

SZINYEI MERSE PÁL ÉS AZ EURÓPAI FESTÉSZET ROKON TÖREKVÉSEI

SZINYEI MERSE ANNA

A múlt század közepére Magyarországon és a környező országokban szinte általánosan meghonosodott és közkedvelté vált történeti tájképek és útirajzok, és a főként néprajzi érdeklődésű, csak igen lassan polgárosodó életképek mellett az 1860-as évektől új jelenségek feltűnése is megfigyelhető e műfajokban.¹ A társadalomszemlélet liberalizálódása, majd radikalizálódása Európa-szerte egybeesett a modern természettudományok, különösen az optika gyors fejlődésével: e folyamatot követte a művészi látásmód változása is. A több évszázados tradíciók kötelékeit fellazító törekvések fokozatosan hadat üzentek minden olyan művészi és társadalmi konvenciónak, mely akadályozta az elfogultságtól mentes, szabad természetértelmezést. Az 1860-as évektől mindenfelé terjedő világos festés a műtermi világítás, az úgynevezett galériatónus évszázadokig egyeduralkodó alkalmazásának megrendülését jelentette. A szabad természetben a XIX. század elejéig csupán tanulmányokat készítő festők most már műtermük mélyén is egyre kevésbé hivatkozhattak az akadémikus szabályokra. A heroikus, történeti, vagy egzotikus tájfestés nimbusza lassanként elhalványult, és a természet bármely igénytelen zuga megörökítésre alkalmassá vált. Az új tájfelfogás azonban nemcsak az ikonográfiai és kompozicionális sablonokat vetette el. A tudatosan elemzett való látvány a festőmódszer megváltoztatását sugallotta. A szabadtéri megvilágítás élő fényárnyékai, a reflexek villódzásai gyors munkára készítették a festőt, aki az egyszeri látvány színértékeit – valőrjeit – rögzítette az addig megszokott, sablonos helyi színek helyett. Így szélesebb és összefogottabb ecsetjárással, részletmentesen, nagyobb egységekben adta vissza az eléje táruló valóságot. Az eszerint dolgozó barbizoni mesterek, vagy az angol Constable és Bonington alkotásai a Közép-Európától nyugatra kiránduló festők számára is lassanként ismertté váltak és példájuk nyomán a legjobbak egyre bátrabban választották a közvetlenül megfigyelt természet és a való élet ábrázolását.² Az akadémikus szabályokkal gúzsba kötött idealizáló festésmód merevsége többé nem volt alkalmas az újabban megkóstolt szabadabb felfogás kifejezésére. A hagyomány ellenében előtérbe került a természeti-társadalmi környezetével közvetlenebb, ugyanakkor kötetlenebb kapcsolatot vállaló alkotóegység. Lassanként megszűnik az a távolságtartás, hűvös objektivitás, vagy filozofikus elvonatkoztatás, mely a XIX. század első felének látásmódját jellemezte. A művész már nemcsak kívülről szemléli a tájat, az életet, ezért festményeiben egyre nagyobb szerepet kap saját élményvilága, saját környezete. Nem a múltra, hanem főként a jelenre tekint. Művészetének immanens jellege témaválasztásából éppúgy kiviláglik, mint a romantikából a realizmus, naturalizmus, illetve az impresszionizmus irányába fejlődő stílusából.

1 Vö. *Szinyei Merse Anna: A magyar tájfestészet aranykora.* Budapest 1994.

2 Széles körből merített mindehhez példát a kölni és zürichi összefogással létrejött „Táj fényben” c. kiállítás: *Landschaft im Licht* (kat. szerk. G. Czymbek) Wallraf-Richartz-Museum, Köln – Kunsthau Zürich 1990.

Míndez azonban kezdetben csak néhány jelentős művészegyéniséget érintett, az új látásmód természetesen sehol sem tudott egy csapásra győzedelmeskedni. A kiállításokat még a század hatvanas, hetvenes éveiben is az akadémiában gyökerező, hatásvadászó történeti és zsánerképek áradata uralta egész Európában. A hivatalos bemutatókra alig-alig kerülhetett be olyan alkotás, mely hátat fordított a konvencionak. Legkorábban az angolok fogadták elnézően, sőt elismerően az új törekvéseket: a század elején Turner és Constable atmoszférafestése ott lassanként éppúgy elfogadottá vált, mint valamivel később a preraffaeliták újszerű téma- és stílusvilága. Később az ún. „Glasgow Boys” nevű csoport tevékenysége érdekes számunkra.³ Franciaországban a barbizoni mesterek friss tájsejteléte és Courbet nyers realizmusa olyan alapot adott a későbbi impresszionista nemzedék elindulásához, mellyel semmilyen más ország nem dicsekedhetett.⁴ Az utóbbiaknak a Salon kiállításaira való betérése azonban csak jóval később következett be. Hiába volt Párizs még sokáig a művészet fővárosa, az uralkodó körök ízlését kiszolgáló akadémia ott is féltékenyen őrizte hadállásait.

Európa más részein is történtek olyan kezdeményezések, melyek jelentős mértékben előrevitték a művészeti gondolkodást. Hollandiában a hágai iskola művészeit⁵ saját nemzeti hagyományaik és barbizoni kirándulásaik tapasztalatai vezették el a realiztikus atmoszféra-festéshez, majd a színesebb plein airhez. Az ún. amszterdami impresszionisták, különösen a pointillistává lett Toorop – akárcsak a belga luministák – még közelebb álltak a franciákhoz. Belgiumban egész csapat festő állt csatasorba a művészi látás modernizálásáért. Változatos törekvéseik végül sajátos neoimpresszionizmusba, majd fauvizmusba torkollottak.⁶ Olaszországban a foltfestő „macchiaioli”-k (G. Fattori, T. Signorini, S. Lega, valamint a Párizsba költözött De Nittis) hoztak teljesen új eredményeket a napsütésben izzó tájban élő ember nagyvonalú előadásában. Majd kialakult a sajátos olasz divizionizmus. A spanyolok még tarkább, cigányosabb képeket festettek. A kisebb országok sem függetleníthették magukat az optikai, színtani felfedezések festészeti alkalmazásától: a kis Svájc F. Buchser korai plein air-képeivel, Ausztria főként F. G. Waldmüller napos, ám még a biedermeierben gyökerező jeleneteivel, majd A. Pettenkofen, Tina Blau és társaik plein air táj- és életképeikkel, végül az osztrák „Stimmungsimpressionismus” képviselői az általános probléma helyi megoldásait adták.⁷

Német területeken és a közép-, illetve kelet-európai országokban még váratott magára egy ideig az új látásmód elterjedése. Berlinben A. Menzel ragyogó preimpresszionizmusa teljességgel elszigetelt maradt, hiszen ilyen jellegű vázlatai csupán a századfordulón kezdtek ismertté válni. Frankfurtban a rövid ideig ott élő Courbet példája, Weimarban pedig a néhány évig ott tanító Böcklin hatása vált jelentőssé.

3 Vö. *The Glasgow-Boys 1880–1900*. The Scottish Arts Council, Edinburgh 1971.; valamint *Ch. Heilmann: Zur Stellung der Glasgow-Boys und ihre Beziehung zur Haager Schule*, in: *Die Haager Schule in München*. Neue Pinakothek, München 1989. 413–418.

4 Vö. *Impressionisme. Les origines 1859–1869*. (kat. szerk. *H. Loyrette – G. Tinterow*). Grand Palais, Paris – The Metropolitan Museum of Art, New York 1994/95.

5 Lásd *G. Sillevius* publikációit, különösen a 3. jegyzetben említett katalógusban.

6 Vö. *S. Goyens de Heusch* katalógusát: *L'impressionnisme et le Fauvisme en Belgique*. Musée d'Ixelles, Bruxelles 1990.

7 A legtöbb ország rokontörekvéseivel foglalkozik – időnként kissé összeszomva a különféle tendenciákat – *N. Broude: Impressionism*. New York 1990.; valamint *I. F. Walther* (szerk.): *Impressionismus 1860–1920*. I–II. Köln 1993. Sajnos mindkét nagyszabású feldolgozás igen mostohán bánt el a közép- és a kelet-európai rokonzfelfogású festőkkel. Egyébként jelen előadás sem tehet egyebet e kis terjedelemben, mint csupán felvillantani valamit az óriási anyagból.



Szinyei Merse Pál: Mező 1909.
(HOM. 53.27.1.)

A müncheni festőakadémia, bármennyire is a konvenció, a kötöttségek fellegvára volt, nem zárhatta be – és nem is akarta bezárni – kapuit a Párizs felől támadt friss áramlatok lassú beszűrődése elől. A bajor főváros virágzásnak indult művészeti élete az összes közép-európai és német kultúrcentrum közül Münchent tette leginkább képezzé a sokfajta irányzat egyidejű befogadására, bár hivatalos művészeti intézményei akkor még nem ismerték el az új kezdeményezések létjogosultságát.⁸

A magyar festészet számára olyan fontos müncheni művészeti törekvések legszerzeágazóbb időszaka – a századvégi szecessziót megelőzően – az 1865–75 közötti évtized. Még javában alkotnak az intim tájképekben barbizoni tájfestő hagyományokat közvetítő öregek: id. E. Schleich és A. Lier, meg a kedélyes életképfestő C. Spitzweg. Frankfurtból átköltözik a Courbet-elveket közvetítő Viktor Müller. Később a karlsruhei tanultságú Hans Thoma; a svájci természetszimbolista A. Böcklin is egyéni színezettel bővíti az összképet. Az akadémián tanuló fiatalok és a független festők közül is többen meglátogatják az 1867-es párizsi világkiállítást és szóban terjesztik a világosan festett,

⁸ Vö. Die Münchner Schule 1850–1914. (kat. szerk E. Ruhmer). Haus der Kunst München 1979.; valamint Szinyei Merse Anna: A müncheni iskola kiállítása – magyar szemmel, in: Művészet 1980/8. 37–41.

valóságghű ábrázolásmód francia feltűnéséről szóló híreket. Münchenben is a realizmus volt divatban, de ez Piloty iskolájának fülledt, galériatónusú részletrealizmusa, mely teátrális és pszichologizáló akadémizmusával a belga és a francia történelmi festők példáját fél évszázadra hivatalos stílussá emelte Németországban és a tőle keletre fekvő országokban is. A történelmi festészetnél is fontosabb szerepet töltött be a zsánerfestészet sajátos müncheni ága. Hivatalos képviselői – mint például az akadémiai tanár A. Ramberg – a holland életkép korszerűsített változatát művelték, melyben szintén nagy szerepe volt a műtermi tónuson belül kibontakozó apró részleteknek.

A mestereik működését túlhaladottnak ítéelő fiatalok – élükön W. Leiblrel – az 1869 nyarán megnyílt első nagy nemzetközi képzőművészeti kiállításon aratták első győzelmeiket és itt szembesültek először a franciákkal – bár ez utóbbiakat nem a legfrissebb eredmények képviselték a tárlaton. A barbizoniak és Courbet példája jó néhány nyitott szemű közép-európai festő számára a reveláció erejével hatott – impresszionizmusról itt még nem lehetett szó, hiszen csak néhány korai Manet-kép volt jelen.

Magyarok is megfordultak a korszakalkotó jelentőségűvé vált kiállításon, de közülük csupán egy festő érzekelte teljes fontosságában az eseményt: Szinyei Merse Pál, aki eddigi társtalan törekvéseinek beigazolódását élhette itt meg. A fiatal festő csupán egyéni hajlamának engedve próbálkozott a táj és az ember konvenciómentes ábrázolásával, hiszen erre biztatást sem a magyar, sem a müncheni környezetben nem kapott. A magyarországi tárlatokon még id. Markó Károly követőinek apró alakokkal benépesített eszményi tájai, valamint a történelmi tájfestők romantikus-akadémikus felfogású, tompa színezésű képei voltak divatban, az osztrák Pettenkofen korai szolnoki plein airje ez időben még kevéssé hatott.

A Münchenben dolgozó magyar művészársaság tagjai a történelmi festés hívei voltak, s művészi véleményben alig tért el tőlük Szinyei ekkori jó barátja, Gabriel Max és Hans Makart sem. Ha volt is a tárlatnak eszmei felszabadító hatása másokra is – barátja, Wilhelm Leibl például a Courbet-tanulások másik vonalát aknáztta ki –, érdekes módon a müncheni körből Szinyei Mersén kívül senki sem vállalkozott a felvetett tájfestési és színproblémák következetes festői kimunkálására. Így az övé lett az érdem, hogy francia kollégáival nagyjából egy időben, s mint elemzéseinkből rövidesen kitéunik, tőlük függetlenül, önállóan fedezte fel és alkalmazta a napfény forma- és színelakító szerepét kutató plein air.⁹

Példájára a müncheni műtermek mélyén is több festő próbálkozott apró plein air-jellegű vázlatokkal, köztük magyarok is. De egyrészt ezek az akkor még semmire sem értékelt tanulmányok zömmel a XX. század eleji hagyatéki kiállítások érdekességei lettek, s így korukban ismeretlenek maradtak, másrészt olyan bátortalan kezdeményezések voltak, melyekben maguk az alkotók sem hittek a mindent elárasztó történelmi és zsánerkép árnyékában. Szinyeinek a korán meghalt Dósa Gézán kívül egyetlen követője lehetett volna, a salzburgi születésű Fritz Schider, aki 1872–75 közötti képein a Leibl-féle széles foltfestést próbálta összeötvözni a Szinyeinél látott élénk színekkel. Amint azonban kikerült a müncheni inspiráló környezetből és elfogadta a baseli rajziskola tanári állását, művészete megmerevedett, egészen átalakult és csak idős korára vált újból szabadabbá. Érdekes módon ugyanez következett be magában a Leibl-körben is: mikor irányadó mesterük és példaképük vidékre költözve magányosan fejleszti egyre ponto-

9 Bővebben *Szinyei Merse Anna: Freilichtmalerei in Ungarn 1870–1910*, in: *Pleinair-Malerei in Ungarn. Impressionistische Tendenzen 1870–1910*. Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück 1944.

sabbá, rajzosabbá stílusát, a szétszéledő társaság számos tagja elkallódik, vagy művészete teljesen más irányba fordul.

A számos felsorolt ország plein air- vagy impresszionisztikus jellegű festészetéből alig-alig tudnánk megnevezni Szinyei Merse törekvéseinek valódi rokonait. A meglehetősen későn, csupán a századfordulón formálódó ún. „német impresszionisták” terméséből legfeljebb Slevogt és Liebermann 1901/02-es amszterdami papagájos képei említhetők. A skandinávok színpompás távoli analógiái is későbbiek, akárcsak a cseh Slaviček néhány kompozíciója. A lengyeleknél azonban még később sem találunk ilyesmire. Az orosz festészetben Repin figurális plein airje, vagy Levitan tájfestészete eredtethető hasonló érdeklődésből.

Századunk elejére – még az avantgarde berobbanása előtt, vagy azzal egyidőben – világszerte, így Magyarországon is általános győzelmet aratott az új természet szemlélet és szinte minden művész, legalább átmenetileg, megpróbálkozott a frissebb festői nyelvezet alkalmazásával. Az 1870-es és 80-as években azonban csak megbukni lehetett az olyan eredeti tehetségeknek, akik nem voltak hajlandók megalkudni a hagyománnyal, sőt kortársaik törekvéseitől is igyekeztek magukat távortartani. Az időben errefelé senkinek sem volt bátorsága szembenézni a valósággal – sem a műtermi festőállvány előtt, sem kint a napsütötte természetben, még kevésbé az avitt hangulatú kiállítótermekben.

Csupán az ifjú Csók István lelkendezett arról, milyen nagy élményt, „az első, hatalmas, művészi kinyilatkoztatást” jelentette számára, a Mintarajziskolát immel-ámmal látogató kezdő festőnövendék számára 1883-ban két mű: „Szinyei Merse Pál kiállította a Múcsarnokban a *Pacsirtát* meg a *Majálist*. Azóta mindenki tudja, mit jelentenek e képek; mit maga Szinyei a magyar műtörténelemben. Azért is csak a hatásról írok, amit rám tettek a sötétség, korcsmák, rongyos alakok festésének korszakában e napsugárral, vérrel izzó színek, mikkel Szinyei hiába iparkodott meggyőzni korát. Bevallom őszintén, először meghökkentem, aztán bosszankodtam, tán azért, mert később se mertem bevallani magamnak, hogy tetszik, sőt el vagyok ragadtatva. Vissza-visszatértem s igyekeztem megértetni magammal miért nem e szellemben tanítanak engem s miért tetszik Szinyei mindjobban, dacára, hogy másként fest mint ahogyan illenék. Ez a búzavetés – ezek a bárányfelhők! Meg voltam zavarodva. Eredmény: egyáltalában nem jártam be többé az iskolába.”¹⁰

10 Csók István: Emlékezéseim. Budapest 1945. 12.