

Szabadi Judit

ÁBRÁZOLÁSI TÍPUSOK A SZÁZADFORDULÓ MAGYAR MŰVÉSZETÉBEN

A századvég egyik jellegzetes művészeti áramlatának, a szecesszióknak a jellemzésekor aligha hagyhatjuk figyelmen kívül azt a stílusbeli széttöredezettséget vagy éppen eklekticizmust, amely a képzőművészetben válságos helyzetet teremtett. Az utókor egy időben hajlamos volt arra, hogy ezt a krízist olyan végletesen ítélje meg, hogy az már magának a szecessziós képzőművészetnek a létezését is kétségbe vonta azáltal, hogy a szecessziós stílust kizárólag az építészetben és az iparművészetben ismerte el. Ha ez a szélsőséges megítélés tarthatatlannak is bizonyult, az mindenesetre nyilvánvaló, hogy a szecessziós festészet nem alkotott egységes stílusorszakot: felfogásmódjában és kifejezésmódjában is heterogén volt. Kicsinyes valóságértelmezés és fülledt miszticizmus éppúgy megfért benne, mint ahogyan nem riadt vissza attól, hogy a naturalizmust elegyítse a stilizációval vagy az akadémikus ábrázolást a dekoratív felfogásmóddal.

Sokféleségében és kisikléseiben is volt azonban egy olyan vonása, amely – legalábbis tartalmi vonatkozásban – meghatározta ezt a festészetet, mégpedig az a törekvés, hogy szimbólumokban fejezze ki magát. Ez a törekvés ugyan önmagában is ellentmondásos: szilárd világkép nélkül nagyon is meghatározott és körülhatárolható jelentéseket szuggerálni, illetve vágyakat, misztikus titkokat embléma-szerű közérthetőséggel és banalitással kifejezni, de ez mégis természetesen fakadt a kor közérzetéből. Olyannyira, hogy a szecesszió nemcsak felhasználta és ismételte a tradicionális, többévezredes jelképeket, eklektikusan válogatva a mitológiai és biblikus témák közül, hanem olyan új ábrázolási típusokba ágyazta, amelyek átítatód- tak a kor által inspirált szimbólikus jelentéssel.

Ezek a szimbólumok a Fin-de Siècle dokumentumai, és egyben egy életérzés hordozói, melyek sokkal inkább vallanak a szecessziós festészetnek a dekadenciájáról, mint megújító, képi energiáiról. Némi túlzással azt mondhatjuk, hogy ezek a szimbólumok a századvégnek csupán a természetrajzát "irták le", alig sejtetve meg valamit a kor emberének szellemi meghasonlásából. Többek között ezzel magyarázható, hogy a szecesszió szimbólumrendszerét nem belső és lényegi rokonság, hanem csak laza, felületi érintkezés kapcsolja össze ennek az időszaknak egységes stílussá növekvő áramlatával, a francia szimbolizmussal. Míg Gauguinék a lét szimbólumait teremtették meg, addig a tulajdonképpen szecessziós művészek csupán a pszichológiai szimbolizmusig jutottak el, a részletekben megrekedt általánosításokig, melyek a régi formák eklektikus ötvözetében is meg tudták magukat mutatni. Igaz ugyan, hogy a francia szimbolizmusnak csupán egyik megnyilvánulási formája volt a szintetizmussal definiálható gauguini út, az az esztétikai forradalmat is kirobantó festői mozgalom, amely a dolgok lényegének szimbólumokban való megragadását összhangba tudta hozni a festői kife-

jezéssel. A gauguini értelemben vett szimbolizmus ugyanis a jelenségek világa mögötti mélyebb és rejtettebb összefüggések kedvéért vonatkoztatott el a részletektől, vonta össze és stilizálta a formákat, s szimbolikus jelentést sugallva – azaz a látványfestészet gyakorlatától merőben eltérő módon –, használta a színeket is. S az is igaz, hogy ezt a fajta formai következetességet már Gauguin egyik tanítványa, a Sérusier által alapított Nabis csoport tagjainak sem sikerült megvalósítaniuk: Vallotton sokkal földhözragadtabb ennél, Maurice Denis pedig színkezelésében "természetelvűbb", formáiban ugyanakkor artisztikusabb, Ranson tulságosan naiv, festői megoldásaiban pedig eklektikus, Sérusier meg szimbolikus tartalmu képein (például Magány, Melankólia) annyira utánozza Gauguint, hogy bajosan lehet műveit önálló teremtményekként értékelni. De még e zavarba ejtő, ellentmondásos mozzanatok ellenére is sokkal nagyobb szellemi önállóságot, illetve nagykorúságot árul el a mult század végi francia szimbolikus festészet, mint általában a szecesszió által életre hívott szimbolikus képződmények, melyekben a spekulatív elem, s a fantasztikus-artisztikus attrakció szinte mindig fölébe kerekedik a festői invenciónak. Ebből fakad az a paradox helyzet, hogy a szecesszió szimbolikus ábrázolási típusait számbavéve, lényegében ki kell reszesztenünk a franciák mozgalmát, a kor tulajdonképpeni szimbolizmusát, mely formateremtő ereje által elkülönült a szecessziótól. De ez a megkülönböztetés akkor is szükséges, ha a francia szimbolizmust kiterjesztjük a Gauguinék nemzedékét megelőző generációra, azaz Gustav Moreau, és Puvis de Chavannes, illetve Odilon Redon munkásságára. Bár a szecesszió csakugyan sokat ellesett Moreau "egzotikus és archaikus pogány világának" témáiból, sőt még a csodákkal és bűnökkel terhes moreau-i univerzum atmoszférája is megérintette, annak a látnoki képzeletnek, s az ezzel párosuló festői tobzódásnak, amely Moreau s főként Redon műveit káprázatokká lényegíti át, soha nem volt a birtokában. Azt pedig talán felesleges is bizonygatni, hogy Puvis de Chavannes képeinek felséges nyugalmahoz, racionális tisztaságához a szecesszióknak alig lehetett valódi köze.

A szecessziós festészet érdeklődése alapvetően két problémakör köré csoportosult, bár ez a két kör a feldolgozásokban annyira fedi egymást vagy egymásba fonódik, hogy olykor-olykor csak egynek látszik. Az egyik kérdéscsoport az ember helyzete a világban, illetve ennek a helyzetnek csupa negatívumokban való érzékelése: bizonytalanság, szorongás, a sorsnak való kiszolgáltatottság érzése, és teátrálisan kiélt értetlenség az élet és a halál talányával szemben. A másik élményforrás a férfi és a nő kapcsolata, helyesebben az a rejtély, ami belépett ebbe a korábban problémátlannak látszó kapcsolatba, és ami a nemek kifürkészhetetlenül ellenséges viszonyából, kiszolgáltatottság-érzékükből fakad.

Amikor a szecessziós festészet megteremtette jellegzetes nőitípusát, mindkét élményéről, mind a két fajta kétségéről számot adott benne, de az nyilvánvalóan nem véletlen, hogy a létkérdést önkéntelenül profanizálta, szinte élvezetet találva abban, hogy az egzisztenciát azonosítsa az erotikával.

Hans Hofstätter, a Jugendstil svájci származású kutatója így írja le ezt a többféle jelentést hordozó nőalakot: "Meghatározatlan vágytól telített nagy sötét szemek néznek a reális világból – melyben semmiféle vágy nem elégül ki – várakozásteljesen a semmibe. Sápadt, keskeny kezek ideges, remegő ujjakkal egy szál virágot vagy egy drága edényt tartanak, amely a tulvilágot sejteti. A felemésztett szépség fő motívummá válik: megtestesíti a szenvedélyességet és a mulandóságot." (1)

Ez a preraffaelitáktól "örökölt" szentimentális típus, mely olyan költői megfogalmazást nyert Dante-Gabriel Rossetti és Burne-Jones művészetében, tovább

él a szecesszióban: a sápadt bőr, az arcból kiragyogó nagy sötét szem, a hangsúlyos, érzéki száj, a hullámzó haj a belga Khnopff és a holland Toorop művészetében is az élet sejtelmességét szimbolizálja. Mint ahogyan a korszak kiváló ismerője, Muther írja: "Khnopff nevét hallva, mindenki a szomoruan nevető csendes lányokra gondol, meg a szfinkszfejekre, amelyek hidegen és lélektelenül a végtelenbe merednek, vagy hallatlan élvezetről álmodnak: szemekre, amelyek mélyen, elolthatatlan fénnel csillognak és a sápadt ajkakra, amelyek vérre szomjaznak." (2)

Ez az érzéki és egyben testetlen nő a német nyelvterületen bizonyos értelemben szimplifikálódik: kevesebbet jelent meg a létproblémából, hogy leplezetlenebbül a szerelem megtestesítőjévé váljék. Kialakul a fatális nő szimbóluma, mely egyben a bűn is. A bűn a századforduló értelmezésében azonban a keresztény felfogástól merőben eltérő jelentést nyer: az emberi természetnek azokat a végleteit képviseli, amelyek éppen rendkívüliségük révén alkalmasak arra, hogy a közep-szerűséget megkerülve az embert a másik végletbe sodorják: az alázatosságba és a jóságba. A bűn tehát nem kárhoztatandó gyarlóság, hanem egyenesen kívánatos és egyben titokzatos, izgalmas valami: általa fedezik fel a rossz misztikus erejét, melyet szfinkszek, valamint Judit, Salome, Messalina, Kleopátra ábrázolások jelenítenek meg. Bár Beardsley kelti életre ezt a társasági és egyben mitológiai típust, főleg a müncheni és bécsi művészetnek, Stuck, Stratmann, Klimt festészetének válik fő motívumává.

Ezek a kigyó attributumával körülfont asszonyi testek vagy meduza fejek azt a fatális asszonyt képviselik, akiben ott él "a bűn öntudata, az olyan bűné, mely csak a szépség által lesz nyilvánvalóvá". (3)

Bár a századforduló erotikus és mondén nőalakja önmagában is felkeltette a nemiség és a szeretkezés asszociációját, a szecessziós képzőművészet az ölelést és a csókot is bevonta ábrázolási területére. Míg a norvég Munchnál ez a téma a magány, az elidegenedés kétségbeesett és fájdalmas felismerésének a kifejezésévé vált, azé az élményé tudniillik, hogy a férfi és a nő a szerelemben is társtalan, addig a Jugendstil mestereinek többsége a nemek kapcsolatában nem a magányt, hanem a kiszolgáltatottságot éli át, a szorongás helyett pedig a kiszolgáltatottságból fakadó perverz gyönyörűséget. A vámpír, az áldozatát halálos csókban átkaroló szfinksz, a szöktetési jelenetek, Zsuzsanna és a vének mind olyan témák, melyeket ezek a többé-kevésbé morbid élmények inspirálnak.

Még mindig ennek az élménynek a körüljárásáról van szó, ha a századvég festői mitológiai (Orpheus, Daphnis és Cloé) vagy biblikus (Ádám és Éva) témákhoz nyulnak, vagy egy ősi eredetű szimbólumból új ikonográfiai típust teremtve, a forrást, illetve a szökőkutat avatják akár az élet, akár a szerelem, esetleg a művészet megújulásának és végtelenségének szimbólumává. Szinte lehetetlen az ábrázolási sémákat különválasztani, hiszen a bűnt megjelenítő kigyós-nő Éva megkísértését idézi, a mitológiai jelenetek, árkádiai tájak – olykor kentaurokkal és nimfákkal benépesítve – pedig a bűnbeesés előtti paradicsomi állapotot jelenítik meg, de már a megkísértés tragédiáját sejtető feszültséggel.

Mindaz, amit ez a kor átél, és szimbolikus érvényüvé emel, képi formában általában valószerűtlen, mintha az, amit megjelenít, csupán a képzeletében élne így, túl fantasztikusan ahhoz, hogy felfokozott érzékiségében meggyőző lehessen, és túl erőtlenül ahhoz, hogy fogalmi szintre emelkedjék. A szecessziós festészet, mégha naturalisztikusan ábrázol is, gesztusaiban és kompozíciójában olyan artiztikus, hogy csak nagyon áttételesen van köze a természethez: a fák és a levelek diszletszerű girlandokká alakulnak át, és a fotografikus hűséggel megfestett aktok

is csupán dekoratív elemei a finnyáskodóan elgondolt, diszitó elemekkel átszótt képfelületnek. A szecesszió szimbolizmusa tulajdonképpen ezzel a képzeletbeli, olykor fantasztikus, olykor abszurd megformálással nyeri el igazi karakterét, azaz az ábrázolással tehát, melyben a szimbólum jelentése egyenértékű az azt hordozó arisztikum jelentésével.

Roppant érdekes, hogy abba a magyar festészetbe, amelyben a szecessziós képzőművészet nem vált sem önálló stílusmozgalommá, sem az akadémizmussal szembe forduló forradalommá, de még csak annyira sem alkotott összefüggő vonulatot, hogy akár egyetlen festő életművét kizárólagosan meghatározta volna, a nyugat-európai szecesszió főbb ábrázolási típusai mégis bevonultak. Mégpedig nem epigon módon, hanem az egyes festői pályák logikájából fakadóan, jóllehet a századfordulón uralkodó irányzatnak, a nagybányai platin-air festészetnek a természetábrázolása ugyancsak messze esett a szecesszió dekoratív, stilizáló és szimbolista tendenciájától.

A szecessziós tematika és felfogásmód mégsem a nagybányai iskolával való tudatos szembenállásból jött létre, és nem is terebélyesedett ki annyira, hogy a magyar festészet ellenpólusát alkothatta volna. Olyan jól megfér az impresszionista naturalizmussal, hogy a nagybányai iskola vezető mesterének, Ferenczy Károlynak (1862–1917) a grafikai magától értetődően simultak bele az art nouveau sikszerű ábrázolásmódjába és a csoport kiállítási plakátja is – ellentétben Ferenczy festői stílusával – teljesen a szecesszió modorában készült.

A magyar festészet időbeli lemaradása és az impresszionizmus problémáival való birkózása tehát látszólag a képzőművészet periferiájára szorította a szecessziót, ezért azután nem is robbantott ki semmiféle stílusbeli konfliktust. Mintha a magyar szecesszió energiájából nem futotta volna többre, minthogy izléses és divatos kísérőjelensége, "korszerű propagandája" legyen a más utakon járó festészetnek. Csakhogy a magyar festészetbe beszivárgó szecessziós ábrázolási típusok arra engednek következtetni, hogy ennél bonyolultabb helyzetéről van szó. Már maga a nagybányai iskola is, miközben lerakta a hazai festészet alapjait, mintha felismerte volna saját stílussteremtésének az anakronizmusát. Ez a felismerés nem vált tudatossá, csupán ösztönszerűen inspirált valamiféle szintézisteremtést. Ferenczy Károlynak a század első éveiben festett biblikus kompozíciói témájukban, dekoratív kompozíciójukban egyaránt erre vallanak, de erre vall Iványi Grünwald Bélának (1867–1940) a természetelvű festészetrel való szakítása és új, dekoratív stílusának a kialakítása.

Ugyanakkor Nagybánya vezető szerepe, impozáns rangja és tekintélye mellett is csak vidék volt, a vidék festészete. A főváros új impulzusokat kapott, melyekből más arculatu, urbánus festészet született, egy olyan spekulatívabb, polgárabb festészet, amely fogékonyabb volt a szecesszió szelleme és formái iránt. Igaz ugyan, hogy itt sem akadt egy olyan csoportta szerveződő nemzedék, mely ezeket az új formákat saját kizárólagos stílusaként magáévá tudta volna tenni, de volt néhány olyan, pályája kezdetén álló festő, aki az utkeresés stádiumában szükségszerűen ennek a látásmódnak a vonzásába került.

A korabeli Budapest utcaképe, társasági élete, egész milliója a Fin de Siècle jellegzetes hangulatát hordozta, amelyben a polgári öntudat és ennek az önbizalomnak a megrendülése, a millenniumi idők ünnepi fénye és "másnapossága" egyaránt bennerezgett.

A polgári tudat és életforma ellentmondásait talán öntudatlanabban élte át Pest, mint a szomszédos metropoliszok, és kedélyesebben, vidékiesebben juttatta kifejezésre. Megrendítő felfedezéseit többnyire társasági témává sekélyesítette, nyugta-

lanító életérzésének fantomjait pedig szalonképes extrémítássá szelidítette. Mikor Halász Gábor "Magyar századvég" c. könyvében felvillantja a "polgári rokokó", tehát a szecesszió magyar arculatát, éppen ezt a jelenséget írja le rendkívül találóan: "A nő és a köréje font kérdések szövevénye pillanatra sem hagyja nyugton a polgári lelket. Egyrészt a lovagkor megújult tiszteletével közeledik feléje, másrészt kíváncsiságának engedve, fürkészi érzelmi és ösztönéletének "problémáit", "titkait" borzongva idézi meg a belőle kiáradó "romlást", "végzetet": s e fojtott, izgatott képzelődésnek megfelelően öltözteti is tollba, prémbe, fályolba, muffba, uszályba, legyező mögé rejti arcát, boudoirt talál ki számára rejtekhelynek és szinte befulasztja szalónja, vitrinjei, öltözőasztala tengernyi semmiségébe, ahogy sóhajai, roszszullétei, hangulatai, szeszélyei szüntelen változó áramába is." (4) Ez a hangulatában és problematikájában a szecesszió határmezsgyéjére sikló művészet végül is nem lépte át a társasági konvenciók kereteit: polgárabb, alkalmazkodóbb, szentimentálisabb volt annál, hogy a biedermeier szenvedély helyett a szecesszió nyers erotikájának, "szemérmetlen" szerelem értelmezésének, szenvedélyes-morbid képzeletének adjon hangot. Fogékonyága és vállalkozó kedve nem terjedt túl a tematikai merészségen és ujszerűsége: egymás után születtek a női testet, a szerelmet, a szenvedélyeket vagy egy-egy lelkiállapotot megjelenítő képek (Veress Zoltán: Ámor gyász, Ébner Lajos: Ébredés, Ébner Lajos: Álom, Márk Lajos: Lelkifurdalás, Knopp Imre: Kontárkodó faun, és így tovább), melyek nem voltak egyebek, mint akadémikusan kivitelezett divatos témák; idegborzongatóak, pikánsak ugyan, de végül is ártalmatlanok és közömbösek, mint az eklektikus szalonok csecsebecsét.

Mégsem lehet azonban sablonos szalonfestészetnek tekinteni ezt a századvégi társasági művészetet. Ha más nem is, de tematikai szabadossága kikezdte a kispolgári moralitástól megmerevedett szépségesszményt: szertelenebbé tette a gondolkodást és fogékonyabbá a lelkeket az új művészet iránt. A Mücsarnokban megrendezett téli és tavaszi tárlatokon nem fogadta idegenkedés az egyre rendszeresebben kiállított külföldi képeket, melyek között 1895-től ott szerepelt Franz von Stuck néhány festménye, Jan Toorop A három menyasszony c. híres képe, nem szólva a nagyszabású Walter Crane kiállításáról, a finn Gallen-Kallala szerepléséről, majd 1907-ben Gauguin és Puvis de Chavannes, 1909-ben pedig a svájci szecessziósok kiállításáról.

Nem véletlen, hogy azok a művészek – így például Csók István (1865–1961), Vaszary János, (1867–1939), Gulácsy Lajos (1882–1932), Egry József (1882–1961), – akiknek pályakezdése a századvégére, illetve a századfordulóra esett, nem kerülhették ki a szecessziós formákat, melyekben mintha önnön problémáik öltöttek volna testet. De mint a korábbiakban szó volt róla, Ferenczy Károly festészetében is bizarr szimbiozisban élt az impresszionista és a dekoratív látásmód, Rippl-Rónai József (1861–1927) pedig, aki a Nabis pályatársaként és barátjaként élt Párizsban, amikor 1902-ben hazatelepült, kiérlelve hozta magával az art nouveau stílusát.

Mindezek mellé a szórványosan vagy magányosan jelentkező kezdeményezések mellé egy olyan művészközösség is felzárkózott, amelynek életszemlélete és művészi programja éppen a szecesszió talajából sarjadt. Az 1901 táján Gödöllőn szerveződő csoport – élén Körösfői-Kriesch Aladárral (1863–1920) és Nagy Sándorral (1868–1950) a l'art pour l'art eszményével szembehelyezkedve, pedagógiai és erkölcsi célzatu művészetet akart teremteni, s ennek a megvalósításában a szimbolizmus kínálkozott a legkézenfekvőbb eszköznek.

Már ez az igen elnagyoltan felvázolt kép is sejteti, hogy a magyar festészetben jelentkező szecesszió roppant eltérő külső és belső indítatásokból bontakozott ki. Még a külföldhöz való igazodás sem volt egyöntetű: Vaszaryt és Csók Istvánt tanulmányai kezdetben Münchenhez majd Párizshoz kötötték, Gulácsy évről-

évre Olaszországba utazott, a preraffaelitákért rajongott, és Párizs egész életében közömbösen hagyta, Rippl-Rónai tizenöt évet töltött Franciaországban, s ezalatt festészete szervesen beleépült a francia művészetbe, Nagy Sándorék előtt pedig Morrisék elvei lebegtek.

Az eltérő művészi felkészülés és a nagyon is különböző festői ambíciók stílusban is heterogén művészetet hívtak életre. A közös sors, az azonos élmények sejtelmeszerű átélése csupán a témában teremtett közös kapcsolatot, abban tehát, amit eddig ábrázolási típusoknak neveztünk.

Talán "legszebályosabban" Gulácsy Lajos művészetében jelentkezik a kor jellegzetes nőtipusa. Az a törékeny, sápadt bőrű, merengő nőalak, amely az északi művészet teremtménye és a legösszetettebb és legáttételesebb módon fejezi ki a kor szorongó és titkokkal terhes hangulatát: a mindennapok banalitásából és kegyetlenségéből való nosztalgikus elvágyódást, az ismeretlen élvezetek utáni mohó sóvárgást, a mulandóság melankóliáját és az álmok édes bizsergését. Gulácsy Lajos, aki maga is idegenül érezte magát saját korában, és az itáliai temetők ciprusai között barangolva olyan természetességgel viselte a "gyöngén zöld Watteau-kabátját, a finom ivoár harisnyát, az ezüstcsattos, magassarku topánt, az à la Berger mellényt és a manzsettet finom veneziai csipkéből", (5) mintha korabeli divat szerint öltözködött volna, magától értetődően találta meg ezekben a preraffaelita típusú nőkben önnön kirekesztettségének és kárpóztató ábrándjainak a kifejezését. Jóllehet pályája későbbi szakaszában már nem igazodott semmiféle előképhez, mikor még a Vesztaszüzet és a Dal a rózsatőről c. képét (1904) festette, művészi eszményei is a preraffaelitákhoz vonzódtak, akiknek műveit odaadó lelkesedéssel tanulmányozta. Ez a tanítványi tisztelet azonban még kora ifjúságában sem sodorta művészetét epigonizmushoz. Ha képeinek főszereplői – a leomló haju, árnyékos szemű, érzéki száju lények – rokonai is a Rossetti-féle nőknek és ott is tekeredik vékony ujjai között a kor jellegzetes attribútuma, egy-egy szál virág, a kompozíciók érzékeny festőisége és az alakok önkényeskedő modellálása eltér a preraffaeliták rajzos, olykor száraz stílusától, és képeik klasszicizáló jellegétől.

Azoknak a fizikai tulajdonságoknak a hangsúlyozása, amelyek Gulácsy nőalakjait a szenvedélyesség és a mulandóság megtestesítőivé tették, Rippl-Rónai festészetében nem voltak egyebek, mint a mondén nő ismertetőjegyei.

Rippl-Rónai, aki Vuillardhoz és Bonnardhoz hasonlóan "szem-festő" volt, és életvidám természetéből hiányzott a fogékonyság az extrémítás és a misztikum iránt, a női alakot a korabeli divat pompázatos modelljeiben sokkal inkább látványként, festői jelenségként érzékelte, mint szimbólumteremtő erőként. A látványt azonban – az impresszionistákkal ellentétben – nem a pillanatszerűség esetlegességével és részletgazdagságában rögzítette, hanem stilizálta. Azzal, hogy ábrázolásaiból többé-kevésbé kizárta a véletlenszerűséget, önkéntelenül is általánosított: feszes vonalakkal körülhatárolt dekoratív formái kinyilatkoztatásszerű nyugalommal az állandóságot sugallták. Bár számos női portrét festett, művészetén végigvonulnak azok a sötét szemű, hangsúlyos száju, sápadt női arcok, amelyek modellje ismeretlen, illetve közömbös, azaz amelyeknek a modellje a századforduló mondén asszony-típusa. A diva, A feketefátyolos hölgy vagy a Nő fekete struccotlás kalapban így válik végül is korszimbólummá, ha nem is a meghatározhatatlan váglyak vagy a nyers erotika megtestesítőiként, hanem inkább a kettő keverékének kiegyensúlyozott és polgári változataként.

Rippl-Rónai képein a haj érzéki hullámsását általában elrejtik a szertelen kalapok, sejtelmes fátylak nem kevésbé érzéki "jelmezel", a hajba tűzve vagy

a kalapon kibomlott szirmu élő virág pompázik, és a test erotikus szépségéért kárpótolnak az izgató ruhafodrok, a sulyos gyöngysorok vagy a nyakat ékesítő hamvas bársonyszalag.

Ugyancsak a mondén nő típusát formálta meg a grafikusként működő Tichy Gyula. Fametszete jellemző példája annak, hogyan sekélyesedik egy szimbolikus forma pusztá manírrá, illetve egy szimbólumteremtő gesztus hogyan válik a korszellem által diktált öntudatlan beidegződéssé. A preraffaelita jellegű nő, kezében az ismerős virággal, már meg van fosztva a korábban oly sok jelentést sugalló talányosságtól: egyszerű pesti nő – érintetlenül a kor kétségeitől és vágyaitól –, akinél az arc és a virág közötti kapcsolat kimerül egy affektált, frivol mozdulatban.

Csók István kirobbanó életszeretete és szenzualista természete ugyan merőben eltért Gulácsytól, első képein azonban mégsem tudta kivonni magát az északi szépségeszmény hatása alól. 1895-ben festett Női arcképén a kulisszaszerű környezetbe ültetett és muszlinfelhőbe öltöztetett fiatal lány épp olyan tágranyilt szemmel, "vérre szomjazó szájjal" van megfestve, mint Khnopff fehérbőrű, csendes nőalakjai. Később, amikor engedett saját hajlamainak és párizsi útja is felszabadította az emberi és festői konvenciók alól, ruhától megfosztott, erotikus nőalakjai – a germán festészethez hasonlóan – a bűn szimbólumai lettek. 1901-től kezdve foglalkoztatta a vámpirok témája, míg végül 1904-ben elkészült Vámpirok c. műve. Bár a kép egészéből sokkal inkább egészséges polgári erotika árad, semmint a német festészetben oly gyakran érzékelhető morbiditás, külön-külön az egyes alakok – főleg a jobb szélén kuporgó, tengernyi haju nőkéjsóvár profilja – emlékeztetnek Stuck fatális és öntudatosan romlott asszonyaira.

Ugyancsak a démonikus nőt, azaz a bűn ígésző erejét szimbólizálja Vaszary János Vöröshaju női aktja. Akárcsak Csók, Vaszary sem fonja körül a meztelen testeket az ornemantális dekoráció szövevényével, és ezáltal ezek a többé-kevésbé impresszionista vagy realista módon megfestett és szinte mindennapi környezetben "lélegző" aktok sosem válnak olyan valószerűenné, fantasztikussá, vagy patológiussá, mint az európai szecessziós festészet teremtményei. Feltűnő az is, hogy Csók szinte egyáltalán nem stilizál, megőrzi alakjainak térbeliségét, és Vaszary sem jut el a síkszerű komponálásig. Mégis, a Vöröshaju nőt megjelenítő vásznon a színes reflexek, az izgatott ecsetjárás ellenére is létrejön valamiféle dekoratív igényű képi egység: a formák leegyszerűsített, zárt és élesen körülhatárolt tömegekké, olykor homogén sikkokká válnak, a tündöklő test és a sötét háttér dekoratív kontrasztot alkot, a megnyujtott kar és a meredeken megtört test arabeszkyszerű vonalai pedig diszitó értékűek lesznek, akárcsak a hajba elpettygetett színes virágok és a sötéten csillogó szem smaragd ragyogása.

Ez a fantasztikusan eltulzott démon, melynek a feje olyan mint egy meduzafő, minden kiagyaltsága – teátrális és egyben dekoratív elrendezése – ellenére is festőileg teljesen spontán mű.

Ezzel szemben Nagy Sándor akadémikus tanulmányának beillő, kinosan gondos rajza, a Vágyódás, talán tipikusabb, de ugyanakkor vérszegényebb megjelenítője a kort foglalkoztató problémáknak. A tolsztojánus eszmékkel szimpatizáló, moralista művész inkább illusztrálta a témát, semmint átélte. Ennek ellenére valódi szecessziós leleménnyel komponálta meg a rajzot, melyen raffinált szimmetriában együtt hullámoz az affektált pózban hátrahajló test, a meggömbült fa törzse és a fára tekeredő kigyó.

Mindaz, amit Gulácsy és Rippl-Rónai az arckifejezésre, Csók István és Vaszary János pedig a statikus test "jellemére" bizott, Nagy Sándor a mozgással

fejezte ki. Azzal a szeszélyes, játékos és kényeskedő mozgással, mely – feltehetőleg Nagy Sándor szándékával ellentétben – ingerlően vonzóvá tette Évát a megkísértés jelenetében.

Ez a Paradicsomkertben nyújtózkodó Éva – akárcsak Csók és Vaszary démonjai – már közvetlenül felidézi a szecessziós festészet egyik központi problémáját: a szerelem, pontosabban a nemiség ábrázolását. A magyar festészetben mégis hiába keresnénk a nemek kapcsolatának egyrészt azt a leplezetlenül nyers megjelenítését, amely a müncheni és a bécsi szecesszióra jellemző, másrészt pedig azt az elemző-pszichologizáló és filozófiai mélységeket is érintő ábrázolását, amely az északi művészet, főként a norvég Munch sajátja volt. Ha be is hatolt a magyar szecessziós festészetbe ez a problémakör, sosem kapott gátlástalanul szabad szellemű vagy pedig misztikus értelmezést, hanem valamiképpen pusztán artisztikum maradt, hol a költészet, hol a mitológia mezét öltve magára, egy olyan illedelmes formát tehát, amely még a képzeletet is a konvenciók korlátai közé szorította.

Kivételként és nem tipikus jelenségként lehet csak értékelni Csók Vámpirok című kompozícióját, mégpedig nem is az összehatásában teljesen "szalonképes" festményt, hanem az 1902-es vázlatot. Csók István, akinek hosszú élete során vérbő erotikája nem csapott túl a nagypolgári pikantéria megengedett keretein, festői indulásakor "botránys" merészséggel nyult a témához. Kis vázlata Munch grafikáinak tömörségére emlékeztet, ahol a vonalak tiszta iver, a formák zárt tömbje roppant feszültséggel tölti meg a "premier plan"-ba helyezett csók pillanatát.

Érdekes és egyben megrendítő azonban, hogy a magyar festészet egyik leg-szüziesebb és legköltőibb alkatu mestere, Gulácsy Lajos hangvételben, intenzitás-ban és tartalomban, milyen kimeríthetetlen sorozatot szentelt a szerelem témájának. Mégis nehéz lenne ezt a szabálytalan sorozatot a szecesszió tipikus megnyilvánulásaként elkönyvelni. Nemcsak azért, mert sem felfogásban, sem stílusban nem hasonlít előképekhez és kortársakhoz, hanem azért sem, mert Gulácsy esetében a téma és a tartalom viszonya más összefüggések szerint alakult, mint a szecesszióban. Míg az európai szecessziós mesterek azért ábrázolták a csókot, a nemek körforgását, az ölelkező szfinkszeket, mert a csók, a nemek körforgása és az ölelkező szfinkszek érdekelték őket, addig Gulácsy az ölelkező párokban nem a nemiséget, hanem a saját sorsát, magát a létet fejezte ki. Leg-szebb szerelmespárokat ábrázoló képein a nő és a férfi egyenrangú fél, kölcsönös szerelmük hol tiszta költészet szublimálódik (Varázsló kertje), hol a mámorító szenvedély víziójává növekszik (Eksztázis) vagy Gulácsy multba vágyódásának, nosztalgiájának a megjelenítőjévé válik (A mulatt férfi és a szoborfehér nő). Mégis, ezekben a szuverén szellemű festményekben is felfedi egy-két "árulkodó jel" – többek között a kosztümös ábrázolás és az egzotikum iránti hajlam – a szecessziós szemlélet jelenlétét. Még nyilvánvalóbb ennek a szemléletnek a "működése" azokban a képekben, amelyekben a szerelem a megkísértés jelene-tévé transzponálódik: a férfi ördögi lesz, a ruhátlan testű nő pedig érzéki, és kettejük közül az egyik a csábító, a másik a megkísértett szerepét ölti magára (Idill, Don Juan kertje).

Csontváry Kosztka Tivadarnál is (1853–1919), akinek életművét még erőszakosabb dolog lenne egyetlen stílusirányzathoz kötni, mint Gulácsyét, megjelenik a kor közkedvelt témája. 1902 tájban festett Szerelmespárja groteszk vízió, melyben furcsán elrajzolt arányokkal rémlenek fel a szenvedély szomorú rabjai. A színpadi jelmezbe öltöztetett férfi és szerelmese csupa balsejtelem és melan-

kólia, ahogy mintegy álomba kövülten, egymás karjába lebegnek a vászon sötét síkján.

Míg vizionárius festőink a szerelemben az ösztönélet sulyos drámáját és egyben misztikumát jelenítették meg, addig a racionalista felfogású művészek sokkal konzervatívabban nyultak a témához. Elsősorban nemcsak azért, mert kész mitológiai vagy bibliai sémákat használtak fel az ábrázolás során, hanem főleg azért, mert feldolgozásmódjuk hüvös, közömbös, azt is mondhatnánk, hogy akadémikus volt, hiszen az "örök" témát mint közhelyeket elevenítették meg, minden modern újraértelmezés, aktuális feszültség nélkül. Vaszary János 1900-ban festette klasszicizáló-naturalista stílusban Ádám és Éva c. képét, mely olyan tárgyilagos és szenvedélymentes, hogy sem az aktstudiumként ható pompás aktok, sem a kulisszaszerűen elrendezett szenttelen környezet nem emlékeztet a megkísértés vagy a bünbeesés tragédiájára. Mégis vitathatatlan, hogy a táj diszletszerűségében rá lehet ismerni a szecesszió affektált gesztusára: a romantika és egyben a fantasztikum iránti szenvedő vonzódására.

Egy József Ádám és Éva kompozíciója 1910-ből származik, de csupán a téma és a stilizálás az, ami ezt a képet a szecesszióhoz köti. Tartalmilag teljesen közömbös, hogy a kép mit ábrázol: a biborvörösben izzó paradicsomi táj a harsogó, méregzöld hangsúlyokkal pusztán szín- és formaviszonylatok hordozója: a vastag konturral megszilárdított formák, valamint a sötét és világos foltok szépen kiegyensúlyozott, dekoratív módon elrendezett felületet alkotnak.

Nagy Sándor, aki tétélesen a legmaradéktalanabban képviselte a magyar művészetben a szecessziót, az Ádám és Éva ábrázolások sorát egy üvegablak kompozícióval gazdagította. Az üvegablak tervét több ízben is elkészítette: első gondolatát egy finom rajzu kartonvázlat őrzi. Akárcsak a Vágyódás esetében, itt is tipikusan szecessziós elgondolásról van szó: az ölelkező pár testére szép ívben, valósággal diszítőelemként fonódik rá a hatalmas kigyó, miközben az almafa gyöngéd ágai indaként tekerednek rájuk, illetve kecses füzéreként omlanak alá. A nemek ellentétéből és harcából mitsem villant fel ez a rajz, éppen ellenkezőleg: a kép csupa harmónia és olyan dekoratív értékű, hogy a testek is semlegesen simulnak bele a diszítőrendbe.

Talán ebből a néhány példából is kitűnik, hogy a diszitménnyé stilizált, de főként a mitológiából kölcsönzött szerelemábrázolás volt az az artisztikus forma, amelyen keresztül a kor kardinális problémája beszivárgott a magyar festészetbe. Ebből a klasszicizáló felfogásmódból és alkotói passzivitásból fakad az is, hogy ebben a szimbólumsugalló korban a magyar festészet a már végigélt, tehát kiélt mítoszok iránt volt fogékony, és az önálló szimbólumteremtés helyett pusztán felidézte az antik mitológia közkedvelt témáit. Ennek jegyében fogant Helbing Ferenc (1870–1958) Orpheusz című műve, Knopp Imre (1867–1945) árkádiai tájat megjelenítő Pipacs című képe, valamint Ferenczy Károly intim kompozíciója a Daphnis és Cloé vagy a századforduló egyik legegzetikusabb magyar festménye, az Aranykor, melyet 1898-ban festett Vaszary János.

Helbing Ferencben, aki grafikus volt, és annak is csak igen közepszerű, nagyobb alkalmazkodás élt a divatos formák iránt, mint az egyéni uton járó kortárs festőkben. Apollói termetű, naturalista hűséggel megfestett Orpheusza romantikus, széldagasztotta köpenyével, szinpadias gesztusával, cirkalmas hárfájával és az égbolton füzérben átrepülő madarakkal pontos megvalósítása a szecessziós ábrázolás külsőségeinek. Knopp Imre szintén a kismesterek közé tartozik, képét azonban mégis körüluggi valami gyöngéd lira: az előtérben lévő, önkényesen felnagyított nőalak a szecessziós nőtipust idézi: messzire néző te-

kintete csupa vágyódás és melankólia, kezében virág remeg, a háttérben pedig antik leplekbe burkolt nőalakok sétálgatnak a napsütéses árkádiai tájban.

Ebbe a mitológiai témákat feldolgozó többé-kevésbé konvencionális sorozatba viszont már aligha illeszthető bele Vaszary János Aranykor című képe, mely társtalanul áll az egész magyar festészetben. De meglepően társtalanul áll saját művészetében is, pedig Vaszarynak a giccs határán egyensúlyozó, de azt főként elkerülő biztos ízlése teljesen kiértelmezett felfogásra és nem véletlenszerű, bizonytalankodó kísérletre vall. Noha művében klasszicista és romantikus stílusjegyek keverednek, mégis elkerülte a szecesszió nagy buktatóját, az eklekticizmust. A klasszicizáló aktok és a romantikus, burjánzó kert, valamint a vászonnal egybedolgozott keret az émelyítően gomolygó arany diszitményekkel olyan szerves egységet alkot, amelynek képi és hangulati tartalma is teljesen azonos. Opálos zöld tónus vonja be a kép egész felületét, melyből márványszerűen csillannak ki a hidegfényű aktok, ezek az időtlen boldogságba dermedt szerelmesek, akik olyan masszívak és szenttelenek, mint a kertet díszítő több-ezeréves antik szobrok.

Ennek a klasszikus nyugalomnak és egyben romantikus túlfűtöttségnek nyomát sem találjuk Ferenczy Károly Daphnist és Cloét ábrázoló kis papirképén. Eleven és bensőséges ez az impresszionisztikus közvetlenséggel megfestett jelenet, melyben a mitológia szinte köznapi egyszerűséggel jelentkezik és híján van minden szimbolikus tartalomnak.

Míg egyrészt az erősen szenzualista jellegű magyar festészetet bizonyos közömbösség jellemezte a szimbolikus gondolkodás iránt, addig másrészt érvényesült benne egy olyan többé-kevésbé patétikus-moralista tendencia, amely óhatatlanul a szimbolikus kifejezés felé terelte. Ha kis hatósugaru tendenciáról van is szó, mégis érdekes, hogy az a magyar festészet, amely epigonizmusba, rutinba vagy a jobbik esetben konvencionális megoldásba siklott, ha a szerelem szimbólum-erejű, modern megfogalmazásáról volt szó, általában az életet – az élet folytonosságát vagy az élet-halál viszonylatot – szívesen láttatta szimbólumokban. Főleg a gödöllői iskolára jellemző ez a szemléletmód, melyről Körösfői-Kriesch Aladár fametszetei (Ember a Halál nyomában, Halál az Ember nyomában) éppugy tanuskodnak, mint Nagy Sándor Közös sors című szimbolikus akvarellje vagy az emberi életet zarándoktként megjelenítő Tovább című rajzsorozata.

Kétségkívül megérintette a szimbolikus gondolkodásmód szecessziós grafikusainkat is, a szecessziós ízlés tulajdonképpeni népszerűsítőit, a már említett Helbing Ferencen és Tichy Gyulán kívül elsősorban Faragó Gézát (A bűnből az enyészetbe) és Divéky Józsefet (A hid). Mindannyiuk közül kiemelkedik azonban a könyvművészként is kiváló Kozma Lajos, aki "Utolsó ábrándok" "Melódiák" címen 300 példányban könyvet adott ki, amelyben a "Halni menő élet fellobbanásait szimbolizálta". A kötet Varjas Lászlónak a "Symbolumról" szóló eszmefuttatásával jelent meg 1908-ban. A Vergődés, Temetés, Sirató, Az ős, alkonyat stb. címet viselő tollrajzokból dekadens atmoszférájú világ bontakozik ki, melynek középpontjába az elmulás gondolatát helyezte Kozma, a mulandóságot jelképező banális asszociációkkal, az ősszel, a fejfákkal, a szomorufüzekkel, a kormányos nélküli hajóval.

Ugyancsak élet-szimbólum volt a forrás, illetve a kut is, melyet a két gödöllői mesteren kívül Vaszary és Iványi Grünwald Béla is megfestett, s amelynek egyik leggrandiózusabb ábrázolása született meg Csontvárynak a Mária kútja Názáretben című képén. "A Mária-kép – mint ahogy Németh Lajos kimutat-

ja – egyben az örök élet forrása is", (6) az élet megújulásának, szüntelen körforgásának a szimbolikus megjelenítője. A szimbolikus gondolat elmélyítését szolgálja a korszak lányok alakjának ritmikusan hullámzó füzére, mely kétségbevonhatatlanná teszi a jelenet rituális jellegét.

A szökökút motívum jelenik meg Beck Ö. Fülöp Liszt Ferenc emlékérmének hátlapján is, mint a "kozmosz végtelen", (7) s az ezzel tartalmilag kapcsolatba hozható legmagasabb fokú művészet, nevezetesen a zene szimbóluma. Hasonló jelentésű Körösfői-Kriesch 1907-ből származó zeneakadémiai freskója, melyen rituális tömegjelenet alakul a forrás, illetve a művészet dicsérete. Vaszary János 1896-os festményén a forrás az ifjúság megindító képe, melyet a buja virágok között forrásvizet ivó leányok jelenít meg, míg Nagy Sándor a családi élet tiszta idilljét idézi fel az erdei forrásnál tanyázó meztelen alakokban.

A felsorolt és elemzett példák alapján aligha lehetne kétségbevonni, hogy a századfordulón és a XX. század első évtizedében a magyar festészetet is áthatotta és formálta a szecesszió. Az is kitűnik azonban, hogy a szecessziós szemlélet és stílus megvalósulása igen esetleges volt: jóllehet az európai szecesszió motívumai beszivárogtak a magyar képzőművészet kelléktárába, de többnyire heterogén – hol impresszionista, hol naturalista, hol dekoratív – módon épültek bele a festők művészetébe. Vagy ami ennél is szembevetőbb: a szecessziós izlés és szemléletmód epizódszerűen, elszigetelten, folytatás és kibontakozás nélkül jelentkezett egy-egy életműben, olyan kuriózumként tehát, ami olykor alig lépett túl a pusztán kor-dokumentum jelentőségén.

Ha esztétikai értékeit és eredményeit vizsgáljuk, ugyancsak bajosan tudnánk általános következtetésre jutni, ami arra mutat, hogy a szecesszió a magyar festészetben nem vált kizárólagos stílussá, hanem olyan rugalmas forma maradt, amelyen könnyedén túl lehetett lépni. Vagy pontosabban: nem is egyszerű túllépésről volt szó, hanem inkább arról, hogy a szecesszió "jótékony", minden mérvséget és meghatározottságot nélkülöző inspiráló erővé vált, melyből számtalan lehetőség kínálkozott a továbblépésre. A szecesszió ezt a felszabadító és mozgékonyt tevő "képességét" igazolja Vaszary János és Csók István pályája, melyben a későbbiek során éppen a szecesszió stilizáló, összegező dekoratív tendenciájának az ellentéte érvényesült.

Egy József esetében egészen az európai festészet "törvénye" szerint, a németek és főként Kandinszkij művészetéhez hasonlóan ment végbe a szecesszió túlhaladása: nyugalmas, dekoratív stilizálása az expresszionizmus szaggatott vonalvezetésébe, összetöredezett formába fordult.

Ami mégis a magyar szecessziós festészet általános és a jövő művészetét is befolyásoló esztétikai értékének látszik, az a kifejezés, tehát a forma területén keresendő. Ugy tünik, hogy a szecesszió táplálta bele a hazai festészetbe a dekoratív megfogalmazás képességét és igényét, mely a témától, tehát minden századfordulós pszichikai és filozófiai problémától függetlenül érvényesült a legbanálisabb tárgy képekben is. Az 1908-ban fellépő művészcsoporthoz, a Nyolcak, mintegy "egyenestől" örökölte a szecesszió képi értékeit: Czöbel Béla, Tihanyi Lajos, Orbán Dezső, Berény Róbert dekoratív kompozíciói éppúgy erről tanuskodnak, mint a művészcsoporthoz szorosan nem tartozó, de velük szimpatizáló festők: Ziffer Sándor, Perlott-Csaba Vilmos és Lesznai Anna ebből az időből származó homogén színfoltokra és feszes vonalhálózatra épülő, síkszerű festményei.

JEGYZETEK

- (1) SELING H. –BAUCH K. : Jugendstil der Weg ins 20. Jahrhundert c. könyvből Hans H. Hofstätter: Malerei c. fejezetében 11. oldal
- (2) uo. 13. oldal
- (3) uo. 34. oldal
- (4) HALÁSZ G. : Magyar századvég 14–15. oldal
- (5) GULÁCSY L. : Tűnődés. Egyetemi Lapok, 1909. október 28.
- (6) NÉMETH L. : Csontváry. 1970. Második, bővített kiadás. 193. oldal
- (7) NAGY L. : Beck Ö. Fülöp Liszt Ferenc emléklakettje. Művészet, 1976. január. 28. oldal

IRODALOM

- BERNÁTH Mária: A szecesszió fogalma és helye a tudománytörténetben. Művészettörténet, tudománytörténet, Budapest, 1973
- HALÁSZ Gábor: Magyar századvég. Budapest, 1944
- HOFSTÄTTER, H. H. : Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Köln, 1963
- HOFSTÄTTER, H. H. : Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Köln, 1965
- JULLIAN, P. : Der Symbolismus. Köln, 1974. Le Symbolisme en Europe c. katalógus. Párizs, 1976
- NÉMETH Lajos: Csontváry. Budapest, 1970
- PÓK Lajos: A szecesszió. Budapest, 1972
- SELING–BAUCH: Jugendstil der Weg ins 20. Jahrhundert. 1959
- RHEIMS, M. : L' Art 1900. Párizs, 1965
- SCHMUZTLER, R. : Art Nouveau. New York, 1962
- SZABADI Judit: Gulácsy Lajos. Budapest, 1969
- SZABADI Judit: L' apparition du Modern Style dans l' art graphique hongrois. Acta Historiae Artium, Budapest, 1973

Zusammenfassung

DARSTELLUNGSTYPEN IN DER UNGARISCHEN KUNST DER JAHRHUNDERTWENDE

Der eine für das Ende des 19. Jahrhunderts charakteristische Stil, der Jugendstil, war sowohl der Auffassungsart wie auch der Ausdrucksweise nach eine höchst heterogene Richtung. Nebenkleinlichem Tatsachenverständnis und überhitztem Mystizismus in der Darstellung schreckte er nicht davor zurück, Naturalismus mit Stilisierung, sowie auch akademische Darstellungsart mit dekorativer Auffassung zu vereinen. Trotz seiner Vielartigkeit und Stilzerrissenheit eignet ihm aber ein gewisser Zug, der – zum mindesten im Inhaltlichen – auf die Malerei bestimmend einwirkte, nämlich die Bestrebung, sich in Symbolen auszudrücken. Der Jugendstil verwendete und wiederholte einerseits mehrere tausend Jahre alte Symbole, traf eklektisch Auswahl unter mythologischen und biblischen Themen,

bettete sie andererseits aber in solche Darstellungstypen, die mit den Symbolerklärungen dieser Zeit durchtränkt waren. So sind diese Symbole Dokumente für die Auffassung der Jahrhundertwende: gleichzeitig erscheinen sie als Träger eines Lebensgefühls und bekunden keine innere Verwandtschaft, sondern nur lockere, oberflächliche Verbindung mit der zu einheitlichem Stil gereiften Strömung dieser Epoche, dem französischen Symbolismus.

Das Interesse der sezeptionistischen Malerei gruppiert sich um zwei Problemkreise: der eine betrifft die Situation des Menschen in der Welt, beziehungsweise die nur negative Empfinden dieser Situation: Unsicherheit, Gehemmtheit, das Gefühl, dem Schicksal ausgeliefert zu sein, sowie eine theatralisch betonte Verständnislosigkeit Leben und Tod gegenüber. Die andere Problemgruppe betrifft das Verhältnis von Mann und Weib zueinander, besser gesagt, das Rätsel, das sich in der früher unproblematisch erscheinenden Beziehung nun zeigte und das der Unerforschbarkeit dieses gegnerischen Verhältnisses und demzufolge einem Gefühl des Ausgeliefertseins entspringt. Als der Jugendstil seinen für ihn charakteristischen Typ des Weibes schuf, legte er von beiden Erlebnissen, von beiden Arten des Verzweifeltseins, Zeugnis ab. So entstand eine bezeichnende Schöpfung der Sezeptionsikonographie: das von Dante-Gabriel Rossetti stammende Symbol des sentimentalsten, beziehungsweise des fatalen Weibes (Judit, Salome, Messalina, Kleopatra).

Da die sezeptionistische Malerei auch Umarmung und Kuss in die Darstellung einführte, entstanden die stereotypen Paare der Liebesdarstellung: der Vampyr, die ihr Opfer mit Todeskuss umarmende Sphinx, Susanna mit den beiden Alten, Orpheus mit Eurydike, Daphne und Cloe, Paolo und Francesca u. a.

Noch immer handelt es sich um eine Umkreisung des Erlebnisses, wenn der Jugendstil, aus einem Ursymbol einen neuen ikonographischen Typ schaffend, die Quelle, beziehungsweise den Springbrunnen zum Symbol des Lebens, der Liebe, der Erneuerung der Kunst und der Unendlichkeit umprägt.

Wenngleich in der ungarischen bildenden Kunst der Jahrhundertwende der Jugendstil keine zusammenhängende gleichmässige Richtung geschaffen hat, so erscheinen doch die charakteristischen Darstellungstypen der Epoche auch in der ungarischen Malerei. Sie aufzuzeigen und zu deuten, versucht die Abhandlung mit einer Untersuchung der Werke von István Csók (1865–1961), János Vaszary (1867–1939), Lajos Gulácsy (1882–1932), Tivadar Kosztká Csontváry (1853–1919), Károly Ferenczy (1862–1917) und József Rippl-Rónai (1861–1927), wie auch der beiden Meister der auf den Ruskin-Morris-Ideen aufgebauten Schule von Gödöllő: Aladár Körösfői-Kriesch (1863–1920) und Sándor Nagy (1868–1950).

