

HULLÁMVERÉS

Utak és különutak a magyar avantgárdhoz

A magyar művészettörténet-írás a XX. században a művészettörténeti múlt különböző időmetszeteihez s olykor különböző, rendkívüli jelentőségűnek tartott egyéni életművekhez kapcsolta a modern egyetemes művészet „születésének” mozzanatát.¹ A máig megkerülhetetlen haladáselvű elképzelés és a hozzá társuló biologikus modell ugyanis szükségessé tette bizonyos fordulópontok kijelölését, a *kezdet* időbeni és alkalmasint térbeni meghatározását, periódushoz és földrajzi helyhez kötését. Mindez abban a korban történt, amikor már nyilvánvalóvá váltak a nem sokkal korábban megalkotott történeti stílusfogalmak alkalmazhatóságának korlátai, s a „jelen”-ben zajló művészeti folyamatokat egyetemes érvényű stílus kategóriák helyett irányultságot tételező és szükségképpen a partikularitás felé tartó *tendenciákkal* lehetett leírni és rendszerezni. Mindezt azért volt szükséges felidézni, mert az alább következő művészettörténeti vázlat elején indokolt tisztázni a modern és az avantgárd művészet fogalmának különbségét. A tárgyunkra vonatkozó szakirodalom ugyanis felváltva, olykor behelyettesíthetőként használja a két jelzőt, holott a jelzős szerkezetekből alkotott terminusok tartalmi és terjedelmi különbsége mindenki számára nyilvánvaló. Mindazonáltal a tágabban értelmezett és nagyobb időtávot átívelő „modern” fogalma sem ragadható meg egykönnyen, jórészt a benne rejlő önellentmondás miatt. Ez nem más, mint az a tény, hogy épp a művészeti historizmus előfeltételeként megképződő reflektív történeti tudat generálja a modern fogalmát, s teszi értelmezhetővé (és kíséri végig) a modernitás nagy illúziójának fejlődéstörténetét. Annak a múltba vetett tekintetnek a fényében pedig, ami a XX. század második felében, a posztmodern paradigmaváltás után alapvetően módosult, felettébb különösnek hat az a hagyományos elképzelés, mely a modern = korszerű művészet jelenségeit a mindenkori hivatalos = retrográd művészettel való antagonisztikus szembenállásként írja le. Azaz konformitás és nonkonformitás ütközésében, pszeudoművészet és „igazi” művészet konfliktusában, a magukat az akadémiák és szalonok zárt világával szemben pozicionáló „kivonulók”, „visszautasítottak”, „függetlenek” harcában látja kibontakozni a művészeti modernitás történetét.

Mint tudjuk, a folyamatok ennél a polarizált képletnél jóval árnyaltabbak és összetettebbek voltak. A külföldi művészeti centrumokra a hazai művészképzés hiátusai (korábban hiánya) miatt fokozottan hagyatkozni kénytelen magyar, illetve magyarországi művészek helyzete különösen ellentmondásos, hiszen a művészi fejlődés és „haladás” útját azokon a külföldi akadémiákon kereshették (a XIX. század első felében Rómában és Bécsben, később főleg Münchenben), melyek konzervatív szellemiségének meghaladása lett a modern művészeti pozíció *sine qua non*-ja. A mind tágabb időhatárok közt értelmezendő historizmus és a századfordulón elterjedő szecesszió megváltozott értékelésével

A reprodukált műtárgyak a Janus Pannonius Múzeum képzőművészeti gyűjteményében találhatóak.

¹ A hagyományos felfogás Delacroix romantikus festészetében látja a kezdetet, Fülep Lajos Cézanne életművének jelentőségét emeli ki a jövő fejleményeinek megalapozásában (Paul Cézanne. *Művészet*, 1907. 3. szám), Németh Lajos pedig a rokokó és a romantika XVIII. századi váltásához köti a „modern korszak” vajúdsát és születését. (*A művészet sorsfordulója*. Magvető Kiadó, Budapest, 1970. Ezen belül: A modern művészet korszakhatárai. 5–15.)

egyre szélesebb medrévé váló modernitás-fogalom viszont kezünkre játszik, mert élesebben rajzolja ki az avantgárd jellemzőit. Ezek egyik legfontosabbika – a társadalmi-politikai radikalizmus, kollektivitás-eszmény és mások mellett – a tagadás. Elfordulás a megkövült esztétikai és ízlésnormáktól, az azokhoz kötődő intézményektől, művészetszociológiai sé máktól, képzéstől és gyakorlattól, művészetfogalomtól. Szembehelyezkedés még a *modern* művészet olyan kulcsfontosságú vívmányaival is, mint a maga idején az optikai szenzualitás lehetséges végpontját jelentő impresszionizmus.

Magyar vonatkozásban ez azt jelenti, amit a filozófus Lukács György fogalmaz meg a *Nyugat* 1910. februári számában, az akkor még nem ezen a néven bemutatkozó Nyolcak első kiállításáról írott kritikai beszámolójában: „Hadüzenet ennek a művészetnek pusztja megjelenése és létezése. Hadüzenet minden impresszionizmusnak, minden szenzációnak és hangulatnak, minden rendetlenségnek és értékek tagadásának, minden világnézetnek és művészetnek, amely első szavának és utolsóknak az »én« szót írja le.”² Lukács tehát egyrészt – az akkori szóhasználatban még nem a maival azonos jelentésű – impresszionizmus meghaladását üdvözli, másrészt a tagadás tagadásának érdemét tulajdonítja a kiállítóknak.

A Nyolcak, az első, programmal rendelkező, radikális magyarországi avantgárd csoportosulás néhány év és néhány – változó tagösszetételű – kiállítás után, 1912-ben már befejezte együttes fellépéseit, örökébe 1915-től a Kassák Lajos szerkesztette *A Tett*, majd 1916-tól a *Ma* folyóirat köré tömörülő művészek s a belőlük szerveződő *aktivista* mozgalom lépett. A nem kis részben német mintákat (például Franz Pfemfert *Die Aktion* folyóiratát) követő magyar aktivizmus a tagadásban jóval messzebbre ment, mint a hozzá képest konszolidáltak s – főképp műfaji értelemben – bizonyos mértékig hagyománytisztelőnek is minősíthető Nyolcak. Az aktivisták stílári igazodásának pluralizmusa és világnézeti tájékozódásának eklekticizmusa olyan gyúelegyet eredményezett, ami programmá sűrűsödve egyszerre állt szemben korának avitt társadalmi struktúráival, a politikai palettának a mérsékelt baloldaltól a jobboldali konzervativizmusig terjedő szinte valamennyi árnyalatával, s legfőképpen az egész Közép-Európára s benne az 1918-ig fennálló Osztrák–Magyar Monarchiára általánosan jellemző militarizmussal és nacionalizmussal.

Különös, ám az általános modernításban megőrződő részleges kontinuitással mégis egybecseng az a jelenség, ahogy a sokirányú tagadás és avantgárd utópizmus közegében egyes műfaji preferenciák – mint a nagy hagyományú Árkádia-téma és annak jellemző formai-ikonográfiai képletei – szilárdan tartják magukat. Ez a koronként és csoportonként változó tartalmakat, eszményeket és vágyakat kifejező „klasszikus” műfaji vonulat egyaránt jellemző műtípussal jelentkezik a Nyolcak körében, az előzményüknek tekinthető „magyar Vadak”-nál,³ az úgynevezett neósoknál⁴ és később, az aktivisták egyes művészeinél, egy teljes évtizeden át. Az árkádikus kompozíciók egyaránt szolgálhattak keretül és vázául a legkülönbözőbb stílusátások érvényesülésének, a francia fauvizmustól az expresszionizmuson át a kubizmusig. Ezek az impulzusok nemritkán keveredve, az egyes műben szétszalazhatatlan egységet képezve jelentkeztek. Az, ami Marées mitológiai témáiból, az időse Cézanne aktos csoportkompozícióiból, Matisse *Életöröme*ből⁵ átszüremlik a századelő magyar művészeté-

² Lukács György: Az utak elváltak. *Nyugat*, 1910. február 1. III. évf. 3. szám, 190–193.

³ Az elnevezés utólagos bevezetéséről Passuth Krisztina: Francia Vadak, magyar Fauve-ok. In: Passuth Krisztina, Szücs György (szerk.): *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig*. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában, 2006. március 21. – július 30. A Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai 2006/1. 11–35.

⁴ Az elnevezés eredetéről és a Nagybánya-fogalom változásáról többek közt Csorba Géza: A Nagybánya-kép száz éve. In: Nagybánya művészete. Kiállítás a nagybányai művésztelep alapításának 100. évfordulója alkalmából. A Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai 1996/1. 15–25., illetve Szücs György: Disszonancia vagy harmónia? A „neós” művészet Nagybányán. In: Passuth – Szücs: i. m., 47–60.

⁵ Henri Matisse: *Le bonheur de vivre* (La joie de vivre) 1905–1906., olaj, vászon, 175x241 cm. Barnes gyűjtemény, ltsz.: 719

be, az itt egy olyan hagyományra rakódik rá, amit az akadémikus műfajhierarchia szívós továbbélése és látens tisztelete jelent – egy, az akadémiai képzés hézagosságával és hiányai-val szembesülő művésztsadalomban. Nem tartozik témánkhoz, de megjegyzendő, hogy e tradíció bűvópataként csordogáló folyamatossága a húszas évek elején az Európa-szerte feleledő újklasszicizmus széles áramába torkollik Magyarországon is. Ez a tartósnak bizonyult műfaji preferencia pusztán egyik és nem is perdöntő fontosságú jele annak a folyamatosságnak, amit szem előtt kell tartanunk, ha az első szervezett magyar avantgárd csoport fellépéséhez vezető mozzanatok, esemény- és intézménytörténeti, művészetszociológiai és stílusbeli történéseket, azaz a Nyolcak előzményeit kutatjuk. Hiszen nyilvánvaló, hogy az 1910 körüli nagy „áttöréshez” a fokozatos *fejlődés* jegyeit mutató társadalmi, politikai, világnézeti és művészeti folyamatok egymást erősítő kölcsönhatása vezetett. Mindez azt a feltételezést is megengedi, hogy a magyar avantgárd új csoportosulásai egy olyan „családfán” helyezkednek el, amiből a modern magyar művészet kialakulása levezethető, genealógiája történeti értelemben leírható. Az erre a felfogásra épített – sohasem kielégítő – modellek, sémák kulcskérdése, hogy térben hol és időben mikor véljük megtalálni a kiindulópontot.

Konszenzus mutatkozik abban, hogy a főntebb említett „magyar vadak”, másik gúnynevükön „neósok” hol elszigetelt, hol csoportos működésében a magyar avantgárd első hulláma ismerhető fel. Az e körbe tartozó, és később részben a Nyolcak (Berény, Czóbel, Kernstok, Márffy, Tihanyi), részben a kecskeméti művésztelep (Iványi Grünwald Béla, Perlrott Csaba Vilmos) vagy éppen a holland de Stijl csoport (Huszár Vilmos) tagjává váló művészek debütálásának, pontosabban fauve-ként való megnyilvánulásának *helye* különböző, olykor vitatott. Egység, illetve nézetazonosság csak a „felütés” idejének meghatározásában tapasztalható. Ez az 1900-as évtized közepe, ám itt is mérlegelés tárgya lehet, hogy Czóbel Béla korai festményeinek nagybányai kiállítása és az általuk elindított nemzedéki és szemléleti konfrontáció, vagy az ezt megelőző, 1905-ös párizsi őszi szalonon történt szereplés (Czóbel mellett Berény, Márffy és Huszár Vilmos is bemutatkoztak itt) dokumentált ténye jelenti-e az igazi fordulópontot. A korszakkal foglalkozó újabb kutatásokban megfogalmazott sarkított álláspont azt képviseli, hogy „a magyar modernizmus a francia fővárosban született meg.”⁶ Ha ezt a mondatot nem kizárólag a magyaroknak a francia fauves csoport demonstratív fellépéséhez köthető kiállítási megjelenésére vonatkoztatjuk, hanem beleértjük Rippl-Rónai József korábbi, átütő sikerű szereplését is az 1894-es Mars mezei szalonon, ahol *Öreganyám* című festménye, „az első modern szellemű magyar kép” rendkívül jó fogadtatásban részesült a sajtóban, s ami talán ennél is fontosabb, Toulouse-Lautrec, Gauguin és a Nabis köreiben,⁷ akkor beláthatjuk, hogy az állítás legkevésbé sem alaptalan. A két dátum és a két kiállítási szereplés összekapcsolása annál is inkább indokolt, mert a neósok 1906-os hazai feltűnése idején már kiváló itthoni reputációval rendelkező, kétlaki életmódot folytató, Párizsban, Budapesten (és Kaposváron is) otthonos mester 1907-ben a neósok szellemi és szervezeti tranzitállomásául szolgáló MIÉNK-nek, a Magyar Impresszionisták és Naturalisták Körének társelnöke lett, a plein-air előfutáraként tisztelt Szinyei Merse Pál és a nagybányai stílusparadigmát⁸ kiteljesítő Ferenczy Károly mellett. Az ekkor úgynevezett „kukoricás” korszakának elején tartó, s annak bontott, dekoratív ecsetkezelési technikája, intenzív koloritja révén a francia fauvok

⁶ Molnos Péter: Kelet Párizsa a magyar ugaron. In: Passuth-Szücs: i. m., 109.

⁷ Szinyei Merse Anna: Rippl-Rónai Franciaországban, és kapcsolata a Nabis csoporttal. In: *Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása*. Magyar Nemzeti Galéria, 1988. március 12. – szeptember 6. A Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai 1988/1. 49–68.

⁸ Gosztonyi Ferenc: Perifrázis – „Koloristikus naturalizmus synthetikus alapon”. In: *Ferenczy Károly (1862 – 1917) gyűjteményes kiállítása*. Magyar Nemzeti Galéria, 2011. november 30. – 2012. május 27. A Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai 2011/3. 102–109.



Iványi Grünwald Béla: Nagybányai táj a Gutinnal, 1908 k.
JPM ltsz: 81.188

(különösen Matisse és Derain collioure-i képei) jellegzetes megoldásaira is reflektáló⁹ Rippl-Rónai akár lehetett volna az 1909 végén bemutatkozó Nyolcak hivatalos vezéregyénisége is. Nem az ő ambícióin múlott, hogy nem így történt. Egy más úton és máshol – itthon, Magyarországon – megalapozott tekintély és szervezőkészség, a *locus* adottságainak másfajta hasznosítása (Nyergesújfalu versus Kaposvár) Kernstok Károlyt emelte ebbe a pozícióba a sikeres, de iskolát és táborot nem építő, kollektív programban nem gondolkodó idősebb pályatárs helyett. Mindazonáltal a két törekvés, a két franciás igazodás (Rippl-Rónai és a neósoké/Nyolcaké) a közös tagadáson, az egyként konzervatív közízlés, „hivatalos” művészet és akadémiai kánon opponálásán túl is szellemi szolidaritásra tudott lépni. Annak ellenére, hogy Rippl és a Nyolcak támogatói köre, szellemi háttere nem volt teljesen azonos, csak néhány – nem jelentéktelen – ponton érintkezett: a szintén Párizs bűvöletében élő, és a konzervatív körök szemében ugyancsak botránykőnek számító költő, publicista Ady Endre mindkét irányban mutatkozó vonzalmában, a művelt (és asszimiláns) zsidó nagypolgárság művészetpártoló gesztusaiban és nagystílusú reprezentációjában.¹⁰ Utóbbinak ékes bizonyítéka a Rippl és a Nyolcak több tagja által is látogatott, és festményeiken többször ábrázolt alsókörtvélyesi kastély, benne az író, költő, képzőművész, katalizátor egyéniség Lesznai Annának, a Nyolcak kooptált kültagjának szalonjával,¹¹ vagy a Vágó testvérek által tervezett Schiffer-villa, a magyar szecesszió nem túl gyakori ösztönző karakterű magánépítkezéseinek egyike, amelynek 1911 körüli dekorálásában a szobrász Femes Beck Vilmos és a nagybányai neósok pártfogója, Iványi Grünwald mellett Kernstoknak és Rippl-Rónainak egyaránt fontos szerep jutott.

Rippl-Rónai és a nagybányai neósok (köztük a későbbi Nyolcak tagjai) pályájának és pozíciójának időleges, ám a magyar avantgárd „születése” szempontjából kulcsfontosságú években kimutatható összekapcsolódása *helyek* közötti kapcsolatokat is jelöl. Konkrétan Párizs és Nagybánya között. De a művészeknek és műveknek e két hely, a modern metropolisz és az elbűvölő tájban rejtőző kies bányaváros közötti oda-vissza mozgásával nem írható le – még egyoldalúan értelmezve sem – az első avantgárd hullám működése. Mert két fontos helyszínt mindenképpen meg kell még említenünk, Collioure-t és Budapestet, a paradicsomi természet inspirációit nyújtó tengerparti tájat (vö. Matisse: *Fény, csend, gyönyör*, 1904) és a multietnikus és -kulturális közép-európai nagyvárost. Előbbi valami hasonlót jelentett a francia fauvoknak, mint magyar követőiknek Nagybánya. Ahogy Passuth Krisztina, a magyar vadak és francia kapcsolataik kutatója fogalmazott egy tanulmányában: „Tengerpart vagy Zazar-part?”¹²

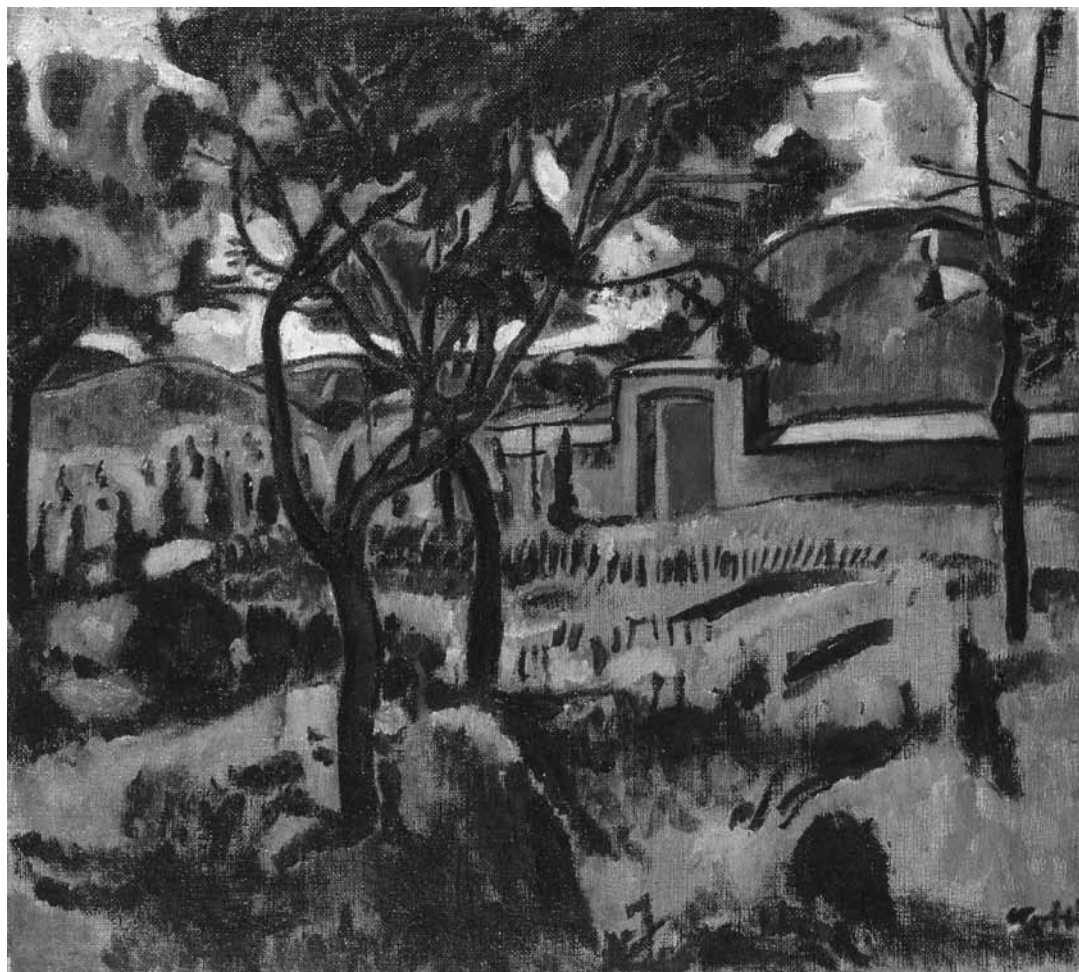
Minket azonban most a történet magyar szála érdekel. A Párizsban tanult, ott már nagyon korán kiállító, Nagybányán a telepalapítók többségének megütközését kiváltó magyar vadak számára a beveendő erőd mégiscsak a magyar főváros volt. Budapest azonban nemcsak intézményei, szakmai egyesületei, a befogadtatás (vagy éppen elutasítás) emblematikus helyszíneinek tartott kiállítótermei (az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat, a Műcsarnok, a Nemzeti Szalon, a Művészház, a Könyves Kálmán Szalon) és kávéházi művész-asztalai révén volt fontos központ, hanem amiatt is, hogy ebben a városban, részben a fentebb említett kiállítási terekben az 1900-as évek folyamán olyan bemutatókra került sor, amelyek a „centrum” és

⁹ Bernáth Mária: A szelíd „fauve”. Rippl-Rónai pöttyös képeinek stílusáról. *Művészettörténeti Értesítő*, 1994/1–2. 165–171.

¹⁰ A témáról bővebben Molnos Péter: A Nyolcak mögött. – Az új magyar festészet társadalmi bázisa. In: Markója Csilla – Bardoly István (szerk.): *A Nyolcak*. Centenárium kiállítás, Pécs, Janus Pannonius Múzeum, Modern Magyar Képtár, 2010. december 10. – 2011. március 27. Hungarofest Nemzeti Rendezvényszervező Nonprofit KFT., Budapest, 2010. 90–103.

¹¹ Török Petra: Lesznai Anna, a Nyolcak háziasszonya. In: Markója – Bardoly: i. m., 482–493.

¹² Zazar a Nagybányát átszelő és sok festményen ábrázolt patak neve. Bővebben Passuth Krisztina: Francia Vadak, magyar Fauve-ok. In: Passuth – Szűcs: i. m., 28.



Czóbel Béla: Nyergesújfalui udvar, 1906 k.
JPM ltsz: 62.6

„periféria” közötti átjárásnak, az információk friss áramlásának, a művészeti újdonságok megismerésének lehetőségét biztosították. A Múcsarnok „Tavaszi nemzetközi tárlatán” már 1903-ban látható volt a kortárs modern francia festészet reprezentatív válogatása, a Nemzeti Szalon „Tavaszi kiállításán” 1907-ben a francia posztimpreszionisták anyagában a négy éve elhunyt Gauguinnek hatvannégy(!) művét mutatták be, a Művészház „Nemzetközi impresszionista kiállításán” pedig Cézanne és Van Gogh munkái mellett Matisse- és Picasso-művek is szerepeltek.¹³ A tagadhatatlanul jelentős művészeti közéleti központ szerep ellenére magának a művészeti *tevékenységnek* nem Budapest volt ekkor a legfontosabb helyszíne. Erről tanúskodik a neósok egy jellemző műfaja, a városlátképet is magában foglaló tájképek helyszíneinek vizsgálata, amiből az derül ki, hogy Párizs, Nagybánya, Nyergesújfalú (Kernstok szűkebb páttriája) és Kecskemét látképi részletei is gyakrabban tűnnek fel a festményeken, mint Budapestéi. Utóbbi leginkább Ziffer Sándor és Boromisza Tibor néhány képének adott témát.

A helyszínek, inspirációk, ihlető impulzusok és szakmai tapasztalatok bonyolult szövevényében nem könnyű eligazodni. Barki Gergely kutatásaiból tudjuk például, hogy Czóbel 1906 tavaszán, második jelentős párizsi szereplése alkalmával került csak a fauvokkal egy terembe, és még az 1906-os őszi szalonon is részben Nagybányán készült képeket állított ki.¹⁴ Ezek egyikét (*Festők a tájban – Peintres á la campagne*) ma a Centre Georges Pompidou gyűjteménye őrzi. Amint láttuk, a szűkebb értelemben vett modern magyar művészet kezdeteinek feltárásában Nagybánya mint helyszín, mint kolónia, mint iskola lehet a kiindulópont. Az a locus, amit 1896-ban, a magyar honfoglalási millennium évében találtak meg a Hollósy Simon müncheni szabadiskolájából hazatérő, nyári művésztelepi helyszínt kereső növendékek, akik mesterük vezetésével átmenetileg vagy végleg le is telepedtek ott. A müncheni akadémia körül (és részben avval szemben) szerveződő szatellit-iskolák hallgatói is megfordultak Párizsban, ám döntő impulzusait nem onnan merítették, hisz a századvég francia művészetének radikális fejleményeit elfogadni és hasznosítani még nem voltak képesek. E tekintetben volt kivétel a korábban a müncheni akadémián is megforduló Rippl-Rónai pályájának alakulása.

München mindazonáltal betöltötte a historikus és zsáner-szemléletű akadémizmus és a modern művészeti újítások közötti transzmissziós láncszem szerepét, nem egyszerűen a centrum és periféria közötti földrajzi elhelyezkedése okán, hanem az ott látható nemzetközi (francia) kiállításoknak köszönhetően is. Ezzel a vegyes útravalóval érkeztek Nagybányára az alapító generáció tagjai, akik azután tíz évvel később jórészt értetlenül és idegenkedve fogadták az újabb generációnak a poggyászukban a párizsi Académie des Beaux-Arts mellett működő szabadiskolákon – a Julianen, a Colarossin, a Grande Chaumiére-n – szerzett tapasztalatokkal és az ottani művészeti élet friss élményeivel kopogtató tagjait.¹⁵ Az 1906-os események (Czóbel új képeinek kiállítása) megosztó jellege kétféleképpen is értékelhető. Egyrészt törésként, szakadásként, hisz például a telep vezetését az 1901-ben távozó Hollósytól átvevő Ferenczy Károly ezek hatására vonult vissza a budapesti Mintarajiskola (1908-tól Képzőművészeti Főiskola) professzori bástyái közé,¹⁶

¹³ Rum Attila: Kutatóárok a magyar Vadak kereséséhez. In: Passuth – Szücs: i. m., 61–68. Zwickl András: A modern művészet háza. In: *A Művészház 1909–1914. Modern kiállítások Budapestén. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában*, 2009. március 26. – július 26. A Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai 2009/2. 13–26. Továbbá uő., uo.: Nemzetközi Impresszionista Kiállítás a Művészházban. 61–63.

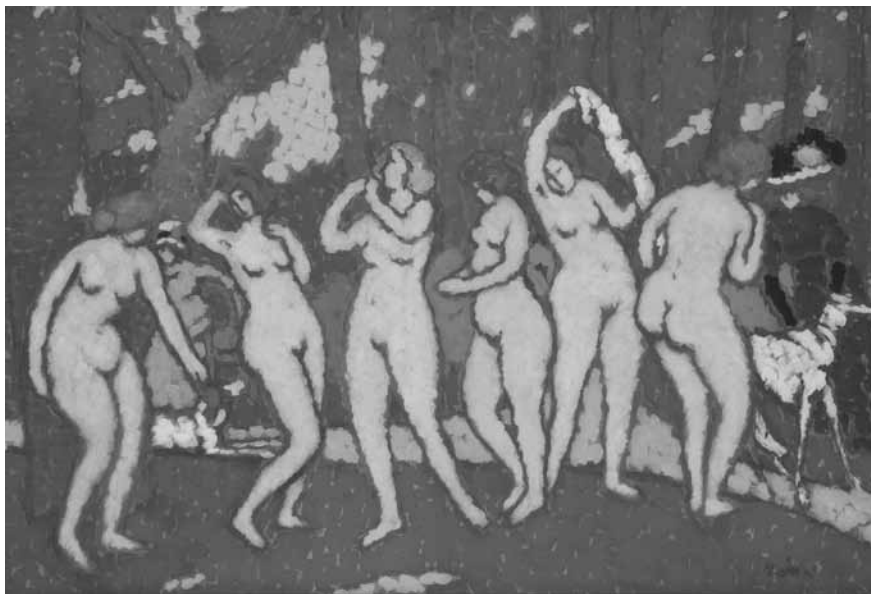
¹⁴ Barki Gergely: A vaddá válás evolúciója Czóbel Béla korai portréin. In: Passuth – Szücs: i. m., 201–216.

¹⁵ Barki Gergely: A Juliantól Matisse akadémiaíjág. A „Párizsba gravitáló művész-generáció” iskolái. In: Passuth – Szücs: i. m., 85–94.

¹⁶ Kissné Budai Rita: „Folyton az élet szépségére tanított”. Ferenczy Károly mint tanár. In: *Ferenczy Károly gyűjteményes kiállítása*, 2011. 131–139.



Perlrott Csaba Vilmos: Füüdözö fiúk, 1911 k.
JPM ltsz: 76.259



Rippl-Rónai József: Park aktokkal, 1910 k.
JPM ltsz: 68.167

másrészt továbblépésként, az új „hullám” áttöréseként is. Ám az orientációban bekövetkező korszakjelző váltás nem írta felül teljesen a kontinuitást, mi több, épp ez biztosította a modern magyar művészet kibontakozásához nélkülözhetetlen folyamatosságot. A „neós” gúnynévvel illetett fiatalok törekvéseitől ugyanis az alapítók nemzedékéhez tartozók közül sem zárkózott el mindenki. A nagy tekintélyű Iványi Grünwald Béla megértéssel és támogatással fogadta őket, s jórészt rájuk, a később vele együtt „szecesszionáló” ifjakra (például Perlrott Csaba Vilmosra, Bornemisza Gézára, Galimberty Lanow Máriára) alapozta az 1909-ben kezdeményezett és 1912-ben hivatalosan is megnyitott kecskeméti művésztelep szervezését.¹⁷

Iványi nyitottabb, az alapító társakétól eltérő tájékozódásának dokumentuma még Nagybányán festett, pont-aven-ies modorú tájképe, ami a sajátkezű, 1900-as datálás ellenére minden bizonnyal az 1907-es budapesti kiállításon látott Gauguin-kollekció élménye nyomán készült, 1907–1908 körül (*Nagybányai táj a Kopaszhegygel és a Gutinnal*). Ezzel a Rippl-Rónai korai festészetére döntő befolyással bíró Nabis-kapcsolat, a Párizst megjárt fiatalok legfőbb igazodási pontjával szolgáló Matisse és a rájuk s a részben belőlük verbuválódó Nyolcakra ugyancsak meghatározó hatást gyakorló Cézanne mellett egy újabb életmű tűnik fel a modern magyar művészet számára feltáruló francia horizonton. A pontosság kedvéért meg kell jegyeznünk, hogy Gauguin egyébként is „benne volt a levegőben”, hiszen ugyanezekben az években a fiatalok (Tihanyi, Ziffer, Dénes Valéria) nagybányai kompozícióin hasonló stílusigazodás figyelhető meg, amit a sajtó és az ellenlábás művész kollégák nem kevés malíciával azonosítanak Gauguin nevével.¹⁸

A modern magyar festészet kibontakozását, a szélesebb medrű modernitásból az elkülönülés útján kiváló avantgárd korai történetét leíró, egymásra épülő, egymásból alakult csoportok, mozgalmak családfájaként értelmezhető modell korlátozott érvényére mutatnak rá azok az egyéni pálya-változatok, amelyek nem kevésbé tanulságosak és jelentősek, mint a sémába – látszólag – zökkenőmentesen illeszkedők. Az életutak egyaránt igazolhatják e „fejlődésmoделlek” működőképes voltát és az azoktól való eltérés, a differenciáltabb tekintet fontosságát. Lássunk ezekre néhány példát! A második generációs nagybányai növendék Tihanyi Lajos markáns alakja a neós csoportnak, s bár nem állít ki a francia fauvokkal, és nem jár Matisse magániskolájába, legszebb korai képeit Párizsban festi, 1908 körül. Résztvevője a MIÉNK-nek, alapító tagja az abból kivált Nyolcoknak, csatlakozik az aktivista mozgalomhoz, majd annak legtöbb tagjához hasonlóan emigrál, s egy termékeny berlini intermezzo után Párizsban alkotja meg életműve záró periódusának absztrakt képeit. Pályarajza modellezi a fentebb említett avantgárd családfát.

Az „öntudatlan mozgalomból”, a neósok köréből azonban nem csak az igazi nagy átörést végrehajtó Nyolcak csoportjához vezettek utak. Az egyik legkarakteresebb magyar fauve, Ziffer Sándor jelentékeny párizsi kitérői dacára haláláig kitart Nagybánya mellett, nem megy Kecskemétre, a MIÉNK kivételével nem lesz tagja avantgárd csoportoknak. A Kaposváron Rippl-Rónai pártfogoltjaként feltűnő Galimberty Sándor és szintén Matisse-tanítvány felesége, Dénes Valéria nagybányai neós stílusú művekkel a hátuk mögött, a tízes évek elején Párizsban a kubista elvek alkalmazásával és az úgynevezett aviatikus perspektívával kísérleteznek.¹⁹ Korai haláluk miatt Kassák aktivista körének már csak posztumusz tagjai lehetnek.

¹⁷ Sümegi György: *A kecskeméti művésztelep és alkotóház*. Új Művészet Kiadó, Budapest, 1996. 11.

¹⁸ Passuth Krisztina: Francia Vadak, magyar Fauve-ok. In: Passuth – Szücs: i. m., 14. illetve Rum Attila: Kutatóárok a magyar vadak kereséséhez. Uo.: 62–63.

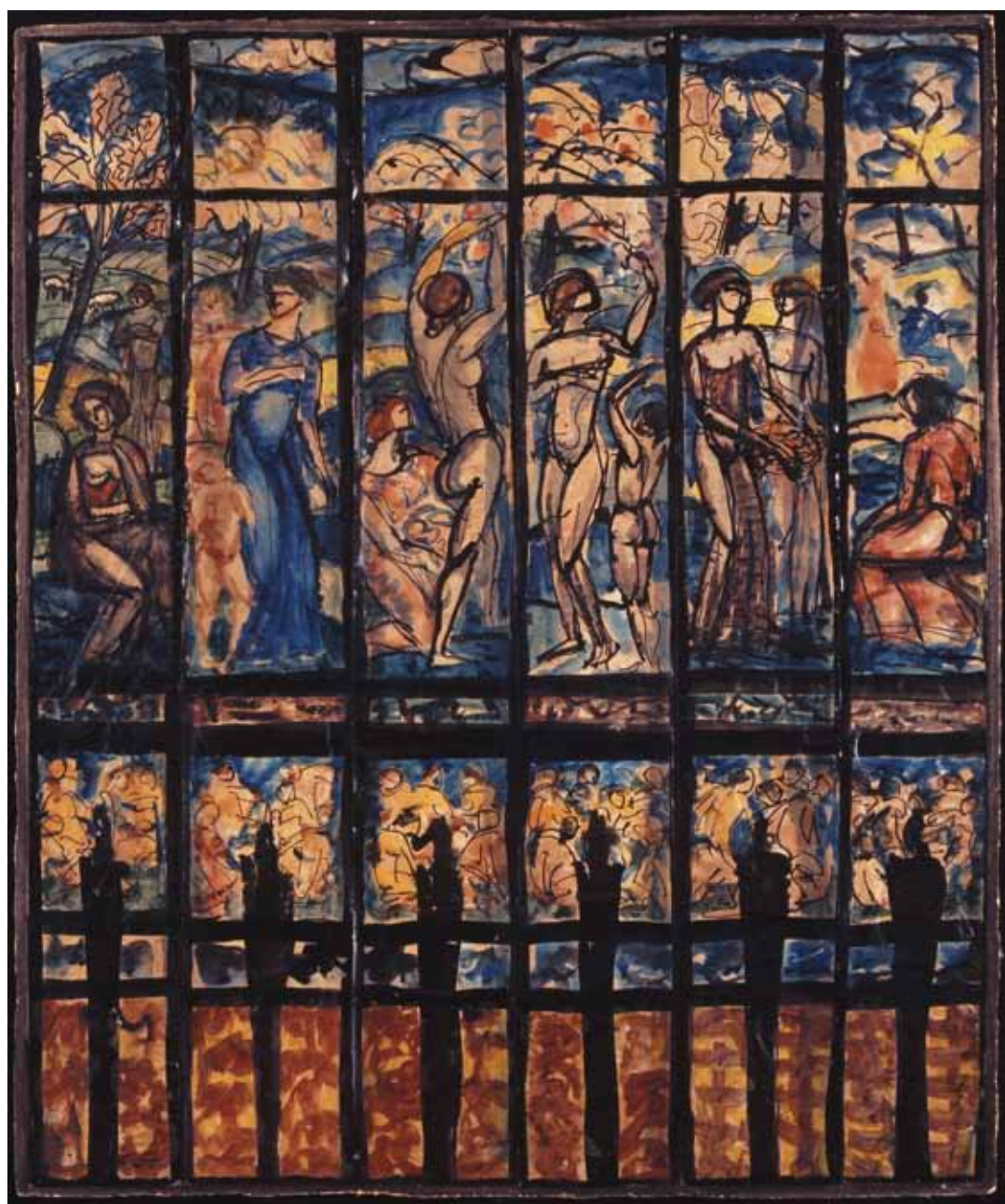
¹⁹ Szabó Júlia: *A magyar aktivizmus művészete 1915–1927*. Corvina, Budapest, 1981. 33–35., illetve Mezei Ottó: Galimberty Sándor Amszterdam című képének rekonstrukciós kísérlete. In: *Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 41–42. (1996–97)*, Pécs, 1998. 201–214.



Berény Róbert: Cilinderes önarckép, 1907
JPM ltsz: 87.8



Lesznai Anna: Andrássy-féle nagy hímzésterv, 1910-es évek első fele
JPM ltsz: 77.8



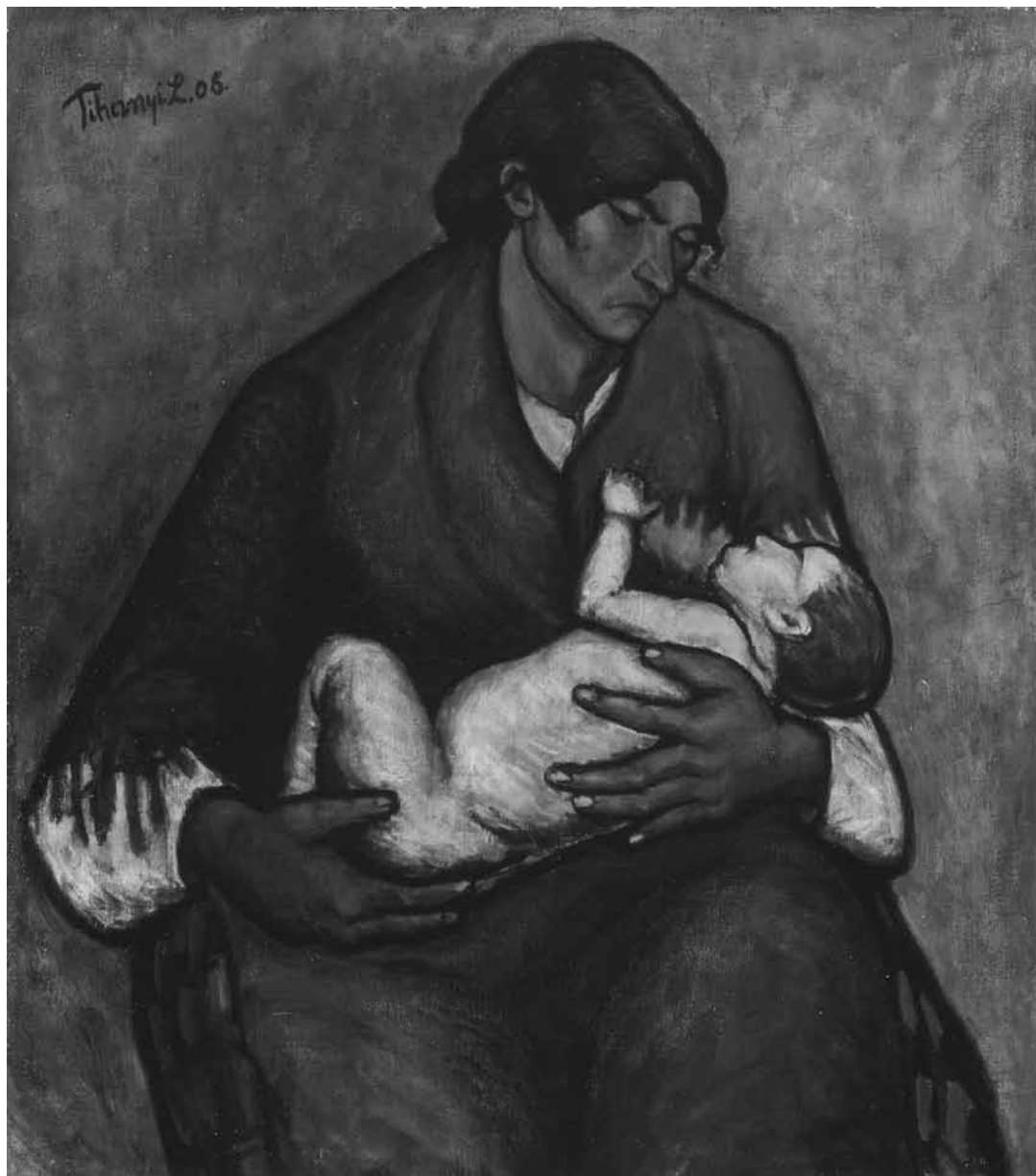
Kernstok Károly: Üveglak terv a Schiffer-villához, 1911
JPM ltsz: 68.588



Márffy Ödön: Füüdő nők (Aktos kompozíció), 1909
JPM ltsz: 74.453



Nemes Lampérth József: Lámpás csendélet, 1906
JPM ltsz: 64.9



Tihanyi Lajos: Cigányasszony gyermekével, 1908
JPM ltsz: 68.679

A legelső és a francia művészettörténet-írásban is fauve-ként kanonizált magyar „vad”, Czöbel Béla párizsi és nagybányai kiállítások után a Duna menti Nyergesújfalura látogat barátjához, Kernstok Károlyhoz, a később, 1909 végén bemutatkozó Nyolcak vezetőjéhez, aki épp az ő hatására alakítja ki életműve rövid, de termékeny neos periódusának stílusát. A Kernstok-birtokon 1906 és 1914 között olyan szellemi decentrum és spontán formálódó kvázi-alkotótelep alakul ki, amelynek jelentősége felülmúlja a körtvélyesi „szalonét”.²⁰ Utóbbinak háziasszonya, Lesznai Anna mellett megfordulnak és karakteres, erőteljes fauve műveket hoznak létre itt a Nyolcak későbbi tagjai közül is többen: Kernstokon és Czöbelen kívül Czigány Dezső, Márfy Ödön, Orbán Dezső és Pór Bertalan. Fennmaradt fényteli, idilli képek – tájak, portrék és árkadikus kompozíciók – indokolták teszik a kérdés fölvetését: vajon a nagybányai Zazar-part vagy a nyergesi Duna-part töltötte-e be inkább azt a szerepet számukra, amit a francia pályatársak esetében a collioure-i öböl mediterrán paradicsoma játszott.

Amint látjuk, a magyar avantgárd első hulláma minden ózdkodás, gyanakvás, a hivatalos kiállítási fórumokról való olykori kirekesztés ellenére sem volt elszigetelt vagy perifériákra korlátozott jelenség. Lokális vagy regionális központjai, csomópontjai – Nagybánya, Nyergesújfalu, Kecskemét és Rippl-Rónai révén talán Kaposvár – között élénk tranzitforgalom zajlott, s mindegyik élő, működő, közvetlen összeköttetésben állott az európai művészeti centrumok ekkor legfontosabbikával, Párizssal. Személyi kapcsolatok és művészeti impulzusok lüktető véráramai alkotnak hálót, egy olyan mintázatot, ami jól megkülönböztethető a hivatalos művészeti körök szervezeti és intézményi struktúráitól. Ebbe a mintázatba olyan életművek is belejátszanak, mint az említett helyszínekhez nem kötődő (Nagybányára csak éppen ellátogató), de a fauvizmus különutas változatát jóval a tetőzés után kiművelő, majd az aktivisták köréhez csatlakozó Nemes Lampérth József. Az ő ekkori pályáve a szervezett csoportosulásokat ugyan elkerülve, ám szintén a Budapest–Párizs–Berlin „tengely” állomásai között rajzolódott ki, a fauvizmus, expresszionizmus, kubizmus stílári háromszögében.²¹ Ebben, és a főbb orientációs pontok tekintetében némi hasonlóság mutatkozik a nagybányai előzmények után átmenetileg Kecskeméten megállapodó, a Nyolcakhöz előélete és felfogásbeli rokonsága ellenére sem csatlakozó Perlrott Csaba Vilmos pályájának alakulásával. A Matisse-akadémia Párizs és Nagybánya között oda-vissza ingázó növendéke részt vesz a MIÉNK budapesti kiállításain, ezzel egyidejűleg tevékeny szereplője a kecskeméti telep első felvonásának, s mindeközben időt szakít hosszabb spanyolországi utazásokra is, Matisse és Picasso társaságában.²² Talán nem teljesen független ettől az utóbbi epizódtól, hogy a magyar művészetben – Galimbertiék kísérleteit nem számítva – a Perlrott-életmű jőszerével az egyetlen példa a fauvizmusból a kubizmusba való átmenetre, aminek modellje oly jellemző a franciaországi fejleményekre. Ennek oka többek között az idősíkokban mutatkozó eltérés, az, hogy a magyar fauvizmus virágzása és elterjedése azokra az évekre esik, amikor az irányzat vezető francia egyéniségei már maguk mögött hagyták par excellence fauve periódusukat.

A fauvizmuson való gyors túllépésre, csakúgy, mint a mellette való kintartásra természetesen magyar példák is felhozhatók. Előbbire a mindössze húszéves Berény Róbertet említhetjük, aki 1907-ben Párizsban festi vad koloritú, vérbeli fauve remeklését, az *Olasz lány aktját* és ugyanebben az évben, ugyanott *Cilinderes önarcképét*, amin a fauvizmus jegeit hiába keresnénk. Az akthoz hasonlóan erőteljesen karikírozó, hagyományos beállí-

²⁰ Rockenbauer Zoltán: Vadak a Duna-parton, avagy tekinthető-e magyar Collioure-nak Nyergesújfalu? In: Passuth – Szücs: i. m., 137–143.

²¹ Mezei Ottó: *Nemes Lampérth József*. Corvina Kiadó, Budapest, 1984.; Bajkay Éva: *Nemes Lampérth József*. Kossuth Kiadó/Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2015. Továbbá Rum Attila: i. m., 67.

²² Boros Judit: Perlrott Csaba Vilmos szintetizáló festészete. In: Passuth–Szücs: i. m., 235–246.



Márffy Ödön: Térdelő női akt, 1911.
JPM ltsz: 79.321

tású portré – Maurice Denis mindkettőről megemlékezett egy írásában²³ –, Cézanne portréfestészetének hatását mutatja, s így azt az utat és kétpólusú orientációt jelzi előre, ami az éppen a festő által elkeresztelt „Nyolcak” csoport jellemzője lesz. A fauve impulzusok melletti tartósabb elköteleződésre ugyancsak a Nyolcak egyik tagja, Márfy Ödön szolgál jó példával, elsősorban a még Nyergesújfalun kialakított markáns kolorisztikus értékek, a disszonáns szín-akkordok következetes alkalmazása által.

Valószínűleg joggal jelenthetjük ki, hogy a fauvizmus Franciaországhoz (és tegyük hozzá, hogy az egyetemes művészetben betöltött szerepéhez)²⁴ hasonlóan Magyarországon is az átmenet mozzanata volt.²⁵ Tartama, „ütemezése” és kimenetele is eltérő volt azonban a centrumban és a hozzá felzárkózó periférián. A magyar vadak, a „párizsi hatásokat aszsimiláló új generáció” fellépése és hozzájuk csatlakozó szövetségeseikkel való időleges – és olykor valóban csak párhuzamosságot jelző – együttműködése a magyarországi modern festészet történetének második fejezete.²⁶ Ez határozottan különböző pozíció az egész európai festészetre nézve irányt szabó franciaországi fejleményekhez, a Barbizon-tól Argenteuil-ön, Pont-Aven-on, Arles-on és Aix-en-Provence-on át Collioure-ig tartó kontinuitáshoz képest. Talán épp e megkésett pozíciótól (hisz itt a „magyar Barbizon”, Nagybánya a kezdet) generált felzárkózási lendület az oka egy olyan „torlódásnak”, ami a magyarországi modell összetettségének, a „fordulat” elhúzódozó jellegének hátterében áll.

A neósoknak nevezett magyar vadak egy részének és a velük stiláris értelemben rokon törekvésű művészeknek (Nemes Lampérth Józsefnek, Rippl-Rónai Józsefnek és néhány műve erejéig Csók Istvánnak) fauvos korszaka az 1910-es évek közepéig tart. Tehát évekkel azután zárul le, hogy a fauvokat befogadó, nekik nyilvánosságot biztosító, belső ellentétek feszítette MIÉNK-ből kilépő „keresők” által alapított első radikális avantgárd csoport, a Nyolcak beszünteti együttes kiállításait. Ne feledjük, arról a Nyolcokról beszélünk, amelynek „kutató művészetét” hirdető programja²⁷ a neós szubjektivitás meghaladására irányul. Azaz a neósoknak, az őket a művészettörténet logikája szerint követő Nyolcoknak, az avantgárd különutasainak, az e történésekkel egyidejűleg működő Művészház magyar kiállítóinak tevékenysége bő fél évtizeden át párhuzamosan zajlik, az egyes etapok össze- csúsznak, fedésbe kerülnek. Az „avantgárd nagy támadása”²⁸ tehát helyhez és időhöz csak szimbolikusan köthető. Az áttöréshez valójában lassú, fokozatos térhódítás vezet, aminek állomásait akár egy kiállítási krónikára, hézagos és szűken vett eseménytörténetre is felfűzhetjük.

1903-ban az ekkor még monopolhelyzetű Országos Magyar Képzőművészeti Társulat kiállítóhelye, a Múcsarnok ad otthont annak a „Tavaszi nemzetközi tárlatnak”, ahol a francia impresszionisták és Maurice Denis alkotásai is láthatók. 1906-ban Czóbel Nagybányán mutatja be új, fauve hatás alatt készült képeit a növendékeknek. Ugyanebben az évben Rippl-Rónai arat nagy sikert Budapesten, a Könyves Kálmán Szalonban rendezett kiállításával. 1907-ben már a Könyves Kálmán Szalon „Ifjúság” kiállításán is bemutatkozhatnak a nagybányai fiatalok. Ebben az évben nyílik meg Budapesten a Nemzeti Szalon, amelynek francia tárlatán az impresszionisták, neoimpresszionisták, posztimpresszionisták mellett a

²³ Maurice, Denis: Liberté épuisante sterile. *La Grande Revue*, 1908. április 10. Idézi Barki Gergely: Berény Róbert az „apprenti fauve”. In: Passuth – Szücs: i. m., 217–229., 41. és 43. jegyzet.

²⁴ Ennek legalaposabb áttekintése: *Le fauvisme ou „l' épreuve du feu”*. *Éruption de la modernité en Europe*. A Musée d' Art de la Ville de Paris-ban rendezett kiállítás katalógusa. 1999. október 29. – 2000. február 27. Paris MUSÉES, 1999.

²⁵ Jack Flam: Fauvizmus, kubizmus és az európai modernizmus. In: Passuth – Szücs: i. m., 37–46. Szücs György: i. m., 47.

²⁶ Kernstok Károly: A kutató művészet. *Nyugat*, 1910. 2. 95–99.

²⁸ Németh Lajos: Avantgarde törekvések. / A Nyolcak művészete. In Németh Lajos (szerk.): *Magyar művészet 1890–1919*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1981. 546–564.

fauvok (Matisse és Marquet) is megjelennek. Itt látható a retrospektív Gauguin-kollekció is. A Nemzeti Szalon konzervatív és modern, „hőbortos” tagjainak botrányos összeütközése nyomán 1907 májusában megalakul a Magyar Impresszionisták és Naturalisták Köre. 1908 januárjában mégis a Nemzeti Szalonban nyílik meg a MIÉNK első kiállítása. 1909 februárjában ugyanitt már a MIÉNK második kiállítására kerül sor, ahol a fiatalok jóval nagyobb teret kapnak, mint az előző alkalommal. Itt állítják ki Kernstoknak Czöbelről Nyergesújfalun festett portróját is, ami többek között egyik hivatkozási pontja lesz a Szalon és a MIÉNK szakításának. Ebben az évben szemlélatomást sűrűsödnek az események. Iványi Grünwald ekkor indítja el a kecskeméti művésztelep szervezését, ami egyet jelent Nagybánya bomlásának, a tagok kirajzásának harmadik felvonásával. (Az első Hollósy távozása volt.) Ez év nyarán Bölöni György szerkesztő, művészetkritikus vándorkiállítást szervez országos kulturális központoknak számító erdélyi nagyvárosokban, Nagyváradon, Kolozsváron és Aradon a MIÉNK kiutált fiataljai, valamint Rippl-Rónai és Gulácsy Lajos műveiből.²⁹ Ennek sikere bátorítja a későbbi Nyolcakat a MIÉNK-ből való kiválásra. Első kiállításukat 1909 végén rendezik meg a Könyves Kálmán Szalonban. Ugyanez év decemberében alakul meg Rózsa Miklós vezetésével (és Iványi Grünwald alelnökletével) a műkereskedelmi tevékenységet is folytató Művészház Művészeti Egyesület, amely 1914-ig működött a magyar és külföldi progresszív művészet támogatójaként. 1910-ben itt került sor a főntebb már említett Nemzetközi Impresszionista Kiállításra, melyet magyar magángyűjtemények anyagából rendeztek. 1910-ben a MIÉNK még megrendezi harmadik és egyben utolsó kiállítását, ami után feloszlik, hiszen létének perspektívát adó fiataljai ekkor már külön utakon járnak: a szecesszió és az avantgárd metszéspontjaként funkcionáló kecskeméti művésztelep parkjában, vagy Kernstok vezetésével a radikalizálódó avantgárdnak otthont adó Budapest más kiállítótermeiben. 1912-ben, abban az évben, amikor a Nyolcak utolsó kiállítására kerül sor ezen a néven (de már csak négyük – Berény, Orbán, Pór, Tihanyi – és a kültág Femes Beck Vilmos részvételével), a Nagybányai Festők Társasága a telep tizenhat éves fennállása alkalmából jubiláris kiállítást rendez, amit a Szépművészeti Múzeum és a kultuszminisztérium vezetése is kitüntet személyes megjelenésével. Ugyanebben az évben Budapesten, a Művészház csoportos kiállításán nagybányai művészek (köztük a mindvégig kitartó egykori neós, Ziffer) is részt vesznek. Ugyanez év májusában veszik birtokba az Iványi vezette egykori nagybányai neósok és társaik a kecskeméti művésztelep elkészült épületeit. Ekkortól válik a kolónia annak a radikális, új avantgárdnak találkozó helyévé, melyből néhány év múlva a magyar aktivizmus körei szerveződnek. Záróakkord és nyitány. A szálak lassan összeérnek.

²⁹ Barki Gergely: Vezérek, szervezők, rendezők. Pillantás a Nyolcak kulisszái mögé. In: Markója-Bardoly: i. m., 22–23.