

# SÁRMÁNY ILONA

# BÉCS FESTÉSZETE A SZÁZADFORDULÓN

## Az indulás eufóriája

1897. április 3-án az a néhány nyughatatlan művész, aki végleg megelégedte Bécs legfontosabb, valójában egyetlen tekintélyes művészszervezetének, a Künstlerhausnak (Művészház) az uralmát, hadat üzent az akadémiának e provinciális fellegrádjának. Új művészeti szövetséget alapítottak Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Osztrák Képzőművészek Egyesülete) néven, népszerűbben a *Secession*. Hivatalosan ez a születési dátuma annak a művészeti intézménynek, amely éveken át szervezte, irányította azt a korszakalkotó eseménysorozatot, amelyet ma nagyvonalú egyszerűsítéssel bécsi szecesszióknak hívunk. Néhány éven belül a *Secession* a képzőművészet minden ágában megújulást hozott, és ha rövid időre is, Párizssal vetélkedő művészeti központtá varázsolta az addig álmos perifériának tartott császárvárost.

Az események szédítő sebességgel követték egymást. 1897. április 22-én a *Secession* első közgyűlésén lefektették az alapszabályokat, megválasztották a vezetőséget, élén az elnökkel, Gustav Klimttel. Elhatározták, hogy megreformálják a kiállítási rendszert, a zsűrizést, tervbe vették egy folyóirat megalapítását, és saját kiállítási épületet akartak emelni. Merész terveik megvalósítását a városi vezetés támogatása mellett a művészetkedvelő nagypolgárság is segítette - elsősorban a Wittgenstein család -, aki a kiállítási csarnok építési költségeinek egy harmadát magára vállalta.

A szabályzatban céljaikat is körvonalazták: szoros kapcsolatot akartak kiépíteni a legjobb kortárs külföldi művészekkel, és munkáikat Bécsben a nagyközönségnek is be kívánták mutatni. Be akarták hozni Bécs lemaradását az európai művészet élvonalától, ugyanakkor lehetőséget nyújtani a művészeknek és a közönségnek egyaránt, hogy megismerjék, megszokják, megszeressék a modern törekvéseket. A művészek maguk pedig tanulni vágytak, keresték egyéni hangjukat.

Ezeknek a céloknak a megvalósítása a választott elnökség feladata volt, eszköze pedig évente három kiállítás és exkluzív művészeti folyóiratuk, a *Ver Sacrum*, amelynek első száma 1898 januárjában jelent meg.

A *Secession* - amely hamarosan negyvenegy tagot és igen sok külföldi levelezőtágot számlált - többnyire egyértelműen azonosítja a szecessziós és Jugendstil törekvésekkel, ez azonban téves. Igaz ugyan, hogy a csoport magját alkotó művészek közül - már a megalakuláskor - többen az irányzat eszmei hívei voltak, s ezzel az új formavilággal kísérleteztek, de a tagok számtalan különböző tendenciát, irányzatot képviseltek a finom naturalizmustól, a szimbolista eszmei tartalmakkal teli realizmuson, az akadémikus historizmuson, a plein air festészet sokféle változatán át a bátortalan impresszionisztikus és a dekoratív stilizáló kísérletekig.

Hogy a különböző stílusideálokat követő művészek mégis egyöntetűen léptek fel, az éppen a bécsi akadémiának bénító ultrakonzervativizmusával magyarázható. Ennek az iskolának a művelői, akik a művészképzést is a kezükben tartották, egy-két generációval korábbi tradíció, a késő biedermeier életkép- és portréfestés témáit, elkoptatott stílus eszközeit alkalmazták. Nem annyira a hamis pátoszú történeti képek uralkodtak a kiállításokon, mint inkább a sötét, ún. galériatónusú, reprezentatív portrék és a negédes szalonképek. Az állatképek, csendéletek vagy orientális témák festésére specializálódott mesterek gyártották a polgári enteriőrben nélkülözhetetlen ún. bútorképeket. Bármilyen eltérés ettől a megszokott gyakorlattól, kanonizált festésmódtól szentségtörésnek számított, és kihívta maga ellen a művészeti

intézményrendszert uraló konzervatív mesterek és kritikusok haragját. Az új művésznemzedék szinte minden tagja heves türelmetlenséggel fordult szembe az akadémikus tradícióval, egy emberként állt ki a kísérletezés szabadsága mellett.

A nyugtalan stíluskeresések lázában égő, vad reményekkel és dacos lemondásokkal teli korban a vén kontinens értelmiségi és művészelitje türelmetlenül kutató alternatívák után, mivel társadalmi és szellemi közérzete egyaránt rossz volt. A művészek különösen érzékenyen észlelték, hogy a Monarchia látszatra megbízható és gyors ütemben fejlődő rendszerének mélyén bomlasztó erők munkálkodnak, a változások jelei azonban ekkor még az egyetemes európai modernizálódás szerves részeinek tűntek. A politikai szférával csak igen áttételesen összefüggő osztrák művészet fölött ekkor, a kilencvenes években még nem kondultak meg a vészharangok. Helyette a modernizálás, a világ élvonalához való felzárkózás vágya hevítette a művészeket, s nemcsak a festőket.

A tágan értelmezett közös célok nevében tömörültek a művészek közös falanxba; nagyobb egyetértés volt közöttük abban, amit tagadtak, mint abban, amit külön-külön meg szerettek volna valósítani. A *Secession* nem akart tagjaira közös stílust kényszeríteni. Szövetséges kritikusaik, az elméleti irányító szerepét zajosan alakító Hermann Bahr és a tapintatos, megértő Ludwig Hevesi az induláskor elsősorban a művészetet, a művészi individuum szabadságát hangsúlyozták.

Hermann Bahr, az író és kritikus - aki közel egy évtizede szónoki hévvel agitált az irodalmi naturalizmus meghaladásáért, küzdött az impresszionista művészetszemlélet és a sokrétűen értelmezett szimbolista törekvések meghonosításáért - a modernizmus jelszavát tűzte zászlajára. A bécsi modernizmus - Hermann Bahr nyomán újabban így nevezik a mozgalmat - nem a képzőművészetben, hanem az irodalomban formálódott irányzattá: ott alakult ki művészetszemlélete, esztétikája, és ott törte át először a konzervatív ízlés védőbástyáit. E fogalmon olyan alkotói attitűdöt értett, amit a korszerűség, a folytonos megújulásra való készség, a pszichológiai érzékenység és nyitottság jellemez. Ő maga világlátott, a nyolcvanas évek végének Párizsát jól ismerő, alkatilag nyughatatlan és csalhatatlan minőségérzékkel rendelkező irodalmi vezér, született szervező volt. Ekkor már elismert, sikeres ember, maga mögött tudhatja a Jung Wien- (Ifjú Bécs-j kör ragyogó korszakindítását.

Jung Wien-körnek nevezték a kortársak azt a kis csoportot, amely a kilencvenes évek elején megteremtette a modern osztrák irodalmat. Bahr jó taktikai érzéssel és túhegyes pennával megáldva küzdött elvarátaíért. Valamennyien igen fiatalok voltak: Leopold Andrian, Richard Beer-Hofmann, Félix Dörmann, Arthur Schnitzler és a még gimnazista Hugó von Hofmannsthal, aki Loris álnéven publikált. A szűk látókörű és mechanikus felfogású irodalmi naturalizmussal szemben az igényes, árnyalt lélektani megjelenítés, a modern - vagy annak tekintett - ideálok, megannyi századvégi kísérlet lelkes kipróbálói voltak.

Végletesen intellektuális, rafinált és ezoterikus - „ezüstkori” - volt, vagy legalábbis annak érezte magát ez az irodalom. Valójában csak témái, a művekből áradó atmoszféra volt dekadens és századvégi. A műhely maga volt a pezsgő szellemi aktivitás, a fogékonyság, a tettekeszség. Szomszédosan itták magukba az elmúlt évtizedek fontos művészi eredményeit, Baudelaire, Nietzsche, Schopenhauer és Wagner eszméit. A füstös Griensteindl kávéházban vagy a szülők elegáns szalonjaiban fáradhatatlanul vitatkoztak a művészet és élet nagy kérdéseiről, s a versek, regények, dramolette-ek mellett manifesztum értékű esszék születtek az irodalmi moderniségről, az újról. Hofmannsthal szerint: „Két dolog tűnik ma modernnek, az élet analízise, és a menekülés az élettől [...] Az ember vagy saját lelki életének boncolója, vagy álmodik.” (1893)<sup>1</sup>

A lélek titkai iránti csillapíthatatlan kíváncsiság és a menekülés a valóság elől művészetük jellegzetes vonása. A „modernizmus” végtelenül bonyolult gyűjtőfogalma ennél mégis többet jelentett. A heterogén vonzódások, párhuzamos választások szövevényéből sajátos korszellem bontakozott ki. A horizont kitágult, állócsillagai között ott volt Ibsen és Dosztojevszkij, Swinburne, Oscar Wilde és természetesen a francia szimbolisták. A szárnyakat adó közös feladat is ott izzott a szívükben; a kortárs német irodalommal vetélkedő, európai rangú modern osztrák irodalmat akartak teremteni. Sajátossá az a teljességigény tette őket, amely régmúlt korok hagyományait is felvállalta, a rokokót és az antikvitást például. Ez az eleinte játékos póz és maszk mögé rejtett történeti vonzódás szilárd hűséggé, hagyományörzéssé érett, és a Sturm

und Drang évei után meghatározta pályájuk későbbi alakulását; 1895-re az egész német nyelvterületen elismerték rangjukat: beérkeztek. S ugyanez a szellem, ugyanez a bizakodó elán hatotta át a *Secession* szellemiművészi felfogását.

## Nyitány: tájékozódás és készülődés

Az első kiállítók nagyobb része külföldi mester volt, akiket a *Secession* vezetősége hívott meg, hogy a bécsi közönség láthassa végre, milyen is a kortárs modern európai művészet. A névsor még történelmi távlatból is imponálóan biztos ízlésre vall. Karl Moll szervező zsenialitásának, megnyerő egyéniségének köszönhető, hogy létrejött a kiállítás. Hosszú és gondos előkészítő munkára volt szükség ahhoz, hogy nemzetközi nagyságok fontos műveket küldjenek egy - épp hogy csak megalakult - művésztársulás első kiállítására. A bemutatott művek között Rodin, Bartholomé, Bernard, Böcklin, Carrière, Khnopff, Kiinger, Meunier, Puvis de Chavannes, Rops, Sargent, Mucha, Whistler munkái szerepeltek - hogy csak a leghíresebbeket említsük.

A *Secession* első kiállítása 1898. március 26-án nyitotta meg kapuit a Gartenbau Gesellschaft (Kertművészeti Társaság) kiállítóhelyiségeiben és megtörtént a hihetetlen: pillanatok alatt szenzáció lett; a közönség tódult a bemutatóra s ami ennél is több, vásárolt! A kiállított műveknek több mint a fele elkelt. Az egyesülés társadalmi súlyát, tekintélyét növelte, hogy az idős császár is megnézte a kiállítást. A *Secession* még nála is öregebb tiszteletbeli elnöke, Rudolf von Alt, a híres akvarellfestő fogadta és vezette körbe az uralkodót. Az a művészeti bemutató, amelyen egy nyolcvanéves aggastyán áll az ifjak élén, minden biztonnal „megbízható” lehetett, és Ferenc József látogatása végképp a hivatalos jóváhagyás, sőt, a szimpátia pecsétjét ütötte a „lázkodók” vállalkozására. Mind erkölcsileg, mind anyagilag nyitva állt az út a kísérletezés előtt, hogy megvalósulhasson a Hevesi által megfogalmazott jelszó: kivívni „a kornak a maga művészetét, s a művészet szabadságát.”

Egyszerre úgy tűnt, a mesés álom, az önálló kiállítási épület megvalósítható. Mintha az egész bécsi társadalom megmozdult volna az ügy érdekében. Maga Karl Lueger, a népszerű keresztényszocialista főpolgármester is támogatta a tervet. Így aztán könnyen megkapták a Képzőművészeti Akadémia, a konzervativizmus fellegvárának tőszomszédságában kiszemelt telket. Az első kiállítás bevételéből, de még inkább a műpártolók, elsősorban a nagypolgárság bőkezű finanszírozásából hat hónap alatt felépült a *Secession* otthona, Josef Maria Olbrich, Otto Wagner egyik legtehetségesebb ifjú tanítványának tervei alapján. A második kiállítás már az új falak között, Európa akkoriban legkorszerűbb és legkülönösebb, merészen modern, új épületében nyílt meg 1898. november 12-én. A felső világítás, a mozgatható falak a művek optimális elhelyezésére szolgáltak, minden tökéletesen racionális funkcionális szellemben készült. Külső képe azonban az épület szimbolikus jelentését akarta hirdetni: szent hely, a művészet temploma, a halhatatlanok babérkoszorúból alkotott áttört gömbszelvény koronázott szentélye. Antik mitológikus jelvények, Athéné baglya, maszkok, szimbólumhordozó figurák díszítik a bejáratot. A nézőt belül — a nemzetközi anyag mellett — a második kiállításon többnyire hazai művek és igen sok iparművészeti alkotás fogadta. Itt mutatkoztak be új munkáikkal a sikeres lázkodók, és ekkor vált nyilvánvalóvá, hogy a *Secession* nem csupán a festők ügye, hanem az egész megújulást szomjúhozó bécsi művésztársadalom mozgalma, amelyben egyre nagyobb szerepet játszanak a tervezők, az építészek és iparművészek is.

Alig néhány év alatt átformálták az osztrák képzőművészeti kultúrát, s hamarosan átütő erejű, határozott arculatú helyi stílust teremtettek, s ez többek között annak köszönhető, hogy valamennyi művészeti ág élcsapata összefogott, és együttes erővel, egymást támogatva küzdötték ki a sikert.

Berlinhez vagy más német nagyvárosokhoz viszonyítva a kézművesség még a kilencvenes években is sokkal lényegesebb szerepet játszott Bécs iparában, mint a gépesített könnyűipar. Érthető tehát, hogy a művészi minőség letéteményesének tekintett kézműveskultúra szecessziós megújítása gyorsabb és szélesebb körű, sikeresebb volt, mint Európa más, iparosodott művészeti központjaiban.

A nyolcvanas évek másolási rutinba süllyedő, mintakönyvek útján terjesztett, fáradt eklektikája után forró gejzirként tört fel a formai kísérletek áradata. A *Secession* tagjaira hárult a feladat, hogy irányt

mutassanak, s megteremtsék az önálló arculatú, új, bécsi - ha úgy tetszik osztrák — művészetet.

## Ver Sacrum

Az exkluzív művészeti folyóirat neve, *Ver Sacrum* (Megszentelt Tavasz) felidézi azt a sajátos kapcsolatot, amely a bécsi századvéget és az antikvitas művészi örökségét összefűzte; az archaikus álarcban betörő modernséget, ami a dionüszoszi erők elszabadulásának kezdetét jelentette. Nietzsche óta az antikvitas öröksége már nem a klasszikus szépségkánon, a kiegyensúlyozott harmónia letéteményese, hanem Janus-arcú, az irracionalitás, a mítoszokban tovább élő ősi ösztönvilág hordozója. Freud lélektani kutatásai, Hugó von Hofmannsthal drámái, Gustav Klimt képei antik maszkok mögül sejtetik fel a lélek mélységeiben megbúvó ösztönök félelmetes erejét. Így lesz Oidipusz, Klütaimnéztra, sőt Pállasz Athéné s Hügieia modern hőssé, meghasonlott kortárssá.

A mozgalommal szimpatizáló irodalmárok lelkesen álltak a *Secession* mellé, mi több, ők voltak a pár excellence osztrák irodalom után az osztrák művészet megteremtésének elméleti kezdeményezői.

Szószólójuk ismét Hermann Bahr, aki az első kiállításról írt kritikáját a művészekhez szólva így zárta: „Azt kell vonalakban és színekben felmutatnotok nekünk, bécsieknek, amit a lelkünk rejt; kifinomult örömeinket, bensőséges, törékeny vágyainkat, nyugtalan reményeinket. Azt kell megteremtenetek, ami még nem volt: az osztrák művészetet!”<sup>2</sup>

Az emelkedett, szónoki hangnem sokáig jellemezte a kritikákat. Bahr mellett Hevesi, az árnyalt elemzések mestere volt állandó kritikuskuk. Rajtuk kívül az elméletileg is képzett, ihletett költők írtak esszéket a *Secession* szűkebb kísérleti műhelyének tekinthető *Ver Sacrum*-ba. A színvonalat a résztvevők pusztá felsorolása is érzékelteti: Hugó von

Hofmannsthal, Ferdinand von Saar, Arno Holz, Ernst Stöhr, s végül a legnagyobb mester, Rainer Maria Rilke.

A bécsi festészet csúcsteljesítményeinek intellektualitása, filozófiai kérdések iránti érzékenysége ennek a szellemi légkörnek köszönhető. Az irodalom és lélekelemzés különös szimbiózisát megteremtő kulturális erőterben formálódott ez a művészi szellem. Az újítás hívei a kulturális hatalomátvétel boldog mámorában hirdették a teljességigényt, azt, hogy újra akarták fogalmazni az irodalomban, a lélektanban, a festészetben az ember örök sorsproblémáit. Érzelmileg és gondolatilag ezt a problémakört csiszolja tökéletes formává a költészetben Hofmannsthal, a regényben Schnitzler és a filozófiában Ernst Mach. Minden szkepticizmusuk, tudatosan ápolt és féltve őrzött dekadenciájuk, világfájdalmuk ellenére ekkor még hisznek a formában, a műben, a művészet hatalmában.

Milyen is volt ez az új bécsi stílus? Hogyan tudták teljesíteni Bahr ellentmondást nem tűrő parancsát: teremtsenek új osztrák stílust? Az első próbálkozások már a *Secession* következő őszi, 1898-as, azaz második kiállításán tanúsították, hogy a festők elfogadták a kihívást. Josef Engelhart, Johann Viktor Krämer, Wilhelm Bernatzik, Ernst Stöhr, Karl Moll, Eugen Jettel és nem utolsósorban Gustav Klimt azokat a képeiket mutatták be itt, amelyeket a csoport megalakulása óta festettek. Amint a kritikák tanúsítják, a közönség véleménye erősen megoszlott, a lelkesedők és a fanyalgók tábora egyaránt szélsőséges véleménynyilvánításra ragadtatta magát. Természetesen nem a mélabús, holdfény- és alkonyatfestő Ernst Stöhr vásznai vagy Karl Moll hangulatos, a holland enteriőrök meghittségét idéző lübecki szobabelsői kavarták fel a szenvedélyeket, hanem Gustav Klimt pálfordulása, akit nem is oly régen még Hans Makart méltó örökösének tartottak.

## Gustav Klimt, a vezér

Mit jelentett Klimt a *Secession* számára az induláskor? Csodált és elismert tekintélyt, aki a legméltóbb az elnöki tisztre. Olyan mestert, aki már bizonyított, és akinek káprázatos tehetségét még az udvar is elismerte; ő kapta meg először a tekintélyes Kaiserpreist 1890-ben, 28 évesen. Forma- és színérzéke mellé olyan aprólékos, leheletfinom megmunkálás társult, amely még azokat is elkápráztatta, akik csak a megtévesztésig hű anyagábrázolás bravúráját tudták értékelni. Akár a Monarchia hivatalos festőfejedelme is lehetett volna, ha a sorscsapások nem alakítják át gyökeresen.

1893-ban rövid időn belül meghalt apja és öccse, Ernst Klimt, aki nemcsak testvére, hanem munkatársa is volt, közösen dolgoztak a nagyszabású falképeken. Hirtelen veszítette el azokat, akik a legközelebb álltak hozzá, lényeg legmélyét rendítette meg a találkozás a vak végzettel. Megmagyarázhatatlan kudarc érte pályáján is: nem hagyták jóvá akadémiai professzori kinevezését, bár a kollégák őt javasolták. Ekkor kezdett el az egyetemi fakultások témáival foglalkozni. A krisztusi korban járó, lelki válságban élő Klimt számára a Filozófia és a Medicina allegóriáinak megfestése nem rutinfeladat, hagyományos dekoratív kompozíció, hanem személyes vívódás a megszenvedett sorskérdésekkel, amelyeknek a vásznon majd egyetemes érvényű látomássá kell tágulniuk. Akárcsak Gauguin, ő is egy életen át a „Honnan jöttünk? Mik vagyunk? Hová megyünk?” kérdéseire keresi a választ. Elementáris szenvedéllyel küzdött végig életét, konok következetességgel kutatott az új kifejezési formák után, amelyek közelebb segíthették a nagy témák képi megvalósításához. Az önmagával szembeni könyörtelen igényesség, a hiperérzékeny nyitottság és a rejtett, érzéki formákban testet öltő filozofikus világszemlélet már a kortársak számára is művészi példa lett. Ő volt a központ s a középpont. Anton Faistauer találóan írta 1923-ban, saját élményeire támaszkodva, hogy Klimt „személyisége összeolvadt műveivel [...] a művészi magatartás tisztaságáért pedig kockára tett volna mindent.”<sup>3</sup>

Amikor 1898 őszén a közönség először látta *Sonja Knips portréját (19. kép)*, *Schubert a zongoránál (1899)* és *Pallasz Athéné (18. kép)* című festményeit, zavarba jött. Hermann Bahr himnikus sorokra ihlette a Schubert-kép : „a legszebb [...] amit valaha festettek Ausztriában [...] azt mondja ki, amit mi, nyomorúságos szavainkkal nem tudunk kimondani, amit csak akkor élhetünk át, ha megmutatják nekünk [...] a bécsi életérzést”.<sup>4</sup> A házimuzsikálás elbájolóan meghitt, őszintén idilli képe, amit a fiatalon meghalt zseni emléke melankolikus asszociációkkal gazdagított, maga volt a bécsi biedermeier ideálportréja. De mellette nyugtalanító kontrasztként ott csillogott egy felkavaróan modern Pallasz Athéné. A bölcsesség, a művészetek és a mesterségek szüzi istennője mint kifürkészhetetlen „femme fatale” !

A *Schubert-* és a *Pallasz Athéné-kép* stílusa még nem radikálisan új, de rendkívül ígéretes. A képek tanúsága szerint két ellentétes irányba fejlődhetett volna Klimt stílusa: egyrészt az oldott impresszionizmus, a szenzuális élmények szintjén mozgó képek felé, másrészt a merészen stilizáló szecessziós szimbolizmus felé.

Az Athéné-kép fogadtatása, az ellenséges kritikák nem rendítették meg Klimtet. Művészetszemléletének belső logikáját követte, és nem tett engedményeket sem tekintélynek, sem közlésnek.

Az élgárda, a *Sécession* elméleti vezérkara hevesen méltatlankodott a közönség értetlensége és „éretlensége” miatt, egyelőre azonban nem látta igazán veszélyesnek a jelenséget.

Hermann Bahr megfestette Klimttel új, Olbrich által épített villája számára a *Nuda Veritas* (Meztelen Igazság) című képet. A nyers frontalitású kompozíció eredetileg a *Ver Sacrum*ban jelent meg. A festményen Klimt fügefalevél nélküli, zavarba ejtően élethű, vörös hajú aktot festett a rajz fekete modellje helyett, és ez a modern Éva, lába körül a kígyóval, füstszerűen leomló kék fátylával tükröt tart a nézőnek. A kép fölött a Bahr által kiválasztott Schiller-idézet a méltatlankodó értetleneknek szóló üzenet, mely szerint rossz sokak tetszését elnyerni.<sup>5</sup> Így indult az a folyamat, amely a kezdeti sikerek után fokozatosan elidegenítette a nagyközönséget a művészi kísérletektől.

Klimt 1899 elejétől minden energiáját a nagy feladatra, a *Filozófia* megfestésére fordította, és csak kisebb, de a „bécsi stílus” kiérlelésében döntő szerepet játszó grafikai lapokat, illusztrációkat készített a *Ver Sacrum* számára. A kiállítások közötti időszakokban a folyóirat volt a legfontosabb fórum, amelyben a műhelykísérletek, az új formanyelv érlelődési szakaszait tükröző munkák napvilágot láttak.

A *Sécession*, mint egyesület előbb született meg, mint az a helyi stílus, amelyet bécsi szecesszióként ismer a világ. A szecessziót virágkorában is csupán maroknyi csoport képviselte következetesen, s csak 1900-ra öltött félreismerhetetlenül sajátos formajegyeket. A *Sécession* majd minden kiállításán szinte tökéletes stíluszabadság uralkodott, az egyetlen feltétel az volt, hogy ne legyen konzervatív a beadott mű, nyújtson valami újat.

A *Sécession* 1899 januárjában megnyílt harmadik kiállításán ismét több külföldi meghívott mester szerepelt, és valamennyien külön termet kaptak. Max Klinger óriási allegorikus, *Krisztus az Olümposzon* című képe mellett Walter Crâne, Théo van Rysselberghe, Eugène Grasset, Félicien Rops és Constantin

Meunier műveit mutatták be.

Az a sajátos témakör és élményvilág, amellyel a preraffaeliták gazdagították a festészetet, ekkorra már közkeletű toposzá vált. A divathullámokra éberrel figyelő kismesterek Európa-szerte szívesen festették a „femme fatale” titokzatos, nyugtalanító típusát, vagy a „femme fragile” éterien tiszta modelljét, akiket rendszerint a korai halál előérzetének melankóliája vett körül. Bécs nem annyira közvetlenül az angol előképekből merített ihletést (a *Secession* kiállításain soha nem mutatták be Rossetti vagy Burne-Jones festményeit), hanem francia, de még inkább belga közvetítéssel, főként Fernand Khnopff festészetén keresztül szívta magába ezt az angol indíttatású élményvilágot. Különös, milyen kevés és jobbra másodrangú mű képviselte az angol festészetet, amely pedig a nemzetközi szimbolizmus és szecesszió előfutára volt. Egyedül Whistler hatása volt mély és tartós Bécsben; Klimt mellett a kisebb mestereket is rabul ejtette Whistler színvilága és portréfestészetének poézise.

Természetesen a kiállítások anyagán kívül a hatások közvetítésében óriási szerepet játszottak a folyóiratok és az első virágkorát élő művészeti könyvkiadás, a már színes reprodukciókon bemutatott távoli tájak, országok művészete. A vizualitás szinte első forradalmának nevezhetjük a századforduló korát. Német nyelvterületen különösen sok művészeti kiadványsorozat jelent meg, s ezek természetesen Bécsben is hozzáférhetőek voltak. Egyszerre annyi hatás, annyi különböző stílusváltozat, szemlélet és művészegyéniség hathatott egy-egy festőre, hogy igen nehéz volt markáns egyéni stílust kialakítani e hirtelen mindent elborító stíluspluralitás ellenében.

A csoport legtekintélyesebb építész szövetségese a Képzőművészeti Akadémia professzora, a város új közlekedési hálózatát megtervező Otto Wagner volt, aki a *Moderné Architektur* (*Modern építészet*, 1895) című traktátusában a nagyvárosi élet követelményeinek jegyében szakított az előzőleg általa is képviselt historizmussal. Az anyagszerűség, a funkcionalizmus elveit hirdette, a technikai-szerkezeti megoldást helyezte az esztétikai formálás elé. Otto Wagner saját építészirodájában oktatta az ifjú építésznemzedék legígéretesebb tehetségeit, akiknek friss stílusa az általa vezetett Stadtbahn (Városi vasút) épületein jutott először kifejezésre. Az ő tanítványa volt Josef Maria Olbrich és Josef Hoffmann is, akik kezdettől fogva a *Secession* élgárdájához tartoztak. Olbrich és Hoffmann enteriőr-, illetve bútortervei határozták meg az 1900-as Párizsi Világkiállítás osztrák pavilonjának művészi karakterét. Munkájukkal nemzetközi feltűnést keltettek és sikert arattak, a korabeli művészetkritika szerint megszületett a „bécsi stílus”.

## Négyzet és kocka – a „bécsi stílus”

Állítólag a *Secession* épületének szigorú, négyszögletes tömbjét, archaizáló portikusát egy baráti összeövetelen maga Klimt vázolta fel. Ez az épület lett annak az antikizáló stílusjegyekkel gazdagított, tiszta geometrikus formákat kedvelő stílusirányzatnak a kiindulópontja, amelynek vezető képviselője Otto Wagner és Josef Hoffmann volt. J. M. Olbrichot 1899-ben Darmstadtba hívta a hesseni nagyherceg, és rábízta egy művészkolónia tervezését. Így az ifjú építész üstököspályája elszakadt Bécsből, utolsó osztrák színekben aratott győzelme az 1900-as Párizsi Világkiállításra küldött enteriőr volt. Josef Hoffmann vette át tőle a *Secession* kiállításainak belső tervezését, és csatlakozott hozzá Kolo Moser, aki igazi polihisztor, végzettségére nézve festő és grafikus volt, valójában azonban szabadon mozgott a legkülönbözőbb művészeti ágakban. Kifogyhatatlan invencióval szórta ötleteit minden műfajban.

A Párizsi Világkiállításon a bécsi tárgyak művészi kvalitása annyira megnyerte a mégoly igényes kritikusok, például a német Meier-Graefe tetszését is, hogy sokan már

ekkor kialakulnak látták Bécs modern stílusát. Valójában a jellegzetes, ún. *kockastilus* (Würfelstil), amelyben a négyzet a legfontosabb díszítőelem, és a klasszikusan kiérlelt fekete-fehér ellenpontozás dominál, csak 1902-re tisztult öntörvényű stílussá, akkor is csak az iparművészeti formatervezésben, és csekélyebb mértékben a grafikában.

A félreismerhetetlenül egyéni formavilág kiérleléséhez döntő ihletést Glasgow adott, a skót, pontosabban a Mackintosh által képviselt arisztokratikus esztéticizmus rafinált színvilága és a következetes stílustisztaság. Ez utóbbi érdekében a Würfelstil legtermékenyebb és legracionálisabb képviselője, Josef Hoffmann időnként lemondott bútorterveiben a kényelem, sőt olykor a célszerűség szempontjáról is.

Az 1900-as őszi, nyolcadik *Secession-kiállítás* után — a bécsiek itt láthattak először nagyobb skót és angol iparművészeti anyagot, főleg Mackintosh és Ashbee munkáit — nemcsak az iparművészetben és az építészetben váltak dominánssá a geometrizáló tendenciák, hanem fokozatosan meghódították a grafikát, sőt megérintették a festészetet is. A négyszög 1901-re már teljesen meghatározza a *Ver Sacrum* tipográfiai arculatát.

Legszemléletesebben Kolo Moser tervein, illusztrációin követhető nyomon a grafika metamorfózisa. Az illuzionisztikus, plasztikus formálástól nehezen elszakadó Moser 1899-re a dekoratív, síkszerű szecessziós grafika kiforrott mestere lett. Lendületes vonalai a természet, a növényi vegetáció kirobbanó életenergiáit közvetítik, mámoros életszeretet árad korai lapjairól.

Michael Pabst interpretációja szerint a szecesszióknak ez a fázisa egy kultúrtörténeti fordulat formai megnyilvánulása: a férfi princípium, a ráció uralmával szemben a női princípium, a szabálytalan, organikus természeti erők ideiglenes győzelmét hirdeti.<sup>6</sup> A szecesszió első éveit az elfojtott életerő, az ösztönök lázadásának és győzelmének jegyében teltek. Amikor a művészetben mindent elleptek az organikus növényi formák, nyíltan ünnepezték az érzékiség hatalmát, akkor ebben áttételesen, de félreismerhetetlenül a zabolátlan alkotóerő, az ösztönök diadala jutott kifejezésre. Ekkor még a florealis ornamentika, az indázó, kiszámíthatatlan és szeszélyes vonalvezetés, a telt, meleg színek uralták a szecesszió sokféle változatát.

Hamar megszületett azonban az ellentétes törekvés, amely a vonalak és színek burjánzását racionális renddé, szabályos stílussá akarta fegyelmezni. A geometrizálás iránti vonzódás - amely kezdettől fogva megmutatkozott a szimmetriára való törekvésben - gyökere valószínűleg az, hogy a *Secession* élgárdájában igen nagy szerepet játszottak az építészek, akik a racionális, fegyelmezett alkotói gondolkodásmódot képviselték az impulzívabb festői alkotómódszerrel szemben.

Az építészetből kiinduló törekvések gyorsan meghódították az enteriőr- és az iparművészeti formatervezés majd minden ágát, s ezzel párhuzamosan a grafikát. Először a *Ver Sacrum* lapjain, fejlődésként, zárómotívumként bukkantak fel a fekete-fehér négyzetek, s a festmények is hamarosan négyzetes formátumúak, a látvány négyzet alakú kivágásai lettek. Így fejezik ki a geometrikus készletet ott is, ahol az ábrázolás erre egyébként nem ad módot. A szecessziós könyvek többsége négyzetessé alakul át, ilyen a *Ver Sacrum* is, és elborítják a négyszögekbe vagy más mértani alapformákba komponált geometrikus díszítmények. Még a monogramokat is négyszögesítették, a négyszög a bécsi stílusnak úgyszólván védjegye lett. Kolo Moser grafikai tevékenysége jelenti a csúcspontját ennek a folyamatnak, amely a négyszög „diktatúrájába” torkollott. Ekkor, nagyjából 1902-1905 között még a női divatban is meghatározó lett: fekete-fehér kockás, bő leplekbe burkolóztak az asszonyok, így „négyzögesítették” az organikus idomokat. Hogy a Würfelstil miért tudta hihetetlen gyorsasággal felváltani a nemzetközi szecesszió florealis vagy absztrakt, de mindenképpen organikus és többnyire aszimmetriát kedvelő stílusát, az többek között azzal magyarázható, hogy Bécsben Kolo Moser és Josef Hoffmann tartotta kezében a művészeti nevelést.

A formakultusz, a mesterség tisztelete alapvonása Bécs századvégi kultúrájának, mi több, mélyen gyökerező helyi tradíció. A *Secession* első beérkezett művészei tudták, hogy a matéria csak akkor válhat átszellemített művé, ha az alkotó tökéletesen ismeri az anyag lelkét, és a kisujjában van a technika. Ezt pedig tanítani kell - mesterséget és látásmódot egyaránt. Ezért lett döntő számukra, hogy megszerezzék és azonnal újjá is szervezzék a művészeti oktatás kulcspozícióit, a főiskolák tanári

katedráit.

Otto Wagner tanítványai 1899-ben puccsszerűen vették át a bécsi Iparművészeti Főiskola professzori állásait. A fogékony fiatal generáció egy-két év alatt az ő ízlésük, alkotómódszereik folytatója, művészetideáljaik népszerűsítője lett. Úgy látszott, mintha egész Bécs behódolt volna a *Secessionnak*. Mégsem egészen így történt.

## Gyülekező viharfelhők

1900 márciusában, a *Secession* hetedik kiállításán Klimt bemutatta a három fakultáspannó közül elsőként elkészült képet, a *Filozófiát*.

Mintha a konzervatív erők csak erre vártak volna, kitört a botrány. Heves és könyörtelen harc indult (a lelkesedők és a felháborodottak soraiban 83 egyetemi professzor is volt). Klimt az emberi haladásban hívő XIX. századi pozitivistá világszemlélet elevenébe talált; a hivatalos megrendelők — s közvetve az egyetem is — harmóniát, optimizmust sugárzó allegóriát vártak tőle, s ehelyett kaptak egy zavarba ejtően titokzatos, enigmatikus látomást, amely önelégült világrendjük alaptételét tagadta, a megismerés kudarcát sugallta. A festmény filozófiai üzenetét nem lehetett félreérteni: a jelképek nyelvén érzékeltette az ember magányát és nyomorúságát. Schopenhauer és Nietzsche álltak mögötte, az irracionális keserű világképe. A különböző kutatások rávilágítottak a remekmű művészi előzményeire, az egymásba fonódó emberek oszlopa például a Fortuna kereke- ábrázolások modern örököse. A lelkes szakértők, így Richard Muther és Ludwig Hevesi, nem győzték dicsérni a kompozíció merész bravúráját,<sup>7</sup> amelyben a különböző léptékű figurák lenyűgöző látomássá forrnak egybe. A színek, a mélykékből felragyogó csillagok a kozmosz végtelenségét varázsolták a derengő zöld fényben úszó jelenés köré. Minél több árnyalt és őszinte beleérzéssel megírt interpretáció született a képről, annál egyértelműbbé vált, mennyire szemben áll a bécsi pozitivistá tudomány világképével.

Bemutatása után hosszan tartó sajtóvita kezdődött a műről. Klimt első számú védője Hermann Bahr volt. A képet egyébként elküldték a Párizsi Világkiállításra, ahol nagydíjat kapott. A kedélyek egyelőre tehát lecsillapodtak. A mester művészi nagyságát senki sem vonta kétségbe, de ezentúl bizalmatlanul fogadták újításait. A gyanakvóknak igazuk lett: a makacs művész nem tanult a leckéből, és egy évvel később bemutatta a *Medicinát*, az *Orvostudományt*. A szenvedéstől, betegségtől sújtott sodródó emberáradat aligha kaphat védelmet Hügieiától, a rideg istennőtől. Az istenek által magukra hagyott emberek minden életkorban ki vannak szolgáltatva a közöttük járó halálnak. Az orvosprofesszorok felháborodtak, a sajtó véleménye megoszlott, Klimt professzori kinevezését a Képzőművészeti Akadémiára másodszor is visszautasították.

A harmadik fakultáskép, a *Jogtudomány (Jurisprudence)* 1904-re készült el, de akkorra már annyira megváltoztak Bécs művészeti erőviszonyai, hogy az egyetem bátran visszautasíthatta a festményeket. Klimt keserűen és dacosan visszaadta a megbízást, és a balsorsú remekműveket August Lederer, a kifinomult ízlésű iparmágnás-műgyűjtő vette meg. A festészet történetének felbecsülhetetlen kára, hogy a szecessziós szimbolizmusnak ezek a fő művei 1945-ben 27 másik Klimt-képpel együtt elégték.<sup>8</sup>

## A teljesség kudarca - a Beethoven-kiállítás

Miközben Klimt a fakultásképekkel vihart kavart, a *Secession* egyre több sikert aratott. Az indulás nagy álma, hogy a művészet erejével meg lehetne változtatni az életet, megvalósíthatónak látszott. Kezdetből fogva volt valami naivan lelkes, a művészekre gyakran jellemző messianisztikus vonás elképzeléseikben. Ha már sem a filozófia, sem a medicina és a jog sem adhat vigaszt az embernek, akkor egyedül a művészetek segíthetik a boldogság keresésében. A bécsi esztéticizmust etikai töltésű művészetkultusz hevítette, és ennek szellemében fáradoztak a Gesamtkunstwerk ideáljának megvalósításán. Azt képelték, hogy ha a teljes emberi környezetet a művészi megformálás vonzáskörébe lehet vonni, az élet mindenki számára jobbá, sőt jóvá válna. Sokban hasonlított ez az



etikus esztéticizmus az angol preraffaeliták, pontosabban William Morris utópikus álmaihoz, de elvontabb, modellszerűbb volt annál. A bécsiek még gondolatilag sem kísérelték meg soha, hogy a valóságos társadalmi dimenziókkal, a szociális problémákkal szembenézzenek, vagy elképzeléseikbe bevonják.

Az 1902-es év nagy eseménye, a Beethoven-kiállítás a *Secession* hitvallása volt a művészet, az emberiség legszentebb vívmánya mellett. Nemcsak Klimt művészi pályáján, hanem a császárváros kulturális életében és művészetszemléletében is fordulópont lett ez az év, a szecessziós esztéticizmus döntő vereségét hozta, és nem is csak a közéleti-művészi nyilvánosság terén.

A *Secession* élgárdája 1900 óta dédelgette egy olyan kiállítás tervét, amelynek középpontjában Max Klinger, a sokoldalú német festő és szobrász készülő Beethoven-szobra állott. Ez a szobor több volt számukra, mint a zeneszerző portréja, magát az alkotó zenit, a művészt szimbolizálta, aki Zeus és Prométheusz örökségét egyesíti magában. A művészet és a művész apoteózis a fennkölt és őszintén komoly, de igen szokatlan, és a nézőtől túl bonyolult intellektuális megközelítést, sőt szakrális áhítatot igénylő koncepció volt. Klinger szobra mellett Klimt falképe, a *Beethoven-fríz* jelentette a legátfogóbb programot. Nem kisebb feladatot vállalt, mint hogy Richard Wagner bonyolult társadalmi értelmezését követve a IX. szimfónia utolsó tételének rejtett programját varázsolja képpé. Témája a katalógus szerint a kiválasztott hős harca a szenvedő emberiségért a világ sötét erőivel, majd megpihenése a művészet társaságában, végül megdicsőülése az égi birodalomban, ahol csókban forr össze a világgal. Az allegorikus gondolat érzéki megjelenítését a monumentális falképen Klimt merészen új, dekoratív lineáris stílusban próbálta megoldani. A sok forrásból származó stílusihletés (a holland Jan Toorop aszketikus figurái, az egyiptomi falképek és a szecesszió grafikai vonalvezetése egyaránt hatottak rá) nem forrt össze olyan egyéni stílussá, amely a közvetlen érzéki megjelenítés nyelvén meggyőzően tudta volna közvetíteni a magasröptű, igen elvont eszmét. A vágyódó lelkek törékeny, anyagtalan figuráit a gonosz erők átütőbb, már-már fájón naturalista rútsága ellenpontozza. A gonoszság megtestesítőit nem tudják ellensúlyozni a győztes szeretet allegóriái. A groteszk, disszonáns formarészletek kerekednek felül, s megkérdőjelezzik az intellektuális öröm erőltetett optimizmusának hitelét.

Bár a közönség konzervatív többsége a korízlést irritáló korpulens aktok naturalizmusa, „rútsága” miatt háborgott, a vállalkozás belső, művészi kudarcát valószínűleg maga Klimt is belátta, hiszen stílusát hamarosan átformálta.

A Beethoven-kiállítás kudarcra kapcsán felszínre törtek a csoporton belül lappangó személyes ellentétek is. A valójában csak a művészi ideálok megvalósításával törődő élgárda elszigetelődött, a szakadás már érezhető volt.

## Az utak elválnak

1903-ban a *Secession* nagy sikerű impresszionista kiállítást rendezett. Nemcsak a nagy francia mesterek festményeit mutatták be, hanem olyan képeket is, amelyeket a kor az impresszionizmus előképeiként értékelt (pl. Velázquez, Goya műveit). Ezt követően rendezték meg az első retrospektív Klimt-kiállítást, amelyen igen sok, korábban nem látott, friss mű szerepelt, elsősorban tájképek és rajzok.

Klimt aktív tagja lett a bécsi iparművészet 1903-ban alakult elit műhelyének, a Wiener Werkstättének (Bécsi Műhely), amelynek művészeti vezetője Kolo Moser és Josef Hoffmann volt. A Würfelstil legkövetkezetesebb képviselői — angol példára - exkluzív műhelyt (valójában műhelyeket) alapítottak, ahol puritán formaadású geometrikus tárgyakat terveztek, kezdetben olcsó anyagokból, hiszen még ekkor is a művészet demokratizálása lebegett ideálként a szemük előtt. A szép és jó, modern használati tárgyakat azonban inkább az elit értelmiségiek és a kifinomult ízlésű pénzarisztokrácia vásárolta. Rövid időn belül ennek a rétegnek luxusigényét kezdte kiszolgálni a Wiener Werkstätte, amelynek legjelentősebb tervezői ugyanazok voltak, akik a *Secession* belső magját alkották. Miután eredeti, az induláskor megfogalmazott elveiknek megfelelően csak a legjobb

kvalitású — azaz ismét csak a Klimt, Moser és Hoffmann által tervezett - műveket akarták a Saint-Louis-i Világkiállításra elküldeni, a háttérbe szorult konzervatívabb kismesterek fellázadtak; kitört a „palotaforradalom”, amely azzal zárult, hogy az ún. Klimt-csoport (a mester mellett Kari Moll, Kolo Moser, Josef Hoffmann, Max Kurzweil - hogy csak a legfontosabbakat említsük) 1905 tavaszán kilépett a *Secessionból*. Ezzel az egyesület virágkora le is zárult. Akik bent maradtak, az ún. impresszionisták (köztük Josef Engelhart), bár magas művészi színvonalat képviseltek, nem voltak örökké kísérletező, nyugtalan és nyughatatlan „művész-értelmiségiek”, csak elért eredményeiket ismételték.

Az élcsapat visszavonult, de nem adta meg magát. Szilárd támaszra leltek abban a dúsgazdag, többnyire zsidó nagypolgári mecénásokból álló körben, amely pénzt és időt nem sajnálva támogatta őket és már-már önzetlen alázattal rajongott kedvenc mestereiért.

A Wittgenstein, a Lederer és a Mauthner-Markhoff, valamint a Primavesi család volt a legnagyobbvonalúbb osztrák megrendelő. Az ő villáikat, otthonaikat tervezte a Wiener Werkstätte, feleségeik, leányaik portréit festette meg Klimt. A mester fokozatosan lemondott vezéri szerepéről és visszavonult. Az emberiségnek (vagy legalábbis a nyilvánosságának) szóló falképek helyett portrékat és virágokat festett, tulajdonképpen önmagának, megrendelés nélkül, s ezeken továbbra is nagy témáival vívódott: az élet, a szerelem és a halál szétválaszthatatlan hármasságával.

Werner Hofmann „emberiségképeknek” nevezi azokat a vásznakat, amelyeken Klimt örök emberi léthelyzeteket fogalmazott meg újra és újra. Ide tartozik *A három életkor* (21. kép), *A csók* (24. kép), *a Danae*, *a Halál és élet* (26. kép), *a Szűz* (1913) és *a Menyasszony* (1917-18)<sup>3</sup> Ezekhez az allegorikus, szimbolikus témákhoz készült ujjgyakorlat az a több ezer rajz amelyet az állandóan körülötte lévő, sétálgató, ülő, fekvő, lustálkodó női modellekről rajzolt. Kétségtelenül a rajzművészet egyik legnagyobb mestere volt Klimt. Lapjaira néhány kontúrvonallal úgy vannak odalehelve a lüktető, szép női testek, hogy szinte érezni a bőr bársonyosságát, a mozdulat önfeledt érzékiségét.

## Hattyúdal: a Kunstschau

Az 1905-ös szakadás mélyén művészetszemléletbeli ellentét rejlett. Míg az Engelhart vezette tábor elsősorban a festészet és grafika érdekeit tartotta szem előtt, addig a Klimt-féle csoport (különösen a Wiener Werkstätte megalakulása óta) minden korábbinál erőteljesebben képviselte a Gesamtkunstwerk eszméjét és egy következetes, egységes stílus mellett kötelezte el magát.

Az egységes stílus ideálja az indulástól kezdve mintegy kategorikus imperativusát alkotta a Klimt-csoport művészi törekvéseinek. A nemzetközi szecesszió célkitűzései között mindig is ott volt a stílus egység igénye, amit viszont - főként a festészetben – igen nehezen lehetett összeegyeztetni a tökéletes művészi alkotószabadság eszméjével. 1

Egyéninek, egyszerűnek és megismételhetetlennek kellett lenni, mindezek mellett egységes korstílusba simulni — ez a modernség követelményének olyan bonyolult, kettős szorítása volt amelynek csak igen kevesen tudtak sikeresen megfelelni.

1905 táján Bécs művészi összképe jóval színesebb volt, mint ahogy azt az elmúlt évek kutatásai érzékeltetik: a nagy áttekintések csak a legkvalitásosabb mesterek remekműveiből állítják össze a kor mozaikképét, a Klimt-kör, az egyre arisztokratikusabbá váló elit stílusát az egész korra kivetítik. Pedig az élenjárók mögött ott volt a félmodernnek, a kompromisszumra hajló bátortalanok széles mezőnye is, akik igen hullámozó színvonalon képviselték a helyi stílusokat, és egyéni hangjukat a legkülönbözőbb stílusok keverésével próbálták kiküszködni.

Magának a konzervatív Künstlerhausnak is voltak olyan tagjai, akik Barbizon, a finom naturalizmus vagy a szimbolista hangulati festészet kísérleteinek tanulságait is kamatoztatták. Még több divatos újítót találhatunk a Hagenbundban, a *Secessiont* követő, 1900-ban megalakult másik művészszövetségben. A Hagenbundban kiállító és mindmáig igen kevésbé ismert kismesterek érdeme is volt, hogy a közönség 1908 tájára már hozzászólt a mérsékelt modernség többretegű, többféle dialektusú formanyelvéhez, és megszületett az igény egyfajta szolid modernség iránt.

Amikor 1908 nyarán megnyílt a Kunstschau, joggal remélhették tehát, hogy a korábbinál értőbb publikum gyönyörködik majd az exkluzív, kifinomult ízléssel megformált enteriőrökben.

Gustav Klimt a kiállítás elnökeként még egyszer megkapta a marsallbotot. Amióta kiváltak a *Secessionból* az élgárda képviselői, nem volt igazi kiállítási fórumuk. Megsokszorozott energiával tört fel alkotóvágyuk, és pár hónap alatt megvalósították az osztrák kultúra tükrének szánt művészeti erődemonstrációt. A Josef Hoffmann vezetésével tervezett, 54 termet tartalmazó kiállítási pavilonok udvarokat, kerteket, teraszokat fogtak közre, s a fehér falak között még egy kávéház és egy kis szabadtéri színpad is helyet kapott. Nem kevesebbet akartak, mint „felmutatni”, hogyan kíséri végig az ember életét a bölcsőtől a sírig a művészet. (Még egy művészileg megtervezett temetőt is bemutattak.) Klimt megrenvitóbeszéde hitvallás volt azok mellett az elvek mellett, amelyekért a kilencvenes évek óta küzdött a bécsi értelmiségi és művészeti.

„Nem vagyunk sem társaság, sem egyesület, sem szövetség; csupán ennek a kiállításnak a megteremtéséért jöttünk össze, minden kötelezettség nélkül. Egyedül az a meggyőződés fűz össze bennünket, hogy az emberi élet egyetlen területe sem közömbös és hanyagolható el annyira, hogy ne lehessen benne művészi törekvéseknek teret adni. Morris szavaival élve, még a legkevésbé látványos tárgy, ha tökéletesen munkálták is meg, a világ szépségét gyarapítja és a kultúra fejlődését egyedül az biztosítja, ha az élet egészét mindjobban áthatjuk művészi szándékokkal.

Ez a kiállítás tehát nem művészpályák lezárt eredményeiről ad számot. Sokkal inkább az osztrák művészi törekvések erődemonstrációja, hű beszámoló a kultúra mai állapotáról birodalmunkban.

Amilyen tágan értelmezzük a műtárgy, ugyanolyan tágan fogjuk fel a művész fogalmát is. Számunkra nemcsak az alkotók, hanem azok a műélvezők is művészek, akik képesek az alkotást érzelemmel átélni és értékelni. Számunkra a *Künstlerschaft* (művészetközösség) minden alkotó és befogadó ideális közössége. És hogy ez a közösség valóban létezik, hogy ifjúságánál, erejénél, szellemének tisztaságánál fogva erős és hatalmas, azt az a tény is bizonyítja, hogy ez a ház felépülhetett, ez a kiállítás megnyílhat."<sup>10</sup>

Ugyanaz a lelkes bizakodás, töretlen hit a művészet erejében, mint tíz évvel korábban, éppen csak a hatás nem ugyanaz: a közönség tartózkodó maradt. Bár Klimt új képeit még a sajtó ellenséges beállítottságú rétege sem utasította vissza, helyette az ekkor fellépő tanítványok, elsősorban az ifjú Kokoschka művei ellen zúdult fel a szidalmazók kara. Kokoschka munkái - különösen azok, amelyeket egy évvel később, a Kunstschau második, 1909-es kiállításán mutatott be - annyira idegenek és megközelíthetetlenek voltak a közönség számára, hogy meg sem kísérelték képeit megérteni. Mindkét kiállítás súlyos anyagi kudarccal zárult, jelentőségük mégis óriási az osztrák művészet történetében.

Ez volt az a két kiállítás, amelyet jelképesen a stafétabot átadásának nevezhetünk. A szecesszió *Gesamtkunstwerk* eszméjének beérkezett nagy mesterei önzetlenül, művészi meggyőződésükhöz híven utat nyitottak az új generáció előtt, a célkitűzéseikben és stílusukban tőlük már elszakadó tanítványoknak. Meghívták őket a Kunstschaura, sőt első merész formakísérleteiket anyagilag is támogatták, megvásárolták műveiket.

Ritka emberi nagyság rejlett az idősebb generáció atyai gesztusában, hiszen náluk világosabban senki sem látta, mennyire a szecesszióval szembeni lázadást képviselik, féltett eszméiket és kifinomult esztéticizmusukat tagadják a tékozló fiúk, köztük a két legnagyobb: Schiele és Kokoschka.

A második Kunstschau-kiállításon a nemzetközi, elsősorban a francia anyag jelentett szenzációt, Bonnard, Denis, Gauguin, Matisse művei, rajtuk kívül pedig Van Gogh, Munch és Vallotton képei. A posztimpreszionisták és a fauve-ok stílusával való szembesülés Klimtet művészi válságba sodorta. Az aranykorszak stílusa, amely az esztétikum szűk korlátái közé szorította a szenvedély kifejezésének eszközeit, már kevésnek bizonyult számára, új kifejezési eszközöket keresett a régi téma, élet és halál küzdelmének állandó újrafogalmazásához. Palettája ismét kiszínesedett, figuratív kompozícióin a kiegyensúlyozott légies formák örvénylő dekoratív foltoknak, görcsös vonalaknak adták át helyüket. Öntörvényű művészete az expresszionizmus lenyűgöző hatását úgy olvasztotta magába, hogy nem hódolt be neki. Képein makacsul építette tovább az expresszionizmus stíluselemeivel életigenlő

világát, egészen haláláig, 1918 februárjáig.

## A harmónia diszsonanciába csap át

Miközben a Klimt-kör tagjai sorra valósították meg művészi álmaikat, például a Hohe Warte exkluzív luxusotthonait, s mialatt szinte beletemetkeztek a korlátlan anyagi lehetőségek varázspalotájának, a brüsszeli Stoclet-palotának a tervezésébe, alig vették észre, mennyire megváltozott Bécs szellemi légköre.

A fakultásképek körüli botrányok már jelezték, hogy a hatalmon lévők soraiban őrségváltás történt, Wilhelm von Hartel minisztert leváltották. A kultúra intézményi rendszerén türelmetlen, erőszakos és konzervatív hullám csapott végig, amely mögött Ferenc Ferdinánd körének támogatása húzódott. Mindez a Monarchia elmélyülő politikai válságának szükséges velejárója volt, ellenhatás a társadalom radikalizálódására. A bécsi művészet néhány belterjes csoportja azonban csak áttételesen érzékelte a konzervatív hullámot.

Nemcsak Klimt nem jutott többé monumentális, hivatalos megrendeléshez, Otto Wagner, a nagy tekintélyű építészprofesszor sem kapott többé állami megbízást azután, hogy Ferenc Ferdinánd kifejezésre juttatta, mennyire nem szereti a stílusát. De nemcsak az új erőre kapott konzervativizmus szorítását lehetett érezni, hanem az „értelmiségi balszélről" is támadtak az esztéticizmus idealista híveit. Karl Kraus és Adolf Loos vezette azt az elkeseredett „eszmei polgárháborút", amely máig megosztja a kor krónikásait, azokat, akik megkísérlik eldönteni, kinek volt igaza: az arisztokratikussá váló „stílusművészeknek" vagy a puritán ízlésű, a praktikumot szem előtt tartó, az iparművészet és építészet társadalmi és szociális feladatait - legalábbis pamfletjeikben - az esztétikummal szemben is érvényesítő ellenfeleknek.

Adolf Loos bíráló hangja - amely részben személyes sértődöttségből fakadt, ugyanis nem vették be a *Secession* első kiállítóinak sorába — az évek során szenvedélyes gúnyolódássá vált. Az autodidakta építész csak 1907 után kapcsolódott be meghatározó súllyal a művészi hadakozásba; vitathatatlanul úttörő, zseniális építésze pedig 1910-től kezdett kibontakozni. Legfőbb érdeme a belső térszervezésből kiinduló tervezés megvalósítása. Kortársai körében híret, illetve hírhedségét szenvedélyes ornamens-ellenességének köszönhette. Ellentmondásokkal teli, mégis lenyűgöző egyéniség volt, sajátos konzervatív radikalizmust képviselt.

Szakítva a szecesszió egységes stílusideáljával, Loos össze tudta egyeztetni a helyi hagyományok, elsősorban a bécsi biedermeier kultuszát a modern, funkcionalista designnal. Az általa tevezett enteriőrökbe antik bútorokat is helyezett és tudatosan keverte azokat modern, egyszerű és praktikus bútorokkal. Rajongó híve volt az amerikai tömeg- termelés racionális szemléletének.

Barátja, Karl Kraus, a „megvesztegethetetlen" kritikus az általa alapított híres irodalmi folyóiratban, a *Die Fackelban* (A Fáklya) az indulástól kezdve maró iróniával szedte ízekre Hermann Bahr patetikus, impresszionisztikus kritikáit, s talán éppen a Bahr iránt érzett gyűlölet sodorta a *Secession* és Klimt fakultásképeivel szembeni harcba. A teljes elutasítás jegyében folytatott kritikai hadakozása csak Loos esetében változott át lelkes támogatássá, illetve akkor, amikor a Kunstschau „fenegyerekét", Oskar Kokoschkát vette védelmébe. Loos és Kraus minden tőlük telhetőt megtettek, hogy a formabontó ifjú titánt felszabadítsák a Klimt-kör befolyása alól és hogy a fiatal festő anyagilag függetlenné válhasson. Igen sok megrendelést szereztek neki. Mély rokonságot éreztek a modelleket kíméletlenül analizáló portrék és saját kritikai módszereik között. A merev társadalmi konvenciókat, a csillogó, látványos, felszín mögött rejlő hazugságokat, képmutatást, döbbenetes testi-lelki nyomort leleplező indulatos írásaik valóban közel állnak az expresszionizmus művészi szándékaihoz. Kokoschka látványos támogatása egyszer s mindenkorra összekapcsolta Loos és Kari Kraus nevét a bécsi expresszionizmussal.

A másik zseniális ifjú festő, Egon Schiele sohasem került velük szoros kapcsolatba, akárcsak a kevésbé ismert Richard Gerstl, akinek kompromisszumra képtelen művészi radikalizmusa - csakúgy, mint Kokoschkaé — éppannyira párhuzamba állítható Kraus kérlelhetetlenségével. Nem

törvényszerű, hogy akár az ellenségek, akár a potenciális szövetségesek találkozzanak az eszmék keresztútján.

A bécsi expresszionizmus szellemi hazája egy másfajta Bécs volt, mint a szecesszióé. Bár időben egymást átfedték, a két irányzat képviselői mintha egy más kor, egy más világ polgárai lettek volna. Az új generációt nem a hazai kultúra modernizálásának szándéka hevítette, a számukra létező nagy kérdések nem kívül, hanem belül, önmagukban rejlettek. Tanultak volna a teljesség kudarcából, s már szinte gyermekfővel felismerték volna a világmegváltás álmának hiábavalóságát? Nem valószínű. A Klimt-generáció eszmei veresége talán azért nem lebegett előttük fenyegető példaként, mert számukra a művészet kezdettől fogva nem a világmegváltás és világtervezés varázspálcája volt, hanem az önmegismerés bonckése.

A művészetfelfogás a generációváltással együtt lényegileg alakult át, s ez annak köszönhető, hogy Bécs szellemi összképét 1900 után radikálisan megváltoztatta egy új elem - a pszichoanalízis. A lélektani kutatások eredményei már a kilencvenes években a „levegőben voltak”. Arthur Schnitzler regényfigurái akár Sigmund Freud páciensei is lehetnének, az irodalom tele volt jó vagy rossz lélekelemzéssel. A szimbolista festmények mitologikus ábrázolásainak archetípusai és archetípusos szituációi fogékonnyá tették még a mindennapok emberét is arra, hogy a nemek harcát, a végzet asszonyának hatalmát sejtse minden férfi-nő kapcsolat mögött.

Sigmund Freud *Álomfejtése* 1900-ban látott napvilágot és feltehetőleg a híre gyorsabban elterjedt művészkörökben, mint amennyire ez tételesen bizonyítható. Mégsem Freud volt az, aki legmélyebben hatott az ifjú művésznemzedékre, hanem inkább Otto Weininger, aki huszonhárom évesen, 1903-ban publikálta pillanatok alatt bestsellerré váló hírhedt *Geschlecht und Charakter* (Nem és jellem) című könyvét. Személyes agresszivitása a kor tudományos öntudatával keveredik ebben az önkényes és alaptalan premisszákból kiinduló formállogikai alapokon kidolgozott, abszurd karakterológiai rendszerben. Állításait végletes nő- és zsidógyűlölete határozta meg. A nő a negatív pólust képviseli, a passzív létélvezést, amelynek nincs, de nem is lehet morálja, a férfi ezzel szemben a valódi emberi értékeket, a szellemi alkotó princípiumokat és etikát testesíti meg. Az önmagát — szerinte — könnyen feladó passzív zsidóságot egy szintre helyezi a nőekkel, és a „férfias” keresztényekkel szemben alacsonyrendűnek tekinti.

Weininger műve extrém példája volt annak a burjánzó, áltudományos pszichológiai irodalomnak, amelyet a század első évtizedében ronggyá olvasott az ifjúság. Népszerűségét növelte, hogy játszi könnyedséggel alkalmazható volt botcsinálta lélekelemzéseknél, és diabolikus szuggesztivitása alól nehéz volt kivonnia magát annak, aki történetesen nem nőnek, vagy zsidónak született.

A század első éveitől kezdve olyan tendencia kezdett a bécsi kultúrában kibontakozni, amely a kilencvenes évek végének viszonylag felszabadult erotikáját (amely összefüggött a női emancipálódás kezdeteivel) dekadensnek bélyegezve újra gúzsba akarta kötni. Ennek az új konzervatív hullámnak a hatása átszüremlett a művészetbe is. A florealis, organikus természeti formákat ünneplő szecesszió tagadhatatlanul eruptív, pánerotikus jellege volt. A túldimenzionált férfi-nő ellentétől, a nemek kibékíthetetlen harcát hirdető teóriáktól megriadt férfitársadalom hol a tudomány nevében, hol a restaurált felsőbbrendűségi tudat jegyében újra ellenőrizhető keretek közé kívánta szorítani a túl nagy teret nyert ösztönöket. Ennek a folyamatnak a lecsapódását látja Michael Pabst a bécsi szecesszió florealis formatobzódásából a geometrikus rendbe merevedő stílusváltásban.<sup>11</sup> Kétségtelen, hogy az Iparművészeti Főiskola és a Wiener Werkstätte által képviselt, a grafikában is uralkodó szögletes stílus racionális rendbe akarta szorítani a burjánzó, vegetatív formavilágot.<sup>12</sup> Az ösztönös, impulzív alkotóerőket érzéki közvetlenséggel tolmácsoló organikus megformálás összekapcsolható ugyan a nőiséggel, hisz kétségtelenül feminin jellegű, de a bonyolult, összetett stílusváltást nem lehet egyetlen tényezőre visszavezetni. Mégis elgondolkodtató észrevétel, hiszen az egész bécsi kultúra belső világnézeti változásának, értékvtátságának képzőművészeti hatását értelmezi egyéni módon.

Az Iparművészeti Főiskoláról az 1910-es évek elejéig kikerülő ifjú grafikus- és tervezőnemzedék briliáns színvonalon, „anyanyelvi” szinten beszélt a „kockastílus” nyelvében és hű maradt a *Secession* művészetideáljához — harmóniára törekedett. Harsányan dekoratív vagy rafináltan archaizáló

munkáikat nem sorolhatjuk az expresszionizmushoz, egyértelműen a késő szecesszió intellektuális vonulatába tartoznak.

## A test sanyarúsága – a lélek bugyrai

Az osztrák expresszionizmus jelentős művészei: Richard Gerstl, Oskar Kokoschka és megszorításokkal ugyan, Arnold Schönberg (aki ekkoriban a zeneszerzés mellett festett is) különös módon ugyanazoknak az olvasmányoknak a hatása alá kerültek. Strindberg, Wedekind, Otto Weininger emberképe és nőgyűlölete mély hatással volt valamennyiükre és meghatározó szerepet játszott abban, hogy a belső lelki történések (elsősorban saját nyugtalanságaik, félelmeik) képi megjelenítése lett számukra a legfontosabb művészi feladat. Schönberg kivételével mindegyikük alakulóban lévő, önmagát kereső, túlérzékeny alkat, szinte kamasz volt még, amikor első műveit alkotta. A világra való ráeszmélés és az önmegismerés gyötrő útjának elején szinte védtelenül érte őket az a trauma, amit a hagyományos értékrend szétesése valamennyi művész számára jelentett.

Ez volt az első olyan művésznemzedék, amely ifjan, még kiforratlan személyiségként ismerte meg a - szintén kiforratlan és végletes aránytévesztésektől sem mentes — modern mélylélektant, az első, többé-kevésbé nyíltan megfogalmazott szexuálpszichológiai magyarázatokat. Kokoschkánál még Bachofen hatása is bonyolította a szorongató, zavaros összképet. Gerstl, Kokoschka és Schönberg döbbenettel eszméltek az ösztönvilág hatalmára, amelyet megsokszorozott az újonnan kidolgozott elméletek táplálta félelem is. Mindegyikük másképp vívta meg azonban a maga harcát ezzel a hatalommal. Az ember jellembeli fejlődése, az ifjúkori önmegismerés kényszere összefonódott lelkükben a művészi önkifejezés keresésével. Ennek a kettős és szétválaszthatatlan sorskérdésnek legalkalmasabb kísérletező terepe az önarckép volt. Ritkán kapott olyan jelentős szerepet az önarckép és a portré, mint a bécsi expresszionizmusban.

Kokoschkánál és Schielénél, de még Gerstlnél, sőt Schönbergnél is az emberi test vált minden egzisztenciális alapprobléma kifejezőjévé. Nemcsak Klimt hatott rájuk, de éppen a *Secession* világnyitására köszönhetően, személyes élményük lehetett Hodler, Munch, Gauguin, Van Gogh festészete, a keleti művészet stilizált gesztusnyelve, vagy akár a középkori fametszetek világa. Amekkora segítség volt ez a végtelenné tágult művészeti horizont, éppolyan nyomasztó is lehetett a feladat: saját művészi egyéniségüket és egyéni stílusukat az óriások árnyékában megtalálni. Talán önvédelem is volt a *Secession* túldimenzionált művészi szintézisvágyával szemben, hogy elhatárolták magukat a kultúra szférájában addig szívósan uralkodó teljességigénytől, inkább befelé fordultak, saját személyiségük, közvetlen, szűkebb környezetük kíméletlen elemzésében mélyedtek el.

Ennek a nemzedéknek legtragikusabb sorsú művésze Richard Gerstl. Nemcsak művészként volt elszigetelt, hanem a szó közvetlen értelmében is, hiszen magánéletében is a szinte tökéletes izolációt választotta. Mielőtt öngyilkos lett, kurta életművének nagy részét elégette. A töredékes hagyaték egy emberöltőn át várt a felfedezésre, és csak a második világháborút követően került be a köztudatba. Gerstl zárkózott, váratlan kitörésekre hajlamos személyisége eleve nehezzé tette emberi-művészi beilleszkedését. Rövid ideig a bécsi akadémián tanult, majd 1900 és 1901 nyarán Nagybányán, Hollósy Simon szabadiskoláján dolgozott, s ezt újabb, meg-megszakadó akadémiai stúdiumok követték. A megmaradt maroknyi mű néhány tájkép, több portré, csoportkép és viszonylag nagyszámú önarckép. Valószínűleg 1903 és 1908 ősze között születtek, de pontos datálásuk lehetetlen. Míg a pointillista jellegű tájképek mellett a korai képek elsősorban Van Gogh és Munch hatásáról tanúskodnak, néhány vászon, így egy Mathilde Schönbergről, a zeneszerző feleségéről készült portré Vuillard-ihletésről vall. Már ezen is felismerhető az a tendencia, amelynek során a nyugtalan vibrálást érzékeltető festékfoltok megnőnek, önálló életre kelnek és a vastag festékpázmák összecsomósodott, lávaszerű szín-darabok szinte szétrobbantják a látványt, már-már az absztrakt expresszionizmust előlegezik. A művészet, az alkotás nem volt elég számára ahhoz, hogy érdemes legyen tovább élnie.

Arnold Schönberget az utóbbi évtized kutatása festőként is nagyra értékeli. Az anyagi nehézségek

között hányódó, akkor még sikertelen zeneszerző eredetileg pénzkeresés céljából kezdett festeni, a mesterség alapelemeit Gerstl-től tanulta. Festészete valójában Gerstl halála után bontakozott ki. Festői munkásságának csúcspontját azok a szuggesztív tekintetre redukált arcok, a *Víziók* jelentik, amelyek 1909-1910-ben születtek.<sup>13</sup>

Schönberg, akárcsak Kandinszkij, ebben az időben a teozofikus tanok és az okkultizmus varázsában élt. Talán nem véletlen, hogy a legtöbb korai nonfiguratív, illetve absztrakt művészi kísérlet mögött rendszerint megtaláljuk a teozófia hatását.<sup>14</sup> A titkos természeti törvények, megmagyarázhatatlan jelenségek rejtelmes világa elvonatkoztatott, tiszta formai kísérletekre inspirálták azokat a művészeket, akik a világ jelenségei mögé akartak pillantani, és a mélyebb szellemi-spirituális összefüggéseket, rejtett kapcsolatokat keresték a színek, fények, formák, hangok mögött. Az újra felfedezett titkos keleti vallások, misztikus tanok vonzása erősítette ezt az orientációt. Schönberg színpadi kísérlete, *Die glückliche Hand* (A szerencsés kéz), vagy Kandinszkij színpadi kompozíciója, *Dér gelbe Klang* (A sárga hang) ezeket a titkos művészi összefüggéseket boncolgatják. Schönberg képzőművészeti tevékenysége 1912 után elvesztette jelentőségét - a hosszú és fájdalmas házastársi, emberi válságból kibontakozva, újult erővel törtek fel zenei alkotóenergiái.

Ha van az osztrák festészetnek XX. századi állócsillaga, akkor az Oskar Kokoschka művészete. Bécsben az Iparművészeti Főiskolán tanult a Klimt-körhöz tartozó grafikusoktól, Cári Otto Czeschkától és Bertold Löfflertől. Tehetségére hamar felfigyeltek és még tanulóévei alatt, 1907-ben megbízták, hogy tervezzen képeslapokat a Wiener Werkstätte számára. 1908-ban készült különös mesekönyvét, Az álmodó fiúkat is ők adták ki.

„A vad kabinet”<sup>15</sup> — így nevezte az egyébként jóindulatú kritikát író Hevesi azt a Kokoschka munkáival megtöltött helyiséget, amely annyi támadást zúdított a rendezők, a Klimt-kör fejére. Pedig ez csak a kezdet volt. Az itt bemutatott gobelinkartonok szelíd előzményei voltak az 1909-es Kunstschau „megvadult” Kokoschka „show”-jának, ahol egy portré és egy félalakos színezett önarcképszóbor mellett a *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Gyilkos, az asszonyok reménye) című expresszionista drámáját is bemutatta. Már a plakát (*32. kép*) is sokkolóan hatott. A darabot mindössze egyszer sikerült a megdöbbenet közönség előtt eljátszani, majd betiltották. Egyébként ez az egyetlen előadás is a szó szoros értelmében botrányba fulladt, verekedés tört ki a végén. Kokoschka élete végéig mégis teljes diadalként tartotta számon ezt a „polgárpukasztást”.

Bármily fontos volt is ez a darab az ifjú művész életében, a halhatatlanságba szóló belépőt az immár egymás után születő portrékkal váltotta meg. Loos biztatására kezdett 1908-1909 telétől olajjal festeni. Bár festett csendéleteket és tájképeket is, legfontosabb az emberi test, azaz inkább a lélek szenvedélyes kutatása volt számára.

A fiatal Kokoschka zabolátlan érzelmeit flegmatikus maszk mögé próbálta rejteni, de modelljeiben is a vágyódó, gyötrődő, szenvedő lelket kereste. Nem volt a pszichoanalízis híve, egy életen át felháborodottan tiltakozott az ellen a tévhit ellen, hogy Freud elméletét hasznosítva festette volna portréit.<sup>16</sup>

A teozófia és okkultizmus bécsi kultusza ma még feltáratlan, de számos Schiele-, Kokoschka-, Schönberg-mű döbbenetes, látomásos jellege bizonyítja, hogy igen jelentős szerepet játszott a korai, 1908-1912 közötti bécsi expresszionizmus történetében.

Egon Schielének, az osztrák expresszionizmus másik óriásának stílusa egészen más jellegű volt, mint Kokoschkéé, de ha művészetének rejtett rugóit vizsgáljuk, ráeszmélünk, hogy ugyanazokkal a sorsproblémákkal küzdött, mint a nála négy évvel idősebb pályatársa, Kokoschka.

Nem szerették egymást, nem is igen érintkeztek, alkatuk és életútjuk igen különböző volt. Schiele meglehetősen zilált körülmények között élő, kispolgári családban, az alsóausztriai Tullnban nőtt fel és csak 16 éves korában került Bécsbe. Míg Kokoschka az Iparművészeti Főiskolán a szecesszió mestereitől tanult és az általuk képviselt szépségkultusz ellen lázadt, addig Schiele a konzervatív művészetszemlélet fellegvárában, a bécsi Képzőművészeti Akadémián készült pályájára és indulásakor Klimt követője lett.

1909-ben Schiele már kezdte kiépíteni saját stílusát. Szédületes gyorsasággal csupaszította az

esendő testet olyan kíméletlen kifejezőeszközzé, amellyel a szexuális kiszolgáltatottság testi-lelki nyomorát addig soha nem merészelt pózokban, gesztusokban tudta ábrázolni. Mintha önmarcangoló dühvei kereste volna a csúnyát, a torzát, a visszataszítót. Elsősorban önarcképein és hihetetlen rajzi biztonsággal felvázolt grafikáin kutatta a lelki gyötrelmek testi kifejezhetőségét. A mimika görcsös grimasszá torzult, a színek természetellenesen beteges árnyalatokban játszottak és torzítva hangsúlyozták a test deformációit, vagy a genitáliákat. A gesztusok többnyire merevek, szögletesek és stilizáltak, mint Kokoschkánál, akire éppúgy, mint Schiele-re erősen hatott a századelő tánc kultusza.<sup>17</sup>

Míg azonban Kokoschka végső soron drámáiban kiírta magából az érett férfivá válás folyamatának megrendítő kríziseit, és saját vibrálását kivetítette a modelljeire is, addig Schiele önkínzó indulattal vájt bele saját testébe és a szorongás béklyóiba kényszerítette még azokat a modelleket is, akik kiegyensúlyozott embernek vélték magukat. Ő sem csak festő volt, verseket írt és levelei is arról vallanak, hogy a 19 éves ifjú, Erósz és Thanatosz kettős szorításában élt. „Már elevenen halott minden”<sup>18</sup>, így szól egyik versének zárósora és ez vezérszólama lehetne legtöbb ekkor festett képének is. A halál iránti fogékonyság, érdeklődés és egyben iszonyat gyökere mélyen gyermekkorába nyúlik vissza. Tanúja volt egyik nővére halálának és rendkívüli módon megrázta rajongva szeretett, de akkor már előrehaladott paralitikus állapotban lévő apjának halála is. Ekkor 14 éves volt, s az érzékeny kamaszban egy életre nyomot hagyott a halállal való találkozás. Ugyanezek az érzések hajtották, amikor egy barátja segítségével rendszeresen bejárt a bécsi női klinikára, hogy betegeket, haldoklókat „tanulmányozzon”.<sup>19</sup>

De nemcsak azok érdekelték, akiket a halál eljegyzett, mindenre rávetítette az elmúlás árnyát: csendéletre, város- és tájképre egyaránt. Hamarosan különös gyűjtők vették körül, akik elsősorban aktrajzait vásárolták nem minden voyeuri szenvedély nélkül. Rajtuk kívül a felvilágosult bécsi művészelit néhány tagja s több híres mecénás — köztük a Lederer család — rendelt tőle nyugtalanítóan fanyar portrékat. Schiele, akárcsak Kokoschka, szinte eszmélése óta meg volt győződve saját zsenialitásáról; gyakran gögös felsőbbégtudattal nézte le környezetét, a modelleket éppúgy, mint a kritikusokat. Hitt benne - akárcsak Schönberg, Kokoschka vagy Kupka hogy az alkotói tehetség a lélek tudat alatti tartományából tör fel és — ez is a kor kedvelt, divatos eszméje — hogy a művészi zsenialitás és a patológikus állapot egymás rokonai. A művész sorsa, hogy érintkezzen a titkos erővel, a „túloldalon lévőkkel”. Schiele ismerhette a kortárs okkult irodalom legjavát. 1910 végén, 1911 elején egy sor „látomásos” képe született, amelyeken önmagát médiumként festette meg. A halálvággyal terhes lelki pokolraszállás évei után, 1912-ben, mintha az ő ember- és világképe is lágyabb színeket öltene, akárcsak Kokoschkaé. Továbbra is az erotika maradt művészetének középpontjában, a megjelenítés azonban már kevésbé kegyetlen. A portrék a valósághoz hívebbek lesznek, Schiele önarcképeiről eltűnik a görcsös mimika, a brutális beállítás és helyette lírai hang csendül meg legtöbb új képén.

Schiele kilábalt a veszélyes, önpusztító hajlamát felvillantó válságból, s ebben bizonyára művészetének elismerése, a siker is segítette, bár túltengő zsenitudata, gögje nem engedte, hogy ezt akár önmagának is bevallja.

Az első világháború alatti években Schiele stílusa különös metamorfózison ment át. Ebből a késői stílusából éppen az a drámaiság hiányzik, amely 1915-ig olyan félreismerhetetlenül a sajátja volt. Rajzain a kontúrok, a görcsös, szorongó tartások feloldódnak, a szerelemre váró, kitarulkozó test nem vonaglik az ösztön kényszere alatt, hanem megadó- an várakozik. A tájak már nem olyan vigasztalanok és a portrékból is eltűnik a szorongás, inkább csak szomorkásán elgondolkodó arcok néznek ránk. A kritikusok többnyire művészi hanyatlásként értelmezik ezt a váltást. Nincs igazuk: a művészi színvonal változatlan, s az, hogy a tragikum csendes lírává szelídült és nem folytatódott a kín lélegzetelállítóan közvetlen megjelenítése, nem Schiele művészi hanyatlását bizonyítja. Inkább annak ritka példája, hogy az egyéni boldogság, még egy érzékeny művész esetében is, elhomályosíthatja a történelem tragikumát.



## A megítélés mérlegén

Az első világháború végével az osztrák, pontosabban a bécsi festészet nagy korszaka zárult le. Ezúttal a művészeti cezúra egybeesett a politikaival, a Monarchia felbomlásával. Még azok a művészek is, akik életben maradtak, a történelmi földcsuszamlás után új utat választottak, másképp folytatták a műzsák szolgálatát.

A századforduló, Európában szinte mindenütt, hatalmas energiákat szabadított fel a kultúrában. A merész művészi formakísérletek, az újdonságigény, a művészi kiválasztottságtudat túltengése nem egyedi, bécsi jelenség, az Európán kívüli kultúrákat, az ősi keleti civilizációk és a primitív törzsi társadalmak művészetét is magába foglaló, kitáguló kulturális horizont a kor általános jellemzője. Végül Bécsben ugyanúgy, mint Európa- szerte, szembesülni kellett az ipari tömegtermelés izlésromboló, a kézműveskultúrát elsorvasztó hatásával.

Páratlan volt viszont Bécsnek az az adottsága, hogy reflexszerű gyorsasággal tudta asszimilálni a különböző hatásokat (és egy szilárd, önálló hagyománykincs aranyfedezetére támaszkodva ezeket saját képére tudta formálni), új szintézisbe tudta ötvözni a külföldi példák élményéből leszűrt tanulságokat. Ez a befogadó és újjáteremtő képesség talán abból a több évszázados gyakorlatból nőtt ki, amelyet a sok népet, nemzetet, sőt többfajta (pl. mediterrán-italiai, német, szláv, magyar, sőt később keleti ortodox) kultúrát magába foglaló birodalom központjának folytatnia kellett. A többfajta ízlés, gondolkodásmód, értékrend, jó vagy rossz összeegyeztetése régi gyakorlat volt már,<sup>20</sup> Bécs a közép-európai régió kultúrájának olvasztótégelye lett.

A nyitottság mellé a kilencvenes években egy új „utolérési” komplexus is társult. A kulturális lemaradás érzése növelte a belső türelmetlenséget és dinamizáló tényező lett. Az elmaradottság tudatának keserűségét fokozta a magára találás igénye, hogy a német kultúrával nyelvi közösségben élő, de annak provinciális végváraként számon tartott császárváros a német birodalmi kultúrával szemben önálló osztrák kultúrát alakítson ki. Párizs — ha időnként szervezett is nemzetközi kiállításokat (többnyire a világkiállítások keretében) - a kultúra világvárosának önelégült szerepében tetszelgett, s 1898-1900 táján valójában alig figyelt a külföldre, az eltérő művészi iskolákban vagy egzotikumot, vagy egyszerű provincializmust látott. Bécs 1897 óta irigylésre méltó szerénységgel és őszinte lelkesedéssel akart tanulni az egész, de legfőképpen a tőle nyugatra fekvő világtól, és ezzel az indíttatással figyelte a legfrissebb eseményeket. A császárváros igen fogékonyak bizonyult, hiszen a művészet mesterségbeli tudásának szintje itt sohasem hanyatlott le és rangja mindig töretlenül fény lett.

De a Monarchia makrokozmoszának belső — társadalmi, politikai és nemzetiségi — feszültségei a szorongás és létbizonytalanság erőterét vonták Bécs alkotóelitje köré. A művészek és gondolkodók alkatuk és neveltetésük szerint többféleképpen próbáltak kiutat keresni ebből a helyzetből. Erősen leegyszerűsítve: a képzőművészetben két nemzedék kísérlete rajzolódik ki, a *Secession* művészeié és a ifjú expresszionistáké.

Az első generáció minden világnézeti pesszimizmusa és fokozatos elszigetelődése ellenére hitt a művészet világ- és egyénmegváltó erejében; vállalta Bécs örökségét, a barokk monumentalitás totális világszínpadát (Gesamtkunstwerk), a biedermeier puritán racionalizmusát, a kézművesség etikáját (iparművészet) és Hans Makart historizáló művészetének érzéki pompáját (Klimt).

Talán nem tévedek, ha megkockáztatom, hogy a szecesszió átütő és gyors sikere csak Bécsben volt lehetséges és itt hatott a legerősebben. A kultúra intézményrendszere annyira centralizált, hieratikusan szervezett volt, hogy a kulcspozíciók megszerzésével rövid idő alatt át lehetett formálni a kor művészetének arculatát.

Amint a régi világ feszültségei tovább torzították a társadalmi erőviszonyokat, a konszenzus rövid időszaka Bécs kulturális életében is véget ért. Felocsúdtak a konzervatív erők és visszaszorították a reformereket, a nonkonformista Loos és Kraus pedig a társadalmi valóságot számon kérve élesen támadta a művészet mindenható erejébe vetett illuzórikus hitet.

A második nemzedék, az ifjú expresszionisták már egy olyan Bécsben éltek, amelynek társadalmi, szociális, következőképp politikai színe fenyegetően kaotikusnak tűnt, s megváltoztatására alig volt remény, legkevésbé a művészet révén.

Az épphogy eszmélő fiatal festők az egyre nyomasztóbb nyilvánosság elől behúzódtak a magánélet világába, a lélek faggatói lettek. De vajon lehetett-e 1907-1908 táján a „varázsló kertjébe” menekülni és ott megtalálni a harmóniát és a szépséget? Nem. A paradicsomi kert kígyókkal volt teli. A szerelem kertje, ahol a férfi és a nő valaha boldogan egymáséi lettek, fel volt dűlva. Nemcsak a külvilágban, de az emberi lélekben is megbomlott a régi rend, feltárultak a lélek bugyrai, mélyükön a pusztító ösztönökkel. A hagyományos férfi és női szerep válsága világjelenség volt a század végén. A pszichológia Európa-szerte a tudományos analízis eszközével döntötte halomra a korábbi elképzeléseket. Az embert, mint végletes ösztönlényt éppen itt, Bécsben „fedezték fel”. S nem is Freud fegyelmzett tudósi láttelelete, hanem Otto Weininger kétségbeejtően lesújtó torzképe lett az az élmény, amely a bécsi expresszionizmus „képi analíziseit” döntő módon befolyásolta. A válság — az ember belső értékeinek végletes megkérdőjelezése — olyannyira elmélyült, hogy nagy tehetségek (Gerstl, Kalvach, Kurzweil) pusztultak bele. Mégis, a legnagyobbak (Kokoschka, Schiele, a zenében Schönberg) legyőzték a teljes hit- és reményvesztettség traumáját és képesek voltak újraéleszteni a megértést és a megbocsátást. A bécsi expresszionizmus belső ritmusa nem függött közvetlenül a társadalmi eseményektől. Nem világkatasztrófát, hanem belső szenvedést sugároztak a képek. Talán mégsem véletlen, hogy itt, Közép-Európában kellett az 1900-as évek festészetének ennyi önkínzó képét és tragikus látomását megteremtteni.

Végezetül hadd utaljak egy sűrűn hangoztatott érvre. Az avantgárdcentrikus művészettörténetírás — amely a művészet formai kifejezőeszközeinek változását veszi mércéül — az osztrák századforduló festészetét általában a provinciális irányzatok közé sorolta.<sup>21</sup> Az osztrák festészet nem ment végig az absztrakció ösvényén, nem jutott el a nonfiguratív festészetig. Ez tény, de vajon jogos hiányként felróni, hogy Klimtet, Schielét, Kokoschkát jobban érdekelte az emberi lélek, mint bármi más? Ahol annyi külső és belső gyötrelme nehezítette a sorsot, nem lehetett csak a tiszta formák belső törvényszerűségeire figyelni. Talán ez a szenvedélyes formai kísérletek közepette is ember- és lélekcentrikus témaválasztás teszi félreismerhetetlenül közép-európaivá a századforduló bécsi festészetét.

Budapest, 1987 nyarán

1. Hugo von Hofmannsthal: Reden und Aufsätze. I. (Szerk. Scholler) Hirsch, Frankfurt am Main, Fischer 1979. 176.
2. Hermann Bahr: An die Secession (Ein Brief). Ver Sacrum I. évf. 1898. 5. füzet. 5.
3. Anton Faistauer: Összehasonlítva Gustav Klimt, Budapest, Helikon, 1987. 52.
4. Hermann Bahr: Die vierte Ausstellung. 1899 márciusa. In: Bahr: Secession. Wien, 1900. 122.
5. A pontos idézet: „Kannst Du nicht allen gefallen durch deine Tat und dein Kunstwerk, mach es wenigen recht. Vielen gefallen ist schlimm.” (Ha tetteddel és műveddel nem tudod mindenki tetszését elnyerni, nyerd el kevéséket. Sokaknak tetszeni rossz.). Friedrich Schiller: Wahl- in Motiv- tafeln. I. Karl Peltzer: Das treffende Zitat. Otto Verlag, Thun, München, 1957. 360.
6. Michael Pabst: Wiener Grafik um 1900. Verlag Silke-Schreiber, München, 1984. 20-21.
7. In: Richard Muther: Studien und Kritiken I. Wien, é.n. [1900] 57. ; Ludwig Hevesi: Acht Jahre Secession. Wien, 1906. 233-234.
8. Bécsből a háború vége felé egy alsó-ausztriai kastélyba menekítették a bombázások elől Klimt képeit. A kastélyt egy visszavonuló SS-egység gyújtotta fel.
9. Werner Hofmann: Gustav Klimt. Galerie Welz, Salzburg, 1969.
10. Kunstschau - 1908. Vorwort des Katalogs Wien, 1908.
11. Op. cit. Pabst: 198.
12. Op. cit. Pabst: 200-220.

13. Ezek egyébként 1912-ben Budapesten is láthatók voltak a „Neukunst Wien”-kiállításon. Neukunst Wien-kiállítás - Művészház, Budapest, 1912. febr. Schiele mellett Robin Christian Andersen, Anton Faistauer, Paris von Gütersloh is kiállított.
14. Friedhelm W. Fischer: Geheimlehre und Moderne Kunst. In: Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. (Szerk. Roger Bauer). Frankfurt/M., 1977. 344-377.
15. Ludwig Hevesi: Altkunst - Neukunst, Wien, 1894-1908. Wien, 1909. 303.
16. Idézi E. H. Gombrich: Kokoschka in His Time. The Tate Gallery, London, 1986. 21.
17. Patrick Werkner : Physis und Psyche - Herold, Wien, München, 1986. 96-97., 145. és 256.
18. Idézi Christian M. Nebehay: Egon Schiele. Salzburg-Wien, 1980. 143.
19. Patrick Werkner: op. cit. 149.
20. Erről részletesebben: Móríc Csáky : Die sozial-kulturelle Wechselwirkung in der Zeit des Wiener Fin de Siècle. In: Wien um 1900. (Szerk. Emil Brix) Wien, 1986. 139-152.
21. Még Fritz Novotny - Johannes Dobai alapvető Klimt-monográfiája is ennek a szemléletnek a jegyében fájlalja például, hogy Klimt nem jutott el a nonfiguratív festészethez.