.

Réti sokáig nem nősült meg, magányos maradt, talán éppen mert rendkívül erősen kötődött az édesanyjához. Művészi és intellektuális fejlődésének megkapó dokumentumai a tanulóévei alatt özvegy édesanyjához írott levelei, melyek nemcsak fiúi kötelességtudattal számolnak be a mindennapokról, művészi élményeiről, hanem minden sorukból árad az őszinte tisztelet, és nem ritkán a honvágy, hogy újra Nagybányán lehessen a szülői házban. Korai remekműve, a *Bohéme karácsonya idegenben* (1893) is a honvágytól gyötört fiatal festő szemérmes vallomása, mely a hangulatát illetve méltó párja Csók lámpafényes képének, az *Árvák*-nak. Nagybányára való visszatelepedése után Réti többször is megfestette anyja arcképét, és egy sor olyan interieur, melyen édesanyját annak nővérével, a szintén nagyon szeretett nagynénjével együtt ábrázolja. Réti ezek a zsánerportrék az öregség ábrázolásának utolérhetetlen nagymesterévé teszik. Úgyszólván mindegyik ilyen munkája remekmű; az *Öregasszonyok* 1900, a *Kenyérszelő* 1906 és az ún. *Interieur I–III*. 1909–12. sorozata. Minden tárgyilagosságuk és kendőzetlen őszinteségük ellenére annyi gyengédséggel és megértő emberséggel tudta megfesteni az öregség egyre megrázóbb stádiumait, mint kortársai közül kevesen, honfitársai közül pl. egyedül csak Rippl-Rónai. Az 1900-as *Öregasszonyok* akár az „Uzsonna” címet is viselhetné, finom derűvel jeleníti meg az öreg hölgyek meghitt együttlétét. A kép hűen ragaszkodik a szobabelső pontos regisztrálásához, melynek három nemzedék óta koptatott biedermeier bútoraira fényes foltokat vetít a beeső napsugár. Édesanyja háttal ül az ablaknak, profilban ábrázolt, elnehezült alakja a kép tengelyében van. Festői szempontból a kompozíció merészen aszimmetri-

kus színkontrasztok, fehérek és feketék rafinált egyensúlyára épül, s hogy nem billen meg a kép harmóniája, az talán annak a megkapó hangulatnak köszönhető, ami az édesanya még mindig akkurátus aktivitást sugárzó alakjából árad; a teáscsésze kavargatása közben mintha egy pillanatra elmerengene, gondolatai minden bizonnyal a múltba szállnak. A mozdulat, a tartás hitelessége kézzelfogható, valódisága annyira lenyűgöző, hogy óhatatlanul a hatása alá kerül a néző. Ha ezt a képet összevetjük pl. Carl Moll feleségéről festett képével, azonnal szembeötlik, hogy a bécsi mestert nem az ábrázolt személy lélekállapota érdekelte elsősorban, hanem a szoba – egyébként Josef Hoffmann frissen elkészült stílusreform szeptessziós remeke – a „design” esztétikuma.

A majd tíz évvel később festett képén, a szemérmes visszafogottsággal *Interieur*-nek elkeresztelt képen (1909) Réti újra édesanyját és idős nénjét festette meg. Itt újfent nem a bravúros virtuozitással megjelenített szoba a főszereplő, hanem a két öreg hölgy, akik karosszékekben ülve a meghitt szoba mélyéből tekintenek ki az ablakból látható külvilágra. A bent és kint, a napfényvel teli, a számukra már-már elérhetetlen külvilág, amitől elzárja őket a betegség, a mozgásképtelenség. A borongós, mély árnyakkal teli a szobába zártság látványbeli és lelki ellenpontjára épül a kompozíció. Rokkon ez a kép Rippl-Rónaival (*Amikor az ember már csak az emlékeiből él*). (1904) Réti aszkétikus, rejtőzködő címadása ellenére ebben a képben több a szomorúság, mi több, a drámaiság, mint Rippl-Rónai egyébként szintén gyengéd, lírai, édesanyjáról festett képén. A két különböző karakterű idős hölgy virtuóz portréja megragadó, de egyben torokszorító elégiája az öregségnek. Itt nem a múlt emlékeit felidéző lélek megbékélő csendes búcsúja a világtól, amire az ember ráérez, hanem a rezignáció szemérmes, de mélyen szomorú érzése ragad meg. Szinte látni, amint a test romlása megbéklyőz a lelket és leszűkíti életét, kizárja a világból. Az emberi lélek, az emberi sors maradt Réti számára még 1909-ben is festészetének alaptémája.

Réti nagybányai korszakának 1899-ben született főműve a *Honvédtetés* volt, melyen a késő őszi, ködös alkonyatban megvénült öreg honvédek kísérik egy társukat utolsó útjára. A kép elégikus hangulata, az egyéni életek együttes sorsszerűsége az 1848-as generáció szívbemarkoló búcsúztatójává avatja a képet.

Réti 1913-ban kapott meghívást, hogy a budapesti Képzőművészeti Főiskolán tanítson. Ekkor hagyta ott Nagybányát, és ettől fogva még kevesebb ideje maradt a festésre. Az, hogy a természetcentrikus kolorisztikus naturalizmus szenzuális foltfestése oly sokáig élt tovább a magyar művészi gyakorlatban, neki is köszönhető.

Iványi Grünwald Béla,⁵⁰ a kolónia talán legkönnyedebb szemléletű egyénisége volt, aki szívesen próbált ki minden stílusváltozatot, és behízselgően virtuóz képeket festett mind a kolorisztikus naturalizmus, mind a már-már impresszionisztikusan aprózó ecsetjárású „Freimalerei” vagy a Jugendstilvel kacérkodó, hullámos vonalvezetésű plakatív dekorativitás stílusá-

ban. Ő volt a legnyitottabb a fiatal nemzedék stílusforradalmával szemben is, így érthető, hogy szívesen ment el 1909-ben a fiatalok egy csoportjával Kecskemétre, egy új, Jugendstil szellemű művésztelepet alapítani és vezetni.⁵¹ Hiányzott belőle a misztikára való hajlam és a teoretikus véna. Helyette munkásságát a nagybányaiak között a legváltozatosabb stíluspluralitás jellemzi. Legsikerültebb képeiből felhőtlen életöröm és derű árad. (pl. *Három királyok* 1901, *A ruhaszárítás* 1902, *A lugasban* 1900).

Ferenczy Károly, „primus inter pares”

Ferenczy már 1893-ban Münchenben stílust váltott. Megelégette a Bastien-Lepage-i ezüstszürke palettát és kivonult az árnyas, Garmisch-i kertbe, (ahová a családjával költözött,) és a sűrű lombok olvadóan puha háttére előtt megfestette első *Őnarckép*-ét, (1893) eljövendő új stílusának első hírnökét. Szinte jelképes ez a mű: a komoly, fürkésző, érzékeny férfiarc háttére a kert, a humanizált természet egy esztétizált darabja, ahol otthon van a lélek. Még ugyanabban az évben született a kép párdarabja, a *Madárdal*, (1893) melyen a várandós fiatal nő a homályosan derengő zöld erdő mélyén egy madár dalára figyel. Ezek a képeken talált rá Ferenczy életműve vezérmotívumára, ember és természet harmonikus együttlétére, lelki ösztartozására.

A három müncheni esztendő alatt szilárdult meg művészi világképe, és ekkor égtek bele a lelkébe végleg azok az esztétikai-etikai ideálok, melyek ettől kezdve belülről fogják irányítani művészetét. A kitartó müncheni kísérletezéseknek a gyümölcse Nagybányán érett be. Ferenczy Nagybányai évei több alkotóperiódusra tagozódnak. A letelepedést követő első munkák nála is rajzok voltak, azok az illusztrációk, melyeket Kiss József verseihez készített. Ekkorra, 1896 körülre tehető az az igen kevés mű, melyen a Jugendstil formavilága is megérintette. Hogy milyen bravúrosan tudta a hajlékony vonalakkal is kifejezni a lélek apró moccanásait, azt ezek az illusztrációk tanúsítják. Az egyik leglíraibb lap a *Nápolyi emlék*, melynek szemérmes, visszafogott melankóliája költőibb, mint maga a vers. A személyes emlék hitele (a festő ott kezdte meg első művészi stúdiumait) hatja át a kompozíciót. A nézőnek hátat fordító férfi oly odaadóan csodálja az előtte kitérülő tájat, mintha máris el kéne szakadnia tőle. Az álmok sóvárgásával és a búcsúzás melankóliájával van tele minden lágyívú forma, s puha vonal. Hiszen még egy táj is annyira fájoan szép tud lenni, hogy látványával nem tud betelni a lélek, megállítaná a pillanatot, de hiába. A látvány érzéki gyönyörének emléke és az élmény mulandósága miatt érzett melankólia lebeg ebben a képben.

Az első nagybányai esztendőik 1896 és 1901 között Ferenczy első nagy stíluskorszakát jelentik. Nemhiába írta röviddel odaérkezése után e sorokat: „A táj biblikusán monumentális”; őt ez a vidék monumentális vallási

kompozíciók megfestésére ihlette, annak ellenére, hogy nem tartotta magát vallásos embernek. Ekkor születtek *A hegyi beszéd*, (1896), a *Józsefet eladják testvérei*, (1900) *A három királyok*, (1899) és az *Ábrahám áldozata* (1901). Ezeket a főműveket olyan világi témájú kompozíciók kísérik, melyek a nagybányai táj és fények fokozatos meghódításának megannyi lépcsőfokai. (pl. a *Hazatérő favágók*, vagy az *Esti táj lovakkal* (1899)), vagy a periódus záróakkordja, a hitvallás: *A festő és modellje*. 1901. Műterme ekkoriban elsősorban az erdő, annak is a legárnyasabb zugai, ahová csak ritkán hatol be a napsugár. Ezek a képek nem fényesek még, de az árnyaik lélekkel és belső fénnel telítettek, érzelmektől áthatottak, mélyen emberiek. 1902 után, második nagybányai stíluskorszakában felragyog a napfény Ferenczy képein, beköszönt a nyár a vásznakon, megszületnek azok a főművek, melyek egy békés aranykor derűjét sugározzák; a *Nyár*, 1902, *A festőnő*, 1903, a *Napos délelőtt*, 1905 a *Majális*, 1906, és közöttük a talán legtökéletesebb remekmű, az *Október*, 1903.

Ez az a korszak, melynek alapján festészetét oly sokszor nevezik impresszionistának, pedig festői módszere, színkezelése és ecsettechnikája soha nem volt impresszionista. Sokkal szuverénabb alkotó volt annál, sem hogy utánózni igyekezett volna a franciákat. Keresve sem lehet tömörebb, jobb elemzést találni ekkori stílusára, mint ahogy ő határozta meg az 1903 telén rendezett budapesti gyűjteményes kiállításának egyoldalas előszavában; „kolorisztikus naturalizmus szintetikus alapon.” Nagy, puha színtelületekben komponál, de színei mindig a látvány valóságához kötődnek. Bár ő maga látványfestőnek tartotta magát, semmi többnek, és igyekezett minden „irodalmiasságot” kiküszöbölni képeiből, azoknak mégis, még így is van „témájuk” ; a derűs létezés mindennapi csodái, amiket csak a természet és a bölcsen tartalmas, tevékeny élet nyújt az embernek. A fürdés a hűs, nyári patakban, az olvasás egy napos délelőtt, vagy a gyümölcs és avarillattal teli őszi kertben, bágyadt napfényben, mint az *Október*-en. Ebben, de csak ebben, a *jois de vivre* őszinte ünneplésében hasonlítható egy két impresszionistához. Csak az attitűd, az életszeretet rokon, de nem a formai megoldás. A kép már szerepelt az 1903 telén Budapesten megrendezett gyűjteményes kiállításon, mely meghozta végre Ferenczy számára a közönségsikert, és indirekten a nagybányai festészet elfogadását jelentette. Ami hét esztendőn keresztül nem sikerült, most megvalósult, a modern festészet végre Magyarországon is felkeltette az emberek figyelmét, és kezdték megszeretni. Ezután a kiállítás után inogni kezdtek a konzervatívok bástyái, és 1905-ben meghívták Ferenczy Károlyt Budapestre tanítani. Ezzel az állami kultúrpolitika szimbolikusan is elfogadta a nagybányai stílusát. Az alapító generáció még nem sejtette, hogy phyrrosi győzelmet aratott.

1905 sajátos módon, egymástól függetlenül, de cezúrárt jelent mind a bécsi festészet történetében – ahol ekkor vált ki Klimt csoportja a Secessionből – és a magyar festészetben is (ekkorra hódította meg a hivatalos művészeti élet oktatási kulcspozícióját a modern festészet első nemzedéke.)

Látszólag különböző előjelű fordulat, Bécsben kudarccal és Budapesten sikerrel, valójában azonban rejtett, de könyörtelen generációváltás. Bécsben a már korábban beérkezett és elfogadott sikeres Klimt-csoport ugyan a kevésbé sikeres művészeti átlagtehetségek nyomása alatt vonult vissza egy időre a nyilvánosságtól, de azután pár év múlva már a radikális avantgarde ún. 1905-ös nemzedékének, az ifjú bécsi expresszionistáknak adja át a vezető szerepet.⁵²

Magyarországon Nagybányán már a következő évben megkezdődik az éppen hogy beérkezett első generációval, a „szelíd modernnek”-kel szembeni stíluslázadás; neósoknak nevezi a kritikus ifjakat a helyi hagyomány, a neoimpresszionizmus rövidítéséből kiindulva. Párizsban 1905-ben a Salon d'Automne-ban Matisse és néhány más festő képeit botrányosnak tartva visszautasította a kritika és Fauves-nek keresztelte el őket: új irányzat született. Európa-szerte színre lépett a „radikális” avantgarde.

A neósok palotaforradalma, a második nemzedék

Az ifjú titánok egyik vezére, Czóbel Béla 1902 óta nyaranta Nagybányán festett a szabadiskolában, miközben 1903 telétől az év többi részét Párizsban töltötte, ahol az Academie Julian-on tanult, mint annyi más magyar festő. 1905-ben ő is kiállít három képet az Őszi Szalon tárlatán, de ennél sokkal fontosabb, hogy szinte megszületésének pillanatában a Fauves-hoz csatlakozik, és már 1906-ban az új stílusban fest, majd 1908-ban Matisse tanítványául szegődik.⁵³ Czóbel még 1906 nyarán Nagybányán megmutatta új, a naturalizmus szemléletével szakító első képeit, melyeken sötét kontúrokkal írta körül a formákat, és szokatlan, természetellenes színekkel töltötte ki a síkra redukált képteret. Még a következő években is visszatér nyaranta, és „megbolondítja” az ott festegető legifjabb nemzedéket: Czigány Dezső, Tihanyi Lajos, Perlrott Csaba Vilmos, Ziffer Sándor és Boromisza Tibor⁵⁴ hirtelen másképp kezdenek festeni mint addig.

Réti már 1909-ban – amikor Nagybányán egy újságcikkben visszatekint a kolónia 14 éves múltjára – regisztrálta, hogy „A francia művészet legújabb hullámcsapása, mely a Gauguin, Van Gogh, Matisse, Manguin neveit vetette fölszínre, egyszerre Nagybányán is érezhető lett. Előbb mint Magyarországon bárhol. Budapestet sem véve ki, először itt okozott kavardást a fiatal lelkekben.”⁵⁵

A közvetlenül Párizsból „importált” új stílusfordulat más forrásokból is megerősítést nyert. 1906-ban egy rendkívül nagyhatású francia festészeti kiállítás vándorol végig a Monarchia három legfontosabb művészeti fővárosán, Bécsben, Budapesten és Prágában. A gazdag anyag Van Gogh, Gauguin és Cézanne képeit mutatja be. Tódul a közönség és tódul a szakma mindent, hogy lássa ezt a sokkolóan különleges új festészetet, és hamarosan mind a három városban új színekkel, szokatlan formákkal új szemléletű

képeket kezdenek festeni a festők. Még az idősebb nemzedék néhány érzékeny mestere (pl. Rippl-Rónai, Iványi-Grünwald) is megváltoztatja stílusát. A három városban háromféleképpen reagál a festészet a franciákra: Bécsben Van Gogh, Budapesten Gauguin, Prágában pedig Cézanne művészetének lesz legmélyebb a hatása.⁵⁶ Bécsben az expresszionista ifjú nemzedék, Budapesten ill. Nagybányán a „Neósok” majd a „Nyolcak”, Prágában az „Osma” csoportja és nyomukban a kubizmus fogja a radikális avantgarde művészeti forradalmát véghezvinni, megváltoztatni a festészet világképét.⁵⁷

Hogy az eltérő mentalitás, a nemzeti, ill. a helyi közösségi kultúra milyen rejtett, kollektív traumái vagy vonzalmai okozták azt, hogy Bécsben, ha ugyan áttételesen is, de elsősorban Van Gogh hatott a festőkre, (pl. az ifjú Schielére, Gerstlre), míg Budapesten az ő festészete alig hatott. A vonzások és választások titkos rugói még nem lettek kikutatva. Mindenesetre a magyaroknál Gauguin égő színei, varázslatos dekorativitása aratta a legnagyobb sikert. Mellette – a kritika által is támogatva – Cézanne művészi jelentőségét is kezdték felismerni a fiatalok, és az ő hatása a korai kubizmusból nyert impulzusokkal keveredve sajátos, egyéni formakísérletekben csapódott le. (pl. Czigány Dezső, Boromisza Tibor és Galimberti Sándor vásznain.)

A magyarországi Nyolcak csoportja már nem folytatta Nagybánya érzelmes természetkultuszát, sőt, a naturalizmus lélektani érdeklődésű intim világával élesen szembefordult. Erős, expresszív színhatásokra törekszenek, a való látványtól merészen és szabadon eltérnek, de még midig megőriznek valami robusztus dekorativitást. Néhányuk, így Czigány, Czóbel, Tihanyi megjárta Nagybányát, és éppen ott festette első képeit, melyeken először zeng fel a fauve-os hang, a harsogó színvilág, és ekkor keményednek vastag, fekete kontúrokká a tárgyak, tájak körvonalai. A téma még hagyományos – Nagybánya tájai vagy maga a város, jellegzetes házaival, templomaival –, de a látásmód már újszerű; a korábbi nemzedék sohasem festette ilyen tüzes, dekoratív színekkel, ilyen síkszerűen és kontúrosan az utcaképeket. A nézőpont is új, mintha helikopterről néznék vagy egy sportpilóta szemszögéből („aviátor”-i nézőpont) A fiatal neósok egyénenként új, szuverén, modern, valójában szorosan egyetlen másik mestert sem követő saját hangot keresnek. Így Czóbel színválasztása sohasem olyan „vad” mint a fauves-oké, pedig 1908-tól Matisse tanítványa. Perlrott Csaba Vilmos és Boromisza Tibor pedig nemcsak Gauguintól és a fauves-októl veszi át a zománcosan égő színeket, de Cézanne szerkezetességéből is merít ihletet a prizmákkal való komponálásra. Ezek a fiatalok eklektikusan válogatnak a minták között, de csak inspirációt keresnek, másolni nem akarnak.⁵⁸

Az idősebb generációval való összetűzés 1911-ben már elkerülhetetlen, néhányan végképp elmennek (Czóbel, Tihanyi), mások közülük makacsul kitartanak abban a reményben, hogy hamarosan úgyszólván át fogják venni a vezetést a szabadiskolában is (Boromisza Tibor, Ziffer Sándor).⁵⁹ Nagybányából 1909 táján elágaznak az utak a magyar festészet különböző új irányzatai felé. Iványi Grünwald – az egyetlen az alapítók közül, aki a fiatalokhoz

csatlakozott – Kecskemétre távozik, hogy ott egy új szabadiskolát nyisson, ahol az iparművészetnek is helye lesz.⁶⁰ Többen csatlakoznak a Nyolcukhoz,⁶¹ és Budapestre teszik át tevékenységük fő terét, majd a csoport széthullása után szuverén, egyéni életutat járnak be, mint pl. Tihanyi Lajos⁶² vagy Perrott Csaba Vilmos.⁶³ Néhányan az expresszionizmus kolorisztikus tájképfestészetének helyi képviselői lesznek, mint Ziffer Sándor,⁶⁴ mások pedig Pesten és Párizsban festenek városképeket, mint pl. Galimberty Sándor vagy Dénes Valéria, akik a kubizmus tanulságait szenvedélyes, expresszív vonalvezetéssel egyesítik. Természetesen maradnak a naturalisztikus látványfestészetnek is hívei Nagybányán a fiatalabb generáció tagjai között is, de ők majd a századelő esztétizáló látványkultúrájának őrzői lesznek évtizedeken át.

Szinte mindegyik irányzat termelt kiemelkedő művészi kvalitású képeket. (pl. Boromisza Tibor: *Nagybánya látképe* 1911, vagy Ziffer Sándor városképei) Többnyire már csak az ihlető táj és a város, a művészi absztrakció kiindulópontja a közös, a stílus, az életérzés más és más.

Nagybánya második nemzedékének stílusa még annyira sem volt egységes mint az alapító nemzedéké, de ez természetes; a huszadik századi avantgarde csoportosulásoknak legfeljebb az induláskor meghirdetett művészi manifesztuma (vagy esetleg ennél is kevesebb, mindössze az előző generációval szembeni újítás szándéka) jelenti a közös eszmei alapot, az eszmék megvalósítása mindig szigorúan egyéni. (A kortárs Die Brücke tagjainak éppúgy nem volt csoport-stílusuk, mint a Blaue Reiter-nek.)

Valami közös nevező mindennek ellenére jellemzi korai, 1906–12 közötti képeiket, ez pedig a színek heves, szenvedélyes szeretete és az a feszült érzelmi és intellektuális nyugtalanság, mely dinamizmussal tölti meg a kontúrokat, a stilizált formákat. Az új formák, az új stílus, az egyéni hang keresése közben a neósok lemondanak arról, hogy a világról alkotott szellemi-lelki összefüggéseket képbe sűrítsék. Lemondanak – legalábbis egy időre arról, hogy portréik a lélek titkait fürkészzék (mint Réti tette), s lemondanak arról, hogy minden képen újra meg újra megkíséreljék megérzékíteni az ember és a természet testi-lelki szimbiózisát (mint Ferenczy tette). Az ő generációjuk számára már csak a nyughatatlan kísérletezések gesztusa maradt, a háború felé rohanó világban.

JEGYZETEK

¹ Az itt tárgyalt korszak magyar művészetéről írt átfogó jellegű könyvek, katalógusok: NÉMETH Lajos: *Modern magyar művészet*. Budapest 1968.; SZABADI Judit: *A magyar szecesszió*. Budapest 1979. SZABÓ Júlia: *A XIX. századi magyar festészet*. Budapest, 1988. *Ungarn – Avantgarde im 20 Jahrhundert*. Ausstellungskatalog (hrsg.) Peter

BAUM Linz, 1998. *Aranyérmek, ezüstkoszorúk*. Katalogus. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1995. ANDRÁSI–PATAKI–SZŰCS–ZWICKL: *Magyar művészet a XX. században*. Budapest, 1999.

² FLEISCHER Gyula: *Magyarok a bécsi Képzőművészeti Akadémián*. Budapest, 1935.

- ³ Ungarn und die Münchener Schule. Ausstellungskatalog München, Bayerische Vereinsbank. 1995.
- ⁴ MORAVÁNSZKY Ákos: Az Osztrák–Magyar Monarchia építészete. Budapest, 1988.
- ⁵ Ld. Erről a témáról Carl E. SCHORSKE: *Finde-Siècle* Vienna. New York, 1981. HANÁK Péter: A kert és a műhely. Budapest, 1995. John LUKÁCS: Budapest. Budapest, 1988. Ilona SÁRMÁNY-PARSONS: Die Kultur von Budapest zwischen 1890 und 1914. in: *Kreatives Milieu*. Wien – München, 1993. 85–110.
- ⁶ A Magyar Tudományos Akadémia és a művészetek a XIX században. Katalógus. Budapest 1992. SZVOBODA Gabriella: A budapesti falképfestészet vázlatos áttekintése. (1863–1903) *Művt.Ért.* 1986. 3–4. 133–172.
- ⁷ Ebből a szempontból a magyar helyzet rosszabb volt még a csehnél vagy a lengyelnél is, mert mind Prágában, mind Krakkóban voltak akadémiai rangú képzőművészeti felsőoktatási intézmények, a budapesti Mintarajziskola kiváló tanárai ellenére sem volt annak tekinthető.
- ⁸ Roman PRAHL, Lenka BYDZOVSKÁ: *Freie Richtungen*. Die Zeitschrift der Prager Secession und Moderne. Prag, 1993. 21.
- ⁹ Jan OSSTROWSKI: *Die polnische Malerei*. München, 1989.
- ¹⁰ LYKA Károly: *Magyar művészet Münchenben*. Budapest, 1982. (1951)
- ¹¹ Fontos inspiráló szerepet játszott a régióon belül a népművészet kultusza, ami már a historizmus stílusuralmának idején is jelen van mind az építészetben, mind az iparművészetben, de még jelentősebbé válik a kilencvenes évektől kezdve, amikor az etnográfusoktól, a szakutódusoktól egy időre újra a képzőművészek kezébe kerül át a népművészeti kincs interpretációjának és népszerűsítésének a lehetősége. Tamás HOFER: *Construction of the „Folk Cultural Heritage“ in Hungary and rival Versions of National Identity*.
- ¹² Michael JAKOBS: *The Good and Simple Life. – Artist Colonies in Europe and America*. Oxford, 1985.
- ¹³ Peter WENINGER – Peter MÜLLER: *Die Schule von Plankenberg*. Graz, 1991.
- ¹⁴ Ez a jelenség egyébként a 19. század végén a legtöbb európai nemzetnél – és nemcsak a kislepek körében – megfigyelhető, de elsősorban az iparművészetben. A francia, vagy a német iparművészeti írások éppen úgy tele vannak nacionalista ízű jelszavakkal és célkitűzésekkel mint a magyar, katalán vagy cseh szakirodalom. A különféle nemzeti kultúrpolitikák retorikája sokszor még a nagy művészeket is elragadta magával, nemcsak a kismestereket. A nemzeti partikularizmusra való törekvés úgyszólván kozmopolita jelenség volt, és nem állt semmilyen korrelációban a művészi kvalitás kérdésével.
- ¹⁵ *Vergangene Zukunft – Tschechische Moderne 1890 bis 1918*. Ausstellungskatalog. Wien, 1993. Jan OSTROWSKI: *Die polnische malerei*. München, 1989.
- ¹⁶ Ludwig HEVESI: *Acht Jahre Secession*. Wien, 1906. Hermann BAHR: *Secession*. Wien, 1900.
- ¹⁷ *Traum und Wirklichkeit*. Ausstellungskatalog. Wien, 1985.
- ¹⁸ Giovanni Segantini egyike volt a bécsi Secession különös tisztelettel övezett példaképeinek. 1899-ben bekövetkezett korai halála után 1901-ben nagy, reprezentatív, 55 képét bemutató kiállítást rendeztek hagyatékából. Olyannyira Ausztria kultúrájához tartozónak érezték, hogy a róla írt első – rendkívül gazdagon illusztrált luxus kivitelű – monográfiát (1903) a bécsi Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium finanszírozta, és szerzője egy bécsi művészetkritikus Franz SERVAES volt. L. HEVESI: *Giovanni Segantini*. In: HEVESI: *Acht Jahre Secession*. 183–186.
- ¹⁹ *Nagybánya művészete*. Kiállítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1996. 578. RÉTI István: *A nagybányai művésztelep*. Budapest, 1992.
- ²⁰ GENTHON István: *Az új magyar festőművészet története*. Budapest, 1935.
- ²¹ Később, amikor úgy 1904–5 táján Gödöllőn kezd összeverődni egy művészeti közösség, melynek viszonylag rokonabb művészi nézetei voltak, mint a Nagybányán dolgozó festőknek, már más volt a magyar kulturális és politikai színpék, ráadásul Európa fontos művészeti centrumaiban már annyira más esztétikai eszmények vették át a szemleli vezetést, hogy egy Gesamtkunstwerk ideálon alapuló és azt többféle társadalmi utópia álmával összekapcsoló kolónia már nem lehetett alkalmas arra, hogy akár

- rövid időre is egyesíteni tudja a fiatal, kísérletező kedvű művészgeneráció legjavát.
- ²² Rippl-Rónai József Kiállítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1998.
- ²³ HAULISCH Lenke: Vaszary János. Budapest, 1978.
- ²⁴ A nagybányai művészet és művésztelep a magyar sajtóban. 1896–1909. szerk. Timár Árpád. Miskolc, 1996.
- ²⁵ Fremdenblatt Nr. 149. 2. jun. 1894. S 13.
- ²⁶ Ilona SÁRMÁNY-PARSONS: Auftakt zur Moderne Kritik der wiener Tagespresse 1894. AHA Tom. 37. 1994–95. 237–245.
- ²⁷ SZINNYEI MERSE Anna: A nagybányai festészet plein air előzményei. Nagybánya – Katalógus. Budapest, 1996. 78–100.
- ²⁸ FARKAS Zoltán: Csók István. Budapest, 1957.
- ²⁹ Ludwig HEVESI: Moderne Malerei II. in Fremdenblatt 6.Dez.1894. Idézi: HEVESI: Acht Jahre Sezession. 528.
- ³⁰ BERNÁTH Mária: Stilentendenciák a millenáris kiállítás festészeti anyagában. Zádor Anna (szerk.) A historizmus művészete Magyarországon. Budapest, 1993. 148–176.
- ³¹ Hans AUERHAMMER, POGÁNY Ödön Gábor, BODNÁR Éva, KAPOSVÁRI Gyula: Die Szolnoker Maleserschule. Szolnok. Wien–Graz. 1975/76.
- ³² SINKÓ Katalin: Az Alföld és a pásztorok felfedezése a külföldi és a hazai képzőművészetben. Ethnographia, 1989. (1–4) 121–154.
- ³³ SZINNYEI MERSE Anna: Szinyei Merse Pál élete és művészete. Budapest, 1990.
- ³⁴ KÁLLAI Ernő: Mednyánszky művészete. Budapest, 1943. SARKANTYÚ Mihály: Mednyánszky László. Budapest 1981.
- ³⁵ A „História a mi erős várunk.” A millenniumi kiállítás mint Gesamtkunstwerk. Zádor Anna (szerk.) A historizmus művészete Magyarországon. Budapest, 1993. 132–147. Ilona SÁRMÁNY-PARSONS: Ungarns Millenniumsjahr 1896. In: Der Kampf um das Gedächtnis. Wien, Köln, Weimar. 1987. 273–293.
- ³⁶ GÁBOR Zsuzsa: Illusztrációk Kiss József költeményeinek 1897-es díszkiadásához. In: Nagybánya művészete. Kat. i. m. 141–151.
- ³⁷ NÉMETHI Lajos: Hollósy Simon és kora művészete. Budapest, 1956.
- ³⁸ Richard Gerstl. Ausstellungskatalog. Kunstforum, Wien, 1993. 186. MURADIN Jenő: A nagybányai Hollósy-iskola névsorai. Erdélyi Múzeum, 1992, Nr. 1–4. 143.
- ³⁹ SZATMÁRI Gizella: Külföldi diákok Nagybányán. Nagybánya művészete. Katalógus. i. m. 167–178.
- ⁴⁰ SINKÓ Katalin: Az alapítók biblikus képei és a századvég antihistorizmusa. In: Nagybánya művészete. 216–245.
- ⁴¹ BERNÁTH Mária: Nagybánya művészete. Gondolatok a Magyar Nemzeti Galéria új kiállításáról. Új Művészet, 1996. júl. 4–11.
- ⁴² J. WAŁEK: Swiat Wyspiańskiego. Warszawa, 1994. J. PUCIATA-PAWLOWSKA: Jacek Malczewski. Wrocław, 1968.
- ⁴³ Jiří KOTALÍK: Die tschechische Kunst auf dem Weg in die Moderne. In: Tschechische Kunst 1878–1914. [Katalógus.] Darmstadt, 1984–85. I. köt. 1–174.
- ⁴⁴ ZWICKL András: Nagybánya és az aktfestészet. Nagybánya művészete. i. m. 246.
- ⁴⁵ HEVESI: Acht Jahre Sezession. i. m. 526.
- ⁴⁶ Úttörően új ebből a szempontból is SZINNYEI MERSE Anna: A nagybányai festészet plein air előzményei. Nagybánya művészete. i. m. 78–100.
- ⁴⁷ BAY Miklós – BOROS Judith – MURÁDIN Jenő: Thorma. Budapest, 1997.
- ⁴⁸ RÉTI István: A nagybányai művésztelep. Budapest, 1994.
- ⁴⁹ ARADI Nóra: Réti István. Budapest, 1960.
- ⁵⁰ TELEPY Katalin: Iványi Grünwald Béla. Budapest, 1985.
- ⁵¹ SÜMEGI György: A kecskeméti művésztelep és alkotóház. Budapest, 1996.
- ⁵² Patrick WERKNER: Physis und Psyché. Wien, 1986. Christopher BUTLER: Early Modernism. Oxford, 1994.
- ⁵³ BENEDEK Katalin: Francia hangsúlyok a Neóosok művészetében. in: Nagybánya. Nagybányai festészet a neóosok fellépésétől 1944-ig. MissionArt Galéria, Miskolc, 1992. 35–42.
- ⁵⁴ Még nem születtek monográfiák ezekről a festőkről, csupán néhány úttörő tanulmány, melyek mind az 1992-es miskolci Nagybánya-kötetben jelentek meg. JURECSKÓ László: Boromisza Tibor Nagybányai korszaka. i. m. 105–118. MAJOROS Valéria: Tihanyi Lajos Nagybányán. 119–127. BOROS Judit: Ziffer Sándor 129–138.
- ⁵⁵ RÉTI István: Tizennégy esztendő a nagybányai festőkolónia életéből. in: Nagybánya és vidéke, 1909. okt. 24.

- ⁵⁶ Ilona SÁRMÁNY-PARSONS: Der Einfluß der französischen Postimpressionisten in Wien und Budapest. Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 1990/1991. Jg 34/35. Nr. 78/79. 61–102.
- ⁵⁷ PASSUTH, Krisztina: Les Avant-gardes de l'Europe centrale 1907–1927. Paris, 1988.
- ⁵⁸ PASSUTH Krisztina: Neósok: kelet- és közép-európai analógiák. in: Nagybánya. Miskolc, 1992. 43–56.
- ⁵⁹ MEZEI Ottó: Nagybánya. Budapest, é.n.
- ⁶⁰ SÜMEGI György: Neósok a Kecskeméti Művésztelepen. in: Nagybánya. Miskolc, 1992. 57–66.
- ⁶¹ PASSUTH Krisztina: A nyolcak festészete. Budapest, 1967.
- ⁶² PASSUTH, Krisztina: Tihanyi. Dresden, 1977.
- ⁶³ Perlrott csaba Vilmos művészete. Bornemisza Géza előszavával és Perlrott Csaba Vilmos önéletrajzával. Budapest, 1929.
- ⁶⁴ BORGHIDA István: Ziffer Sándor. Bukarest, 1980.