

A MODERN MAGYAR FESTÉSZET MEGSZÜLETÉSE

A historizmus korában a művészeti elvek, ideálok, a művészetszemlélet egésze mind a magyar, mind az osztrák művészetben egy töről fakadt, még akkor is, ha a témaválasztásban és az egyes mesterek egyéni stílusában természetesen jelentős különbségek is voltak. Az 1890-es évek derekától azonban a két főváros művészeti élete, a csoportosulások, az iskolák stíluseszményei különbözőek lettek; a korábban rendszeres gyakorlat, hogy a magyarok Bécsben is kiállítottak, feltűnően megritkult.¹

Mind a két nemzet művészeti vezéregyéniségei egyformán korszerűek, modernnek akartak lenni, de ugyanakkor mind az építészetben, iparművészetben, mind a festészetben egy sajátos, helyi, minden mástól különböző új stílust akartak létrehozni. A császárvárosban a modern osztrák, azaz elsősorban bécsi művészeti identitás megteremtésének szándéka hívta életre a modern bécsi stílust; a magyarok pedig egy sajátos új nemzeti stílus vagy legalábbis magyar művészet létrehozásán munkálkodtak. Természetes, hogy a historizáló ideálokkal mindkét városban szembeforduló századfordulós művészi tevékenység (termés) a nemzetközi jugendstil, illetve a szecesszió igen sokrétű és gazdagon differenciált formavilágán belül más-más stílusváltozatot, egymástól eltérő - legalábbis magyar részről feltétlenül tudatosan választott - ízlésvilágot képvisel. A modern osztrák és modern magyar művészet első nemzedéke az újító, modernizáló szándékot illetően mélyen rokonok, de stíluspreferenciáik, témaválasztásuk, világszemléletük és érzelmi aurájuk nagyon is különböző.

A bécsi stílus megteremtői (Ottó Wagner, Josef Hoffmann, Kolo Moser, Gustav Klimt és Cári Moll), a kor művészi elitje rendkívül lelkes bécsi lokálpatrióta volt, emellett könnyedén tudott elvont, univerzális témákat megfogalmazni, ami részben a bécsi művészeti hagyományok birodalmi jellegéből adódott, továbbá abból a szenzuális esztéticizmusból, ami a város kultúráját nemzedékek óta áthatotta. Míg a bécsi Wagner-iskola egy modern impérium ideáljának jegyében imperiális formahagyományokat ötvözött a racionális tervezéssel, addig a magyar építészet nemzeti formákat és ornamentikát. Míg Gustav Klimt hagyományos allegorikus témákat lényegített át szimbolista emberiség-víziókká, addig magyar kortársai a hazai tájban és emberekben (azaz a mindennapi valóságban) keresték az örök emberit. Bár mind a két művészelit, az osztrák is, a magyar is egyaránt küzdött az állami kultúrpolitika primátusa ellen a művészet szabadságáért, az egyik egy urbánus esztéticista hagyománnyal volt felvértezve, a másik a vidék és a természet kultuszának védőpajzsa mögé húzódott.

Látszólag érthetetlen, hogy a két művészeti központ, Bécs és Budapest a 90-es évek második felétől kezdve majd egy évtizeden át miért nem kívánt egymásról tudomást venni. A bécsiek nem utaztak át tájékozódni és nem hívták meg a magyarokat (volt ebben kis lebecsülés, de olyan feltételezés is, hogy Budapest nem piac a számukra), a magyarok pedig (bár titokban igen alaposan tanulmányozták a bécsi kiállításokat) mindent megtettek azért, hogy mások legyenek, mint az osztrákok. Ez nem a politikai ellenségeskedés szintjén zajlott, csupán az énkeresés természetes része volt. Különösen nemzetközi kiállításokon ügyeltek kínosan arra, hogy a magyar művészetet ne tartsák Bécs filiálójának. Az is nehezítette az együttműködést, hogy a modernizmus sikereinek és/vagy kudarcainak helyi ritmusa itt is, ott is más volt, így még inkább megnehezítette ezekben az években az együttműködést.

1907-1908 táján ez a helyzet azonban megváltozott. Egyrészt az expresszionisták nemzedékének fellépése, másrészt az, hogy mind a két városban hihetetlen mértékben kitágult, kifejlődött a művészeti piac és műkereskedelem - ezáltal lehetővé vált a pluralisztikus stílustörekvések egymásmellettsége - fellazította a művészeti törekvések relatív helyi egységét is. Már Budapesten sem az volt a végső cél, hogy egy egységes helyi, nemzeti stílust teremtsenek meg (ez csak egy-két csoport eszménye maradt), így a szembenállás érzése is elhalványult. Egy olyan új generáció lépett fel, mely minden új törekvésre (még a szomszéd kísérletezéseire is) nyitott volt. Így hamarosan kiállításcserek követték egymást a két fővárosban, és a bécsi expresszionistákat igen kedvező visszhang fogadta magyar részről, a budapesti művészetkritika is feladta izolacionista (elhatárolódó) attitűdjét.² A magyar festők hagyományos képzésének helyszíne a 60-as évektől kezdve a bajor főváros, München Királyi Festészeti Akadémiája volt, ahol a történeti és zsánerfestészetben különösen sok sikert értek el. A 80-as évek közepétől a Münchenbe kirajzó kezdő magyarok új lehetőséghez jutottak. Hollósy Simon (1857-1918) mindössze huszonkilenc évesen festőiskolát nyitott Münchenben, ahol maga korrigálta tanítványai műveit, és sikeresen felkészítette őket az akadémiai felvételi vizsgára. A fiatal mester 1885-ben *Tengerihántás* című nagyméretű zsánerképével állami aranyérmert és jó nevet szerzett, méltán, mert a különleges kompozíciójú mű a Leibl-képek finom festőiségével vetekszik. A régi mesterek kifinomult, precíz ecsetkezelését ötvözi a világos, természetes színvilággal, és bár a téma anekdotikus és behízelt, mégis a magyar zsánerfestés egyik főművének számít. Hollósy Jules Bastien-Lepage (1848-1884) naturalizmusának csodálója volt, de az ő „finom naturalizmusa” színesebb és nemritkán atmoszférikusabb, mint a francia mesteré (*Az ország bajai*, 1893). Hollósy nagy népszerűségnek örvendő, karizmatikus tanár volt, és jelentősen befolyásolta a kint élő magyar festők szemléletét, művészi orientációját.

A 80-as évek közepétől fogva kezdett meghonosodni a Münchenben tanuló magyarok körében az a szokás, hogy miután felvértették magukat festészettechnikai tudással, tovább menjenek Párizsba is tanulni, többnyire az Academie Julianra. Az évtized végére - valószínűleg a müncheni Glaspalastban tartott 1888-as *Nemzetközi kiállítás és az 1889-es párizsi világkiállítás* ihletésére - már szinte mindegyik magyar festőpalánta többkevesebb ideig Párizsban élt és tanult.

Párizs nem feltétlenül jelentett csak felszabadító hatást az ifjú magyar festőkre. Nemcsak Munkácsy utánözhatatlannak tűnő sikere látszott elérhetetlennek, de a művészi tájékozódás is igen nehéz volt a stíluspluralizmus kavalkádjában, ahol már rég nem az impresszionista mesterek látásmódja jelentette a legutolsó divatot, hanem egymás mellett lehetett látni realista, szintetista, cloissonista, „finom naturalista”, pointilista, szimbolista vagy éppen neoimpresszionista képeket. A külföldi, közép-európai vagy skandináv festők többsége leginkább az Academie Julianon tanult, és művészi kapcsolatai sokszor a véletlenen múltak. A hivatalos francia művészet nagy nevei, Paul Besnard (1849-1934) vagy Puvis de Chavannes (1824-1898) művészete éppúgy hathattak rájuk, mint Pont Aven szemlélete. Talán éppen az impresszionistákkal tudtak legnehezebben kapcsolatot teremteni. Az otthonról hozott emberkép, világlátás és elkötelezettség irányította a párizsi tájékozódást is, továbbá az ott élő hazai kolónia segítsége.

A Münchenből érkező magyar festők többsége Bastian Lepage-nak (1848-1884) és követőinek Ferenczy Károly által „finom naturalizmusának” nevezett stílusát részesítette előnyben egy ideig, és a ma plein air naturalizmusnak is mondott igen finoman festett, részletező, de a hangulatok, lelki állapotok megragadását alapfeladatának tekintő irányzat hívei lettek többkevesebb ideig. Kevés kivétellel (Rippl-Rónai) néhány év múltán hazatértek, hogy megújítsák a magyar festészetet.

Az 1890-es években éri el a modernség első hulláma Budapestet mind az irodalomban, mind a képzőművészetekben. 1890-ben indul a korszak új polgári irodalmi folyóirata *A Hét*,³ és lapjain megpezdül a kritikai szellem, felbukkan sok művészetkritikai írás is a kor jelentős íróinak tollából. Már az évtized elején új szemléletű festészeti remekművek születnek a finom naturalizmusjegyében. A nagy előkép a legtöbb fiatal számára még Jules Bastien-Lepage festészete, de más irányzatok, így a szimbolizmus vagy a whistleri esztéticizmus és színvilág ihletése is érződik a képeken. 1890-ben festi meg az éppen csak induló ifjú nemzedék egyik nagy ígérete, Csók István (1865-1961) egy úrvacsora képét *Ezt cselekedjétek az emlékezetemre* címmel, majd 1891-ben az *Árvákat* (kat. sz.: 5.3.24.), ezt a különös, kék színben borongó festményt, ami Bécsben 1894-ben aranyérmert nyert. Ezt követik Ferenczy Károly (1862-1917) ezüstszürke

tónusú korai vásznai, így a *Kavicsot hajigáló fiúk* (1890), majd Réti Istvántól (1872-1945) a *Bohémek karácsonya idegenben* (1893). Ami ezekben a művekben közös, az a témák elmélyült lélektani megközelítése; érzelmetli, de szemérmesen visszafogott „Stirnungsmalerei” (hangulatfestés), a lélek apró rezdüléseinek meglesése, ami mélyen rokon a kor legjobb színvonalú lélektani irodalmával. A színek, az egységes tónusharmóniák, így az *Árvák* kék tónusai vagy a *Bohémek* egységesen barna színvilága is a lélektani árnyalást és atmoszférateremtést szolgálják. Ezek a mesterművek a hangulati szimbolizmus újszerű, modern példái. Joggal írta Csók Bécsben kiállított képeivel kapcsolatban Ludwig Hevesi, hogy a magyar festők - akkor - modernebbek voltak bécsi kollégáiknál.⁴

1894-ben valóban úgy tűnhetett, hogy Bécs egy kicsit lemaradt a modern törekvéseket illetően szomszédai mögött. Télen, a Künstlerhausban kiállítottak az 1892-ben alapított müncheni Secession festői, Franz von Stuck (1863-1928), Ludwig Herterich (1856-1932) és a császárváros progresszív kritikusi gárdája kórusban sürgette az osztrák művészeti megújulást.⁵ Rádöbrentek, hogy a császárváros, ez a nagyhagyományú művészeti központ a képzőművészetek, elsősorban a festészet terén lemaradt Párizs és München mögött, nem volt jelentős a művészeti piaca sem. A kritika meghozta hatását, számos fiatal osztrák festő, Josef Engelhart, Viktor Krämer vagy Max Kurzweil hosszú tanulmányutakra indult Párizsba, Münchenbe, hogy kitágítsák művészi horizontjukat, és néhány év múlva megújítsák az osztrák festészetet. Akik otthon maradtak, mint például Klimt, azok is lázas stíluskísérletekbe fogtak.

A magyarok kezdeti előnye nem volt túl nagy. A modern művészet korai áttörését Budapesten erősen késleltette az 1896-os millenniumi ünnepség, ami lényegénél fogva a kultúra minden területén a historizmus és a historizálás utolsó nagy demonstrációja volt. Az ünneplés szemléletében a konzervatív tendenciákat erősítette, de helyet adott a kortárs törekvéseknek is, és a képzőművészetek számára legfőbb hozadéka az volt, hogy hatalmas tömegekkel értette és éreztette meg a vizuális kultúra jelentőségét. Egymillióan látták a millenárius országos kiállítást és fénypontját, a történelmi pavilont, ami sok-sok embernek először tette lehetővé az életben, hogy átélje, mit jelent egy történelmi Gesamtkunstwerk nyújtotta, a szellem mellett minden érzéket megmozgató művészi élmény.⁶ Talán nem túlzás azt állítani, hogy a millenárius kiállítás jelentősen járult hozzá ahhoz, hogy nemcsak Budapesten, de az egész országban felértékelődjön a vizuális kultúra, kiszélesedjen a műértő közönség és fejlődésnek induljon a műgyűjtés.

A MAGYAR SZECESSZIÓ

A magyar szecessziós törekvések története más, mint a bécsié.⁷ Magyarországon nem a különféle művészeti ágak egyszeri összefogásából született a cél, hogy közös, helyi stílust

teremtsenek, mint az Bécsben történt az 1897-ben alapított Secessionban. Budapesten a 90-es években az építészek, a festők és iparművészek külön-külön, sokszor egymást meg nem értve és egymással rivalizálva a maguk szűkebb területén küzdöttek egy új stílusért vagy egyszerűen a művészet megújításáért. Ezért a korábbi indulás ellenére az új esztétikai ideálok áttörése, a siker soká váratott magára, és később köszöntött be, mint Bécsben. Míg a Secession első nagyszerű kiállítása már fél esztendővel a csoport megalapítása után domináló tendenciává tette Bécsben a modern művészi formákat, addig Budapesten megannyi magányos kísérletező küzdött hosszú évek közönye ellen, és viszonylag későn, életük derekán tudtak csak bejutni a művészeti köztudatba. A bécsi Secession gyors sikeréhez kétségtelenül hozzájárult, hogy egy esztétikailag rendkívül felkészült, művészi íráskészséggel is megáldott kritikusi gárda támogatta első szárnypróbálgatásaikat, élükön Hevesi Lajossal (Ludwig Hevesi; 1843-1910), a magyar származású, de 1875 óta a *Fremdenblatt*trál dolgozó feuilletonistával.⁸ Hevesi az 1890-es években példaképe és „nevelője” lett a fiatal kritikusi gárdának, amely kicsit tőle tanult meg a képekről szemléletesen írni, az új festői értékeket meglátni. Hermann Bahr (1863-1934) és Berta Zuckerkandl (1864-1945) voltak a legjelentősebbek, akik a legfontosabb napilapokban következetesen pozitívan értékelték az új és szokatlan művészi eredményeket, így bizalmat keltettek a közönségben az új iránt.

A konzervatív Műcsarnokkal⁹ szemben Budapesten nem alakult hatékony festészeti társulás a modern művészi kísérletek védelmére annak érdek- képviselőjeként, így hiányzott a bécsi Secessionnak megfelelő magyar intézmény, hiányzott a szak fórum, a folyóirat is, ami Bécsben a *Ver Sacrum*, továbbá a *Kunst und Kunsthandwerk*, következésképpen sporadikus maradt a modern művészeti események kritikai visszhangja. A magyar festők nem alapítottak saját folyóiratot, azaz saját kritikai fórumot, ami még inkább megnehezítette művészi áttörésük sikerének lehetőségét.

A magyar szecesszió első folyóirata, az 1897-ben indított *Magyar Iparművészet*¹⁰ természetesen nem foglalkozott festéssel. Szerkesztőgárdája igen színvonalas és gazdagon illusztrált cikkekben, kritikákban ismertette a hazai és nemzetközi iparművészeti élet eseményeit és elsősorban angol orientáció jellemezte. Bécsset már nemzetgazdasági megfontolásból is a magyar művészi ipar veszélyes riválisának tekintette, és a rejtett ellenséges érzület 1907-8 körül oldódott fel, sőt ízlésbeli nyitás is megfigyelhető ekkor az osztrákok irányába. Az első gazdagon illusztrált jelentős magyar képzőművészeti szakfolyóirat, a *Művészet*, amit egy eredetileg Münchenben festőnek tanult kritikus, Lyka Károly (1869-1965) hívott életre, csak 1902-ben született meg. A *Művészet* főszerkesztője, Lyka a nagybányai festők lelkes támogatója és kitartó, bölcs ismeretterjesztő is volt, az ő kritikai tevékenységének is

köszönhető, hogy a nagybányaiak ettől fogva egyre népszerűbbeké váltak. Míg a bécsi Secession az őt támogató nagy tekintélyű kritikusi falanx támogatásával bámulatos gyorsasággal meg tudta hódítani az esztétikailag igen művelt bécsi publikumot, valószínűleg az erők szétforgácsoltságának és az amúgy kisszámú közönség felkészületlenségének köszönhető, hogy 1897 és 1903 között csak igen lassan és fokozatosan hódítottak teret a modern stílusirányzatok Budapesten.

AZ ÉPÍTÉSZET

A századforduló szecessziója és magyaros stílustörekvései nem jutottak városképileg domináns szerephez, annak ellenére, hogy második aranykorát hozták el a város építéstörténetének. Különös és egyedi színfoltjaik csak itt-ott ragyognak fel a sok súlyos, késő historikus és eklektikus épület közül, akárcsak Bécsben, de Bécstől eltérően annyi válfajuk van, hogy nem képeznek egy olyan viszonylag egységes formanyelvet a város építészetén belül, mint Bécsben a szecesszió.¹¹ Így csak a legfontosabb alkotók főműveit, Lechner Ödön (1845-1914), Lajta Béla (1873-1920), Árkay Aladár (1868—1932) és Kós Károly (1883-1977) épületeit kell feltétlenül kiemelni a kor gazdag építészeti hagyatékából.

A legfeltűnőbb és a leghevesebb vitákat kavaró, nemzeti érzelmeket és a nemzeti kultúra kérdését is feszegető stiláris megújulási kísérletek az építészetben folytak.¹² Az építészeti megújulás úttörője, Lechner Ödön (1845- 1914) a 90-es évek eleje óta kísérletezett azzal, hogy egy sajátos, magyar nemzeti stílust teremtsen meg? Az első igazán jelentős, bár orientalizáló és eklektikus, de egyéni és kétségkívül magyaros ornamentikát alkalmazó remeke, az Iparművészeti Múzeum épülete 1896-ra, a millenniumra készült el. A Földtani Intézet már annak a letisztult, személyes stílusnak a képviselője, amely Lechner érett korszakának fő műveit jellemzi. Az épület tömegét sík, vakolt felületek határolják, a dekoratív falsíkokat szokatlan ívelésű ablakok és lágy rajzolatú téglaszalag-ornamentika teszi változatossá. A legdíszesebb kiképzés az oromzatra került, és a hullámzó vonalú attika a „pártázatos” felvidéki reneszánsz stílus formatárából származik. A Zsolnay-pirogránit kerámiából készült díszítőelemek és a tetőcserepek polikrómiája kiemeli ezeket az épületeket a környezetből, és egyéni voltukat hangsúlyozza. Ennek a „megtalált magyaros stílnak” fő műve az utolsó monumentális állami megbízás, a Postatakarékpénztár palotája, amit Lechner 1899-ben tervezett. Ez a látszólag igen egyszerű formanyelv nagy sikert aratott a fiatal építészek körében, és szinte hónapok alatt megtanulták belőle, ami könnyen átültethető: a dekoratív népi virágmotívumokból kialakított indázó, de mindig szimmetrikus ornamentikát, a lágy vonalú nyílásszerkezeteket, a színes kerámiadíszek alkalmazását és a hullámzó pártázatot. A szakmai féltékenység a konzervatív

politikával szövetkezve ugyan megtörte Lechner Ödön pályáját, de szellemi, erkölcsi hatása meghatározó lett a fiatal építészgárdára.¹⁴ Maga köré vonzott néhány olyan fiatal építész, akik továbbvitték az ideált, és igyekeztek kifejleszteni a pár lechneri példa alapján egy koherens formanyelvvvel bíró magyar stílust. „Magyar, korszerű és modern” voltak a csoport jelszavai, s furcsa módon, habár Lechner már 1902-ben visszaszorult és nem jutott többé jelentős hivatalos állami megbízáshoz, iskolája, és még tágabb körű követői, akik a népművészeti ornamentikából merített virágos motívumokat a nemzetközi szecesszió lágy vonalvezetésű tömegkompozícióival (vagy esetleg historizáló elemekkel) elegyítették, elsősorban a vidéki városokban, de budapesti privát megrendelők körében is sok jelentős megbízáshoz jutottak?

A Lechner által kijelölt cél, egy magyar nemzeti stílus megteremtése az építészetben az I. világháborúig hosszabb-rövidebb ideig úgyszólván minden jelentős magyar építész szívügye lett. Új meg új variációkban próbálták a magyar népművészetből merített ornamentikát, a magyar népi építészetből átvett szerkezeti megoldásokat és arányokat a korszak legmodernebb egyetemes építészeti törekvéseivel összeötvözni.

Nagyon sok különféle hatást asszimilált a századforduló magyar építésze; kultúrtörténeti és kultúrpolitikai szempontból ezek közül talán a kortárs finn építészet inspirációja keltette a legtöbb visszhangot. Bár a század első éveiben (úgy 1907—08-ig) a magyar építészetre jellemző volt, hogy a nemzeti szecessziós stílus megteremtésén munkálkodók kerülték Ottó Wagner és általában a bécsi formanyelv átvételét, mert még mindig hangsúlyozni akarták, hogy a magyar építészet „nagykorúvá vált és immár független” a bécsitől, a 10-es évek elején számos példája született a helyi törekvések és a Bécsből átvett megoldások harmonikus összefonódásának. Az egyik művészileg legkiemelkedőbb ilyen épület Árkay Aladár református temploma a Városligeti fasorban 1912—13-ból, ami a finn építészeti ihletés mellett Otto Wagner Kirche am Steinhofjának inspirációjáról tanúskodik elsősorban a belső térben.¹⁶

Három periódust lehet megkülönböztetni a nemzeti, azaz magyar építészeti stílust megteremteni szándékozó törekvéseken belül, a Lechner-iskoláét, a Lajta Béla nevével fémjelzett irányt és az úgynevezett „fiatal építészek” csoportjának tevékenységét, akik 1909-től fogva vettek tevékenyen részt az ekkor meginduló építészeti konjunktúrában.¹⁷

Az első csoportba tartozó építészek közül Bálint Zoltán (1871-1939), Jámbor Lajos (1869-1955), Komor Marcell (1868-1944), Jakab Dezső (1864— 1932) tevékenysége a legkiemelkedőbb. Ők az organikus, lágy vonalvezetésű formákat, a kerámiadíszítést és a florealis népművészeti ornamentikát vették át nesztoruktól és sok egyéni variációban folytatták a stílussteremtés kísérletét.

Lechner egyik rajongó követője, Lajta Béla (1873-1920) 1905-től kezdve új módon, a kortárs

racionális építészeti törekvésekkel ötvözte a népművészeti ihletést, és 1907-9 körül Adolf Loos épületeihez igen hasonló, modern üzletház (Rózsavölgyi-ház, 1914) és jelentős kommunális épületeket tervezett (Vas utcai iskola, 1909-11, kat. sz.: 3.3.25.).

Lajta épületei a kortárs finn építészet hatását is tükrözik, formái sokkal geometrikusabbak és súlyosabbak, mint mesteréé és az általa alkalmazott népművészeti ihletésű ornamentika is geometrizáló, szögletesen stilizált, így félreismerhetetlenül egyéni hangú, a magyar századforduló hihetetlenül sokféle stílusváltozatán belül.¹⁸ A magyaros stílustörekvések második és harmadik vonulatának az volt a szerencséje, hogy maga mögött tudhatta Budapest progresszív, neoliberais városi vezetésének támogatását - élen Bárczy István polgármesterrel - amely nagyon nyitott volt a művészi kísérletezések irányában is.¹⁹ A harmadik csoport, a „fiatal építészek”²⁰ egyik vezető egyénisége és sokoldalú tehetsége (Multitalent) Kós Károly (1883-1977) volt, aki grafikusként és íróként is jelentős alkotója a XX. század elejének. A magyar stílus megteremtésére tett kísérleteknek ez az 1909 körül induló hulláma magába szívta az Arts and Crafts Movement minden fontos művészeti elvét, a funkcionalizmust és az anyagszerűséget, és ötvözte azokat egy romantikus érzelmi indíttatású, de finom szociális érzékenységgű építészeti etikából fakadó gondolkodásmóddal, ami a helyi kisközösségek építészeti feladatait a helyi építészeti hagyományokra támaszkodva, de egyszersmind korszerűen oldotta meg. A legjobb értelemben vett regionalizmus és európaiság jellemezte ezt az építész csoportot, közülük Kós Károly jutott a legfontosabb építészeti feladathoz, ő tervezte meg Budapest legjelentősebb kertvárosának, az állami támogatással épült úgynevezett Wekerle-telepnek a főterét.²¹

A közhihedelemmel ellentétben a bécsi századforduló építésze is pluralisztikus volt, sok különböző stílustörekvés (így a belga art nouveau lendületesen kalligrafikus vonalvezetése vagy a skótok, azaz Mackintosh szögletes formanyelve) található meg ott is. Mindennek ellenére van egy határozottan domináló formavilág is Bécsben, amit Ottó Wagner és iskolája, továbbá követői képviselnek, és ami jó néhány kiemelkedő középületet, a szinte mindenki által használt Stadtbahn (Városi vasút, ma metró) megállóit továbbá igen sok villát, lakóépületet jellemez.

Bécsben Ottó Wagner igen szorosán együttműködött a Secessionnal, és tanítványai közül kerültek ki a Wiener Werkstatte vezető tervezői. A császárvárosban az építészeknek, elsősorban Josef Hoffmannnak (1870-1956) döntő szerepük volt a sajátos bécsi szecessziós stílus geometrikus formanyelvének, a négyzet - mint alapmodul - kultuszának a kialakításában, a puritán, exkluzív fekete-fehér és arany, illetve ezüst kombinációjából kikristályosított szigorú stílus létrehozásában. Szín- és formavilága még a festőkre is hatott és befolyásolta a grafikák

vonalevezetését, a képek belső arányait és méretét.

A magyar építészetben kezdetben nem volt ilyen kölcsönhatás, külön fejlődött a két művészeti ág, és csak elvétve próbálkozott egy-egy festő ipar- művészeti tervezéssel (Rippl-Rónai, Vaszary és természetesen a gödöllői mesterek).²² A művészeti ágak 1907 után találnak újra egymásra, s ezzel egy generációs és szemléleti váltást is jeleznek. A fiatal építészek csoportjának tagjai, főképp Kós Károly, de tőlük függetlenül Kozma Lajos is terveznek bútort, grafikát. A radikális festészeti avantgárd tagjai viszont megint csak elfordulnak ettől a gyakorlattól.

A MODERN MAGYAR FESTÉSZET KEZDETEI

1896 egy új korszak kezdete a magyar festészet történetében. Ezen a nyáron utazik el Münchenből először Hollósy tanítványaival és barátaival, hogy nyaranta tájat fessen egy kisvárosban, Nagybányán a Máramarosi-havasok alján, Erdély peremén. Ekkor alakult meg a nagybányai művészkolónia.²³ Történeti helyük és szerepük ugyanaz a magyar festészetben, mint a Secessioné az osztrákéban, de a csoport jellege és művészi céljaik igencsak mások voltak. Szemben a bécsi festőkkel, ez a társaság nem volt urbánus, nem voltak Budapest lelkes rajongói (a bécsiek imádták városukat!), hanem a vidéki Magyarország, elsősorban a természet megörökítői maradtak. A magyar művészeti élet kontextusában ez a világtól elvonuló festőcsoport azért tűnhetett mégis „lázádonak”, mert szakított a nemzeti művészet politikummal telített gyakorlatával és a festészet autonómiáját vallotta. Ha összevetjük a nagybányaiak alapító nemzedékének tevékenységét a Monarchia többi századvégi csoportosulásával, feltűnik, hogy azokkal ellentétben, ők nem összművészeti célokat tűztek maguk elé, nem próbálták a művészeti szféra teljes spektrumát megreformálni, „csak festők” akartak lenni, azoknak viszont kiválóak voltak. (A szociálreformer ideálokkal kevert összművészeti elvek követői majd Gödöllőn alakítanak művészcsoportot.)

A nagybányaiak első nemzedéke azt a lírai természetlátást képviselte, ami egyesítette a panteisztikus természetimádatot és a hangulati szimbolizmus mélyen gyökerező alaptörekvését, hogy szín- és tónusharmóniában ragadja meg ember és természet érzelmi egységét. Ferenczy Károly (1862-1917) volt ennek a művészi meggyőződésnek a legkövetkezetesebb megvalósítója, aki az elkövetkezendő néhány esztendő legvarázslatosabb szimbolikus kompozícióit festette meg, például a *Három királyokat* (1899) és a *Festő és modell az erdőbent* (1901). A Nagybányán töltött első években az árnyas erdők zöldjének és a hajnali vagy alkonyi fénynek az alakokat épp csak sejtető homálya misztikussá szellemítette az ecsetje által megörökített biblikus témákat. A derűs napfény 1903 tájától kezdte átítatni Ferenczy kompozícióit, és

anélkül, hogy ember és természet korábban megtalált finom harmóniáját megzavarta volna, misztikum helyett most a lét derűjének élménye ragyogta be napfénytel teli vásznait (*Október*, 1903; kat. sz.: 5.3.7., *Festőnő*, 1904; kat. sz.: 5.3.6.). Ferenczy nagybányai évtizedének vezérmotívuma természet és ember tökéletes, harmonikus szimbiózisa volt, mely a természethez való viszony apoteózisát jelenti, az eszményített magyar vidéki élet árkádiáját. Ferenczyt 1905 végén tanárrá nevezték ki a főváros megreformálás alatt lévő művészeti főiskolájába, és ettől fogva, a nyarakat kivéve, Pesten élt. Stílusa hamarosan megváltozott, már nem sugározza az őszinte derűt, modelljeire újra árnyék vetül, de nem az erdő misztikus árnyéka, hanem egyfajta szorongató napfényhiány, ami néhol egzisztenciális magánnyá sűrűsödik. Késői művein izolált emberi figurák merülnek fel a sötét prózai környezetből, esendően, sokszor kényszeredett vagy teátrális tartásban és még artisztikus csendéletei is melankóliával, resignációval telítettek.²⁴

A nagybányai első nemzedékből Réti István (1872-1945) volt az, akinek életművében nem a táj, hanem a léleklátó emberábrázolás állt a középpontban. Szereplői sokszor megfáradt öregek, akiket mély együttérzéssel festett meg (*Interieur II.*, 1909). Jellegzetes példája a visszhang nélkül maradt, nem folytatott újító kezdeményezésnek a szintén a nagybányaiakhoz tartozó Thorma János (1870-1937) *Bilcz Irén képmása* (1892) című korai, arany háttérű női portréja, (kat. sz.: 5.4.4.), amire egyáltalán nem figyelt föl a kritika. Thorma ezen a képen megelőlegezte Klimt arany korszakának stíluskettősségét, de nem indult el a dekoratív szimbolizmus útján. 1902-3 körül nemcsak Ferenczy Károly képein ragyogtatta fel a színeket a napfény, Iványi Grünwald Béla (1867-1940) *Ruhaszárítás* (1902) című vásznán is izzanak a színek, az „arme Leute Maierei” (szegényember-festészet) legfontosabb magyar képviselőjének, a Szolnokon festő Fényes Adolfnak (1867-1945) is nyári verőfénytel telt meg vidéki kisvárosi világa (*Kisvárosi délelőtt*, 1903), és ekkor változott meg, színesedett meg végleg Rippl-Rónai József palettája is.

Az 1900 után pár nyáron Nagybányán dolgozó Koszta József (1861-1949) új, súlyos színvilágot teremtett képein, és ő festette meg az évtized legkülönlegesebb, megkapóan lírai magyar *Parasztmadonnáját*, továbbá *A háromkirályok* merész ellenfényben, ábrázolt napsütötte jelenetét (1906).

1905 akárcsak Bécsben, a magyar festészetben is mélyreható változásokat hozott.

Míg a császárvárosban a Secessionből kivált a legjobb művészi színvonalat és az összművészeti szemléletet képviselő élcsapat, Klimt és barátai, Carl Moll, Kolo Moser, maguk mögött hagyva a realista, impresszionista, illetve postimpresszionista kismestereket, addig Nagybányán szinte kenyértörésig fokozódtak a generációs feszültségek. Bécsben nem derült ki azonnal, hogy a magát még mindig radikálisnak érző Klimt-csoport (a Wiener Werkstätte tervezőivel

összefonódva) már maga is a félmúlthoz tartozik. Az, hogy a fiatalok számára már ők is maradiak és a legfrissebb, expresszionista törekvések az ő művészeteszményeik tagadását jelentik, igazából csak 1909-ben derült ki, amikor az általuk támogatott Kokoschka botrányával mintegy beköszöntött az expresszionista lázadás a szépségkultusszal, esztéticizmussal szemben, és mind az izolált Gerst, mind a raffináltan érzéki Schiele a rútat, a húsbavágóan kegyetlen szenvedélyek és szenvedések által eltorzított valóságot emeli a művészeti célok középpontjába.

A bécsi generációs lázadás minden párhuzamossága ellenére más, mint a magyar; mind Kokoschka, mind Schiele szilárdan folytatja a helyi bécsi hagyomány legmélyebb rétegének, az emberi léleknek a képi kutatását és a „látletek” őszinte megörökítését. Ezzel szemben a magyarok úgy érzik, nincs mit tanulniuk a helyi „öregektől”, párizsi módon kell korszerűvé válniuk és formakísérletekbe, színkísérletekbe vetik magukat.

Az 1902-ben festészeti szabadiskolává átalakult nagybányai kolóniára rengeteg fiatal járt nyárranta festeni. 1905-ben és pár azt követő évben néhány ösztöndíjjakkal Párizsban is megfordult ifjú festő (Czóbel Béla, Perlrott Csaba Vilmos, majd nyomukban Boromissza Tibor) friss, párizsi művészetszemléletet, gyakorlatilag a fauvizmus első magyar változatát hozta meg. A csoportot „neósok”-nak nevezték a helybeliek, utalva ezzel a neoimpresszionizmus címkére.²⁵ A panteista természetszemlélet és az intim, érzelemmel teli látásmód, a szorgalmasan hangoztatott természetelvűség az új generáció szemében a párizsi tanulmányutak után avíttá vált, így az első nemzedéknek hamarosan rá kellett döbennie, hogy többé már nem ők képviselik az újat, a korszerűt, a modernet, a fiatalok immár másképp nézik a világot. A konfrontálódás elkerülhetetlen volt. Hosszú és elkeseredett kritikai küzdelem kezdődött a generációk között Nagybányán, ami a radikális avantgárd első határozott fellépését jelenti a magyar képzőművészetben.

A NÉPMŰVÉSZELET MINT A MODERN NEMZETI MŰVÉSZELET „TISZTA FORRÁSA”

Míg az iparművészetben az állami mecénatúra már az 1900-as párizsi világkiállítás sikeres magyar szereplése óta támogatta a magyaros szecessziós törekvéseket (lásd: Zsolnay-kerámia), a nagybányaiak modern festészete mostoha maradt számára. A sajátosan nemzeti, magyar stílus megteremtésének utópiája új lendületet kapott, amikor 1903 körül gyors változás következett be az ország politikai és intellektuális klímájában; kieleződött a viszony a nemzetiségekkel és a bécsi vezetéssel, éveken át tartó politikai válságsorozat robbant ki, ami dinamizálta a kultúrát. Minden, ami kicsit is ellenzékinek tűnt, nemzeti színezetet kapott.

A népművészet régóta érlelődő, de államilag, hatékonyan csak ekkortól támogatott

„újralfelfedezése” mögött az a hit munkált, hogy a nemzet művészete csak a legősibb, a paraszti nép által megőrzött hagyományrétegre támaszkodva újítható meg. Ezért indult meg - igen sok fiatal művész, építész és tanár közreműködésével a népművészeti kulturális hagyaték gyűjtése országszerte, amit azután gazdagon (részben színesen) illusztrált kötetekben publikáltak. A *magyar nép művészete* (1907) Malonyay Dezső művészeti író szerkesztésében közönségsiker lett.

Ez a több éven keresztül tartó impozáns vállalkozás érzékennyé tette az ifjú budapesti értelmiségi elitet mind a népi kultúra, mind a modern művészet társadalmi aspektusainak problémái iránt, és informális fórumot teremtett az együttműködésre. A fiatal építészek segítették feltérképezni a magyar paraszti kultúra örökségét, tanultak annak célszerűségéből, a festők gyűjtötték a népi omamenseket, rajzolták a népviseleteket a gazdagon illusztrált sorozat számára, s ezzel egy időben kezdte meg Bartók Béla és Kodály Zoltán a népdalgyűjtést.

Már nemcsak a nemzeti témák, hanem a sajátos nemzeti formák a legfontosabbak a gyűjtők számára, még inkább a nép művészetében rejlő világkép, az a rítusvilágban, sőt a tárgyakban is kifejezett erkölcsi rend, amit nemcsak ősinek, de tisztának, példaszerűnek és főképp etikusabbnak éreznek a modern urbánus világnál.

Az Osztrák-Magyar Monarchián belüli nemzeti kulturális identitásteremtés egyik legklasszikusabb példája volt a gödöllői művészkolónia.²⁶ A népművészet század eleji újralfelfedezésének és már-már vallásos (szakrális) jellegű kultuszának legjellegzetesebb képviselői a Gödöllőn letelepedett művészek voltak. Az ott dolgozó, erősen angol orientációjú, a preraffaeliták és William Morris esztétikai ideáljait valló művészek, elsősorban vezetőik, Körösfői-Kriesch Aladár (1863-1920) és Nagy Sándor (1869-1950) lépésről lépesre, 1902-6 között állami támogatással alapítják meg a gödöllői kolóniát és a szövőműhelyt. Mindketten erősen vonzódtak mindenfajta vallásos szimbolizmushoz és misztikához, miközben Ruskinéhoz hasonló szociális elkötelezettséggel bíralták materialista koruk bűneit. Élet és művészet egységének helyreállításában reménykedtek, és a népművészetben ennek az elveszett egységnek a letéteményesét látták.

Az államilag is támogatott kolónia művészeinek alkotásait a kultuszminisztérium rendszeresen kiküldte a nemzetközi iparművészeti kiállításokra, hogy ez a hangsúlyozottan magyar, illetve magyarnak érzett, hiteles népművészeti indíttatású formanyelv - mely igencsak különbözött a bécsi szecessziótól - képviselje a modern magyar iparművészetet. Nem ez volt pedig az egyetlen szecessziós törekvés, mivel azonban képviselői igen sok állami támogatást kaptak és a századforduló legjelentősebb iparművészeti folyóirata, a *Magyar Iparművészet* is róluk publikált a legtöbbet, ez a ma is legismertebb művészkolónia a korszakból.

Körösfői elsősorban freskófestőként volt jelentős, erősen kalligrafikus és kissé száraz, archaizáló stílusa jól illett a szecessziós belsőbe (például *A művészet forrása*, 1907, a budapesti Zeneakadémia palotájában), míg a grafikai tehetség, Nagy Sándor legmaradandóbb alkotásai azok a népballadákat megjelenítő vagy vallásos témájú üvegablakok, amelyek kivitelezője Róth Miksa (1865-1944) és műhelye volt.²¹ Több kisebb mester tartozott a körbe, így Mihály Rezső (1889-1972), akinek különösen Beardsley-t idéző grafikai érdekesei, Remsey Jenő (1885-1980) vagy a gyermekeknek is tervező, divattal, hímzéssel foglalkozó Undi Mariska (1877-1959). Kétségtelen, hogy legfontosabb tevékenységük a szőnyegszövő műhely alapítása volt, s az ott készült szövött kárpitok jelentősen felülmúlták festészeti alkotásaik művészi színvonalát.

A magyar festészetben nem Gödöllő volt az egyetlen művészkolónia, amely a szecesszió szellemének volt elkötelezve. A nagybányaiak közül kivált Iványi Grünwald Béla (1867-1940) vezetésével a régi, hagyományos szolnoki művésztelep mellett 1909-ben egy másik jómódú alföldi város, Kecskemét is életre segített egy új művésztelepet.²⁸ A kecskeméti stílusa már modernebb volt a nagybányaiakénál, ahonnan sok „lázdó” fiatal, így például a Párizsban Matisse-nál is tanult Perlrott Csaba Vilmos (1880-1955) is Kecskemétre jött. Az itteni kolónia annyiban volt rokon Gödöllővel, hogy itt is megalakult egy szőnyegszövő műhely és iparművészek is voltak a festők között, de Kecskemét nem élvezett olyan állami támogatást, mint Gödöllő, így sokkal kisebb volt a vonzása.

FESTÉSZETI KÖRKÉP: A MAGUK ÚTJÁT JÁRÓK

A szecessziós Gesamtkunstwerk ideállal szimpatizáló festők közül a minden újra nyitott és kísérletező kedvű Vaszary János (1867-1939) kapcsolatban állt a gödöllőiekkel; szőnyegterveit a gödöllői szövőműhelyben valósították meg.[®] Vaszary, aki Münchenben tanult, az 1880-as évek végének finom naturalizmusa után a 90-es évek elején Párizsban festette első plakátszerűen összefogott, erőteljes képeit az art nouveau stílusában (például *Feketekalapos nő*, 1894). Miként a magyarok többsége, ő is az Académie Julianon csiszolta tudását. Rendkívül fogékony, kritikus és független szellem volt, aki nem kapcsolódott csoporthoz, egyedül járta a maga útját és állandóan kísérletezett, de soha nem horgonyzott le egyetlen stílusváltozat mellett sem. Mindegyik irányzatban festett egy-egy kiemelkedő művet, hogy azután új megoldás felé forduljon. A finom naturalizmus után a német Jugendstil naturalizmussal elegyített szimbolizmusa ihlette meg rövid időre. Ez utóbbi irányzatban festette meg *Aranykor* című képét (1898; kat. sz.: 5.4.2.), ami a magyar századvég ritka szimbolista műveinek egyike, melyen az antik kulturális örökség modern interpretációja szólal meg. Egy szerelmespár virágokat áldoz

Vénusznak egy titokzatos, sárgászöld párába burkolózó kertben, ahol antik istenségek szobrai (Apollon és Diana) sorakoznak. A jelenet álomszerű, valami sajátos melankólia lengi be, a múlandóság rejtett tudata. A kép gazdagon faragott fekete és arany kerete is szerves része a kompozíciónak, mely leginkább Ludwig Hoffman (1861— 1945) műveivel rokonítható.

Később Vaszary újra más témák és stiláris megoldások felé fordult, a robusztus realizmussal ábrázolt paraszti figurák és a velük egy időben festett, választékos színvilágú érzéki aktok korszaka után néha a késő impresszionizmussal is kacérkodva, expresszív erejű, dekoratív tájakat festett (*Kikötőrészlet*, 1905; kat. sz.: 5.7.13.). Ez a rendkívül sokhúrú, változóan virtuóz mester magányos figuraként járta művészi pályáját.

A magyar festészet nemzetközi viszonylatban is legjelentősebb alkotója Rippl-Rónai József (1867-1927), aki azt a szerepet tölti be a századforduló magyar festészetében, mint Klimt az osztrákban. Életműve kiemelkedően sokszínű, tele formai újításokkal és korszakos jelentőségű remekművekkel.³⁰ A két festő alkata, életútja és a helyi művészvilágban betöltött szerepe viszont igencsak más volt; amíg Klimt hosszú ideig elismert vezéregyéniség volt, Rippl-Rónai művészi tekintélye ellenére is csak az 1910-es évektől jutott vezető szerephez a budapesti művészeti közéletben. 1887 óta Párizsban élt, és első nagy Salon-beli sikere, az *Öreganyám* (1894) után a Nabik csoportjához kapcsolódott, de már korábban egy új, modern stílus kialakításán fáradozott. Az őt ért hatásokat, például Eugène Carrière (1849-1906) vagy James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) ihletését olyannyira a saját képére tudta asszimilálni, hogy igen nehéz irányzathoz kapcsolni. Korai, úgynevezett „fekete” korszakának artisztikus képei, a hangulati szimbolizmus sugallatos, többnyire líraian melankolikus remekei Párizson belül is egyéni hangot jelentettek (*Kalickás nő*, 1892). Budapesti kiállításait értetlenség fogadta, csak a legkifinomultabb művészi ízlésű, arisztokrata Andrassy család adott neki megbízást egy modern, art nouveau stílusú ebédlő megtervezésére, ami ennek az irányzatnak első példája lett Magyarországon. A jellegzetes szecessziós összművészeti elképzelés szerves része egy nagyméretű hímzett kárpit, Rippl egyik legismertebb műve (Vörös *ruhás nő*, 1898). Itthon ő is a saját útját járó, csoporthoz nem csatlakozó mester lett. Az 1901-ben dunántúli szülővárosába, Kaposvárra visszatelepülő Rippl-Rónainak 1906-ig kellett várnia, hogy a budapesti nagyközönség is elfogadja és megszeresse művészetét. Tompa, szinte monokróm színvilágú korai stílusa itthon hatalmas változáson ment át: kivilágosodott, megtelt fényvel, derűvel. Kedvenc témái a meghitt, családi idillek lettek, a tartós kisvárosi hangulatok (*Amikor az ember a visszaemlékezéseiből él*, 1904; kat. sz.: 5.7.2.). Mellettük - a 90-es évek elejétől szinte haláláig - ragyogó, egy ülés alatt megszületett virtuóz pasztell portrék sokaságát varázsolta papírra (*Andrassy Tivadarné arcképe*, 1896; kat. sz.: 5.2.8.).

Az 1906-os gyűjteményes kiállítás meghozta végre a megérdemelt erkölcsi és anyagi sikert a negyvenéves festőnek. Ettől fogva jólétben él, továbbra is rengeteget fest, de 1906 után újabb változás következik be stílusában; egyre dekoratívabb, plakátszerűbb lesz, rövid, szaggatott ecsetkezelésével színes mozaikkockák vibráló hatását idézi fel a vásznon. Ekkori enteriőrjei megint erősen rokonok egy-két Nabi kollégájának tér- és színfelfogásával, és világa azt a joie de vivre-t sugározza, mint Pierre Bonnard (1867-1947) mediterrán képei, csak a színek, a tájak mások. A világháború kitöréséig Rippl-Rónai festészete fauves-os intenzitású örömteli fény- és színfestés marad, témaköre pedig egy dús, meleg színekben tobzódó pannon kert, igazi földi paradicsom.

Nem lenne teljes a körkép, ha kihagynánk a sok magányos magyar festő közül is a legmagányosabbat, Csontváry Kosztka Tivadart (1853-1919).³¹ Csontváry művészetét csak különös, misztikus világképének ismeretében lehet kellően érteni; rögeszmés megszállottságának eredményeként (jellemző, hogy például a magyarok őshazáját és ősi vallását kereste Szíriában és a Szentföldön) izolált maradt a századelő magyar kultúrájában, képi világa olyannyira radikálisan különbözött a kortársakétól, hogy kirekesztették maguk közül. Csontváry csak az 1960-as évek elején lett a magyar századelő festészeti pantheonjának tagja. Művészte egyedülálló és talányos, de lenyűgözően karizmatikus. Minden megszállottsága és látomásos, egzaltált jellege ellenére koherens belső művészi logikája van. Első pillanatra naivnak tűnő képi világa rendkívül összetett. Az egy évtized alatt született életművében az emblématis érejtű expresszív tájak (Vihar a nagy Hortobágyon, 1903; kat. sz.: 5.7.20.) és a látomásszerű, költői álmokképek (Tengerparti sétalovaglás, 1909; kat. sz.: 5.7.21.) mellett hatalmas méretű szimbolikus jelentésű enigmatikus kompozíciók vannak (Magányos cédrus, 1906), melyek később, évtizedekkel halála után a magyar kultúrán belül a meg nem értett lángész metaforájává lettek a köztudatban és alkotóját a XX. század legnagyobb magyar művészei közé emelték.

A kor másik, bár nem kirekesztett, de belső magányának álmvilágába zárt festője, a szelíd Gulácsy Lajos (1882-1932) elmegyógyintézetben fejezte be életét. Preraffaelita indíttatású fantáziavilágát az Itália- és Dante-rajongás jellemezte, amihez később zaklatott lelki víziók is társultak.³² Sok stiláris hatás érte (Dante Gábriel Rossetti [1828-1882]: Paolo és Francesca, 1903) vagy a neorokokó művién játékos világának ihletése érződik Gulácsy képein, amelyeket beleng a boldogságot hiába sóvárgó lélek melankóliája. Képei néha szürrealisztikus látomásokká válnak, az elboruló elme utolsó festői üzenetei (Rózsalovag, 1917-18; kat. sz.: 5.7.24-). Ő volt az egyetlen magyar festő, aki rajongva írt Klimt képeiről, bár annak stílusa nem hagyott nyomott saját festői irányán.

A harmadik nagy mester, báró Mednyánszky László (1852-1919) még az 1870-es években indult, és a tájfestés utolérhetetlenül sokhangú, költői mestereként volt ismert a kortársak előtt, miközben drámaian expresszív csavargókat ábrázoló portéi, a társadalom elesettjeinek víziószerű képmásai, csak később váltak ismertté.³³

Ez a nyugtalan, űzött lélek, aki gyermekkorától egyaránt vonzódott a természethez és az emberi lélek szenvedéseinek legmélyebb rétegeihez, egyaránt otthon volt a párizsi, bécsi és budapesti arisztokrata szalonok világában és a társadalom kivetettjei, vándorai között. Homoerotikus szenvedélye önmérsztéssel párosult, és igazi menekvése a természet lett, aminek elsősorban melankolikus arcát látta. Az eredetileg topografikus hűségű erdőrészek, patakpartok, hegyek, folyók teljes életművén átvonuló vezérmotívumokká tisztultak, és mindig meg-megújulva, egyre szellemibbé válva átlényegültek a lélek tájainvá. Mind egy-egy hangulat inkarnációi, de mindük mögött ott borong ugyanaz az érzés, belülről sugározzák a lélek reménytelen, hiábavaló sóvárgását az univerzum végtelensége után, ami állandó változásában is az örökkévalóság letélményese. Mednyánszky, aki a misztikus keleti tanok, többek között a buddhizmus híve lett, idősen, önként vállalta a haditudósító szerepét, és döbbenetes képekben örökítette meg az I. világháború frontjainak, lövészárkainak borzalmát.³⁴

A RADIKÁLIS AVANTGÁRD MEGSZÜLETÉSE

Az 1905-7 közötti időszak Bécsben és Budapesten egyaránt a nagy átrendeződés ideje; Bécsben kettészakad a Secession, kiválik belőle (és izolálódik) az élgárda, a Klimt-csoport, Budapesten viszont felépül a Nemzeti Szalon új kiállítóhelyisége és 1907-ben megalakul egy olyan művészi egyesülés, mely a legkonzervatívabb festői csoportot kivéve összefogta minden modern irányzat képviselőjét, és közös kiállítások rendezését tűzte ki céljául. A MIENK (Magyar Impresszionisták és Naturalisták Köre) mindazonáltal nem lett hosszú életű. Bár első nagyszabású közös kiállításuk valódi közönségsiker volt, az egyesülés hamar szétesett. Az idők nem kedveztek a plurális szemléletű elvi toleranciának, és legkevésbé a fiatalok tudtak konszenzusra jutni a húsz évvel idősebb régi úttörőkkel. (Bécsben hasonló volt a helyzet, a Kokoschkát önzetlenül támogató Klimt-körnek az ifjú titán fordított hátat és átpártolt a radikális ellenfélhez, Kari Kraus és Adolf Loos baráti köréhez.)

A legradikálisabb csoport (az úgynevezett „Keresők”) külön kiállításokat szervezett magának vidéken. A váratlan nagy siker hatására ezt újra megismételték és kultúrprogramokkal dúsították. Összefogott egy nemzedék irodalmi és képzőművészeti tábora és ellenállhatatlanul megindult a kultúra szinte minden szférájában a radikalizálódás, az új szemlélet, új értékrend követelése. A Keresőket hamarosan Nyolcak néven ismeri meg a budapesti közönség: Kernstok

Károly (1873-1940), Berény Róbert (1887— 1953), Pór Bertalan (1880-1964), Czigány Dezső (1883-1937), Czóbel Béla (1883-1976), Márffy Ödön (1878-1959), Orbán Dezső (1884-1987), Tihanyi Lajos (1885-1938).

Az új csoport egyik - a magyar kulturális színpéldében szokatlan - vonása, hogy a városi, budapesti polgári rétegből származik a nyolc festő többsége, és sok szállal kapcsolódnak ahhoz a polgári radikális elithez, amelynek egy fontos sejtje volt a fiatal Lukács György baráti társasága. Nemzetközi látókör, alapos esztétikai, elméleti tájékozottság jellemezte őket, és még művészeti kérdésekben is egy olyan elvi, eszmei elvontság, ami addig ritkaság számba ment Budapesten. (Igaz viszont, hogy nem viseltettek túl nagy toleranciával az „öregnek” iránt.) Baráti szálak fűzték ezt a budapesti értelmiséget a neoliberais várospolitikai irányítóihoz is, akik így fontos megrendelésekkel tudták egyengetni az ifjú festők életpályáját. A Nyolcak szellemi vezére a szabadkőműves Kernstok Károly volt, művészeti elveiket pedig Lukács György fogalmazta meg 1910-ben, *Az utak elváltak* című előadásában, hadat üzenve a múlt értékeinek, a naturalizmus és impresszionizmus mögött rejlő szubjektív individualizmusnak. A MIENK összes többi irányzatával szembe fordulva a Nyolcak a világ racionálisan szerkesztett objektív „lényegének” megragadására törekedtek.³⁷

Ezeknek az elveknek az ismeretében érthető, hogy Budapesten Gauguin hatása mellett (ő elsősorban az idősebb generáció néhány képviselőjét ihlette meg) Cézanne inspirációja volt a legszélesebb körű és a legmélyebbre ható. Különös módon Van Gogh művészete Budapesten - Béccsel szemben, ahol még Klimt, Schiele és Kokoschka sem vonhatta ki magát hatása alól - nem talált visszhangra.³⁶ A Nyolcak stílusában nem volt egységes, stílusuk a csoport fennállása idején belül is változott. Különösen erőteljes, sommásan leegyszerűsítő formákat, de visszafogott színvilágot alkalmazott monumentális hatást keltő csendéletein, portréin Berény Róbert, míg a lírikus hajlamú, kolorista, Márffy Ödön erőteljes dinamikájú árka dia kompozícióin is harmonikus színhatásokra törekedett. A Nagybányáról induló Tihanyi Lajos portréfestészete hirtelen érik meg, 1912-14 között készült expresszív, léleklátó portréi mélyen rokonok Kokoschka hasonló képeivel (*Önarckép*, 1912). Czigány Dezső csendéletei tükrözik legszorosabban Cézanne hatását, míg Czóbel Béla képei Matisse ihletését tanúsítják. Budapest 1910-re megérett arra, hogy bekapcsolódjék a nemzetközi avantgárd stíluskísérleteibe. Hirtelen magára ébredt a jómódú nagypolgári, sőt egy szerényebb anyagi lehetőségekkel, de igen jó ízléssel rendelkező értelmiségi réteg is, és lelkesen belevetette magát az avantgárdot támogató mecénási szerepbe. Akárcsak Bécsben, Budapesten is a zsidó nagypolgárság járt ebben élen, gyűjtötte a kortárs modern festők képeit, tanúságot téve ezáltal nemcsak jó ízléséről, de asszimilációjának őszinteségéről is, hogy az ifjú magyar kultúra támogatója. Az építészetben

szintén közülük került ki a magyaros stílus számos megrendelője.³⁷

A Nyolcakon kívül más művésztársulások, így például az 1907-ben alapított KÉVE is sok fiatal gyűjtött össze.³⁸ Egyre pezsgőbb lett a képzőművészeti élet, megsűrűsödtek a nemzetközi kiállítások, és a magyarok kezdtek - állami támogatás nélkül is - kiállítani külföldön. Míg az 1890-es évek végétől kb. 1907-ig Bécs, mint „a nagy rivális” szerepelt a művészeti köztudatban, addig az új generáció már a kisebbségérzet görcse nélkül volt képes a császárvárosban kapcsolatokat keresni, és vállalta a megmérettetés rizikóját. Furcsa módon nem a Secession adott otthont a magyar kiállítóknak, hanem egy plurálisabb és sokkal toleránsabb vezetésű bécsi művészegyesület, a Hagenbund.³⁹

Egy kivétel volt ez alól 1903-ban, amikor válogatottan gyönyörű anyaggal szerepelt Bécsben a modern magyar festészet élgárdája a Salon Piscóban, de mivel ez az esemény közvetlenül a nagy Secession-beli *Impressionismus* kiállítás után történt, alig volt visszhangja. A KÉVE kiállításának 1910-ben a sajtó szerint már több sikere volt.

A görcsök feloldódásának, az új, bátor szellemű kiállítási intézmény, a Művészház általános avantgárd előtt való kapunyitásának része volt az is, hogy végre meghívtak Budapestre bécsi művészeket. 1912 januárjában a Neukunst Wien állított ki a Művészházban, aminek az volt az érdekessége, hogy Kokoschka, Schiele, Faistauer és Gütersloh portréi mellett Schönberg-képeket is kiállítottak, a híres *Pillantások-sorozatot* (Blicke). 1913 márciusában a *Bund Österreichischer Künstler és Gustav Klimt* gyűjteményes kiállítását láthatták végre a budapestiek. Már rég nem Klimt művészete volt a legújabb, hanem az expresszionisták, Schiele és Kokoschka rajzai.

A XX. század első évtizedének derekától a magyar festészet egyértelműen párizsi orientációjú lett, de ez nem jelentette azt, hogy a festők és szobrászok ne lettek volna nyitottak a német expresszionizmus, az induló nonfiguratívás, az olasz festészet vagy az oroszok kísérleteire is.

A budapesti művészeti életet nagyban befolyásoló kiállításrendezők horizontjába belefért minden merész újítás, Európa minden tája, és szorgalmasan igyekeztek kiépíteni a nemzetközi művészi kapcsolatrendszer, melynek szerves része volt a bécsi avantgárd is.⁴¹ A *Nemzetközi Posztimpressionista kiállítás* című, legnagyobb méretű Művészház-beli nemzetközi avantgárd tárlat Archipenko-, Picasso-, Matisse-, Delaunay-, Kandinszkij-, Javlenszkij-, Goncsarova- és Pechstein-képek mellett állította ki a magyar avantgárd - Bornemissza Géza (1884-1966), Czóbel Béla, Berény Róbert és Réth Alfréd (1884-1966) - műveit.

A sokak által még nem sejtett és nem várt háború küszöbén tehát Budapest a legjobb úton haladt afelé, hogy fontos nemzetközi kultúrcentrummá váljék a képzőművészetben.⁴²

EPILOGUS

Ekkorra az Osztrák-Magyar Monarchia két fővárosa már nem annyira rivalizált, mint inkább együttműködött a kísérletező művészet szférájában is, miközben a vizuális köznyelv, a mindennapi élet és az ünnepnapi kulturális szórakozások szintjén testvérekként hasonlítottak egymásra. Schnitzler-darabokat játszottak Budapesten, Molnárt Bécsben, és egyformán lelkesedtek vagy nem lelkesedtek Bartók vagy Schönberg zenéjéért. Ezt a kettős kulturális aranykort pusztította el az I. világháború és az utána következő zaklatott békeévek.

Bécs és Budapest kapcsolatrendszer a két új, független államban a háború után, bár nem szűnt meg, de nagyon átalakult. Ennek a teljesen új korszaknak egyik érdekes fejezete a baloldali magyar politikai emigráció avantgárd művészeinek bécsi tevékenysége.⁴³

A korszak öröksége olyan gazdag, hogy még ma is nagyrészt ebből sáfárkodik mind a két Duna menti főváros. Bár a kor társadalmilag-politikailag - mint minden egyes fontos történelmi korszak - válságokkal teli és ellentmondásos volt, művészeti szempontból azonban mindkét város több évtizedes virágkora ez. A hosszú századforduló párhuzamos, de elkülönülő vagy időnként egymásba fonódó, majd egymás ellen forduló művészi törekvései valóban aranykorra értek, melynek csillogó felszíne alatt keserves küzdelmek, válságok, kudarcok rejlenek, de olyan utópikus álmok is, melyek csak virtuálisan, műalkotásokban valósíthatóak meg, a valóságban soha. A művek, ezek a testet öltött víziók vagy álmok ma is jelen vannak és hatnak. Művészi-esztétikai hitelük erejénél fogva az utókor embere számára szebbé és jobbá varázsolják azt a kort, melynek küzdelmeiből születtek, mint fájdalomból a gyöngy.

JEGYZETEK

1. Az osztrákok egyszerűen nem vagy alig figyeltek a magyarokra. Magyar művészt nem hívtak meg még tiszteletbeli tagnak sem a Secessionba, pedig a Monarchia összes többi nemzetéből (elsősorban a Bécsben élő művészek közül) bekerültek tagok hozzájuk. A nagy külföldi, nemzetközi nevek „Ehrenmitglied”-ek, dísztagok lettek. A Secession művészegylet magyarok iránti sajátos közömbösségét bizonyítja az is, hogy magyar művészeket sem kollektíván, sem egyénileg soha nem hívtak meg kiállítani. Annál is különösebb ez, mert a budapesti kiállításokra a csoport kevésbé ismert tagjai továbbra is küldtek képeket az eladás reményében.
2. Erről lásd jelen katalógusban Zwickl András „A modern törekvések győzedelmes előrenyomulása” - osztrák művészet a Művészházban és Franz Smola A bécsi avantgárd Budapesten című tanulmányát.
3. A Hét 1890 és 1924 között jelent meg, kiadója 1921-ig Kiss József költő volt, aki nagyszerű

kritikusi gárdát gyűjtött össze, többek között Ignotus, Ambrus Zoltán, Justh Zsigmond, Bródy Sándor, majd Lyka Károly is írtak rendszeresen képzőművészeti kritikát a lapba.

4. Hevesi, 1894,13.
5. Sármány-Parsons, 1994-95.237-245.
6. Sármány-Parsons, 1997b, 273-292.
7. Lásd: Szabadi, 1979.
8. Lásd Hevesi Lajos bécsi szerepéről részletesen: SÁRMÁNY-PARSONS, 1990-92, 3-28.
9. 1859-ben alakult meg az országos Magyar Képzőművészeti Társulat, amely első kiállítását 1863-ban rendezte. 1877-től a Sugár út (ma Andrássy út) 69—71-ben (régi Múcsarnok), majd 1896-ban a Hősök terei mai Múcsarnokban tevékenykedett. A köznyelvben és a szakmában egyszerűen „a Múcsarnok” vagy „a múcsarnokiak”-ként utaltak a társulatra, amely az 1900-as évektől fogva egyre inkább a konzervatív művészeti irányzatok képviselője volt.
10. *Magyar Iparművészet* (1897-1944). Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum és Iskola és a Magyar Iparművészeti Társulat közlönye, kéthavi lap. Szerkesztő: 1897-1909: Fittler Kamill, 1909-1930: Györgyi Kálmán, 1830-1944: Szablya-Frischauf Ferenc.
11. A bécsi Secession gyors sikeréhez kétségtelenül hozzájárult, hogy egy esztétikailag rendkívül felkészült, művészi íráskészséggel is megáldott kritikusi gárda támogatta első szárnypróbálgatásaikat, élén a már említett Hevesi Lajossal. Hermann Bahr, Berta Zuckerkandl, Franz Servaes voltak a legjelentősebbek, akik a legfontosabb napilapokban következetesen pozitívan értékelték az új és szokatlan művészi eredményeket, így bizalmat keltettek a közönségben az új iránt, és bátorították, őket a képvásárlásra. A Bécsi Secessionről magyarul: Sármány-Parsons, 1991c.
12. A korszak építészetéről megjelent fontos összefoglalások: MORAVÁNSZKY, 1988a; Lehne- Pintér, 1990; DÉRY, 1995.
13. Bakonyi-Kubinszky, 1981; Budapest, 1988; Lechnerről Bécs vonatkozásában: SÁRMÁNY-PARSONS, 1991/b
14. Gerle-Kovács-Makovecz, 1990.
15. A zsidó mecénatúra és a Lechner-iskola kapcsolatáról: SÁRMÁNY-PARSONS, 1995.
16. Farbaky, 1984.
17. Sármány-Parsons, 1989.
18. Vámos, 1970.
19. Erdei, 1991.
20. Kós Károlyon kívül Györgyi Dénesi, Jánszky Bélát, Zrumezky Dezsőt és Szivessy Tibort

tartják számon, mint a csoporthoz tartozókat, de az általuk képviselt stílusirányzatnak legkorábbi képviselője, mi több iniciátora az idősebb, építészmérnöki diplomával ugyan nem rendelkező, de sokat tervező iparművész, illusztrátor, építész Thoroczky Wiegand Ede volt.

21. Gall, 2002; Nagy-Szelényi, 1994.
22. Gellér-Keserő, 1987.
23. Szűcs, 1996.
24. Genthon, 1963.
25. Jurecskó-Kishontthy, 1992.
26. Gellér-Keserű, 1987.
27. Budapesten viszonylag kevés Nagy Sándor tervezte üveglak-együttes maradt meg, legtöbbjük a népművészet akkor elsőként feldolgozott területén, Erdélyben, az akkori kulturális centrumokban, például Marosvásárhelyt; GELLÉR-KESERŰ, 1987.
- 28., Sümegi, 1996.
29. Haulisch, 1987.
30. Bernáth-Nagy, 1998; Bernáth, 1998.
31. Németh, 1961.
32. Szíj, 1969.
33. Sarkantyú, 1981.
34. E tanulmány megírása után, 2003 őszén a Magyar Nemzeti Galéria Mednyánszky-kiállítása és tudományos katalógusa teljesen új megvilágításba helyezte Mednyánszky szerepét a magyar századforduló festészetén belül is. Az új ismereteket feldolgozó munkákat lásd: Markója, 2003; Bardoly-Markója, 2003.
35. Passuth, 1967, 67.
36. Sármány-Parsons, 1990-92, 61-101.
37. Sármány-Parsons, 1995.
38. Plesznivy, 82
39. Halbturn, 1993.
40. Zwickl András „A modem törekvések győzedelmes előrenyomulása” - osztrák művészet a Művészházban című cikkét jelen kötetben.
41. Passuth, 1998.
42. Szabó, 2001.
43. Szabó, 2001.

