



kat. 9. [6.]  
Szénagyűjtők, 1890  
*Gathering Hay*, 1890

## V. SÁRMÁNY-PARSONS ILONA A fiatal Csók és kora

Az utóbbi évek kutatásai igen sok részletét tárták fel annak a szellemi-művészeti-intellektuális atmoszférának, amely az 1880-as évek derekától döntően befolyásolta az akkor induló fiatal festőgeneráció érdeklődését.<sup>1</sup> Csók István első jelentős festői korszaka 1888 és 1893 közé esik. Ez a tanulmány azt a történelmi és művészeti közeget térképezi fel, amelyben Csók pályája elindult, München és Párizs festészeti világát, amely döntő hatással volt a művek megszületésére és recepciójára.

Az 1870-es évek derekától, végétől, egy lassú modernizációs folyamat részeként, új és korszerű, előremutató realista irányzatok küzdöttek a hivatalos akadémikus historizmus szemléletével Európa legtöbb országában.<sup>2</sup> Az évtized új utakon jár, sokat vitatott, de elismert jeles mesterei Menzel, Leibl, Munkácsy és a fiatal Liebermann voltak, akik a hagyományos műfajok mellett szokatlanul eseménytelen köznapi témákat festettek meg nagyméretű vásznanon, felazítva ezzel a dekorum szabályait.<sup>3</sup> A realizmus mellett, sokszor azon belül megjelent egy olyan tendencia is, amely egyre nagyobb szerepet juttatott a lélektani realizmusnak.

Franciaországban a kibontakozóban lévő impresszionizmus mellett (ami ekkor még nem volt nemzetközileg ismert) az 1870-es évtizedben a legfontosabb korszerű, azaz modernnek tartott festészeti irányzat az államilag is elismert és támogatott realizmus volt. Európa-szerte, sőt az egyes országokon belül is többféle változata virágzott, amelyeket legegyszerűbb a mesterek nevével jelölni,<sup>4</sup> például Jean-François Millet, Manet, Alfred Roll, Bastien-Lepage és többek között sok kortárs holland festő, Israels és a hágai iskola képviselői.<sup>5</sup> A kortárs művészeti élet megújulást szorgalmazó irányítói és kritikusai számára az akadémizmussal szemben ez a tendencia képviselte legmeggyőzőbben a valós élet problémáit is megszólaltató, elkötelezett művészetet, amelynek sokkal nagyobb visszhangja volt a kiállításokat látogató közönség körében is, mint az exkluzív, szűk művészeti és gazdasági elitre és a kommerciális galériákra támaszkodó l'art pour l'art impresszionizmusnak.

Azok az úttörő feldolgozások, amelyek részben a Musée d'Orsay megszületésével indultak el, és az akkor „újralfelfedezett” és máig átértékelés alatt lévő 19. századi európai festészet gazdag panorámáját nyújtják (pl. Gabriel P. Weisberg munkái<sup>6</sup>), sokáig apologetikus hangsúllyal tárgyalták azokat a mestereket, akiket még ma is többféleképpen ír le a szakirodalom, hol naturalistáknak, plein air naturalistáknak, hol szalon-realistáknak, hol realistáknak nevezve őket.

A korábbi elfeledettség, a vagy nyolcvan éven át tartó lebecsülés és a modern festészet kánonjából való kiszorítás, amit a Clement Greenberg-i redukcionista festészet szemlélet pecsételt meg látszólag mindenkorra, egyenesen a konzervatívok táborába szorította át még legjellegesebb képviselőiket is. A legfőbb érveket a festészeti l'art pour l'art ideológiai elvrendszerének kikristályosítása idején konstruálták: ezek között a narrativitás bűne, a fotografikus jelleg, (időnként) az érzelmesség vétké, esetenként az idejétműltnak bélyegzett monumentális társadalmi reprezentatív feladatok vállalása, vagy a stiláris szempontból eklektikusnak bélyegzett, többretegű formai eszköztár elítélése egyaránt szerepelt a negatív értékelés érvrendszerében.

Az 1980-as és 1990-es években még védelmezői is a másodrangúság, az invencióhiány vétkében marasztalták el vagy harminc év európai festészetének ezt az egyik főáramát, és évtizedekre múzeumok raktáraiba száműzték főműveiket. (Legjobb esetben csak a történelmi hely és a szociális szerep menthette meg őket a feledéstől, mint például Millet-t). Mivel a skandináv,



V.1.





V.2.

a közép- és kelet-európai (vagy akár fogalmazhatjuk úgy is: a Rajnától keletre eső régióhoz tartozó) kísérletező festészet az 1870-es évek derekától nagyon nagy arányban ezt a realista tendenciát variálta, termése az európai festészeti kánon 20. században történt konstruálásakor menthetetlenül marginalizálódott Európa térképén, és kiszorult a „main stream” kiállítások anyagából. A kiszorítás másik, talán még hatékonyabb szempontja politikai volt: az I., majd még inkább a II. világháború konzekvenciái, a vesztes államok kulturális örökségének pauzalizált ideológiai leértékelése.

Ezzel a felfogással a festészet funkciója is rendkívüli módon redukálódott, hiszen a festészet autonómiájának nevében csak a modern, úgynevezett táblaképfestészet Manet-val és a francia impresszionizmussal induló szűk vonala vált a II. világháború után végképp megszilárduló esztétikai értékrendszerben a mindenkori kísérletező és progresszív festészet normájává. Következésképpen ennek folytatása csak a párizsi avantgárd és az ott született vagy ott művelt új stílusok kánonja lett. A modern festészet genezisének ez a kombattánsan redukált és ideológiailag polarizált koncepciója ma is hatalmon van, és a nemzetközi kiállítási életet tekintve még mindig marginalizált európai országokból szinte lehetetlen uralmát megkérdőjelezni; csak ha a világ művészeti és műkereskedelmi központjai majd kifogynak a „progresszív törekvésekhez” tartozó művekből, akkor fogják „beengedni” és maguk feldolgozni a másfajta modernség geneziséhez és múltjához tartozó festőket és külföldi iskolákat is. Ritkán és csak egy politikailag és gazdaságilag véletlenül kedvező konstellációban sikerült egy-egy mestert, vagy ország/országok másfajta festészetét visszahelyezni a nemzetközi panorámába (például az osztrákoknak<sup>7</sup> vagy a skandinávoknak<sup>8</sup> sikerült). Közép-Európa többi országának még nem, így – legalábbis ami a 19. század második felét illeti – megmaradtak helyi, kevésbé vagy csak lokálisan jelentős festészeti iskoláknak.<sup>9</sup>

Amikor Csók István pályájának indulását és első sikereit az alábbiakban rekonstruáljuk, akkor szem előtt kell tartanunk mindezt. A magyar művészettörténet-írás Fülep Lajosnak és tanítványainak szellemi dominanciájából eredően máig egyvágányú fejlődési útként értelmezi a modern festészet történetét, egyetlen fejlődési vonalra fűzve fel a modern magyar festészet narratíváját. Képviselői a festészet autonómiájának kivívásától kezdve, a Párizs-centrikus avantgárdon át az aktivizmus, a konstruktivizmus és a Bauhaus eredményeit veszik számba és tartják kizárólagosan elsőrangúnak, míg az ettől eltérő formai-stiláris törekvéseket és a más társadalmi funkciókat szolgáló mestereket, irányzatokat marginálisnak, provinciálisnak és ami még rosszabb, eleve konzervatívnak és retrográdnak bélyegzik. Más nem, vagy alig kapott teret és visszhangot. A szakma legjobb esetben is csak véletlen csodának tekinti az ettől való eltéréseket, kiemelkedő életműveket (így Mednyánszkyét, Csontváryét); a kvalitásos másság vagy kínos agyonhallgatásba, vagy „igen, igen de” gesztussal valahol mindig a progresszívvvel szembeni retrográd táborba, legalábbis egy naiv és megkésett provincialitás mezsgyéjére van terelve. Márpedig azt a csodálatos sokféleséget, amelyet a magyarországi festők megteremtettek, nem lehet egyetlen progresszív fejlődésvonal Prokrusztész-ágyába belecsonkolni. A mindenkori sokrétűség és a párhuzamos, de különböző esztétikai-szellemi kvalitások bősége jellemzi a magyar festészetet, és ez kezdte jellemezni már az 1880-as évtizedtől fogva, amikor Csók István művészi eszmélése esett.

### Az indulás

Csók István rendkívül szerencsés embernek mondhatta magát. Gazdaságilag fellendülő, reményekkel teli korszakban született, jómódú családban, megértő, toleráns szülőkkel, akik nem ellenkeztek szokatlan pályaválasztását, hogy festő legyen. A megélhetésért nemigen kellett küzdenie. A sors szerencsés természetel és jó családi háttérrel áldotta meg; a visszaemlékezések szerint kellemes ember volt, jó humorú, könnyen kötött barátságokat és gyorsan meg tudta szeretetni magát.<sup>10</sup> Nagy előny ez a bohémvilágban, ahol a barátságok és szövetségek sokat segíthetnek a látens vagy nyílt, de valójában kíméletlen szakmai versenyben.

Amikor a mintarajziskola-beli stúdiók után,<sup>11</sup> huszonegy évesen kikerült Münchenbe,<sup>12</sup> ott már nem a történeti vagy vallásos festészet volt a „húzó ág”, a vezető műfaj, hanem a zsáner. Bár a műpiacból élő, technikailag igen felkészült kismesterek sokasága rengeteg életképet festett németalföldi modorban (a műtárgypiacon ez volt a legkelendőbb), a művészi célokat is megújító szemléleti fordulat is a zsánerfestészetben született meg: ez volt a modern életkép. A kortársak elsősorban a műfajokra figyeltek, a kritikusok rendszerint műfajokba csoportosítva mutatták be kiállítási ismertetéseikben a képeket. Egy-egy kivételesen sikerült történelmi-vallási témájú képtől eltekintve nyilvánvaló volt, hogy a festészet szinte minden műfaja – témakörét, stílusválasztásait tekintve egyaránt – válságban volt, és kínosan ugyanazokat a formulákat, sémákat ismételte. Csók első mestere Gabriel Hackl, majd később Ludwig Löfftz lett, akinek tanári toleranciáját és nagyszerű pedagógiai érzékét dicséri, hogy tanítványai (többek között a későbbi müncheni *Secession* vezető mesterei) virtuóz technikai tudással felvértezve kerültek ki keze alól. Csók valószínűleg igen sokat köszönhetett Löfftz festészettechnikai útmutatásának, még ha évtizedek távolából ítélve bénító nyűgnek érezte is azt.<sup>13</sup> Amit az akadémiai stúdiók beleneveltek ebbe a generációba és amit még az új szemléletű újító szándék, a saját stílári arculat megteremtésének láza se változtatott meg, az a mesterségbeli precizitás, egyfajta abszolút tökélyre való törekvés maradt, ami a festői anyag és fényábrázolás követelményét jelentette.<sup>14</sup> (Mögötte a korábbi korok mélyen csodált festőóriásainak eszménye is ott lebegett, Tiziano, Rembrandt és a németalföldiek ígérete.) A következő generációt már nem kötötték ezek az ideálok; számukra csak a természetűség és az egyéni hitelesség követelménye maradt, ami ellen azután meg ők lázadoztak.

Csók jókor érkezett Münchenbe. A város szellemi modernizálódása, amely 1885-ben az irodalomban indult el, hamarosan érezte hatását a kritikában, publicisztikában is; nyugtalan-sága, újat keresése futótűzként terjedt át a többi művészeti ágra is, és megmozgatta az egész város társadalmát. Piloty halála 1886-ban szimbolikus is volt. Bár már régóta William Dietz volt a vezető tanár a festészetben az akadémián, és nagyszerű felkészültségű egyéni arculatú festők kerültek ki műhelyéből, az egyre differenciáltabb és kísérletezéseknek is teret adó művésztanári osztályok inspirációja mellett az igazi szemléleti áttörést, orientációváltást az 1888-as nemzetközi glasपालastbeli kiállítás képei jelentették.<sup>15</sup> A korábbi két müncheni nemzetközi kiállításhoz képest a legnagyobb újdonság az volt, hogy egy híres angol műgyűjtő, James Staats Forbes révén kiemelkedő kvalitású, jelentős modern francia képeket is lehetett látni, annak ellenére, hogy hivatalosan a franciák a még mindig ellenségnek tekintett Németországba nem küldtek reprezentatív műveket. Emellett az angolok is jelentős képekkel szerepeltek, akárcsak a belgák és a hollandok, így a legtöbb, festészeti szempontból vezető európai nemzet képviseltette magát.<sup>16</sup>

A *Münchener Neueste Nachrichten* napilap fiatal művészettörténész kritikusa, Richard Muther tizenegyrészes cikksorozatában történelmileg is kontextualizálta a 19. századi európai festészeti fejlődést az egyes országokban. Kitért a műfajok, a stílusok szerepére, és a francia képeket elemezve tisztázta az olvasó-néző számára a „modern kortárs kép” („Das moderne Zeitgemälde”) mibenlétét.<sup>17</sup>

Muther számára a modernség legmeggyőzőbb példái a kortárs fizikai munkaábrázolások pannói voltak, amelyek „hősei” parasztok, bányászok vagy bérmunkások voltak. „Mert a modern kép lényegi jellemzője az, ahogy a modern élethez közelít. A 19. század kulturális képe, ami ma rendszerint a hajdani történeti kép helyébe lépett, abból a helyes elvárásból indult ki, hogy csak a jelen élő valóságából lehet művészt megformálni.”<sup>18</sup> A művészettörténész-kritikus Courbet és Millet hatására vezette vissza ezt a művészi felfogást, ami ihletet és megerősítést nyert Zola naturalizmusából.<sup>19</sup> A paraszt- és munkásábrázolások külföldi képviselői, Jules Bastien-Lepage, Jean François Raffaelli, Charles Cottet, Alfred Roll, a belga Constantin Meunier és az angol Hubert von Herkomer mellett nagyra értékelte a német „Armeleutemalerei” képviselőit is, akik közé ekkor Max Liebermann és Fritz von Uhde is hozzájárult.<sup>20</sup> Muther kritikái hangos botrányt



V.3.



V.4.

kavartak, „üzenetük” minden bizonnyal megérintette a magyar festőkolónia tagjait is, akik közül nem mindenki zárkózott el annyira a helyi intellektuális élet eseményeitől, mint Hollósy.<sup>21</sup> Lyka még évtizedek távolából is emlékezett, hogy milyen nagy hatással voltak rá a fiatal tanár kritikái a *Münchener Neueste Nachrichten*ben.<sup>22</sup> Valószínűleg Muther írásai inspirálták arra, hogy maga is kritikákat kezdjen írni.

### A plein air naturalizmus évei

Ami a naturalista modern kortárskép témáját illeti, túlnyomó többségében a vidékről jövő magyar festők számára nem az ipari, hanem a paraszti munka jelenetei voltak jól ismertek és megszokottak. Annál is könnyebb volt ebből a témakörből meríteni, mert remekművek megfestésére való alkalmasságát a mélyen csodált és ünnepezt francia mesterek, Jean-François Millet, Jules Breton és Jules Bastien-Lepage képei fényesen bizonyították. Persze a magyarok számára mindig megmaradtak ihletőnek Munkácsy paraszti témájú jelenetei is és a vidéki kortárs nyomor hazai dokumentumai. A kortárs naturalista irodalom témái, a szegénység és a kétkézi munka jelenetei nagy méretben megfestve alkalmasnak tűntek arra, hogy a fiatal festők demonstrálják, mennyire modernek és korszerűek.

A magyarok az 1888-as nemzetközi kiállításon viszonylag jelentős számban állítottak ki (38 művet). A külföldi kritika elsősorban a kiemelkedő kvalitású, de hagyományos felfogású portrékat emelte ki Benczúrtól, Munkácsytól. Ekkor állította ki Strobentz Frigyes első merész plein air képét *A gyümölcsösben* címmel, amelyen egy igen egyszerűen öltözött fiatal lány nyúl fel egy vékony almafaághoz, míg mögötte, a napsütötte fűben egy kisgyerek és egy távolabbi nőalak látszik. Az ellenfényben megfestett almaszedő idealizálástól mentes, kissé félszeg alakját körüljárja a fény. Mivel csak fekete-fehér fotó maradt róla, rekonstruálhatatlan az összbenyomás, a színek ragyogása, de így is nyilvánvaló, hogy ezzel az 1886-ban festett legelső képével Strobentz teljesen egyedül állt nemcsak magyar kortársai, de a németek között is; a figurális plein air naturalizmus úttörője lett. Sajnos a lányalak kissé sutára sikerült, az érdektelen modell nem tette eléggé vonzóvá, vagy legalábbis feltűnővé a képet. Strobentz talán a kép visszhangtalansága miatt nem folytatta ezt az utat; az ő palettája is „beborult” az évek során, és később sűrű árnyékokba burkolta modelljeit. Számára Leibl festésmódja és témaválasztásai lettek a tiszta festőiség mérvadói.

Lyka Károly a Nemzeti Szalonban 1904-ben rendezett retrospektív-Strobentz kiállítás kapcsán írta, hogy *A gyümölcsösben* című képpel a festő „megelőzte [...] azt a nagy naturalista zenbonát, amelyet 1888 táján Bastien-Lepage képeinek a Glaspalastba való bevonulása keltett”.<sup>23</sup> Lyka abban látta a magyarázatot annak, hogy „a kép hatása nem lehetett nagy”, hogy hiányzott belőle a közvetlenség. Mindenesetre 1904-ben a kritikus még élénken emlékezett a nagy fordulatra, „amelyet a képirás Münchenben a nyolcvanas évek második felében vett”.<sup>24</sup>

„Naturalista fordulatként” lehet jellemezni az 1888-as magyar festészeti stílusváltást, bár voltak előzményei, ha nem is Bastien-Lepage szürke palettájának, hanem Munkácsy, Dietz vagy Leibl stílusának hatása alatt.<sup>25</sup> Azokat a képeket, amelyek színválasztásukban is eltértek az akadémiai sötét tónusokat kedvelő hagyománytól, „Hellmalerei”-nak (világos festés) keresztelte el a német műkritika.

Csók 1888 őszén áttepedett Párizsba, hogy a Julian Akadémián csiszolja tovább tudását, és belekóstoljon a „fény városának” művészi életébe. Egy sor magyar festő járt akkor oda, így Rippl-Rónai, Ferenczy Károly (akivel Csók barátságot kötött), Pataky László és Iványi-Grünwald Béla.<sup>26</sup> A nagy élményt minden bizonnyal a város gyűjteményei és pezsgő művészeti élete jelenthette. A Julian Akadémián William-Adolphe Bouguereau korrigálta rajzait.<sup>27</sup> Néhány aprólékos precizitással megrajzolt akttanulmány (V.3.) és édesapja portréja (II.6.) is megmaradt ebből az időből.

Párizs 1888-ban már lázasan készült a világiállításra, és az ott élő fiatal festők minden bizonnyal arról álmodoztak, hogy kiállíthassanak a Szalonban és a világiállításon. Fél századdal később írt visszaemlékezéseiben Csók alig említ képet, ami hatott volna rá; az 1888-as Szalonról



például azt írja, hogy egyetlen kép se fogta meg, amit nehéz utólag elhinni. Általában akkor említi csak a fontos festőket, mint Van Goghot vagy az impresszionistákat, amikor védekezik a későbbi kritikák ellen, hogy miért nem ismerték fel az akkor Párizsban tanuló magyar festők a jelentőségüket. Határozottan állította, hogy akkor még nem volt módjukban őket látni, megismerni. Ez teljesen hiteles, elfogadható érv, hiszen ma már közismert, hogy az impresszionisták zárt kört alkottak, és hogy a párizsi művészeti élet már akkor is olyan nagy, kiterjedt és annyira sokrétű volt, hogy – kivéve, ha valaki állandóan a helyi híreket olvasta – könnyen ki lehetett hagyni (azaz nem észrevenni) még egy olyan kiállítást is, amely utólag megítélve az évtized stílári fordulópontjának bizonyult.<sup>28</sup> Az egy Rippl-Rónait kivéve úgy látszik, a magyarok nem elegyedtek könnyen a franciákkal.<sup>29</sup> Ez nem csak rajtuk múlott, az akkor ott élő angol és skót festők hasonló helyzetben voltak,<sup>30</sup> a skandinávok szintén. Párizs művészeti élete nem volt művészeti és szociális olvasztótégely („melting pot”). A modern, legújabb irányzatokat illetően a stílus- és információközvetítés aktív szereplői a műkereskedők, a galériások és a műgyűjtők voltak.<sup>31</sup>

Csók memoárjában röviden említi: „A második évre már egy félkész képet s egy másiknak színvázlatát vittem magammal Párizsba vissza. A kép első képem volt, a *Krumplitisztogatók*. A vázlat a *Szénagyűjtők* vázlatáé.”<sup>32</sup> Ebből az derül ki, hogy ezeket a képeket a hosszú nyári vakáció alatt festette itthon, és hogy a képek igen lassan, gondosan, hosszas munkával készültek. Az egyik mégis kész lett időre, el tudta küldeni a világkiállítás zsűrijének, és a képet elfogadták! Visszaemlékezésében a kor bohém életmódjáról vagy a falusi környezetről sokat író festő hihetetlenül szófukar azt illetően, hogy milyen nagy eredmény volt élete legelső komolyabb kompozíciójával egyenesen bekerülni a világkiállításba.<sup>33</sup> A külföldi képeket országokénti csoportosításban állították ki, így a magyarok, csehek, lengyelek és a horvátok, „Austrie” (az Osztrák–Magyar Monarchia) három termében az osztrákokkal együtt szerepeltek. A Monarchia festőinek anyagában egyébként a magyarok aránya jó volt,<sup>34</sup> Munkácsy két Krisztus-képe és a Kunsthistorisches Museum lépcsőcsarnokába készülő pannójának vázlatáé dominált a középső teremben, Matejko Kosciuszko képe és Hynaisnak a prágai Nemzeti Színház számára készült pannói a monumentális festészetet képviselték. Mellette a sok portré és táj között néhány nagyobb méretű életkép is volt, melyek között a gyöngyszem Csók bravúrosan megfestett, de érdektelen témájú, „munkaábrázolása” volt.

A *Krumplitisztogatók* (kat. 4.) világos palettájú, franciásan szenvtelen, naturalista belsőt ábrázoló zsánerképe Réti István szerint<sup>35</sup> legalább annyit köszönhetett Münchennek, mint a franciáknak. Az ellenfényes beállítás – ami lehetővé teszi a csúcsfények felvillantását a három nőalakon – festészettechnikailag tökéletes, akadémikus precizitású mestermunka. A kép színválasztása, a behízelt meleg színek és a kellemesen vonzó modellek is müncheni ízlésre vallanak, festőiességük vitathatatlan. Csók kezdő volta ellenére tökéletes technikai tudással lepte meg kortársait, így joggal került be az 1889-es Párizsi Világkiállítás magyar anyagába a már ismertebb zsánerfestők, Aggházy és Margitay mellé. Mention honorable-t nyert e képpel. Ennél jobb indulás keveseknek adatott meg.<sup>36</sup>

Csók memoárjában beszámol arról, hogy Ferenczyvel és Iványi-Grünwalddal együtt nézte végig a világkiállítás hatalmas anyagát (amelyben igen sok naturalista képet láthatott). Ez megerősíthette abban, hogy az egyik legmodernebb és elismertebb törekvés a plein air naturalizmus, tehát jó úton jár.

Bastian-Lepage kultusza a Hollósy-iskolában és szélesebben a magyar festők körében, kezdettől fogva közismert. A müncheni kiállításokon látott képek után a Párizsban látottak mellé felzárkózott a francia mester egész iskolája, közülük is a leginkább Pascal Dagnan-Bouveret, akinek a Bretagne-i paraszt búcsúsokat ábrázoló képe az 1887-es Szalon egyik szenzációja volt. (V.6.) Elindította a falusi vallásosságot (és a festői Bretagne-i népi viseletet) megörökítő képek hosszú sorát, amelyek a következő évtizedben is nagyon népszerűek maradtak a Párizsi Szalonokban.<sup>37</sup> A sok modern naturalista, realista és plein air festő példájából egyéni ízlésüknek megfelelően választottak előképet a fiatalok. Hogy körükben éppen Bastian-Lepage művei lettek



V.5.



V.6.



V.7.

a mérvadóak, az részben vidéki gyökereiknek, részben az 1884-ben tüdőbajban elhunyt francia mestert körülölgő romantikus történeteknek is köszönhető.<sup>38</sup>

Csók Bastien-Lepage-i előképet (*Szénagyűjtők*, 1877) legszorosabban követő képe a *Szénagyűjtők* 1889–1890 folyamán készült (kat. 9.), és 1890 késő őszen egyszerre állította ki az *Úrvacsorával* és a *Krumplitisztoogatókkal* a pesti Múcsarnokban. Míg a francia mester a nehéz paraszti munka utáni fizikai kimerültséget szépítés nélkül ragadta meg, addig Csók figurái inkább unatkozó, közönyös modellek benyomását keltik dekoratív falusi viseletükben. A borús nyári ég alatti szórt fényű világítás, az úgynevezett árnyék nélküli festés és a magas horizont, mind szoros átvétel a francia mestertől. Csók csinos modelljei semmit sem közvetítenek a jelenet valóságából, beállításuk így önkényes, nincs valóságos érzelmi kapcsolat közöttük, aszimmetrikus elhelyezésük a tájban szokatlan és irritáló lehetett a kortársak számára. A *Szénagyűjtőknek* kezdetben nem volt sajtóvisszhangja, csak jóval később, amikor bekerült az 1900-as Párizsi Világkiállítás magyar anyagába, akkor sikerült érmet szereznie.<sup>39</sup> Finom, érzékeny részletmegoldásai és az, hogy először helyezte a szabadba figuráit, mégis fontos állomását jelentették plein air naturalizmusának.

Visszaemlékezése szerint 1889 szeptemberében a sáregresi úrvacsoraosztás megrendítő élménye ihlette az *Úrvacsorát* (a festményt „*Ezt cselekedjétek az én emlékezetemre!*” címen is említi). (kat. 7.) A református istentiszteletet ábrázoló képét azután Münchenben festette egész télen (a *Szénagyűjtőkkel* párhuzamosan), és a következő nyáron otthon, a szüleinél fejezte be. Ez az első festménye, amelyen a jelenet nemcsak formai szempontból tökéletes, hanem lélektanilag is hiteles. A szereplők nem modellek, hanem valóságos mivoltukban megjelenő egyéniségek, akik őszintén elmélyednek az istentisztelet inspirálta lelki állapotban. Az „áhitat képeinek” egyik legszebb magyar példája, amely a rokon témájú alkotások hosszú sorát indítja el.<sup>40</sup> Bár az *Emlékezéseimben* leírt lelki élmény hatására talált rá a témára,<sup>41</sup> az előző években igen fontos előképeket láthatott mind Münchenben, mind Párizsban, amelyek szintén naturalista stílusban jelenítették meg a falusi istentiszteleteken a hívőket. Az amerikai Gari Melchers<sup>42</sup> és a francia Pascal Dagnan-Bouveret képei mellett a németek körében is régtől közkedvelt volt a téma (Leibl: *Három asszony a templomban*, V.9.; vagy Fritz von Uhde áhítatosan imádkozó szegényemberei).<sup>43</sup>

Csók festményének az erényei mégis függetlenek a korábbi példáktól. Mind természetes csoportfűzésében, mind a formák ritmusában és a szeretetteljesen megfestett részletek anyag-szerűségében a Hellmalerei és a naturalista precizitás gyöngyszeme ez a kép.<sup>44</sup> A technikai bravúr azonban nem önmagáért való, a képből sugárzó hangulat mögött háttérbe szorul a lélektani megjelenítés. Gyöngyházzsínű szürkék, tört fehérek, tompa rózsaszínek és méltóságos feketék zeneien összecsengő látványa testesíti meg azt a bensőséges áhitatot, ami megtölti a puritánul egyszerű templombelsőt. Az idős lelkész és a tiszta arcú parasztlányok, amint magukba szállva átszellemülnek, hiteles hordozói lesznek a hitnek, az úrvacsora lelki csodájának. A formák spiritalizálódásának a metamorfózisát érzi meg a néző a kép láttán. Csók István ezen a képen teremtette meg első hibátlan szintézisét: az emberi érzelmek és hangulatok megragadását, a forma és lélek egységét.

A kép hosszan, egy éven át készült, a modelleket Csók időnként kicserélte, a korábbi részleteket lekaparta, újrafestette. Ekkor kezdett kialakulni ez a később bénítóvá váló munkamódszer, az első, friss kompozíció folyamatos átdolgozása, csiszolása egy végső tökély reményében, ami sokszor elkínzotta tette a képet, és kudarcot hozott. Itt, ekkor még érthető volt a már-már megszállott igényesség, ami mögött belső művészi bizonytalanság rejtett. Csók nagyon szerette volna elnyerni vele a Munkácsy-díjat.

A pesti múcsarnoki tárlaton, 1890 őszen a kép nem jó helyre került, és a kritikusok észre se vették. A díjat Halmi Artur *Vizsga után* című, cukrászdabelső és uzsonnázó gyerekeket ábrázoló narratív életképe nyerte. Csók le volt taglózva, de az idő őt igazolta: fél évvel később a párizsi Szalon kiállításán III. osztályú aranyérmet nyert vele, majd 1891-ben Münchenben, a Glasplastban is feltűnést keltett. 1893-ban a bécsi Künstlerhausban a Jahresausstellungon is felfigyel-

V.6. Pascal Dagnan-Bouveret: *Breton nők búcsúban*, 1887  
V.7. Léon-Augustin Lhermitte: *Konfirmáció*, 1890



tek festői erényeire, megkapó hangulatára,<sup>45</sup> az 1894. évi Antwerpeni Világkiállításon pedig I. osztályú aranyérmét kapott. A siker végre teljes volt. Felfigyeltek a képre a külföldi kiállításokon. Még egyszer megjárta Párizst is, az 1900-as világkiállításon I. osztályú aranyérmét nyert. A Milenniumi Kiállításon is szerepelt, és 1898-ban az állam végre megvette, hogy egyszer s mindenkorra a magyar festészetet bemutató állandó kiállítás „antológia”-darabja maradjon. A kollégák is elismerték a teljesítményt. Tisztes kereteken belül variálták is az ötletet, hatása alatt Iványi-Grünwald megfestette *Áhitat* című képét (1891).

Ezek az évek jelentették az érzelmmel átítatott, pszichológiával elmélyített érzelmi naturalizmus aranykorát.<sup>46</sup> Az *Úrvacsorával* teljesen egy időben született Baditz Ottó a *Kihallgatás* (*Bede Anna tartozása*, 1890) című, finom pszichológiai érzékenységgel megfestett jelenete, ami Pesten azonnal sikert aratott, megosztottan elnyerte a Képzőművészeti Társulat jutalomdíját, majd megvásárolták a Nemzeti Múzeum Képcsarnoka számára.<sup>47</sup> Ez az Armeleutemalerei kategóriájába sorolható nagyméretű alkotás azért, mert több mint pusztán állapotkép, nem értékelenebb alkotás, mint a narratívától mentes képek, munkaábrázolások. Történetesen éppen (az akkor még minden néző által ismert) témája tette a közönség számára igazán érdekessé és gazdagította azzal a katartikus többlettel, amit a Mikszáth-novella etikai üzenete oly meggyőzően sugárzott. Bede Anna a naiv népi tisztaság megtestesítője volt az olvasók szemében, és a festő letisztult, nemes festői eszközökkel tudta a jelenetet megjeleníteni.<sup>48</sup> A kép érzelmi hitele megérintette a kortársakat is, és stílári modernsége (az, hogy nem a tónusos, hanem a Hellmalerei irányzatához kapcsolódott) nem volt akadály, hogy az állam megvegye.

Bastien-Lepage egyik leghűségesebb követője ezekben az években Pataky László volt. Egy, a Dorotheumban 2010-ben felbukkant festménye egy francia falusi templomkertben vonuló, fehér ruhás elsőáldozó kislányokkal pontosan beleillik Bastien-iskolájának témakörébe.<sup>49</sup> (V.8.) A nyirkos, hűvös tavaszi templomkert természetpoézise megragadó. Ebben a szellemben született főműve, a Marosvásárhelyen őrzött *Krumpliszüret* (1893), amely mind nagy méretében, mind az ecsetkezelés bravúros technikájában szorososan követi a francia mestert.<sup>50</sup> Pataky László feldolgozatlan, szétszóródott életművének egy későbbi (az erdélyi Alvincze való települése után festett), erőteljes realista-naturalista darabja, a *Kihallgatás* (1897) arra vall, hogy a festő mindvégig megőrizte a kiszolgáltatott falusi szegények sorsa iránti szociális érzékenységét. Képeinek árnyalt pszichológiája, őszinte érzelmi hitele őt is korának legjobb naturalista festői sorába emeli.

1890–1891 telén a pillanatnyi kudarc, hogy a Munkácsy-díjat nem ő kapta meg, Csók Istvánt új kép megfestésére sarkallja. Sürgősen bizonyítani akar az új képpel, és megkezdte festését, mielőtt kitalálná a témát.

### A hangulati szimbolizmus intermezzója – az *Árvák*

A festmény keletkezéstörténetét Csók megírta.<sup>51</sup> (kat. 8.) Eszerint a gyönyörű müncheni kislány modell és a téli, alkonyi kék fény ihlette festésre, majd a gyorsan megszületett kompozíciót sorozatosan átfestette. Különös, mennyi próbálgatás, kísérletezés, változtatás előzte meg a végleges koncepciót, újra meg újra lekparta a festéket a vászonról vagy annak részeitől. Ez az önkínzó, gyöttrő belső bizonytalanságról valló alkotási mód már feltűnt a kortársaknak is, a barátok (pl. Ferenczy) szerették volna megmenteni a különböző sikerült variációkat. Csók igen szűkszavú a II. világháború idején, nyolcvanévesen írt memoárjában a számára legtöbb sikert és elismerést hozó festmény utóéletéről.<sup>52</sup> Mindössze három sort szentel neki, pedig ez a kép diadalutatót járt be, és ennek köszönhetette, hogy egyszer s mindenkorra bekerült a magyar festészet panteonjába.

Először a müncheni Internationale Jahresausstellungon, 1891 nyarán mutatta be, és csak utána látta a pesti közönség a Műcsarnokban, a téli kiállításon, ahol elnyerte az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat nagydíját. Az 1894 késő tavaszán Bécsben rendezett nemzetközi kiállításon megkapta az osztrák állami nagy aranyérmét. (Ez annál is jelentősebb eredmény volt, mivel a kiállítás „hazai”, azaz monarchiabeli művészei közül csak a híres bécsi akvarellista, Rudolf



V.8.



V.9.



V.10.

V.8. Pataky László: *Elsőáldozók Bretagne-ban*, 1890 körül  
V.9. Wilhelm Leibl: *Három asszony a templomban*, 1878–1882  
V.10. *Templomban*, 1890 körül (lappang)





V.11.

von Alt és két szobrász, a cseh Václav Mysliveček és Stróbl Alajos kapta még meg ezt a tekintélyes kitüntetést.) Ekkor írta róla Hevesi Lajos, Bécs ekkoriban legbefolyásosabb művészetkritikusa érdekes szempontú elemzését: „Az ideai nemzetközi kiállításon egy egészen kék képet is láthatunk, az *Árvákat* a magyar Csóktól. Jogosan kapta meg az aranyérmeket. A publikum nem keveset ágállt ugyan a kék levegő, a kék fény, a kék árnyékok ellen. De éppen ez a kék hangulat teremtette meg a vigasztalan boldogtalanság benyomását. Ha szürkét használna a festő, az csak bal-szerencse lett volna, a zöld meg adott volna egy reménysugarat.”<sup>53</sup>

Az *Árvák* új fázisát jelentik művészetének, azt a pontot, amikor Csók túllép a Bastien-Lepage nevével fémjelzett naturalizmuson, és anélkül, hogy búcsút mondana a realizmusnak, azzal, hogy a szint önálló hangulati tényezőként alkalmazza, az szimbolikussá lényegül, a hangulat hordozója lesz, mintegy megtestesíti a bánatot. Csók azt írja, hogy „viziós kép lett belőle”.<sup>54</sup> A sugárzó kék szín az első ihletett perctől lényeges eleme volt a képnek, amint a havas téli alkonyat reflexei beburkolták kékbe a szobát és a nőalakokat. A sok próbálkozás után, a ruhaszín átváltása fehérről feketére volt az a váratlan lépés, ami rávezette a festőt arra, hogy megtalálja a kép belső témáját (mondhatnánk a színakkord érzelmi üzenetét), a bánatot, amihez azután jól illett az utólagos névadás is: *Árvák*. A sötét tónusú kék képből sugárzó hangulat hitele egy fokkal elvontabban ismételi meg az *Úrvacsora* varázsát. A forma és szín érzéssé lényegül, ami ellenállhatatlan erővel árad a képből. A lámpafény különös hatása is teszi, hogy a megkapóan egyszerű jelenet a lélek csendjével van tele, és szimbolikus erejűvé varázsolja a látványt.<sup>55</sup> Ez a hangulati szimbolizmus egyik magyar főműve, amit három év múlva mintegy párdarabként követett Réti István *Bohémek karácsonyestje idegenben* (1893) című képe.<sup>56</sup>

Mintha a festőt magát nem fogta volna meg ennek a véletlenül megtalált megoldásnak, a szín átlényegítő erejének a csodája. Elsiklott felette, és nem ment tovább (mint ahogy a vérbeli szimbolisták tették) a szín expresszív erejének a kiaknázását kínáló úton. Helyette egy régóta fontolgatott képtéma felé fordult, a „történelmi horror”, Báthory Erzsébet naturalista megfestése lett számára a minden mást háttérbe szorító feladat. Előtte azonban, még közvetlenül az *Árvák* után, egy különös naturalista képet festett, amely 1892-re el is készült, *A cselédszerzőnél* címűt. (kat. 5.) Erről a képről, keletkezéséről, sorsáról semmit se árul el a festő. Először az 1892-es müncheni Internationale Jahresausstellungon mutatta be, de nem kapott érmet, és 1892–1893 telén a Műcsarnokban sem keltett kritikai visszhangot, azonban rátalált egy privát vevőre.<sup>57</sup>

Témáját tekintve *A cselédszerzőnél* Csók legmodernebb és legönállóbb témaválasztása: a vidéki, paraszti világ jelenetei és a véletlenül szimbolikussá emelt lelkiállapot. A bánat után ez a kép akár egy, a modern nagyvárosban élő, kiszolgáltatott emberek sorsáról készült film egy kockája is lehetne – egy pillanatfelvétel. A véletlenszerűen összejött emberek együttesében a többiekől elkülönülő, ismeretlen „hősnő” sorsa kelti fel figyelmünket. A munkaközvetítő iroda kopár helyiségében ülnek a munkára, szerződésre váró cselédek, közöttük az elegánsan öltözött, kalapos úri kisasszony. A háttérben a falnak támaszkodó nyakkendőös férfi fürkészően nézi, de ő nem látszik erről tudomást venni, mélyen elmerül gondolataiban. Finom profilja élesen rajzolódik ki a fekete háttér előtt, és törekeny alakjáról lerí, hogy utolsó szalmaszálként választotta a munkaközvetítőt. A jelenet kérdések sorát indítja el a nézőben, amire nem kap választ, csak élettapasztalata alapján sejtethi az előzményeket és a folytatást. A jelenet szorongató; a fiatal nő izoláltsága és kiszolgáltatottsága, talán a köré sűrűsödő fekete háttér miatt, feloldhatatlannak látszik.<sup>58</sup> A fény, az anyagszerűség, a különböző individuumok és változatos karakterek ábrázolása érett mesterre, nagyszerű pszichológiai megfigyelőkészségre vall. Csók egyetlen kirándulása ez a nagyvárosi élet kegyetlen világába, ami a mutheri követelmények szerint is korszerű, modern életképet teremt – de nem lett folytatása. A kép hosszú időre eltűnt a nyilvánosság elől, így nem kapott kellő súlyt a festőről szóló írásokban sem. Talányos maradt a témaválasztás ihletője és az is, hogy miért nem lett Csók a modern városi témák festője.

*A cselédszerzőnél* volt az utolsó festmény ebben a különös, Ferenczy Károly szóhasználatában „finom naturalista” képsorozatban, amelyben mind az öt jelentős kép más és más művészi-stí-

lári feladatot oldott meg magas művészi színvonalon.<sup>59</sup> A sors különös iróniája, hogy a későbbi igen erotikus aktok, érzéki femme fatale-ok és a szadista gyönyörök festője, Csók István, pályája első szakaszában mindig egyszerű, ártatlan (vagy annak tűnő), tökéletesen szép, ifjú lányokkal népesítette be a kompozícióit. Csupa átszellemített vagy szemérmesen érzelmes finom arc és egyszerűségükben is méltóságos szereplők a képek modelljei. Visszemlékezései arról tanúskodnak, hogy nagyon fontos volt számára a megfelelő és hiteles karakterű modell, és hogy mennyire megfogta a tökéletes női szépség. Mindig megkereste a témához illő, azaz a megfelelő modellt.

A következő három esztendőben a Millenniumi Kiállításra szánt hatalmas méretű, különös témaválasztású történelmi kép, a *Báthory Erzsébet* megfestésének feladatai kötötték le Csók képzeletét és minden idejét. De később, a nagy alkotói válságok után sem tért vissza többé a plein air naturalizmus vagy a modern kortárs témák világához.

Hogyan lehetséges, hogy ennek a rövid pár esztendőnek a stílusa, ami pedig élete legfényesebb sikereit hozta, és ami egyszer s mindenkorra biztosította helyét a magyar festészetben, ilyen gyorsan lezárult és többé soha nem bukkan fel újra? Több oka lehet, egyrészt a plein air naturalizmus fénykora a nemzetközi stílusáramlatok egyre gyorsuló kavalkádjában leáldozóban volt; a fiatalabb nemzedék új stílust, új művészi kifejezőeszközöket keresve kiszorította a régebbi képviselőit a modernnek soraiból. (Akik tovább folytatták ezt a stílust, mint Margitay, Jendrassik, Dudits, művészileg marginalizálódtak.) Legérzékenyebb, legnyitottabb művelői (Ferenczy, Réti, Thorma) maguk is új utakat kerestek az állandó megújulási, korszerűségi követelmény külső-belső kényszere alatt. Maga a naturalista stílus, amely rendkívüli festői virtuozitást követelt meg művelőitől, éppen a fotóhűségű látvány elve miatt, alig adott módot az egyéni hang, egyéni kézjegy, azaz a saját egyéni stílus kialakítására, márpedig minden becsvágyó festő egyéni és tévedhetetlenül önmaga kívánt lenni.<sup>60</sup> Így csak rövid ideig (amíg keresték önmagukat, és amíg Bastien-Lepage kultusza tartott) maradtak ennek a stílusnak az elkötelezettjei a magyar festők, és ez lehet a magyarázata annak is, hogy miért tagadták meg ezt a korszakukat, mint tévedést később a legnagyobbak (pl. Ferenczy Károly). Amikor megtalálták saját hangjukat, már nem érezték többé magukénak a naturalizmust, mert akkor még nem voltak „önmaguk”.

Ez Csók István festészetére is áll, de ő nehezebben tudta utólag megtagadni meteorként felívelő pályájának sikereit, amikor a szakma is elismerte úttörő szerepét és csodálta virtuozitását.<sup>61</sup> A korai nagy siker szorongást, kételyeket válthatott ki, hogy siker lesz-e a következő kép is.<sup>62</sup> Ez hamarosan görcsös bizonyítási kényszerré vált, majd mély alkotói válságba taszította a már fiatalon híres festőt. Ha nem is tudatosult ilyen pontosan Csókban az, hogy mi okozta pályáján azt a nagy törést, ami a *Báthory Erzsébet* kudarca után, 1896-tól válságok sorozatához vezetett, ösztönösen azért érezte.<sup>63</sup> Egy rendkívül hosszú művészi pálya volt még előtte, a hírnév megmaradt, de a belső csoda, a szárnyaló ihlet, amely szinkronba lendítette a kor egyik legmodernebb, hiteles, stílári-szellemi törekvésével, a pszichológikus naturalizmussal, többé nem ismétlődött meg.



V.12.



<sup>1</sup> München magyarul 2009

<sup>2</sup> A közép- és dél-európai nemzetek festőképzésének legfontosabb művészeti központját jelentő müncheni Bajor Királyi Akadémia oktatási gyakorlatára és a Glaspalast nemzetközi kiállításai (1869, 1883, 1888) híven regisztrálják ezt a folyamatot.

<sup>3</sup> A realizmus és annak sok variánsa, az esetenként a mesterekhez tapadó megannyi egyéni stílusmegoldás, témaválasztás annyira tág és változatos, hogy a festészeti összefoglalók rendszerint csak a megszokott nyugat-európai, elsősorban francia mesterekre koncentrálnak. Keletebbre született képviselői így lassan kiszorultak a nemzetközi köztudatból (ld. Leibl és Munkácsy szerepét).

<sup>4</sup> Nochlin, Linda: *Realism and Tradition in Art, 1848–1900. Sources and Documents*. Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1966.

<sup>5</sup> Ekkor, a hetvenes években már nem Courbet stílusa és személyisége jelentette a hivatalos esztétika elleni kihívást, hanem Manet. Millet és a barbizoniak pedig teljesen elfogadott, kanonizált mesterek voltak. A párizsi művészetkritikában Zola ekkor már Bastine-Lepage képeiért lelkesedett, azt írva a mesterről 1879-ben, hogy „Millet és Courbet unokája”. A III. Köztársaság Franciaországában ugyanakkor Alfred Roll és Henri Gervex lett a hivatalos realizmus államilag elismert nagysága (ld. Alfred Roll).

<sup>6</sup> Weisberg, Gabriel P.: *The European Realist Tradition*. Indiana, 1982.; Weisberg, Gabriel P.: *Beyond Impressionism. The Naturalist Impulse*. Adams, New York, 1992.

<sup>7</sup> Az osztrák szecesszió (Jugendstil), közelebbről Gustav Klimt művészete, valamint az I. világháború előtti osztrák expresszionisták közül Schiele és Kokoschka az 1980-as évek derekától szisztematikusan megszervezett nemzetközi kiállítások kapcsán bekerült a nemzetközi kánonba.

<sup>8</sup> A skandináv (dán, norvég, svéd és finn) festészetet bemutató kiállításorozat (a *Nordic Light* a '80-as években – London, New York, Párizs) eredményeképp a skandináv vezető mesterek (és nemcsak Edward Munch) művei azóta is szerepelnek a nemzetközi összefoglalásokban, mint fontos regionális modern festészetek.

<sup>9</sup> Apró kezdemények felfedezhetők az angolszász művészettörténet-írásban. Az újabb oxfordi korszakmonográfia sorozaton belül Richard R. Brettel *Modern Art, 1851–1929* kötetében már szerepelnek lengyel (Matejko, Malczewski, Mehoffer, Wyspianski, Wojtkiewicz) és magyar képek is (Ferenczy, Csontváry). Oxford, 1999.

<sup>10</sup> Mind a kortársak, mind a monográfiák hangsúlyozzák ezeket a karaktervonásait.

<sup>11</sup> A Mintarajziskolában Greguss, Székely, majd Lotz voltak a mesterei. Ld. Csók 1990. 25.

<sup>12</sup> Köztudott, hogy aki a festő pályát választotta, a budapesti Mintarajziskola elvégzése után csak külföldön folytathatta tanulmányait, mivel Magyarországon nem volt felső szintű művészeti képzés.

<sup>13</sup> Csók 1990. 36.

<sup>14</sup> A rajzbeli és technikai tökéletességre való törekvés ragyogó példái Csók megmaradt akadémiai stúdiómai, aktrajzai és fejezetei. Valamennyi virtuóz rajzi készségről és színérezékről tanúskodik.

<sup>15</sup> A müncheni nemzetközi kiállítások történetében 1869 mellett ez volt a legjelentősebb nemzetközi felvonulás, ahol át lehetett tekinteni az európai festészet „hivatalos” természetét. Ekkor 38 magyar képet állítottak ki.

<sup>16</sup> Ez az 1888-as kiállítás nemcsak a látogatók számát (háromszázezer), hanem a képeladások számát tekintve is rekord volt, és a kulturális turizmus óriási anyagi hasznot hozott a városnak.

<sup>17</sup> Muther, Richard: *Die internationale Kunstausstellung, XIV. Frankreich*. Münchener Neueste Nachrichten, 1888. aug. 31., 1.

<sup>18</sup> Muther, Richard: *Die internationale Kunstausstellung, Das moderne Zeitgemälde*. Münchener Neueste Nachrichten, 1888. júl. 10., 1.

<sup>19</sup> A nagy nemzetközi kiállításokról ekkor még hiányoztak az impresszionisták, Párizson kívül egyszerűen nem voltak „láthatóak”. Így az ő teljesen más szemléletű és a társadalmi-szociális szempontokat figyelmen kívül hagyó modernségük 1888-ban említés nélkül maradt.

<sup>20</sup> Az „Armeleutemalerei” kifejezés a szegénységet megfestő képekre vonatkozott, a realista témaválasztásra, nem pedig a festői stílusra.

<sup>21</sup> Lyka Károly visszaemlékezéseiből kiviláglik, hogy Hollósy, ez a karizmatikus tanáregyenység, mennyire nem volt a betűembere, mennyire antiintellektuális volt világszemlélete. Lyka minden rajongó szeretete ellenére pontosan látta Hollósy korlátait és azt a káros attitűdöt, ami a magyar művészkompánia más tagjaira is átragadt: az ösztönösség kizárólagos kultuszát (az alkotási folyamatot illetően) és egyfajta műveltségelleneséget. Ld. Lyka Károly: *Vándorlásaim a művészet körül*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1970. 35–55.

<sup>22</sup> Uo. 60.

<sup>23</sup> Lyka Károly: Strobentz Frigyes. *Művészet*, 1904. 5. sz. 282.; Lyka maga tizennyolc évesen, 1887 őszén érkezett Münchenbe, így Strobentz képét már látta kiállítva.

<sup>24</sup> Lyka i. m. (21. j.) 181.

<sup>25</sup> Baditz Ottó realista képei, pl. az *Angyalcsináló*, és Pataky László bravúros fénykezelésű festői vászna, pl. a *Virrasztás* (1886), de Hollósy Simon *Kukoricafosztás* (1885) című remeke is ide sorolható.

<sup>26</sup> Ezekben az években Grünwald még nem vette fel az Iványi előné-

vet, ezt csupán 1906-tól használta.

<sup>27</sup> Csók 1990. 46–57.

<sup>28</sup> Még a világgiallítás mellett megrendezett másik, a száz év francia festészetét bemutató, nagyszerű 1889-es *Centenaire* kiállításon sem lehetett kortárs posztimpresszionista képeket látni. Egyedül Manet szerepelt egy képpel, de a domináns modern kortárs stílus kétségtelenül a realizmus és a naturalizmus volt. Ld. Levi, Miriam R.: *Republican Art and Ideology in Late Nineteenth Century France*. Ann Arbor, Michigan, 1986.

<sup>29</sup> Rippl-Rónai és a *Nabis* tagjainak kapcsolata is szerencsés véletlenül múltott, és az Academie Julianban szövődött.

<sup>30</sup> Ld. Fowles, Frances: *Impressionism and Scotland*. National Galleries of Scotland, Edinburgh, 2008.

<sup>31</sup> Erről kimerítően: Jensen, Robert: *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*. Princeton, 1994.

<sup>32</sup> Csók 1990. 58.

<sup>33</sup> Vajon utólagos szerénység vagy szelektív emlékezet, hogy Csók elsziklik fölötte? Szerepjátszás lehet, hogy az ifjú festő, ahelyett hogy alaposan megnézné a világgiallítás őriási anyagát, inkább hazasiet, hogy ne mulassza el a szénagyűjtést? Eynyire ne lett volna érdeklődő? Mindenesetre 56 évvel később már lát-szólag nem tartotta fontosnak.

<sup>34</sup> A kiállító magyarok névsora: Ábrányi, Aggházy, Basch, Bruck Lajos, Csók, Deák-Ébner, Koroknyai, Margitay, Munkácsy, Révész, Rippl-Rónai, Spányi és két szobrász, Engel József és Kallós Ede. Mivel az 1889-es világgiallítás egyben a nagy francia forradalom centenárius megünneplése is volt, ez Európa monarchikus államait visszatartotta a részvételtől. Hivatalosan egyáltalán nem helyeselték az Osztrák–Magyar Monarchia Párizsban élő diákszoprája által szervezettet, mintegy „magán jelenlétet”. Ld. Székely Miklós: *Az ország tükei*. Budapest, 2012. 107–108.; Talán a Monarchia művészeinek nem hivatalos szereplése volt az oka, hogy itthon is elmaradt a kép megfelelő értékelése.

<sup>35</sup> Réti 1994. 114.

<sup>36</sup> Aggházy egy népies parasztszárnyal szerepelt, Deák Ébner Lajos *Esküvői menet* festményével, Margitay a *Mézesetek* képével, de ők nem nyertek díjat.

<sup>37</sup> Erről részletesen ld. Sármány-Parsons Ilona: Nagybánya festészet a Monarchia művészeti kontextusában. *Ars Hungarica*, 28. évf. 2000. 2. sz. 321–356.

<sup>38</sup> Bastin-Lepage nemzetközi határsárol még mindig Gabriel Weissberg könyve a legjobb bevezetés. A 2007-es Musée d’Orsay-beli retrospektív csak a mester oeuvre-jére koncentrált, hatását nem dolgozta fel. Egyébként minden forrás hangsúlyozza, hogy Hollósy rajongott a francia

mesterért, rengeteget példálózott vele.

<sup>39</sup> Elsősorban aranyérmeket szerzett vele ekkor Párizsban.

<sup>40</sup> Az „áhitat képeinek” egyéb kortárs példáiról ld. Sármány-Parsons Ilona: Nagybánya festészete a Monarchia művészeti kontextusában. *Ars Hungarica*, 2000. 2. sz. 324–329.; München magyarul 2009

<sup>41</sup> A kép megszületésének történetéről ld. Csók 1990. 74–83.

<sup>42</sup> Gari Melchers (1860–1932): *Prédikáció* (1886) című festménye 1888-ban a müncheni Glaspalastban aranyérmeket nyert az International-en, és újra ki lett állítva a hasonló jelenetet megörökítő *Vasárnapi úvacsora egy hollandiai templomban* (1888) képpel az 1889-es Párizsi Világkiállítás amerikai festészetet bemutató szekciójában.

<sup>43</sup> Pascal Dagnan-Bouveret (1852–1929): *Megszentelt kenyér*, 1885 (Párizs, Musée d’Orsay); *Breton nők búcsúban* című 1887-es festménye a Szalonban nagy sikert aratott, majd 1889-ben Münchenben is kiállította. További példa: L. A. Lhermitte 1890-es *Konfirmáció* képe.

<sup>44</sup> Weisberg a naturalizmus megtevesztően valóságghű, fotografikus kompozícióit, ahol csak tudta, egy-egy fényképből állította össze, de valószínűleg az emlékezés szelekciója preformálta a jelenetet, és a műterem modellbeállítását módosította, de valószínűsége természetes és egyben esztétikus, nem töri meg a véletlenszerűség diszharmoniját.

<sup>45</sup> Hevesi, Ludwig: *Jahresausstellung im Künstlerhaus, V. Nochmals das Sitzenbild*. Fremdenblatt. Nr. 109. Fr. 21. April 1893. és *Plein air: Aus dem Künstlerhaus, II*. Wiener Sonn- und Montagszeitung Nr. 17. Mo. 25. April 1893.

<sup>46</sup> Ekkor festik Ferenczy, Iványi-Grünwald, Dudits, Pataky, Margittay, Jendrassik, Ujváry, Zemplényi, Thorma és Réti legsikerültebb naturalista képeiket. Ez egyébként a legtöbb közép-európai festészetre érvényes.

<sup>47</sup> Ld. Aranyérmek, ezüstkoszorúk 1995. 298–299.; A képet egyébként az 1890-es második müncheni nemzetközi kiállításra is elküldték.

<sup>48</sup> A Bastien-Lepage-képek egy részének is van háttértörténete, és hasonló visszafogott, őszinte érzelmesség jellemzi előadásmódját, mint amelyet Baditznak sikerült megalkotnia. Az akkor újnak, formabontónak számító francia plein air naturalizmus érzékeny festőiségével és ezüstös palettájával a hagyományos festészeti dekorum szabályait áthágó, „jelentős történeti kép méretűvé” emelt, de konkrét, modern, alkedyességtől és etnográfiai színezégtől mentes, valóság életsituációt ábrázoló falusi jelenetet festett meg, ami ritka volt a kortárs magyar festészetben.

<sup>49</sup> Ez a kép minden bizonnyal azonos lehet azzal a festménnyel, amelyet

Pataky 1892-ben *Bérmálásról jövő lányok* címmel állított ki az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat (OMKT) teli tárlatán.

<sup>50</sup> A perspektivikus megoldás, a magas horizont mellett a háromféle színfelrakás és ecsetkezelés virtuozitása egyedülálló; az előtér sáros görgöngyeit, a gaz maradékát szinte plasztikus, darabos festékrögökkel és tapintható textúrával kelti életre, majd a sokkal finomabb, simulékonyabb, lazúros festésű figurák és középtér megfestése után a lehető legfinomabb gyöngyházzsúrke, ködös atmoszférikus effektusokat leheli a vászonra. Mindez Pataky hallatlan műgondjáról és festői tudásáról árulkodik. Joggal tarthatjuk ezt a hangulatteli paraszti munkaábrázolást a kompozíció kiegyensúlyozottsága, a táj mednyánszky finomságú poétikus megjelenítése alapján a magyarországi plein air naturalizmus egyik fóművének.

<sup>51</sup> Csók 1990. 88–90.

<sup>52</sup> Uo. 90.: „De azért erős hatása volt a képnek, tán még nagyobb, mint az Úrvacsoraosztásnak, bár az Árvák elmarad a másik mögött. A rákövetkező évben csak úgy hemzsegett a sok lámpavilágításos kép a Glaspalastban. Bécsben megnyeri a jubiléris nagy aranyérmeket, s évekig a kék szín volt az uralkodó a bécsi tárlatokon.”

<sup>53</sup> Hevesi, Ludwig: *Moderne Malerei, II*. Fremdenblatt 6. Dez. 1894; Idézi: Hevesi, Ludwig: *Acht Jahre Seession*. Wien, 1906. 528.

<sup>54</sup> Csók 1990. 90.

<sup>55</sup> A kép egyik legszebb kortárs elemzését Hevesi írta Bécsben, amikor az *Árvák* az 1894-es Künstlerhaus-beli Nemzetközi Képzőművészeti Kiállításán nagy állami aranyérmeket nyert. Ld. Hevesi, Ludwig: *Vor Thorschluss*. Internationale Kunstausstellung. Fremdenblatt Nr. 149. So. 2. Juni. 1894.

<sup>56</sup> A hangulati szimbolizmusról részletesebben ld. Sármány-Parsons Ilona: Ferenczy Károly és a modernizmus kezdetei a magyar festészetben. In: *Ferenczy. Magyar Nemzeti Galéria*, Budapest, 2011. 27–28.

<sup>57</sup> A festői értékeket mindig felismerő Réti sem tartotta fontosnak ezt a képet, ami gyorsan eltűnt a nyilvánosság elől, így nem került be a köztudatba. Ld. Réti 1994. 14.; A képet már 1893-ban eladta a festő. Ld. „Művásárlások az egyes műbarátok által: *Cselédszerzőnél* – Vevő: Bischitz Mór.” Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat közleményei 1893. évre. Franklin Társulat könyvnyomdája, Budapest, 1893. 39.

<sup>58</sup> A naturalizmustól nem volt idegen a narrativitás, de a müncheni akadémikus zsánerral ellentétben, vagy szenttelenül objektíven illett a témát megjeleníteni, vagy az élet, a sors tragikumát kellett visszaadni híven, ahogy a naturalista irodalom tette. A naturalizmusnak ez a vonu-

lata nem terte meg az anekdotikus humort.

<sup>59</sup> Az ezekben az években, 1888 és 1892 között festett többi kép portré és kisméretű kompozíció. Közülük egyedül a stílusában, hangulatában nagyon eltérő *Szárazdajkát* (ezen egy öreg parasztember vigyázza a bölcsőt) állította ki nyilvánosan, 1892-ben. Ez arra vall, hogy ő maga is csak ezt az öt festményt tartotta fontosnak.

<sup>60</sup> A festőileg lenyűgöző naturalista vásznak megfestése igen sok időt vett igénybe (nem fizetődött ki), szemben az impresszionista vásznak vagy akár az egyre divatosabb pasz-tellképek gyors technikájával. Nehezen lehetett a pár (átlag évi egy-két) képből megélni.

<sup>61</sup> Ferenczy Károly például mindvégig elismerte Csók művészi nagyságát, és mellette állt később is.

<sup>62</sup> Az öt képből négy díjat nyert, és pár éven belül három a nemzeti gyűjtemény, a magyar festészet kánonjának része lett. Ezt a sikeresorozatot megtartani nagyon nehéz volt.

<sup>63</sup> A *Báthory Erzsébet* után Csók megpróbált szimbolista-filozófiai emberiség-képet festeni, történeti zsánert, allegóriát a szerelemlről, Erősről (ld. Király 1997–2001), majd visszamene-kült a vidéki világhoz, immár csak a dekoratív festőiségre figyelve. Aztán Párizs és az erotika nagy kompozíciói következtek, és a szakma várt, várt, hogy újra remekművek születnek – de csak jó, időnként igen jó képek kerültek ki ecsetje alól.