

1900 – PYRRHUSI GYŐZELEM? A FAKULTÁSKÉPEK KÖRÜLI SAJTÓKAMPÁNY

Hevesi meglepetéssel konstatálta, hogy a Künstlerhausban az Aquarellistenklub XIV. kiállítása mind installációját tekintve, mind anyagában mennyire modern és jó.¹ A tárlat középpontjában az építész Josef Urban és a festő Heinrich Lefler tervezőpáros kastélyterve és enteriőrjei álltak, amelyeket a Pozsony megyei Szent Ábrahámra, Eszterházy Károly gróf számára terveztek, organikus lágy vonalvezetésű jugendstil stílusban. A kritikus mindazonáltal azzal érvelt bírálatában, hogy a Künstlerhaus két modern kísérletezője minden látszat ellenére nem öntörvényű stílárís újító, csak utánozza a szecesszió stílusát. Aprólékosan kivesézte az enteriőrtervek kisebb-nagyobb hibáit, és nem volt hajlandó művészileg Olbrich vagy Hoffmann munkáival azonos szintre helyezni Urbán és Lefler artisztikus enteriőrjeit.² Ezzel a kritikusi sakkhúzással azt a már 1898-tavaszaán elindított művészeti konkurenciaharcot támasztotta alá, amelyet a Secession tagjai és Hermann Bahr kezdeményeztek, amikor amellettt törtek lándzsát, hogy a szecessziósnak értelmezhető stíluskísérletek kizárólagos és egyedül autentikus letéteményesei Bécsben egyedül ők, a Secessionhoz tartozó művészek. Indirekt válaszként Seligmann egy olvasói levelet publikált, amely gyakorlatilag korábbi érvelését erősítette meg: a Secession (*Vereinigung bildender Künstler Österreichs*) és hívői egy olyan klikké váltak, amely sommásan hamisnak bélyegezve kiközösíti az összes többi modern törekvést és kizárólag magának vindikálja a modern művészetet.³ A konkrét művészi példákkal illusztrált pamflet hangneme higgadt és precízen elemző, liberális felfogásban védelmezi a művészeti közönséghez tartozó minden egyes individuum jogát, hogy maga ítélje meg, mit fogad el modernnek. Seligmann határozottan szembeszáll azzal az „új” gyakorlattal, hogy a kritika a szerint osztályozza a művészi teljesítményeket modernnek vagy rossznak, hamisnak, hogy az illető művész melyik egyesülethez tartozik. A vitából kiderült, hogy a Secession kemény érdekvédelmi politikát folytatott – nemcsak a konzervatívokkal, de a nem hozzájuk tartozó modern művészekkel szemben is – Bécs műtárgypiacának uralmáért, és Hevesi ebben tevékenyen támogatta őket.

Ebben a rivalizálással és szakmai feszültségekkel teli légkörben rendezte meg a Künstlerhaus szervezetén belül egy új művészeti társaság, a Hagen-Bund (ekkor még így írták) bemutatkozó kiállítását. A Künstlerhauson belül maradvá tehetséges fiatal művészek egy csoportja szorosabb szövetséget alakított, jelezve, hogy hasonló művészi elveket vallanak. Mind Hevesi, mind Seligmann üdvözölte a jó benyomást keltő kamarakiállítást.⁴ A jelenség annak a gyors differenciálódásnak a része volt, amelynek során több kisebb művészcsoport igyekezett a művészeti életben saját profilt és saját véd- és dacsövetséget kialakítani, hogy életben maradjon abban a konkurenciaharcban, amely egyre inkább jellemezte a bécsi művészeti életet.⁵

203. GUSTAV KLIMT:
A FILOZÓFIA, 1900

A következő Secession-kiállítás (a VI.) „semleges terepen” zajlott; a japán művészet állt a középpontjában, így nem adott módot helyi stiláris vitákra. A robbanást, a botrányt a Secession tavaszi kiállítása (a VII.) hozta, középpontjában Gustav Klimt fakultásképével, a *Filozófiával* (203. kép).

A konfrontáció eszkalálódik: a Filozófia

Az események a szakirodalomból jól ismertek.⁶ Immár nemcsak a festészet közönységét, de az egész bécsi kulturális életet felkavarta a kép körüli vita, amely hamarosan kultúrpolitikai, sőt világnézeti dimenziót öltött. A vagy negyven esztendeje intenzíven kutatott bécsi Secession művészettörténeti szakirodalma a modern művészet támogatóinak a szemszögéből írta le mindannyiszor az eseményeket, és egész „victim culture” narratívát alakított ki, amelyben Klimt volt az áldozat, és ahol tágabban a művészet szabadságharcáról volt szó.⁷ A fakultásképek irodalmának másik és számbelileg a legtöbb interpretációt tartalmazó fővonulata pedig a képek erotikus üzenetét, a századforduló vehemens indulattal színre lépő szexuális identitáskrizisének dokumentumát látta a leglényegesebbnek (W. Hofmann, C. E. Schorske, Gottfried Fliedl és a nyomukban még nagyon sokan mások). A társadalmi „modernizmusprojekt” bonyolult bécsi eseménytörténetének valóban igen fontos – és éppen Sigmund Freud és Otto Weininger bécsi tevékenysége miatt is dominánsnak tűnő – problémacsoportja volt a szexualitás szférája, de még művészeti téren sem volt kizárólagos jelentőségű.⁸ Ha nagy szerepet játszott is a képek negatív fogadtatásában (a szerzők mindig a közönség konzervativizmusát, polgári értékrendjét teszik ezért felelőssé), nem ez volt az egyedüli, és – a két legtöbbet vitatott alkotás, a *Filozófia* és a *Medicina* esetében – talán nem is a legfontosabb intellektuális és érzelmi ellenvetés. Amíg a festmények művészi megoldását és eszmei-tartalmi üzenetét dicsérő és azt teljes mértékben elfogadó kortárs kritikákat bőven idézi a szakirodalom, a bírálókat nem, vagy alig. Helyette a legjelentősebb szövegeket – például Carl E. Schorske esetében a képek költői, kifejezetten szépirodalmi rangú interpretációját – ismétlik és másolják az új olvasatok, Freud, Schopenhauer vagy Nietzsche gondolati sűrűségét tételezik az ambivalens festői megoldású, talányos, tehát az értelmezésekre különösen alkalmas, mert nyitott művészi formák mögött. Így mára szinte tényként rögződött a szakirodalomban Carl E. Schorske felvetése, hogy a bécsi modernizmus lényege a generációs ödipuszi lázadás, amely a liberalizmus önképének válságából fakadt.⁹ Ez a fiúk lázadását jelentette nemcsak az apák világnézete, hanem az apák hagyományai és diskurzusai ellen is. Legalábbis ezt igazolja a Secession folyóiratában, a *Ver Sacrum*-ban megjelent cikkek diskurzusa. Az antik legendába burkolt üzenet jelszavakat, aforisztikus, jól hangzó frázisokat használ és minduntalan a művészet szabadságáról beszél, de elhallgatja a csoport másik fontos célját, a műtárgypiaccaal összefüggő lépéseket.

Werner Hofmann korábbi, még jó tíz évvel a nemzetközi divattá duzzadt Klimt-kultusz előtt írt árnyaltan elemző, filozofikus kérdéseket is felvető könyvében¹⁰ éles meglátással „Emberiség-képek”-nek értelmezi a fakultásképeket (és Klimt későbbi allegorikus képeit is).¹¹ Hofmann Klimt oeuvre-jében a szecessziós stílusfordulatnak

204. GUSTAV KLIMT:
FILOZÓFIA, RÉSZLET

tulajdonítja, hogy egyre inkább a nőfigurák kezdik átvenni az emberiségre vonatkozó tartalmi üzenetek beleérző, azonosulásra alkalmas szerepét, és ez a folyamat következetesen folytatódik a két első fakultásképen. A szenvedő emberiség folyamának legtöbb figurája nő, a férfiak arctalanok. Az allegóriához hasonlóan a szimbolikus látomásnak nincs többé meghatározható történeti ideje, helyette általános és örökérvényű, tehát pusztán a szinte reflektálatlan, a biológiai létezésre és sorsra redukált emberélet kozmoszban való sodródását ragadja meg zseniálisan. Az emberben így csak a legáltalánosabb alapszintet, a biológiai, azaz természeti lényt jeleníti meg; a mezítelen testek is ezt a célt, az időn kívüliséget, az általánosítást szolgálják.

A *Filozófia* kompozícióján a meztelenség (204. kép) aligha interpretálható érzékiséget hangsúlyozó festői megoldásnak, sokkal inkább az individuum kiszolgálta-

tottságának a megérzékítése lett. Erósz és Thanatosz uralma a bécsi századforduló festészetének irodalmában töretlen és érvényes, de nem maradhat kizárólagos paradigmája a képek és művek analízisének. Ez a témakör hosszú kulturális hagyományra tekinthetett vissza, és a liberális művészetszemlélet számára témaként teljesen elfogadható volt. Nemcsak Erósz és egyáltalán a szexualitás tabukat döntő, merészen új ábrázolása, de – a klasszikus terminológiát folytatva – a művészcsoporthoz jellemző hübrisz (a művészi kiválasztottság gögje) is közrejátszott abban, hogy a bécsi intellektuális elitközönség nagy része ekkor elfordult a Secession művészetétől. Aránytalannak és etikailag is megkérdőjelezhetőnek érezte azt a lármásan hirdetett elittudatot, amely Hermann Bahr, Hevesi, Carl Moll vagy Ernst Stöhr írásaiból áradt. Elsősorban Hermann Bahr retorikája volt sértő. Bahr már jóval korábban, 1898-ban, az első szecessziós offenzíva idején azt a Schiller-idézetet választotta a dolgozószobáját díszítő *Nuda Veritas* fölött mottónak, amely szerint csak a kiválasztottak méltók arra, hogy megértsék a művészetet.¹²

Ez a jelenlegi olvasat a Secessiont támogató „lobby” érvrendszere mellett más szempontokat is figyelembe vesz. Eddig a modernitáskultusz korabeli bírálói alig kaptak szót, a motivációikat eleve konzervatív és retrográd akcióként bélyegzi meg a szakirodalom anélkül, hogy a szövegeket elemezné, érveiket megvizsgálná, indítokaikat feltárná.¹³ Ebben a történeti rekonstrukcióban most megkíséreljük a fakultásképek akkori bírálóinak logikáját megérteni és megvizsgálni, hogy a két tábor milyen taktikával és milyen eszközökkel védte a saját igazát. Ezúttal nemcsak a kultúrpolitika és az állami mecénatúra akkori lépéseit vizsgáljuk (azt már sikeresen megoldotta a szakirodalom,) hanem a laikus közönség, a műélvezők és a leginkább érintettek, az egyetem professzori karának a reakcióit, a bírálatokat elemezzük a napisajtó forrásaira támaszkodva. Hevesi különös és kiemelt propagandaszerepe így új megvilágításba kerülhet.

A megnyitó napján, március 8-án Hevesi (aki a katalógus rövid, a képhez tartozó magyarázó szövegét is megfogalmazta)¹⁴ írta az első, a mű fogadtatásának hangnemtét meghatározni szándékozó, dicsérettel teli ismertetést, amelyben nagy terjedelmet szánt Klimt fakultásképeinek a megvilágítására. A szöveg nem könnyű olvasmány; emelkedett, tele metaforákkal és költői hasonlatokkal.

„Klimt Filozófiája nagyszerű vízió, amelyben kozmikus fantázia van. A jeleneten látszik még a káosz, amelyből kibontakozott, amelyből most is formálódik az örökké folyó, állandóan formákba alakuló (rendező) és újra szétmálló élet.”¹⁵ A legtöbb teret a szfinxszerűen felködlő „világrejtély”-nek, a világ titokzatosságát megtestesítő, látomászerű figurának szenteli, a legrövidebben pedig a legbonyolultabb részt, a kozmoszban sodródó emberek folyamát írja le. A képelemzés végén, óvatosságból, vagy talán rossz előérettől vezetettve, hozzáfűzi: „Klimtnek volt egy allegóriája a tudományok legtitokzatosabbikára, a »mindenre« – és meg is találta hozzá az igazán festői megoldást [...] Persze kezdetben nem fogják helyesen értelmezni, vagy inkább érzékelné, de mi bízunk abban, hogy közönségünk képzeletgazdagsága és befogadóképessége az elmúlt három év alatt jelentős mértékben bővült. Így örömmel fog foglalkozni, majd pedig megbarátkozni ezekkel a fontos művekkel.”¹⁶ Ezúttal azonban Hevesi kissé túlbecsülte a publikum ízlésbeli alkalmazkodóképességét: egy

205. GUSTAV KLIMT:
FILOZÓFIA, RÉSZLET

héten belül felbolydult Bécs műértő közönsége és felháborodott a műélvezőknek a kép tartalmát illetően leginkább érintett csoportja is, az egyetemi értelmiség, a professzorok kara; addig nem látott hevességgel csaptak össze az érvek pro és kontra a kép körül. Bár a modernizmusnak elkötelezett újságíró-falanx minden tőle telhetőt megtett a sikerért, ezúttal a még különben szelíd szavú kollegáik részéről is ellenállásba ütköztek. Március 12-én, hétfőn a *Wiener Zeitung* állandó képzőművészeti kritikusa, a budapesti születésű Armin Friedmann írt a műről hosszú ismertetést.¹⁷ Friedmann a katalógus értelmező soraival kezdi cikkében a kép elemzését. „A festmény magyarázattal, meg anélkül is, zavarosan sokértelmű. Az ember próbálja a Mindent, vagy a Semmit felismerni, ki-ki ízlése szerint. Ez a néző éleselméjűségétől vagy szellemiségétől függ.” Ez az ambivalencia volt az, ami leginkább nyugtalanította a kép elemzőit, elvégre egy állami megbízásról volt szó az egyetem aulája számára, így a kép közügy volt. Friedmann, aki az egyik legalaposabb kritikus volt (recenzióit rendszeresen lábjegyzetekkel látta el, közölte a tárgyalt művészekre vonatkozó legújabb szakirodalmat is), és mindig tapintatosan fogalmazott, most egy sértő félmondatot megengedett magának a cikkben; a stílust illetően Klimt „hisztérikus manierizmusáról” beszélt.¹⁸ Seligmann¹⁹ mind a mű témafelfogását, mind a stílusmegoldását bírálta. „A festőnek a talányt ábrázolnia kellene, nem pedig újabbat gyártania. A kikutathatatlan látható formában való ábrázolása mindenképpen kudarcra van ítélve, mert amit itt látunk, az egy formátlan és értelmezhetetlen álmovilág, ez pedig éppenséggel ellentéte minden valódi filozófiának.” A stílust illetően az „édeskés, ideges, szűkkeblű eleganciát” bírálja, amely „sikkés (sic!) és csábító, majd parttalan fantáziába torkollik.”

Egy napra rá a *Neue Freie Presse*-ben megjelent az ellenvélemény is, Franz Servaes hosszú, lírai szárnyalású ismertetése,²⁰ amely egyike a festmény máig legköltőibb és legérzékletesebb leírásának. Servaes,²¹ aki Németországból (Berlinből) települt át Bécsbe, és feltétlen és fenntartás nélküli híve volt a modern törekvéseknek, az

év elejétől a *Neue Freie Presse* képzőművészeti referense volt. (Egyébként maga Hevesi patronálta). Elmélyült elemzése egyértelműen a szimbolizmus modern remekművét ünnepelte az elsőnek elkészült fakultásképben.²² Ő is Hevesi leírásának nyomdokán halad, de drámaibb, érzékletesebb, pontosabb és kevésbé didaktikus. Nem magyaráz, nem tétovázik, egyszerűen leírja, amit a képen lát, és mindazokat az asszociációkat, amelyek a kép nézése közben a színek és a formák ritmusát követve megszületnek benne. Csak az írás közepén árulja el, hogy Klimt képéről ír, és ekkor veti fel a kérdést, hogy vajon meg fogják-e érteni a mű „szellemét” Bécsben és Párizsban. Egyre fokozódó lelkesedéssel keresi a hasonlatokat, és a zenéhez fordul segítségért: „Az egész művet, mintha a zene áradása feszítené. A Filozófia itt a világmindenség egészének és magának az életnek a szimbólumaként értelmezhető. – írja. – A fantázia és a szenvedély a mindenségbe akarnak kiáradni. Ezt festette meg Klimt. Képzelőerejével egyenesen a kozmoszba merészkedett. [...] A filozófiatudomány képviselőiként nem filozófusokat fest. Klimt magát a kutatás tárgyát festi: az életet és a világegyetemet. És mindemellett, talán teljesen öntudatlanul bejárja a teológiának azokat végső maradványait is, amely még a mi felfogásunk szerint is a filozófia részét képezik. Az a filozófia, amelyet Klimt festett meg, Darwin, Fechner és Nietzsche korának megfelelő világfelfogást jelent. Ez az újdonság, és a legszigorúbb értelemben időszerű ebben a műalkotásban.” Ezek után kitér a kép jövődő elhelyezéséből fakadó problematikus kompozicionális kérdésre (amit a bíráló kritikák előszeretettel feszegettek), arra, hogy mennyire tölti majd be a mennyezetkép funkcióját a nyilvánvalóan álló formátumban tervezett megoldás. A válasz szerint csak akkor lesz megnyugtató, ha a többi fakultáskép is elkészül, és az együttes összhatást mérlegelve lehet majd ítélni.

Franz Servaes képelemzése jó példája a műalkotásként megírt művészetkritikának, amit nemcsak írók és költők műveltek előszeretettel a 19. század derekától, hanem professzionális kritikusok is. (A műfaj egyik leghíresebb példája Walter Pater esszéje a *Mona Lisáról*.) Az írói babérokra is pályázó Servaes ebben az írásában meggyőző erővel fejtette fel a Klimt-kép szimbolikus jelentésrétegeit, amelyek oly szorosán összefonódtak a formai megoldásokkal. Az, hogy a festménynek rögtön rajongótábora kerekedett Bécsben, az ilyen irodalmi esszéknek is volt köszönhető, amelyek szuggesztív erővel sugallták a nézőnek, hogy a szokatlan, minden konvencionális, allegorikus hagyománnyal szakító festmény remekmű. Servaes cikke antológiadarabja lehetne a kor „beleérző” művészetkritikájának, és itt a „Hevesi-tanítvány” kritikus talán túl is szárnyalta mesterét.

A kép minden kritikusa, akár tetszett neki a mű, akár nem, ráértett a lényegre, hogy a filozófia ilyenfajta interpretációja mögött pesszimizmus van: mély szkepticizmus arról, hogy a világ egyáltalán megismerhető-e, vagy sem. Hevesi, Hermann Bahr, Franz Servaes és Richard Muther²³ a Secession megalakulásától Klimt lelkes támogatói, feltétlen védelmezői voltak.

Muther a *Filozófiával* kapcsolatban így írt: „Klimt [...] nem használt régi sablonokat, hanem önállóan gondolkodva egy olyan művet alkotott, amelyben benne él a jelen minden gondolati súlya és kolorisztikus idegegessége. Megnyílik az égbolt, arany és ezüst csillagok pislákolnak, fényszikrák csillognak. Mezítelen emberi testek sod-

ródnak el. Zöld ködgomolyok formákká állnak össze. Egy babérkoszorús tüzes arc nagy komoly szemmel tekint ránk. A tudomány mélyre merül a valóság forrásaihoz, de az nem más, mint a végtelen szfinx.”²⁴ A hosszú leírás után Muther mégis megkockáztatja a bírálatot, hogy ez a misztikus és költői látomás nem lesz alkalmas dekoráció az egyetemi aula mennyezetére.

Seligmann – mint láttuk – bírálta, bár korántsem ellenséges hangon a nagy panót. A *Neues Wiener Tagblatt*, a *Reichspost* és a *Deutsches Volksblatt* kritikusi viszont negatívan ítélték meg a képet. Talán nem eszkalálódott volna a szembenállás, ha a Secession hívei, elsősorban Hermann Bahr, nem tettek volna meg mindent, hogy iróniával, szarkazmussal és gúnnyal elnyomjanak minden kritikát. Kifejezetten szórakoztató az a feuilleton, amely a *Wiener Sonn- und Montagszeitung*-ban jelent meg a kampányról.²⁵ Napló formában követi az eseményeket egy, a modern elvárásoknak megfelelni kívánó tárlatlátogató szemszögéből. Ha csak a fele igaz annak, amit a „napló” prezentál, akkor kínosan lepleződik le a Secession taktikája és stratégiája, annak érdekében, hogy feltétlen uralja a nyilvánosságot és azon keresztül a közvéleményt, és hogy ők diktálják, hogy mit és hogyan kell értékelni. A lelkes kritikusok a túlfűtött retorikájukkal túllépték azt a határt, amely a közönség felvilágosítását és nevelését a véleményterrortól elválasztja. Hermann Bahr tartott egy előadást a *Filozófiáról*, amelyről Gottfried Fliedl megállapítja: „Előadásában, amelyet nyomtatott programfüzet formájában is közreadott, a Klimt érdekében tartott védőbeszédét az elitista művészet és művészek általános védelmévé bővíti a »csöcseléssel« szemben. Ebben a vitairatban félreérthetetlenül mutatkozik meg a szecesszionista ideológia gőgös és elitista oldala.”²⁶ Bahr Schopenhauerre hivatkozva így érvelt: „A művészet mindig is arra való volt, mert ez tulajdonképpen eredete és a alapvető célja, hogy a nemes, tiszta, előkelőbb és finomabb érzésekre hangolt kisebbség esztétikai érzületeit világos formában fejezze ki, ebből kell majd a nehézkes, és lassan utána nyomuló tömegnek megtanulnia, hogy mi a Szép és a Jó.”²⁷ A *Filozófia* védelmében Bahr mellett Hevesi volt a legaktívabb. Amikor nyilvánvalóvá vált, hogy az egyetemi professzorok egy része elfogadhatatlannak tartja a kép szellemét és tiltakozni szándékozik a kulturális miniszternél, a Secession vezetősége megelőző hadmozdulatként március 27-én, mintegy hitvallásuk jeleként, a festmény elé patetikus gesztussal babérkoszorút helyezett, „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit” felirattal.²⁸ Erről, meg az egész kitörni készülő botrányról Hevesi március 28-án a *Fremden-Blatt*-ban tudósított.²⁹ A következő nap „Für Klimt” (Klimt mellett) címmel írt cikkében még élesebb hangú támadásba lendült a konzervatív értetlenkedőkkel szemben.³⁰ Szarkasztikus humorral állítja pellengérré azokat az egyetemi professzorokat (és ellentmondó érveléseiket), akik ki merték nyilvánítani (akár magánemberként, akár nyilvánosan) nemtetszésüket a képpel kapcsolatban. Egy nappal később „Die Bilderstümer von Wien” (A bécsi képprombolók) címmel³¹ folytatja a hadjáratot az értetlenkedőkkel szemben, és a cikket a *Pester Lloyd*-ban is publikálja. (Ekkor egy új változatban elemzi a *Filozófia* művészi erényeit.)

A botrány eredményeként rengeteg ember nézte meg három hét alatt a Secession kiállítását, és hónapokig témája volt a sajtónak a festészet, a modernizmus és a művészetkritika kérdése. A társadalmi visszasságokat és különösen a napisajtó mani-

206. GUSTAV KLIMT:
FILOZÓFIA, RÉSZLET



pulációs taktikáit és hazugságait megvesztegethetetlen szigorral leleplező Karl Kraus egyszemélyes lapjában, a *Die Fackel*ben kétszer is, márciusban, majd májusban szenvedélyesen ostromozta mind a festőt, mind szövetségeseit.³² „Azzal, hogy Klimt Makart nyomdokaiba lépett, feltűnést keltett, és mivel khnopffi fejeket festett, csodálatot is; amikor először pointilistaként lépett föl nálunk, ebben a minőségében is elismerést vívott ki, joggal sorolhattuk be tehát ezt a ügyes eklektikust a valódi

művészet hanyatlási időszakának képviselői közé, amely művészet az igazi egyéniségek helyett inkább az érdekesebb egyéneket favorizálja. Fiatalabb művészek, akiknek személyisége kifejezőeszközként gyakran alkalmatlannak bizonyul, Klimtben a kézművesség mesterét becsülhetik, akinek művei minél kevésbé befejezettek, annál könnyebb őket felülértékelni.”³³ Kraus márciusi pamfletjében szarkasztikusan még aktuálpolitikai interpretációt is adott a képnek (206. kép). „Számomra első pillantásra világos volt. A mindig aktuális Klimt az osztrák nyelvi kérdés allegóriáját festette meg. Nemzedékek jönnek és tűnnek el, reményekkel telve jönnek a fiatalok, és vigasztalan botorkálnak az aggok a sír felé: de kifürkészhetetlenül és megoldatlanul a nem igazán érthető néphangulatok, vágyak és hatalmi törekvések zöldes ködében ott terjeng a nyelvi kérdés talánya.”³⁴ Kraus a ráció nevében természetesen védte az egyetem professzorait, akik az allegorikus műveknek az egyetem aulájába vitele ellen tiltakoztak.³⁵

Hevesi a *Filozófia* védelmében mindvégig a művészet (és a művészek) stílárius szabadságáért száll síkra, tőle szokatlan vehemenciával; egy csomó aforisztikus mondatlalt spékeli meg a szöveget, („Künstlerkunst nicht Publikumkunst” [A művészeknek és nem a közönségnek szóló művészet]), és odáig jut el, hogy a konfrontációt végletesen kiélezze: („Kunst oder Nichtkunst ist die Frage” [Művészet vagy nem-művészet, ez itt a kérdés]),³⁶ pedig itt csak különböző ízlésekről és különböző esztétikai érzékenységekről volt szó, nem antiművészetéről. Hartel kultuszminiszter – klasszika-filológus professzor – amúgy is a Secession, azaz a stíluskísérletezés szabadságának az oldalán állt. Hevesi itt nem akarta tudomásul venni, hogy másról is szó van, történetesen a kritikai vélemény szabadságáról és arról az ellentmondásról, amely a hagyományos liberális polgári nyilvánosság kritikafelfogása és a professzionizálódott elitista modern művészetkritika szerepfelfogása között feszült. Anyyira megszokta már, hogy szakmai tekintélye Bécsben évtizedek óta látszólag minden kritikán felül állt és megkérdőjelezhetetlen, továbbá annyira őszintén és elkötelezetten hitt Klimt stílárius kísérleteiben (abban, hogy a festő rendkívül magas művészi színvonalat képvisel, és egy új egyéni szintézisre jutás útján jár), hogy egy pillanatra sem feltételezte, hogy más joggal láthatja másképpen ezt a stílust. Indulatosan támadta az értetleneket, akik nem látták, hogy a *Filozófia* különleges remekmű, a pesszimista modern élet- és világfelfogás megérzékített, képbe, színekbe transzponált szimbolikus megtestesítése. Aki ezt nem érzékelt, nem fogta fel, az Hevesi számára – ebben a kérdésben – korlátolt, konzervatív filiszter volt, még akkor is, ha a saját tudományágában elismert és progresszív nagyságnak számított.³⁷ Az ő (Hevesi) szerepe a felvilágosítás, a nevelés, a képzőművészeti látásmódra való nevelés volt, és ezt most tűzzel-vassal, azaz minden lehetséges verbális eszközzel megpróbálta, hogy győzelemre segítsen egy irracionális, kétkedő, pesszimista, de esztétikailag meggyőző világgépet.³⁸ Életében először ütközött a közönség (még hozzá a művelt, a haladásban hívó elitközönség) részéről heves ellenállásba. Talán először nem is vette észre, hogy az ő szerepe is más már a képzőművészeti szféra nyilvánosságában, mint tizenöt-húsz esztendővel korábban. Hogy már nincs, de nem is lehet már egységes esztétikai konszenzus – sem a plurálissá vált és pozícióiban igen megosztott művészvilágban, sem a műértő közönségen belül.

Amíg Bécs képzőművészeti élete korábban viszonylag homogén volt, és az évi *Jahresausstellungen*ok és a Kunstverein képzőművészeti anyaga mögött – minden egyéni stílusváltozat, sőt egymás mellett párhuzamosan fejlődő stílustendenciák sokfélesége ellenére – volt egy viszonylag egységes művészetfelfogás, egy közös kulturális platform, addig a polgári nyilvánosságot képviselő kritikus didaktikus feladata abban állt, hogy a művészek számára közvetítse a társadalom professzionális és műveltségbeli elitjének a felvilágosodásra visszanyúló idealista hagyományban gyökerező elvárásait; mellette a közönség szélesebb, nem eléggé művelt rétegének pedig elmagyarázza a műveket, érthetőbbé tegye intellektuális és esztétikai üzenetüket. Ez a kritikusi szerep (legalábbis az 1880-as évekig) Európa-szerte általánosan elfogadott volt, és ha az egyéni ízlés- és stíluspreferenciák számára biztosított is némi játékteret, az megkérdőjelezhetetlennek számított, hogy a művészetnek egy nagy, progresszív és a társadalom etikai fejlődését előmozdító folyamatba kell illeszkednie. A romantika individualitást hangsúlyozó zsenikultuszát figyelembe véve sem volt legitim kérdéssé tenni a művészet azon össztársadalmi hivatását, hogy jobbítson, szépítsen és támogassa a társadalmi utópiát, amely ebben a polgári korszakban szervesen magában foglalta a demokrácia (és a művészi demokrácia) ideálját is. (Ez még akkor is így volt, ha a széles közönség elsősorban a polgárság műveltebb rétegeit jelentette.) Ez az alapkonszenzus rendült meg Bécsben az 1890-es évtizedben, és manifesztálódott kiélezetten a fakultásképek körüli sajtóvitában. A modern kísérletező művészek ekkor megpróbálták a *l'art pour l'art* nevében felmondani ezt a felvilágosodás koncepciójára visszamenő „társadalmi szerződést”, lerázni az állami intézmények által elvárt, didaktikus, nevelő funkciójú vagy dekoratív, reprezentatív funkciót betölteni hivatott művek megfestésének feladatát. A hagyományok folytatása helyett a hagyományokkal való szakítást választották, és az individualista modernizálás nevében elvárták, hogy az egész társadalom feltétel nélkül fogadja el tőlük művészetnek (azt a stílust, azt az új interpretációt és művészi megoldást), amit ők (a modern művészek) a számára megalkotnak. Tehát a műbírálat joga csak a modern művészeket és szövetséges kritikusait illeti meg, bárki más illetéktelen ebben a kérdésben.

1900-tól a bécsi Secession teoretikusai és teóriák konstruálására hajlamos művészei (Hevesi, Hermann Bahr, továbbá Carl Moll, Ernst Stöhr) meg voltak győződve arról, hogy egyedül ők határozzák meg, hogy melyek az esztétikailag minden vitán felül álló modern műalkotások. A kortársak által „Klimt-affér”-nek nevezett, végül négy éven át tartó kultúrpolitikai botránysorozat főhőse, Gustav Klimt maga nem bocsátkozott elméleti vitákba, látszólag érintetlenül, szinte megszállottan ment a maga művészi-stiláris kísérleteinek az útján, hogy új szintézisét alkossa meg a maga világképeinek. Ez a szinte naiv elszántság, hitelesség volt az, amit Hevesi annyira becsült Klimtben, és amiért teljesen azonosult a modernitás abszolút és minden mással szemben intoleráns céljaival, a mindenáron való művészi újat teremtéssel.

Carl E. Schorske művészi-lélektani oldala felől közelítette meg és freudi terminológiával elemezte a modern művészek (elsősorban Klimt) lázadását a hagyomány-nal szemben, és rávilágított a világkép, a világszemlélet törésvonalára, de a képek körüli események egyéb társadalmi-szociológiai aspektusait (és a másik oldal érvelését) nem hangsúlyozta.³⁹ Werner Hofmann a műveknek csak szorosan a festészet

belső művészi világára vonatkoztatott filozófiai-lélektani üzenetére koncentrált, ugyancsak elvonatkoztatva a szélesebb társadalmi-gazdasági közegetől. Egyedül Robert Jensen, a századvég összeurópai művészeti piacának úttörő kutatója helyezte a Secession „lázasát” szélesebb társadalmi kontextusba, rávilágítva a műtárgypiaci összefüggő problémákra: arra, hogy ezeknek a látszólag kizárólag esztétikai és ízlésbeli kérdések körül forgó vitáknak a mélyén, minden idealista retorika ellenére, anyagi és hatalmi érdekek húzódtak.⁴⁰ Ő viszont elsősorban a franciaországi és a németországi helyzetre, a szecessziók ottani szerepére koncentrált, Bécset csak érintőleg tárgyalta.

Amikor a képzőművészeti élet a császárvárosban is rohamosan kommercializálódni kezdett, a viszonylag egységes, államilag és társadalmilag egyaránt támogatott kiállítási rendszer homogenitása megrendült, és a felvilágosodás művészetfilozófiájára támaszkodó művészetfelfogása pedig épp a l'art pour l'art hatására széttöredezett, átadva helyét a különböző művész csoportok különböző művészetértelmezéseinek, a kritikus szerepe is kényszerűen megváltozott. A nyilvánosságban és a médiában betöltött funkciója miatt minduntalan állást kellett foglalnia a különböző, egymással versenyző, sokszor egymással szemben álló művész csoportok között, és igen nehéz volt saját intellektuális és erkölcsi szabadságát megóvnia az érdekharcban: szinte lehetetlenné vált semlegesnek, objektívnek maradnia.

Hevesi érzelmi és intellektuális radikalizálódása pszichológiailag érthető, bizonyos fokig mégis rejtély a rá nem jellemző, szokatlanul bántó hangnem, amellyel az értetlen és makacs ellenfelet bírálta. A többi kritikus egyszer sem nevezte néven Hevesit, nem vádolta részrehajlással vagy pártossággal (talán nem merte, vagy nem akarta?), csak utaltak rá. Viszont Karl Kraus (aki ami a festészetet illeti, akárcsak a méltatlankodó professzorok, nem volt igazi műértő) a *Die Fackel*ben éles szemmel mutatott rá a megrendelt kép funkciója, üzenete és a „teljesítmény” közötti diszrepanciákra.⁴¹ Hangneme azonban szintén iskolamesteri és bántó: „Egy filozófiátlan művész még megfestheti a Filozófiát, allegorizálnia meg úgy kell, ahogyan az korának filozofáló elképzeléseiben megjelenik.”⁴²

A legelegánsabb analitikus helyzetjelentés, a sajtókampányra adott méltóságteljes válaszcikk, amely a legnagyobb olvasótáborral rendelkező *Neue Freie Presse* április elsejei, vasárnapi számában jelent meg.⁴³ A cikkíró ezúttal minden bizonnyal a lap régi munkatársa, Hugo Wittmann⁴⁴ lehetett, aki egyébként a Secession és a modernnek hívének, legalábbis szimpatizánsának vallotta magát. A Klimt-kép körül kitört viták kapcsán lényegi művészetpolitikai kérdésekre mutatott rá. Úgy érezte, hogy a kritika terrorizálja a közönséget: „Du sollst und mußt bewundern!” (Csodálj! Csodálnod kell!) Szigorú logikával bontja ki, hogy a „Szabadságot a művészetnek!” jelszava mögött a gyakorlatban a Secession pártján lévők diszkriminációt folytatnak azok ellen, akiknek stiláris kérdésekben más az ízlésük. Érvelésének kiindulópontja épp Hevesi mottója a Secession épületének a homlokzatáról: „Der Zeit ihre Kunst der Kunst ihre Freiheit” (Minden kornak a maga művészetét és a művészetnek a szabadságot[kell megadni]). De azt, hogy milyen az a művészet, amit a (jelen-)kor valóban megkíván vagy korszerűnek tart, ki dönti el? Valóban a homályos szimbolizmus lenne a századforduló aktuális, korszerű stílusa? – kérdi a szerző.

Egyébként újfent név nélkül, de konkrét utalás található ebben a cikkben Hevesi és a többi lelkes kritikusra is, akik a képet fenntartás nélkül elfogadták, és a közönséget is erre akarják kényszeríteni. Az egyéni ízlés szabadsága érdekében a szerző hosszan elemzi, hogy miért nem tetszik neki a *Filozófia*. Higgadt hangnemben, logikusan érvel, és érthetővé, mi több, hihetővé teszi, hogy egy racionális gondolkodású, az emberi fejlődésben hívő és a humanista hagyományok kulturális értékrendjében felnőtt „átlagnéző” számára (aki hasonlóan optimistán gondolkodhatott a világról, mint a pozitivista tudósnevezdek többsége) a *Filozófia* által képviselt elkődösítő, elbizonytalanító, pesszimizmust sugalló szimbolizmus miért nem tűnhet a magát haladónak (progresszív), modernnek és racionalistának érző jelenkor adekvát kifejezésének.⁴⁵ A probléma rávilágít arra, hogy az állami intézményrendszerben tevékenykedő elit értelmiségiek és az intézményrendszeren kívüli fiatal értelmiségi (főleg művészek) világképe széthasadt, a fiatalok, a lázadók az irracionális világ és emberkép hívei lettek, amit a korábbi minőségi meghaladásának éreztek.

Klimt pannóját áprilisban levették a falról, és elküldték a májusban nyíló párizsi világkiállításra. Ott az osztrák pavilonban állították ki, nagydíjat nyert a nemzetközi zsűritől, és állítólag Párizsban igen jó sajtóvisszhangra talált.⁴⁶ A kép híveinek ez persze nagy elégtétel volt, de ellenzőinél nem nyomott sokat a latban. Májusban a bécsi egyetem 87 professzora benyújtotta a petíciót dr. Wilhelm von Hartel oktatási miniszternek annak érdekében, hogy a *Filozófia* ne kerüljön az aula mennyezetére. A minisztérium a petíciót ignorálta. Hartel barátját, Franz Wickhoff professzort (akivel korábban együtt írt egy könyvet) kérte, hogy segítsen meggyőzni a bírálókat a *Filozófia* értékéről. Wickhoff, Bécs egyik legtekintélyesebb művészettörténésze, visszautazott Rómából, hogy ellentétben egyetemi tanár kollégáival, Klimt képe mellett foglaljon állást. A rektor azon érvelésével szállt szembe, miszerint a festmény figurái csúnyák (rondák). „Mi a csúnya?” címmel 1900 május 9-én előadást tartott a Filozófiai Társaság előtt. Bár az előadás nem maradt meg szó szerint, az érvelés lényegét a művészeti-esztétikai szép, illetve csúnya mibenlétéről és relatív voltáról a *Fremdenblatt* május 15-i száma közölte. Az érvelés célja a modern művészet (és Klimt festményének) elfogadtatása volt, ami intuitíve tükrözi a mindenkori világ alapkérdéseit.⁴⁷

A márciusi első sajtóvitában Karl Kraus még nem említette Hevesi nevét. Most, félretéve korábbi Hevesi iránt érzett tiszteletét, ellenséges és kivesező cikkben megtámadta, utolsó, májusi írására⁴⁸ reagálva: „Ez a művészetkritikus, aki az elmúlt években kitűnő tárcáiról a Secession konfúziótanácsnokává avanszált, és Bahr úrral való kapcsolata következtében stílusában is tökéletesen lezüllött, határozottabb védelmet vár el. Hevesi úr értékes beismeréseket tesz. Azt hiszem, titokban egyetért a *Fackel* 36. számában közölt javaslattal, hogy ha a *Filozófia* címét megváltoztatják, maga (a kép) is megváltozik. A művészt »mindenekelőtt« csak az »érdekes festészeti színhatás« érdekelte. A »kozmosz fantázia«, ami eredetileg Hevesi úr kommentárja szerint Klimt képéhez kapcsolódik, most már tökéletesen elillan. Hogy Hevesi úr volt a képi fantázia inspirálója, az a második értékes beismerés, amit az új, reklámcélokot szolgáló tárcájában tesz, és így az én annak idején megfogalmazott feltételezésemet erősíti meg. A kép katalógusbeli interpretációjában Klimt ártatlan:

Hevesi úr elismeri, hogy – abból a (józan) sejtésből kiindulva, hogy a közönség tanácstalannul áll majd a kép előtt – azt ő maga írta. Ez a háttere annak kozmikus újság reklámnak, amely a Secession megnyitása óta minden kritikus agyat elködösítve, Klimt urat és gyengécske gyártmányát körülbástyázza. És mert 87 egyetemi professzor merészelt tiltakozni egyetemük épületének meggyalázása ellen, az új művészet kritikus kísérőbolygói olyan pökhendien kezelik őket, mintha a professzorok, és nem a rencenzens urak ítélnének nyilvánosság előtt mindössze hároméves gimnáziumi tanulmány alapján. Ahogyan Hevesi és Bahr urak fütyülnek, úgy csiripelnek az ostoba ifjak.” Mivel a minisztérium nem reagált a professzori petícióra, Kraus így folytatta: „A tiltakozók között ott vannak olyanok, mint Bolzmann, Jagic, Lammasch, Land, Wiesner, és a »reakciósook« locsogása olyan nevek hozzáfűzésével, mint mint Benedikt, Jodl, und Sueß az abszurdumig megy. De Bahr úr örvendezik a Oktatási Minisztérium »rövid eligazításának és rendreutasításának«, amelyben *Filozófia* ellenzőit részesítette, Hevesi úr pedig ujjong azoktól a szavaktól, amelyek a minap a Művészeti Tanácsban a kompetencia minden súlyával hangzottak el. És ki is ez kompetencia, aki a 87, megfontolt, nagyrészt kiváló férfiú ellenállásának nem tulajdonít túlságosan nagy jelentőséget?” A cikk utolsó sorai a párizsi visszhangra reagálnak, és ebben Kraus, aki maga is asszimilált zsidó családból származott, egy félelmetesen kétélű megjegyzést idéz, amely később olyan sokszor hangzott el a Secession és főképp a Klimt által képviselt stílus bírálataiban: „Klimt úr és a Secession nagy párizsi sikere abban áll, hogy a párizsiak az importált művészetet a »goût juif« gúnynévvel látták el.”⁴⁹

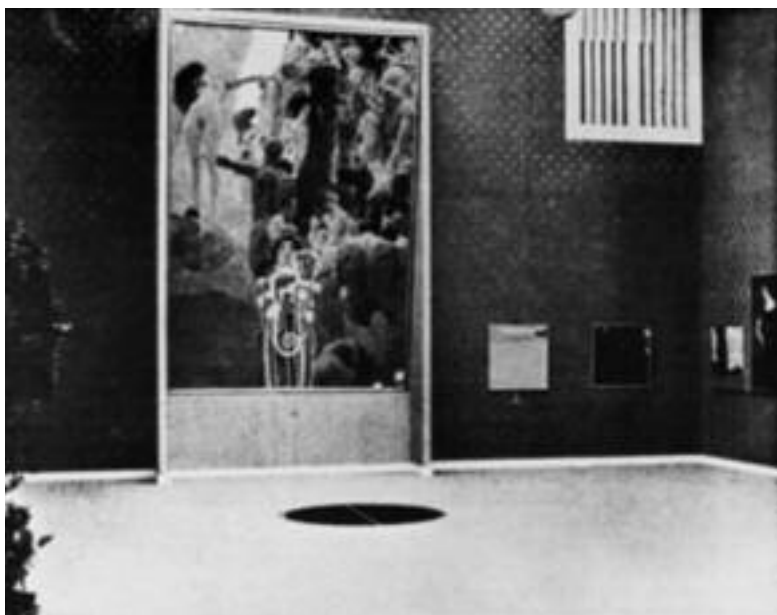
Nyáron azután elcsendesültek az ellentétek, az egyetemi kar tekintélyei egyelőre elfogadták vereségüket. Klimt pedig, a hosszan tartó botránysorozat ellenére, látólag háborítatlanul dolgozott tovább a következő fakultásképen, a *Medicinán*, azaz az *Orvostudományon*.

A *Medicina*

A következő tavaszon, a Secession X. kiállításán mutatta be Klimt a még nem teljesen kész kompozíciót, amely újra fellobbantotta a polémiát. Növelte a problémát, hogy a kiállítás megnyitásával egy időben a *Ver Sacrum*, a Secession exkluzív folyóirata⁵⁰ egy sorozat aktrajzot közölt, amelyet a festő a *Medicinához* készített. Az ügyészségnél néhány méltatlankodó erkölcsösöz a szám bezúzását kezdeményezte, amit a bécsi tartományi bíróság nem rendelt el ugyan, mégis kitört a botrány.

A napisajtó tele volt polémiákkal, és a Secession új rekordot állíthatott fel 38 349 látogatójával.⁵¹ Bár a parlamentben öt nappal a megnyitó után 22 képviselő interpellációt nyújtott be Hartellnek a fakultásképekkel kapcsolatban, a miniszter továbbra is a művészet szabadsága mellett érvelt, és nem vonta vissza Klimttól a megbízást (207. kép).

A kiállítás első recenzióját megint Hevesi publikálta a megnyitás (március 15.) után egy nappal a *Fremden-Blattban*.⁵² A kép ismertetése előtt rendkívül határozottan leszögezte, hogy a fantáziát, a művészi elképzelés tisztaságát és az önmagához való



207. KOLO MOSER:
A SECESSION
X. KIÁLLÍTÁSÁNAK
BELSŐ TERE, 1901

a többi fakultáskép közé beilleszkedni, majd a festői hatások elemzésével folytatja, a tőle megszokott varázslatosan szuggesztív szómágiával, amit csak Muther, Hoffmannsthal vagy Servaes tudott kritikáiban megközelíteni. A látvány érzékletessé tétele után így ír: „És végül is minden csak vízió. Mint ahogyan a *Filozófiában* itt sincs semmi kézzelfogható, csak a halandók sajátos esztétizálása.” Végül Klimt többi ekkor kiállított festményét, a két női portrét és a két tájképet is dicséri hangsúlyozva, hogy a mester megint minden műfajban újat hozott. A hosszú és részletes elemzéssel megpróbálta meggyőzni a nézőket, hogy a *Medicinában* Klimt a *Filozófia* művészi teljesítményét is fölülmúlta (209. kép).

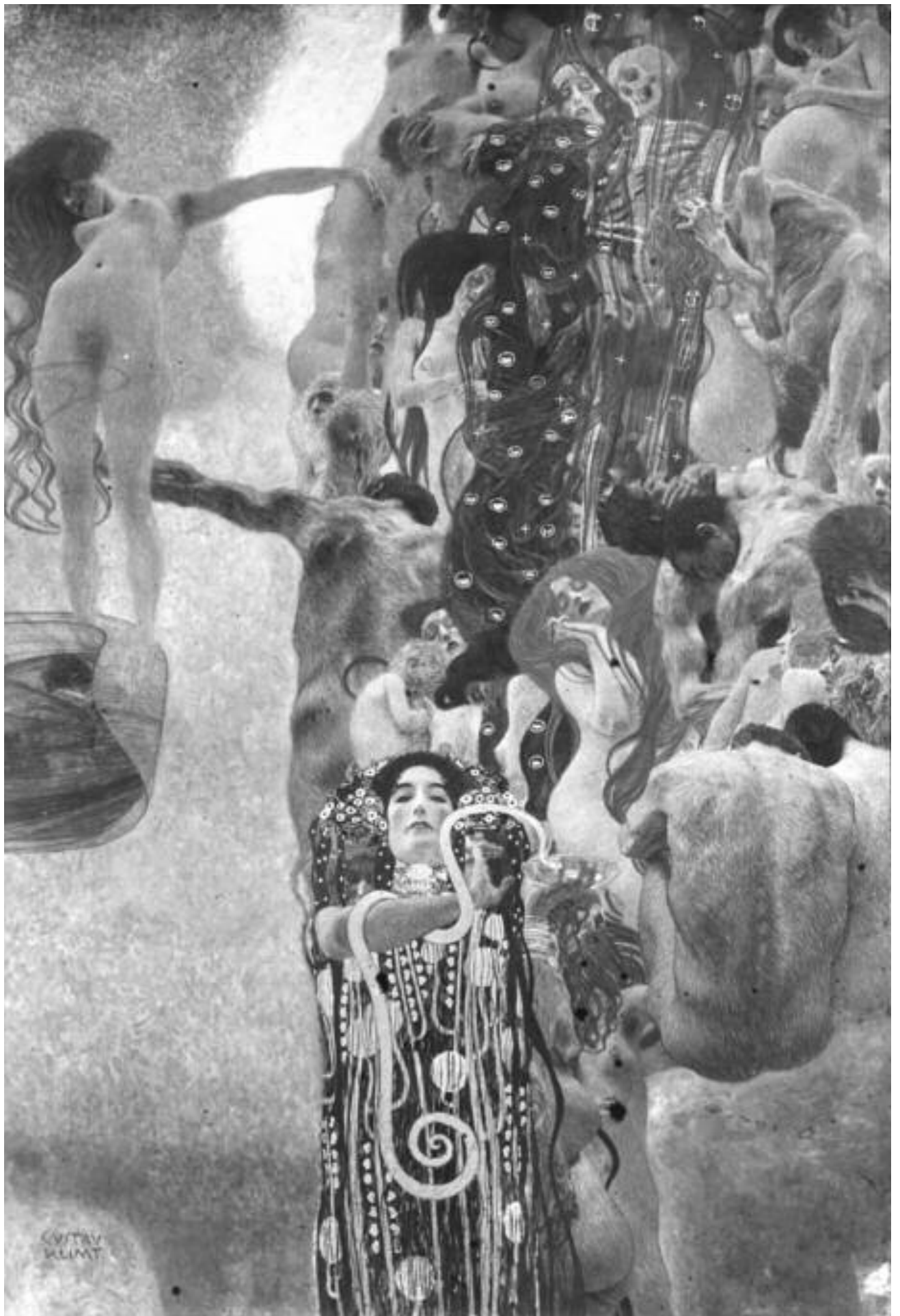
A *Pester Lloyd* március 20-án közölte Hevesi március 18-i keltezésű cikkét, amelyben beszámolt arról, hogy már a vernisszázs napján összecsaptak a szenvedélyek Klimt képe körül.⁵³ Itt sokkal visszafogottabb hangon írt, és részletesen, árnyaltan elemezte a *Medicinát*. Bár ez alkalommal nem állítja egyértelműen azt, hogy a kép jelentősebb, mint a *Filozófia*, motívumaiban gazdagabbnak és összbenyomását tekintve dekoratívabbnak véli. (Meleg színekben, vörösben, narancsban izzott a kép.) Újra leírja a képet, lazább megfogalmazásban, mint ahogy a *Fremden-Blatt*-ban, és rövidebben. Ezúttal kitér arra is, hogy a bécsi közönség megbotránkozott a meztelenül megfestett fiatal várandós asszony ábrázolásán. A pestiek számára hosszan sorolja a művészettörténeti előképeket. (A feuilleton a kiállítás többi képét is ismertette.) A hetekig tartó és a bécsi képzőművészeti életet – mi több, az egész kulturális szcénát – igen mélyen felkavaró vitasorozatba több írással nem bocsátkozott bele.

A *Wiener Zeitung* mellékletében Armin Friedmann írt a képről, elég röviden, hangsúlyozva, hogy befejezetlen, így nem bírálható igazán, de ő is ráérezett pesszimista alaphangulatára.⁵⁴ Friedmann is sejtette, hogy a *Filozófia* körül kitört, alig elcsitult, intellektuális és morális kérdéseket feszegető konfrontáció újra fel fog éledni, és a vita még inkább elszabadul, mint az előző évben, ezért igyekezett kerülni minden állásfoglalást.

208. GUSTAV KLIMT:
MEDICINA, 1901

hűséget illetően Klimt művészi nagyságát egyetlen modern külföldi mester sem múlja felül (208. kép).

„A legnagyobb modern külföldi festőket nem festői fantáziájának hatalmában, művészi felfogása magasztosságában és tisztaságában, hanem az önmagához való hűségben múlja felül. Ez a hűség az, amely életét töretlen fejlődéssé teszi.” Bevallja, szorongott, hogy vajon a festő el tudja-e ismét érni azt a művészi csúcst, ahová a *Filozófiával* eljutott, de megnyugodva látja, hogy a „harcban Klimt mesterré érett”. Dicsérete himnikus hangvételt ölt, szárnyaló stílusa tanúsítja, hogy őszintén lelkesedik a képért. A tömör és érzékletes tartalmi leírás után arra utal, hogy hogyan fog majd



209. GUSTAV KLIMT:
MEDICINA, RÉSZLET, 1901



Franz Servaes három nappal később a *Neue Freie Presse*-ben elemezte a képet hosszasan és igen gondosan:⁵⁵ Hevesihez hasonlóan ő is sikerültebbnek tartotta a *Medicina* pannót a *Filozófiánál*. Előbb a más beszámolók által is nagyra becsült, ugyanekkor kiállított portrékat ismertette (mindössze két Klimt-kép szerepelt az arcképek között, a többi más szecessziós mesterek alkotása volt), és az olvasó kíváncsiságát mintegy felfokozva csak ezek után tért rá a *Medicina* ismertetésére. Óvatosságból, magyarázatként eszmefuttatást írt arról, hogy az allegorikus, az emberiség egészére érvényes általános gondolatok kifejezése céljából mennyire hagyományos a figurák aktábrázolása. (Ezzel próbálta elhárítani az akkor már valószínűleg közszájon forgó kifogást a „sok meztelenség miatt”, ami a fakultásképeken látható.) Servaes szinte minden egyes figura jelentését, utalásrendszerét és művészi megoldásának belső logikáját igyekszik megvilágítani az olvasó számára. Mindazonáltal hangsúlyozza, hogy egy ilyen mű nemcsak a bonyolult intellektuális szellemi tartalom képi megvalósítása, hanem érzésből született: „A legfontosabb ennél a műnél, mint minden valódi műalkotásnál, hogy az érzelem szülte.” Ösztönös művészi alkotási folyamat gyümölcse az az esztétikai hatás, amely átformálja az eredeti elképzelést: „Erőteljes színfoltokkal átszőtt áttetsző felhők alatt puhán és légiesen mozog előttünk az alakok a lehuny szemű meztelen emberek álomba kábult világa. Sorsuk öntudatlan részesei. Éteri világukban nincs önmeghatározás és szabad akarat: a sors hatalmának van alávetve minden teremtmény és nem gondol arra, hogy alakítsa, vagy, hogy felázadjon ellene.” Éppen ezt a passzivitást, a sorsnak és a halálnak való kiszolgáltatottság hangsúlyozását, amit a kép olyan bravúrosan sugall, utasították el az orvos-professzorok, hiszen a tudományuk fejlődésének és eredményeinek megkérdőjelezése volt (210. kép). Seligmann mélyen elemző és most már keményen bíráló



210. GUSTAV KLIMT:
MEDICINA, RÉSZLET, 1901

kritikája⁵⁶ éppen ezt a gondolatot bontotta ki. Franz Servaes cikkének végén teljesen egyetértett Hevesivel: „Klimt *Medicinája* kiváló, komoly és megnyerő műalkotás, és művész *Filozófiájával* ellentétben igenis komolyan veendő előrelépés az erő és a világosság irányába.” Ezzel a véleménnyel azonban Hermann Bahr, Bertha Zucker-
kandl és a Secession tagjai kisebbségben maradtak a bécsi értelmiségi elit körében.

Nemcsak az idősebb, konzervatívnak bélyegzett értelmiségi generáció, a liberalizmuson és a pozitívizmuson felnőtt professzorok utasították el a pesszimista szimbolikus tudományértelmezést, de egészen más motivációból kifolyólag a másik, szintén modern szellemű radikális kör, Karl Kraus és hívei is. Az előbbieket felfogására érdekes példa dr. Hugo Ganz, a *Frankfurter Zeitung* és a *Neue Zürcher Zeitung* állandó bécsi tudósítójának előadása a Wissenschaftlicher Clubban, aki az egész modernizmus divatot reakciónak érzi, éppen nem haladáspártinak.⁵⁷ A szerinte a vagy egy évtizede tartó modernizmusdivat – amely az objektív naturalizmussal szemben a parttalan individualizmus nevében hirdette meg, hogy a jelenkornak valójában ő az egyetlen hiteles művészi-intellektuális kifejeződése – lejáratva magát. Igen ellenséges hangnemben, de tájékozottan mutat rá arra, hogy „A népeességnek a művészetkritika megbízhatóságába vetett hite jó tíz éve megsemmisült. Sokkoló az évtized mérlege. A különleges eksztázisok néhány derék fanatikusa, egyébként bűvészek, bolondok és balgák, a modernség szennyének ezek a társulásai, ahogyan Bécsben mondják a G-sek – ez minden teljesítményük.” Neveket alig említ, csak egy-két pozitív ellenpéldát hoz fel az általa elfogadott nagy művészetre, és Tolsztoj *Feltámadását* tartja az évtized legfontosabb irodalmi teljesítményének.

Emberileg teljesen érthető, hogy a nemzetközi hírű bécsi orvosi iskola professzorai nem tartották elfogadhatónak, hogy tudományuk allegóriája az egyetem aulájában a halál diadalát ábrázolja, azaz az orvostudomány tehetetlenségét a betegségekkel szemben. Bár a kultúrtörténeti összefoglalások egy része⁵⁸ visszapillantva úgy látja, hogy a bécsi medicina a diagnózis felállításában kiváló volt ugyan, de a gyógyításban gyakran a szkepticizmus álláspontjára helyezkedett, a valóságban ez az iskola éppen ebben a korban állt teljesítményei csúcspontján, és őszintén büszke lehetett arra, hogy rengeteg újítással, felfedezéssel, sebészeti módszerrel gazdagította az orvostudományt a gyógyítás fejlesztése érdekében. Ebben az időben a bécsi (orvosi) iskolára már nem volt érvényes a „terápiás nihilizmus” vádja, miszerint csak a diagnózis érdeklő képviselőit, a gyógyítás nem. Számukra hihetetlenül cinikusnak tűnhetett a halál hatalmát hangsúlyozó negatív interpretáció, és emberileg-szakmailag teljesen indokolt volt a felháborodásuk: egy ilyen szemléletű mű ne legyen a hivatásuk jelképe.

Nemcsak az ultrakonzervativizmus képviselői fordultak a Secession, azaz az azzal azonosított modernizmus agresszív és intoleráns ízlésdivatja és médiakampánya ellen (amelyet esztétikai diktatúraként éltek meg), hanem a politikai liberalizmus hagyományos értelmiségi polgári képviselői is, a *Wiener Sonn und Montags Zeitung* elit olvasóközönsége, amely mindig is szemben állt a Lueger-féle antiliberalis keresztényszocialista politikával. Ebbe a körbe tartozott az asszimiláns zsidó nagypolgárság jelentős része is. Seligmann, aki festőként igazán tudta értékelni a vele egy időse pályatárs Klimt technikai teljesítményét és virtuozitását (így mindig elismeréssel adózott Klimt tájainak), a *Medicinát* elhibázott munkának vélte, elsősorban a mélyebb, tartalmi-filozofikus, ha úgy tetszik, világnézeti üzenete miatt. „az egész pucér légtornászcsapat elfordul tőle (Hügeiától) és a vigyorgó csontváz körül csoportosul, mintha a kép nem az orvoslás munkáját, hanem ájulatát ábrázolná.”⁵⁹ (211. kép.) Ámbár hitelt ad Klimt művészi integritásának, mármint hogy a feladatát ko-



211. GUSTAV KLIMT:
MEDICINA, RÉSZLET, 1901

molyan vette, de nem tartja elég mély gondolkodónak ahhoz, hogy a nehéz feladatot méltóan megoldotta volna. Így Klimtnek sikerült (Seligmann szerint öntudatlanul, nem szándékos cinizmusból) „A Filozófiát, mint megalapozatlan talányokról való céltalan álmodozást, a *Medicina* allegóriáját pedig a halál diadalaként megfestenie.”⁶⁰ Ezzel Seligmann pontosan ráértett a képek belső, rejtett üzenetére, és sokkal árnyaltabban tudta feltárni a pozitivista tudósgeneráció erkölcsi felháborodásának belső rugóit, mint például Karl Kraus vagy a túl ellenséges (a sok aktot és a naturalista festésmódot nehezményező) kritikusok és nézők. Miközben huszonkét parlamenti képviselő támadta meg a *Medicinát* a Tisztelt Házban, és érvelt azért, hogy a miniszter utasítsa vissza a képet, egy hét múlva Seligmann újra visszatért a problémára, és védelmébe vette Klimtet. „Az, hogy mind az igazi, mind a hamis moralisták elégedetlenek a *Filozófiával* és a *Medicinával*, érthető. Az a megszállottság, ahogy a szellemi élet egészét megpróbálják a szexualitás szférájára átjátszani vagy valahogy azzal kapcsolatba hozni, visszataszító és általános tendenciája a modern művészetnek, ami nemcsak egyszerű neuraszténiás, hanem igazi pszichopata elemeket is felkarolt és feldolgozott.”⁶¹

Karl Kraus megvédte azt a huszonkét képviselőt, akik a Parlamentben bírálták Klimt állami megbízását. Gúnyosan így írt: „Ha valaki a dús Divatdáma [értsd Hügeia – S. I.] mögötti jelenetben, a testek kavargásában [...] annak az értelmét keresi, ami a cím és a megfestett kép között van, talán azt sejtheti, hogy Klimt úr (aki talán belátta, hogy Bécsben az orvostudományban fontosabb beszerzésekre lenne szükség, mint egy mennyezetképre) szatirikus fordulattal egy olyan képet szállított minisztériumi megbízóinak, amelyen az Állami Közkórház állapotát szimbolikusan jeleníti meg a dúskeblű testek kaotikus zavara.”⁶²

A Karl Krausról szóló szakirodalom nem szívesen tárgyalja a kérlelhetetlen moralista Secession- és Klimt-ellenes írásait. Rendszerint személyes sérelmekre vezet vissza Kraus szatirikus megjegyzéseit. A korrump és manipulatív „liberális” napisajtó elleni erkölcsi hadjáratába egyébként belefért a képzőművészeti élet esetleges viszszaállásainak a pellengérré állítása is, és a publicista relatív konzervativizmusának is szerepe lehetett abban, hogy ahol lehetett, támadta a liberális plutokráciát, sznob ízlésüket és életmódjukat.⁶³

A Secession társulata annyira hitt abban, hogy „a művésznek” teljes szabadság jár, hogy neki mindent lehet, hogy tovább feszítette az ellentéteket. Ezen a tavaszon ugyanis elkövetett egy olyan hibát, amely ha nem is azonnal, de később megbosszulta magát, és a csoport korábbi pozitív társadalmi imázsának gyengüléséhez vezetett. A *Neue Freie Presse*-ben Carl Moll, a *Ver Sacrum*-ban pedig Ernst Stöhr éles hangon bírálta a bíráló kritikusokat. A két festő gőgös és agresszív hangneme és stílusa ezúttal egyik legfontosabb külföldi szövetségesüket, a nagy tekintélyű Richard Muther professzort hozta ki a sodrából.⁶⁴ A modern festészet egyik vezető kritikus apostolának tartott német Muther⁶⁵ mindig nemzetközi perspektívából ítélte meg a bécsi művészeti eseményeket, azaz szigorúbban, mint a helyiek vagy Hevesi. Muther elismerte, hogy Klimt ekkorra a kortárs európai művészet nagyjai közé került (Besnard-t, Klingert, Ludwig von Hoffmann-t és Tooropot hozza fel példának!), de a fakultásképekért nem lelkesedett. 1901-ben a *Filozófián* a kompozíció egységét és a nyugodt monumentalitást kérte számon, akárcsak a *Medicinán*. Muther is elítélte, hogy az osztrák parlament művészeti kérdésekbe próbál beleszólni, de Carl Moll és különösen Ernst Stöhr *Ver Sacrum*-beli szövegének arroganciája felháborította. A művészek gőgös arisztokratizmusa, amellyel minden kritikát elutasítanak és az összes laikus nézőt lenézik, számára annak a jele, hogy a bécsi Secession eltévesztette a mértéket, és önmagától eltelve túlértékeli a saját teljesítményeit. Ő, aki elsőnek foglalta össze három vaskos kötetben a 19. századi európai festészet történetét és ekkor éppen a modern belga és a modern francia festészetről írt alapos összefoglaló könyveket, tehát jól ismerte a nemzetközi szcénát, a várakozással ellentétben lesújtó mérleget állított fel a Secession első három esztendejének művészi összteljesítményéről. Az egy Klimt addigi műveit kivéve úgy véli, hogy ami a többieket jellemzi, az „Jellegtelen eklektika, ami a külfölddel való olcsó kokettálás eredménye”. Sorra veszi a X. kiállítás osztrák kiállítóinak a műveit és egymás után kivesézi őket. Alig kegyelmez meg egyiket művésznek (csak Adolf Böhm művészi önállóságát ismeri el és Carl Moll kvalitását). Mércéje a művészi önállóság, az új és meggyőző formai-stiláris szintézis, a friss, hiteles élményszerű megjelenítés, de ilyet nem talál. Természetesen nagyon szubjektív és indulatos a cikke, amit viszont nem érez ellentmondásban állónak a korábbi dicséréteivel, buzdításaival. Szerinte mindennek két oldala van: a Secession valóban hozott újat Bécs művészeti állóvizébe, de ez kevés. Muther arra akarja a művészeket emlékeztetni, hogy mi különbözteti meg az utóvédet az avantgárdtól.

Ez a kemény és nagyon igazságtalannak érzett kritika szíven ütötte nemcsak az érintetteket, de a bécsi kritikusok hangadóit is, közöttük Hermann Bahrt. Muther még néhányszor kapott ugyan lehetőséget arra, hogy írjon bécsi kiállításokról a *Die Zeit*-ba, elsősorban amikor a külföldi festőket felvonultató tárlatokat ismertette, de

kapcsolat meglazult, majd megszűnt. A *Die Zeit* egyébként a következő év novemberétől napilappá alakult, és művészetkritikusa az író Felix Salten lett, aki a kilencvenes évektől a „Jung Wien”-hez, Hermann Bahr és Arthur Schnitzler baráti köréhez tartozott, így kebelbéli volt.

A mutheri bírálat Seligmannt arra ösztönözte, hogy még egyszer alaposan foglalkozzon a kritikának a művészeti életben betöltött szerepével és ennek a szerepnek a figyelmen kívül nem hagyható következményeivel.⁶⁶ „A művészettel együtt a kritika is megváltozott. Mind a kettő polemizáló és agresszív lett.

És alapjaiban változott meg a helyzetük is. Korábban a kritika a művelt és műértő közönség véleményének megfogalmazójaként viselkedett, mára már azonban a művésszel azonosítja magát. [...] Ennek a tökéletesen megváltozott magatartásnak a kritikuskok és a művészek személyes közeledése lett a következménye. [...] A kritikuskok a művészek szócsövénévé váltak, azt közvetítik, amit a művészekről hallanak, »magasabb szempontok« szerint rendezve az egészet, többé-kevésbé irodalmi formában, és míg korábban a művészek félték a kritikust, mára már a közönség retteg tőle.” Ennek magyarázatát egyébként a művészet elüzettedésében látja. „Korunk nemzetgazdasági törvényszerűségei szerint nemcsak acél és olaj, de művészeti és kritikus trösztök meg kartellek is alakulnak, új művészeti irányzatot manapság éppen úgy alapítanak és vezetnek, mint egy részvénytársaságot. A vállalkozást finanszírozó anyagi erőket keresnek, szervező és adminisztratív tehetségeket nyernek meg maguknak, lehetőség szerint nagy hírveréssel, és ha az, amit a társaság előállít, sikert arat, vagy valamilyen más módon ígéretesnek mutatkozik, máris uralják a piacot, elnyomják a kisipart, az év végén pedig kiveszik az osztalékot. A vállalkozást érintő bármilyen kérdésbe a részvényeseknek nincs beleszólásuk, nézetei és elképzelései csak az igazgatóságnak vannak: ennek bármikor ki lehet kérni a tanácsát, és az a feladata, hogy a közvéleményt részvénytársaság módjára befolyása alá vonja. A mi Secessionknak, melynek alapítása és vezetése minden ilyen jellegű vállalkozás példájául szolgálhat, nagy szerencséje volt. Mert ahol az idealista gondolatot ilyen hétpróbás üzletemberek képviselik, nem kell már a kezdetektől fogva egy mosslingeneére gondolni, mégis azt hisszük, hogy ilyen mértékű sikerben maguk az alapítók sem mertek hinni. A társaság termékei jelenleg jóval névértéken felül állnak; bár az export még csekély, de az árunak már megvan a belföldi piaca, és amit a sajtó vezető személyiségei állandóan sugallnak, az jobb vagy rosszabb tollforgatók útján hamar eljut a közönséghez. Ennél az újabb Klimt-botránynál már mindez jól látható. Lázasan dolgoznak a Secession irodalmi pionírjai, hogy a makacsul dacoló közönséget jobb belátásra bírják.”⁶⁷

Itt Seligmann olyan tabutémát érintett, amit az akkori művészeti szakfolyóiratok, a sajtó és általában a humán közvélemény lehetőleg mindig került, vagy naiv idealizmusából kifolyólag, vagy tudatlanságból. A művészeti piac háttérből szervezkedő, üzleties és az idealizmusra hajlamos kulturális elit illúzióit ügyesen felhasználó szervezői, ha egy mód volt rá, kerültek a művészeti szférában zajló gazdasági mechanizmusok útjának és egyáltalán a pénzügyi technikai háttérnek a szellőztetését. Így az éles szemű (de ezekhez a körökhöz és a Secessionhoz nem tartozó, így sikerüket bizonyos fokig féltékenyen figyelő) festő-kritikus cikke igencsak kellemetlenül érinthette a bécsi művészvilág egyes szereplőit.

212. GUSTAV KLIMT:
MEDICINA, RÉSZLET, 1901

Még a Secession szoros szövetségesei közül sem sokan tudatosították magukban, hogy a sok művészetről, stílusról, művészi szabadságról szóló szöveg mögött kemény anyagi érdek rejtőzik. Ha néha volt is szó pénzről, kápákról, az csak mint mellékes, a különleges remekmű értékét és becsét mintegy „illusztráló”, a mecénás vagy megrendelő áldozatkészségét hangsúlyozó tény került említésre. A piacot uraló és az azt irányító művésztársaság és az őket támogató sajtó működéséről eddig nem lehetett olvasni Bécsben. Ennek a helyzetnek bizonyos fokú megváltozását látja Seligmann a *Medicina* körüli sajtóküzdelmekben. Ez az alkotás a művelt publikum (az egyetemi professzorok) lázadását hozta, és e polémia betetőzése az volt, hogy a Secession két festőtagjának gőgös, egyben suta támadását Richard Muther félreértve magára vette, így a modern törekvések nemzetközi támogatója 180 fokos fordulattal a bécsi Secession ünneplőjéből az ostromozójává lett. Nem kis kárörömmel állapítja meg Seligmann, hogy ezzel a modern kritikairás hitele is megkérdőjeleződött. Utólag, 1910-ben, amikor régebbi írásait egy tanulmánykötetbe összeválogatta, Seligmann annyira fontosnak tartotta ezt a feuilletonját, hogy egyedül ezt közölte újra a *Wiener Sonn- und Montagszeitung*ban közölt kritikái közül.⁶⁸

A *Medicina* körüli küzdelmeket illető, tisztázó jellegű és kiegyensúlyozott „zárójelentés” a *Neue Freie Presse*ben látott újra napvilágot, és megírását ismét Hugo Wittmann vállalta magára.⁶⁹ Miután kellő iróniával leplezte le a tárlatlátogatók és a politikusok groteszk reakcióit, hitvallást tett amellett, hogy a politikusoknak (a politikának) nincs joga egyfajta állami művészetet és hivatalos művészetet követelni, továbbá, hogy nem a többség határozza meg, hogy ki a nagy művész (erre számos példát is hoz a történelemből), de a másik oldal lépéseit is bírálja. Szerinte a képpel szembeni kritika is elhibázott, mivel az, hogy egyesek politikai ösvényre terelték a kérdést, lehetetlenné teszi a tartalmilag és formai szempontból egyébként jogos kritikát. Ezek után tér rá a festmény kritikájára. Elhibázottnak tartja, és hosszan, alaposan kifejti, hogy miért. „A Gyógyítás allegóriáját kellett volna megfesteni, ehelyett a halál diadalát festette meg, egy haláltáncot, vagy valami hasonlót, ki tudja megfejteni? [...] Éppenséggel a modern gyógyászat csodálatos eredményeit, magát a fájdalom hatékony csillapítóját kellene mindenekelőtt megjeleníteni. A művész azonban inkább a medicina aléltségét pingálta meg.” (212. kép.) Minden személyes kritikája és elvi megművészi kifogása ellenére Wittmann elismeri Klimt jogát ahhoz, hogy olyannak fesse meg az orvostudomány allegóriáját, amilyennek akarja, hiszen az olyan zsenik, mint Michelangelo is, elrontottak műveket, érvel. „Az államnak nem dolga az állásfoglalás. Ez a művészet és kritika közötti csatározás, amelyben bárki részt vehet, mert szabad a vélemény, szabad, mint a művészet. Magánemberként természetesen még egy képviselő is beleszólhat. Csak az államhatalmat nem hívhatja segítségül, és nem lármázhat a többség számbeli fölényére hivatkozva.”

Ezek a józan kortárs írások mind alátámasztják Werner Hofmann megállapítását: „Az egyetemi tanárok tiltakozása a fakultásokéval szemben a 19. század alapvető szellem-történeti vitáján alapul. A tudósok Klimt homályos elgondolásaival szemben tanúsított ellenállásában a kutató és a látó, a tudomány és a bölcsesség, a racionalizmus és az irracionális szembenállása tükröződik. Az a szembenállás, amelyben Nietzsche egy új, tragikus kultúra kezdetét vélte felfedezni, mely kultúra legfontosabb



213. GUSTAV KLIMT:
 MEDICINA, RÉSZLET, 1901



ismertetőjegye az, hogy a tudomány helyébe, mint legfőbb célt a bölcsességet erőszakolja, amely érzéketlen a tudományok csábító felfedezőútjai iránt, mozdulatlan tekintetével egy olyan világ összképe felé fordul, melyben az örök szenvedés rokon-szenvet kelt a »Bölcsességnek« ebben a lerakatában. Nem a haladás, hanem ősrégi tudása az örökkön változatlan, csak az számít nekik. Ez a helyzet ösztönzi Klimt arra való törekvését, hogy témavilágát a misztikum irányába bővítse ki.”⁷⁰ (213. kép.)

A Secession és művészei, közöttük Klimt is szerencsésen túléltek ezt az első jelentős, a művészi hitelességüket érintő válságot, és bizakodva folytatták a Beethoven-kiállítás előkészületeit, amely szimbolikus nyelven egyesületük legteljesebb manifesztuma, azaz művészet- és világfelfogásának ars poeticája lett, középpontjában a zeneszerző művész-zseni örökérvényű alakjával.

Bécs kritikai élete a fakultásképek botrányai után megváltozott. Hevesi minden bizonnyal mély válságon mehetett keresztül; ezentúl nem harcolt többé olyan szenvedélyesen mint korábban, nem „ereszkedett le” a Karl Krauss-szal való értelmetlen csatározások szintjére sem. Neki is el kellett döntenie, hogy hű marad-e ifjúsága ideáljaihoz és világvilágához, amikor hitt abban, hogy a tudomány és haladás egy liberális, fejlődő és fejlődésképes modern polgári társadalmat fog megteremtene, vagy csatlakozik az érzelmektől vezetett modernizmus irracionális ágához, amely pesszimista emberképet hirdetett, és nem támaszkodott a tudományokra, hanem a művészet segítségével akarta a világot vezetni. Mindenesetre írásainak tanúsága szerint továbbra is megpróbálta mind a kettőből a legpozitívabbat kiemelni, és ezek után is szívvel-lélekkel támogatta a Secession kísérleteit.

Míg az előző évben Hevesi a *Filozófia* védelmében sűrű egymásutánban, szinte naponta jelentette meg ironikus és támadó hangú cikkeit, addig – mint már emlí-

tettük – a *Medicináról* mindössze egy feuilletonot írt Bécsben, a *Fremden-Blatt*ba. Mintha lemondott volna a kritikusi fővezér szerepéről. Hermann Bahr mindig is hangosabb volt, mint ő, de ő volt a szürke eminenciás. Bahr tartott egy előadást a *Medicina* védelmében a Concordiában, és – később, 1903-ban – összeállította azt az antológiát is, amely a Klimt ellen intézett támadásokat gyűjtötte egybe.⁷¹

Lehet, hogy Hevesi úgy érezte, van valami a másik oldal igazában is? Mindenesetre továbbra is írta gondos és más művészeket, tehetségeket buzdító cikkeit Bécs többi kiállítótermének anyagáról. A Künstlerhaus, a Hagenbund, a Galerie Pisko, az iparművészeti kiállítások anyagát elemezte, és a régebbi művészek kvalitásos munkáit is nagyra értékelte. Meggyőződését, hogy a jövő művészete Bécsben a Secession kísérleteiben formálódik, nem adta fel, de nem tulajdonított többé nekik kizárólagos privilégiumot (nem tartotta már őket az egyedüli kiválasztottaknak), még Bécsben sem. Elvégre már látszott, hogy jelentkezik egy még fiatalabb, még merészebben kísérletező nemzedék. Valószínűleg egy másik feladat is közrejátszott abban, hogy kevesebb napi kritikát írt ekkoriban. Ebben és a következő esztendőben (1901–1902) minden energiáját arra fordította, hogy tudományosan is, történeti perspektívába állítva is bebizonyítsa, hogy az osztrák művészet legfontosabb kortárs művészei és stílári törekvései a Secessionban találhatóak, és hogy valójában egy hosszú, nemes osztrák/bécsi hagyomány folytatói. Ekkor írta meg a 19. századi osztrák művészet első jelentős terjedelmű összefoglalását, úgy, hogy bebizonyította, a legjelentősebbnek tartott festők, akik generációnként újat és friss látásmódot, stílust hoztak, az akkori idők „szecessziósai” voltak.



JEGYZETEK

¹ Az akvarellisták kiállításai hagyományosan télen voltak. Népszerűségük egyre nőtt, gyakran maga Ferenc József is megnézte őket. Rendszerint igen sok művet adtak el és meghívtak külföldi kiállítókat is.

² Die Sezession im Künstlerhause, *FB*, 1900. január 12. – Újraközölve: HEVESI 1906, 212–216.

³ Plein-air [SELIGMANN], Aus dem Künstlerhause – Ausstellung des Aquarellisten-Clubs, *WSMZ*, 1900. január 15. Az olvasói levél „Ein Kritiker für Viele” aláírással jelent meg ugyanott, a kritikák folytatásaként.

⁴ Plein-air [SELIGMANN], Aus dem Wiener Kunstleben – Ausstellung des Hagen-Bundes im Künstlerhaus, *WSMZ*, 1900. február 19.

⁵ A Hagenbund tagjai az év végén, 1900. november 29-én kiléptek a Künstlerhausból, és a Secession mintájára önálló egyesületként folytatták a küzdelmet egy saját kiállítási épületért.

⁶ Néhány legfontosabb elemző összefoglalás: BAHN 1903; STROBL 1964; HOFMANN 1970; SCHORSKE 1980; UŐ 1998; SHEDEL 1981, 109–149; FLIEDL 1989; VAN HEERDE 1993, 102–111.

⁷ Egyébként ez az „áldozat”-interpretáció benne volt már a Secession-párti kortárs sajtó narratívájában is, a későbbi szakirodalom erre épült.

⁸ Klimt életművének művészet- és kultúrtörténeti irodalma túlnyomórészt éppen az erotikus elemet hangsúlyozza az egész oeuvre-ben. Ez Klimt esetében meggyőző lehet, mivel az érzékiség és a szexualitás ábrázolása előtte – legalábbis Bécsben és Közép-Európában – egyetlen festő munkásságában sem volt ennyire meghatározó. A kortárs Európa stílári újítói közül csak Edvard Munch és Auguste Rodin életében és műveiben töltött be hasonlóan meghatározó szerepet, mint Klimtnél, mi több, náluk már egy évtizeddel korábban vált tematikai vezérmotívummá.

⁹ Lásd SCHORSKE 1980, 208–278; 186–248.

¹⁰ HOFMANN 1970.

¹¹ Ezzel Hofmann univerzális jelentést tulajdonított ezeknek a képeknek.

¹² A *Nuda veritas* felirata: „Kannst Du nicht allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk - mach es wenigen recht. Vielen gefallen ist schlimm.” (Schiller: „Ha tevékenységeddel és műveddel nem tudod mindenki tetszését elérni, ám tessék csak keveseknek. Sokaknak tetszeni rossz.”)

¹³ Mindig általánosítva, mereven konzervatívnak és liberálisnak írták le az utóbbi harminc évben a képet bírálókat, akiknek a szövegeiből azokat a mondatokat szokták idézni, amelyeket Hermann Bahr gyűjtött össze és publikált *Gegen Klimt* című kiadványában, így ezek sokszor ki voltak szakítva a kontextusukból, hogy minél drámaibb hatást érjenek el. Legújabb kiadása: Bahr 2009. Nebehay első, Bahrénál sokkal tágabb kritikai idézetgyűjteménye ugyancsak kiragadott részletek halmaza, ráadásul nem adja meg pontosan a forrásokat. Ennek ellenére mára nélkülözhetetlenné vált a kutatók számára, hiszen Nebehay még orális forrásokat is össze tudott gyűjteni. Lásd NEBEHAY 1969.

¹⁴ *Sezession. Frühjahrsausstellung.* – Újra: HEVESI 1906, 232–238.

¹⁵ Uo., 233.

¹⁶ Uo., 234.

¹⁷ A. Fr. [Armin FRIEDMANN], *Bildende Kunst – VII. Kunst-Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Oesterreichs, I., Wiener Abendpost, Beilage der Wiener Zeitung* 1900. március 12.

¹⁸ Uo.

¹⁹ *Plein-air* [Adalbert Franz SELIGMANN], *Aus der Wiener Kunstleben – Frühjahrsausstellung der Sezession, II., WSMZ*, 1900. március 19.

²⁰ F. S-s. [Franz SERVAES], *Sezession – Gustav Klimt und andere Jung-Wiener, NFP*, 1900. március 13. Franz von Servaes (1862–1947) német újságíró, kritikus és író. Germanisztikát és művészettörténetet tanult, 1888-tól a *Gegenwart* és a *Nation* című német folyóiratoknál dolgozott. 1899-ben Bécsbe költözött, ahol a NFP-nél művészetkritikusként működött, és ahol Theodor Herzl után ő lett a feuilleton-szerkesztő. 1902-ben Segantíniról írt egy könyvet, és ezt a megbízást Hevesinek köszönhette.

²¹ F. S-s. [Franz SERVAES], *Sezession – Gustav Klimt und andere Jung-Wiener, NFP*, 1900. március 13.

²² Muther ezekben az években a bécsi *Die Zeit* hetilapnak írt rendszeresen kritikákat, majd a cikkeit a Wiener Verlag még ugyanazon évben, 1900-ban összegyűjtve *Studien und Kritiken, Bd. I.* címmel megjelentette.

²³ Uo., 57–58.

²⁴ SMART, *Aus dem Tagebuche eines Zeitgenossen – Unpolitisches über die „Philosophie”, WSMZ*, 1900. április 9. Valószínűleg Hugo Wittmann, Ludwig Speidel régi barátja és közismert feuilletonista rejtőzhet a w-szignó alatt. Ő gyakran publikált

ebben az újságban is színház- és zenekritikákat, és nem állt tőle távol az irónia és a humor. A cikk nagy szakmai jártasságról tanúskodik, rutinos kézre vall.

²⁵ FLIEDL 1989, 65.

²⁶ Bahr 1900, 10.

²⁷ Mint közismert, ezt a jelmondatot Hevesi fogalmazta a kiállítási csarnok bejárata fölé.

²⁸ Klimts „Philosophie”. – Újra: HEVESI 1906, 243–245.

²⁹ Für Klimt. – Újra: HEVESI 1906, 245–250.

³⁰ *Die Bilderstürmer von Wien.* – Újra: HEVESI 1906, 250–254.

³¹ *Die Fackel*, No. 36. 1900. március, 16–19.; No. 41. 1900. május, 18–22.

³² *Die Fackel*, No. 36. 1900. március, 16.

³³ *Die Fackel*, No. 36. 1900. március, 17.

³⁴ *Die Fackel*, No. 41. 1900. május, 18.

³⁵ HEVESI 1906, 253.

³⁶ A Filozófia világnézeti üzenetét elfogadhatatlannak tartó professzorok közül sokan az akkori tudományos élet legnevesebbjai voltak, mint például Ludwig Boltzmann, Friedrich Jodl, Heinrich Gomperz stb.

³⁷ A felvilágosodás, a haladás és az optimista fejlődéshit világképében felnőtt és mindezt szívvel-lélekkel a magáénak valló elkötelezetten a világ jobbításán dolgozó Hevesi attitűdjében az, hogy egy olyan művészi fordulatot fogadott el haladásnak, amely teljes szellemi-világnézeti örökséget megkérdőjelezte és megtagadta, feszítő ellentmondás volt. Ő maga – furcsa módon – még nem érzekelte (vagy nem akarta tudomásul venni?) a szinte feloldhatatlan ellentmondást.

³⁸ SCHORSKE 1980, 208–278; SCHORSKE 1998, 186–248.

³⁹ JENSEN 1994, 182–187.

⁴⁰ Karl KRAUS, *Die Fackel*, No. 36, 1900. március, 9–12.

⁴¹ Uo.

⁴² *Der Kampf um die Philosophie, Neue Freie Presse*, 1900. április 1. Hugo Wittmann, író, publicista, Theodor Herzl kollegája és több színdarabjának társszerzője személyesen nem kötődött egyik csoporthoz sem, viszont „belülről” ismerte a bécsi művészeti életet.

⁴³ Uo.

⁴⁴ Ez a cikk kimaradt a Hermann Bahr és Fritz Waerndorfer által összeállított *Gegen Klimt* című kritikai antológiából.

⁴⁵ A kiállításról Meier-Graefe írt egy német nyelvű összefoglaló kötetet, amely még az évben megjelent mind Párizsban, mind Lipcsében. Az eljövendő évtized nagy kánonteremtője az egész jelentős festészeti anyagot igen röviden tárgyalta, azon belül fél oldalt szentelt az osztrákoknak, megemlítve a három kiállított Klimt-képet, me-

lyek közül neki ekkor a Sonja Knips-portré tetszett a leginkább. Lásd MEIER-GRAEFE 1900, 92. A konkrét párizsi sajtóviesszhangot az osztrákokról nem dolgozta fel az eddigi kutatás.

⁴⁶ Wickhoff érveléséről részletesen LACHNIT 2005, 40–47.

⁴⁷ Der Protest gegen Klimt's „Philosophie“, FB, 1900. május 18. – Újraközölve: HEVESI 1906, 261–264.

⁴⁸ Karl KRAUS, *Die Fackel*, no. 41. 1900. május, 12–14. Sajnos Kraus nem jelezte, hogy miből, kitől idézte a francia kritikát, de ő maga később is sokat utalt mind a Secession, mind a Wiener Werkstätte stílusát illetően arra, hogy ez „goût juif” (zsidó ízlés). Ennek mindössze annyi alapja volt, hogy a kiemelkedő műalkotásokat (például a Klimt-portrékat vagy a Wiener Werkstätte lakberendezéseit, ékszerreit) csak a plutokrácia (bankárok, nagyipari vállalkozók) tudta megfizetni, és ennek tagjai többségükben valóban az asszimilált bécsi zsidó nagypolgársághoz tartoztak. Ennek köszönhető, hogy az utolsó két évtized folyamán a restitúció érvényesítése miatt annyi Klimt kép került el Ausztriából. Az irodalom és a kultúrtörténet által oly nagyra tartott, nagy hatású és ragyogó tollú moralista, publicista Karl Kraus által legvehemensebben gyűlölt bécsi író, kritikus és feuilletonista Hermann Bahr, aki összegyűjtötte a Klimt ellen írott cikkeket és a válogatást később, 1903-ban könyvben publikálta, Kraus *Die Fackel*-beli cikkeit nem vette be a kötetébe. BAHR 1903.

⁴⁹ A *Ver Sacrum* ekkor kéthetente 300 példányban jelent meg, de csak előjegyzés ellenében, a Secession titkárságán lehetett hozzájutni, így ismertsége igen csak korlátozott volt, gyakorlatilag csak a legjobb módú mecénások vették meg.

⁵⁰ HILGER 1986, 30. Korábban a Secessionnak nem volt ennyi látogatója. Ez a szám a Künstlerhaus látogatottságára volt jellemző.

⁵¹ Neue Bilder von Klimt. Secession. – Újraközölve: HEVESI 1906, 316–319.

⁵² Aus der Wiener Sezession – Frühjahrsausstellung, PL, 1901. március 20.

⁵³ Armin FRIEDMANN, Die X. Ausstellung der „Secession“, *Wiener Abendpost*, 1901. március 18.

⁵⁴ Franz SERVAES, Secession – Eine Porträtgalerie – Gustav Klimt, NFP, 1901. március 19. A szerző hangsúlyozza a teljes nevén aláírt cikkben, hogy vállalta a kép művészi megítélését.

⁵⁵ Plein air [Adalbert Franz SELIGMANN], Aus dem Wiener Kunstleben – Secession – Jahresausstellung im Künstlerhause, WSMZ, 1901. március 25.

⁵⁶ Hugo GANZ, Die Modernitätsmode – Vortrag gehalten im Wissenschaftlichen Club, NFP, 1901. április 18.

⁵⁷ JOHNSTON 1972, 223–229.

⁵⁸ Plein air [Adalbert Franz SELIGMANN], Aus dem Wiener Kunstleben – Secession – Jahresausstellung im Künstlerhause, WSMZ, 1901. március 25.

⁵⁹ Uo.

⁶⁰ Plein air [Adalbert Franz SELIGMANN], Aus dem Wiener Kunstleben – Secession – Künstlerhaus, II., WSMZ, 1901. április 1.

⁶¹ Karl KRAUS, *Die Fackel*, no. 73. 1901. április, 1–13., 18–26.

⁶² A legalaposabban Van Heerde foglalkozott ezzel a kérdéskörrel. VAN HEERDE 1994. 281–290. Magyarázatot Karl Kraus támadására ő sem ad.

⁶³ MUTHER 1901, 254–255.

⁶⁴ Muther, annak ellenére, hogy ekkor már a borszlói (Breslau) egyetem művészettörténész-professzora volt, és jelentős képzőművészeti könyvsorozatok főszerkesztője, fontos kiállítások szíjmon tartott kritikusa, még mindig sokat tartózkodott Bécsben.

⁶⁵ Plein air [Adalbert Franz SELIGMANN], Die Secession und ihre Kritik – Ein Wendepunkt, WSMZ, 1901. április 15.

⁶⁶ Uo.

⁶⁷ SELIGMANN 1910, 230–234.

⁶⁸ W [Hugo WITTMANN], Die Medicin, NFP, 1901. március 24.

⁶⁹ HOFMANN 1970, 26.

⁷⁰ BAHR 1903.

