

szereplőként. Ezt illusztrálják a 2015/2016 fordulóján lezajlott események: másfél-két éve „morogtak a pedagógusok”, jelezték eredménytelenül különféle csatornákon keresztül, hogy gond van. Valamilyen sajátos logika kapcsán a média nagy sokára felkarolta az egyik ilyen akciót (Miskolci Herman Ottó Gimnázium kezdeményezése), és amikor már jó nagy ügy kerekedett belőle, akkor megszólaltak a szakszervezeti vezetők is. Holott elsőként nekik kellett volna megszólalniuk!

Legitimitási gondok is vannak a rendszerben, és ez is hozzájárul a feszült viszonyhoz. A pedagógusok kis hányada tagja csak valamely szakszervezetnek, így jogosan kérdőjelezhető meg e szervezetek szerepe, súlya. Hasonló a helyzet a társadalmi szervezetként létrejött szakmai szervezeteknél, tanári egyesületeknél is. Sajnos a magyar oktatásügyben nem alakult ki sem formális, sem működő, átfogó szakmai testület. A véleményezés akkor válna működőképesé, ha lenne ilyen. De ennek érdemi létrehozása nem megy egyik pillanatról a másikra.

A címben az oktatásügy nyomorúságát akartam írni. Lehet, hogy ez valójában nem nyomorúság, hanem évtizedek óta gyűlő eldöntendő kérdések kusza halmaza és ettől függő problémák kibogozhatatlan csomója. A megoldás mindenképpen e csomó megszüntetésében rejlik. Arra viszont nincs válasz, hogy ehhez ki kell-e bogozni a szálakat, vagy Nagy Sándor megoldását követve, a pillanatnyi visszhangokkal nem törődve a gordiuszi csomó átvágásában rejlik-e a jövőbe vezető út.

Néhány nagyon égető gondra született valamilyen átmeneti vagy hosszabb távúnak szánt megoldás (pl. a Klik átszervezése). Sokan és sokat remélnek a tervek szerint 2019-ben életbe lépő új tantervtől is. Ha optimistán szemléljük a helyzetet, akkor ez valószínűleg megoldást ad majd pár gondra. De a rendszer egészének problémái továbbra is megoldatlanul maradnak, így előbb vagy utóbb újra jönnek majd a viharok...

Remélhetünk-e egyáltalán megoldást?

Talán.

Akkor, ha végre minden hátsó szándékot, anyagi és/vagy politikai érdeket félretéve az összes érintett fél bevonásával hozzákezdünk az átgondolt építkezéshez. Ha mernénk feltenni először az alapkérdéseket, és csak ezek megnyugtató megválaszolása után az erre épülőket. Elsőként társadalmi közmegegyezésre kellene jutni az oktatás szintjeinek céljáról. Ha ez sok, akár többéves érdemi párbeszéd után megszületett, akkor lehet föltenni azt a kérdést, hogy ezt milyen szerkezetű intézményrendszer tudná hatékonyan szolgálni. Ha erre is sikerül megnyugtató megoldást találnunk, akkor neki lehet veselkedni az ehhez illő tantárgyi rendszer kidolgozásához. Ezt követhetné ezen

tantárgyak követelményeinek megfogalmazása, és ezek után az összes szükséges tankönyv megírása, alapos és több szempontú – szakmai és pedagógiai – lektorálás elvégzésével. Végül befejező lépésként – öthat, esetleg tízévi eredményes munka és párbeszéd után – mindehhez „pénzt, paripát és fegyvert” is kellene rendelnie az éppen aktuális kormánynak.

Az út végigjárása rengeteg időt, a másik gondolatainak megértését és végiggondolását, a mindenki számára jó megoldás közös megkeresését igényli. Amihez a kellő alázaton és egyenességen túl rengeteg befektetett munka és rá szánt minőségi idő kellene. Hogy ezt mennyire reális elvárni a szereplőktől, azt nem tudom.

# STÍLUSOK ÉS FORMÁK METAMORFÓZISA A MONARCHIA FESTÉSZETÉBEN – AZ ELSŐ ARANYKOR

*Kiállítás a budapesti Múcsarnokban*

**Sármány-Parsons Ilona**

A Múcsarnok felépítésének, azaz megnyitásának 120. évfordulója adott alkalmat egy olyan nemzetközi festészeti kiállítás rendezésére, ami először kísérelte meg felvillantani az Osztrák–Magyar Monarchia 1860 és 1905 közötti nemzeti festészeteinek bemutatását.

A Múcsarnok ma is kiválóan funkcionáló, gyönyörű épülete, a művészet valódi temploma 1896-ban készült el. Építész, Schickedanz Albert bazilikális alaprajzot és antikizáló klasszicista homlokzatot tervezett, és a bejárati csarnokot a magyarországi reneszánsz legépebben megmaradt emlékének, az esztergomi Bakócz-kápolnának a fal-felosztásával varázsolta a mindenkori kiállítások ünnepélyes otthonává. A millenniumi ünnepek egyik fénypontjaként 1896. május 4-én nyitotta meg a császár és király, Ferenc József. Az avató kiállítás a magyar képzőművészetek, ezen belül is a festészet csillagórája volt, amikor az épület háttérintézménye, az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat (a továbbiakban OMKT) szervezésében a közönség láthatta, milyen nagy utat tett meg a magyar festészet a 19. században. 286 művész 1360 művel volt jelen ezen a kiállításon, ahol minden kortárs hazai festészeti stílus és a legtöbb jelentős művész szerepelt.

Szívós munka és példás összefogás eredménye volt mindez, melynek során a magyar politikai elit kultúrára legnyitottabb része összefogott a kor művészeivel, és megszervezte a magyar képzőművészeti élet kereteit, megtöltötte azokat műalkotásokkal úgy, hogy közben állandóan figyelt a közeli és távoli környezetére is.

Négy széles látókörű, nagy műveltségű, és a képzőművészetek jelentőségét felismerő kultúrpolitikus vezette a kulturális tárcát, és a lehetőségekhez képest maximálisan támogatta a művészetek ügyét is. Báró Eötvös József, Trefort Ágoston, gróf Csáky Albin és Wlassics Gyula egyaránt szilárdan hitte, hogy egy modern nemzet kultúrájának és fejlődésének elengedhetetlen része az összes művészeti ág állami támogatása, ösztönzése. Baráti szálak fűzték őket a művészeti intézmények vezetőihez (Pulszky Károly, Ráth György és mások), így gyorsan és hatékonyan tudtak intézkedni, ha kellett. Az intézmények



*Pataky László: Vallatás, 1897 olaj, vászon, 225 × 300 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest (Fotó: © Magyar Nemzeti Galéria)*

vezetőségében pedig jelentős művészek is ültek, akik szintén az ország vizuális kultúrájának a megteremtésén munkálkodtak. Kemény feladat volt ez egy olyan országban, ahol a szó kultúrája (az irodalom) dominált, és az érzékek kultúrája – főképp a festészet és a szobrászat ápolása – elsősorban a protestáns vidékeken még nem vert gyökeret. Az embereket meg kellett tanítani látni, és meg kellett győzni, hogy támogassák a képzőművészetet.

Az OMKT vezetése időről időre meghívta Pestre kiállítani a szomszédos nemzetek művészeit is, és amikor lehetőség nyílt rá, képeket vásárolt tőlük, amelyek ezt követően a kortárs külföldi művészet példaként a nemzeti gyűjteményt gyarapították.

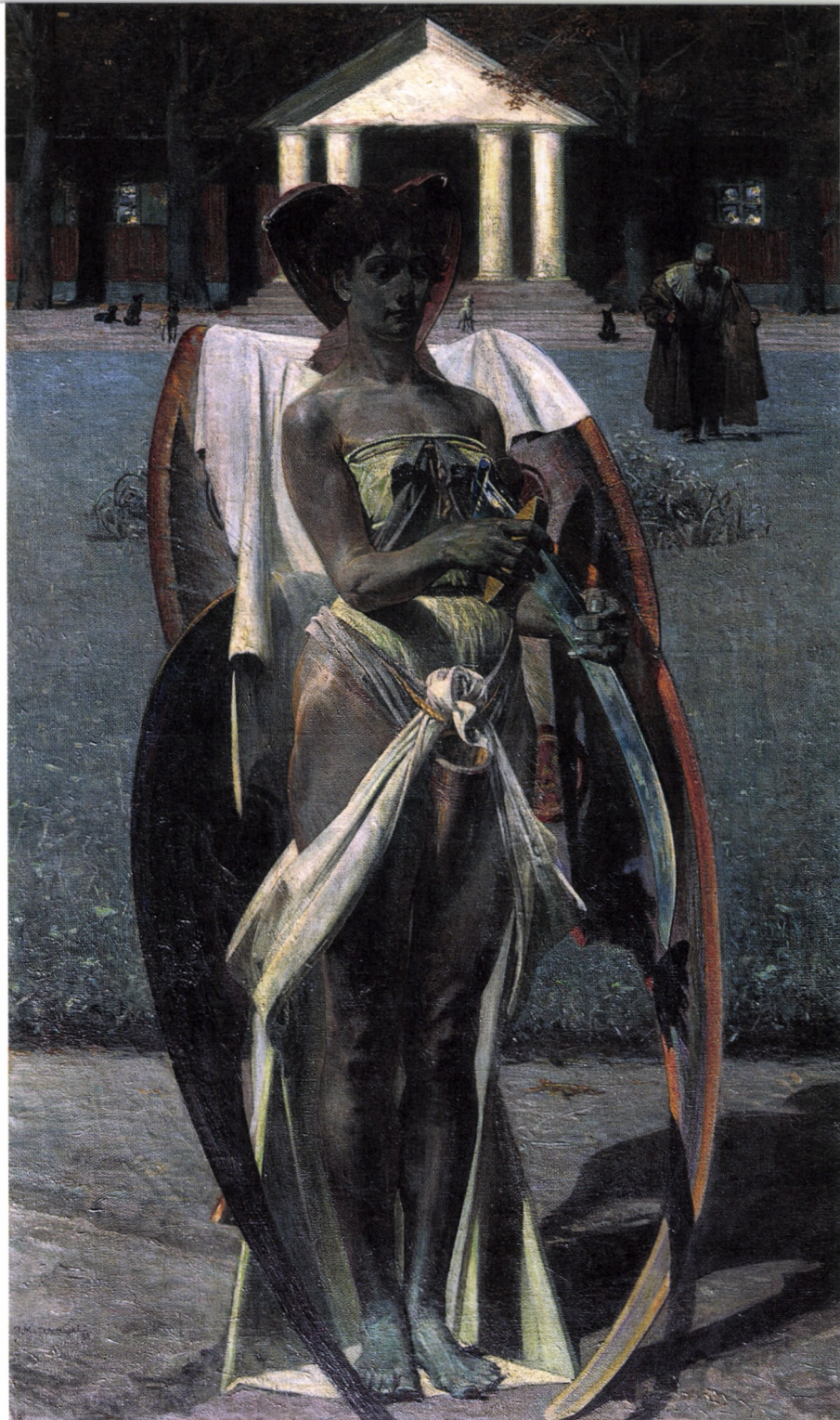
Az Osztrák–Magyar Monarchia nemzeteinek művészetét az 1890-es évekig állandó intellektuális és művészi eszmecsere és azonos esztétikai ideálok jellemezték, olyannyira, hogy a historizmus korában mind a monumentális festészet, mind a tájképfestészet különféle iskoláit tekintve kifejezetten szimbiózisról beszélhetünk. Még a poétikus

realizmus és a naturalizmus képviselői is rokon szellemben festették a világot. Ez a szellemi egység csak lassan lazult fel. A differenciálódás és gazdagodás során a piktúra szétágazott különféle tudatosan formált nemzeti iskolákra, amelyek már önmagukon belül is elveszítették egységes arculatukat, és autonóm tehetségek, önálló, független személyiségek csoportjaira osztódtak, akiket legfeljebb a nemzeti kultúra és művészet fejlesztésének célja fűzött össze. A kiállítás első, a jelentős mecénásokat bemutató terme után gyakorlatilag három stílus-korszak legjellemzőbb műveiből válogatott, hogy a néző megérezze a három korszak eltérő stílusai mögött rejlő eltérő világképet, emberképet, élet- és művészetfelfogást.

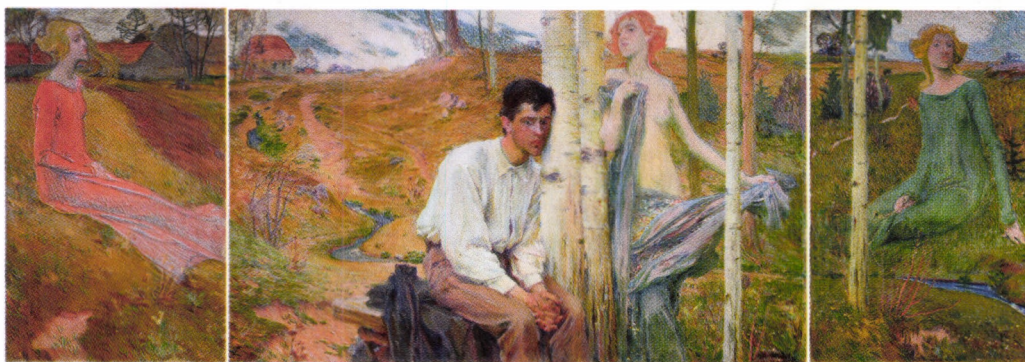
A korszak festészete olyan, mint egy sokszínű hangszeren sok zenei szólamból összeszótt szimfónia, amiben az egyes témák és vezérmotívumok vagy egymásra rímelnek, egymást erősítik, támogatják, vagy váratlanul egymással szemben lépnek fel, így teljesen új hangszínt, érzelmet, atmoszférát szólaltatnak meg, elsöpörve az előző egyensúlyt, de a nagy egész részeként más hangnemben és ritmusban folytatva a művészeti összjátékot. Hangszerek helyett itt festmények és színek teremtik meg a pillanatnyi harmóniát, vagy szólaltatják meg a korszak évtizedeinek problémáit és érzelmi disszonanciáit, traumáit.

A Ferenc József-i korszak monarchiabeli festészetének első tétele a *Historizmus* főcímet viseli minden nemzeti festészetben, mert a kor eszméit és gondolkodásmódját a történetírás múzsája, Clio uralta, aki segítette a kor szellemi-művészi vezetőinek kijelölni a nemzeti identitások emlékanyagát. A festők – többnyire a hivatalos kultúrpolitika támogatásával és ösztönzésével – a múlt sorsfordító jeleneteit, hőseit, vagy érzelmileg-esztétikailag jelentős pillanatait voltak hivatva ábrázolni, képzeletük erejével megeleveníteni. Mellékszólamként időnként a történeti személyiségek magánéletét, lelki rezdüléseit is felidéztek, és így hozták a kor embere számára testközelbe a múltat. (pl. Wagner Sándor: *Izabella királyné búcsúja Erdélytől*, 1863).

Ennek a korszaknak legünnepeltebb művészei a lengyel Matejko, az osztrák Makart és a magyar Munkácsy, akik a Monarchia művészetét az 1878-as párizsi világkiállításon olyan esztétikai színvonalon képviselték, hogy kivívták vele az akkori francia és nemzetközi kritika elismerését. Hatalmas méretű történeti tablóikból, melyek a kor utazó szenzációképei voltak, három jelentős példa volt látható: Matejko *Rejtánja*, amelyik Lengyelország első felosztásának (1773) drámai jelenetét ábrázolja 1866-ból, Makart történeti zsánere Kleopátra nílusi vadászataról 1876-ból, végül Munkácsy *Krisztus Pilátus előtt* című realista történeti tablójának (1882) az egyik változata.



*Malczewski, Jacek: Thanatosz, 1898, olaj, vászon, 124,5 × 74 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu – Nemzeti Múzeum, Poznań (Fotó: © The National Museum in Poznań)*



Preisler, Jan: *Tavaszi triptichon*, 1900, olaj, vászon, 112 × 70 cm; Západočeská galerie v Plzni – Nyugat-csehországi Galéria, Pilsen (Fotó: © The Gallery of West Bohemia in Pilsen)

A történeti festészetben belül ők hárman eltérő karakterű mesterek: kolerikus, szangvinikus és melankolikus, és a stílusuk is más. Mégis félreismerhetetlenül azonos korszak és hasonló esztétikai ideálok követői voltak, akiktől a későbbi történeti képek, így a horvátok két francia iskolázottságú mesterének, Vlaho Bukovacnak és Celestin Medovicnak a jelenetei élénk színvilágukban és fotografikus naturalizmusukban nagyon eltértek.

A vörös és melegbarna színekben fürdő, ünnepélyes és magabiztos historizáló képekre szinte lázadásként csendült fel a következő stíluskorszak szürkékkel, feketékkel megfestett komor hangneme, a realizmus-naturalizmus stílusa. Keserű panasz a múlt pompájával szemben a jelen keservéről, amit az új generáció szociálisan érzékeny festői festettek meg.

A dátumok 1884-től 1894–1897-ig sorjázta, és a témák egyéni sors-tragédiákról szólnak, a kortárs nyomorról és kiszolgáltatottságról hol szemérmesen elégikusan, mint a prágai Jakub Schikaneder *Halottak napja* (1888) című képe, hol megrázóan, mint Pataky László alkotásai, mint például a *Virrasztás* (1886) vagy a *Vallatás* (1897), míg Mednyánszky festménye az elmúlással szembesülő feloldhatatlan magány emblemmája (*Galíciai zsidó*, 1900 körül). Ebbe a nyomasztó világba illeszkednek bele – mint halk fohász –, „az áhítat képei”, (Csók: *Úrvacsora*, 1890), amik visszatérő motívumként újra és újra fel fognak bukkanni a „szín-szimfónia” későbbi tételében is (Glatz, Vaszary, Zemplényi, Poll Hugo imádkozó parasztemberei). A hangulatfestés dominált ennek a korszaknak minden témáján, festészeti zsánerében, így a tájképfestészetben is, és lélekkel, szuggesztív érzelmekkel telítette meg a tájakat, amiknek legnagyobb magyar mestere Mednyánszky László volt.

A kor derűs melléktémáját, a jelenábrázolással szemben az idealizált és még mindig élő antik szépségideál megérezkítéséből kivirágzó



*Matejko, Jan: Reytan, Lengyelország eleste, 1866, olaj, vászon, 282 × 487 cm, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Varsói Királyi Vár – Múzeum (Fotó: © Andrzej Ring, Lech Sandzewicz)*

festészetet Lotz Károly derűs művészete jelentette. Ő anélkül, hogy lemondott volna az érzékiség ünnepléséről, azt olyan harmóniával foglalta képbe, hogy Eros nála mindig győzött Thanatos fölött, és a szépség lélekké eszményült. (Lotz: *Múzsza*, 1890-es évek; *Amor és Psyché*, 1902).

A vizuális szimfónia harmadik tétele az 1890-es évek festészete, amikor a nemzeti festészeti iskolák addigi szimbiózisa, ami a müncheni akadémia hatására még a naturalista mestereknél is megvolt, fellazult. Minden nemzeti festői csoportosulást a sokféleség jellemezte, az ifjú, önmagukat lázasan kereső festők egyenként próbáltak más-más stílust, egyéni, új szintézist teremteni. A lengyelek, a csehek, az osztrákok és a magyarok festészete fokozatosan mássá vált, bár a kor filozófiai és lélektani alapkérdései, a férfi és nő viszonya, vagy a világ pesszimista témái mindegyiknél belejátszanak az új egyéni életművekbe, de alkattól, temperamentumtól, a helyi történelmi, irodalmi hagyománytól függően módosult az egzisztenciális alaptémák interpretációja (pl. a szimbolista lengyel Malczewskinél). Ahol az irodalommal való együttélés erős volt, ott a szimbolizmus dominált (lengyelek, csehek); ahol kevésbé (mint a magyaroknál), ott a természethez való visszatérés és az újszerű, kolorisztikus, pasztózus ecsetkezeléssel festett realista ábrázolás szült új látásmódot, új stílust.

A lengyeleknél (ebben az új művészi hullámban, amit utólag Młoda Polskának, ifjú Lengyelországnak neveztek el) a szabadságát veszített nemzet szétszakítottóságának fojtogató súlya minden más témát tragikusan ellenpontozott, és nem adott módot a derű óráinak számolására. Melankólia ülte meg a tájakat, a lelkeket (Wyspiański: *A krakói Planty hajnalban*, 1894), az emberi kapcsolatokat. Szinte véreznek a színek, ha történelmi asszociációktól terhelt a téma (Wyczółkowski: *Sztańczyk*, 1898), vagy zöldesszürkében dideregnek a tájak. A nőket is gyakran démonizálták Przybiszewski teóriájának hatására (Wojciech Weiss és Jacek Malczewski).

A csehek vilásképe, szerelemfelfogása is melankolikus volt, a dekadencia és a Fin de Siècle ambivalens nőellenes irodalma náluk is érvényesült. A prágai bohémvilágban igen nagy súlya volt az irodalomnak, amiben a francia orientáció dominált, és az előző generáció idealizáló nemzet- és emberképével szemben egy kritikus, vívódó, sokszor szkeptikus világlátást képviselt. A szimbolizmus áthatotta a cseh festészetet, amit a kiállításon a Mánes művészegyesület egyik vezető festőjének főműve illusztrált (Preisler: *Tavaszi triptichon*, 1900). A cseh művészek pesszimizmusát felerősítette a német–cseh nemzeti ellentétek kiéleződése is. Két nemzetközi hírnévre szert tett festőjük, az elsősorban egy stílusú plakátjairól híres Alfons Mucha, majd a később jelentőssé vált, és a nonfiguratív festészet egyik egyéni hangú nagymestereként ünnevelt Frantisek Kupka Párizsban élt, de műveivel jelen volt Prágában.

Különös, de az osztrákoknál egészen az 1897-ben megalapított Sezession második-harmadik esztendejéig (amikor a hagyományos allegorikus emberiségképek témáit Klimt váratlanul szimbolikussá varázsolja) még mindig a poétikus realizmusnak hívott hangulatfestés állt a fősodrásban. Carl Moll, sőt Maximilian Lenz is ebbe az áramlatba tartozott, és ennek az egyik rejtett remeke a *Beethoven zeneszoba*, Josef Maria Auchentaller nagyszerű együttese, a hangulati szimbolizmus páratlan zeneábrázolása. A festő a VI. szimfónia, a *Pastorale* tételeinek a hangulatát, a Beethoven által a kottába írt szöveges magyarázat alapján értelmezett motívumait próbálta több nagy festményen megjeleníteni. Mindegyik kép más és más. A tündérek tánca a fátyolruhák kavargása miatt a szecessziós arabeszkek ritmusára épül (Auchentaller: *A tavasz*, 1898/99). A patak előtt megjelenő fiatal lány a kor kifinomult, törékeny szépségideálja, miközben a szabadban zenélő, társalgó fiatalok és a falusiak tánca még kifejezetten a realizmushoz tapad, akárcsak a záró Angelus jelenet; a vihar ábrázolása expresszionista vonásokat előlegez. Az egészet a sötétzöld és a különféle kékek kombinációjára



Poll Hugó: *Hazatérés a búcsúból*, 1903, kréta, vászon, 96 × 130,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest (Fotó: © Magyar Nemzeti Galéria)

alapuló egységes színvilág kapcsolja össze, és olvasztja meggyőző képi-érzelmi harmóniába. Ez volt az egyetlen olyan, a zenét megfestő képsorozat, ami elhagyta a korábbi allegorikus megjelenítést, és nem zenélőkre koncentrált, hanem az érzelmi asszociációkat, a zene hangulatát, méghozzá egy konkrét zenemű, a *Pastorale* szimfónia hangulatát kívánta a színek és formák nyelvén visszaadni. Bátor kísérlet volt, amit még Bécsben, a zene városában sem követett hasonló. A három év múlva, 1902-ben a bécsi Beethoven-kiállításra megszületett Klimt-fríz teljesen más utat választott, nem a zene hangulatát, hanem a *Kilencedik szimfónia* Wagner által megfogalmazott filozofikus programját kívánta megfesteni. A hős győzelmét a gonoszság erői felett. Klimt akkori archaizáló, hieratikus, stilizáló nyelvezete, redukált színei a mű extatikus hangulatából semmit sem érzékeltettek.

Az osztrákok után a magyar 1890-es éveket a három jelentős modern kísérletező festő, Rippl-Rónai, Ferenczy és Vaszary képei képviselték, illusztrálva, hogy a természet és az ember együttese, szimbio-

zisa és harmóniája állt az akkori kísérletező piktúra centrumában. Egy olyan realistán értelmezett emberkép, ami mentes volt a nők démonizálásától (Rippl-Rónai léleklátó pasztell és olajportréi) és a naturalizmust átszellemítve a hangulati szimbolizmus megújult, modern színváltozatait teremtette meg (Ferenczy Károly képei).

A paraszti élet és az áhítat képeinek témája tovább élt a magyar festészetben a kevésbé ismert festők vásznain is (pl. Poll Hugo: *Hazatérés a búcsúról*, 1903; Révész Imre: *Mindennapi kenyerünket...*, 1901), egészen a világháborúig.

Bár 1905 után az OMKT kiállítási monopóliuma megszűnt, mellé más, frissebb szemléletű művészek által vezetett kiállítási intézmények zárkóztak fel (Nemzeti Szalon, Könyves Kálmán Szalon, majd a Művészház), a Múcsarnok még ekkor is helyet adott jelentős mestereknek, akik valami egyéni okból, vagy mert nem voltak ügyes kapcsolatteremtők, ott maradtak kiállítani. Többnyire igen jó festők voltak, de nem kapcsolódtak a legfrissebb formai újításokhoz, vagy nem tartoztak csoportokhoz, lobbikhoz (Kosztá József, Mednyánszky László, Poll Hugó, Révész Imre, Zemplényi Tivadar és sokan mások). Legtöbbjük megmaradt a realista festészet talaján, és témájában is az előző évtized vezérmotívumait folytatta, de töretlen művészi színvonalon és őszinte lélektani hitellel.

A kiállítás záró darabja a Ferenc József-i kor búcsújának tekinthető „áhítat-kép”, Zemplényi Tivadar festménye, a *Könyörgés békéért* (1916).

## A kánon dilemmái

A modernitásnak a vizuális formákra koncentráló és radikálisan csak a formák autonómiájára építő stílusvonulata, ami az absztrakcióba fejlődött át, rohamosan elszemélytelenítette a festészetet. Kilúgozta belőle azt a lélektani momentumot, amely az individuum valóságát volt hivatva megörökíteni, akár az alkotó, akár a modell individuumát, pedig ez volt a kilencvenes évek derekától a közép-európai festészetek hívószava. A párizsi formai kísérletek a fauves-tól kezdve igyekeztek kizárni a pszichologizáló momentumot a piktúrából, azaz az emberi lélek, a psziché rezdüléseit a műből, és a formakonstrukciók aspektusára redukálták a képet. A stílus, a folyamatos formai megújításra tett törekvések, nemcsak a formai oldalt tekintve, hanem társadalmi-szociális szempontokat is (lehetőség szerint) kirekesztve, a festészet autonómiájára koncentráltak. Miközben az ennek a célnak elkötelezett művészek a hagyományos (állami vagy intézményi) kultúrpolitika társadalmi elvárásait mint a mű-

*Auchentaller, Josef Maria: Tündér  
a pataknál, 1898–1899, olaj, vászon,  
175×73 cm Villa Scheid in Vienna  
– The Victor & Martha Thonet  
Collection, Galerie punkt12, Bécs (Fotó:  
© amp, Wien, Andreas Maleta)*





Wyspiański, Stanisław: *A krakkói Planty park hajnalban*, 1894, olaj, vászon, 100 × 201 cm, Magántulajdon. Letét a Muzeum Narodowe w Krakowie – Nemzeti Múzeumban, Krakkóban  
Fotó: © Laboratory Stock (National Museum in Krakow)

vészlet szférájába való külső beavatkozást elutasították, a látás fizioiógiai-biológiai funkcióinak mechanikus hátterére való hivatkozással önálló és szuverén területté kívántak válni, elszakadni a korábbi szociális-társadalmi beágyazottságtól és az ezzel járó feladatoktól.

Ennek a látszólagos totális autonómiának (ami társadalmi autonómiát is kellett hogy jelentsen, és amit teljes művészi szabadságként ünnepeltek) a hátterét szociológiai szempontból egy privilegizált, szűk körű művészeti világ képezte, ami igencsak függött a sajtótól – napilapok, kritikusok és szaklapok – és a műtárgypiacról. Ez utóbbi – a műtárgypiac – éppen ebben az évtizedben ment át egy paradigmaváltáson Közép-Európában is. A kiállítási élet korábban központi helyzetű, hatalmassá duzzadt és nehézkes egyesületi és szalonrendszere helyett a festészet a párizsi kommerciális magángalériák mintájából kiinduló, és a hozzájuk kapcsolódó, gyorsan táguló és hihetetlen anyagi potenciált felépítő kis magángalériáktól – így nemcsak a helyi, de a nemzetközi piactól is – függött.

E kétfázisos, de nagyon gyorsan (egy művészgeneráció életén belül, 1890 és 1914 között) lejátszódó folyamat első szakasza a „szeceszziók”, azaz az új, szűkebb körű, exkluzív, de helyi, nemzeti kötődésű művészegyesületek (a bécsi, a prágai Mánes, a krakkói Sztuka, a Nemzeti Szalon és Nagybánya) megalapítása volt. Második szakasza a kisebb, már ideologikusabb, radikális avantgárd csoportok fellépése 1907-1908 után. Ennek a helyzetnek a művész szereplői ezt nem feltétlenül látták át, és idealizmusuk – néha megszállottságuk – őszin-



*Schikaneder, Jakob: Halottak napja, 1888, olaj, vászon, 139,5 × 220 cm, Národní Galerie v Praze – Nemzeti Galéria, Prága (Fotó: © National Gallery in Prague)*

tesége emberileg hiteles volt. A sajtó, a zsrnaliszták, akikből néhányan sikeres művészeti menedzserré avansáltak (Lázár Béla, Rózsa Miklós) már jobban látták a mozgatórugókat. Részben ők honosították meg az új stratégiát, amellyel a számukra szimpatikus vagy legígéretesebbnek tartott művészeket vagy csoportokat támogatták a művészeti kenyérharcban éppúgy, mint az elvek mezején. Aki ebbe a bűvös körbe bekerült, egy igen szűk kör vezető teoretikusaitól, kritikusaitól és műkereskedőitől függött, így nem kellett többé figyelembe vennie a hagyományosabb, nehezkesebb és jóval szélesebb rétegekre jellemző társadalmi konszenzus elvárásait, lett légyen az szociálisan vagy nemzeti hovatartozás szempontjából a társadalom többi része számára meghatározó.

Mivel az európai műkereskedelem a 20. század első évtizedére hihetetlen gyorsasággal „euroglobalizálódott”, azaz Párizs-centrikussá vált – legalábbis ami a kortárs festészetet illeti –, a legújabb párizsi divat, a mindenkori újítási potenciál karizmájával bearanyozva magáénak tudhatta a szűk műpiaci elit irányítók szemében az abszolút minőség értékét. Ezért hihetetlen előnyre tett szert minden elsőnek Párizsban kiállított új stílus kísérlet a helyi hagyományokhoz képest. Ezekhez, a centrumban kikísérletezett, konstruált formaújításokhoz

kapcsolódni akkor is a korszerűség és aktualitás védjegye volt, ha nem feltétlen jelentett azonnali sikert. Miközben a haladás aurájával felvértezve a kiválasztottság hitét adhatta a művésznek (többnyire a legfiatalabb festőknek), addig teljesen idegennek és érthetetlennek tűnt vagy tűnhetett a többi (Franciaországon kívüli) ország művészeti kontextusában. Ez nemcsak Budapesten volt így, hanem az angoloknál, az oroszoknál vagy a német műtárgypiacon is, továbbá látenszen Bécsben is, Prágában is.

Miközben a legfiatalabb generáció a párizsi avant-garde formanyelvén hozott újat a magyar festészetbe, a realisták mintegy ellenpontként képviselték a vidéki Magyarország szólamát. Mivel a műtárgypiac és a nemzetközi kiállítási csererendszer hirtelen és igen intenzíven bekapcsolta Közép-Európát is az információáramlásba, az úgynevezett 1905-ös generáció egy része a radikális avantgárdhoz csatlakozott, míg a többség – sokszor tudatosan – a Párizstól eltérő másság alternatíváját választotta (mint a már említett bécsi, de akár a lengyel út).

A választást döntően befolyásolta a generációs különbség, bár ez nem volt kizárólagos kritérium. Ennél még jobban meghatározta az, hogy vidéki vagy urbánus gyökerei voltak-e a festőnek, és hogy a társadalom melyik rétegében szocializálódott. A harmadik fontos szempont a megélhetés volt. Éppen a rengeteg állami támogatás, ösztöndíj miatt korábban jobb volt a festők helyzete. Amikor 1896-ban München nemzetközi piaca összeroppant, és a jelentős számú ott élő magyar festő hazatelepült, még mindig csak egy nagyon szűk műtárgypiacra számíthatott, mivel az állami kultúrpolitika nem volt képes mindenkit eltartani. A művészetoktatás sikere – részben – egy művészproletariátus kialakulását eredményezte. Érthető a kenyérharc, és ezt ideologizálták is, különösen, amikor 1903 végétől a belpolitika is rohamosan radikalizálódni kezdett. Ezért forgott már 1897-től kezdve a legtöbb vita akörül, hogy hogyan lehet a műtárgyvásárló magyar polgári közönséget megteremteni (lásd a *Műcsarnok* folyóirat évfolyamait), de ez később is állandó téma maradt a legelítelt folyóirat, a *Művészet* hasábjain. Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat vezetősége – miként egy jó szakszervezet – igyekezett a széles művészi középmezőny érdekeit is számba venni, és igazságosan dönteni. Ezt a díjazások és hazai vásárlások is illusztrálták.

Az újat teremtés mámore, még ha párizsi minták alapján is, magával ragadta a fiatal generáció legtájékozottabb, privilegizált csoportját, de székesziszt váltott ki azok körében, akik a helyi hagyományokhoz tapadtak, és akik a helyi, más ritmusú és más struktúrájú közvetlen kulturális és szociális, netán politikai kérdéseket, kihívásokat fonto-