

Keserü Katalin

Autonómiák és összefonódások az Osztrák–Magyar Monarchia képzőművészetében

■ A Monarchia mint politikai régió művészetének története – feltehetőleg kulturális sokfélesége miatt – nem feldolgozott. Egy stíluskorszakát elemezte a vizuális művészetekben, más európai népekével együtt, Jeremy Howard az *Art nouveau: international and national styles in Europe* című könyvében,¹ egy másikat, az expresszionizmust (országoként és nemzetközi kontextusban) egy szerzőcsoport.² Sárnány-Parsons Ilona pedig³ megírta és együtt mutatta be festéztörténetének első, nagyobbik felét a XIX. század végéig. Az 1910-es évek avantgárd mozgalmait – már nem a Monarchia belüli, de kapcsolat-, illetve hálózattörténetként – Passuth Krisztina kutatásai nyomán váltak ismertté.⁴ Az utóbbi két korszak közti időszak (visszafelé kissé meghosszabbítva) a témám, a képzőművészetre szorítkozva, a művészet saját útjait keresve. A művészeti autonómia kérdése ugyanis nemzeti autonómiai aspirációkkal is összefügg, melyeket látszólag kielégített a XIX. század végéig ható történelmi festészet.

A politikai régió külső és belső határai mellett azonban földrajzi régióval is számolhatunk. A geológiai adottságok egyértelműen és teljességében csak a Kárpát-medencét határozzák meg régióként, de ez, épp a Kárpátokon keresztül, össze is kapcsolódik a szomszédos régiókkal. A terület kisebb, hegyvidéki, alföldi és tengerparti régiókra is oszlik, más-más természeti adottságokkal s ezekkel összefüggő gazdálkodási, történelmi-kulturális hagyományokkal (lásd a magyar „alföldi iskola” megnevezést vagy a nagybányai hegyekben alapított művésztelepet;⁵ a lengyel „Zakopanei iskolát”). Az érintkezések és a természeti-kulturális sajátosságok rokonsága az építészetben vált jelentőssé: a hegyvidék hagyományos (paraszti) építészete inspirálta Cseh- és Morvaország, Galícia és Erdély/Magyarország modern építészetét a XIX. század végén, a XX. század elején.⁶ A képzőművészetben azonban az egykori Galiciát és Magyarországot kivéve (melyek művészeti kapcsolatai már tárgyalásra kerültek,⁷ közösséget mutatva ki a hegyvidé-

ki táj mind mitikus, mind reális felfogásában s a paraszti kultúra iránti érzékenységben), illetve néhány cseh hegyi tájképet (Karel Liebscher) leszámítva,⁸ melyekben személyes sorsszimbólumokat is láthatunk (mint a fiatalon meghalt Otakar Lebeda *Hegyi tó az Óriás-hegységben* című képén, ahol a mélység vize nem kevésbé mitikus, és erős vonzása az addig szokatlan felülnézetből valamint a festékanyag intenzív kezeléséből fakad, 1896), a korszakban inkább a fővárosok (Prága, Bécs, Zágráb) és a nemzetközi kapcsolatok játszottak meghatározó szerepet. Példa erre a Monarchia nyugati, történelméből kifolyólag német orientációjú Csehországának művészeti élete. (Az „alföldi művészet” magyar–lengyel, a tengerképek horvát specialitásnak látszanak.)

I. Nemzet és művészet

1890 körül Prágában – szabad kezdeményezésből – megváltozott a művészet helyzete: új Képzőművészeti Egyesület alakult: a Mánes (1887). 1896-tól megjelent folyóirata, a *Volné Směry* (Szabad Irányzatok), s az első és a további, gyakran nemzetközi kiállításait 1898-tól rendezte.

A *Volné Směry* beszámolt az elsőről.⁹ A kör tagjai, a fiatal művészek nevében elnökük, a szobrász Stanislav Sucharda beszélt: „A mi modernségünk nem abban áll, [...] hogy loholunk a szélsőséges, rövid életű szólamok után, hogy mindenféle külföldről származó örültséget elhamarkodva a hazai földbe plántálunk, hanem abban, hogy egy pusztá lépéssel előbbre vigyük a mi művésztünk természetes fejlődését.” Ez a szándék a Közép-Kelet-Európában akkoriban (a modernizmus előretörésekor) több helyütt is felbukkanó „megkésetttség”-tudattal függött össze, s mindkettővel a nemzeti önérték felerősödése, sőt, a bizalom valamely saját (helyi) kezdeményezés erejében a művészet területén: ha a művészeknek sikerül „önnön létezésük lényegét kifejezni, akkor a művésztünk magától cseh művészetté lesz, sőt, sokkal inkább azzá lesz, mint azoké, akik a nemzeti jelleget pusztán a vi-

selemben és a hímzésben mérik”. Igényelték a nyilvános-
ságot, az együttműködést és támogatást a társadalomtól,
„hogy végre otthon” lehessenek. Ennek pedig velejárója
volt a „cseh jelleg” kifejezése.

Sucharda a cseh művészet megkésetttségét azzal indo-
kolta, hogy „a képzőművészetnek sokáig nem volt elég
mersze a saját lábára állni, [...] sokáig nem jutott el az
eredeti kifejezéshez”.¹⁰ Okát a természet (valóság?) mint
a művészet mindenkor forrása mellőzésében látta. Josef
Mánes nevét viszont azért tűzték zászlajukra a fiatalok,
mert XIX. század közepi, németes zsánerképeiben meg-
jelent és egyedi formát öltött az „álmodozó szláv lélek”.
A századvégi gyors fejlődés „és a múlt között [azonban –
KK] van egy rés, amely nem lett kitöltve. A cseh nemzet
lassanként veszít megkülönböztető jegyeiből”, ráadásul
„ma európai kulturális életet élünk” – írta Miloš Jiránek

Az így született, festőiségében autonómnak nevezhető
kép példái František Kupka absztrakt sorozatai, ornamen-
tális eredetük, gazdag, tiszta színviláguk és dinamikájuk
miatt. Az ornamentals ugyanis nem köthető leírható tartal-
omhoz. Legalábbis Kupka (aki gyerekkorától gyűjtött
népművészeti motívumokat, majd a kézművesiskolában,
ahol tanult, elsajátította a motívumok elemi alakzatokra
redukálásának módját) nem azt kereste, hanem a motí-
vumszerkezetek dinamikáját, mely az életével lehet azo-
nos. Tiszta, független, növekvő képi ritmust („organiz-
musokat”) épített belőlük Párizsban, az 1910-es évektől.
(Hasonló eljárással kísérletezett a 90-es években a lengyel
Wyspiański. A magyar művészetben pedig – néhány kivé-
telről eltekintve – a motívumok eredeti, tárgyhoz kötött
érzéki/színbeli gazdagsága győzött.¹²) A népművészet
1910 körül (a törzsi és a középkori művészettel együtt)

már egyetemes értéknek és az új művészet
egyetemes forrásaként jelent meg a Brücke
és a Blaue Reiter német (expresszionista)
művészcsoporthoz kutatásaiban (az utóbbi
Almanach-jában is, 1911), többek közt Kan-
dinszkijnak is köszönhetően.

A nemzet és a népművészet összefüggé-
sének kérdését a Monarchiában legkomple-
xebben a három birodalom által széthasított
Lengyelország maradványában, Galíciában
fogalmazta meg a festő és költő Stanisław
Wyspiański. Addig is foglalkozott a nemzeti
létfelméssel, de klasszikus és egyetemes
kulturáléval és drámákkal összefüggésben.
(*Átok* című művében a keresztény/görög
kulturáléval a „primitív” galíciait szembesí-
tette, mely – a kollektív tudat révén – erőtel-
jesebbnek bizonyul az előbbieknél. A *Légió*-

ban a megidézett lengyel romantikus költő ókori – antik
és keresztény – személyiségek képében lép fel, akik a tu-
datát jelenítik meg. A romantika eszméi kerültek így terít-
ékre, melyek azonban a kortárs nagy létkérdésekre nem
adtak választ.¹³) *Menyegző* című drámája a nemzet közös
történelmén keresztül kulturálé jövőjének témáját vetette
fel egy parasztlány és egy városi értelmiségi házasságának
keretében. Bemutatója a Wyspiański tervezte jelmez-
ekkel és díszletekkel, a jelenetek gyors váltakozásával, múlt
és jelen egyidejűségével és alapvetően különös kiinduló-
pontjával elementáris hatást fejtett ki Krakkóban (1901).

A cseh írásokban felmerült, nemzeti érzelmekre vo-
natkozatható „önnön létezés” és „legmélyebb alapok”
kifejezések pedig a lélekkel összefüggésben letek magya-
rázatot a Közép- és Észak-Európában ismert teoretikus,

Otakar Lebeda:
Hegyi tó az Óriás-
hegységben
1896



festőművész 1900-ban.¹¹ Sucharda gondolatmenetét ki-
egészítve jelentette ki, hogy a „művészetnek ezt a létet
kell kifejeznie” (tudniillik az európai, a kortársit), de a
belülről fakadó sajátosságokkal együtt, azaz nem a szo-
kások, népviseletek és témák, hanem a „legmélyebb ala-
pok”, melyek közősek, biztosítják a művészetben a cseh
jelleg. Mindazonáltal – a kor „dekoratív” művészetével
összhangban, melyet Gauguin, illetve a pont-aveni iskola
(a szintétisták) művészetével jellemezhetünk – a szerző
nem utasította ki a művészetből „a nemzeti hímzés vagy
az ornamentika jegyeit, hanem e dekoratív érzék lényeg-
ét ragadja meg [ti. a művész], amelyet a cseh művészet az
öszönösen pingáló szláv asszonyoktól örökölt”. Termé-
szetesen ezzel együtt „felhasználja majd a modern művé-
szet minden vívmányát a maga erős énjének kifejezésére”.

az ugyancsak lengyel Przybyszewski értelmezésében: az energiaként működő „meztelen lélek”, a kor kulcsfogalma a nemzetre alapozott az említett régiókban: a művész „belőle, szülőföldjéből meríti életerejének legjavát”.¹⁴ Az Ifjú Lengyelország manifesztuma az eluralkodó materializmussal szemben lépett fel az érzésre hivatkozva: „Szere-tünk mindent, ami hazai, hiszünk abban, hogy nemzetünk nagy jövő előtt áll, legfőbb vágyunk, hogy életünk végéig Hazánk dicsőséges felemelkedését szolgáljuk. Szeretünk mindenkit, [...] – és mindig azokkal tartunk, akik [...] fel-emelkednek a lélek magaslataira...”¹⁵ Ignacy Matuszewski a *Művészet és társadalom* című cikkében (1899) ugyanis azt írta: „a művészet nem ítélkezik, és nem ró ki büntetést, ugyanakkor hatalmas pszichológiai-erkölcsi távlatokat nyit” azzal, hogy „lelki megrázkódtatást idéz elő”.¹⁶

Egy harmadik, kifejezetten művészi módszerre is felhívom a figyelmet: Wyspiański a *Menyegző* vízióit (az udvari bolond és a kísértet, valamint kísértetsereg történelmi alakjai mellett a paraszti élettel és munkával összefüggő Szalmabáb megjelenését) a művészi látomás őseivel: Dante *Poklával* veti össze. A tárgyból vizionált lény és a megelevenített legendák így a személyes és a társadalmi valóság kritikus megfogalmazóivá váltak. A Közép-Európáról író lengyel történész, Piotr S. Wandycz *A szabadság ára* című könyve szerint – és már a fentiek következtében is – 1905 után „egyre inkább kialakult valamifajta összlengyel jelleg [...] Ezt a jelleget az egységes lengyel kultúra tartotta fenn.”¹⁷ Ebben a *Menyegző*nek döntő szerepe volt.

A nemzet mint eszme és a művészet nemzeti karaktere (a népművészet, a lélek és a múlt víziói révén) a XIX. század végi Monarchia említett országaiban szervesen függtek össze a megújulásukkal, függetlenedésük szándékával. A megújulás modernizálódást jelentett, szellemi, társadalmi és festői értelemben (lásd a tájkép intenzitását, nézetváltását), mely utóbbiba beletartozott az eredetiség is – egyéni és közösségi értelemben.

II. A moderniségről

A Monarchia története a modern koréval esik egybe, noha az egyetemes és a helyi szorosabb összefüggését érzékelő kutatások a modern kor kezdetét a felvilágosodással hozzák összefüggésbe.¹⁸ A képzőművészet-történetben/stílustörténetben azonban később kezdődtek a változások, és belülről fakadtak. A közép-kelet-európai rendszerváltások után megindított regionális kutatások először a XIX–XX. század fordulója köré összpontosultak,¹⁹ épp ezt a kort tekintve a modernizmus kezdetének. A *Közép-Európa művészete*

a századfordulón című program forrásszöveg-gyűjteményének²⁰ időkerete 1890–1914. Ez az időszak jóval rövidebb a Monarchia történeténél, s a következőkben én sem foglalkozom a naturalizmusokkal, melyek – a historizmus után és mellett, az 1870-es évektől kezdődően – új fejezetet nyitottak az OMKT kiállításain is nyilvánossá vált magyar és közép-európai festészet történetében.²¹ Ez nemcsak a műalkotások átalakuló, történelmiből társadalmivá váló tematikájával, a szociális érdeklődés megjelenésével indokolható, de a lélek ontológiai szerepének hangsúlyozásával is a műalkotásban (például: együttérzés), amire a *hangulatfestészet*



Max Švabinský:
Lelkek
egyesülése
1895

fogalmát vezette be a művészettörténet-írás. Eszközeit és módszereit tekintve lehet impresszionisztikus vagy naturalisztikus, szimbolisztikus, sőt, historizáló is, összhangban az európai festészet egymást váltó, illetve egymás mellett élő izmusával; a lényeg az, hogy nem stílus-, hanem típusfogalom, a mű(észet) ontológiája, belső funkciója és létmódja szerint. Akár a stílustörténet végét is jelentheti (az izmusokkal együtt), s ez önmagában elég indok lenne arra, hogy egy új (modern)

kor eljöttét regisztráljuk. Sármány Ilona, *Az első aranykor* című kiállítás kurátora mindenesetre a hangulatfestészethez köti regionális modernségkoncepcióját, mely összefügg a régió politikai modernizálásának második, az 1848-as forradalmak utáni lecsendesülést követő hullámával s egyúttal a francia izmusokkal is.²² Hogy ezekkel egyenrangúnak tekintjük-e vagy csupán gyengébb változatuknak, a fogalomhasználatától függ. A hangulatfestészet tehát a modern művészeti kánon szerves része. Lehetetlen ezzel nem egyetérteni, még



E. Filla:
A Dosztojevskij-olvasó
1907

ha a festészeti változások nem olyan átütőek is benne, mint a francia izmusokban. A közép-európai régió művészeti sajátossága és fogalomhasználata a nemzetközi modernség mibenlétét árnyalja, nélkülük ez éppúgy nem érthető meg teljességében, amint a modernség jelenléte sem a monarchia művészetében. A magam részéről mégis a hangulatközpontúságot felváltó jelenségekre terelem a figyelmet.

A Monarchia művészeinek harmadik generációját – „a modernizáció újabb hulláma”, felgyorsulása és a posztimpreszionizmus idején, az 1890-es években²³

– Sármány az egyéni művészetfelfogások és az egyéniség jelentőségének térhódításával, a városi kultúra középpontba kerülésével s a művészetek összefonódásával jellemzi.²⁴ Az *individualizmus* ontológiai fogalom is lehet. Analógiája a posztimpreszionizmus-centrikus modernizmusfelfogás,²⁵ melyben a modern az avantgárd fogalmával keveredik. Csehországban akkor egy nagy, tudatos szemléleti és generációs váltás történt. Ugyan koronként a cseh kutatók más és más periódusokat különböztetnek meg modernként a cseh művészetben: a még a közelmúltról író Václav M. Nebesky 1905-től 1933-ig mutatja ki a jelenlétét, később Miroslav Lamač az avantgárd kezdeteivel azonosította a *Moderne tschechische malerei* című munkájában, és 1907-et tartotta fordulópontnak, napjainkban pedig előszeretettel kötik a cseh kubizmus egyedülálló jelenségéhez (1909–1925).²⁶ A cseh művészet- és irodalomtörténeti források szerint viszont már a század végén radikális fordulatra készültek a művészek. Ezt mégis stílustörténeti szempontból közelítették meg később (a szecesszió/art nouveau, szimbolizmus és impresszionizmus egyidejű jelenléteként),²⁷ amit árnyal(hat) – más hangsúlyokat teremtve – a művészet autonómiáját vizsgáló nézőpont. Mindez kellően gazdag táptalaja egy új korszak indulása feltételezésének.

1.

Ez részben az intézményrendszer szemléleti elavulásával és új szerveződések születésével (az említett Mánes Kör és lapja, kiállításai – lásd párhuzamként nálunk a Műcsarnok alternatíváját kínáló Nemzeti Szalont [1894], Krakkóban az Ifjú Lengyelország csoportot és a *Sztuka* folyóiratot), valamint az individualizmus megjelenésével járt együtt: a művész kiemelte magát a társadalomból, egyedül az emberi szellemben és az egyéniségben bízva, s messze eltolta magától az ellenségesnek képzelt tömegeket is.²⁸ Mögötte a kereszténységet, de a XIX. század szocialisztikus elképzeléseit, sőt, Darwin új világ- és emberképét is elvető Friedrich Nietzsche felforgató gondolatai álltak; tömegellenességét az irodalomkritikus Arnošt Procházka már az írása címével (immoralitás) is közvetítette. Szerinte az individualista művész/et új, mert ember alkotta világot hozhat létre, ha befelé fordul: az egyéni lélek katartikus élményeit tekinti az alkotás forrásának, energiaként, mely mindenfajta szabályt mellőz. (Másutt, például Lengyelországban fogódzókat keresett a teremtett világ egyetemes működésében is.²⁹) A lélek ismeretlen területeinek művészi megjelenítésével együtt járt a művész/et fogalmának újraalkotása, önmegismerése és autonómiája jegyében.

Ismert stílustörténeti kategória nincs erre a „kereső” művészetre, melyről a Mánes első kiállításán Sucharda azt mondta: „vannak tisztán festői gondolatok”, mivel „[s]ok érzést képtelenség szavakba önteni, de ecset segítségével vászonra lehet vinni”. Ennek pedig „egyetlen mértéke” az, „hogyan a mű milyen hatással van ránk, (s) csak egyetlen feltételt szabunk: az egyéniség művészi őszinteségét, amellyel a kifejezés során győzedelmeskedik az anyag felett”. Az akkori fiatalok, az 1870-es években születettek „a művészetben az újat keresik, valamit, ami a sajátjuk”.³⁰

A kezdetek olykor brutálisan hevesek voltak: kirohanások a létező (cseh) művészet ellen, hivatkozások nyugati példákra, melyeket közölt a *Moderní revue*, és amelyek (Odilon Redon, James Ensor és Edvard Munch művei) – más- és másként, de – szakítottak minden korábban ismert művészettel. Közülük Munch gyakorolt maradandó hatást a cseh művészek két generációjára is. Max Švabinský a

Lelkek egyesülése (1895) című, kétalakos festményén szenvedélyes, Munch *Vámpírját* idéző, a nő hajából mint forrásból kiinduló és véget nem érő (mitikus-expresszív, valóságként megjelenő) vörös formába zárta a két alakot. Noha csak tanulmánynak tekintik e képet, épp az ecsetvonások szaggatott, rajzos jellege, a természeti környezet főként pettyekkel jelzése – azaz nem anyagias vagy testies, mégis festői megoldások (és szimbolikus elemek: a nő haja, csukott, benső látásra utaló és a fiatal férfi tágra nyitott szeme) – zaklatottá teszik a két-

féle „lélek” kompozícióját. (Festőileg akár párhuzamaként is említhetők Gulácsy Lajos hasonló megoldású, későbbi kettősképei: a „bűnös” *Paolo és Francesca* [1903] rajzossága vagy az ugyancsak Munchre, *A csókra visszavezethető Extázis* [1908] egymásba kapaszkodó, testüket-formájukat vesztett alakjai a vibráló festékpöttyökkel meglevevített környezetben.³¹) Munch radikális tényyszerűségétől eltérően azonban a befejezetlen vagy formátlan „formák” érzések vizualizációi, melyekre az expresszió szót szoktuk használni. (Švabinský művén a „fogságba ejtett” és rémült férfiarc nietzschei teóriára utal: a nemek közti ellenséges viszonyra, melynek áldozata a férfi.)

Švabinský egy másik, alkotói helyzetet megjelenítő képe a művészettel kapcsolatos. *Rodin ihletése* című szénrajzán (1902³²) a művészetet inspirációból és vágyból eredezteti, nem a valóságból: a francia szobrász szembenéző portréja fölött két alak (Ámor és Psziché?) látszik, a légből úszva. Víziót jelenít meg tehát Švabinský, ezzel jellemzi a művészi alkotófolyamatot. Idézi a korábbi festményét és magát Rodint is: az „úszó”, férfiarcú angyal ugyanis rémült és tehetetlen (szárnya, s nem karja lévén nem is tudja ölelni az őt magához húzó nőt, de vele tart az ismeretlen világba, mint Paolo Francescával Dante *Purgatóriumában*, Munch *Találkozás az úrben* című színes litográfiáján és Rodin művén, *A Paradicsom kapuján*). „Az ilyen lelkiállapot feldolgozásának irodalmi példája Dosztojevszkij [...] Ismerte azokat a folyamatokat és érzéseket, amelyek akkor születnek, amikor az ember egy



másik lényel kerül kapcsolatba, amikor a félelemtől, fájdalomtól, a szenvedélytől vagy a kéjtől remeg a lelke – s e tapasztalások pillanataiban új költői értékeket és formákat alkotott.”³³

Mivel hasonló férfitekintettel Jaroslav Panuška groteszként elkönyvelt *Bolond álom* című rajzán is találkozhatunk (1900),³⁴ melyen egy szellemalak a férfi agyát bányássza ki, feltételezhetjük, hogy a szörnyeket és kegyetlen cseh népmeséket előszeretettel festő-illusztráló fiatal művész bizarr/horrorisztikus rajza – együtt az említett művekkel – közös témát és érzésvilágot elevenít meg: a férfi/ember félelmét a(z új) világtól³⁵ az individua-

Csontváry Kosztka Tivadar: A Panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben, 1904

lizmus közösség nélküli korában. Lehetnének közép-európai társadalomlélektani látletek (mint Mednyánszky László karikás szemű, jelzetlen környezetükbe olvadó csavargói az 1890-es években), különösen, ha a bécsi és a német művészeti életben otthonra talált cseh művészek munkáit is figyelembe vesszük. Alfred Kubin 1900 körüli első, redoni látomásai tusrajzok, litográfiák az ember halálfélelméről, kozmikus magányáról, kegyetlen önszemléletéről (*Iszonyat, Ember, Önreflexió* stb.). Ezek a víziók megteremtették a kép szabadságát is: új kompozíciós-képszerkezeti lehetőségeket, művészeti eszközöket/médiákat emeltek ki (melyek közt az „anyagatlan” rajz és grafika, a papír döntő szerepet játszanak), s a költői, de a lélekállapotokat olykor külső nézőpontból is figyelő, azokra esetenként gúnyosan reflektáló alkotói szemlélet együtteséből groteszk képek születtek. Az ellentétes értelmezést nem titkoló művek a világot abszurdnak mutatják,³⁶ építve az elfeledett műfaj festői hagyományaira is (Bosch, Cranach, id. P. Bruegel). A Csehországból Bécsbe, majd Párizsba költözött František Kupka, aki a korszak spiritualizmusának ismert motívumait használta (Bécsben az életreformerként elhíresült festőn, Karl Dieffenbachon keresztül, Párizsban a teozófia útján került velük kapcsolatba) *Metafizikai kérdések* címmel összefogott művein (*Fekete idol*, 1900, *A csend útja* című színes rézkarcain és akvatintáin, 1900–1903), s a szörnyszimbolika mellett elsősorban a spirituális keresés, meditáció útját képiesítette titokzatos szfinxek sötét és végtelen soraival, olykor a groteszkkal mutatta meg/tette kérdésessé az ember, a rajzoló művész mivoltát és helyét a világban. *Íme, az ember* című litográfiáján (1900) egy majom rajzán jelenik meg az első emberpár. A Darwin nyomán kiváltságait vesztett ember nemcsak teremtményként, hanem mint az ábrázoló művész/etek alfája és ómegája is nevetség tárgya: egy szfinx nézi bölcs mosollyal az „alkotás” folyamatát. (Vele, mitikus és spirituális jelentésével meg is kérdőjeleződik Darwin új világképe.)

A groteszk különös jelentőségre tett szert a korszak cseh művészetében. Még az idősebb mesterek is felelevenítették régi témáit (Hanuš Schwaiger: *Boszorkányszombat*, 1892), melyeket a fiatalabbak kortárs helyzetekre írtak át (Josef Váchal: *Spiritiszta szeánsz*, 1906), hogy az elszabadult embervilágot megjeleníthessék. (Van ennek festői példája is: a lengyel Ferdinand Ruszczyk *Máglyák* című felülnézeti képe.) A pokol kapuit idéző, ördögi vigyortól deformált arcok mint víziók (Karel Hlaváček: *Kitaszított*, 1897) vagy a megsokszorozott kitért szájak (F. Kupka: *Általános választójog Belgiumban*, 1902) az emberség nyomait is eltörlik a világból: a tömeg „állati”

mentalitása borítja a földet (Váchal: *Feketemise*, 1911). Megjegyzésre érdemes, hogy amint a kortárs művészetet felkaroló lapok kezdetben irodalmiak voltak, szerzőik irodalomkritikusok, úgy a groteszk képek alkotói közt többen íróként is ismertek (Váchal, Hlaváček, Kubin).

Az 1890-es évekre totálisan megrendült világban az ember bensőjének és kétségeinek képi megjelenítése tehát a vízió és a groteszk felelevenített műfajaiban történt, expresszív módon. A tárgyi realitások utánzásától elszakadt, belsőből fakadó kép művészi eszközei, az új fizikai és spirituális nézőpontok (a reflexiót is beleértve), a felszabadult képmező a művészet saját erkölcsiségéből (őszinteségből) és energiából fakadtak, s a képalkotás autonómiája felé mutattak. „L'art aspire à se spécialiser en lui-même” – írta egykor Nebesky erről az időszakról.

2.

Ez a gomolygó sokszerűség még nem az áhított új művészet (stílus?) volt, melynek akarása (ismét schopenhaueri-nietzschei gondolat!) nem gyengült az évtizedek során. Procházkánál majd' tíz évvel később az ugyancsak irodalomkritikus, F. X. Šalda a látással megáldott művésszel foglalkozott igencsak dinamikus írásában:³⁷ „Az újban folyton újat látni, ugyanazt a tárgyat napról napra másként látni, mindennap igényelni a látását, mindennap birtokba venni valamit annyit jelent, hogy nap mint nap új világot teremtünk magunknak”. Eszerint részben „világot teremt” a művész – s ez igazán hősietszerű tett –, a műve önálló valóság, de a XX. század elején jobban kötődött a tárgyias világhoz, mint elődei, akiket a lélek/élet és az univerzum/a teremtett világ összefüggései is foglalkoztattak.³⁸ A folyton „pezsgő” és „vérző” világgal együtt érző látás a művészet, „a világ és az élet örök felszabadítója, fiatalítója” – írta Šalda. Az új pedig csak a művészetben születhetett, hiszen a modern tudomány és következményei szőröstül-bőröstül bekebelezték a világot. Ezért Šalda „gyűlöletesnek” mondta a „tudós söpředéket”, és a művészt tekintette a világ egyedüli ismerőjének, aki „becsületes primitivizmussal” látja és láttatja a dolgokat, a világot. Ezért „[a] művészetet el kel foglalni, [...] nap mint nap újra ostromolni”.

Šalda forradalmi hevületű manifesztumát az irodalom- és művészetkritikus Miloš Marten elmélkedő – dialógus formában írt –, *Stílus és stilizálás* című könyve követte.³⁹ „A művészi alkotás keletkezése szerves, egységesen haladó folyamat”, azaz nem választható szét formára és tartalomra, illetve más, az analitikus tudományoktól kölcsönzött fogalmakra, melyek a modern stílus/izmusfogalmaknak is alapjai. „A festő vonalakban

és színekben gondolkodik, a zenész hangokban, a költő ritmikus és összekapcsolt szólancokban. [...] Az anyagot *stilizáció* útján veszi teljesen birtokába; tudatosan vagy ösztönösen, miközben megszabadul mindattól, ami arra emlékezteti, hogy másképp is létezhetne, mint a művészi képzeletben.” Így „a forma a tárgyakból kiszabadított szellemi, szabad forma” lesz.⁴⁰ Az újabb művészcsoporthoz, a prágai Nyolcak (1907–1909) egyik alapítója, Emil Filla pedig *A neoprimitivizmus erényeiről* értekezett,⁴¹ amit a forma születése feltételének tarthatunk. A középkor festészetéhez hasonlítva céljaikat, a valóság sokszerűségének egyszerűsítéséről írt, „amely a sokat egységgé sűríti”. Azaz az igazi alkotó a világmindenség működésének törvényeit, s nem a részleteit látja; ezeknek rendeli alá magát, hogy új „értelmezési konvenciót” hozhasson létre.

Stilizáció, primitivizmus, egyszerűség és a korábbi „meztelen lélek”, őszinteség, valamint a tárgyilagosság, az anyag sugárzása, „a dolgok fájdalmas lecsupaszítása”⁴² rokon fogalmak, és nem stílus, de a kép olyan redukcióját jelentik, mely ismét közösség – a közösségévé – teheti a művészetet. Ez már nem individualizmus. Amint alapjaiban nem lehet az a közös tájban gyökerező és a lengyel vagy magyar tájfestészetben született expresszív vagy absztrakt kép (F. Ruszczyk, Tornyai János). Mellettük és a már említett „primitív”, közösségi kultúrákból eredő forrásokon kívül művészeti gyökerei a francia posztimpreszionisták (Cézanne, Gauguin, Van Gogh). Életműüket a magyar művészetkritikus, Fülep Lajos is akkoriban nevezte primitívnek (noha egyéni látásból és lélekből, de az anyagból is fakadónak, elementárisnak),⁴³ mely valamiféle stílus felé is mutat.⁴⁴ A stílus ebben az értelmezésben az a valami, ami konvencionalizálódni képes, így megszünteti a közösség fájdalmas hiányát. A látás, érzés és az anyag művészek által is regisztrált egysége⁴⁵ túllép a csupán a lélekből megszólaló individualizmuson az önálló valóságot (formát) előállító, autonóm művészet közös ügye felé. Cézanne, Gauguin és Van Gogh a magyar Nyolcak (1909) és a negyedik modern cseh nemzedék forrásai voltak. Antonín Procházka, Vincence Beneš, B. Kubišta képei (1907–1911) a cezanne-i csendélet- és táj aktokkal-konceptió elsajátításának tűnnek, Otakar Kubín *Krumpliszedése*

(1907–1908) pedig a Gauguin-kör legprimitivistább kezdeményezője, É. Bernard primitivizmusának. Közülük a budapesti Nemzeti Szalon és az 1908-ban nyílt új kiállítóhely, a Művészház magyar Nyolcakat is befogadó (nemzetközi) kiállításain Kubišta képei szerepeltek.⁴⁶ E. Filla azonban az érzelmi gesztusokkal telített, elementáris primitivizmus: a drezdai Die Brücke csoport (1905–1913) expresszionizmusának híve lett. Vincent van Gogh mellett a korábban is példakép Ensor és Munch (akinek a Mánés rendezett nagy kiállítást 1905-ben) tragikus világszemlélete éppúgy jelen van művei titokzatos történéseiben, mint a kép lehetséges redukciója: az alakokat csupán a mozdulatukat megragadó körvonalakkal jelenítette meg síkra redukált térben, lendületes ecsetvonásokkal és foltokkal jelzett környezetben (*A Dosztojevskij-olvasó*, 1907, *A szív ász*,⁴⁷ 1908). Antonín Procházka utcaképein (1907,



Bohumil Kubišta:
Tájkép Prága környékén / Kóbánya
1910
Kiállítva Budapesten, 1913

a Brücke kedvelt témája) a mozgás a valódi téma, amit csupán néhány energikus ecsetvonással felvitt alakok sokaságával, hasonlóan jelzett színterekkel és a megszokott téri koordináták helyett szét- vagy összetartó (dőlt) csoportokkal jelenít meg, akár a belső mozgást kifejező heves tömegjelenetein (*Krisztus kiűzi a templomból a kufárokat*, 1909). A látszólag nyugodt csoportkompozíción a kártyázók belső ecsetvonásokkal dúszított testisége (1908) Bohumil Kubišta nagy, sík színformáinak az ellentéte, melyek kontúrjai a teljes képfelületet mozgásban tartják (*Kártyázók*, 1909). Kubišta a Filláét folytató gondolatmenetével (*A modern idők szellemi alapja*) igazolta a cseh expresszio-

nizmus átütő hatását: az élet és az élettelen anyag minden megnyilvánulását meghatározó mozgás ereje, az energia a világ legbensőbb lényege, a mű ennek a megtestesülése: teremtés.⁴⁸ Szembeállítva az ateista és a teista vallásokat (sic!), tudományos és filozófiai érvekkel támasztotta alá a sajátjait: az „akciós erők központja” az (ateista) egyéniség, aki nem veti alá magát az isteni hatalomnak, és így fel tudja ismeri a modern világ lényegét, ami nem más, mint a társadalmi „gravitáció”. Példája „az új ember, a »materialista« társadalom apostola, Walt Whitman” és életteli (írói) realizmusa. Mellyel összevethetjük Csontváry Kosztká Tivadar intenzív színvilágában és primitivizmusában megjelenő energetizmusát, csakhogy ő a teremtett világ mellett a teremtőjében,⁴⁹ illetve az ősi kultúrák hitében, az állandóságban is bízott (*A Panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben*, 1904), s ezt meg is jelenítette. Festészete ezért a magányos, „nagy primitivistakéhoz” tartozik, illetve – velük együtt – a Művészethez, mely állandó, mint az idő és a tér, csak az ember látja koronként másnak és másnak.

A Nyolcak egy kubo-expresszionistának is nevezett átmeneti periódusa⁵⁰ után, mely a festészetben rokonítható a magyar Nyolcak és az aktivisták „stílusával”, megszületett és a vizuális művészetek minden ágát áthatotta a cseh kubizmus. Ez volt az autonómia akarásának beteljesülése: a stílus/a művészet, mely különös, szoros kapcsolatban áll a közösséggel: a nemzetivel és a nemzetközivel egyaránt.

JEGYZETEK

- 1 HOWARD, Jeremy: *Art nouveau: international and national styles in Europe*. Manchester, Manchester University Press, 1996
- 2 *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational context*. Eds. WÜNSCHE, Isabel, New York, Routledge, 2018
- 3 SÁRMÁNY-PARSONS Ilona: *Az első aranykor. Kiállítási katalógus*. Bp., Műcsarnok, 2016
- 4 Például PASSUTH Krisztina: *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig 1907–1930*. Bp., Balassi, 1998. A századforduló „kapcsolatairól”: *Az áttörés kora. Bécs és Budapest a historizmus és az avantgarde között*. Szerk. F. DÓZSA Katalin, Bp., Budapesti Történeti Múzeum, 2004
- 5 E kettő összefüggéséről GULYÁS Gizella: *Délvidéki művészek és Nagybánya 1896–1918*. Tóthfalu, Logos, 2002
- 6 HORWARD: *i. m.* (1996) mellett *A modernizmus kezdetei Közép-Európa építészetében*. Szerk. KESERÜ Katalin, HABA Péter, Bp., Ernst Múzeum, 2005
- 7 KESERÜ Katalin: *Hegyek és mítoszok, avagy a hegyek vál-*

tozó jelentése a magyar művészetben = Közösség, kultúra, identitás. Szerk. PAP Levente, TAPODI Zsuzsa, Kolozsvár, Scientia, 2008, 215–231.; KESERÜ Katalin: *Északi kapcsolat = Az Osztrák-Magyar Monarchia mint művészeti színtér. II.* Szerk. SÁRMÁNY-PARSONS Ilona, SZEGŐ György, Bp., Műcsarnok, 2017, 124–143.

- 8 SZABÓ Ágnes: *Cseh és lengyel képzőművészek az OMKT nemzetközi tárlatain 1861–1896 = Uo.*, 89–107.
- 9 A Mánes Kör első kiállítása. *Volné Směry II.*, 1897–1898, 231–236.
- 10 A kiemelés itt és a továbbiakban is tőlem származik.
- 11 JIRÁNEK, Miloš: *Művészetünk cseh jellege = Radikální Listy*, VII., 1900, I., 4. sz., 1–2.
- 12 Kupka művészetének ornamentális gyökereiről lásd MLÁDKOVÁ, Meda: *Közép-európai hatások František Kupka munkásságában = František Kupka. Kiállítási katalógus*. Bp., Közép-európai Kulturális Intézet, 2001, 9–17.; Wyspiański ornamentikájáról és a magyar népművészet jelenlétéről a festészetben lásd KESERÜ: *i. m.* (2017).
- 13 SPIRÓ György: Stanisław Wyspiański = *Stanisław Wyspiański. Drámák*. Bp., Európa, 1989, 406–411.; Uő: *A közép-kelet-európai dráma*. Bp., Magvető, 1986, 210–215., 223–240.
- 14 Stanisław Przybyszewski, Krakóba hazatérve jelentette manifestumát: *Confiteor = Życie*, 1899, 1. sz.
- 15 QUASIMODO (Artur Górski): *Az Ifjú Lengyelország = Życie*, 1898, 15–19., 24–25.
- 16 MATUSZEWSKI, Ignacy: *Tygodnik Ilustrowany*, 1899, 10–12. sz.
- 17 WANDY CZ, Piort S.: *A szabadság ára. Kelet-Közép-Európa története a középkortól máig*. Ford. BOJTÁR Péter, Bp., Osiris, 2004, 177.
- 18 *The Nineteenth-Century Process of „Musealization” in Hungary and Europe*. Szerk. MAROSI Ernő, KLANICZAY Gábor, Bp., Collegium Budapest, 2006
- 19 A CEEPUS keretében, három hároméves periódusban, 1993-tól. Kutatásvezetők: Andrzej Szczerski, Keserü Katalin. Résztvevői a krakkói Jagello, a budapesti ELTE, a pozsonyi Comenius, a prágai Károly Egyetem.
- 20 A magyar képzőművészet területéről az anyagot STIMA Klára és BEREZCZ Ágnes gyűjtötték, a csehet Jindřich VYBÍRAL, fordította JÁRMY Katalin. KOPÓCSY Anna szerkesztette publikussá:
http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/indexbfe2.html?option=com_tanelem&id_tanelem=681&tip=0
- 21 SÁRMÁNY-PARSONS Ilona: *Az első aranykor című kiállítás koncepciója*. Bp., Műcsarnok, 2016
- 22 Legutóbb például a Yale Departments of the History of Art

- and French és a Yale School of Art 2013-as konferenciája (*Naissance de la peinture moderne*) 1863-mal, azaz Édouard Manet *Olympia* és *Déjeuner sur l'herbe* című, a Salon des Refusés-ben kiállított képeivel kezdte az európai modernizmus történetét.
- 23 SÁRMÁNY-PARSONS: *i. m.* (2016), 70–71.
- 24 SÁRMÁNY-PARSONS: *i. m.* (kiállítási katalógus, 2016), 112.
- 25 A posztimpresszionizmus mint forradalom értelmezését lásd például NEBESKY, Václav M.: *L'art moderne tchécoslovaque*. Párizs, Librairie Félix Alcan, 1937, 8–9.
- 26 NEBESKY: *i. m.* (1937); LAMÁČ, Miroslav: *Moderne tschechische malerei*. Prága, Artia, 1967; a *Kubismus in Prag*. Ed. SVESKA, Jiri, VLČEK Tomáš, Düsseldorf, Kunstverein, 1991
- 27 HARTMANN, Petr: *Bevezető = Cseh grafika és kisplasztika 1900*. Bp., Magyar Nemzeti Galéria, 1977
- 28 PROCHÁZKA, Arnošt: *Erkölcstelenség a művészetben = Moderní Revue, I.*, 1894–1895, 117–118.
- 29 Az individualizmus lengyel változatáról KESERŰ: *i. m.* (2017), 128–130. Nálunk Lyka Károly az *Athenaeumban* foglalkozott az individualizmussal, merőben másként, 1893-ban.
- 30 A Mánes Kör első kiállítása. Ld. 9. jegyzet.
- 31 Ebbe a sorba tartozik a füstölő illatától egyformán elbódult szerelmesek képe az Éden almafája alatt Gulácsy Lajostól: *Varázslat*, 1906–1907.
- 32 Rodin műveiből – cseh szobrásznövendékei révén – 1902-ben kiállítást rendeztek Prágában.
- 33 KUBIŠTA, Bohumil: *A modern idők szellemi alapja = Česká Kultura, I.*, 1912–1913, 52–56.
- 34 *Grotesknost v českém výtvarném umění 20. století* [Kiállítási katalógus]. Szerk. POMAJZLOVÁ, Alena, Prága, Galerie Hlavního mesta, 1987
- 35 Lelki vagy testi, szexuális okokból, a magára figyelő egyéniség világegenségéből, a magány szorongásából.
- 36 POMAJZLOVÁ: *i. m.* (1987), 3.
- 37 ŠALDA, František Xaver: *Hősi látás = Volné Směry, VI.*, 1902, 71–74.
- 38 Lásd a Šalda írásával egyidejű, kétszeres látomást Švabinskýtól vagy T. František Šima *Látó szemek és látott szemek* című rézkarcának egymást „látó” – egymásba mélyedő – férfi és női arcát 1900-ból!
- 39 MARTEN, Miloš: *Stílus és stilizálás*. Prága, 1906. A Moderní revue könyvtára, 44. kötet.
- 40 A formát mint szellemi alkotást majd művészetfilozófiai művében abszolutizálta FÜLEP Lajos: *Az emlékezés a művészi alkotásban = A Szellem*, 1911, 1. sz., 56–90.
- 41 FILLA, Emil: *A neoprimitivizmus erényei = Volné Směry, XV.*, 1911–1912, 62–60.
- 42 ČAPEK, Josef: *A modern kor alkotó természete = Volné Směry, XII.*, 1913, 112–113.
- 43 FÜLEP Lajos: *Cezanne és Gauguin = A Hét*, 1907. május 12.; *Paul Cezanne = Művészet*, 1907, 3. sz. = FÜLEP Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig I.* Szerk. TÍMÁR Árpád, Bp., Magvető, 1974, 448–454., 451., 455–463., 456.; 460–461.
- 44 Uo., 453.
- 45 JASIEŃSKI, Feliks: *Manggha*, 1901; VASZARY János: *Színnek, vonalak élete = Művészet*, 1903; ŁADA-CYBULSKI, Adam: *Lengyel művészet. Festészet. 1904–1905*; FÜST Milán: *Párbeszéd Gulácsyról = Nyugat*, 1909
- 46 Előbb *A futuristák és expresszionisták kiállításán*, majd a *Nemzetközi posztimpresszionista kiállításon* (utóbbi a Blaue Reiter első, 1911-es vándorkiállítása volt, itt katalóguson kívül szerepelt), 1913-ban. ZWICKL András: *A Művészház nemzetközi kiállításai = A Művészház 1909–1914*. Bp., Magyar Nemzeti Galéria, 2009, 165–179.
- 47 „Magyarul” kőr (coeur) ásznak mondanánk, de a képen az egyik kártyázó kezében tartott szív forma a szó szerinti fordítást igényli. (A kőr ász a másik játékos tartja kezében.)
- 48 KUBIŠTA, Bohumil: *A modern idők szellemi alapja = Česká kultura I.*, 1912–1913, 52–56.
- 49 *Energia és művészet* (1912); *A tekintély; A Pozitívum című írásai = Csontváry-émlékkönyv. Válogatás Csontváry Kosztka Tivadar írásából és a Csontváry-irodalomból*. Szerk. NÉMETH Lajos, Bp., Corvina, 1976
- 50 LAMÁČ: *i. m.* (1967), 50. stíluselnevezése. Ma már megkérdőjelezi érvényességét. Lásd WÜNSCHE: *i. m.* (2018)