

„Krikszkrakszokat, japán betűket írnék, s egy kacskaringós, kedves madarat.”

(Kosztolányi Dezső: Mostan színes tintákról álmodom. A szegény kisgyermek panaszai. 1910.)

A japanizmusról szól tanulmányok a nyugat-európai művészet 19. századi útkereséseiről szólnak, s tanúsítják, hogy már Félix Braquemond (és Eugène Rousseau) Hokusai rajzát követő, 1861 körül készült tányér-terve óta a japanizmus több volt egzotikus elemnél. A festők és grafikusok elsősorban a japán fametszetekben fedezték fel új törekvéseik igazolását.¹ Jelentőségüket az is mutatja, hogy egymást követő generációk emancipációs törekvéseit erősítette. Edouard Manet Zola portréján (1867–68), Claude Monet feleségét, Camille-t ábrázoló kimonós portréján (1876) vagy Vincent van Gogh Tanguy apót megörökítő portréján mást és mást képvisel a háttérbe helyezett japán ruha vagy metszet.

Az impresszionista festők elsősorban a japán fametszetek természetközelségét, az aszimmetrikus felépítést, az európai tradíciótól eltérő kompozíciós megoldásokat, a merész közelnézetet és térkivágást csodálták és utánozták. A szimbolizmus szintetizáló törekvéseinek kibontakozásával, többek közt, dekoratív jegyei kerültek előtérbe. Klaus Berger megfogalmazása szerint a nyugati festészetet uraló plasztikus reliefszerű ábrázolástól való elfordulásban, a modellált tónusértékek, az árnyékolás és a centrális perspektíva elvetésében nyújtott támaszt a művészeknek.²

A japán művészetet Magyarországon is először az utazók és gyűjtők ismertették meg a közönséggel. A 18. századtól kezdve híradásokat olvashatott a közönség a japán művészetről. A főúri gyűjteményekben különböző japán tárgyak jelentek meg, elsősorban porcelánok. A legnevezetesebb japán porcelángyűjtemény gróf Zichy Ferenc vedródi kastélyában volt. 1868 és 69 között alakult ki Xantus János gyűjteménye. Hopp Ferenc, akinek anyagából 1919-ben létrejött a budapesti Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum, 1883-ban járt először Japánban.³ Az 1880-as évektől egyre több útleírást, földrajzi és történeti ismertetést olvashatott az érdeklődő magyar nyelven is.⁴

1879-ben jelent meg Gróf Zichy Ágost tanulmánya a japán művészetről, mely 1866-os japán utazása során gyűjtött élményei, kiotói és osakai kiállítások és valószínűleg az 1878-as párizsi japán fametszet kiállítás, valamint számos magángyűjtemény tanulmányozása alapján készült. Zichy írásában kiemelte a japán művészek természet iránti vonzódását: „Ha a japáni művészet tág mezejére csak futólagos pillantást vetünk is, meglep bennünket az a gyöngéd érzelem, mellyel ők a természetet visszaadják. A természet, im ez a mestere a japáni művészeknek...”⁵ Felhívta a figyelmet dekoratív jellegükre is: „Bizonyos tárgyak, úgy mint virágok, madarak, vagy levelek lefestésében és díszítményre való felhasználásában nincs vetélytársa... A díszítmény képezi a japáni művészet minden ágának fő tárgyát...” írja.⁶ A század végének demokratikus művészetszéményét, összművészeti törekvéseit látja megvalósulva Japán kézműiparában: „Japánban a szegény sorsú ember is csinos, díszítménnyel ellátott csészéből eszi a rizst, és iszsa a theáját és legyezőjén művészi festés vagy legalább néhány mestervonás látható.”⁷

A japanizmus Magyarországra a szinte egyidőben beáramló impresszionista és szimbolista hatásokkal együtt érkezett, gyakran már kiérlelt életművek integráns részeként. „S amint sokáig nézzük a lehetetlenomsággal összeolvadó színfoltokat s a különös hajlású vonalakat, új gyönyörűségek vágya ébred bennünk. Beardsley rajzaira s Nicholson színes metszeteire

emlékezünk, akik ezektől a japánoktól tanultak, s az ő furcsa, új formáikkal rajzolták meg a mi furcsa, új szenvedéseinket.” – írta Tóth Árpád.⁸ A magyar későszecesszió művészeinél sokszor nehezen kielemezhető, hogy közvetlen vagy esetleg többszörösen közvetett hatás beépítéséről van-e szó. A nyugat-európai fejlődéshez hasonlítható japán művészeti hatásról csak néhány kiemelkedő, a nyugat-európai centrumokban tanuló, vagy hosszabb-rövidebb ideig ott dolgozó mester munkája tanúskodik. Az akadémikus mesterek munkáin, elsősorban a zsánerfestészetben Karlovsky Bertalannál és Margitay Tihaménnél a francia, angol vagy német munkákhoz hasonlóan jelent meg. Ugyanúgy, ahogy az 1880-as évektől a lakásentériőröknek is kedvelt részévé vált a keleti porcelán vagy legyező.⁹ Székely Bertalan Japán nő című festményén (1903) az akadémikus tradíció szellemében készült, finomrajzú nőalakot japán tárgyak, paraván, jellegzetes állat- és virágmotívumok veszik körül.¹⁰ Ahogy Whistler vagy Alfred Stevens festményein, Székelynél is elsősorban kosztüm, romantikus kellék a kimonó. Székely a kép alapvetően romantikus hangulatát új, dekoratív hangsúlyokkal is gazdagította.

A franciaországi és magyarországi japanizmus egyedi forrása Justh Zsigmond Naplója, melyben a japán művészet divatjáról, annak népszerű, a közízlésben megjelenő formáiról is tudósít.¹¹ Az 1888-ban Párizsban tartózkodó magyar író Naplójába gondosan feljegyezte az arisztokrata és nagypolgári szalonok valamint műtermek berendezését. A jórészt historizáló ízlésű, a legkülönbözőbb eredetű és korú tárgyakat összezsúfoló magánpalotákban szinte mindenütt talált japán eredetű tárgyakat.¹² Szerepük mind a francia, mind a magyar enteriőrökben nem több, mint más különböző korszakból és kultúrkörből származó tárgyé – talán csak elterjedtebbek.¹³ Egzotikus díszítőmotívumok, melyek később a legegyszerűbb lakásokba is eljutottak. Gondoljunk Maupassant Szépfüújára, aki japán tárgyakkal rejtette el szobájának szegénységét: „Az az ötlete támadt, hogy apró, japán csecsebecskéket tűz a falakra, és öt frankért egész gyűjteményt vásárolt krepp holmiból, kis legyezőkből és ernyők-ből...”¹⁴

Justh Zsigmond a japán művészet jelentőségét díszítő jellegű tárgy szerepén túlmenve a korszak francia szimbolistáihoz hasonlóan értelmezte. Elárulja ezt Batthyány Margitot jellemző leírása: „Japon. L'imprévu qqfois conscience ... Sok igaz és csináltság... Ha nem lenne csinált, nem lenne igaz.”¹⁵ Justh vázlatos fogalmazása is azt sugallja, hogy a japán művészetben a váratlan, a szokatlan hatások, ugyanakkor az objektív leírás és a tudatos megformáltság egységét látta.

Hasonló problémákról számol be, de már a festő szemével Mednyánszky László Naplója. A japanizmus számos eleme jelen van műveiben, de szinte elemezhetetlenül beépített összetevője festészetének. Így a Rippl-Rónai által kedvelt egykori Zen pap, Sesshu szigorú struktúrákból felépített, szerkezetes stílusa Mednyánszky rajzainak egy típusához igen közel áll.¹⁶ Naplója szerint a japán példa a természeti élmény és az absztrakt szín- és vonalproblémák együttes vizsgálatára ösztönözte: „Láttam és olvastam dolgokat, amelyek kissé fel-emeltek... Egy pszichológiai leírás D'Annunziótól. Peking leírása Pierre Lotitól és az ezekhez kapcsolt elmélkedések. Mint festő, úgyszólván újjászülettem, ismét érzem, hogy él bennem egy világ, amelynek kifejezését adni kívánatosnak látszik, ... Tárgyilagos tanulmányaim befejezéséhez természet után csinált dokumentum. Vízeselek, sziklás mederben folyó hegyi patakok. A szigorúan természet után csinált dolgok reávittek, hogy ismét az absztrakt szín- és vonalproblémákkal is foglalkozzam. Az ornamentális-dekoratív elemmel is számolni kell...”¹⁷

Szinyei Merse Pál munkái között is találhatóunk távolról az impresszionisták japanizáló műveikhez hasonló munkát (Almavirág), de plein air festése kialakulásában – a francia mesterekkel ellentétben – nem játszott szerepet.¹⁸ Rippl-Rónai Emlékezéseiben a japán ecsetraj-

zok kedvelőjeként mutatja be Színeit. Gyűjteményéből kettőt Színeinek is adott, „egy fehér gólyát és egy tornácon álló s lámpát tartó graciózus japán nőalakot ábrázoló” rajzot.¹⁹

A francia művészet kortárs irányával szinkronban haladó Rippl-Rónai József-re a japanizmus is elsőkézből hatott. Ha nem is jelentkezett olyan erővel és olyan közvetlenséggel, mint Nabis társai közül például Pierre Bonnard vagy Edouard Vuillard munkáin, de saját útja megtalálásában – úgy vélem – meghatározóbb szerepet játszott, mint azt az eddigi szakirodalom feltételezte. A japanizmus hatását nemcsak írásai bizonyítják, hanem, többek között, az az akár önvallomásnak is beillő gesztus, hogy 1900-ban, Budapesten a Royal Szállóban rendezett kiállításán saját műveivel együtt kínai tusrajzokat és japán fametszeteket is kiállított.

1889-ben, művészi formálódásának legfontosabb évében Párizsban jelentős japán fametszet kiállítás nyílt. Ebben az időben jelentek meg japános elemek festő barátja, J. P. Knowles munkáiban is. Knowles női figurát ábrázoló fametszetén lágyan hajló körvonalakkal alakítja kompozícióját. A monokrom színfoltok egyhangúságát csupán a fadúc finom erezete élénkíti.²⁰ Rippl-Rónai Emlékezései szerint Munkácsynak nem tetszettek sem új művei, sem az új érdeklődését reprezentáló japán tusrajzok: Munkácsy „igen hiányos megoldásúaknak”, „kevéssel csináltaknak” találta e rajzokat, míg én és környezetem sokat tudtunk azoknak kevés, de mindig helyükön levő vonalaiból kiolvasni.²¹

Genthon István Rippl-Rónai első egyéni jegyeket mutató művének a Nő fehérpettyes ruhában (1889) című festményét tartotta.²² A motívumválasztást, a hosszú keskeny forma és a fekete és szürke harmónia kedvelését egységesen a japán művészetet kedvelő Whistler hatására vezette vissza a szakirodalom.²³ Rippl-Rónai festménye emlékeztet például Whistler *Elrendezés feketében: Nő feketében* című munkájára. A habozó, kissé bizonytalan tartású kecses nőalak, a finomkodó kéztartás, különösen a ruhát felfogó kéz ugyanakkor közvetlen japán inspirációra is utalhat. Rippl-Rónai a modelláló előadásmóddal szemben elsősorban a körvonalra, a sziluetthatásra figyel. Nőalakjával, a kezdet bizonytalansága ellenére, azon az úton indult el, melyet Bonnard teljesített be, többek közt *Nő esernyővel* című litográfiájával, és 1892 és 98 között festett egyértelműen japanizáló paravánjának szintén pettyes ruhás nőt ábrázoló figurájával.²⁴

A japán metszetek és a kínai tusrajzok hatását bizonyítja az is számomra, hogy ekkor alakult ki új, dekoratív elveit tükröző festésmódja, az „egyszerre festés” elve is, mellyel a könnyedség, a gyorsaság és életszerűség látszatát kívánta elérni, de már dekoratív eszközökkel, az alárendelés helyett a mellérendelést részesítve előnyben. Az „egyszerre festés”, mint Rippl-Rónai erre többször is utal, a kivitelezésre, a munkamódszerre vonatkozik, de elképzelése, a klasszikus európai előképeken túl, a kínai tusrajzok jellegzetességeihez is visszavezethető. Vida János írja a kalligrafikus stíluseszmenyről: „az egységes formaelemet egyazon ecsetvonással kell megfesteni, utólagos kiegészítés nélkül.”²⁵ A könnyedség, a gyors festésmód fontosságában való hit kialakulásában mindenképpen érződik egy impresszionizmuson átszűrt távol-keleti művészeti hatás. „Az így készült kép festésmódja emlékeztet a virágra, vagy gyümölcsre, amelyen még rajta a hamva.”²⁶ – írta új festési módszeréről. De ahogy a kortárs francia festőknél, Rippl-Rónainál is keveredik a pillanat megragadásának esztétikája és a dekoratív stilizálás formaelve. Az „egyszerre festés” mellett hangsúlyozza az „egyenlő módon” való festés fontosságát, azaz a „készülő mű minden részletének egyforma stádiumban való tartását.”²⁷ Az elv mögött a képfelszín hangsúlyozása rejlik és dekoratív szándékra is utal. Talán úgy is fogalmazhatjuk, hogy Whistler módszerének – a kontrasztok helyett az ismétlést, az egynemű, az egységesített felület kialakítását célzó teóriájának – a technika felől való megközelítéséről van szó.²⁸ Rippl-Rónai módszere

a Nabikkal szemben nem a „képi ekvivalenciák” keresésére utal, inkább a festő pillanatnyi lélekállapotának megfelelő formát, a téma intuitív megragadását szolgálja.

Az 1890-es évek jelentős munkái az Ágyban fekvő nő (1891), a Kuglizók, Két gyászruhás nő, Karcsú nő vázával (1892), a Nabi festők szintetizmusával állnak szoros stíluskapcsolatban. Különösen a Karcsú nő vázával és a Kalitkás nő (1892) mutatja a Nő fehérpetyes ruhában megfestése óta kibontakozó szintetizáló erőt.²⁹ A motívumválasztás esztetizmusa, a színvilág, az egységes színfelület, a finom tónusok keresése, Whistler egy-egy szép tárgy szemléletébe merült nőalakját idézi (Múterem 1867–68, Szimfónia hússzínben és rózsaszínben: Mrs. F. R. Leyland 1873; Elrendezés feketében és barnában: Rosa Conder 1876 körül; Szimfónia fehérben No. 2.: A kis fehér lány 1894). A Kalitkás nő finoman „S” vonalba hajlított, szinte testetlenül könnyű nőalakja japanizáló paraván részlete is lehetne. Modelljét átszellemítve, stilizálva, hangsúlyos körvonalrajzzal, merengő hangulat foglyaként mutatja be. A fekete ruhát szorosan egymás mellé helyezett vonalokból, mintegy hímzés-szerűen alakítja ki.

A Karcsú nő vázával és a Kalitkás nő (1892) beállítása és színharmóniái Whistlerhez és az általa széles körben népszerűsített japán művészethez vezethető vissza. De joggal feltételezhetjük a japán művészet közvetlen hatását is, jóllehet Rippl-Rónainál nem találunk van Gogh Hirošige átirataihoz hasonló művet. Rippl-Rónait témaválasztásában is inspirálhatták az ukiyo-e mesterei. Színkezelése, redukált színvilága is a grafikához közelít. Suzuki Harunobunál például feltűnő a fekete színfoltok kedvelése, a csontfehér arc és a fekete vagy színes ruha ellentétének kiaknázása.³⁰ Rippl-Rónainak a Kalitkás nő című festményén a puha, bársonyos tónus ellenére a fekete ruha és a fehér arc ellentéte szembetűnő. A festmény finom szimbolikája a szabad madarak röptét néző nőalakokat ábrázoló japán fametszetekkel szemben a figura magányára, belső zártságára utal. Nem különben a fekete „szín” és a rebbenő madárszányat idéző női kéz, melyhez hasonlót csak a japanizáló Denis rajzolt.

Rippl-Rónai jól ismerte a Nabikkal szoros kapcsolatot fenntartó Henri de Toulouse-Lautrec-et is, akire elsősorban Sharaku erősen torzító ábrázolásmódja hatott. Toulouse-Lautrec plakátjait Rippl-Rónai a „japán estampe-okhoz” mérte.³¹ Rippl-Rónait Gauguin meghívta Vercingetorix 6. sz. alatt levő műtermébe 1894-ben: „Gauguin ... éppen az ágy lábánál fáradozott: ily módon reprodukálta az ő tipikus fametszeteit.”³² A látogatás még Gauguin Shironuki módszert követő metszeteinek elkészülte előtt történt.

Rippl-Rónai Emlékezéseiben leírja, hogy szorgalmas látogatója volt a Musée Guimetnek, de láthatott japán tárgyakat Samuel Bingnél is, aki kiadta első illusztrált könyvét Georg Rodenbach szövegével. Rippl-Rónai maga is gyűjtötte a kínai és japán rajzokat és metszetteket. Elsősorban Sesshiu műveit.³³ Neuilly-i hálósobáját a következőképpen írta le: „egy genfi faliszőnyeg és egy japáni rajz, egy puhafából készült ágy ... A kandallón, mely fekete márványból készült, van egy intenzív kék japáni váza, igen egyszerű forma...”³⁴ Japán legyezők is voltak a birtokában.

A távol-keleti művészet csak egyik forrása volt Rippl-Rónainak: Gauguinról, van Goghról és magáról írja: „Valószínű, hogy mind a hárman egyformán szerettük a kínaiakat, a perzsákat, egyiptomiakat, görögöket, Giottot, Massacciót, Fra Angelicót, Orcagnat, a japánokkal egyetemben, és bizonyára önkéntelenül is éreztük ezeknek hatását.”³⁵ Egy kaposvári perzsa, japán és kínai fametszeteket bemutató kiállítás kapcsán írta: „... idáig minden szép, ami a művészet terén történt, ezekből indult ki, ezek voltak a forrásai és mégis oly idegenek előttünk, oly újszerűek!”³⁶

Japán gyűjteményét Rippl-Rónai hazahozta Budapestre, majd Kaposvárra is.³⁷ A kaposvári Rippl-Rónai Múzeumban található egy Rippl-Rónai Ödön gyűjteményéből származó kínai fametszet, melyen a képfelszint szinte teljesen betöltik a nagy természetűséggel ki-

alakított virágok, előttük hasonló aprólékossággal bemutatott páva látható.³⁸ A metszetek dekoratív ereje a biztos kontúrrajzból, a tónus nélküli ábrázolásból fakad.

Rippl-Rónai virágtanulmányaira is hatott a kínai és japán metszetek kalligrafikus rajzosága, dekoratív síkba terített komponálása. Ez a hatás érezhető a párizsi világkiállítás menükártyájához készített tanulmányán és Száraz virágok című tollrajzán.³⁹ Az utóbbin a síkba terített, naturalista részletezésű virágokat sűrűsödő és ritkuló vonalhálóval alakította ki. Hímzésein, hímzéstervein is érezhető a távol-keleti példák követése. Így a valószínűleg hímzéstervnek készült Kék ruhás nő című litográfiáján, melyen a lap teljes felületét teleírta sászerű levelekkel, tulipánokkal.⁴⁰ A példakép szabad, invenciózus követését mutatja a Virágcsokor című könnyed ecsetvonásokkal, nyugtalan körvonallal kialakított, dekoratív sziluett hatású rajza.⁴¹

A hatások irányát, összekapcsolódásuk módját igen nehéz követni. A japanizmus a művészeti életnek olyan szerves része volt, hogy a sorrendiség megállapítása lehetetlennek tűnik. 1887-ben készült Vincent van Gogh Japonaiserie című munkája, és a Hirosigé-t követő Fa c. festménye, 1890-ben festette a Mandulavirágzást. Paul Gauguin 1887-es Lőfejes csendéletén japán tárgyak láthatók, két évvel később Japán fametszetes csendéletet festett. Gauguin szimbolikus-szintetikus műveinek megszületésében, egyáltalán a cloisonnizmus kialakulásában nagy szerepet játszott a korszak japanizmusa is.⁴² Bonnard, Vuillard vonalművészetének, dekoratív arabeszk-hatású műveinek egyik fő inspirálója volt. Az érzelem, a gondolat formai megfelelőit kereső Nabik az utánzás helyett a „deformációig” menő stilizálást választották. A schopenhaueri tan, a világ látszatként való felfogása rejlett elképzelésük mögött, a lényeg elérhetetlensége, érinthetelensége, melyet csupán megközelíthetünk, szuggerálhatunk. Az utánzás, a tárgyi leírás helyett költői, zenei tisztaságú harmóniak felkeltése a cél. A japán metszetek kezdetben tartalmi megfejthetetlenségüknél fogva is a formakérdésekre irányították a figyelmet – a festői ekvivalenciák keresését erősítették. Az impresszionistákkal szemben a szimbolisták jelképszerűségüket, a látványtól való elrugaszkodás lehetőségét fedezték fel bennük.

Rippl-Rónai jóllehet impresszionista periódus nélkül lépett a posztimpresszionisták legjobbjai közé, mégis a látvány, a benyomás mindig fontos eleme maradt műveinek. Az aszimmetrikus szerkesztés, a merész képkivágás, a téri kapcsolatok megőrzése mellett a sík hangsúlyozása, az impresszionistákat és utódaikat is jellemző vonások megjelentek Rippl-Rónainál is. Így Moulin Rouge című grafikáján (1897), melyen különös hangsúlyt kap egy arabeszkbe hajló fekete kesztyűs női kéz. Az 1895-ben készült Mályvák között c. grafikája a virágok a női figurák egylényegűségét sugallja.⁴³ Az ugyanez évben készült Les Vièrges stilizált nőalakjai, természetábrázolása a Nabis mesterek munkáival igen szoros kapcsolatban áll. Ugyanakkor Bonnard erősen japanizáló Fésűlködő köpeny című műve, vagy Vuillard arabeszkké oldódó nőalakja Francia lány című olajképén, a „szubjektív deformáció” Rippl-Rónaitól eltérő útjait példázzák.⁴⁴ Rippl-Rónai csak ritkán és visszafogottan alkalmazta a Bonnard és Vuillard képeit egyénivé tevő különböző textúrákkal hangsúlyozott térsíkokat. A Nabik arabeszkekkel teleírt képfelületével szemben az egyes formákat élesen elválasztja.

A kínai tusrajzok dekoratív erejéhez, friss látványszerűségéhez is hasonlítható Rippl-Rónai tollrajzainak egy csoportja. A tízes években készült rajzait az egy-egy formának súlyt adó vastagon húzott körvonal meg-megszakadó, a kontúrt megbontó mozgalmassága teszi egyedülállóvá.

A japán művészet hatása legközvetlenebbül iparművészeti tárgyain jelentkezik. „Nekünk az új művészet hirdetőinek legkedvesebb, leghasznosabb a perzsák és a kínaiak művészete. Iparművészeti pedig a japán művészek dekoratív, szép dolgai azok, amik ránk nézve fontosak és igen instruktívek...” – írta.⁴⁵ Andrassy Tivadar gróf budai palotájának ebédlőjébe

tervezett berendezési tárgyai közül kiemelkedik a Rózsát tartó nő (1898) címen ismert hímezés (felesége kivitelezésében). Az ugyanerre a témára készült olajfestményt szürke tónusok uralják.⁴⁶ A finom szürkék harmóniáját a hímezésen élénk vörös, zöld színek váltják fel, barna, sárga és kék kiegészítő színfoltokkal. A nőalakot kertbe helyezi, az álló alak melletti fatörzsek a kompozíció vertikális hangsúlyát erősítik. A gesztenyelevelek kiterítve, szinte síkmotívumszerűen ábrázoltak. A finom bordűr szinte folytatása a kert dús vegetációjának.

Rippl-Rónai ebben a művében elsősorban Eugène Grasset-val mutat rokon vonásokat. A főként könyvillusztrációiról és plakátterveiről ismert Grasset nőalakjait jellemzi a vonalnak ez az éles tisztasága, a figura kecses mozdulata. Grasset-nál is bizonyos mértékig elváltak a főalak a mögötte gazdagon díszített háttér síkjától. Plakátjain a figurát mindig gazdag ornamentális alapra helyezi. Klaus Berger az 1890-es japán kiállítás hatásának tulajdonítja Grasset szecessziójának kibontakozását.⁴⁷ A négylevelű lóhere elnevezésű plakátján (1899 előtt) a nőalak kezébe szerencsét hozó virágot helyezett. A virág stilizált, síkszerű, szabályos körformába zárt ábrázolása a japán pecsétekre emlékeztet. Rippl-Rónai a gesztenyefák leveleinek rajzában szintén erősen stilizál, absztrakt formához közelít. Az erős vertikális hangsúlyt Grasset plakátján vízszintes hullámvonalakkal ellensúlyozza ki, Rippl-Rónai a Nabis mesterek kedvelt motívumával, a szintén japán előképekre visszavezethető kerítés motívummal fogja össze a kompozíciót.

Iparművészeti alkotásai is, így az Andrássy ebédlő Zsolnay gyárban kivitelezett dísztányérjai japán inspirációt mutatnak. Hasonlóképpen apró virágokkal teleírt, egykor a Japán kávéházat díszítő üveglablakai.

Hokusai rajzainak pontokból és apró vonások egymás mellé helyezéséből kialakított technikája van Gogh rajzainak inspirálója volt. Felmerül a kérdés, hogy van Gogh egymás mellé helyezett hangsúlyos ecsetvonásai és a Vuillard által kedvelt színes mintázatba fogott képfelzárnyalás mennyire hatott Rippl-Rónai késői „kukoricás” stílusára. A szintetizáló törekvések e távoli visszhangja leegyszerűsíti azt a tudósan hangszerelt színvilágot, mely Bonnard és Vuillard festésétét jellemezte. Valószínűbb, hogy más cél, talán a monumentális festészet lehetőségeinek keresése ösztönözte Rippl-Rónait, hogy a pontozás és vonalkázás e rendkívül dekoratív, de leegyszerűsített változatánál kötött ki.

1919-ben készült Bányai Zorka fekete ruhában című festménye egyik csúcspontja késői japanizmusának.⁴⁸ A nőalak keresett mozdulata, a síkra komponáltság következtében szinte testetlen lebegése Denis-t idézi, de Rippl-Rónai egynemű színfelületet alkalmaz, melyen belül az egymás mellé helyezett hangsúlyos ecsetvonások a gazdag felületi díszítettség élményét adják.

Rippl-Rónai és a Nabik példáját Vaszary János követte a legszorosabban. A Megállóhely című színes litográfiáján egyértelműen a Nabik követője.⁴⁹ Rippl-Rónai fekete periódusának nőalakjaival mutat szoros rokonságot a Lila ruhás nő macskával című kompozíciója (1900-as évek).⁵⁰ Festménye Rippl-Rónai gazdag hangulatiságú, finoman esztétizáló „feketéinek” és Bonnard japanizmusának könnyed szecessziós folytatója. Vaszarynál és Csók Istvánnál jellegzetes távolkeleti motívumok is megjelentek, így a Buddha ábrázolás, de interpretációjuk a dekoratív festőiség szintjén marad.

Vaszary iparművészeti munkáin, elsősorban gobelinjein és az azokhoz készített terveken a japanizáló szecesszió számos eleme feltűnik (Baromfiudvar, 1904 körül, Gólyás faliszőnyeg, 1913). A tizes évek „szintetikus” és későbbi 20–30-as években készült tusrájai s olajképei, sőt még a tihanyi Halbiológiai Intézet számára tervezett háromrészes falkép vázlatai is a japán művészetnek az európai festészeti tradícióba való mély – szinte már kielemezhetetlen – beépülését példázzák.



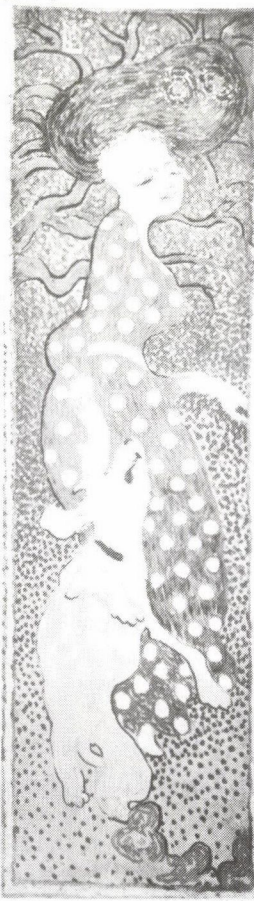
51. Utagava Kunisada: Hó a Mokumodzsi templomnál



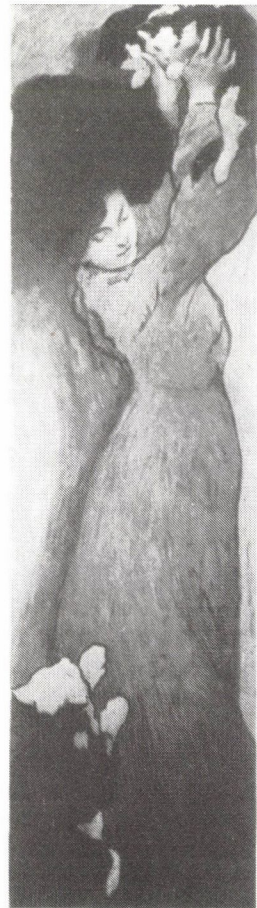
52. Pierre Bonnard: Nő esernyővel 1895



53. Rippl-Rónai József: Nő fehérpetytyes ruhában



54. Pierre Bonnard: Asszonyok a kertben, 1890–91 (részlet)



55. Vaszary János: Lilaruhás nő macskával, 1900 után



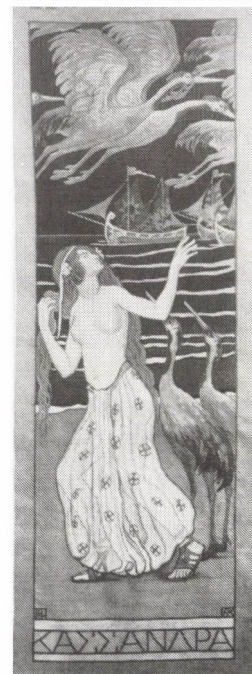
56. Rippl-Rónai József: Bányai Zorka fekete ruhában, 1919

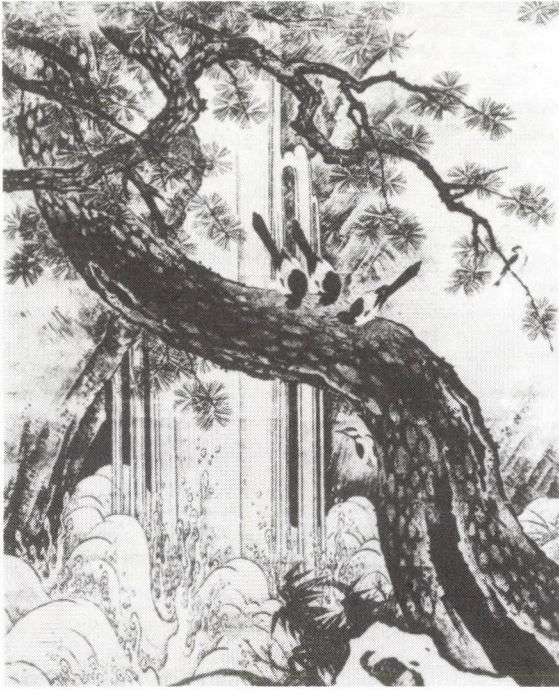
58. Szinyei Merse Pál: Almavirág, 1894 körül



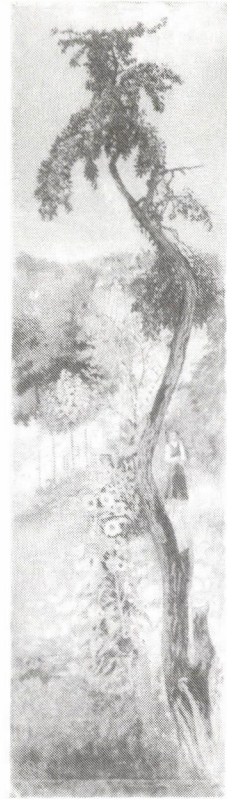
57. Maurice Denis: Mme Ranson, 1892 körül

59. Körösfői-Kriesch Aladár: Kasszandra



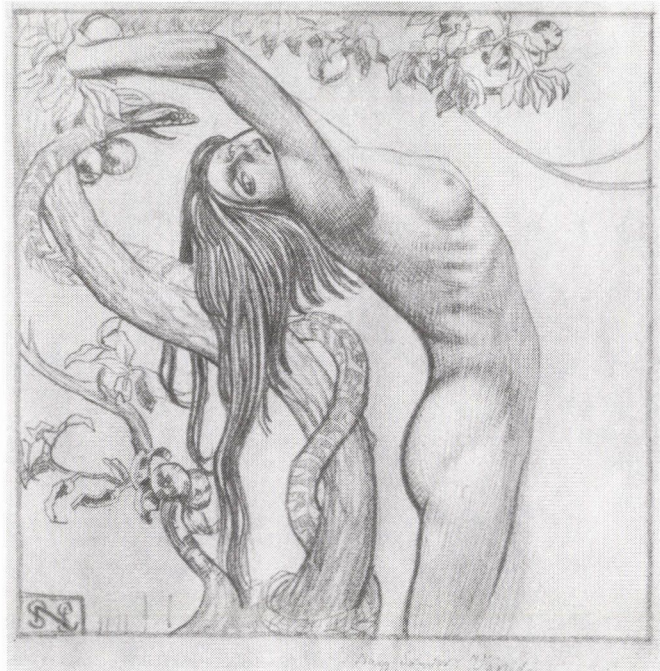


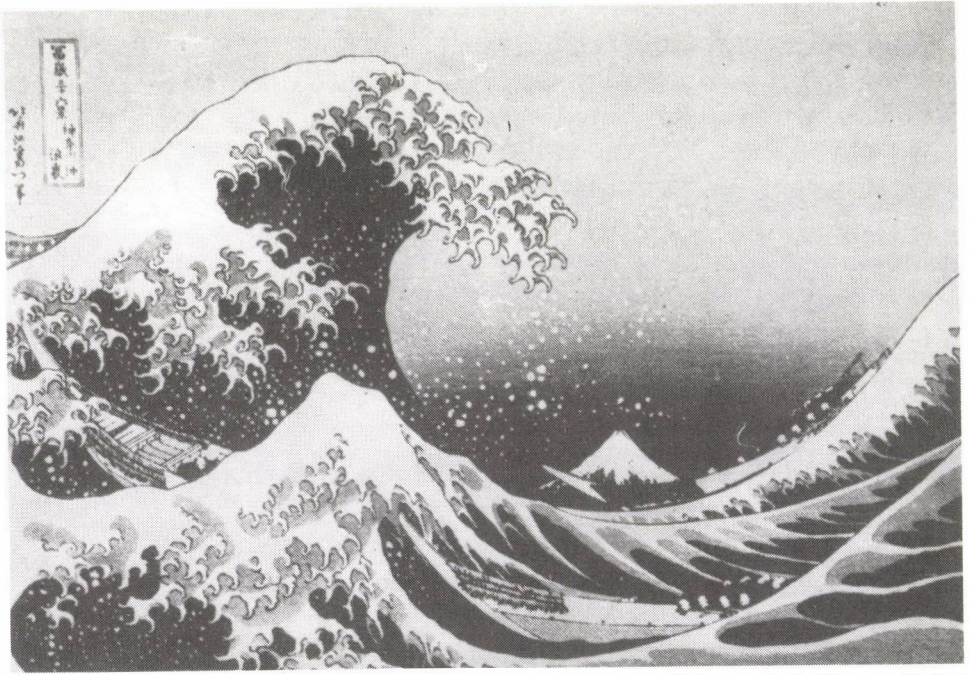
60. Kano Motonobu: Tájkép fán ülő madarakkal



61. Nagy Sándor: Szilvafa, 1920 után

62. Nagy Sándor: Vágyódás





63. K. Hokusai: A hullám, a Fudzsi
36 látképe c. sorozatból



64. Jaschik Álmós illusztrációja Kosz-
tolányi Dezső Kínai és japán versek c.
kötetéhez (Bp., 1932)



65. Csontváry Kosztká Tivadar: Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban, 1907



66. Maurice Denis: A séta (A kerdueli bükkfák), 1893



67. Paul Sérusier: Bemutató, 1890



68. Hammersberg Elemér illusztrációja az Őszi-rózsá. Japán éposz három énekben c. kötethez (Bp., 1907.)

A japán metszetek jellegzetes motívuma, a fa vagy oszlop hangsúlyos vertikálisával osztott tér, a fák sorával ritmizált képfelzín hatása számos művésznél megjelenik. Rippl-Rónai az Alföldi temető (1894) című festményét a horizontálisok és vertikálisok nyugodt egyensúlyára, az egymás mögé helyezett dekoratív síkok ritmikájára építette.⁵¹ Az előtérben a fák rácszerűen beborítják a kép felszínét. A következő hangsúlyos sítot a fák és sírok keresztjei alkotják, majd a vízszintesen elnyúló falu képe. Látványidézésének elemei Vojtěch Preissig dekoratív szecessziójának (Fák patak parton, 1905) és Akseli Gallén-Kallela Tájkép öt keresszettel című művének (1912) japanizáló motívumaival rokonok.

A francia szimbolizmusban a fa, az oszlop Japánban is sokáig megőrzött kultikus jelentésére visszautaló művek sora született.⁵² Van Gogh Magvetője, P. Sérusier, A. Séguin, Emile Bernard számos műve a fa szimbolikus jelentését hangsúlyozta újra. (Paul Sérusier: Bemutató, 1890). A magyar festészetben Csontvárynál jelenik meg Sérusier és Denis irracionális-misztikus szimbolizmusával rokon jelképrendszer.

Csontváry több munkáján, így például a Mandulavirágzás című festményén a dekoratív ritmusba hajlított fatörzs a japanizáló szecesszió szellemében készült.⁵³ Korai állat-tanulmányai (Tövisszűrő gébicsek, Gém) is közel állnak a távol-keleti művészek által divatba hozott természetábrázoláshoz.⁵⁴ Oszlop és fa jelentésbeli azonosságára utal számos műve, melyet a templomot, kultikus helyet jelölő motívumok szerkezetileg hangsúlyos helye is mutat. Az Áldozati kő Baalbekben című festményén a fák dekoratív szimmetriája oszlopsort idéz.⁵⁵ A fa kozmikus jelentését, világfa, életfa tartalmát Magányos cédrus és Zarándoklás a cédrushoz című munkáin fogalmazta meg a legteljesebben, festői eszközeinek teljes birtokában, melyben a „japán fametszetek vonaljátékának, finom vonalritmusának” hatása is felfedezhető.⁵⁶ Hasonlóképpen, festői eszközeinek összetevőire és azok lehetséges forrásaira is lebontva mondhatjuk, hogy A taorminai görög színház romjai című munkáján a horizonton felmagasodó hegy szintetizáló megfogalmazásában, az élesen elváló színsíkok alkalmazásában benne rejlik a látványt sajátosan absztraháló japán metszetek hatása is.⁵⁷

A fa, az oszlop magyar népművészetben megőrződött jelentéskörét a magyaros szecesszió képviselői is kiaknázták. Tichy Gyula Verandán című linóleummetsetén (1902 k.) a népművészeti hagyomány és a japanizálás különös szimbiózisának lehetünk tanúi.⁵⁸

A magyaros szecesszió képviselői között többen dolgoztak a különböző népek művészetében megőrződött közös hagyomány felkutatásán. Medgyaszay István például Indiában találta meg a magyar népművészet formavilágával párhuzamos jegyeket. Horti Pál a távolkeleti és magyar őskultúra kapcsolatait, többek közt, Japánban is kereste.⁵⁹ A magyarság keleti származásának hangsúlyozása következtében a japán művészet tanulmányozása sajátos, a nyugat-európaiktól eltérő szemlélettel fonódott össze. „Nekünk magyaroknak még értékesebbek e tanulságok, mint Nyugat többi népének. Bármily távol estünk ősi kultúránktól, bármennyire beolvadtunk Európába, gyökereink mégis Ázsiába nyúlnak” – írta Felvinci Takács Zoltán a távolkeleti művészetről. Még 1931-ben is kiemelte egy budapesti japán művészeti kiállítás katalógusának előszavában, hogy a magyarok a japánokkal együtt az észak-ázsiai kultúrkör tagjai: a magyarság „...egyéniségét ... mely tagadhatatlanul a Keletben gyökeredzik, köteles felismerni és ápolni, mert különben nem számíthat arra, hogy létjogosultságát elismerjék.”⁶⁰

A japanizmus divatja az 1900-as évektől érte el teljes szélességben Bécset és Budapestet is. A legkedveltebb művész kávéház, ahol Szinyei Merse Pál körül gyűltek össze a fiatal festők, a Japán nevet viselte. Számos kiállítást szenteltek a japán művészetnek. 1904-ben az Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből japán sablonokat mutatott be.⁶¹ A japán fametszet és festészet illetve az iparművészet jellemzőiről elemző cikkek jelentek meg.⁶² 1908-ban a Szépművészeti Múzeum Gróf Vay Péter japán gyűjteményét mutatta be. A kiállítás előszava

a japán tárgyak gyűjtésének valóságos divatjáról számol be: „Mindenkinek igyekszik legalább pár festett ellenzöt, vagy néhány vízfestményt szerezni.”⁶³ Vay Péter tanulmányában a szimbolista művészeket megragadó eszmeiséget, közvetlen hangulatiságot ragadta ki a japán művészet jellemzői közül. Bár szerinte a közönség inkább bizarr, különleges volta miatt kedveli. A korra jellemző kiemelés a hétköznapi életet átható művészetről szóló passzus: „Nippon hajdani népe az élet művésze, aestheticája, az élet művészete volt.”⁶⁴

Jelentős gyűjtője és elemzője volt a japán művészetnek Felvinci Takács Zoltán, az 1910-es Szépművészeti Múzeum-beli japán művészeti kiállítás előszavának írója. 1908-ban könyvet is jelentetett meg Kelet művészete és műizlése címen (Budapest, 1908). A japán művészet népszerűségét mutatja, hogy a magyaros szecesszió legismertebb, emblémaszerűen visszatérő szimbólumát, a körösfői templom tornyának kiemelt szerepét a kortárs magyar kritikus a japánok Fuzsijama hegy iránti tiszteletéhez hasonlította.⁶⁵

A japanizáló szecesszió jellegzetes motívumai és kompozíciós megoldásai számos szecessziós grafikus munkájában megjelentek. Különösen kedveltek voltak a virágtanulmányok (Tichy Kálmán, Undi Carla, Mihály Rezső). Kubinyi Sándor Gésák címen linóleum metszetet készített.⁶⁶ A virágtanulmányok közül finom színharmóniájával kiemelkedik Tichy Kálmán Almafaág című tanulmánya, melyet fáradt zöldek fokozataira épített föl (1909). Rózsaaág (1910) című akvatintájának bal oldalára, a japán írásmódot utánozva, két hosszúkás, szalagszerű ívet alkotva egymás alá írta a kép címét, dátumát, aláírását és a készülés helyét.⁶⁷ Egy virágzó ágat ábrázoló 1914-es munkáján a hosszúkás betűsor mellett jellegzetes, japán pecsétre visszautaló kör alakú aláírást is alkalmazott. Mihály Rezső a japán szalag formájú képek hatása alatt készített grafikái közül egyiken japán ruhás nőalakot is láthatunk virágzó fa alatt, kezében tekercs festménnyel.⁶⁸

A figurák stilizáló, szinte vízcsoppure emlékeztető leegyszerűsítése Sassy Attilánál, a ruha szinte önálló életet élő redőzete Kádár Líviánál, Beardsley közvetítésével, a japán metszetek ekkor már széles körben ismert hatására vezethető vissza.

Elsősorban a természeti motívumok, a fatanulmányok, az erdőrészetek stilizáló megjelenítésében érződött a japanizáló szecesszió hatása. Kalmár Elza Erdőrészlet, Körösfői Kriesch Aladár Éjjel az erdőn és Naplemente című munkáin a fák és a bokrok ritmikus sorba rendezettek.⁶⁹ Tichy Kálmán Fatörzs című rézkarca, Csók István Bodzafa című olajképe egy-egy magányos fa dekoratív sziluettjét örökíti meg.⁷⁰ Kalmár Elza grafikái a legjapánosabbak közé tartoznak. Az Olvadás (Thauwind) c. könyvomatán a víztükör és a távoli hegyvonulat elé szélben hajló ágú bokrot helyezett. A felszínt szinte teljesen beborítják a stilizált ágak.⁷¹ Az Alkonyat című grafikáját egy semleges háttér elé állított ölelkező pár sziluettje uralja.⁷² A gesztenyefa törzse hangsúlyos szerepet játszik a térosztásban.

Tichy Gyula a nők ruhájának hangsúlyos, dekoratív motívumaiban az absztraháló természetábrázolást, a síkszerű, de a teret is érzékeltető megjelenítést tekintve elsősorban a japanizáló szecesszió osztrák mestereivel állítható párhuzamba. Festményei is Klimt-epigonnak mutatják. Nőalakjai ruháit absztrakt dekoratív mustrákkal díszíti. A japán mustrák mellett más kellékeket is átvész, de más funkcióban használja őket.⁷³

A bécsi szecesszióhoz kötődő magyar mestereknél japán rajzkönyvek és pecsétek szimbolikus tartalmú mintáihoz visszavezethető, geometrikus keretbe foglalt ábrázolások jelentek meg. Kozma Lajos egyik legjellegzetesebb motívuma a körformába fogott madarak, például az Utolsó ábrándok címlapján, japán példához is visszavezethető. Révész Béla Találkozás Hamupipókéval című művéhez készült (Három forint II.) illusztrációinak geometrikus formába fogott absztrakt síkmotívumaival szintén japán hatást is mutatnak. A Galilei kör meghívója (1909) Carl Otto Czeschka Die Niebelungen illusztrációjával (1908) együtt Hokusai egyik rajzával vethető össze. Ha Wichmann az Insel Verlag hajó jelképét japán előképekre

vezethette vissza, az Újságírók Egyesületének rajzolt Kozma embléma is japanizálónak tekinthető.⁷⁴

A Berthold Löffler tanítvány Divéky József munkáiban már alig kielemezhető az eredeti inspirációs forrás. Haláltánc című rézkarc ciklusának Híd című darabjában (1914 körül) a híd felmagasló íve a nézőpont megválasztását tekintve Ando Hirosige Pillangójára vagy Hid Edoban című metszetére utal vissza.⁷⁵ A ciklus egy másik darabja a hullámok közt vergődő hajó emblémaszerű megfogalmazása, áttételesen, szintén japán pecsétrajzokhoz vagy rajzkönyvekhez is visszavezethető.

Körösfői-Kriesch Aladár lilimos kertrészlete romantikus tradícióból táplálkozik, de finom grafizmusának, dekorativitásának kibontakozásában ezt a forrást is figyelembe vehetjük.⁷⁶ Nála is, ahogy a szecesszió dekorátor művészeinél, számos japanizáló elemmel találkozunk: Kasszandra című gobelinjén a repülő madarak megfogalmazása mindenképpen ezt mutatja.⁷⁷ Belmonte Leónak, a gobelin kivitelezőjének már Párizsban szőtt Hullámok című műve még közvetlenebbül tükrözi az eredeti japán forrást.⁷⁸

Nagy Sándor több művén, így a Vágyódás című rajzán, vagy Ózes levéltárcáján a finoman hajlított hangsúlyos faág motívum japán előképekre utal. (V. ö. Kano Yukinobu vagy Kano Motonobu Tájkép fán ülő madarakkal.) Öreg szilvafa (1920 k.) című festményének szokatlanul nyújtott a formája, a kompozíciót a magasba nyúló fa függőlegese uralja.⁷⁹

Japanizáló motívumokra a könyv-illusztrációk között is számos példát találunk, különösen, ahol japán tárgyú munkát illusztrált a grafikus. Kosztolányi Dezső kínai és japán versek fordításait tartalmazó kötetének címlapját és illusztrációit Jaschik Álmos készítette japanizáló modorban. Japános címlap díszíti a „Japán-Ország. A felkelő nap birodalma” című könyvet is (Pallas, Budapest, 1904). Japán motívumok néhol naív beépítésével, de az egységes képdalt mindenkor tekintetbe vevő szerkesztéssel készültek az „Őszi rózsá. Japán éposz három énekekben” című munka Hammersberg Elemér rajzolta illusztrációi (Budapest, 1907. Révai és Salamon).

Az iparművészetben a japán hatás szerepe, a motívumátvétel olyan széles körű és szerteágazó volt, hogy szakonként külön tanulmány tárgya lehetne. A festészet és grafika körén belül is lehetne még példákat találni a japanizmus különböző változataira. A magyar képzőművészek japanizálása – a magyaros szecesszió eredeti szempontot felhozó, sajnos csak elméleti szinten maradó kutatásai mellett – általában megegyezik a különböző európai művészeti centrumokhoz igazodó későszecessziós művészeknek a legkülönbözőbb hatásokat egyéni célkitűzéseik szerint beépítő módszerével.

JEGYZETEK

1. A japán fametszet kínai hatás alatt fejlődött ki, s kezdetben a buddhizmussal fonódott össze. A 18. században, a polgári fejlődéssel párhuzamosan Edo városában alakult ki új ága, a nyugat-európai művészetre először ható Ukiyo-e. Az Ukiyo-e, azaz a „sodródó világ” vagy a „múló élet képeit” bemutató művek elvesztve korábbi valóságos jelentésüket, a mindennapok örömeit mutatták be, a szórakozásokat, a színházakat, az örömlányok életét. A japán fametszetek első gyűjtői és népszerűsítői Franciaországban Edmond és Jules Goncourt valamint Charles Baudelaire voltak. Baudelaire Houssay-nak írt levelében a japán metszeteket az imagerie d'Épinal-hoz, mint a francia művészet legdemokratikusabb formájához hasonlította. A japán művészetről l. többek között: TÓTH E.: A japán fametszet. Bp., 1943.; HILLIER, Y.: The Western Taste of Japanese

Prints. Storia dell'Arte 1976. 27, 113–127.; PERUCCHI-PETRÍ, U.: Die Nabis und Japan. Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis. München, 1976.; Japán művészet. Bp., Corvina, 1975.

2. BERGER, K.: Das Vorbild Japan. In: Weltkulturen und Moderne Kunst. München, 1972. 19.

3. Lásd BORSOS B.: A „Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum”. MÉ 1977/1. 51–58.

4. DR. LAZÁR GY.: Khina és Japán. Történelmi és művelődési rajz. Bp., 1880.; KREITNER G.: Gróf Széchenyi Béla keleti utazása. India, Japán, China, Tibet és Birma országokban. Bp., 1881.; SZEGHY E. dr.: Japán. Történelmi, föld- és néprajzi vázlatok. Bp. 1905.

5. Dr. Gr. ZICHY Á.: Tanulmány a japáni művészetről (Építészet, szobrászat, festészet). Értekezések az MTA nyelv- és széptudományi osztálya

köréből 1879. (különlenyomat)

6. Uő.: i. m. 9, 63.

7. Uő.: i. m. 63.

8. TÓTH Á.: Japán szoba. Nyugat 1909. II. évf. 2. sz. 108.

9. A magyar akadémikus és szalonfestészet néhány képviselőjének feltűnnek kínai és japán motívumok. Újváry Ignácot a kritika olyan festőként említi, aki többek közt a japán művészet hatását is beépítette (DIENER DÉNES J.: Magyar képzőművészi kiállítás. In: Magyarország a párizsi világkiállításon. 1900. Budapest, 1901. 42.) Margitay Tihamér egy zsánerképén a háttérben kínai paraván áll (A kikoszarzott kőrő, 1896, vászon, olaj, 170×116 cm, MNG; Tornai Gyula afrikai és ázsiai életképek mellett japán témával is foglalkozott. Karlovszky Bertalan Duzzogók című festményén a háttérben kínai legyező látható (o., fa, 100×79,5 cm, MNG)

10. Székely Bertalan: Japán nő, 1903. o. 168×120, mgt. A téma az 1870-es évektől foglalkoztatta Székelyt. BAKÓ ZS.: Székely Bertalan. Bp., 1982. 48.

11. JUSTH ZS. Naplója és levelei. Bp., 1977. 79. A témáról lásd korábban GELLÉR K.: Justh Zsigmond párizsi naplójának (1888) képzőművészeti vonatkozásai. MÉ 1983/84. 224–231.

12. Comtesse de Tropicand palotájáról például a következőket jegyezte fel: „Ez az appartement a legborzasztóbb, amelyet életemben láttam, blanc et or falak, slendrián bútorok – minden japán szöveggel úgy megrakva, hogy a sok színtől az embernek szinte a szeme fáj. Un appartement qui ne crie pas, mais qui – hurle.” Barátja, Cazalis szalonja „japáni szalon”. A műtermeknek is gyakori díszítő kelléke a japán dísz tárgy. Sarah Bernhard barátnője, Louis Abbema műterméről írja: „Az atelier – istenem, mint az atelier-ek rendszeresen. Tetején egy óriási japán parapluie, sok japon dolog.” Sarah Bernhard műtermének berendezett szobájának falát is, többek közt, japán álarok, ritka legyezők borították. Említi még a Naplóban Graham angol festőt, akinek érdekes japán akvarelljei voltak, Caldwell amerikai festő műtermének avatását pedig megzavarta, hogy meggyulladtak a japán lampionok. JUSTH Zs.: i. m. 214, 35, 194, 37, 235, 269.

13. Justh Zsigmond ugyanez évben írt hazai Naplójában is említ japán tárgyakat. Így Beniczky-né Bajza Lenke írónőnél régi japán szekrénykét talált. JUSTH Zs.: i. m. 325.

14. MAUPASSANT, de G.: A szépiú. I. Bp., 1961. 103.

15. JUSTH ZS.: i. m. 332.

16. Mednyánszky László: Tájékp. p. ceruza, 70×140 mm, Bp., mgt.

17. Mednyánszky László Naplója (Szemelvények) Bp., 1960. 109.

18. Szinyei Merse Pál: Almavirág, 1894 k. 133,8×27 cm, Győr, Xantus János Múzeum

19. Rippl-Rónai J. Emlékezései. Bp., 1911. 53–54.; Lázár Béla leírása szerint Rippl-Rónai nem tollrajzokat adott Szinyeinek, hanem csupán olcsó fametszeteket, s ráadásul cserébe a Hinta c. képét kérte el. LÁZÁR B.: Szinyei Merse Pál. Kézirat, MKCS-C-I-44/488–28.

20. J. P. Knowles: Fürdő nő, p. fm. 560×430 mm, Kaposvár, Somogy megyei Múzeum Képző- és Iparművészeti Osztály

21. Rippl-Rónai J.: i. m. 53.

22. Rippl-Rónai József: Nő fehérpetytes ruhá-

ban, o., v. 187×75 cm, MNG

23. PETROVICS E.: Rippl-Rónai. Bp., é. n. (1942); GENTHON I.: Rippl-Rónai. Bp., 1958. 9.; BERNÁTH M.: Rippl-Rónai József. Bp., 1976. 54.

24. Pierre Bonnard: Asszonyok kertben, 1896–91. A négy részből álló pannó egyik részlete. O., p., vászonra aplikálva, 160×48 cm, mgt., USA; Nő esernyővel, 1895 sz. lito. 22×14 cm

25. VIDA J.: Távolsági festészet. Katalógus-előszó, kiállítás a Miskolci Galériában.

26. RIPPL-RÓNAI J.: i. m. 55.

27. Uő.: i. m. 56.

28. Whistler munkamódszerét elemző, Fantin-Latournak írt levelét (1868) idézi BERGER, K.: i. m. 46.

29. Rippl-Rónai József: Karcú nő vázával, 1892. mgt.; Kalitkás nő, 1892. o., v. 186×130,5 cm, MNG

30. Suzuki Harunobu (1724–1770) Edoban élt, az Ukiyo-e egyik legismertebb mestere volt.

31. RIPPL-RÓNAI J.: i. m. 74, 47.

32. Uő.: i. m. 48.

33. Uő.: i. m. 53; Sesshu vagy általánosabban Sesshu (1420–1506) kínai hatás alatt dolgozó művész két egymástól élesen eltérő stílusban dolgozott, az egyiket kemény, sarkos vonalvezetés, a másikat lágy, az ecsetjátékot láttató festőiség jellemzi.

34. Rippl-Rónait idézi GENTHON i. m. 8–9.

35. RIPPL-RÓNAI J.: i. m. 50.

36. Rippl-Rónai József írásából. Járasi Művelődési Ház, Dunavecse, 1967. 35. (Szerkesztette: Kávássy S.)

37. Ma már nem mindig eldönthető, mi volt eredetileg Rippl-Rónai József birtokában, s melyek azok, amelyeket Rippl-Rónai Odön vásárolt. A japán és kínai metszetek, melyek gyűjteményükből kerültek a Somogy megyei Múzeum Képző- és Iparművészeti Osztályára, részben a Róma-villában találhatóak. Kiemelkedik közülük Tojokuni (1769–1825) színes fametszete.

38. Ismeretlen kínai művész: Páva. Rizspapír, fametszet, 360×460 mm, Kaposvár, Somogy megyei Múzeum Képző- és Iparművészeti Osztály.

39. Rippl-Rónai József: Menükártya, p. ceruza, 208×330 mm, MNG; Száraz virágok, p. tus, nád-toll, 327×209 mm, MNG

40. Rippl-Rónai József: Kékruhás nő, lito. 310×280 mm, Kaposvár, Róma-villa

41. Rippl-Rónai József: Virágcsokor, p., tus, akvarell, 216×277 mm, MNG

42. Klaus Berger összefoglalta és új szempontokkal gazdagította az erről szóló irodalmat. Lásd Japonismus in der Westlichen Malerei. 1860–1920. München, 1980. 148–152.

43. Rippl-Rónai József: Moulin Rouge, 1887. szén, akv., p. 450×480 mm, MNG; Mályvák között, 1895. pasztell, karton, 230×300 mm, mgt.

44. Edouard Vuillard: Francia lány, lemezp., o. 16,6×21,9 cm, Kaposvár, Róma-villa

45. RIPPL-RÓNAI J.: i. m. 36.

46. Rippl-Rónai József: Rózsát tartó nő, 1898. himzett szőnyeg, 230×125 cm, IM; Tanulmány a Rózsát tartó nő című szőnyeghez, o., v., 178×75,6 cm, MNG

47. BERGER, K.: i. m. 198–199.

48. Rippl-Rónai József: Bányai Zorka fekete ruhában, 1919. o., karton, 121,5×86 cm, MNG

49. Vaszary János: Megállóhely, 1903. színes kőrajz, papír, 335×480 mm, MNG

50. Vaszary János: Lilaruhás nő macskával, 1900-as évek, o., v., 150X40 cm, mgt.
51. Rippl-Rónai József: Alföldi temető, 1894, o., v. 57,5X81 cm, mgt.
52. WICHMANN, S.: Der Pfosten als Bildteiling in der japanischen und europäischen Malerei des 19. Jhs. In: Japonismus. München, 1980. 251–255.
53. Csontváry Kosztka Tivadar: Mandulavirágzás (Olaszországi táj), 1901–1902, o., v. 43X515 cm, mgt.
54. Csontváry Kosztka Tivadar: Gém, 1903 körül, o., v. 110X100 cm, mgt.
55. Csontváry Kosztka Tivadar: Áldozati kő Baalbekben, 1906–1907, o., v. 110X130,5 cm, mgt.
56. Csontváry Kosztka Tivadar: Magányos cédrus, 1907. o., v. 200X206 cm, mgt.; Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban, 1907. o., v. 200X205 cm, mgt.; Csontváry Önéletrajzában felidézi 1905-ös kiállítása egyik látogatójának a Magányos cédrusról mondott szavait: In: NÉMETH L.: Csontváry Kosztka Tivadar. Bp., 1970. 185.
57. Csontváry Kosztka Tivadar: A taorminai görög színház romjai, 1904–1905. o., v. 302X570 cm, mgt. MNG letét.
58. Tichy Gyula: Verandán, 1912 körül, japán papír, lino, 332X200 mm, MNG
59. SCHMIDT GY.: Horti utolsó útjáról. Magyar Iparművészet 1907. 173–176.
60. FELVINCI TAKÁCS Z.: A Távol Kelet művészete. Művészet 1915. 111; Japán élő representatív művészete. Felvinci Takács Zoltán katalógus előszava. Nemzeti Szalon, 1931. május.
61. Magyar Iparművészet, 1904. 225.
62. KÁLMÁN M.: Japán fametszet és festészet. A HÁZ, 1909. II. évf., 1–2. szám, 180–184.; RADISICS J.: Japán iparművészete. Magyar Iparművészet, 1911. 41–44.
63. Gr. Vay Péter-féle japán gyűjtemény. O.M.Sz.M. Katalógus, Bp., 1908. 9.
64. Lásd fent 19.
65. CZAKÓ E.: Fialat építészek. Magyar Iparművészet, 1908. 120.
66. Magyar Iparművészet, 1909. 103.
67. Tichy Kálmán: Almafaág, 1909, papír, színes lito. 270X200 mm, MNG; Rózsaág, 1910. papír, színes akvatinta, 268X195 mm, MNG
68. MIHÁLY REZSŐ: Gésa, papír, vízfest., tus, 145X44 mm, Bp., mgt.
69. Kalmár Elza: Erdőrésztlet, p. alugráfia, 220X195 mm, MNG; Körösfői-Kriesch Aladár: Éjjel az erdőn, színes lino. 195X265 mm, MNG; Körösfői-Kriesch Aladár: Naplemente (Országoton), p., színes lito. 148X248 mm, MNG
70. Tichy Kálmán: Fatörzs, p., rézkarc, 240X170 mm, MNG; Csók István: Bodzafa, o., v. 55X40 cm, Kaposvár, Somogy megyei Múzeum, Képző- és Iparművészeti Osztály
71. Kövesházi Kalmár Elza: Olvadás (Thauwind), alugráfia, 145X215 mm, MNG
72. Kövesházi Kalmár Elza: Alkonyat, alugráfia 165X195 mm, MNG
73. Tichy Gyula: Fantasztikus kompozíció, papír, színes rézkarc, 230X170 mm, MNG
74. Különösen a kiadó- és könyvszignetekre hatott a japán Mono-elv. WICHMANN, S.: i. m. 297–301.
75. Divéky József: A híd, Haláltánc-sorozat, japán papír, rézkarc, 350X240 mm, MNG
76. Körösfői-Kriesch Aladár: Liliomok, 1906, o., v. 62,5X42,5 cm, Gödöllő, mgt.
77. Körösfői-Kriesch Aladár: Kasszandra, 1908. gobelin, 200X71 cm (kiv. Leo Belmonte) IM
78. Belmonte Leó: Hullám, gobelin, 123X92 cm, Párizs, mgt.
79. Nagy Sándor: Tárca, 1904 előtt, metszett és színezett bőr, IM; Vágyódás, 1910 körül, p., vöröskréta, 280X280 mm, MNG; Öreg szilvafa, 1920 körül o., v. 123X33,9 cm, Gödöllő, Nagy Sándor-ház

Katalin Gellér: Japonismus in der ungarischen Kunst

Die Studien über den Japonismus behandeln die Suche nach neuen Wegen in der westeuropäischen Kunst des 19. Jahrhunderts und bezeugen zugleich, daß der Japonismus bereits seit dem Tellerentwurf von Felix Braquemond (und Eugène Rousseau), der sich an die Zeichnung von Hokusai anlehnte, mehr als nur exotisches Element war. Mehrere Graphiker und Maler entdeckten in den japanischen Holzschnitten die Bestätigung ihrer neuen Bestreben.

Auch nach Ungarn gelangten die ersten Nachrichten über die japanische Kunst durch Reisende. Im Jahre 1879 veröffentlichte Ágost Graf Zichy eine Studie über die japanische Kunst. Die Mode des Japonismus verbreitete sich – oft als integraler Bestandteil schon zur Reife entwickelter Lebenswerke – gleichzeitig mit den impressionistischen und symbolistischen Impulsen. In vielen Fällen ist es schwer zu ermitteln, ob es sich um den Einbau eines direkten oder eventuell mehrfach indirekt vermittelten Einflusses handelt. Von einem Einfluß der japanischen Kunst, der sich mit dem der westeuropäischen Kunst vergleichen ließe, zeugen nur die Werke einiger hervorragender Meister, die in westeuropäischen Kunstzentren studierten oder eine kürzere oder längere Zeit dort arbeiteten, wie z. B. die Werke von József Rippl-Rónai.

Der Einfluß der japanischen Holzschnitte erschien in der Kunst von Rippl-Rónai ähnlicherweise wie in der seiner französischen Zeitgenossen, der Nabis. Obgleich die japanische Kunst auf ihn keinen so starken und unmittelbaren Einfluß ausübte wie auf Pierre Bonnard oder Edouard Vuillard, spielte sie dabei, daß er seinen eigenen Weg fand, – meiner Meinung nach – doch eine entscheidendere Rolle als das bisher in der Literatur angenommen wurde. Bei seiner Stickerei Frau mit Rose (1898) baute er, Eugène Grasset und den Nabis gleich, die charakteristischen Formelemente der japanischen Kunst ein.

Unter den Formkomponenten der symbolistischen Malerei von Tivadar Csontváry Kosztka ist auch der Einfluß der japanischen Holzschnitte nachweisbar. Die Mode des Japonismus erreichte Budapest

voll und ganz von den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts an. Bei vielen Graphikern erschienen die Motive und kompositorischen Lösungen der japanisierenden Sezession.

Im Kreis der Vertreter der „ungarischen Sezession“ verflocht sich das Studieren der japanischen Kunst mit einer von der westeuropäischen verschiedenen Anschauung; man forschte von der morgenländischen Herkunft der Ungarn ausgegangen vor allem nach den möglichen gemeinsamen Traditionen. Eine individuelle Lösung stellt eine Graphik von Gyula Tichy dar, in der der Künstler eine Symbiose der volkskünstlerischen Tradition und des Japanisierens verwirklichte.