

A FESTŐ TAPINTATA

A NYOLCAK HELYE

A MAGYAR MODERNIZMUS TÖRTÉNETÉBEN

A NYOLCAK VAD TANULÓÉVEI

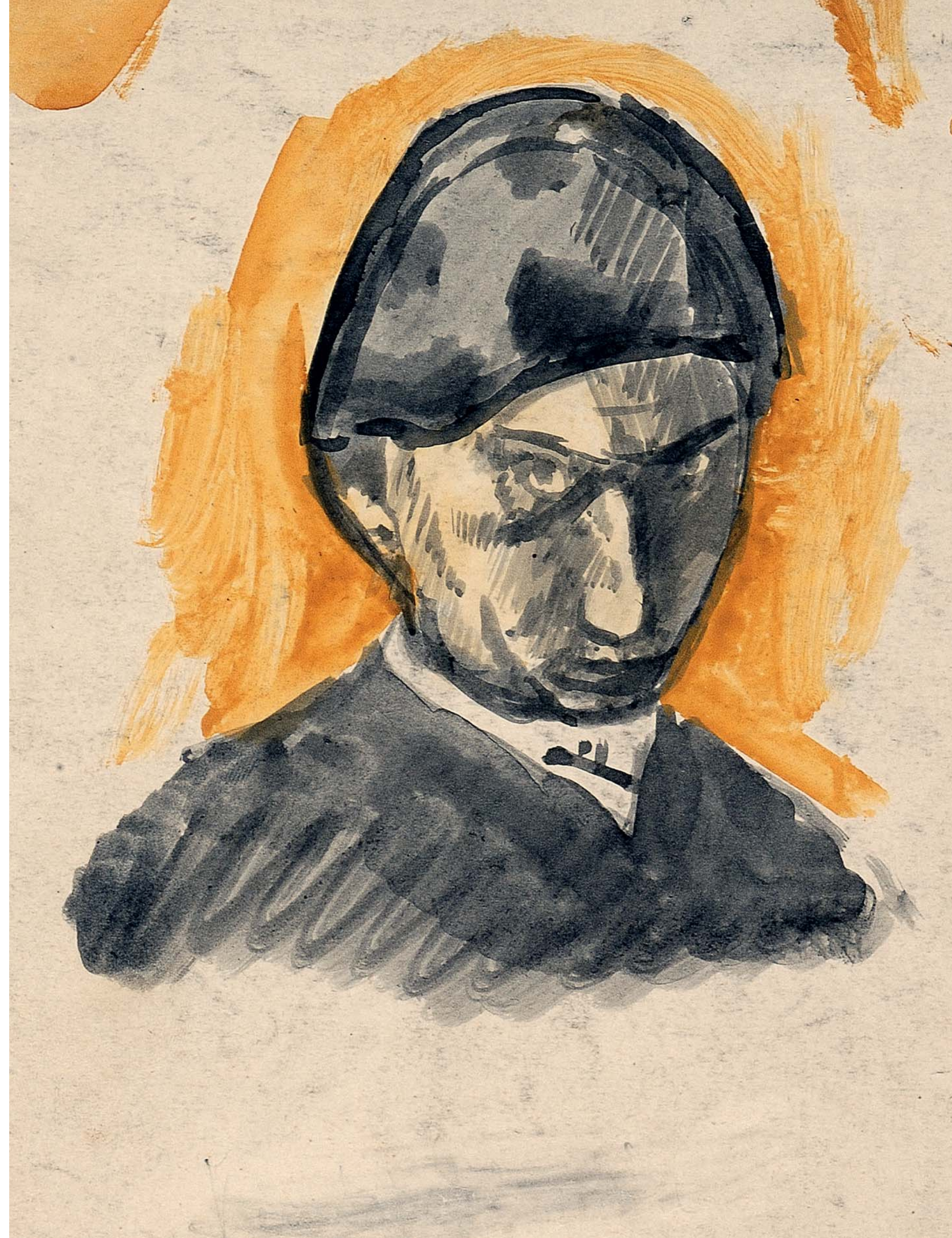
„Sokáig hittem, a magyarországi modernizmus a Nyolcakkal kezdődött, de kiderült: a »magyar Vadak«, 1906 körül – nyilatkozta Passuth Krisztina főkurátor 2006 februárjában a *Népszabadságnak* – „Újra lehet írni a magyar művészettörténetet.”¹

Ez az euforikus kijelentés a Magyar Nemzeti Galéria 2006. március 21. és július 30. között rendezett, valóban mérföldkőnek nevezhető, „Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904–1914” című tárlatát² harangozta be. A kiállítást, melyet aztán három helyszínen is bemutattak Franciaországban, a média széleskörű érdeklődése,³ idehaza pedig terminológiai viták kísérték. „Vadak-e a magyar Vadak?” – tették fel művészettörténészek és művészetkritikusok a kérdést, melynek megvitatása során a kulturális transzfer, azaz a másik kultúra egy adott szegmensének, egy másik narratíva befogadásának, átvitelének, lefordításának és értelmezésének problémái is erős hangsúlyokkal kerültek szóba – különösen azon a konferencián, melyet a kiállítást kiegészítő és értelmező események⁴ egyikeként rendeztek.

A Nyolcak és az aktivisták jeles kutatója, az Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészettörténeti Intézetének professzorasszonya, Passuth Krisztina doktoranduszaival, Barki Gergellyel, Molnos Péterrel, Rockenbauer Zoltánnal és Rum Attilával közösen látott neki a Nyolcak művészcsoport fellépését megelőző évek kutatásának, és a szálak Franciaországba vezettek. „Szép kiállítás – talán ez az első érzés, amely megfogalmazódik a látogatásban a reprezentatív válogatás láttán” – foglalta össze benyomásait az *Új Művészet* riportere – „Ilyen tárlatot csak nagyszerű művészeti korszak műveiből lehet rendezni. Mondhatjuk-e, hogy a magyar Fauves művészete a magyar festészet kivételes pillanatai közé tartozik?”. Passuth Krisztina erre így válaszolt: „Igen. Ez volt az a pillanat, pontosabban az a néhány év, konkrétan 1906 és 1912 között, amikor megszületett a modern magyar festészet. Ma számunkra egészen fantasztikusnak tűnik, ami akkor történt. Abszolút európai, sőt, a legfrissebb francia, német irányzatokkal szinkronban lévő művészet született, amelynek azonban megvoltak – megvannak – a maga autonóm, csak a magyar Vadakra jellemző sajátosságai, értékei.”⁵

Pernecky Géza a tárlat művészettörténeti jelentőségének értékelésében még ennél is meszebbre ment: „Sokkal nagyobb súlyt kell adnunk ezt követően az 1904 után Párizsba ellátogatott és néha hosszabb ideig ott is maradt, a fauvizmussal ismerkedő fiatal magyar művészeknek. De a hazai szereplésüket illetően sem maradhatunk annál, hogy csupán a nagybányai művésztelepen, illetve a MIÉNK körében elindult erjedés képviselőit lássuk bennük, akiket a kollegáik – évtizedeken át tartó érvénnyel – neósoknak (neoimpresszionistáknak) neveztek el. Többre lesz szükség. Noha a korabeli sajtóban többször is elhangzott velük kapcsolatban a »keresők« szó (ez visszhangzott aztán Kernstok »Kutató művészet« kifejezésében is), ők megtalálták és pár esztendőig képviseltek valamit, amit a későbbiekben már csak elrontani lehetett. Ha pedig elfogadjuk ezt, akkor valahol másutt, egy korábbi dátum mentén kell meghúznunk azt a törésvonalat is, ami elválasztja a plein air festészet (konkrétan: a nagybányai iskola) közvetlen hatástörténetét és az azzal majdnem párhuzamosan futó hazai szecessziós törekvéseket a kezdődő, az ajtón kopogtató avantgárdtól. Néhány évvel korábbra kerül a magyar avantgárd kezdete.

BERÉNY RÓBERT: MORCOS ÖNARCKÉP, 1907 KÖRÜL





SZÜCS GYÖRGY, KEMÉNY GYULA, BARKI GERGELY, PASSUTH KRISZTINA ÉS MOLNOS PÉTER
A MAGYAR VADAK KIÁLLÍTÁS RENDEZÉSE KÖZBEN, 2006

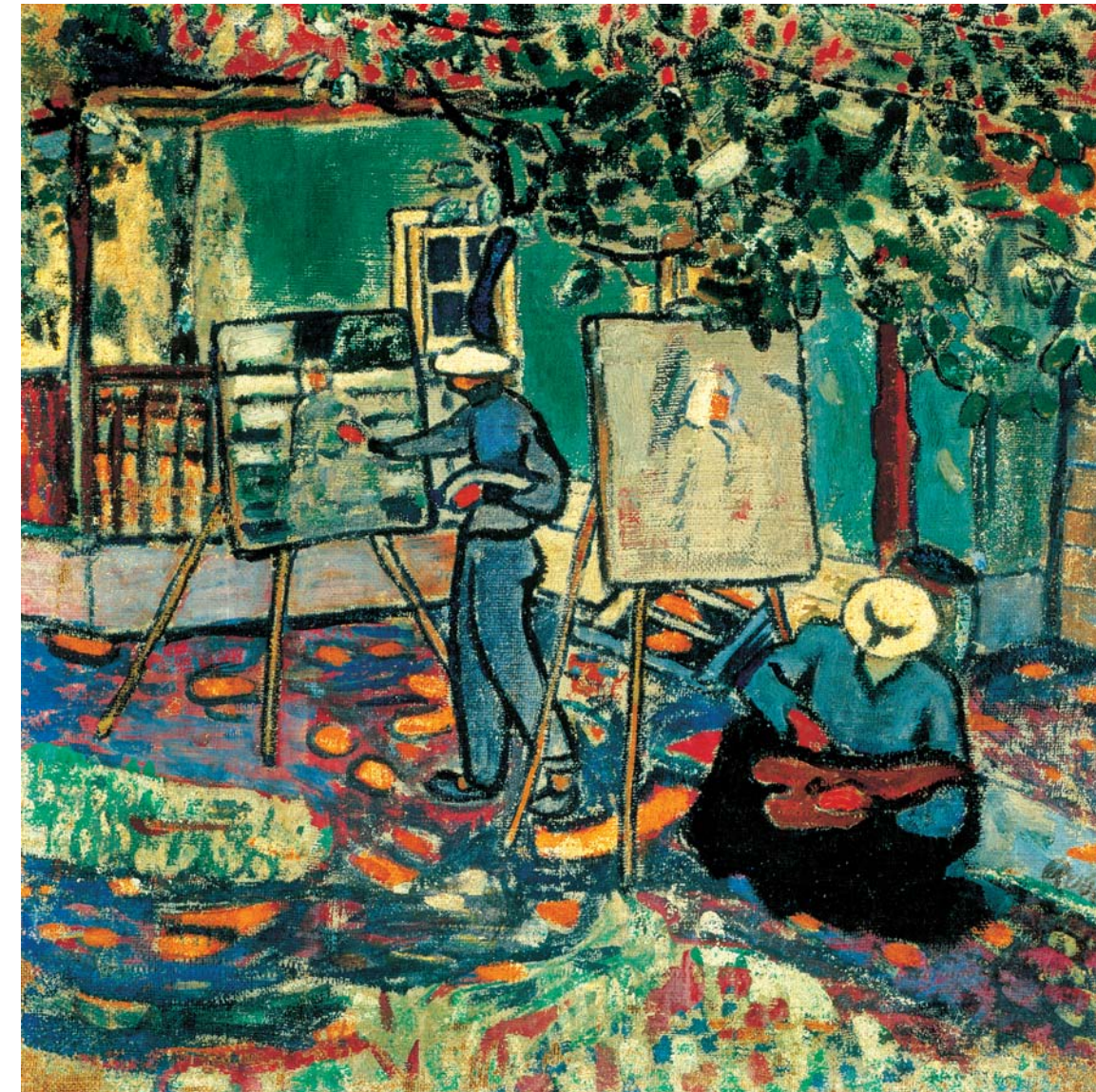
És még ez a korrekció sem fejezi ki teljesen az új felismerések teljes volumenét. Mert nemcsak arról van szó, hogy úgy tűnik most, hogy a Nyolcak 1910 körüli jelentkezése nem az első avantgárd megmozdulás volt a magyar képzőművészet történetében, hanem az a benyomásunk is felerősödhet, hogy a Nyolcak tulajdonképpen már csak egy klasszicizáló, az innováció tekintetében is inkább visszalépő, mint előrehaladó ága volt annak a nekilödulásnak, ami öt-hat évvel korábban kezdődött." Azonban markánsan elutasító véleményéhez azonnal hozzáteszi: „Lehet persze, hogy csak rosszul emlékszünk arra, hogy a Nyolcak tulajdonképpen mit is festettek [...] amiben egészen biztosan az is szerepet játszik, hogy sok olyan munka van magányúteményekben, amelyek nélkül nem mutathatók be a Nyolcak igazán méltón. [...] De akárhogy próbáljuk is menteni a helyzetet, annyi biztos, hogy földcsuszamlás történt.”⁶

A „földcsuszamlást” előidéző kiállítás négy évre rúgó előkészítő munkálatai után újabb négy évnek kellett eltelnie ahhoz, hogy ugyanaz a kutatócsoport szerves folytatásként előállhasson a Nyolcak „méltó” bemutatásával. Arra a lehetetlennek tűnő feladatra vállalkoztak, hogy rekonstruálják az 1909 és 1912 között megrendezett három emblematikus tárlatot, melyeken a Nyolcak művészcsoport (Berény Róbert, Czóbel Béla, Czigány Dezső, Kernstok Károly, Márffy Ödön, Orbán Dezső, Pór Bertalan, Tihanyi Lajos) a magyar Vadak jóval szélesebb, tágabb köréből ver-

buválódott tagjai, és meghívott barátai (Jakobovits Artúr, Fémes Beck Vilmos, Lehel Mária, Lesznai Anna, Vedres Márk) vettek részt.

Igy lehetőségünk nyílik végiggondolni azt a kérdést is, amit Forgács Éva tett fel a *Holmi* hasábjain: „Átvihető-e akár koncepció, akár művészi gyakorlat egyik kultúrából a másikba, mennyiben módosítja egy másik kulturális kontextus egy adott művészi, jelen esetben festői nyelv jelentését és funkcióját?” Forgács meg is válaszolja a kérdést, amikor árnyalt elemzésében felhívja a figyelmet arra, hogy noha a „formakultúrák és képi nyelvek átvihetők egyik kultúrából a másikba”, „ami azonban nem átemelhető [...], az az egyes kifejezési módok történelemben ágyazottsága, ez esetben a francia felvilágosodás és forradalom által teremtett kontextus, amelynek kereteiben a francia néző, ha közvetve is, a fauve-ok képeit látta, hiszen azok előzményei [...] »tudat alatt eléjük asszociálódtak.«” Forgács szerint a hazai, XX. század eleji progresszió történeti kontextusa lényegileg tér el a franciától: „Az a budapesti értelmiségi kör, amely a progresszió letéteményese volt, nem a magyar polgári szabadságtörekvések – mondjuk 1848 – eszméihez nyúlt vissza, hanem, éppenséggel liberális apáikkal szembe helyezkedve, a német filozófia eszméire támaszkodott, és új metafizikát akart teremteni. Mint Lukács György, Balázs Béla vagy Fülep Lajos korai esszéi mutatják, a német idealizmus szellemében akartak új és nagyszabású magyar nemzeti kultúrát létrehozni, amihez Ady

költészetéből, az *Új versek* új kort üdvözlő pátoszából is merítettek ihletet. Lázadásuk elsősorban az impresszionizmus ellen irányult, amelyet, részben félreértve, a felületesség és szubjektivitás művészetének tartottak. Ideáljuk Cézanne volt, akinek strukturált képeiben, részben ugyancsak tévesen, a metafizika dicsőítését látták.”⁸ Forgács itt éppenséggel a katalógus egyik szerzőjét, Molnos Pétert idézi, aki arról beszél tanulmányában, hogy „Az új festészet születésénél, Czóbel, Berény, Perlrott és társaik nagybányai indulásánál [...] tisztán festészeti problémák voltak fókuszban, függetlenül minden művészetén kívüli elemtől”, és hogy „a szerkezet és a kompozíció tudatos hangsúlyozása alapvetően idegen volt a fauvizmus színekpontos, dekomponáló spontaneitásától.”⁹ A kutatócsoport tagjai a felcímkezés ellenére pontosan érzékelték és meg is fogalmazták a különbségeket. Barki Gergely, a kiállítás egyik rendezője azt nyilatkozta a *Műértőknek*: „Már az elején sejteni lehetett a műkereskedelemben felbukkanó képek láttán, hogy valami új dolog áll majd össze, és tudtuk, ha szisztematikusan kezdjük el feltárni a közgyűjtemények raktáraiban megbújó műveket, akkor mindenkit meglepetések érnek majd. A kiállítás tekintélyes része a múzeumok raktáraiban porosodó anyagból került ki. Ez az 1905 és 1909 közötti időszak korábban nem volt markánsan megjelenítve a szakirodalomban, maga a „magyar Vadak” terminus technicus is kérdéseket vet fel. Egyelőre senki sem tudott jobbal előállni, de én sem tartom egészen helyénvalónak, a magyar Fauve-ok kifejezést pedig végképp nem. Még most is keveset tudunk, a tárlat legfeljebb felhívta a figyelmet arra, hogy van egy ilyen tendencia, amellyel foglalkozni kell.”¹⁰ Amiben eltérés mutatkozik az álláspontok között, az az elégtelennek deklarált terminus hasznos, illetve káros volta. Forgács Éva „stratégiai okokból” sem tartja szerencsésnek „e gazdag és különböző törekvéseket egybefogó festészetnek a »magyar fauve-ok« kifejezéssel történő beskatulyázását. A megkétszerezett modern magyar festészet egészét soha nem írtuk le más terminológiával, mint amelyeket a nyugati és az orosz narratívák megalkottak, ezzel mintegy esélyt sem adva meg annak, hogy valami saját minőség, hang vagy felhang, valami eredeti is jelen lehet a magyar művészetben.”¹¹ Hasonlóképpen értékeli a helyzetet Sármány-Parsons Ilona is: „Amikor kezdtek megszerkeszteni nemzeti ként az évszázad helyi művészetének történeteit, egy virtuális egyetemes mérce lebegett az akkori köztudatban, a francia festészet útja, mint egyetemes út. [...] A Magyar Vadak katalógusának izgalmasan érdekes tanulmányait olvasva kivülkölök, hogy 2006-ban ugyanaz a tűz hevíti az ifjú magyar művészettörténész-lelkeket, mint 1906-ban. Annak bizonyítása, hogy sikerült szinkron-

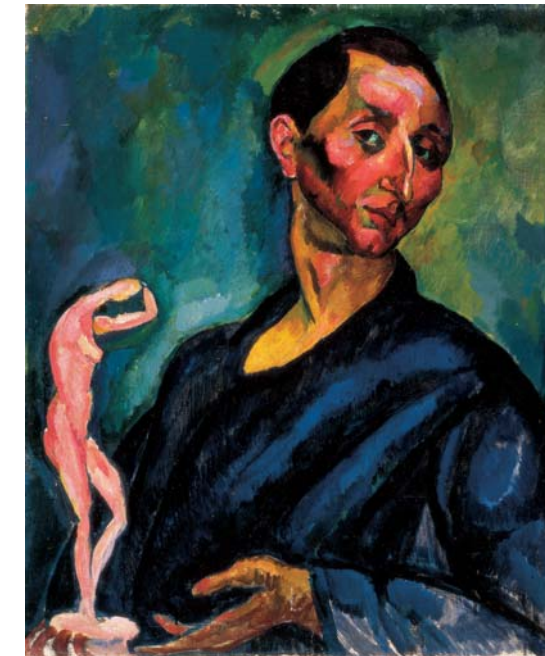


CZÓBEL BÉLA: FESTŐK A SZABADBAN, 1906

ban kapcsolódni a francia formakísérletekhez, tehát modernnek voltunk, és nem maradtunk le a permanensen új vizuális megoldásokat követelő versenyben. [...] Azaz ott volt Czóbel, Berény, Perlrott stb. a Salon d'Automne-ban, Matisse mellett, Derain társaságában, friss, egyedien új képekkel: Párizsban és az élvonalban! [...] De felfigyelt valaki is ránk? Nem illuzórikus-e azt remélni, hogy ezzel a bizonyító anyaggal, ha utólag is, de belépünk a »centrumba«, integrálódunk a festészet történetének fő áramlatába?”¹²

Sinkó Katalin szerint közelebb vihet minket a probléma megértéséhez, ha figyelembe vesszük, hogy „a kulturális transzfer lényegében különbözik az összehasonlítástól, mivel arra az előfeltevésre épít, hogy nincsenek autochton fejlődésű nemzeti kultúrák. Ez utóbbiak ugyanis sokféle hatás, együttélés, motívumátvitel nyomán formálódtak ki. A kulturális transzferek vizsgálata a különbözőségek helyett tehát a társadalmi emlékezetben meglévő hasonlóságokra helyezi a hangsúlyt, mivel a »közös kulturális ele-

melek megkönnyítik az egyik kontextusból a másikba való elmozdulást«, azaz a megértést.”¹³ Sinkó a magyar Vadak esetében a kulturális transzfer folyamatát a következőképpen elemzi: „A neósok átnevezése »Magyar Fauve«-okra azonban mindaddig nem születhetett meg, amíg ezt a kifejezésbeli fordulatot egy franciaországi kiállítás nem legitimálta. [...] A döntő lépést e téren a Musée d'Art moderne de la Ville de Paris-ban 1999 októberében megnyílt »Le fauvisme ou l'épreuve du feu« című tárlat rendezői tették meg. Ez a tárlat az 1905 és 1911 közötti festészeiről szólva külön fejezetet szentelt a francia fauve-ok körében, illetve hatása alatt Párizsban, Drezdában, Münchenben, Prágában, Budapesten, Amszterdamban, Moszkvában, továbbá Belgiumban, Svájcban és Finnországban dolgozó művészeknek. [...] A fauve-mozgalom vagy irányzat ilyen, művészetföldrajzi tekintetben történő kettéosztása voltaképpen a francia és európai modern művészettel foglalkozó írárok hagyományos centrum-periféria szemléletére



FENT: PERLROTT CSABA VILMOS: ÖNARCKÉP SZOBORRAL, 1910 K.
LENT: IVÁNYI GRÜNWARD BÉLA: AKT PAPAGÁJJAL, 1909 KÖRÜL

épített, mondhatjuk, hogy e felfogás modernizációja még nem történt meg.”¹⁴ Sinkó lényegében Forgács Évával ért egyet, miszerint sem koncepció, sem művészi gyakorlat nem vihető át az értelem módosulása nélkül egyik kontextusból a másikba. Sinkó szerint „az átfogalmazások és újszerű elnevezések hátterében a kulturális transzfer kevésbé tudatos folyamatai húzódnak meg. Ezek során a francia és a magyar kultúra egyaránt a befogadó szerepébe helyezkedik. Amíg a francia modernizmusok elbeszéléseiben talán rögzülnek is a magyar művészek francia hatás alatt létrejött munkái, s e művészek neve is, e transzfer folyamatain jószerevel kívül marad a magyar, illetve közép-európai történet másféle időhorizontja és speciális sajátosságai. Általánosítva példánkat, a helyzet valóságos megértéséhez kizárólag a fogalmak, jelen esetben a fauves kifejezés eltérő jelentésének megértése segíthet. [...] Ennek kerete csupán a keresztetett történetírás, vagy ahogyan Bénédicte Zimmermann nyomán használják: *histoire croisée* lehetne, amely

a folyamatok kétoldalú vizsgálatával jöhetne létre. Egy ilyen történetírás megvalósulásához arra lenne szükség, hogy a konkrét helyzetekben a különböző nemzeti történetírások – esetünkben a francia és a magyar művészettörténet – kilépjenek az eddig követett nemzeti monokausalitás keretei közül, és teóriáik kidolgozásánál többoldalúan figyelembe vegyék a másik nemzet történetírásának korábbi vagy aktuális determinánsait. Például azt, hogy a történeti interpretációk éppen zajló folyamatai mennyiben tükrözik a kulturális transfereknek, vagy éppen hogy érzékeny mutatói az Európa-eszmény mára kiteljesedett válságának mind Közép-, mind pedig Nyugat-Európában, vagy netán az aktuális helyzetben Nyugaton is megerősödő újnacionalizmusok hírnökei lennének?”¹⁵

A provokatív kérdés megválaszolatlan marad. De a kulturális transzfer működésének megértéséhez elég, ha két idegen ember kibontakozó kapcsolatára gondolunk. Először a hasonlóságokat mérjük fel, a lehetséges közös alapzatot. Saját történeteikben ösztönösen is azokat a pontokat keresik, amelyeket a másiknak azonosításra kínálhatnak fel. Ebben a fázisban a legkisebb hasonlóság is mértéktelen öröm forrása lehet. Ám ha megvan a közös nevező, akkor már az eltérések gyönyörködtetik őket. A viszonyok persze soha nem tökéletesen egyenrangúak és soha nem tökéletesen kölcsönösök. A századelő művészettörténetét a progresszió narratívája mentén írták meg, a centrum és a periféria paradigmájában. Maga a modell történeti. Reflektálhatjuk és reflektálnunk is kell ebben a minőségében, módosíthatjuk hangsúlyait, de a múlt anyaga csak egy



ADY ENDRE, 1912 (SZÉKELY ALADÁR FELVÉTELE)

határig képlékeny. A kor művészetének történeti markere a progresszió: ahistorikusak lennénk, ha megfosztanánk ettől a jegytől.

A magyar Vadak kifejezés egy ajánlat a közös nevezőre, Matisse Párizsa, ha másképpen, más hangsúlyokkal is, de a magyar festőké is ugyanebben az időben. Maga a név az ajánlat, a jelentés már variáció a névre.

Ami azonban a Nyolcak történetét illeti, az már nem a közös nevező, hanem a sajtószertű, az eltérő csemegéje.

A NYOLCAK ÉS A SAJTÓ

A *Nyolcak* csoportja 1909 és 1912 között a kulturális élet egyéb területein zajló mozgalmak képzőművészeti megfelelőjeként afféle lazán szervezett, informális társulás lehetett, habár szervezőkészsége, életkora és tekintélye alapján főképpen a sajtó szemében elismert vezetőjük, Kernstok Károly határozott elképzelésekkel rendelkezett arról, mit képviselnek és mi is lenne a dolguk a társadalomban. Programjukat mégis a visszatekintő Márfy Ödön foglalta össze a legtömörebben: „Talán úgy lehetne megfogalmazni e művészek közös vagy rokon törekvéseit, hogy szigorú elvek szerint igyekeztek felépíteni képeiket, a kompozíció, a konstrukció, a formák, a rajz, a lényeg kihangsúlyozásával.”¹⁶ E törekvések mögött újságírók és művészeti kritikusok egy maroknyi, ám annál hatékonyabb csapata szervezte és befolyásolta a lassan erősödő polgári, elsősorban urbánus és értelmiségi közönségüket.

Ez a közönség, valódi műtárgypiaci viszonyok hiányában műveiket mecenatúráképpen vásárolta, és politikai-eszmei elkötelezettségek, értelmiségi prekoncepciók mentén mérte teljesítményüket, amely társadalmi szerepvállalás is volt egyben. Művészetük egyéni vonásai hosszú időre egy kicsi, de erőteljes közösség arculatába véstődtek, e közösség mimikája, gesztusai visszahatottak művészetükre, és közvetve máig meghatározzák nemzedékek művészeti orientációját és formszemléletét. Körner Éva, aki az „izmusok nélküli avantgárd” fogalmát megalkotta, a *konvergenciát* tartotta a tárgyalt időszak legfőbb jellemzőjének, de felhívta a figyelmet a polgárosodás folyamatának hazai sajátosságaira is: „A magyar szellemi életre a 10-es években nagyarányú társadalmi együttműködés jellemző, a társadalmi-politikai mozgalmaktól a filozófiai gondolatrendszer alakításán keresztül a művészeti formaképzésig. Egyelőre a szellemi összefogás dominál, még nem mutatkoznak meg a politikai gyakorlat próbatételekor felszínre kerülő repedések, majd törések. [...] Nem véletlen, hogy Magyarországon kapott először a kultúra ilyen új, közvetlenül az élet igazabb élésére intencionált jelentést, mert nálunk sohasem vert annyira gyökeret a polgári világlend és a szaktudományoknak beléje ágyazott rendszere, hogy egy más, igazabb élet vágyát elfeledtesse.”¹⁷

A törésvonalak azonban már jóval azelőtt jelentkeztek, hogy az utak végleg elváltak volna. Intenzív összetartás csak 1910 és 1911 fordulóján jellemezte a Nyolcakat, harmadik kiállításukon, 1912-ben körükből már sokan nem vettek részt, és úgy tűnik, Kernstok elvesztette vezető szerepét, és kivált a csoportból. Amikor a Nyolcokról beszélünk, bizonyos értelemben egy hatóságos fikcióról beszélünk, ám e közösségi látomás vagy fantázia a művészetről emblematisz jelentőségű műtárgygyűteseket hozott létre ebben az időszakban, mégpedig páratlan összművészeti vehemenciával. A Nyolcak kapcsán elsősorban festményekre gondolunk, pedig szobrokat, sőt iparművészeti tárgyakat is kiállítottak, harmadik tárlatukon Berényi egy írómappa mellett nyolc női képzőművészt is bemutatott. Körükből Lesznai Anna is magas színvonalon foglalkozott hímzésekkel és naplóiból kibontható ornamentika-elmélete is jelentős. Jelen kiadványban külön tanulmány foglalkozik a Nyolcak kiállításainak kísérőrendezvényeivel, többen közülük hangszeren is játszottak, Berényi Róbert, a csoport univerzális őstehetsége és Kernstok mellett másik vezéregyénisége nem csupán a matematikához értett, de zenei kritikákat is írt, sőt zenét is szerzett, nem is akármilyen színvonalon.

A Nyolcak sajtókampánya mai szemmel nézve megdöbbentő méreteket öltött, még akkor

is, ha a konzervatívabb irányzatok tollnokai is bőséggel ontották a szót. Tímár Árpád a kiállítás tudományos előkészítése során megjelentetett háromkötetes forráskiadványában több mint 1500 oldalon közöl cikkeket és szemelvényeket a századelő hazai progressziójának korabeli sajtóvisszhangjából. Ezt az irtózatot mennyiséget, leszámítva persze a napilapok névtelen hírnökeit, mindössze néhány tucat ember állította elő, köztük a Nyolcak olyan elszánt, vagy jóindulatú támogatói, mint Bálint Aladár, Bárdos Artúr, Bölöni György, Cserna Andor, Diner–Dénes József, Feleky Géza, Felvinczi Takács Zoltán, Gerő Ödön, Lengyel Géza, Relle Pál, Révész Béla, Rózsaffy Dezső. Közülük az elméleti affinitás terén a második katalógusuk bevezetőjét jegyző Feleky Géza és a tevékenységüket Párizsban és Párizsból is követő, számukra kiállításokat szervező Bölöni György emelendő ki. De a leghatékonyabb támogatás egy költő és egy filozófus részéről érkezett: Ady Endre és Lukács György jelentik a széleskörű garanciát tevékenységük értékének elismertetésére.

MATISSE-RECEPCIÓ

Lukács György mögött pedig felsejlik a fiatalon, a Nyolcak második kiállítása után néhány hónappal elhunyt zseniális esztéta, Popper Leó finom, disztigvált alakja. Mivel 25 évre szabott életideje alatt mindössze 12 rövidebb írása jelent meg, azokból is csak néhány volt képzőművészeti tárgyú, közvetlenül nem hathatott sem a magyar művészetre, sem a világháború éveiben a képzőművészek által is megkezdett gondolatmeneteket filozófiai érvénnyel tovább folytató Vasárnapi Körre. Annál inkább hatott barátjára, Lukács Györgyre, akinek nem csupán gondolatait inspirálta, de gondolkodói morálját is szeretetteljes kritikával felügyelte levelezésük, közös munkáik, fordításaik során. 1919-ben, a Tanácsköztársaság fordulata idején mégis az következett be, amitől Popper Pernecky szerint annyira tartott: „Lukács számára a művészet apokaliptikus erő. Izgató, de épp ezért veszélyes is. A fölismerés, hogy a művészet formáit meg kell regulálni, ezért csak idő kérdése. Popper – a maga utópia-felfogásával –, mint láttuk, a szabadság embere, Lukácsban azonban ott bujkál már a komisszár is, aki apokaliptikus erőket állmodik magának, hogy aztán erőlyesen fellépessen ellenük.”¹⁸ Ennek a regulázhatéknak egyik legösszintébb megnyilvánulása éppen Kernstok a Nyolcoknak programot adó szövegére, a *Kutató művészetre*¹⁹ válaszként elmondott *Az utak elváltak*ban hangzik el, amiben Lukács a formát így definiálja: „A forma az értékelés, a különbségtétel, és a rendet teremtés



LUKÁCS GYÖRGY, 1910-ES ÉVEK

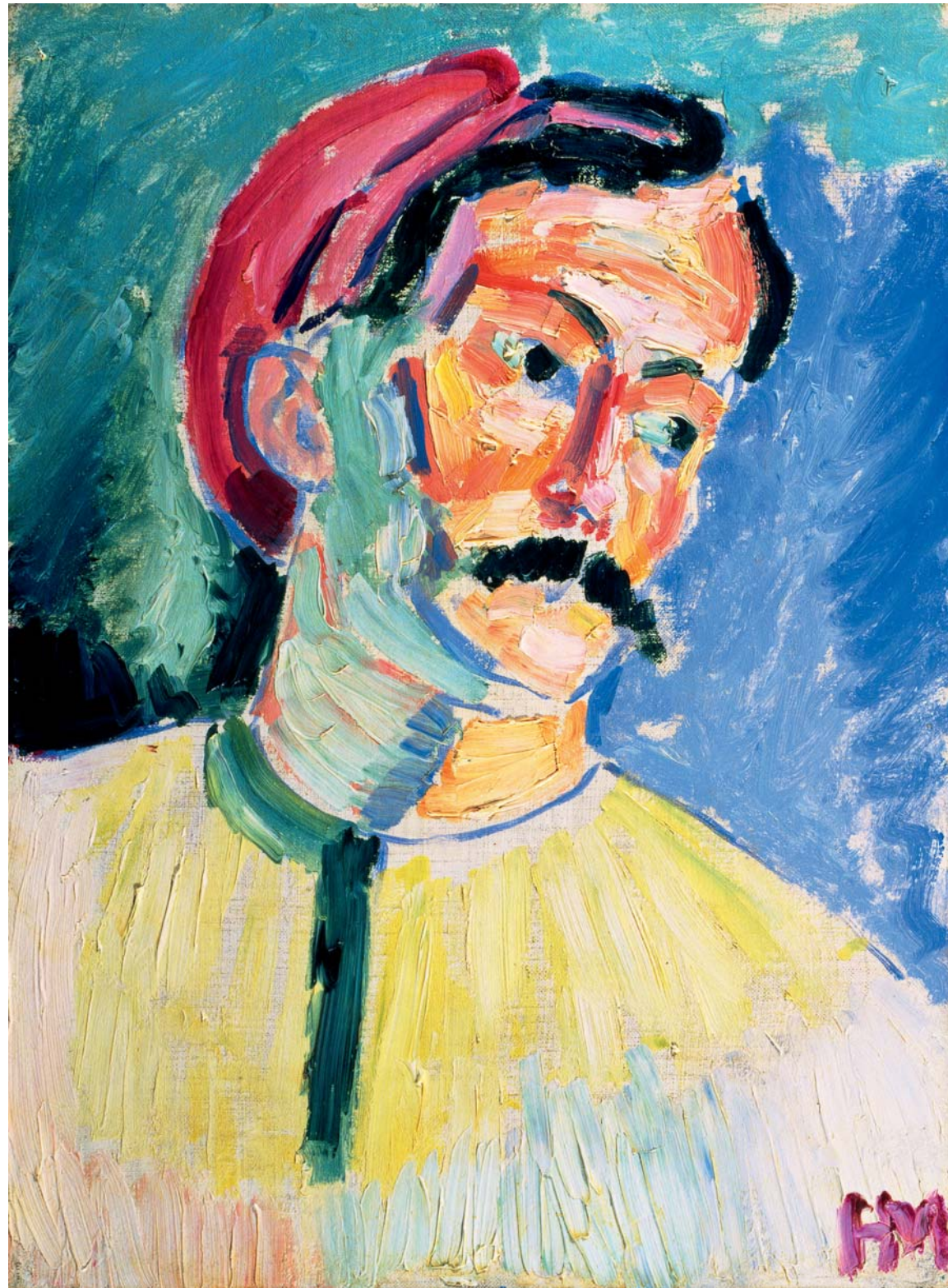
princípiuma.”²⁰ Filozófiai pályafutásának legszélesebb pillanataiban Lukács is megtapasztalhatta volna, hogyan diktálja gondolatainak egymásra következőkét valami ihletett szükségesség: Lukács ezt elméletileg képes volt belátni, de érzelmileg sosem, ezért a formafogalom, barátja minden igyekezete dacára Lukács kezén időzől időre műfajkategóriává züllött, vagy éppen dogmatikus metafizikai imperatívusz alakját öltötte. Pedig Popper Leó még tudta, hogy a forma kockázatos, a forma önálló és vad szándékát akkor értjük meg, ha a „kerek értelmezés adta biztonságot” fel tudjuk adni „egy olyan bizonytalan kalandozásért”, amely elvezet minket „a forma legtitkosabb, legvalószínűtlenebb tájaira, egy mélyebb igazság felé.”²¹ Viszont nincs komolyabb szükséglete a filozófiának, és nem volt komolyabb szükséglete az adott történelmi pillanatban a baloldali, polgári gondolkodásnak sem, mint éppen a „kerek értelmezés”. A magát a kategorizáció, a rendszerszerűség és a definíciók jármába hajtó-hajszoló egzakt diszciplína lukácsi igénye éppenséggel nem volt közös nevezőre közzehozható bizonytalan kimenetelű, kockázatos kalandozással.

Ahogy a popperi „legyen meg a forma akarat” és a lukácsi formszigor eltérő utakat jelöl, ugyanúgy nem hozhatók közös ideológiai nevezőre a Nyolcak sem: a művészek elsősorban művészetük belső csapásirányait követték. Ami a befogadást, az értelmezői keretet illeti: a pop-



BALÁZS BÉLA: „GEORG VON LUKÁCS – ADY-CIKKET ÍR”, 1909

peri szabadságeszmény éppúgy nem volt reális alternatíva Lukácsék elképzeléseivel szemben, ahogy a magyar festők franciás orientációját is rendre átkódolta a geopolitikai és historikus adottságokból következő német elméleti befolyás, recepciójukat itthon a német művészettörténezetet, elsősorban Meier-Graefét olvasó művészetkritika határozta meg. Már a popperi megfogalmazásokat is inkább a német kultúrkör uralta, aminek legékesebb bizonyítéka a fauvizmussal kapcsolatos kritikája. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy a német művészettel szemben különben felettebb kritikus Kernstok politikai és művészi elképzelései domináltak volna. Autonóm



HENRI MATISSE: ANDRÉ DERRAIN PORTRÉJA, 1905 ©TATE, LONDON, 2010 • K255

művészegyenlőségekről van szó, akik azért sem maradtak sokáig a közös akolban, mert nézeteik és érdekeik nem voltak tartósan összeegyeztethetők. Mindőjüknek mást és mást jelentett Párizs, de főképpen technikát, azaz műveletek elsajátítását és eszközök újraértelmezését.

Nem véletlen, hogy épp ehhez a korszakhoz és Popper Leóhoz kötődik az ún. kettős félreértés-elmélet. Summázata egy töredékben maradt ránk, mely így hangzik:

„*Theoréma*: A művészet fejlődésének fő tényezője a félreértés.

Demonstráció: A fejlődés a különböző emberek és korszakok egymásra hatásából (és ezen hatások továbböröklődéséből) áll. Mivel azonban ember embert nem ismer belülről, nem értheti meg, mit akar, korszak előző korszakot még kevésbé (mert lehetetlen az utánajárás), ha azonban mégis átveszi, amit lát, hamisan veszi át, félreértve és – újabb félreértéseknek talajt

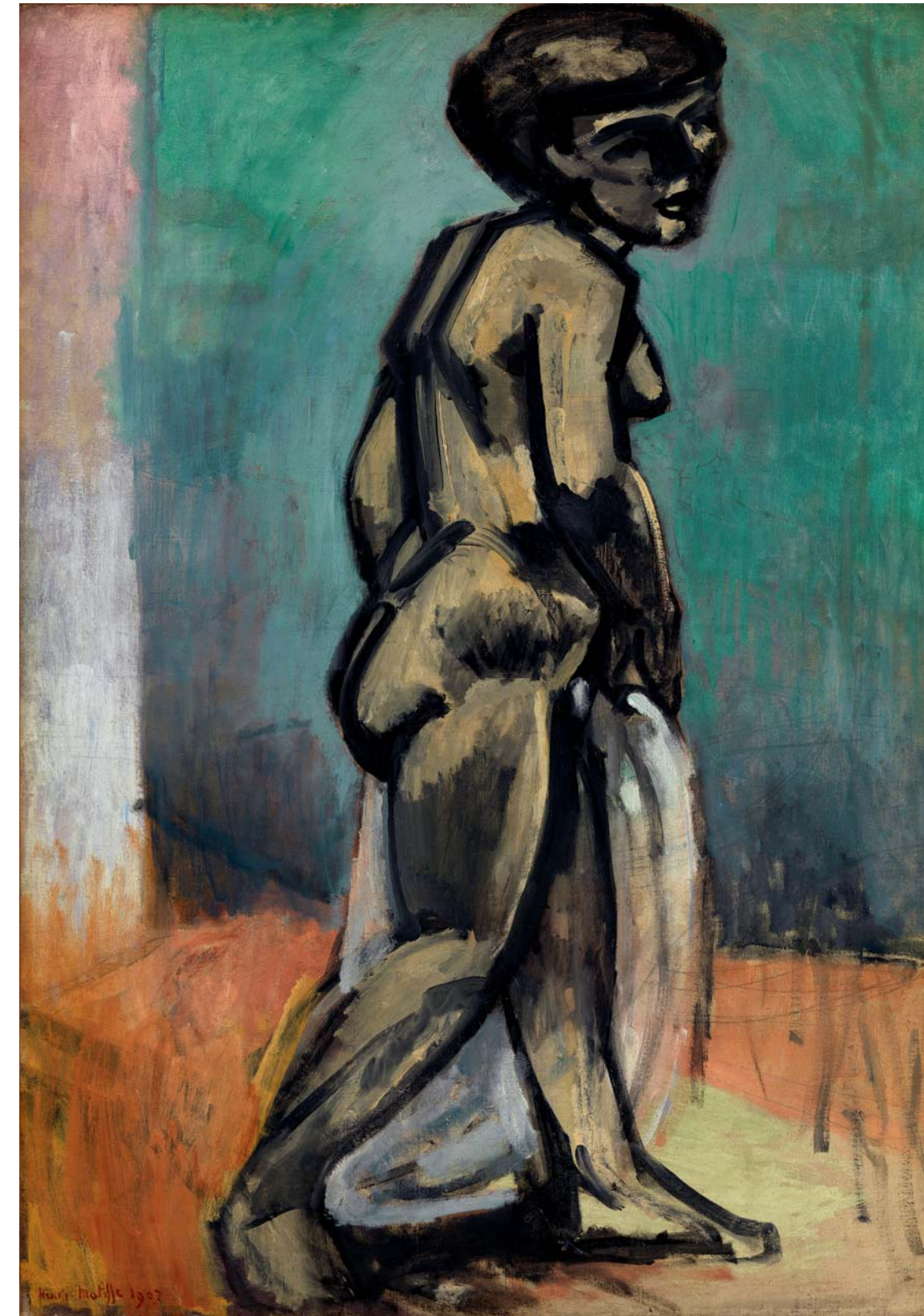
készítve.²² Popper gondolatát ezúttal is Lukács dolgozta ki: „Csak akkor lehet zavartalanul megérteni a mű létezését, ha e félreértést tekintjük az egyedül lehetséges közvetlen közlésformának: akkor már csupán megoldandó probléma, nem pedig érthetetlen jelenség, hogyan keletkezik a kettős félreértésből (a »kifejezés« és a »megértés« félreértéséből) olyan világ, amelyet egyik felől sem lehet adekvátnan elérni, amely azonban mindkettővel szükségszerű, normatív kapcsolatban van.”²³

Nem sokkal Berényék után a már ifjan tudóbajt szerzett Poppert is Párizsban találjuk. Popper minden bizonnyal megfordult és kirokizott a Matisse Akadémián, de levelei arról tanúskodnak, hogy ennél rendszeresebb és alaposabb képzésben is részesült. 1909. május 20-án arról tudósítja Lukács barátját: „Beiratkoztam a modellírózó osztályba. És okos is volt, mert hihetetlenül tanulok ott: egyszerre rajzot és építészetet, anatómiát és festést, dinamikát és metafizikát és éneket és hogy hogyan kell cikkeket írni és műhistóriát és svédgimnasztikát, ismeretelméletet és jiu-jitzut.”²⁴ És néhány héttel később már Wengenből: „mintáztam egy csodálatos mulatt nőt, egy martiniqui állatkát, aki egy hét alatt többre tanított meg mint ötven Jean-Paul Laurens és Matisse.”²⁵

Popper Leó azon frissiben olvasta Matisse, a „fauve-chef” a *Grande revue*-ben közölt programadó, pontosabban programváltó írását, mely magyarul *Egy festő feljegyzései* címmel 1911-ben, *A Ház* című folyóiratban látott napvilágot.²⁶ A magyar Matisse-recepció szempontjából rendkívül fontos ez a szöveg, melynek tanulságait Popper *Párizsi levél* című, szintén fiókban maradt, így valószínűleg csak Lukácssal megosztott 1909 eleji írásában így foglalta össze: „A mai festészet útja a béke felé vezet. Az impresszionizmus stíluskáoszából kifelé, egy szilárd alapú csendművészet felé, amely, akárhogy nyilvánul is meg, testvére léssen az architektúrának: viselje magán ugyanannak a mélységes biztonság, egyensúlynak vonásait, melynek az megtestesítője. És visszajön, rejtett utakon a régi rend: a görögök, a keleti népek nyugvó vagy mozgó szentséges rendje.”²⁷ Popper itt Matisse koncepcióváltására utal, amit a francia Vadak vezére így jelentett be: „Színekkel gyönyörű hatásokat lehet elérni, amennyiben valaki összetartozásukra vagy ellentétességükre támaszkodik. Gyakran, ha munkához látok, az első alkalommal a friss és felületlen benyomásokat ragadom meg. Néhány év előtt olykor megelégedtem ezzel az eredménnyel [...]. Az érzések megsűrűsödésének azt az állapotát szeretném elérni, mely a képet képpé teszi. [...] Régebben nem hagytam képeimet a falon, mert a túlfeszített ingerlékenység pillanataira emlékeztettek és én nem néztem őket

szívesen, amikor nyugodt voltam. Most inkább nyugalmat próbálok beléjük helyezni és újra és újra előveszem őket, míg csak el nem érem céloimat. [...] A mozzanatok eme egymásutánja mögött, mely az élő lények és dolgok mulékony létét alkotja és nekik változatos megjelenési formát kölcsönöz, egy igazabb, lényegesebb jelleget kereshetünk fel, amelyhez a művész alkalmazkodni fog, hogy a valóznak egy állandósultabb képét adja.”²⁸

Popper Matisse deklarációját olvasva így szisszen fel: „a béke ma még csak programokban van jelen mindenki számára. [...] Nem jött el még, hiába, a béke országa, és nem is fog eljönni, amíg úgy lesz, ahogy most van: hogy a művész szándéka és tette között nagyobb a különbség, mint a tette és akár az ellenlábasa tette között. Valóban akkora ez a különbség, hogy tiszta ellentéteknek látjuk, ami a nagy művészetben egy és ugyanaz: a formát és tartalmat. A nagy béke felé mennek a nagy zavar formájával.”²⁹ A Lukácshoz képest szinte franciásan szabadelvűnek nevezhető Popper kevesli Matisse klasszicizáló fordulatát, és inkább Aristide Maillol és Cézanne példáját tartja követendőnek. A Magyar Vadak katalógus szerzői több helyen is felhívják a figyelmet arra a tényre, hogy a magyarok Matisse „megszelídült” fauvizmusával és az ugyanakkor egyre nagyobb teret nyerő kubizmussal egyszerre találkoztak Párizsban. A német Matisse-tanítványok körében ugyanez a folyamat zajlott le: „A Matisse iskolájából kiszabadult növendékek műveiben a kubizmus idején Párizsban tovább erősödött Cézanne hatása. Ez történt Berlinben is, amikor 1909–1910-ben Cézanne képei több kiállításon is szerepeltek. A harsány színek helyett a stabil formák, a zavarosodó korban a fegyelem, a koncentrált képépítés kapott új hangsúlyt.”³⁰ Ez az általános jellemző strukturális fordulat azonban másképpen jelent meg Európa különböző régióiban. A félreértésekre nem csupán szándék és a kifejezés, hanem a kifejezés és a megértés közé ékelődő kulturális szűrők során áthaladva is bőven adódott lehetőség. Amit egy festő Matisse-tól elsajátíthatott, az olyan műveletek tömege, melyek önmagukban nem, csak a francia vizuális kultúra történetébe ágyazva, egyfajta eljárásrendként érthetőek. Ez egyben azt is jelenti, hogy a magyarok a saját vizuális kultúrájuk eljárásrendjei által előre megformált látással érkeznek Párizsba, ez a rend pedig eleve meghatározza, mit hogyan sajátítunk el, vagy fogadunk be. Kemény Gyula restaurátor, a kutatócsoport „tiszteltbéli” tagja pontokba szedte, hogy – paradox módon – mely magyar tradíciók megőrzéséhez mely francia hatások járulhattak hozzá: „1. A dús matériával való ecsetjárással találkoztak van Gogh sűrű, expreszszivitással átlényegített felületein is; 2. A deko-



HENRI MATISSE: ÁLLÓ AKT, 1907 ©TATE, LONDON, 2010 • K256

ratív sík felületek és a kalligrafikus kontúrozás magyar szecesszióból ismert hagyománya könnyen érthetővé tette a gauguini formaelemeket; 3. az erős plasztikai szemlélet sem tűnt már feltétlenül avított hagyománynak, hiszen 1907 után a kubizmus térhódításával Cézanne térformában fogalmazó, tömeget szervező rendszere vált újra aktuálissá.”³¹

BERÉNY RÓBERT: IDILL, 1911

Az átértelmezés és autonóm formafelfogás egyik legkézenfekvőbb példája a Nyolcak időszakának egyik főműve, Berény Róbert *Idillje*. Ez a talányos alkotás átsajátított formai megoldások és átörö-

kített tartalmak, stiláris eljárások és alapvető pátoszminták többszörös parafrázisa. Olyan, mint egy palimpszeszt, egymásra íródnak benne egy ikonográfiai hagyomány művei, hogy végül emblemikus tömörséggel vezethessen vissza bennünket annak archaikus gyökérzetéhez. A kisméretű, de annál monumentálisabb hatást elérő kép középpontjában egy sötét öltözetű férfi fekszik egy fehér testű meztelen nővel szinte összenőve: az akt a szó szoros értelmében a férfi öléből bontakozik ki, mintegy szeméremtete szimbolikus meghosszabbításaként. A kép nyilvánvaló parafrázisa Édouard Manet *Reggeli a szabadban* című művének, de ahogy arra Barki Gergely felhívta a figyelmet,³² közvetlen előképe Cézanne *Pastorale (Idyll)* című festménye lehetett, amelyről Berény Róbert egyszerűen áttemelte a jobb szélén látható, nyújtózkodó, fűrés után szárítkozó nő alakját és a felkönyöklő, sötét ruhás férfiét, utóbbit tükörszimmetrikusan megfordítva. Barki feltevését igazolja a Berény-mű egy előkészítő vázlata, melyen a női alak stílusában még teljesen Cézanne-t követi. Az akt tartalása tipikus, több francia képen is feltűnik, még fotó is készült az idős Matisse-ról egy éppen ebben a tartásban pózoló modellel műtermében. Berény aktja kubisztikus, örülten plasztikus felfogását Matisse erősen torzított, mégis légiessen körvonalazott aktjainak stációján keresztül el. Az 1905–1906 során készült *Életöröm* című Matisse művön, és előkészítő vázlatain is megtaláljuk a karjait a feje fölé emelő, testét a tekintetnek feltáró vaskos aktot éppúgy, mint a háttal a nézőnek heverő figura női változatát, továbbá Matisse képén már azok a nézőpont-torzítások is megjelennek, amelyek a figurák összenövésének érzetéhez vezetnek. Berény, ahogy azt az *Olasz lány aktján* (1907, R.: 144.) vagy a *Montparnasse-akton* (1907, R.: 174.) és különösen annak a negyedik, egészen brutálisan térbeforgatott és túlhangsúlyozott tömegekből felépített vázlatán látjuk, messze túllépett merészségben mesterén. „A kifejezés számomra nem is annyira a szenvedélyben rejlik, amely egy arcon vagy egy heves mozdulatban nyilvánul – mondja Matisse – inkább a tér elrendezése adja: a tér, amelyet a testek betöltenek, a körülöttük lévő üres részek, az arányok. A kompozíció az a művészet, a különböző alkatrészeket, melyekkel az érzelmi kifejezésére a festő rendelkezik, dekoratív módon elrendezni. Szükséges, hogy egy képen minden rész látható legyen és azt a szerepet játssza, amelyre hivatva van, akár elsőrendű fontosságú, akár mellékes. Ellenben mindaz, ami a festménynek nem használ, éppen ezért ártalmas. Minden mű egy összharmóniát foglal magában: minden fölösleges részlet a szemlélőben azt a helyet foglalná el, amit egy másik, fontos részletnek kellene elfoglalnia.”³³



BERÉNY RÓBERT: IDILL, 1911 • K21

Berény ezeknek a tanácsoknak mindegyikét megfogadja. Mégis, míg Cézanne és Matisse laza csoportozatokra és a köztük lévő terek beszédes hiányaira alapozott arkádiai kompozíciói a folytathatóság, a nyitott végű ornamentika nyelvén beszélnek a saját tradícióikról, Berény a centrális szerkesztésű, drámai szín- és formakontrasztokból felépített művével a lezártág, a tömör, súlyos jelenvalóság érzetét sugallja. Cézanne és Matisse megidézett művei, minden szokatlanságuk dacára nem tűnnek rejtélyesnek, jelentésük helyett dekoratív formáikra koncentrálnak. Noha a lényeg kiemelésére törekcszenek, szeszélyes természeti jelenségekként követjük megnyilvánulásait. Berény műve azonban értelmezés után kiált, holott kompozíciója zártsága mellett azonnal megsejtjük, hogy ez esetben éppen a mű értelme marad nyitva. Már nem is Manet-ra, vagy Cézanne-ra, Cézanne *Modern Olympiájára* gondolunk, ahol a festő előtt a képzelet fehér kódéből gomolyog elő a megalkotandó mű, az örök szépség meztelen alakja. És nem is a polgárpukkasztó Manet-kép előzményeire, például Giorgione *Koncert a szabadban* című kiegyensúlyozott, harmóniát sugalló alkotására. A Berény-mű valami archaikusabbat és ősbibet, ugyanakkor modernebbet hív elő. A férfi pózában, melyet reneszánsz feldolgozásban Raimondi metszetén Raffaello *Paris ítélete* című művének egyik csoportozatában láthatunk viszont, Aby Warburg művészettörténész az antik folyamisten tartását fedezte fel. Az átörökített antikvitás egyik legősibb pátoszfomája, a melankolikus, gyászoló folyamisten és az eksztatikus nimfa kettőse jelenik meg a festő és modellje – az átértelmezett fauve közelnézet révén – szinte egyé vált alakzatában. A fekvő férfi, akinek fekete ruhája egyszerűen utal Manet és Cézanne festőinek polgári ruházatára és a tolsztojánus-anarchista orosz viseletre, talán maga Berény, egy komor, síkban tartott, töprengő árnyalak. Ez a figura feltűnik másik főművén is, a *Sziluettes kompozíció*n, melyről jelen kötetben szép elemzést olvashatunk Kemény Gyula tollából.



FENTRŐL LEFELE:

ÉDOUARD MANET: REGGELI A SZABADBAN, 1863
PAUL CÉZANNE: PASTORALE (IDYLL), 1870 KÖRÜL
BERÉNY RÓBERT: VÁZLAT AZ IDILLHEZ, 1911 • K60
HENRI MATISSE: ÉLETÖRÖM, 1905–1906

Az előtéri, ezúttal kalapos férfi, mint arra Barki felhívja Berény-tanulmányában a figyelmet, ismét egy Cézanne-mű repussoir-figurájának szabad átértelmezése. A festő arcát az *Idyll* sem látjuk, csak a magát hajával, mint a kihívó látszat fátylával elfedő nőt, művészete modelljét, a dús idomú, plasztikusan megformált, a vászomból szinte kitüremkedő csupa élet természetet. A furcsa pár a kétdimenziós tiszta kép és a három dimenzió, mint konfabuláció határmezsgyéjén, a sík és a tér ütközőzónájában helyezkedik el. Az, amire a festő vágya irányul, az a kaotikus valóságból kiemelhető plasztikussá tett lényeg. A kép témája maga a művész vágya, ő maga fekszik a boncasztalon, a testébe hasító ék az ő bel-sejét tárja fel. Műve, mint a saját húsa, úgy fordul ki belőle. Vágya a saját potenciálja révén testet öltő műre irányul. Minden ez a vágy, csak éppen nem idilli. Berény *Idyll*je önironikusan és ugyanakkor drámai nyomatékkal a kockázatról és veszélyről beszél. Sötét, dosztojevszkiji figurája bűnnek és megkísértésnek van kitéve. Noha a képen ketten vannak, nem lehetnek függetlenek egymástól. A mű modellje, a forrásnimfa, mint egy születő Vénusz, most kel ki a hússzínekkel megfestett, bőrszerűen redőzött habokból. Úgy mered fel, úgy nyílik ki a festő és a néző együtt ámuló szemei előtt, mint egy húsevő virág. A képet elementáris erotika, erekatív izgalom járja át. Fűtöttségét csak fokozza a sötét tónusokra, a kék és zöld alapszínekre hangolt paletta, az erős chiaroscuro, a komplementer színek kontrasztja, továbbá a központi alakzatot bordaívvekként keretező futurisztikus fák izgató vöröse. A pár fölé hajló vesszőnyi törzsek Berény metafizikus hangoltságának, krisztomániájának megfelelően valószínűleg szándékosan idézik fel szó szerint a nő teremtését a férfi oldalbordájából. A teremtés aktusának képi emblémája úgy lüktet a fák nyársas bordakosarába szorítva, mint a kompozíció szíve. A kép tömör fogalmazása végtelenül gazdag jelentéslehetőségeket rejt, vadul eleven, drámai műalkotás. Konstruktív felfogása, kubisztikus vagy futurisztikus elemei dacára alig emlékeztet forrásaira: a magyar festészet autonóm remekműve.

CÉZANNE-RECEPCIÓ

A Nyolcak társaságának Berény mellett a mindig megújuló, politikailag is igen aktív, a polgári radikálisok fejével, a Nyolcokról előadást is tartó³⁴ Jászi Oszkárral egyre elmélyültebb barátságot ápoló Kernstok Károly volt a másik gyűjtőpontja. Bálint Lajos visszaemlékezésében így ír Kernstokról: „Külső megjelenésében és egész magatartásában vonzó. Ha valahol megjelent,



KERNSTOK ÉS JÁSZI OSZKÁR ISMERETLENEN TÁRSASÁGÁBAN, 1910 KÖRÜL

szinte önkéntelenül a társaság központjává vált. Szőke szakállával, csillogó kék szemével és ellenállhatatlan mosolyával néha valamely legendás prófétára emlékeztetett. Ha ezeket az adottságait csak egyéni céljaira használta volna fel, nyilván csak növelte volna festői sikereit. De ő – legalábbis élete első felében – lázadó volt. Gyakran merült fel bennem: maga a politikai élet nem mélyebben érdekli-e, mint művészi hitvallása? [...] Valahány új elv vagy kísérlet jelentkezett, lucidus értelmével és nagyszerű mester-ségbeli felkészültségével máris megpróbálkozott vele. De csak ideig-óráig. Még legérdekesebb állomását, a nagy lovascsoportokat ábrázoló képein sem tudott legalább addig megmaradni a kísérleti stílusnál, amíg ezeket az erősen kontúrozott, s erős izomkötegek szerkezetébe épült, nyargalászó aktokat végső formába öntötte volna. [...] Már harminc körül járt, amikor egy váratlan fordulattal elért sikereivel együtt otthagya egész addigi festői teljesítményét, s elindult a neosok világában saját kereső útjára. Ha a Nyolcak csoportja vezetőjének tisztelte is, ez a megbecsülés addig nem terjedt, hogy gyors változásaiban nyomon kövessék. [...] Valóban: a kritika és a közönség egy részének segítségével nélkül, amely mögöttük állt, nem juthattak volna szóhoz abban a viharban, amelyet első megjelenésükkel kiváltottak. Magam is jelen voltam a Galilei Kör azon ülésén, amelyen Kernstok *Kutató művészet*

címen előadást tartott. Lényege ennek az agitációs előadásnak az érzelmek művészetének és az értelem művészetének szembeállítását volt. Kapcsolatot teremtett a kör radikális programja és az új művészet lényege között. [...] A Nyolcak művészete iránt valóban egyre tágabb kör érdeklődött, s mindenekelőtt az a közönségréteg, mely éppen a Galilei Kör és a *Huszadik Század*, majd később a *Nyugat* köré csoportosult. Amely már Adyt ünnepelte, Bartók és Kodály zenei megnyilatkozásait figyelte érdeklődve, s ezután a festészet és szobrászat új jelenségeit is.”³⁵

Kernstok Károly 1920. október 31-én, a Tanácsköztársaság bukása után kényszerű berlini emigrációjából így ír Kosztolányi Kann Gyulának: „Manet azért volt, hogy felbontsa a tradíciót, Delacroix, hogy bátor elképzelést adjon, Cézanne, hogy az *egyetlen sajátosságaira* vezesse rá az embert, s az utána jövők azért, hogy az érzéseknek és az eszközöknek szabadságát mutassák a cél érdekében. Ha van egy cél – mindent szabad. Szabad a legnyersebb szín, szabad a legtompább valeur, szabad a legegényibb rajz, szabad minden szintézis, csak cél legyen.”³⁶

Érdemes egy pillanatra megállni és eltöprengeni azon, hogy Kernstok miért a szubjektivitást emeli ki Cézanne felettébb tárgyilagos művészetéből. A magyar Cézanne-recepció egyik legérdekesebb produktuma Feleky Géza *Cézanne hagyatéka* című tanulmánya. A kritikus szerint, „ami-



PAUL CÉZANNE: FÜRDŐZŐK A MONT SAINT VICTOIRE-RAL, 1896-1897 • K86

kor a művészet többé nem társadalmilag produktív, hanem *egyéni rátalálás*, és mikor minden igazi művész kénytelenségből, nem temperamentumból forradalmi lélek: a keleti művészet elveszti egzotikus jellegét és az antropocentrikus világlátásánál fogva szükségképpen három dimenziós nyugati művészet legzilatibb, legkritikusabb korszakában ismeri el a két dimenziós művészet jogosultságát. Ez a jele és a következménye annak, hogy a művészet többé nem lényeges szükséglete a nyugati embernek, vagyis inkább, hogy a művészet nem teljesítve többé lényeges hivatását, már csak kedvtelés és nem szükségszerű.³⁷

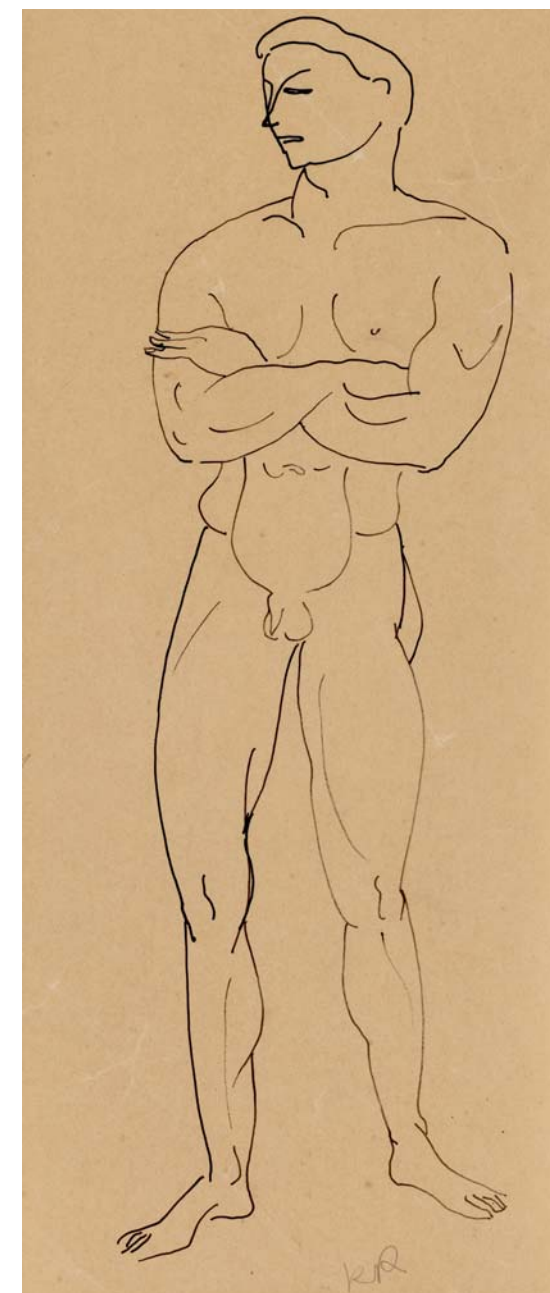
Íme a „művészet vége” gondolat 1911-ből, amely a szubjektivitás, az individualizmus meghaladni kívánt eszméjével kapcsolódik össze.

Feleký Cézanne-értelmezésének centrumában a kétdimenziós sík és a háromdimenziós tér, továbbá a káosz és a rend ütköztetésének problémája áll: „Cézanne tehát nem csupán a semmiből, a színárnyalatokból, az atmoszféra nedvességi fokából és más tónusdifferenciákból teremt meg a teret, a tömeget és a tömegek épületszerű egységlete a nyugati embernek, vagyis inkább, hogy a művészet nem teljesítve többé lényeges hivatását, már csak kedvtelés és nem szükségszerű.”³⁷

JOBBRA FENT: KERNSTOK KÁROLY: TANULMÁNYFEJ, 1909 • K202
JOBBRA LENT: KERNSTOK KÁROLY: FIÚAKT, 1909 KÖRÜL • K197

fel a képet és csak látszólagos rendetlenségre vezet. [...] Így a képfeület egyenetlen, ellentmondó, anarchikus, káosz és a célt mégis eléri, mert a vízió tisztán jelenik meg a tisztátalan eszközök segítségével. Ezek a víziók nyugodtak, logikusak, tisztán határolt tömegek tiszta egyensúlyai és ellensúlyozott tiszta mozgások: de a technika intuitív, a tónusdifferenciákhoz esetről-esetre más és más messzefekvő eszközök járulnak.”³⁸

A „más és más messzefekvő eszközöket” és ezeknek különböző félreértéseit a magyarok, pl. Tihanyi művészetében, Kemény Gyula jelen kiadványban képi analógiák során át elemzi.



2000-ben remek Cézanne-kiállítás volt látható a *Kunstforum Wien*-ben, mely a beszédes „Vollendet, unvollendet” alcímet viselte.³⁹ Képek stációi során lehetett megfigyelni, miképpen küzd Cézanne a szervezett káosz rendezővel, mit hogyan hagy nyitva, mennyi teret ad véletlennek, mit mennyire felügyel vagy konstruál meg, a szinte végtelen folyamatokból összeáll-e befejezettek nevezhető műalkotás. A magyar festőknél a jövőre orientált felfogás helyett a múlt, a kompozíció befejezettségére és zártságára való koncentráció a jellemzőbb: ebben a pszichanalízis hazai térnyerésének is egyre jelentősebb lesz a szerepe. Berény is inkább emlékképekről beszél, amikor a futuristákhoz képest határozza meg magát: „A kompozíció elemeinek gyarapodása jelenti a festésművészet ezentúl való fejlődését. Ezek az elemek a festő lelkének részei. Emlékképek és indulatok.”⁴⁰ Kernstok pedig *A kutató művészetben* egyenesen a hagyományok őrzésére biztat: „A mi mostani kis kiállításunknak visszahatása, úgy tudom, sokkal nagyobb volt, mint aminőt szerény keretével elképzeltünk. Közönségünk progresszív rétege [...] – megérezték, ha nem is végét, eredményét, de igenis kezdetét egy hosszú, nagy útnak, amelyen *tradíciókból kiindulva* megyünk előre, hogy keressük és megtaláljuk azokat az új nagy értékeket, amelyek lényegileg nagyon is rokonok lesznek minden idők jó művészetével.”⁴¹

A látszólag közös alapzaton azonban mi sem mutatja jobban Berény és Kernstok eltérő hozzáállását, mint műveik különbsége. A grafika terén ők alkották a Nyolcak közül talán a legmaradandóbbat, érdemes egymás mellett megvizsgálni két fejet ábrázoló rajzukat. Mindkettő kiegyensúlyozottan komponált, lenyűgözően szép munka. A Sümegen őrzött Kernstok-mű szinte androgyn jelleget mutató, időtlen nyugalmas árasztó szenttelen ábrázolás, míg a Berény-féle női arcot indulatok torzítják el, szája megvonaglik, mint egy kígyó, szándékoltan aszimmetrikus vágatú szemei sarkából megvetően tekint ránk, egész lényét majd szétveti a feszültség. A különbség talán még szembeötlőbb, ha Kernstok egy harmonikus, klasszikus nyugalmas, karját mellén összefűző, kifejező tartású férfiaktját vetjük össze Berény egy 1911-es, ma a Képzőművészeti Egyetem Grafikai Gyűjteményében található ülő női aktjával. Ez utóbbin világosan látszik, hogy a zárt kompozícióra való törekvés mellett Berényt izgatja a leginkább a Nyolcak közül a cézanne-i felügyelt káosz, csak ő ennek elsősorban pszichés, indulati, tehát patetikus energiájára összpontosít.

Kernstok rajzairól szólva, megint csak Feleký nevezte meg a legtalálhatóbban a két véglet között a különbséget: „Bernhard Berenson két hatalmas kötetben kiadta a firenzei festők ilyen-



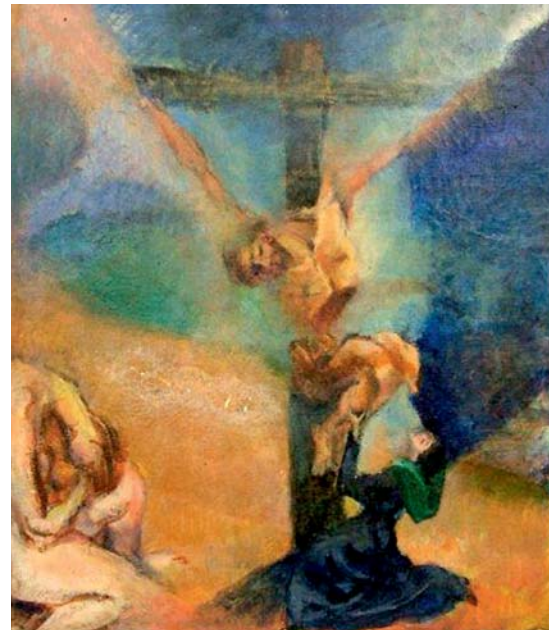
FENT: BERÉNY RÓBERT: NŐI ARCKÉP, 1911 • K54
LENT: BERÉNY RÓBERT: ÜLŐ NŐI AKT, 1911 • K55

féle rajzainak gyönyörű reprodukcióit. Talán még az ő éles szeme és pompás képkritikai érzéke sem érezné első pillantásra idegeneknek Kernstok aktrajzait ebben a gyűjteményben. Közösségük: a mozgási centrumoknak és csomópontoknak leplezetlen hangsúlyozása. A rajz az elhagyás művészet. Egyik-másik régi nagymester élete végén – minden igazi festő formanyelve az összetettségéből az egyszerűsödés felé fejlődik – beérte a domináns részletekkel. A rajzaikban nyil-

vánuló nagy összefoglaló erő látszólag a Kernstok legmagasabbrendű szintézisét, végső leegyszerűsítettét megelőző fejlődési fok. De Kernstok csak a mozgási és struktív góccokat rögzíti a papírra és a szobrászilag látott egyenlőségű körvonalal övezi őket. Idáig nem lehet eljutni a firenzei látással. A quattrocentisták festése mögött áll Donatello, a szobrász: ő is úgy, mint festőtársai, csak a dekoratív testegységen belül érvényesítette a szerkezeti összefüggést, mintegy hangsúlyozva a dekoráció organikus voltát. Kernstok látásmódjára az öreg Rodinnél vagy éppen Maillonnál kell keresni analógiákat. Még így is megmarad Firenze és Kernstok rajzművészetének affinitása: a plasztikus látás.⁴² Gondolatmenetének végén, melyben kitér Kernstok társadalmi elkötelezettségére, Feleky tapintatosan Van Gogh egy leveléből idéz: „Giotto és Cimabue obeliszkyszerű környezetben éltek, ahol minden architektonikus alapokon helyezkedett el, ahol az egyes egyéniség épületkő volt, minden kölcsönösen támasztotta egymást és a társadalomnak monumentális rendjét alkotta. Ha a szocialisták logikus úton fogják megkonstruálni épületüket – innen ma még nagyon távol vannak – akkor ez a társadalmi rend hasonló alakban bizonyára újra föléled. Mi azonban teljes anarchia és fegyelméletlenség közepette élünk.”⁴³

BERÉNY RÓBERT: KRISZTUS (JELENET), 1912

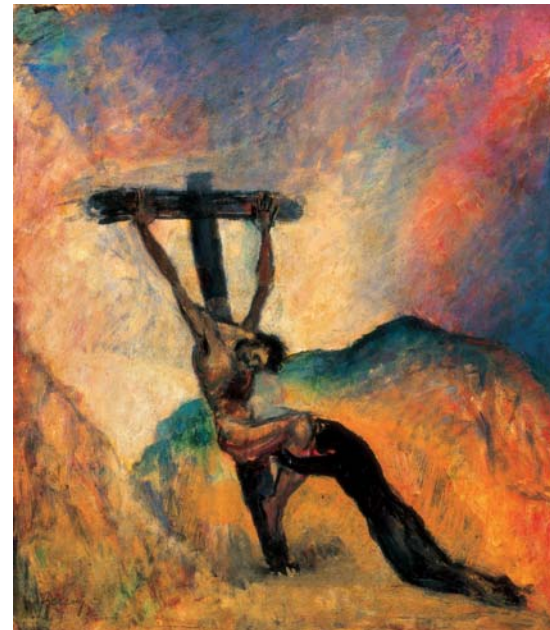
A Nyolcak harmadik, 1912 novemberében és decemberében a Nemzeti Szalonban rendezett tárlatát a saját szinte egyöntetű elutasítással fogadta. Diadalmasan ültek tort a négy főre csökkent élcsapat felett, de még ezekben a gúnyos kritikákban sem nagyon esik szó Berény egy új, kísérletező kedvű periódusát bejelentő különös alkotásáról. Szemléltomást a Nyolcak támogatói sem nagyon tudtak mit kezdeni vele. Még Felvinczi Takács Zoltán ír a legrészletesebben róla: „Nagymértékben éreztük Cézanne hatását a Nyolcak múlt évi kiállításakor Berény Róberten is. [...] Weiner Leó képmásán meg egy csendéletén még Cézanne inspirálta tónusok éreztetik a testek plasztikáját, de már ezeken is, különösen az utóbbin, feltűnő az új törekvés az összes képelemek ritmikus egyensúlyozására a térhatás egységesítése alapján. [...] A koloritot annyira elsőrendű tényezőnek tartja, hogy a festés technikai tökéletesítésére is vállalkozott. A festék, amit használ, a saját találmánya. Egy Golgota-jelenet illusztrálja legelőnyösebben művészi számításait. [...] A súlypont középen van, a keresztre feszített Krisztus alakján. Két karjának



BERÉNY RÓBERT: KRISZTUS (JELENET), 1912

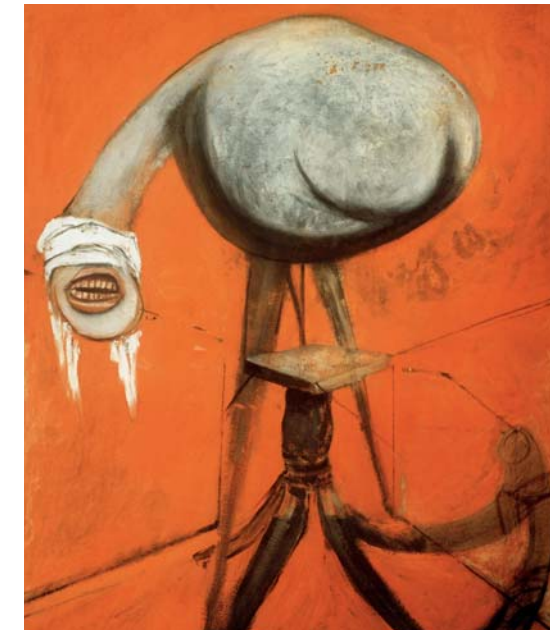
mozdulatát hangsúlyozzák a fény- és árnyék-tömegeknek a végtagok folytatásaiént jelentkező határvonalai. Hasonló irányvonalak erősítik e mozgás hatását lent a kereszt tövénél. Lent a bal sarokban fél térdre roskadt meztelen női alak egyensúlyozza a főalakot.⁴⁴ Bálint Aladár még arra sem veszi a fáradságot, hogy a szereplőket elkülönítse: „Berény képei közül Krisztus képe és a »Jelenet« című kompozíciója olyan mélységeket tárnak föl, amely alig képzelhető el egy pusztán ábrázolásra épített képnél. [...] Krisztus összeroncsolt teste, a természetellenesen hosszú, sovány karok, összeszuszorított törzs, az alul összekuporodott sirató hívők, az egész képet befűdő homály, bizonytalanság, mindez valósággal felénk kiáltja: nem akarok nektek szép arányos testet mutatni, hanem azt akarom, hogy azt az érzést ti is átéljétek, ami ennek a képnek oka, alapja.”⁴⁵ A másik oldal még ennyire sem méltatja. Mindössze fél sor jelent meg róla: „Excentrikus, Matisse-os, Picassós kubista hajlamairól számol be 1. számú portré, kiforratlanságát mutatja a 9. számú borzalmas Krisztus-kép.”⁴⁶

Berényt annyira feldúlja a megértés hiánya, hogy a *Magyar Hírlap*ban egy nyilatkozatot tesz közzé, melyben így csattan fel: „Hölgyeim és Uraim, tisztelt Közönségünk Zöme, a Modern Festészetet Tenyerükön Hivatalból Hordozók – hát nincs szívük elismerni, hogyha dolgaim újak, szokatlanok és sehogy sem tetszők is, de belőlem jönnek, az én érzéseim azok, s az én gondolataim, s ha kifejezéssel való küszködésben dadogva mondom is beszédemet, az én szavaimat mondom.”⁴⁷ Berény ezeket a szavakat ez idő tájt már némiképpen Kernstok a rajz prioritására épülő klasszicizáló formafogalma ellenében ejti ki, mint arról nem sokkal később a *Nyugat* hasábján



BERÉNY RÓBERT: KRISZTUS A KERESZTFÁN, 1912 • K28

referál: „A valóságban vonal nincsen, csak mi szoktunk vonalakat látni. Általában – a legkönynyebben – világos háttértől sötét foltként élesen elvágódó, úgynevezett sziluettnél érzékelünk vonalat. A sötét foltot, mint valami egyszerre látottat megtarthatjuk emlékezetünkben. Ám a folt körvonalát mindannyiszor csakis úgy érezhetjük, ha a tekintetünk, időben egymás után (bármily gyorsan történik is ez) végighalad a körvonal mentén, mely vonallal a sötét folt elvágódik a világos háttértől. [...] A rajzolók – sokáig – figyelmüket különösen a körvonalak (kontúrok) követésére irányították. [...] Azonban a tárgyak megjelenési képének ez csak egyik vonala, tekintetünknek csak megszokás útján való haladási iránya. Ha a rajzolásakor a mi látásunk processzusát is adni akarjuk, és nemcsak a látott tárgyat valamely vonallal ábrázolni, akkor le kell rajzolnunk a tekintetünknek az ábrázolandó tárgyon – és az őt körülvevő térben történt – egyéb irányokban való haladását is. Ha rajzolásakor valamely tárgy térbeli voltát akarnók kifejezni, akkor a csakis-kontúrrajz nem lesz kielégítő mód. Nem hiszem, hogy teszem, egy ember testének körvonalaiiban minden hozzáképzelés nélkül valóban egy térbeli testet lássunk.”⁴⁸ Ez az elképzelés a kontúrról megfelel a cézanne-i percepciónak, amit Merleau-Ponty így foglalt össze: „A tárgyat egyetlen határozott vonallal keretező kontúr szintén csupán geometriai fikció, és nem a szabad szemmel látható világ sajátja. Ha egy alma sziluetjét egyetlen, jól elkülöníthető vonallal adjuk meg, akkor a kontúrt önálló létezővé emeljük, holott az csak ideális határ, amely felé az alma oldalát alkotó erővonalak mélységükben szétfutnak. Semmilyen kontúrt megadni nem kielégítő megoldás, mert így fel-



FRANCIS BACON: HÁROM TANULMÁNY A KERESZTFESZÍTÉSHEZ, 1944

számolnánk a tárgy identitását. Egyetlen kontúr azért nem jó, mert megszünteti a mélységet, vagyis azt a dimenziót, amelyik a tárgyat nem mint előttünk kiterített, teljesen feltárt síkfelületet, hanem mint tőlünk visszahúzódó, kifürkészhetetlen, rejtőzködő valóságot mutatja meg. Cézanne ezért bonyolult színmodulációval próbálja megadni a tárgy domborulatát, kontúrt pedig többet is megad egyszerre. Az egyik kontúrról másira tévedő, az egyikről a másira terelt tekintet egy lassanként kialakuló köztés, virtuális kontúron állapodik meg – pontosan ugyanúgy, ahogy az a spontán érzékelés rendjében is történik.”⁴⁹ Cézanne, akit korábban még a „mozdulatok érzelmi fiziognómiája” érdekelt, immár a szabályszerűségeket és az eltérések mibenlétét firtatta a „természet tétova kézmozdulatában”.⁵⁰ Érdeklődése egyre aszketikusabban a képi szintaxisra irányult, a kijelentések indulati töltése helyett inkább az alkotóelemek kötéslehetőségei érdekelték, az, hogy az egymás mellé helyezett valőrök (a hiányzó színt éppúgy építőelemnek felfogva) milyen kapcsolatokba lépnek egymással. Szenvtelennek tűnő, racionális gondolkodásával Cézanne éppen ellentéte a Freud tanulmányát illusztrálni tervező,⁵¹ Ferenczi Sándor barátsága révén a pszichoanalitikus iskola legbelsőbb köreibe kerülő Berénynek, aki szerint „a művész célja művészetével egész lelki tartalmát közölni.”⁵² Amit Cézanne hűten próbált, azt Berény inkább átizzította: lokálisan „csíráztatott” színmodulációk helyett centrálisan szervezett és irányított fénypázmákat bocsátott a képekre. Berénynél a fény arra való, hogy felbontsa vele a tárgyak körvonalait. Ezt azonban nem a cézanne-i pontos valóságérzékelés mentén teszi meg, hanem indulatokat (expressziókat) követve.



MUNKÁCSY MIHÁLY: GOLGOTA, 1884

Berény persze pontosan tudta, mit csinál, uralt és energiát közölt, egyensúlyba hozott vadul szétartó, disszonáns elemeket. Egy végtelen potenciálú demiurgosz öntudatával jelentette ki: „Minden érzékelés okozta belső feszültség erotikus”, majd hogy „a téréztetést hasonló úton módon tudtommal hárman csináljuk, egymástól teljesen függetlenül: Kokoschka irányvonalakkal, Delaunay és én. Kokoschka irányvonalakkal, Delaunay az ábrázolt objektumok részeinek különböző irányokba való helyzetésével, én bizonyos irányokban egymásba átmenő és egy-

mástól elvágódó színekkel. Közös: a téri irányoknak erős érzése, ami a komponálásnak új lehetőségeket ad.”⁵³ Krisztus-képén, mely szinte egy időben készült Kokoschka hasonló tárgyú művével, a spontán érzékelés cézanne-i elvének enged, amikor az előtér női aktját jóval nagyobb-nak ábrázolja a központi motívumnál, de abban, amit ezzel az érzékeléssel kifejez, már nincs semmi, ami az aix-i remetére emlékeztetne. Mária Magdolna úgy fest, mint egy a kép szélére odahányt húsdomb, Francis Bacon Golgota-figuráit megelőgezve a nehézkedéstől megnyúlt nyaká-

val önnön testébe zuhan vissza. Mintha az ő tehetetlenül gravitáló, a képből rózsás halmával kicsüggő teste lenne maga a Golgota-domb, mintha az ő érzéki szcénája alapozná meg Krisztus halálát, mint spirituális aktust. Előtüremkedő vanitas-figurája, amely szinte gúnyolódva, kicsúfolva idézi fel és torzíttja el a Nyolcak művészetének szent és patetikus akt-idoljait, nemcsak megalapozza, hanem mintegy félrehúzott húsfüggönyként fel is tárja Mária jelenlétét a halott Krisztussal. Ellentétben az elomló, animális gyászba roskadt Mária Magdolnával, Krisztus anyja hisztérikusan szétveti a lábait, hogy magába rántsa és így új életre szülje a kereszten lógó petyhüdt, ernyedt testet. A halott iránti vágya szinte sikoltásként feszíti szét a képet, amit a hússzínű és az okker, illetve a szakralitást sugárzó kékek és mélyzöldek kontrasztjai uralnak. Ha ennek a műnek a témája az, amit a Berényhez közel álló, az ornamentika művészi szerepéről együttgondolkodó Lesznai Anna *a test metafizikájának* nevezett, akkor Berény másik Golgota-képe a *lelki szenvedés fizikájáról* tudósít. Krisztus lábaihoz omló gyászruhás figurája megfelel a Feleky által a Nyolcak második katalógusában is emlegetett korai példakép, Munkácsy *Trilógiájáról* ismertnek. A Berény megfestette fekete ruhás alak azonban eltaposott féregként tekereg a gyötrelemtől, szenvedése a Megfeszítettével vetekszik. Talán nem is Máriát, hanem az atya térdeit tékozló (tehetségét eltékozló) fiúként átlelő festő önportróját kell látnunk ebben a minden jelszerűsége dacára oly brutálisan megfogalmazott pondró-alakzatban. „A forma: egy adott helyzet adott lehetőségei között a maximális erő kifejtés; ez az igazi etikája a formáknak” – írja Lukács 1910-ben. És szövegét így fejezi be: „A magány tragikussága itt is az élet a prioria, de itt ebből a magányosságból nő a legfőbb heroizmus, a maga-megformálásának heroizmusa; úgy, ahogy az eredendő bűn tudatából nőtt a megváltás vágya, lehetősége és valósága. [...] És félve írom ide – egyetlen lehetséges végakkordnak az itt mondtakhoz – a legnagyobbnak nevét, akire folyton gondoltam, amíg ezeket írtam, a mi legnagyobb epikus költőnkét, a Dosztojevszkij megszentelt nevét.”⁵⁴ Dosztojevszkij-kultusz és a metafizika etikai imperatívusza: a szakrális témák újraértelmezése nem csupán Berényt foglalkoztatta a Nyolcak körében. Pór Bertalan a Nyolcak másik emblematisz főtémáján, a *Hegyi beszéden* (R.: 174.) a magát törvényként megalkotó embert mutatja be. Mint azt a mű előkészítő vázlatain láthatjuk, a központi figura kezébe eredetileg ostort tervezett, így a festmény a „Kufárok kiűzése a templomból” téma modern parafrázisának indult. A kegyetlenül lesújtó ostor helyét ugyan a Raffaello *Athéni iskolájáról* is ismert, az ég, az ideák hona felé mutató ujj és a föld, avagy a ma-

téria felé fordított tenyér együttes alkalmazása vette át,⁵⁵ de a törvényalkotás ószövetségi éthosza is előtérbe került. Pór reneszánsz előképekre utaló figurái vad eszköztelenségükkel, elabsztrahált testiségükkel, egyedül ornamentális ritmikájukra támaszkodva egy új, egyszerre idealista és materialista ember, és egy új társadalom felépítésének szükségességéről prédikálnak, a „nyolc boldogság” helyett figurák dekoratív ritmusképletével. Lesznai Anna a magyar sajátosságok lényegére tapint, amikor így fogalmaz: „Az ornamentika alatt nem a díszítő, hanem az ábrázolástól eltekintő, »ritmus és egyensúly« által ható művészetet értem. Gyakran egysíkú, mert a tér ábrázolásáról is lemondhat, de nem ez a lényege. [...] A magyar ornamentális és nem konstruktív. Faji vagy fejlődési jelleg ez? Lírát, színdíszítményt, melódiát, hangulatot produkál, nem építészetet, gondolatrendszeret, metafizikát, drámát (eposzt vagy regényt), szervezeteket, városokat? Itt érzek valami analógiát a politikai pártok és szervezett társadalmi alakulatok különbségére.”⁵⁶

Lesznai épületkritikájával 1912-ben a férfiaknál jóval éleslátóbbnak bizonyult. Kállai Ernő, aki a konstruktivista törekvéseket később a 20-as évek Berlinéből oly nagy rokonszenvvel figyelte, 1945-ben már történelmi távlatból foglalta össze a magyar polgári fejlődés azon sajátosságait, amelyek a Nyolcak művészcsoport hazai fellépéséhez vezettek. Feltehetően egy tanári átképző tanfolyamon tartott, és így teljes feledésbe merült, csak most, életműkiadása újabb kötete kapcsán⁵⁷ előkerült előadásának történelmi panorámáját így indítja:

„1867-ben a nemzet kiegyezett uralkodójával, és Magyarország mint a Monarchia egyik fele, részese lett egy nagyhatalmú politikai rendszernek. Egy csapásra a gazdasági és társadalmi érvényesülésnek szinte korlátlan lehetőségei nyíltak meg a polgárság előtt. Magyarország márról holnapra a kereskedelmi, ipari és pénzügyi alapítók, a grüндolók és újjgazdagok eldorádója lett. [...] Készséges társra, mintegy csöndes ültetfőre talált a vármegyei és állami hivatalokat megszálló nemességben, valamint a nagybirtokos főúri osztályban, melyhez külsőleg egyébként is buzgón hasonulni igyekezett, az úrhatalomság régi, különösen e hazai tájakon közkedvelt, bevett szokása szerint.”⁵⁸ Kállai szerint ez a parvenü polgárság, amely nélkül Magyarország viszont sohasem mozdult volna ki maradi, agrárius viszonyai közül, a saját lázas gazdasági és társadalmi tevékenységének természetesen nem az árnyoldalait, hanem inkább a pompózus díszleteit kívánta a saját környezetében viszontlátni, ezért volt olyan nagy keletje a zsánerképeknek vagy „az alakokkal bőven, beszédesen stafírozott tájnak és a történelmi vagy vallásos

múltba világító, ünnepies, színpadias kompozíciónak”, hiszen „ez a bővérű és diadalittas polgárság szívesen gyönyörködött az érzéki pompa és a fellengős, idealista patosus képzeteiben és önmaga méltóságteljes, díszes arcmásában.” A polgárosodás egy következő fázisára volt szükség ahhoz, hogy a nagybányai plein air festészet megtalálja közönségét. A nagybányai iskola élén az a Ferenczy Károly állt, akinél a látszólag véletlenszerű természeti kivágat, a tündöklő fényárba borított felület mélyén arányaiban, szerkezetében finoman mérlegelt és kiegyensúlyozott kompozíció rejlik. Kállai ezekben az „elvontabb, szellemi értékekben”, melyek mintegy a mű „ragyogóan világos és értelmes alaprajzát” adják, már Rippl-Rónai és a Nyolcak egyfajta előzményének is tekinthető MIÉNK művészcsoport színrelépésének lehetőségeit látja. De ahhoz egy olyan újabb polgári nemzedék megszületésére volt szükség, amelynek atyái „már túl voltak a gazdasági és társadalmi beérkezés első, mohó nagy diadalmán, a sok hamis reprezentatív igényességen, akik már nem döngölődtek a feudális történelmi osztályokhoz és nem szűttek érzélgős, romantikus ábrándokat az ún. romlatlan, egyszerű, jámbor népről. A józan, tiszta természetábrázolásra szorítókozó naturalizmus és impresszionizmus az önmagára, a maga valóságos osztályhelyzetére és hivatására eszmélő polgárság művészete. Annak a polgárságnak a művészete, amely már betakarította a maga osztálytermetét, birtokon és hatalmon belül van, már nem törtet talmi külsőségek után, hanem szépen, nyugodtan, csöndesen és kulturáltan szemléli és élvezi az életet.” Ez a réteg is csak apránként vált fogékonnyá Rippl-Rónai művészetére, aki a kilencvenes években és a századforduló idején Párizsban Maillol, Gauguin, Denis, Bonnard oldalán munkálkodott és szerepelt. Azonban, írja Kállai, eleinte „Rippl-Rónainak is az volt a sorsa, mint Szinyei Mersének és a nagybányaiaknak [...] Főként azt vetették szemére, hogy »primitív«, hogy akármelyik iskolás gyerek jobban rajzol nála.” A primitivizmus, a naturalizmus és az impresszionizmus együttes betörésével megbarátkozni próbáló polgári közönségnek aztán rövidesen még meghökkentőbb és nyugtalanítóbb áramlatokkal kellett találkoznia. A Nyolcak színrelépését Kállai így foglalja össze: „Ezek az áramlatok *Cézanne* és a korai *Matisse* példáján felbuzdulva az előző irányokkal szemben sokkal tömörebb, konstruktívabb és plasztikusabb festői fogalmazásban nyilvánultak. Közülük néhányan csoportba verődtek. [...] Ez a nagyszerű, kemény, férfias lendület körülbelül 1920-ig, tehát az elvetélt forradalmakkal bekövetkező reakciós, politikai hegyomlásig tartott. A magyar expresszionizmus *pozitív és konstruktív szellemű hősi korszaka* volt ez. Többek között éppen az különbözteti

meg a korabeli német expresszionizmus kaotikusan gerjedő érzelmi világától, extatikus és misztikus, érzékfölötti távlataitól, hogy benne az értelmes, világos célratörés plaszticitását és a reális, földi helytállás szilárdságát érezzük.”

Kállai Ernő történelmi levezetése nagy vonalakban ma is érvényes. A Nyolcak kétségtelenül nehezen hozható közös nevezőre a velük teljesen egy időben, és szintén csak pár évig fennálló, Franz Marc és Kandinszkij jegyezte *Der Blaue Reiter* nevű laza formációval, noha mint láthattuk, a Golgota-képekkel és az 1912-ben kiállított *Jelenetek* sorozatával Berénynek volt egy rövid, „orfikusnak” is nevezhető periódusa, és közös volt vonzalmuk a zene, egyáltalán az ösztönművészeti tevékenység iránt. De ami a Kállai által keménynek és férfiasnak nevezett lendületük töretlen egységét illeti, már a Nyolcak két pólusán is igen eltérőek voltak az elképzelések. Kernstok, akit leginkább a saját kiállított ki a csoport vezetőjének, nem csupán életkora és karizmatikus egyénisége miatt, hanem mert őt már ismerte és respektálta a közönség egy korábbi, Millet és Mednyánszky szociális érzékenységét és részben témáit is öröklő, naturalista korszaka alapján, nos, ő kifejeztette a maga sajátos, paradox, társadalmilag orientált, közösségi primitivizmusát. Míg Gauguinnél a primitivizmus egyfajta szecesszió, kimenekülés a társadalomból, a németeknél pedig vizuális ízlés, visszatérés egy őseredet, nem-esztétikai, ösztönkövető emocionális kifejezési módhoz, addig Kernstoknál program, mégpedig olyan program, amit, hála Lukácsnak, éppen a legkifinomultabb német esztétikai kultúra nyelvén írtak, és amely az ellenkultúra energiát a kultúraalapítás gesztusaiba fordította. Az afrikai és óceániai faragványok ihletforrása helyett, melyek a Brücke-csoport fametszeteiről, Pechstein vagy Kirchner aktos tájképeiről köszönnek vissza, Kernstok inkább a görög, etruszk vázarajzok, egyiptomi ábrázolások és a reneszánsz formakincséből merít.

HILDEBRAND-RECEPCIÓ

A strukturált képépítés és a társadalom újrastrukturálása, a lényegkiemelő művészi forma és az önmagát újraformáló ember összefüggéseit tartalmazó utópikus ideológia addigra előállt a hildebrandi terminológiával operáló Kernstok kezében, akinél híres, de művészimódra inkább csak érzéki-érzelmi fogódzókat felkínáló beszédére Lukács György már egy konkrét programszöveggel válaszolt, melyben a popperi gondolatok már egy jóval doktrinerebb és erőszakosabb, de kétségtelenül kidolgozottabb formában voltak tálalva.⁵⁹

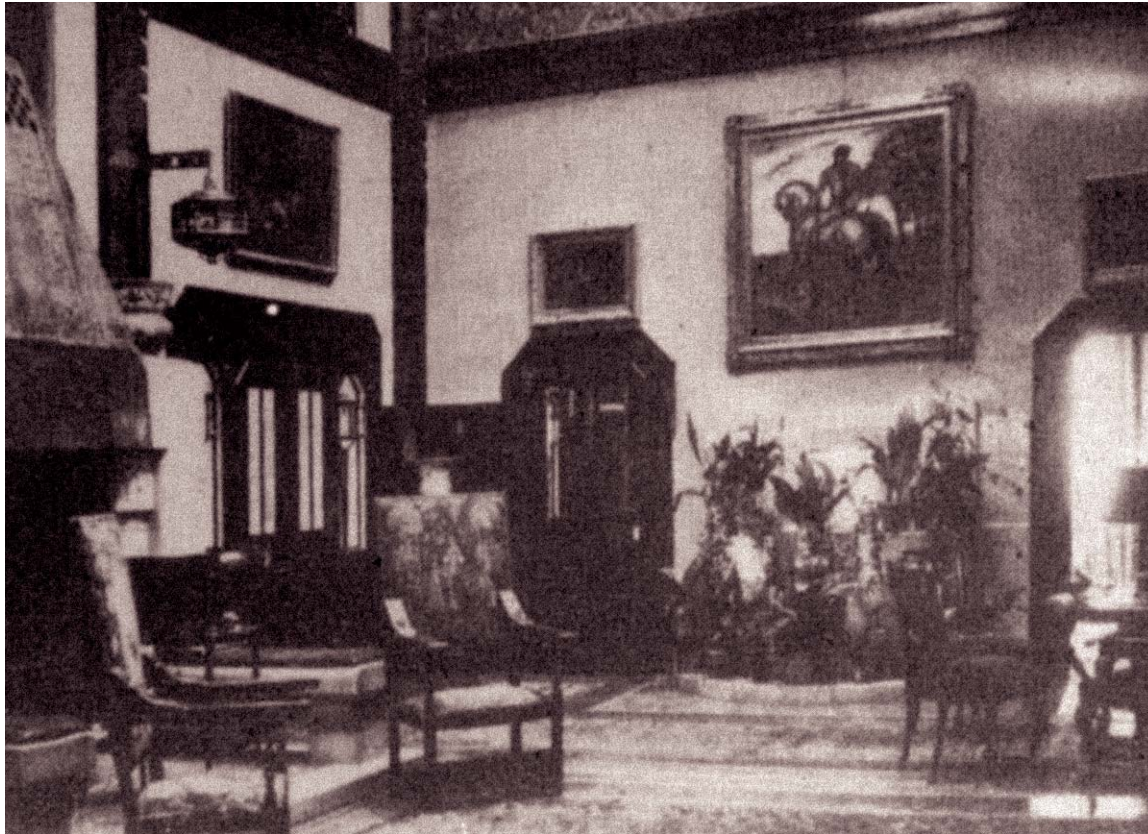


BERÉNY RÓBERT: JELENET IV., 1912 • K25

Lukács ebben *Az utak elváltak* című, a Galilei-körben megtartott előadásában gyakorlatilag megismétli (bármilyen hivatkozás nélkül) Popper a Matisse-cikkben leírt szavait, a francia fauve-ok helyett immár Kernstok műveire alkalmazva őket: „Ezek a képek csendet hoznak, békét, nyugalmat, harmóniát – teljességgel érthetetlen, hogy valakit felháboríthatnak. [...] Itt nem egy új művészet érvényesüléséről van szó, hanem a régi művészetnek, a művészetnek az újra feltámadásáról, és feltámadása előidézte élethalálharcáról az új, a modern művészet ellen. Kernstok Károly megmondotta, hogy itt miről van szó. Arról, hogy azok a képek, melyeket ő és barátai festenek (és azok a költői alkotások, amelyeket egypár költő, és filozófémák, amelyeket egypár gondolkodó létrehoz), a dolgok lényegét akarják kifejezni. Dolgok lényege! Ezekkel a polémiát kerülően egyszerű szavakkal meg van jelölve a nagy vita anyaga, meg van jelölve a pont, ahol az utak elválnak.”⁶⁰

Popper már idézett, 1909-ben leírt szavait az egyensúlyról és a szilárd alapú csendművészetéről így tolmácsolja Lukács 1910-ben: „Ez a művészet a régi művészet, a rend és az értékek művészete. Az impresszionizmus dekoratív felületté tett mindent [...] Az új művészet architektikus a régi, az igazi értelemben. Színei,

szavai és vonalai csak kifejezői a dolgok lényegének, rendjének és harmóniájának, súlyainak és egyensúlyainak.”⁶¹ Mindeme gondolatok egyik lehetséges forrását pedig Adolf Hildebrand *A forma problémája a képzőművészetben* című, 1893-as sikerkönyvének bevezetőjében találjuk: „Míg az imitatívról van szó, a képzőművészetben a természet kutatásának egy neme rejlik, s ehhez van kötve a művészi tevékenység. A problémákat, melyeket ebben a forma állít a művész elé, közvetlenül a természet szolgáltatja, az észrevevés diktálja. Hogyha csak ezek a problémák lennek megoldásra, azaz ha csak ebben a vonatkozásban van existenciája az alkotásnak, akkor még, mint alkotás önmagában, nem lett az önálló egészé, melynek a természet mellett is és azzal szemben is szava lehetne. Hogy ezt elérje, imitatív tartalmának egy tágabb szempontból való fejlődésében, a művészet magasabb régiójába kell emelkednie. Ezt a szempontot *architektonikusnak* nevezhetnénk, nem törődve természetesen az architektúra szó rendes speciális jelentésével. Egy drámának vagy egy symphoniának is van ilyen architektúrája, ilyen belső felépítése, viszonylatoknak szerves egésze az is éppúgy, mint a kép, vagy szobor, ha teljesen külön formavilágokban élnek is az egyes művészetek. Egy műalkotásnak ilyen architektonikus alakítása mellett adódó



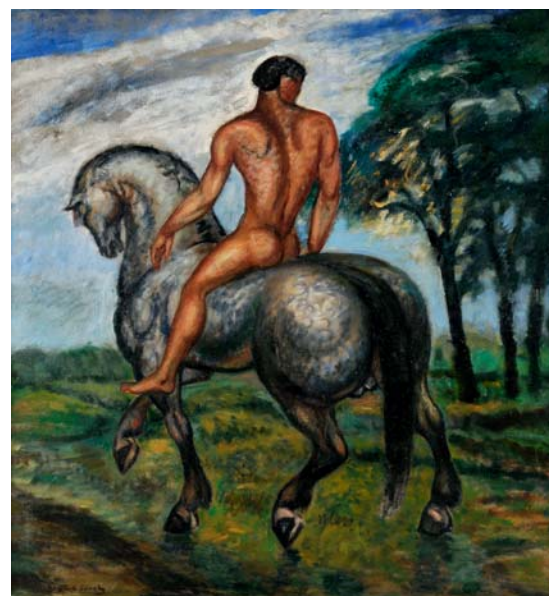
A LUKÁCS-VILLA SZALONJA KERNSTOK KÁROLY MAGÁNYOS HAJNALI LOVAS CÍMŰ FESTMÉNYÉVEL, 1920-AS ÉVEK

forma-problémák nem a természettől felállítottak és nem magától értetődőek, mégis épp ezek az abszolút művésziek. Az architektónikus alakítás az, ami a természet művészi kutatásából magasabb rendű műalkotást teremt.⁶² Hildebrand idézett passzusa még egy popperi gondolat, mégpedig a művészet, mint „másistenű”, a természettel párhuzamos létmód elképzelésének is egyik legközelebbi forrása. Nemkülönbön Kernstok előadásának, melynek már címe is, *A kutató művészet*, Hildebrandtól lett elkölcsönözve: „A művészetek, avagy mondjuk a festészet mindég a természetből indul ki. [...] Az eszközök ugyanis, amelyekkel a festő dolgozik, s amelyekkel a természet dolgozott, nagyon, de nagyon is különbözök. [...] Hiába ülünk a természet elé, hogy azt lemásoljuk, mint egy camera obscura, nincs fényérzékeny lemez bennünk, hiába akarjuk lefesteni olyan színesnek, amilyennek látjuk, nincsen napsugarunk. Van, az igaz, hogy van nekünk, embereknek valamink, ami horderejében azokkal egyenértékű és az értelmünk. [...] Ezt, ezt a természetet [ti. amelyiknek teste van – M. Cs.] kell segítségül hívni, ezt kell interpretálni.”⁶³

Az ideológiai háborút folytató Lukács és az autonóm művészi megoldásokat kereső Kernstok elképzeléseit tulajdonképpen impresszionizmus-ellenességük hozza közös nevezőre. A „rég művészet” (például a görögöké) visszakövetelése a hagyomány és a folytonosság igényét jelenti

egyfelől, másfelől egy olyan metafizikára irányuló idealista filozófiát, mely a saját nézőpontját az abszolútban tételezi. Miután csődöt mondott a simmeli kísérlet, hogy valami szubsztanciálisra leljen az impresszionizmusban (ennek példaszövege Simmel első Rodin-elemzése, melynek kritikáját Popper végzi el *A szobrászat, Rodin és Maillol* című esszéjében, és nem véletlen az sem, hogy 1918-as Simmel-nekrológiájában Lukács így emlékezik meg hajdani tanárukról: „A filozófia Monet-ja volt, akit eddig még egyetlen Cézanne

KERNSTOK KÁROLY: MAGÁNYOS HAJNALI LOVAS, 1911 • K176



sem követett.”⁶⁴), az impresszionizmus és a metafizika nélküli világ közé egyenlőségjel került.

Például a már említett Feleky Gézánál is, akinek 1910-ben a *Nyugatban* megjelent Kernstok-cikkére Popper így reagál 1910. február 6-án Berlinből írt levelében: „Feleky Géza mellett nagyon ügyesen ír a K[ernstok] dolgokról magukról. Sőt, ami a legfőbb dicséret – egy pár dolgot mond, amit én akartam írni, és ami helyett most kénytelen leszek – valami még zseniálisabbat kitalálni.”⁶⁵ Popper itt talán arra a cikkre utal, amit a Nyolcak berlini kiállításáról írt volna a *Kunst und Künstlerbe*, ez sajnos nem készült el, vagy legalábbis nem tudunk róla, de minden bizonnyal az „Impresszionismus-Tektonismus” ellentét képezte volna az alapját. Tímár szerint éppen ez a terminus technicus az, amellyel Popper jelentősen hozzájárulhatott volna a korabeli művészetkritikához. A Magyar Nemzeti Galéria „Magyar Vadak”-kiállítását követően megelénkült terminológiai viták kapcsán érdemes újra emlékeztünkbe idéznünk: „A tektonizmus elnevezés igen szerencsés, egyrészt azért, mert a kifejezés közhasználatú jelentése összhangban van a megjelölt művészeti törekvések lényegi jellemvonásaival, másrészt ez a megnevezés elkülönít valamit, amire a korabeli kritika nem használt, illetve a művészettörténetírás azóta sem használ külön terminust.”⁶⁶

KERNSTOK KÁROLY: LOVAS KOMPOZÍCIÓ, HÁTTÉRBE AZ ESZTERGOMI BAZILIKÁVAL, 1912

Kernstok lovas kompozíciói közül ez áll a legközelebb a szívemhez. Nyolcak kiállításán ugyan nem volt kitéve, de az egyik logikus záróakkordja a *Magányos hajnali lovas* még statikus alakjával megkezdett sorozatnak, másfelől többek között ez a mű képviselte hazánkat a magyar művészet első reprezentatív amerikai bemutatkozása alkalmából a San Franciscó-i világiállításán. A Panama-Pacific bemutatót 1915-ben közel két magyarországi látogató tekintette meg. Ekkor tűnt el a már elemzett *Krisztus* című Berény-kép is, *Bartók Béla portréjával* és sok más remekművel együtt.⁶⁷ Kernstok lovaskompozíciója szerencsére hazakerült, ma a Magyar Nemzeti Galéria őrzi.

A *Magányos hajnali lovas*, más néven az *Aurora* című festmény viszont együtt volt kitéve a hírhedt *Lovasok a vízparton* című kompozícióval a Nyol-

cak második, 1911-es tárlatán. Fennmaradt egy fotó, mely a monumentális képet a bankigazgató és szabadkőműves Lukács József, Lukács György apja villájának egyik falán mutatja,⁶⁸ a tömör, esszenciális megfogalmazású figura felkerült a *Szabadgondolat* című folyóirat címlapjára is, más Kernstok-képen is előkerült, s így vált mintegy a Nyolcak törekvéseinek vizuális emblémájává, logójává. Az *Aurórát*, mint azt kutatói megállapították, feltehetően Hans von Marées valamelyik műve, talán a *Narancsszedő lovas* inspirálta, nagy lovaskompozícióira hathatott Marées *Lovasiskola* című műve és ennek vázlatai, ehhez járultak hozzá közvetlen tapasztalatai a nyergesi lóúsztatások és falusi lovastjátékok terén. Marées minden bizonnyal mély benyomást tett Kernstokra, aki a német művészet, különösen a német expresszionizmus iránti ellenszenvének hangsúlyozása mellett még berlini emigrációjában is elismeréssel emlegeti nevét.⁶⁹ Ekkor már Matisse is kritikus, de a franciák prioritása ízlésvilágában még mindig erős: „Milyen finom egy francia festő. Matisse-nak van itt egy csomó képe. Van rossz is, éretlen is. Hogy látni másnál, ha egy munkán nem élte ki magát egy belső élmény. De mennyit rontott az a Matisse a német piktúrán. Pechstein, oh milyen rosszak. [...] A Cézanne természetet kereső, a formák meggazdagítására törekvő víziója, keresése az egész ember formai és lelki sajátosságainak a Matisse-okban, a Picassókban és a többi kubistában a formák, tehát a festésben a dialektika olyan skolasztikus formalizmusára vezetett, hogy az a cél, amit Cézanne tűzött ki maga elé, az egy ember a művészi faktorain át megnézett természet visszaadása helyett egy olyan generalizáló stylnak nevezett séma keletkezett, amely az universalialia ante rem, in re, vagy post rem festői dialektikában tévedt el. [...] Matisse-ék csak egy formális megújodást hoztak (ez is sok!), de ma elmennek a formalizmusba ezekkel a formákkal, azaz ezt tovább víve ki kell alakítani és a formákkal feldolgozni az új ember új Weltbildjét.”⁷⁰

Az új ember új világgépe – egy világháború sem tudta összezúzni Kernstoknak a polgári öntudatára ébredt, szociálisan érzékeny emberbe vetett hitét. A Kernstokra fiatal éveiben erősen ható Mednyánszky magányos, pusztán kóborló lovasától, mely egy perifériára szorult konzervatív reformnemzedék gondolkodásmódját, passzivitását, levert hangulatát szimbólumként összegzi, rövid, de annál viharosabb út vezetett az *Aurora* hajnalhasadásához. Kernstok lovasának erejét duzzadó farú lova mintegy a férfi izomzatának és potenciáljának látható kiterjesztéseként növeli meg: ez az erotika már nem Marées füledt délszaki ligetekben kóborló, kiéhezett ifjaié, noha a kortárs karikatúra például Tihanyi birkozó aktjai kapcsán nem hagyta ki ezt az aszso-



KERNSTOK KÁROLY: LOVAS KOMPOZÍCIÓ, HÁTTÉRBE AZ ESZTERGOMI BAZILIKÁVAL, 1912 • K177

ciációs lehetőséget. Marées-t az ifjú szobrász, Hildebrand iránt érzett viszonzatlan szerelme, és Konrad Fiedler támogató társasága több háromalakos kompozíció megfestésére ösztönözte, ahol a meglepően naturálisan, kendőzetlenül ábrázolt férfiasság melankolikus összhangzatot alkot a túlságosan is idillien, mintegy elfátyolozva ábrázolt természettel. Kernstokot azonban éppen nem a természeti és az emberi ütközőzónái izgatták, művein szinte mindig az erőt sugárzó statikus egy, a szimmetriában egymást erősítő kettő, vagy az ornamentális füzérré rendezett, az összefogással az erőt sokszorozó, végtelenítő csoportozat jelenik meg. A *Lovasok a vízparton*

HANS VON MARÉES: LOVAT VEZETŐ IFJÚ ÉS NIMFA, 1881–1883



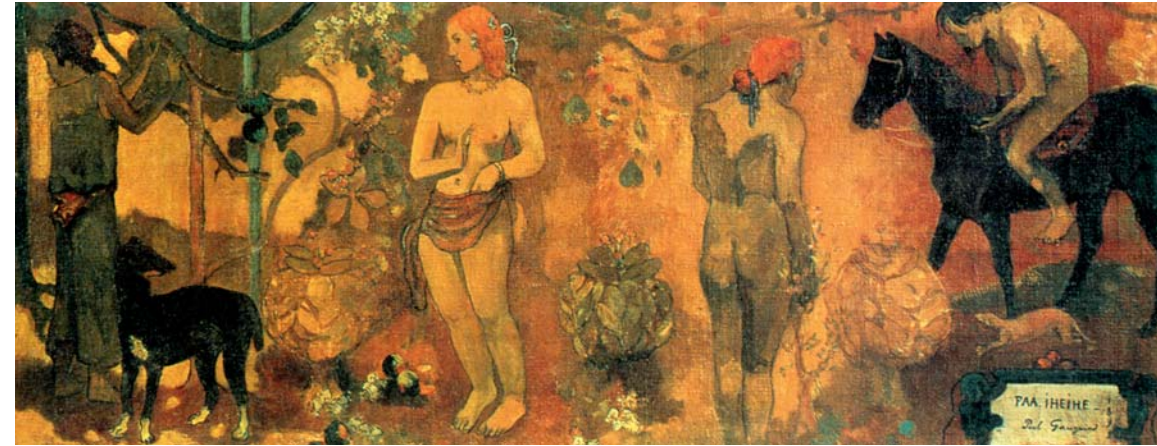
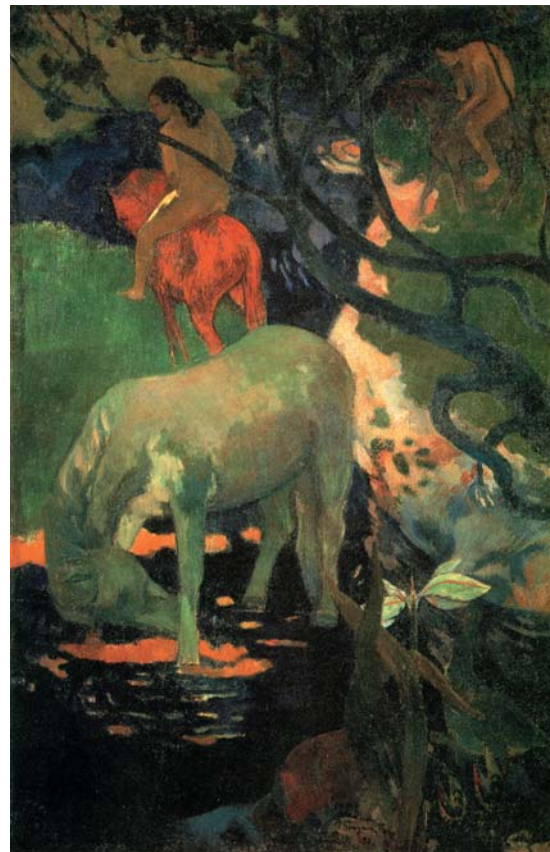
című művét Kállai így elemezte: „Roppant ellentét ez, akár Mednyánszky lidércfényesen föllobbanó és kihunyó csavargóira, akár Ferenczy, Csók, Réti és Rippl-Rónai csöndes idilljeire gondolunk. Mednyánszky csavargóinak nyughatatlan és céltalan űzöttségével, a többi képnek nyugalmas passzivitásba merülő alakjaival szemben ezekben a szikár, ínas és izmos fiatal férfitestekben, ezekben a kemény arcélekben edzett akaratot, cselekvő lendületet érzünk. Színre ez a festmény majdnem monokróm. Szürkés-barnás árnyalatokra és a távoli, part menti növényzet enyhe zöldjére szorítkozik. Az impresszionisták üde, napfényes színbőszége után tehát szinte tűntetően szűkszavú. Annak kell lennie, hogy a testformák szilárd, kemény domborzata, a körvonalak acélos ritmusa lehetőleg tisztán és határozottan érvényesüljön. Ez a vonalritmus más, mint Rippl-Rónai lágyabb, simulékonyabb kontúrja, mely síkszerű formákat határol, ha ugyan bele nem süpped a színnek puha ölébe. Kernstok körvonalain belül a formák gerinces plaszticitása feszül. És még egy fontos, új mozzanat tűnik szemünkbe ezen a képen: a kompozíció tág teret foglal magában, mégpedig olyan teret, mely nem légiessedik el bizonytalan messzeséggé, hanem mindvégig zárt és szilárd keretül szolgál az ábrázolás számára. Az ábrázolásnak ebben a tömör, plasztikus erejében és ebben a remek, térhódító lendületében megint új társadalmi és lelki indítékok festői jelét látjuk.”⁷¹ Kállai szerint Kernstok Károly és a Nyolcak „a haladás fanatikus, racionalista hívei voltak: rajongó pozitivisták, akiknek műveiben volt valami hősi érzületű, emberi kiállítás, nem fellengző és erőszakolt, hanem természetes, egészséges pátosz. Ezért alapulnak képeik olyan tiszta, szerkezetes logikán, és ezért olyan plasztikus kifejezőerejük.”



HANS VON MARÉES: HÁROM FÉRFI TÁJBAN, 1875

Ellentétben Berény a lélek mélyéről fel-törő expresszív vízióival, melyeket kísérletező kedve szerint ez az okos, Lesznai szerint örökké „kereső vizsla” különböző módokon konstruktív formaszerkezetek jármába tört be, Kernstok megszerkesztett emberlátomásai a szecesszió rajzkultúrájában gyökerező, az ornamentika természetébe Lukácsnál is mélyebben bepillantó vizuális konceptek. Az ornamentika kérdésében mindig is vita volt a hímzéseiivel a Nyolcak között kiállító, Orbán Dezsővel pedig műteremszomszéd Lesznai Anna és Lukács között, azonban e vita részleteibe most nem mehetünk bele.⁷² Lesznai az ornamentikáról alkotott sokrétű elképzeléseit később *Kezdetben*

PAUL GAUGUIN: A FEHÉR LÓ, 1898



PAUL GAUGUIN: FAA IHEIHE, 1898 (RÉSZLET)

volt a kert című, évtizedekig írott nagyregénye kaleidoszkópszerű, mellérendelő struktúráiban dolgozta ki. Ebben a művében éppúgy, mint kortársai által kevésbé becsült festményein az ornamentika lebontja a hierarchiát, és a dolgok jelentősége helyébe a dolgok jelentésségét állítja. Egy ornamentum mindig a lényegre vonatkozik, anélkül, hogy a lényeg általi delejzettsége megfosztaná a részletek iránti érzékenységétől. Az ornamentum világára erősen jellemző a transzcendencia-igény. Worringer ezt így fogalmazza meg: „Ahol az absztrakt vonal a formaakarás hordozója, ott transzcendentális művészetről van szó, mivel az ilyen művészetet a megváltás szüksége határozza

PAUL GAUGUIN: LOVASOK A VÍZPARTON, 1902 (RÉSZLET)



meg.”⁷³ Kernstok lineáris figuraabsztrakciói nagyon közel állnak Lesznai ornamentika-felfogásához. Éppen ezért lovasképei sokkal több rokonságot árulnak el a Parthenón frízzel, mint mondjuk Gauguin és Picasso lovasaival. Figurái testüket kínálják fel díszítőmotívumként, de potenciáljukat nem a testükben hordozzák, hiszen energiáik fellépésük dinamikájában rejlenek. Ezért van szükség a lovakra, a lovakkal egybefonódó, a lovakkal és a tájjal egyneműsített, már-már a középkori ír kódexfestészet állatornamentikáit idéző, zeneileg megkomponált, ritmizált figura-füzérekre. Kernstok primitívizmusa, archaizálása a közös tő irányába mutat. Ez a szándékos androgynitás

magyarázata is. „Régente az egyiptomi szobron és a legrégebb görögökön is – írja Lesznai – alig lehet férfit nőtől megkülönböztetni. Pedig valószínűleg akkor is mellesebbek, különbözők voltak a nők, de a régi művész erős stílérzékkel és egyszerű technikájával csak a lényegest akarta kidomborítani, márpedig minden ember fő lényege mégsem az, hogy nő-e vagy férfi, de az, hogy ember? Mikor vált el a női princípium a férfítól? Mi a fejlődés útja e téren: a differenciálódás vagy különbségek elmosódása?”⁷⁴ De a figurák nem csak a kívánt archaizálás miatt homogének. Megint csak Lesznai fogalmazta meg ezt a legvilágosabban: „A mű csak egységességében érdekelhet. Szerintem a legtökéletesebb egység, amely számos, magában véve is zárt egységeket és nem csak töredékeket tud egy nagy hierarchiában magába váltani. Ilyen a keleti szőnyeg, ornamentika, miniatűr. Kristály, melyet, ha összezúzunk, minden darabkája ismét tökéletes apró kristályokká válik. A legnagyobb képek detailjai is zárt egészek és összehatások: mindezeknek az egységeknek egy magasabb rendű és gazdagabb egységbe való foglalása. Egy regényt képzelek el, illetve történetet, amely csupa apró, kerek, zárt képből áll.”⁷⁵ Lesznai víziójának tökéletesen megfelel Kernstok *Lovas kompozíció, háttérben az esztergomi bazilikával* című képe. Egyes figuráit őrzítően biztos kézzel megrajzolt, előkészítői vázlataiban is tökéletesen egyenrangú, önmagukban is megálló zárt egységeknek látjuk. Önálló vizuális jelentéssége van minden darabnak, a vágatató lóra ugró férfiak hihetetlenül erős dinamikájának éppúgy, mint egy másik lovas kompozícióhoz készült, a ló mellett futó, azzal a lendület ívében összeforró fiúnak. Az esztergomi bazilikával szakrális távlatokat nyitó, naturalis, ugyanakkor stilizáltan dekoratív kompozíciót a maga energikus mozgalmasságával az egy anyagból származásnak ugyanaz az ereje járja át, mint a *Fának támaszkodó ifjút*, akit a háttérrel az ecsetkezelés homogenitása olvaszt össze.⁷⁶

A homogenitás gondolatát megint csak Popper vetette fel Brueghel-esszéjében, amelyet valószínűleg a művészek nem ismertek, és Lukács is csak jóval később dolgozta ki belőle az „egynemű közeg” filozófiai kategóriáját. Noha Popper nevére Lesznai sem hivatkozik, a Nyolcakkal, illetve Lukács körével történő együttgondolkodása párhuzamosan ugyanezekre az eredményekre vezetett. Mint Timár Árpád megjegyző érvekkel már bizonyította, az Allteig, azaz univerzális anyag (pép), vagy egyetemes massa költői metaforája Popper Brueghel-esszéjében nem igazán alkalmas az anyagprobléma filozófiai általánosítására. „A cikk fennmaradt fogalmazványából egyértelműen kiderül, hogy Popper valóban az anyagprobléma leírá-



KERNSTOK KÁROLY: LOVAS-TANULMÁNY, 1910 KÖRÜL • K208

sán fáradozott, kereste a megfelelő terminust, először a »Brei« (kása, pép), majd a »Teig« (nyerstésza) és a »Weltenteig« kifejezés szerepel azon a helyen, ahol később, a nyomtatott szövegben az »Allteig« jelent meg. A »Teig« teljesen konkrét hétköznapi jelentését próbálta meg kissé elvontabbá, általánosabbá tenni a »Welten« (világ), majd az »All« (mindenség, világegyetem) hozzátételével. Érdemes azonban hangsúlyozni, hogy Popper a konkrét jelentéstől csak nagyon kis mértékben távolodott el, a kifejezés érzéki konkrétsága rendkívül fontos volt számára, s a kategóriát végül is nagyon szűk területre alkalmazta. A Brueghel-tanulmány azt sugallja, hogy ez a kifejezés elsősorban Brueghel érvényes.⁷⁷ Mégis, amikor a dombok púpjaitól a lovak farán át az emberi hasak vagy mellizmok domború vonaláig mindenhol ugyanazt a biztos kézzel végigvezetett íves formát látjuk, rájövünk, hogy Kernstok ornamentális kísérlete tényleg azt célozza meg: ugyanazt a gerincet adni minden formának.

A NYOLCAK HELYE

Popper és Lukács elméleti és erkölcsi hozzáállásának különbségeiben megpillanthatjuk a lényegi eltérést a cézanne-i *nyitott* és a Nyolcak hamar *rövidre zárt* művészete között. Habár két gondolkodó teoretikus erőterében értelmezni nyolc különböző művészi habitust önmagában is erőszakcselekmény. „Ezek az emberek itt nem iskolába álltak össze, nem is lehet elmondani róluk, hogy Kernstok a tanítójuk. [...] Külön járnak olyan utakon, amelynek még nincs iránya, s amelyekről ki sem tudhatja még, hová, merre vezet” – írta első kiállításuk, az „Uj Képek” kapcsán róluk a *Népszava*.⁷⁸ Forgács Éva a tanulmány elején idézett felvetése, miszerint minden művészeti jelenséget csak társadalmi beágyazottságában, saját történeti hagyományában, kulturális szövetében érthetünk meg, a Nyolcak esetében különösen indokolt. Kernstok Károly erős politikai elkötelezettsége a polgári radikálisok és

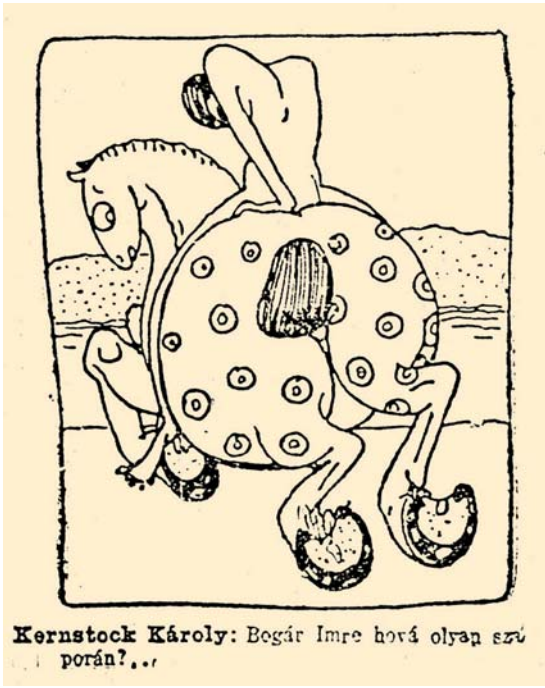
a szabadkőművesek mellett különböző mértékben ugyan, de hat a csoport tagjaira, ám ez a szerepvállalás, vagy az ebből fakadó patetikus energia inkább a művek kortársi recepcióját, mintsem magukat a műveket határozza meg. Mostanában a Kernstok Károllyal és szobrász rokonával, Vedres Márkkal is baráti kapcsolatot ápoló Jászi Oszkár tevékenysége ismét a kutatás homlokterébe került. „A polgári radikalizmus mint gondolkodásmód jellemzője egy metapolitikai elkötelezettség, ami azt jelenti, hogy a gyakorlat kérdéseit a filozófia, a teória nézőpontjából ítéli meg, ezért szükségszerű velejárója egy »sematikus racionalizmus«, amely sémákban képezi le a valóságot, és a konkrét viszonyokat és aktorokat akarja e sémákhoz igazítani. […] A polgári radikalizmus szocialista álláspont, olyan baloldali kritika, amely a liberalizmus felváltására irányul, s a kapitalizmus utáni – tehát szocialista – berendezkedés alapjáról végzi el a kapitalizmus kritikáját. De itt szükséges két megszorítást tennünk: képlékeny mind a szocializmus-fogalom, mind a kapitalizmuskép.”⁷⁹

A polgári radikálisok mozgalma megbukott, Jászi Oszkár Kernstokkal együtt 1919 után emigrációba kényszerült. Lukács György a Tanácsköztársaság idején megvalósuló ideológemáival mindketten összeütöközésbe kerültek. A polgári radikálisok „sematikus racionalizmusa”, és elméleti előfeltevéseik azonban együtt alakultak, termékeny kölcsönhatásban a kor progresszív irodalmi, művészeti mozgalmaival. E történelmi eszmecsere otthagytá lenyomatát Kernstok és társai hol formabontó, hol formarögzítő,⁸⁰ hol sematizáló, hol képlékeny művészetén.

„Ha ebből a szemlélődésből indulunk ki, el kell ösmernünk, hogy a természet holt naturalista lefestése és a természet adta jelenségek átalakított előadása közt valahol egy veszedelmes mezsgye vonul végig. Ösmerünk naturalista festményeket, amelyek lelkesítettek és lelkesítenek, és ösmerünk természetátalakító, stilizált képeket, amelyek művészi örömet gyűjtottak bennünk. Nem az irányon múlik tehát. De éppen ebből látjuk, hogy a természet interpretálásában valahol lappanganak homályos határok, s tapasztal-



KERNSTOK KÁROLY: KARDJÁT EMELŐ LOVAS, 1911 (LAPPANG)



FARAGÓ GÉZA KARIKATÚRÁJA KERNSTOK KÁROLY MAGÁNYOS HAJNALI LOVAS CÍMŰ KÉPÉRŐL, 1911

tuk azt is, hogy minden művészi munka, amely igazán nobilis örömet fejleszt az emberekben, e homályos és semmi esztétika által pontosan el nem határolt korlátok között alakult ki. De hát ki meri odamondani a festőnek, hogy eddig és ne tovább? Erre csak egy teljes jogú fórum van: a festő tehetsége, tapintata.”⁸¹

A festő tapintata – Lyka Károly szép kifejezése magába sűríti mindazt, ami a Nyolcakra összefoglalóan jellemző.

Plasztikus művészet az övék, erőteljes, bátor, sík és térvizonylatok ütközőzónájában a test metafizikájával, ritmussal, ornamentikával, primitívizmussal, zeneiséggel, absztrakcióval kísérletező: minden az arányérzékükön múlott.

Tapintás és tapintat – a közös szógyökök egyben a közös nevező.

Művészetük se nem avantgárd, se nem a francia vagy a német hatások összege vagy permutációja, hanem szerves lokális fejleménye a hazai adottságoknak, olyan művészet, melynek megvolt az előzménye, s melynek a 20-as évek árkádiai festészetében megllett a maga paradox folytatása is. Az 1867 óta tartó magyar modernizmus történetében olyan fordulat az övék, mely végleg felszabadította a művészetet a mimetikus, leképező látás kényszere alól: az általuk látott és újrakomponált természetben a saját alkotóerőnkre és az azt fenyegető démonokra ismerhetünk.

Az „összeurópai horizont” felvázolása terén példamutató, „Central–European Avant–Gardes: Exchange and Transformation 1910–1930”⁸² címet viselő Los Angeles-i kiállítás katalógusának bevezetőjét a kulturális transzfer lehetőségeiről Nadas Péter írta. Már a címe is beszédes: *A helyszín óvatos meghatározása*.

Alcíme pedig azt is elárulja, mi áll majd az elbeszélés tengelyében: *Alaposan körbejárunk egyetlen vadkörtefát*.

A Nyolcak csoportja úgy áll előttünk a saját művészettörténetünk egyik lehetséges narratívájának centrumában, mint a magyar író vadkörtefája, mely gyökereit egy adott kert, egy adott falu, egy nagyobb tájegység, egy történeti régió talajába ereszti, miközben évgyűri hullámokat vetnek az egyre táguló térben és időben.

Jegyzetek

- ↑ A tanulmány a Magyar Tudományos Akadémia Bolyai János Kutatási Ösztöndíjának támogatásával készült. A „magyar Vadak” fölfedezése. Ismeretlen remekművek a Nemzeti Galériában. Varsányi Gyula riportja Passuth Krisztinával. *Népszabadság*, 2006. február 27. 11.
- ↑ A kiállítást Passuth Krisztina, Barki Gergely és Szücs György rendezte.
- ↑ A tárlat nemzetközi visszhangja, legalábbis a számok tekintetében, igen impozáns. A 3 televíziós, 6 rádiós műsoron kívül a francia napi-, illetve hetilapok (köztük a *Le Monde*, a *L'indépendant*, a *La Tribune*, a *Paris Match*, az *Elle*, a *Palette*) 44, a havonta megjelenő folyóiratok pedig 74 alkalommal tudósítottak hosszabb-rövidebb, de szinte mindig illusztrált cikkekben az eseményről. A külföldi idők 42 cikket közölt, kishír, invitálás pedig ennél is több látott napvilágot. 50 internetes portál tájékoztatta a magyarok a francia Vadak műveivel kiegészített vándorkiállításáról olvasóit.
- ↑ A tárlatot előadássorozat kísérte, Szücs György, Passuth Krisztina, Szinyei Merse Anna, Kemény Gyula, Jurecskó László, Barki Gergely, Rockenbauer Zoltán, Tarján Tamás részvételével.
- ↑ Szabó Ernő: A modern festészetet ünnepi pillanatai. Beszélgetés Passuth Krisztinával a Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904–1914 című kiállításról. *Új Művészet*, 16, 2006, 6. 8.
- ↑ Perneczky Géza: Revízió a magyar avantgárd kezdeteinek kérdésében. *Holmi*, 19. 2007. 296–297.
- ↑ A katalógus szerzői a magyar Vadak gyűjtőnév alá foglalták a következő művészeket, egy-egy pályaszakaszuk, jellegzetes műveik okán: Balla Béla, Bálint Rezső, Bornemisza Géza, Boromisza Tibor, Csók István, Czigány Dezső, Dénes Valéria, Galimberti Sándor, Gyenes Gitta, Huszár Vilmos, Iványi Grünwald Béla, Kernstok Károly, Kukovetz Nana, Márffy Ödön, Mikola András, Nemes Lampérth József, Orbán Dezső, Pólya Tibor, Pór Bertalan, Schönberger Armand, Tihanyi Lajos, Vaszary János, Ziffer Sándor.
- ↑ Forgács Éva: Vadak vagy koloristák? *Holmi*, 19. 2007. 310–312.
- ↑ Molnos Péter: Kelet Párizsa a magyar ugaron. *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904–1914*. Szerk. Passuth Krisztina, Szücs György. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2006. 118.
- ↑ Gréczy Emőke: Vadak után, Nyolcak előtt. Beszélgetés Barki Gergely művészettörténésszel. *Műértő*, 2007. április 10.
- ↑ Forgács 2007. i. m. 313.
- ↑ Sármány-Parsons Ilona: Marginalizált magyar festők, avagy egy közép-európai festészeti kánon kérdései. *Holmi*, 19. 2007. 3. 324.
- ↑ Sinkó itt Espagne-t idézi. Sinkó Katalin: *Nemzeti Képtár. A Magyar Nemzeti Galéria története*. Budapest, 2009. 147.
- ↑ Uo., 157.
- ↑ Uo., 159.
- ↑ Dévényi Iván: Márffy Ödön levele a Nyolcak törekveiseiről. *Művészet*, 10, 1969, 8. 10.
- ↑ Körner Éva: Lovasok a vízparton – Fekete négyzet fehér alapon. [1984] – Körner Éva: *Avantgárd – izmusokkal és izmusok nélkül. Válogatott cikkek és tanulmányok*. Szerk. Aknai Katalin, Hornyik Sándor. Budapest, 2005. 318.
- ↑ Perneczky Géza: Leó és a formák. *Buksz*, 5. 1993. 409.
- ↑ Kernstock Károly: A kutató művészet. *Nyugat*, 3. 1910. I.: 95. – *Az Utak* II.: 288–292.
- ↑ Lukács György: *Az Utak* elváltak. *Nyugat*, 3. 1910. I.: 190–193. – *Az Utak* II.: 321.
- ↑ Hévízi Ottó: A forma mint szabadakarat. Popper Leó esztétikája. *Világosság*, 28. 1987. 397.
- ↑ Popper Leó: *Esszék és kritikák*. Szerk., a jegyzeteket és az utószót írta Timár Árpád. Budapest, 1983. 116.
- ↑ Lukács György: *A heidelbergi művészettfilozófia és esztétika. A regény elmélete*. Budapest, 1975. 46., 47.
- ↑ *Dialogus a művészetről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése*. A kötet szövegeit gondozta, az előszót írta Hévízi Ottó, Timár Árpád. Budapest, 1993. 271.

^[25] Uo., 274.

^[26] Henri Matisse: Egy festő feljegyzései. *A Ház*, 4. 1911. 187–200.

^[27] Popper 1983. i. m. 53.

^[28] Matisse 1911. i. m. 188.

^[29] Popper 1983. i. m. 54.

^[30] R. Bajkay Éva: Magyar és német kapcsolatok Matisse nyomán. *Nulla dies sine linea. Tanulmányok Passuth Krisztina hetvenedik születésnapjára*. Szerk. Berecz Ágnes, L. Molnár Mária, Tatai Erzsébet. Budapest, 2007. 94.

^[31] Kemény Gyula: Francia nyomvonalak a magyar Vadak és a neósok festészetében. Egy restaurátor feljegyzései. *Magyar Vadak* 2006. i. m. 186.

^[32] Barki Gergely: Berény Róbert: Idill / Kompozíció. *A modell. Női akt a 19. századi magyar művészetben*. Szerk. Imre Györgyi. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2004. 348–350.: No VI–44.

^[33] Matisse 1911. i. m. 188.

^[34] Felolvasás a Nyolcak kiállításán. *Pesti Hírlap*, 1912. november 29. 26 – *Az Utak* III.: 496.

^[35] Bálint Lajos: *Ecset és véső*. Budapest, 1973. 118., 120., 122., 123.

^[36] A levél leelőhelye: MTA MKI Adattár, lsz.: MDK-C-1-17/2026.

^[37] Feleky Géza: Cézanne hagyatéka. In: Feleky Géza: *Könyvek, képek, évek*. Budapest, 1912. 16. Előszőr a *Nyugat* folyóiratban látott napvilágot: 4. 1911. I.: 749–754.

^[38] Uo., 20.

^[39] *Cézanne – vollendet, unvollendet*. Hrsg. von Felix Baumann, Evelin Benesch. Wien, Kunstforum Bank Austria, 2000.

^[40] Berény Róbert: A Nemzeti Szalonbeli képekről. *Nyugat*, 6. 1913. I.: 197–198.

^[41] Kernstok 1910. i. m. – *Az Utak* II.: 288.

^[42] Feleky Géza: Szélgjegyzetek Kernstock képeihez. *Nyugat*, 1910. I.: 195–198. – *Az Utak* II.: 325.

^[43] Uo., 326.

^[44] Felvinczi Takács Zoltán: Négyen a Nyolcak közül. Glosszák egy modern művészeti kiállításhoz. *Nyugat*, 5. 1912. II.: 763–768. – *Az Utak* III.: 484.

^[45] B-t. [Bálint Aladár]: A „Nyolcak” kiállítása. *Népszava*, 1912. november 24. 11. – *Az Utak* III.: 493.

^[46] Magyar Elek: A Nyolcak harmadi kiállítása. *Magyarország*, 1912. november 15. 13. – *Az Utak* III.: 474.

^[47] Berény Róbert nyilatkozata. *Magyar Hírlap*, 1912. november 27. 10. – *Az Utak* III.: 495.

^[48] Berény Róbert: A festői közlés. *Nyugat*, 6. 1913. I.: 528–530.

^[49] Maurice Merleau-Ponty: Cézanne kételye. *Enigma*, No 10. 1996. 82. – részlet a *Le doute de Cézanne* c. tanulmányából. Maurice Merleau-Ponty: *Sens et non-sens*, Paris, 1948. 15–51.

^[50] Uo., 78.

^[51] „A Mózes-korrektúrát érdeklődéssel várom és remélem, hogy Berény barátom jobban beválik majd rajzolónak, mint Heller védeneca.” Ferenczi Sándor levele Sigmund Freudnak, 1914-ből. *Sigmund Freud–Ferenczi Sándor levelezés. V/2*. Szerk. Ernst Falzeder et al. Budapest, 2002. 287.

^[52] Berény Róbert és Lesznai Anna kapcsolatáról. *Enigma*, 14. 2007. No 51. 125.: 24. jegyzet.

^[53] Berény 1913. i. m.

^[54] Pór Bertalan kiállítása a „Könyves Kálmán”-ban. *Nyugat*, 4. 1911. II.: 406–409. – *Az Utak* III.: 45.; Berény Róbert: Oesterreichische Künstler. *Nyugat*, 6. 1913. I.: 501.

^[55] Lukács György: Esztétikai kultúra. [1910] In: Lukács György: *Ifjúkori művek 1902-1918*. Sajtó alá rend. Timár Árpád. Budapest, 1977. 434., 435., 437.

^[56] Az összefüggésre illetve a *Hegybeszedé* előkészítő vázlataira Barki Gergely hívta fel a figyelmemet, amit ezúton szeretnék neki megköszönni.

^[57] *Sorsával tetováltan önmaga. Válogatás Lesznai Anna naplójegyzeteiből*. Vál., szerk., bev. Török Petra. Budapest, 2010. 89., 106.

^[58] Itt szeretném megköszönni Timár Árpádnak, hogy a szövegre felhívta a figyelmemet. Az életműkiadásnak eddig hét kötete jelent meg: Kállai Ernő: *Összegyűjtött írások / Gesammelte Werke*. 1–6., 8. Szerk. Timár Árpád, Markója Csilla, Monika Wucher. Budapest, 1999–2003.

^[59] Kállai Ernő: A magyar festőművészet Nagybányától napjainkig. *Demokrácia és köznevelés*. Budapest, 1945. 646-661.

A továbbiakban a szöveg második részéből a főbb gondolatmeneteket külön hivatkozás nélkül idézem.

^[60] Popper és Lukács kapcsolatáról ld. részletesebben: Markója Csilla: Popper Leó (1886–1911). *„Emberek, és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai*.

Tudománytörténeti esszégyűjtemény, II. Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. Enigma, 13. 2006. No 48. 263–284. – itt idézve Hildebrandról: 270–271. és 277–278.

^[61] Lukács 1910. i. m. – *Az Utak* II.: 320.

^[62] Uo., 322.

^[63] Adolf Hildebrand: *A forma problémája a képzőművészetben*. Ford. és bev. Wilde János. Budapest, 1910. 5.

^[64] Kernstok 1910. i. m. – *Az Utak* II.: 289., 290.

^[65] Lukács György: Georg Simmel. *Pester Lloyd*, 1918. október 2. – újraközölve: Lukács 1977. i. m. 746–751. – az idézet: 748.

^[66] Popper–Lukács 1993. i. m. 328. – az említett cikk: Feleky Géza: Szélgjegyzetek Kernstock képeihez. *Nyugat*, 3. 1910. I.: 195–198. – *Az Utak* II.: 323–326.

^[67] Timár Árpád: Élmény és teória. Adalékok Popper Leó művészetelméletének keletkezésőtörténetéhez. *Lehetséges-e egyáltalán? Márkus Györgynek tanítványai*. Szerk. Háy János. A szöveget gondozta és a bibliográfiát készítette: Erdélyi Ágnes, Lakatos András. Budapest, 1994. 429.

^[68] Vö.: Barki Gergely: A magyar művészet első reprezentatív bemutatkozása(i) Amerikában. *Nulla dies sine linea. Tanulmányok Passuth Krisztina hetvenedik születésnapjára*. Szerk. Berecz Ágnes, L. Molnár Mária, Tatai Erzsébet. Budapest, 2007. 99–113., illetve: Barki, Gergely: The Panama-Pacific International Exposition: Hungarian Art’s American Debut or Its Bermuda Triangle? *Centropa*, 10, 2010, 3. 259–271.

^[69] A Gyopár utcai villa enteriőrjéről készült korabeli felvétel: *Lukács György élete képekben és dokumentumokban*. Összeáll. Fekete Éva, Karádi Éva. Budapest, 1980. 39.

^[70] Kernstok Károly naplói berlini emigrációjában. Kézirat. – Horváth Béla-hagyaték. MTA MKI Adattár, ltsz.: MDK-C–I-217.

^[71] Uo.

^[72] Kállai 1945. i. m.

^[73] A kérdés mélyebb tárgyalását ld.: Markója Csilla: Három kulcsregény és három sorsába zárt „Vasárnapos” – Lesznai Anna, Ritoók Emma és Kafka Margit találkozása a válaszüton. *Enigma*, 14. 2007. No 52. 67–108.

^[74] Wilhelm Worringer: *Absztrakció és beleérzés. Tanulmányok*. Ford. Kocziszky Éva. Budapest, 1989. 141.

^[75] Lesznai 2010. i. m. 88.

^[76] Uo., 104.

^[77] Vö. Kemény Gyula jelen kiadványban közölt tanulmányának idevágó megállapításaival.

^[78] Timár 1994. i. m. 440.

^[79] (vd) [Várnai Dániel]: Új képek. *Népszava*, 1909. december 31. 5. – *Az Utak* II.: 230.

^[80] G. Fodor Gábor: *Gondoljuk újra a polgári radikálisokat*. Budapest, 2004. 148-149. Ld. még Litván György idevonatkozó publikációit.

^[81] Kemény Gyula a már hivatkozott, jelen kiadványban olvasható tanulmányában ezt „oldásként és kötésként” írja le.

^[82] Lyka Károly: A MIÉNK bemutatója. *Új Idők*, 1909. február 21. 190–191. – *Az Utak* II.: 28.

^[83] *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation 1910–1930*. Los Angeles County Museum of Art. Ed. by Timothy O. Benson. Cambridge, Mass. 2002.