

A magyar posztimpreszionizmus: Rippl-Rónai küldetése

BERNÁTH MÁRIA

Előadásomban Rippl-Rónai stílusát szeretném körbejárni. Hogy ez még talán ma sem teljesen kitépott út, – noha tényleg kevés magyar művész van, kinek tevékenységét oly gazdag irodalom analizálná, mint éppen az övét – arról a művészetét besoroló jelzők sokasága tájékozathatja az érdeklődőt. Impreszionista? Szecessziós? A francia Nabis, vagy a Fauves-csoport követője? Otthon-képei valóban zsánerek, pöttyös képei valóban pointillisták? Eklektikus művész, ki a környezetéből ily gazdagon merít? Úgy vélem, az ezekre a kérdésekre adható válasz valami nagyon is a magyar művészetre lényegbevágóan jellemző helyzetet feltételezi.

Rippl-Rónai impreszionistának hiszi magát, erre mind leveleiben, mind Emlékezéseiben többször utal. Persze a művészek önbesorolása gyakran válik a későbbiekben meghaladottá, – az eltelt évtizedek természetesen segítenek egy művészeti fogalom pontosabb megközelítésében. Ahhoz, hogy Rippl-Rónai stílusa jellegzetességeihez minél közelebb kerüljünk, egyelőre el kell szakadnunk vizsgált alanyunktól, és noha csak vázlatosan, de időben és térben a magyar művészet történetének egy nagyobb szeletét kell felidézni. Itt és most természetesen csak a néhány legfontosabb eseményre és művészi teljesítményre világítunk rá.

Előbb már említettük, hogy Rippl-Rónai impreszionistának hitte magát. Márpedig különös tragédiája? – vagy csak helyzete? – a magyar művészetnek, hogy e stílus – most nem számítva bizonyos képeket, vagy egyes, nem elsővonalbeli alkotókat – a maga igazi valójában kimaradt a magyar művészet leltárából.

A hiányzás, a meg nem valósulás, ha tetszik elkésetttség okát még pontos évszámhoz is lehet kötni, és ez az évszám 1873. A francia impreszionizmus első világhíres darabja Manet: „Reggeli a szabadban” című 1863-ban készült műve, amely az impreszionizmus diadalmas megszületését szimbolizálja, éppúgy még csak a plein-air határán egyensúlyoz, mint az 1873-ban, tehát alig tíz évvel később készült Szinyei mű, a „Majális”. Lényegében egy félreértésen, egy megbánottságon, egy nem elég érett és felelősségteljes magatartáson, Szinyeién, bukott el a magyar impreszionizmus. Nem a tehetsége volt kevesebb, mint francia pályatársainak, nem a kor által feltett kérdésekre adott időszerűtlen választ: igenis jókor és jól reagált, mikor a „Majálist” és az ugyanabban az időben készült több kisebb képét megfestette. Szinyei Münchenben, Benczúr műtermében dolgozott: a „Majális” festésekor, az egyik falat a „Vajk keresztelése” foglalta el, és ő több száz kilométerre volt Párizstól, ahol egyébként akkor még soha nem járt, és ahová majd csak évtizedek múlva jut el.

A képet – mint tudjuk – mind Münchenben, mind Bécsben közöny, de leginkább visszautasítás fogadta. Mit csinál erre Szinyei? Abbahagyja a festést. Önbizalma semmi, tanácstalan, nem érzékeli, hogy korszakalkotó lehetne, amit csinál. Úgy véli, tehetsége nem nagy, egy jövődöbeli festőre hártja saját küldetését. Már itt le kell szögeznünk, hogy ez a jövődöbeli festő soha nem jött el. Mire Szinyei 1896-ban, a millenniumi kiállításon végre, 23 év után újra előrukkolt a „Majálissal”, az már csak csodálatos kép volt, aminek dátuma az értetlenkedések forrása lett, de nem iskolapélda, nem a végre föl-tűnt betlehemi csillag. Mire Szinyei kiállította „Majálisát” a Múcsarnokban, addigra a plein-air Németországból öröklött jellegzetességként nem impreszionista, hanem sokkal inkább naturalista köntösben már a közepes kvalitású festők számára is közkinccsé, hétköznapi művészi nyelvvé vált. De nem az ő példáján tanultak meg a festők másként látni. Nem az ő példáján és hangsúlyozom: addigra olyan töményen és kérlelhetetlenül foglalta el Magyarországon a művészeti porondot egy más utat előlegező stílusformáció, hogy ezt az ütemvesztést behozni – hajlok rá – már soha nem tudtuk.

Még nem érkeztünk el Rippl-Rónaihoz, mégis hadd idézzük meg most egy pillanatra, mikor a csodálatos Szinyei életmű éppenséggel tragikus aspektusára próbálunk rávilágítani. Rippl Párizsban, az 1890-es években küszködik és panaszkodik, de egy pillanatra sem gondol arra, hogy a festést abba lehetne hagyni. Szinyeivel összehasonlítva az is kétségtelen, hogy neki nincs hová visszahúzódnia, anyagi kényszere is a munka, de a nehéz évek művészi elveit is edzik inkább, semmint kikezdenék. *„Édes Ödönöm, sohase essél Te kétségbe az én művészetem miatt – írja öccsének 1898-ban – a kutyák ugattak, hát csak hadd ugassanak ezután is. Engem semmiféle sarlatán észjárású ember ki nem fog zökkenteni kerékvágásomból, ellenkezőleg: jobban megerősödöm abbéli hitemben, hogy csakis tisztességes módon lehet egy nemes célt elérni, ez a cél pedig nem más, mint a szó szoros értelmében vett igazi nagy művészet.”*

Térjünk vissza azonban még Szinyeihez, de már csak addig, míg vissza nem idézzük, hogy miután a millenniumi kiállításon a „Majálissal” elért sikere meggyőzte őt arról, hogy nem a medveadásokon, hanem mégiscsak az állvány előtt van a helye, addigra az 1870-es években felvázolt művészi út már ködbe vész. Haláláig a magyar naturalizmus legragyogóbb darabjai kerülnek ki ecsetje alól, de ez a korábbi, tétova 20–23 év, a magyar festészet történetének tablóján már üresen marad.

Maradjunk továbbra is időben az 1896-os jól körüljárható évszámnál. Idézzük azért emlékezetünkbe, hogy Van Gogh hat éve halott ekkor, és tíz éven belül Cézanne és Gauguin sincs már az élők sorában. Tehát: Párizsban diadalát ülte az impresszionizmus látás-fel szabadító forradalmán nevelkedett, de éppen e korlátlan festői szabadságot leginkább túlhaladni, átformálni akaró generáció posztimpresszionizmusa. Van Gogh, Cézanne és Gauguin más-más stílusa máig ható példáját mutatja fel az újszerű művészi megközelítésnek. A csak a látványra, a pillanatra koncentrááló impresszionizmust Cézanne szavaival, a *múzeumi művészet* rangjára akarták emelni.

De 1896-ban vagyunk, és Magyarországon. A müncheni kávéházakban és a Hollósy festőiskolájában művésszé érett fiatalok Pesten, a millenáris kiállításon ámuldozva nézik a „Majálist”, majd régen dédelgetett tervüknek megfelelően elutaznak Nagybányára és a magyar művészet modernizálódása és az egyes festői életművek szempontjából oly nagy jelentőségű telep elkezdési működését.

De most ebben az előadásban épp csak a legnagyobb nevekre koncentrálhatunk, Szinyeié után most Ferenczy Károlyéra. Noha Ferenczy legfontosabb iskolájának gyökerei mélyen kapaszkodtak a müncheni talajba, hazatértekor világosan állt előtte az éppen azokban az években is még aktuális cézanne-i feladat. Ő persze nem ismerte a francia posztimpresszionisták programját és nem adatott meg neki a diadalmas és a további utak lehetőségét megnyitó impresszionizmusban való otthonosság. De problémalátása franciaországi kortársaiéval vetekszik. Mély és természetes elkötelezettséggel emeli magához a magyar művészet speciális problémáit, amelyek a megoldandó feladatok tekintetében nem kisebbek és nem mások, mint amivel a franciák bajlódnak, csak éppen az átfogalmazni vágyott stílárís közeget nálunk, mi sem természetesebb, minthogy a magyar fejlődés logikája szabta meg. A Szinyei által elejtett szálát most valaki felveszi, de ne feledjük, ez alatt a 25 év alatt a magyar művészetben, noha számos szép kép született, ami a modern kibontakozás lehetőségeit illeti, nem sok lényeges történt. Tehát Ferenczy a Magyarországra Németország felől beáramló naturalizmus szellemi tartalmának felülírására tesz multhatatlan értékű kísérletet.

A naturalista művészi szöveget a **téma** és a **stílus** vonatkozásában várta a megújulást. Ferenczy Nagybányán témát talált a Bibliában. Emlékeztetünk kell arra, hogy a választásának nem volt köze valamifajta vallásos érülethez: a Biblia egyszerűen kimeríthetetlen forrásként kínálkozott és többféle megközelítési módot tett lehetővé. Ferenczy témát talált és ezt ökonomikusan használta fel, alig túllépve a cselekményre való utalást. Szabadulni tudott a naturalizmus túlkonkretizáló, a látványt egyfajta letapogatással birtokba vevő és ezzel elsiváritó metódusától. Nagyobb egységekben lát, a formákat az atmoszféra vibrálásával nem tördeli szét és e testet nyert formák már megfelelnek egy magasabb rendezői elv intencióinak. E rendezői elv lényege, Ferenczy törekvéseinek csúcspontja a **kompozí-**

ció, a művészi megjelenítés legmagasabb rendű esz-koze: a természetten uralkodni tudó szellem, a művész akaratának, a művészi teremtésnek a foglalata.

Ferenczy tehát szintézist teremtett; a naturalizmus látványra épülő formaadását a klasszikus művészet ideateltségével és feszességével forrasztotta össze. E törekvésében összetalálkozott a posztimpresszionizmus nagy forradalmának törekvéseivel, koncepciójában egyenrangú szinten, – megvalósítását tekintve a magyar fejlődés szükségszerűségét és lehetőségét konzekvens módon végigjárva.

„A nagybányai impresszionisták felcsaptak szentképfestőknek – írja Rippl-Rónai egy 1903-as levelében – szóval felöltöztetett és levetkőztetett modellekben gyönyörködtek.” Majd egy ugyancsak azévből írott leveléből: „Ferenczynek hiszem, hogy lesznek sikerei, bár nemigen értem azt, hogy egy impresszionista hogy jön ahhoz, hogy bibliai képeket fössön.” Rippl nem érti, pedig az ő életének fő törekvése is a naturalizmuson való túllépés volt. Célja – noha Rippl-Rónaiban az elhatározás, vagy mint megoldandó feladat ez nem tudatosult, – ugyanaz volt, mint Ferenczyé.

Utaltunk már rá korábban, hogy az impresszionizmus, illetve a naturalizmus ún. posztimpresszionista tagadása a téma, illetve a stílus talaján látszott megvalósíthatónak. Ferenczy a témába kapaszkodott, Rippl a stílusba – stilizálásba. Lényegében leképezték a cézanne-i és a gauguini utat. Ferenczyé volt a nehezebb, Ripplé a modernebb megoldás.

Rippl-Rónai posztimpresszionizmusa lényegében gyökerek nélkül építkezik, ha jól belegondolunk. A Müncheni Akadémia után Munkácsy segédje lesz, majd minden átmenet nélkül néhány év alatt megszületnek az ún. „fekete” korszakának remekművei. Mit is tagadott ő voltaképpen? Hol volt ő még a franciaországi impresszionista kibontakozás éveiben? Éppen hogy megszületett. Az ő fiatal éveinek nem az impresszionizmus volt a szellemi tápláléka, hanem az akadémizmus vasfegyelme, illetve a zsánerfestészet müncheni recept szerinti – számára feldolgozhatatlan – példatára. De Rippl Párizsban, az 1890-es években, egyfajta ösztönös zsenialitással, már ráérez arra, amit tennie kell. Baráti köre a posztimpresszionisták immár második generációja. A Nabis-csoport festőinek Gauguin művésze adta az indítást; Gauguin 1880-as évek végén kimunkált stílusának jó néhány eleme jelen van képeiken. A harmadik dimenzió háttérbe szorítása, a többékevésbé síkszerű festésmód, a kontúrozás jobbára mindannyiuk képein megtalálható, Rippl-Rónaieén is. Ami azonban mégis alapvetően megkülönbözteti őt Gauguintól és a legtöbb Nabis-művéstől, az a műveknek elsősorban tartalmi részét érinti. Mind Gauguin, mind a Nabis művészei az újfajta stílárís eszközökkel újfajta, szimbolikus tartalmak kifejezhetőségét kívánták elősegíteni. A szimbolizmus azonban Rippl-Rónai tevékenységét nem érintette. Noha teljes könnyedséggel alkalmazta a modern stíluseszközöket, mindezt a látvány stílárísan is kifejezhető interpretációja érdekében tette, a spekulatív, a 19. századvégen annyira divatos szimbolikus tartalmak őt nem kísértették meg. Párizs-

ban is magyar művész maradt tehát. A szimbolizmus Magyarországon ekkor még nem foghatott talajt, csak zseniális lelki sérültjeink – Csontváry és Gulácsy – jövedőlik.

Ha meggondoljuk, a természetben látottaknak kizárólag dekoratív elemként, néha a szecessziót megidézõ visszaadása, a színredukció, a kétdimenziós festésmód, tehát a kifinomult és a tökéletesen egységes megjelenítés érdekében tett megannyi stiláris gesztus, visszafogottság, egy olyan vérbeli festõ számára, mint amilyen Rippl-Rónai volt, csak igen nagy lemondások, illetve önmegtartóztatás árán valósulhatott meg. Rippl átugorva a szisztematikus fejlődés egy lépcsõfokán, a stílusba kapaszkodott és vált az akkor számára még teljesen idegen és semmitmondó magyar művészeti közegben útjelzõvé.

Mikor fizikai valójában is jobban megismeri a magyar művészetet, mert hazatelepül, újabb és újabb példáját adja annak, hogy fantasztikusan éber művészeti ösztöne mindenféle tudatos világmegváltás nélkül cserélgeti modernizáló szerepeit. Beszõvögeti a magyar művészet lyukas hálóját, amellyel az a nyugat-európai moderniségből merít. Éppen mindig megfelel annak az elvárásnak, amit a művészet megújulása itthon rá feladatul rótt. Mert hisz választ adott a naturalizmus stílustalanságára, mikor szintetizáló, meglehetősen elvonatkoztatott elõkelõ képeit festi Párizsban. E franciaországi átszellemültsége után hazatérve, a zsánert újítja meg, lehántja róla a 19. század utolsó harmadában rá rakódott mételyezõ szentimentalizmust és hazug pózt. Kaposváron kb. 1902-tõl elkezdti festeni környezetét, megmutatja életüket, tehát ha egyszerűen akarjuk definiálni: zsánert fest. Zsánert és mégsem azt. Hajszálygyökereivel újra csak a francia művészetből táplálkozik, bár áttételesebben, mint tette azt még Párizsban.

Ki gondol távolabbra, amikor a kaposvári életképeket nézi: a jól ismert szobák, figurák és tárgyak, kiben keltenek idegen ízeket? Pedig némileg meg vagyunk tévesztve, mert hisz a kaposvári otthonképekből kihallatszik a francia kultúra méltóságteljes önfegyelme, félremlenek Vuillard lámpa mellett összehajló nõi figurái. És mégis, Rippl zsánerei nagyon is a miéink, posztimpreszionista szintéziszeremtõ ereje lenyûgözõ.

Majd még egyszer megújul. 1906-os nagy budapesti sikere után már elég biztos háttérrel érez maga mögött. Valójában anyagi és művészi hitele egyaránt megkérdõjelezhetetlen. Pöttyözõs stílusával deklarálni akarja, hogy bár hazatért, mindig megújulni kész. A francia Fauves, a Vadak művészetét szelidíti a somogyi dombok lágy ritmusához. Hozza is, meg nem is a moderniséget. Kezét a párizsi művészet ütõerén tartja, és nagyon magyarul gondolkodik. A hatásokból annyit vesz át és azt oly módon, hogy az a magyar művészet posztimpreszionista struktúrájába hiánytalanul illeszkedjék. Mert hisz ez volt a küldetése.

A világ lassan egy évszázada a francia posztimpreszionisták bûvöletében él, a művészek helyét általában a hozzájuk való viszony határozza meg. Rippl-Rónai elég nehéz helyzetben van magyar voltából következõen: párizsi dolgait ellenségei hajlamosak voltak a francia művészet fattyúhajtásainak, kaposvári interieurképeit viszont provinciális alkotásoknak minõsíteni. A művészettörténet pedig más utakat is ismer, elég, ha itt Munch, Kokoschka, vagy Klimt, a francia művészi forradalomtól nem elválasztható, mégis szuverén életművére gondolnunk. A nagybányai úton kívül Rippl-Rónai tudatos, vagy öntudatlan programja modernizálta festészetünket. Akkor és annyit végzett el, amikor és amennyit kellett, hogy impulzust adjon annak a közegnek, amelybe visszatért.