

Bagi Zsolt

KERNSTOK ÉS BERÉNY, AZ ANALÓGIA
KRITIKUSAIA TEST FORMÁJÁNAK KONSTRUKCIÓJA A KORAI MAGYAR
MODERNIZMUSBAN

Kernstok Károly, amikor saját festészetének apológiáját kellett nyújtania, egy híres írásában így fogalmazott: „A természet, bizony az van. De azok az argumentumok, amelyekkel a fejünkhöz vagdoszták, azok nincsenek.”¹ A természet bizony létezik, de az a fogalmiság, amiben értelmet nyer, nagyon is kultúrafüggő, kor-, irányzat- sőt művészi akarat-specifikus. Természet sokféle van, ahogy – Kernstok kortársára, Alois Rieglre utalva – sokféle *Kunstwollen* is van. Meglepő, hogy ez a számunkra oly közhelyszerű belátás mennyire nem volt ismeretes Kernstok és az „ultramodernisták” egykorú kritikusai számára. Mennyire problémátlanul utaltak a természetre, mint végső kritikai instanciára. A Kernstok által festett emberi testek természetellenes színekben állnak elő, a Párizsból érkező divatbolond fiatalok által festett testek pedig egyszerűen neveléségek (XXIII. tábla).

De látnunk kell, hogy bizonyos mértékig maga Kernstok is jogosnak tartja a természetre való hivatkozást. Ő bizony a természetet festi, de a maga „értelme”, a maga gondolkodásmódja szerint. Sehol nincs még a szövegeiben a modernizmusnak az a konstruktív heve, amely bármennyire is radikális, de legalább ilyen természetesen módon mondatja majd alig tízegynéhány évvel később Klee-vel, hogy a festmény a pontból születik, amit a sík vászonra először felvisszünk. A Cézanne fürdőzői, elsősorban az 1905-ös *Les grandes baigneuses* és az 1907-es *Avignoni kisasszonyok* által meghatározott esztétikai mezőben biztosan történik valami visszafordíthatatlan az emberi test ábrázolásában, de még nem történik változás abban, hogy ezt továbbra is ábrázolásnak tekintik, nem történik kísérlet arra, hogy ezt a változást, mint magának az ábrázolásnak a krízisét ragadják meg. Ha nem is gondolhatjuk, hogy a korai modernizmus reprezentációnak tekintette a maga tevékenységét, mindenképpen azt kell gondolnunk, hogy *reflexiónak* tekintette azt. A korai modernizmus a természetről akart mondani valamit, esetünkben az emberi test természetéről, megragadni valamit, ami a természetben, ha nincs is meg önmagában, legalábbis létrehozható. Megragadni azt, ami nincs meg, csak létrehozható: ez a modernitás reflexív paradigmájának egyik nagy problémája, amelyet az

¹ Kernstok Károly: Kutató művészet. *Nyugat*, 3. 1910. I.: 95-99. – „Az utak elváltak”. *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény.* I-III. 1901-1912. Gyűjtötte, vál., szerk., bev.: Tímár Árpád. Budapest – Pécs, 2009. II.: 289.

úgy próbált megoldani, hogy nem a létrehozottat, hanem a létrehozást magát ragadta meg.

Kernstok teljesen tudatos módon képviseli a reflexiónak ezt a speciálisan festészeti formáját. „Ha valaki egy embert csak vonalakban ád, ugyan hova tette az a vonalak közt lévő testet? Igen, a testet, mert a természetnek teste is van, az gömbölyű és nem lapos, az nemcsak szín, nemcsak tónus, nem vonal, az: anyag, amely magában zártan van, és van azonkívül még a környezetében is. Ezt, ezt a természetet kell segítségül hívni, ezt kell interpretálni, oda kell menni eléje, és keresni a jelenséget, amely ezeket a képzeteket velünk addig ismerteti, míg a tudatára jövünk – ezt azután a legegyszerűbb formában fel kell dolgozni, a vonal, a szín, a tónus segítségével.”² Nincs most itt lehetőségünk, hogy ezen részlet minden utalását és kapcsolatát a festészet régi és recens vitáihoz felfejtsük. Nyilvánvalóan legalább annyira megjelenik benne az évszázados vita vonal és szín között, mint Cézanne kutatása a „motívum” után. Amire kíváncsiak vagyunk, az az, hogy mi is ez az „interpretáció”, amiről Kernstok beszél, mit jelent számára „keresni a jelenséget” és a „legegyszerűbb formában” feldolgozni azt.

Biztos, hogy az interpretáció nem jelenti a jelenség valamiféle analízisét vagy fogalmi megragadását. A festészet feladata a természet láttatása, de valóban láttatásról, nem pedig magyarázatról kell beszélnünk. Kernstoknak a futurizmusról írott 1913-as szövege azon az alapon tartja tévűtnak a test avantgárd felbontását, az ipari környezetnek az emberi test organikus egységét megbontó ábrázolását, ahol a gépek „beleszövődnek a test izomvonalába”,³ hogy az mindig magyarázatra fog szorulni, sohasem fog megállni önmagában. „Ebből csináltak egy új elméletet, de a gyakorlat nem renaissancea egy új festésnek; lehet egy színpadi reflektorokkal, felolvasással, zenével, gépezeti csudákkal dolgozó vetítésnek az elmélete; de egy térben, egy síkú térben, állandóan rögzített alanyokkal dolgozó festés számára az időnek, térnek, perspektívái szögnek ez az ötletszerű összekeveredése mindég magyarázásra fog szorulni. Sohasem lesz optikailag érzékelhető. Ezért dolgozik a futurizmus minduntalan hosszadalmas katalógus kommentárokkal. A katalógus elvesztése eme piktúra csődjét jelentené.”⁴ A festészet reneszánszának az „optikailag érzékelhetőhöz” kell kötődnie, nem lehet pusztán fogalmi. Nem is csupán a konceptuális művészet, hanem már a szintetikus kubizmus alapelvei sem férnének bele ebbe a restriktív festészet-felfogásba.

Mindazonáltal itt korántsem azt szeretnénk Kernstok szemére vetni, amiben el van maradva korának avantgárdjával szemben, hanem szeretnénk megragadni azt a specifikumot – szembeállítva azzal ellentétes törekvésekkel – ami festészetét jellemzi. Az optikaihoz való ilyen típusú ragaszkodás korántsem vált elavulttá a korai avant-

² Uo., 290.

³ Kernstok Károly: A futurizmusról. *Huszedik Század*, 14. 1913. I.: 221-223. – *Kernstok Károly írásaiból. A kutató művészettől a Vallomásig 1911-1939*. Gyűjt. és közread. Bodri Ferenc. Tatabánya, 1997. 45.

⁴ Uo., 46.

gárd iskolák, de még a konceptuális művészet megérkezévével sem. Bizonyos formákban mind a mai napig léteznek, a kortárs művészet számos jelenségében felfedezhető. Kétségtelen tény, hogy ez nem feltétlenül a reflexióval áll kapcsolatban, mint ahogy értelmezésünk szerint a modernizmusnak abban a formájában, amiről itt beszélünk. Az optikai érzékeléshez való ragaszkodás ugyanis Kernstok esetében nagyon szigorú konstruktív szerkesztésmóddal áll párhuzamban, olyannal, amit bátran nevezhetünk klasszicistának, még ha – ahogy látni fogjuk – sokszor ellentmondásba is kerül a szépség klasszikus elméletével vagy a klasszikus szépség elméletével. Ez a szerkesztésmód pedig nem a „felszín” akarja láttatni, hanem a felszíntől reflexív módon a forma felé halad. A „lényeg” érdekli, nem pedig az elillanó jelenség.

Nagyon is hagyományos, posztimpreszionista ez a törekvés. Miért vált ki akkor olyan elementáris felháborodást, olyan mérvű elutasítást, amelyet legtöbb esetben csak a kacaj tud kifejezni? Hiszen itt már nem a Manet *Olympiáján* felháborodó, az akadémiai festészet normáihoz ragaszkodó közönségről van szó, hanem sokkal inkább a nagybányai *plein air* és a Szinyei-féle kolorizmus által kialakított korizlésről, arról, amit sokan „impreszionizmusnak” neveznek, nem csupán lapkritikákban, de bizonyos értelemben még olyan teoretikus írásokban is, mint Lukács *Az utak elváltak*-ja, bármi is legyen egyébként a viszonya ennek a festészetnek a francia impresszionizmushoz. A gúnykacaj az egyik legtöbbet emlegetett nézői reakció a kor kritikai szövegeiben, amely mind az elutasító kritikákban (mint a természetellenesség eminens jele), mind az elismerőkben (mint a maradi közönség értetlenségének jele) visszavisszatérően felbukkan. Úgy tűnik, hogy az a természet-fogalom, amely Kernstok és a fiatalok – elsősorban persze az új botrányhős Berény Róbert képein – az emberi test keretét vagy még inkább *formáját* adja, befogadhatatlan a közönség számára.

Elméleti szempontból sem teljesen érdektelen ez a nevetés. Olyan reakció, amelyet a modernség művészete és művészetkritikája teljes mértékben hiteltelenné tett, de ami azt megelőzően nagyon is jól ismert és nagyon is hatásos volt. A társaság, a „jó ízlésű” úriember nevetése ez. A gúnykacaj azt jelzi, hogy valami a normákon túlról érkezett pusztán ezen normák alapján, azok racionalitása alapján meg lehet ítélni, sőt rendre lehet utasítani. Ami a „jó társaságnak”, a „jó ízlésű” nézőknek abszurdként mutatkozik meg, az nem más, mint az emberi test formája. Formán itt nem csupán külső alakot, vonalat, hanem régi arisztotelészi értelemben a lényegét értve. Az emberi test formája, *eidosa* Arisztotelésznél a szó szigorú értelmében (amennyiben mint „emberről” nem pedig mint „emberi testről” beszélünk róla) a lélek, és azt sem lenne haszontalan megvizsgálni, mennyiben tételez fel a korabeli kritikai beszéd ilyen kapcsolatot a festett alak és annak az ábrázolás által megjelenő lelke között. Most azonban csak azt vizsgáljuk meg, miféle érzéki formának tekinthetjük az emberi testet Kernstok esetében: az emberi test formája pusztán mint érzéki forma, hülémorfikus, anyag és alak által meghatározott létező érdekli minket.⁵

⁵ Itt tegyük egy sietős megjegyzést. Hülémorfikus szerkezeteket vizsgálni a művészetekben: semmi sem lehet ennél ódivatúbb. Anyag és forma, tartalom és forma, idealizmus és materializmus, mindnyájunknak kötelezően ástítani kellene. A már nem is olyannyira közeli múltban két művészetelméleti

Márpedig az emberi test formáját évszázadokon keresztül az analógia (implicit vagy explicit) elmélete szabályozta. Az analógia – vagy az érzékelés és az érzéki alkotás esetében specifikusan a hasonlóság – a „létezők rendjét” biztosította, azt hogy a test a „maga helyén” a saját „természetes helyén” álljon a mindenség hierarchiájában. Csak analogikusan, nem pedig szó szerint mondhatom azt, hogy Isten saját képére teremtette az embert. A test hasonlósága a képzőművészetekben (vagy a rajz művészetében, ahogy Vasari nevezte összefoglalóan azokat) a reneszánsz óta a proporciótanban kapott elméletet. A modernizmus csak látszólag szabadítja fel a testet a mesterséges – akadémiai – konstrukciók elnyomása alól. Valójában sokkal inkább a „természetes rend” vagy röviden a „természet” hierarchiáját kérdőjelezte meg, néha nagyon is akadémiai (klasszicizáló) eszközökkel. Kernstok és Berény eltérő módon értelmezte e kritika feladatát, de közös volt elhatározásuk annak végigvitelére.

Tudjuk, hogy Kernstok előnyben részesítette a fiatal fiúaktokat a női aktokkal szemben. Az *Ifjak* című képe (VII. tábla) paradigmátikus abból a szempontból, ahogyan a fiútestről gondolkodott. Két ifjú teste klasszikus kompozícióban, az egyik abban a Kernstok által kedvelt „S” alakban, amelynek jelzését vázlatain mindenhol megtaláljuk: a has domborulata a szegycsonttal és a kulcsocsonntal „S” alakot alkot. A másik alak klasszikus szónoki mozdulatban, amely az úgynevezett fesztelen stílus jelzésére utal. Ikonográfiai szempontból ez a mozdulat az egyetlen, ami eligazítással szolgál: az egyetlen jelzés, amely jelentést ad a képnek, a szituációra vonatkozik. A két alak a fesztelen társalgás helyzetében találkozik. A festmény térszerkezete teljesen hagyományos perspektivikus „rendszerter”, azaz a geometriai absztrakció homogén tere, amelyben a testek e tér a priori szerkezete által meghatározott módon, a *térben*, egymás melletti pozícióban helyezkednek el. A fény és a megvilágítás nem a magyar romantikus történeti hagyomány erős *clair-obscur*-jét követi, hanem a legortodoxabb klasszicizmus, Poussin klasszicizmusának homogén, időtlenséget sugalló megvilágítását.

Nyilvánvalóan nincs semmi adatunk, semmi vizuális jelölőnk arra nézvést, hogy *mit* mond egymásnak a két ifjú e szituációban. A hagyományos történeti festészettel a képet éppen az állítja szembe, hogy *nincs története*, nincs olyan referenciája, ami

író, minden bizonnyal korunk legmeghatározóbbjai, Rosalind Krauss és Georges Didi-Huberman, egymástól függetlenül tettek meg egy kis Bataille írást kánon-definiálóvá. (Ld.: Yves-Alain Bois – Rosalind Krauss: *Formless. A User's User's Guide*. New York, 1997.; Georges Didi-Huberman: *La ressemblance informe*. Paris, 1995.; Rosalind Krauss: »Informe« without Conclusion. *October*, 78. 1996. Autumn, 89–105.) Úgy tárgyalták a *Documents*-ban megjelent talán egy oldalas „szócikket”, mint ami a modernizmus vagy legalábbis annak egy jelentős szelete esetében programadó és kikerülhetetlen értelmező keret. A szócikk az *informe*, a „formátlan” volt. Mind Krauss, mind Didi-Huberman számára azt jelezte ez az írás, hogy a modern művészet felmondta az „anyag és forma” vagy „tartalom és forma” oppozíció által meghatározott esztétika fogalmi kereteit. Szövegem bizonyos értelemben annak állítása, hogy a modern értelemben értett forma korántsincs kiszolgáltatva a metafizikai (azaz: analogikus) hagyománynak, mint azt az *informe* elmélete gondolja. A hülémorfizmus a modernitásban mint megalkotandó, mint konstruálandó jelenik meg, aminek megvannak a maga sajátos, inherens problémái, de nem azonosítható az arisztotelészi metafizikával.

eligazításul szolgálna. Azok a történeti képek, amelyek a magyar festészetben hasonlóan erős kompozícióval rendelkeznek – mondjuk Madarász festménye, a *Zrinyi és Frangepán búcsúja* – éppen azért nem okoznak e tekintetben (az ikonográfiai aspektusú értelmezés számára) problémát, mert ismert a történetük. Kernstok képe azonban határozottan felfüggeszti, zárójelbe teszi saját jelentését. A jelentés zárójelbe tételével pedig nem marad más látnivaló, mint az ábrázolás maga, az ábrázolás módja. Ez az, ami feltűnik, ami magát jelenlévővé, láthatóvá teszi. A jelentés kikapcsolását és az ábrázolás feltűnővé tételét neveztük fent reflexiónak. A jelentés zárójelbe tételének semmi köze sincsen az „impresszionizmus” (e szó mindkét, mai stílus-történeti és Kernstok-korabeli, széles értelmében) jelentésnélküliségre való törekvéséhez. Itt nem a pillanatnyiságnak a történettel való szembeállításáról van szó, hanem éppenséggel minden történet elvi lehetőségének, időtlen lehetőségének kutatásáról.

Az ábrázolás módja szinte minden tekintetben klasszikus, mégis egyben hangosan modernista: felmondja az analógia, a hasonlóság, a proporcionalitás szerződését. Az a zárójelzés ugyanis, amelyet a kép végrehajt, a formák hierarchiájára is kiterjed. E fiútestek nem külső törvények (a proporcionalitás, azaz az analógia) által meghatározottak, hanem saját benső törvényeik által. E törvényeket Kernstoknál jelek fejezik ki. Tisztán vizuális (optikai) jelek, de jelek, nem pedig benyomások, nem a vizuális referencia impresszionista feloldásai. A testek leggyakrabban használt alapformája az az „S” alak, ami különböző jelölőkkel jelzett, előlről a köldök-has-szegycsont-kulcscsont vonallal, hátulról a gerinc vonalával. Amikor a manierizmus a maga híres *figura serpentinatáját* tette a test formájának alapjává, akkor a matematikai proporció ellenében foglalt állást, de nem kérdőjelezte meg a proporció analogikus voltát: a *figura serpentinata* a transzcendens forma és a világi forma ellentétének valódi kifejezője volt, ami sok esetben (El Grecónál ez kifejezetten jól látszik) éppen az analógia erőteljesebb hangsúlyozása érdekében volt használható. A természetes forma a manierizmus számára azért meghatározhatatlan matematikai módon, mert még ebben is különbözik az isteni természettől. Kernstok számára ez a forma önálló, autonóm, a testnek mint formának spontaneitása van: saját törvényei. Nem alkalmazkodik a természet régebbi fogalmaihoz, se a történeti festészet hagyományra támaszkodó, se az impresszionizmus látványra támaszkodó természetéhez. „Nagyon hamar felejtene azok az urak. Hisz még egy generáció sem múlt el azóta, amikor a természetes természetnek nem volt perspektívája, amikor a távoli hegyeket senki sem látta kéknek, amikor az árnyék fekete volt, a természet rajza együgyűbb a rossz fotográfiánál, amikor a természetes természet barna volt, amikor a fák sem voltak zöldek, amikor a természetet nem volt szabad nagy megjelenésében is festeni, – amikor még nem ők védték a tradíciókat.”⁶

Kemény Gyula *A Nyolcak* kiállításának katalógusában számos alapvető stílustörténeti belátást fogalmazott meg, amelyek részben régebbi stílus-meghatározásokat pontosítanak – elsősorban Kállai Új magyar piktúrájának remek, de sokszor kevésbé indokolt állításait –, részben új fogalmakat és megközelítésmódokat kínálnak fel az

⁶ Kernstok 1910. i. m. – *Az Utak* II.: 289.

olvasónak.⁷ Szövegének Kernstokra vonatkozó leíró részeivel és értékítéleteivel szinte mindenben egyetértve itt megkockáztatnám egy nem-stílustörténeti (de nem is ikonográfiai) értelmezését azon jelenségeknek, amelyek Kernstok festészetének stílusát karakterizálják. Kemény állítása szerint ellentét figyelhető meg Cézanne és Kernstok nagy kompozíciói között, mert míg Cézanne az impresszionizmus eredményeinek felhasználásával (a lokál-színek kontextuális feloldását átvéve, ami végső soron a szín és a forma előre adott voltával szemben azoknak a képen való létrejöttét hangsúlyozza)⁸ lépett azon túl, Kernstok az impresszionizmussal szemben fogalmazta meg a maga esztétikáját. Ezért késői nagy kompozícióin és elsősorban a főműnek tekinthető *Lovasok a vízparton* című képen (VI. tábla) a kompozíció bezárul, statikussá és lényegében konzervatívvá válik. Ez Kemény értelmezésében is mintegy lezárja azt a lehetőséget, amely az *Ifjak* esetében még nyitott: a forma és kompozíció klasszicizáló modernségét, ami azonban – Cézanne módján – magának e kompozíciónak a létrejöttét is bemutatja.⁹ Ezt az állítást egy másik oldalról is igazolhatjuk.

Lukács György megítélésém szerint ugyanis nem csak esetleges hasonlóságot pillantott meg Kernstok festészete és saját – impresszionizmus-ellenes – bölcséleti törekvései között.¹⁰ Valóban mély homológia létezik Kernstok klasszicizmusa és Lukács regényelmélete között. Ez a homológia általában a modern művészet – és speciálisan (lokálisan) a korai magyar modernitás – egyik tipikus formáját mutatja fel. Az ifjú test, az „S” forma teste ugyanis a *modern* ember testének formája, amennyiben klasszikuson – Hegel és Winckelmann nyomán – a görög szobrászat férfitestét, „a szép művészetének” férfitestét értjük. A klasszikus szépség hegeli elmélete, ahol a szép testben a Szellem maga jelenik meg, az ifjú testben csak utalásként van meg. Mint ami elérendő, mint egy olyan kiegyenesedés, kiformalódás által beteljesítendő, amit az „S” forma még abban az esetben is kifejez, amikor a test egyébként nyugalomban van, vagy fesztelen szituációban helyezkedik el. Ez az „ironikus” vagy „romantikus” elem – ahogyan az esztétika XIX. századi tradíciója nevezte – az, ami Lukács regényelméletének is központi kérdésévé válik. A regény a „Mégis” művészet, a transzcendentális otthontalanságban, az elveszett szépség korszakában a szépséghez való ragaszkodás művészeté.¹¹ Ez a művészet a saját formaelvévé, a saját stílusának alapjává egy metafizikai elvet: a „transzcendentális otthontalanságot” teszi, azt a szituációt, amelyben elveszett a világ harmonikus (szép) egysége, de annak vágya nagyon is jelen van.

Az ifjú alakok formája így valódi mélységgé, lényeggé válik: magában hordja a szituáció értelmét és meghaladásának lehetőségét is. A szépség kihunyásának, eltűné-

⁷ Kemény Gyula: Közelítések a Nyolcokhoz a képek felől. *A Nyolcak*. Kiállítási katalógus. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Pécs – Budapest, 2010. 104–127.

⁸ Cézanne festészetének ilyen értelmezéséhez lásd elsősorban: Maurice Merleau-Ponty: Cézanne kételye. (részlet) Ford. Szabó Zsigmond. *Enigma*, 3. no. 10. 1996. 76–89.

⁹ Kemény 2010. i. m. 111.

¹⁰ Lukács György: Az utak elváltak. *Nyugat*, 3. 1910. I.: 190–193. – *Az Utak* II.: 319–322.

¹¹ Lukács György: *A regény elmélete*. In: Lukács György: *Heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, 1973.

sének szituációját, a modern ember szituációját, ahol többé nem a „boldog korban” élünk, ahol a „csillagos ég a járható és bejárni való utak térképe”,¹² hanem pusztá enigma, mélység nélküli felszín. A Mégis művészete a „dolgok lényegét”¹³ akarja újraalapozni, de nem azt gondolja, hogy azokhoz visszatérhetnénk, hanem hogy létrehozhatjuk azt. Nem naiv esszencializmus, hanem reflektált konstruktivizmus. Ez a konstruktív visszatérés a lényeg tiszta felmutatásához, a dolgok lényegének önmagukban (nem pedig a hagyomány Történetében, ahol a történeti festészet másfajta konstruktivitással ragadta meg azokat) való szemléléséhez és létrehozatalához az, ami szövetséget teremt Kernstok és Lukács között, és aminek kifejezése *Az utak elváltak*. Csakhogy ez a törekvés mind Lukács, mind Kernstok esetében a konstruktív megközelítés bezárulásához és megmerevedéséhez vezet, azaz olyan művészet igenléséhez, amely nem mutatja fel saját konstrukciójának geneziséjét és ezzel annak esetlegességét, hanem a kompozíció *egészének* szükségszerűségébe ágyazza azt. Lukács realizmus-elmélete a korai regényelmélet ilyen bezárása, a „romantikus” (azaz ironikus, a totalitással szemben álló, a tiszta felszín szituációjához kötődő) elem kiiktatása. Kernstok *Lovasok a vízparton* című képe (VI. tábla) minden „vázlatossága” mellett totális kompozíció, ahol az egyes alakok formája nem önmagában, hanem az *egész* tekintetében nyer értelmet. Ezzel utalása az el nem ért egészre megszűnik és azt a kompozíció egészében *már elértnek* tekinti. Az „S” forma feloldódik az alakok egymáshoz való viszonya és egy „cselekmény” narratív egységében. Természetesen ez a cselekmény még mindig nem Történet, nem egy előre adott, tudott eseménysorozat – ennyiben nem adja fel konstruktív gyökereit – de mégis elrejtja saját létrejöttét (Lukács szavával „közvetített közvetlenségé” válik), az esetlegességet szükségszerűséggé alakítja.

Az *Ifjak* alakjai (VII. tábla) a Mégis alakjai: annak hirdetői, hogy a forma nincs előre meghatározva, nem engedelmeskedik előre adott törvényeknek, magában hordja azokat. Minden modernitás első pillanata ez, minden modern művészet kialakulásának *sine qua nonja*, ráadásul olyan pillanat, mely nem egyszer és mindenkorra eldöntött, hanem amelyet szüntelenül ismételni, affirmálni kell, melyért mindig ki kell állni. Amelyért harcolni kell. Ám önmagában ez a pillanat még nem minden. Nem csak abban az értelemben, hogy kevés, hanem abban az értelemben is, hogy maga is kérdéses. Művészeti szempontból kérdéses: a spontaneitásra, a kép saját törvényeire, az alak saját törvényeire történő reflexió, az alak autonómiájának, szabadságának hangos hirdetése vajon nem a modernitás öncsalása? Vagy még inkább annak dialektikája? A hangos humanizmus, amely az emberi alak önnevelődését, autonóm kifejlődését hirdeti, elégségesen elszámol a modern szituációval? Vajon nem a test hatványra emelt szabadsága okozza a modernitás bezárulását, sok esetben erőszakba fordulását? Hiszen az „új ember” létrehozásának voluntarista ábrándja integráns része a XX. század modernizmusának. Valójában a konstruktív klasszicizmus konzervatív bezáródás nélkül is, önmagában is lehet problematikus. De ez nem csak számunkra, a modernitás késői

¹² Uo., 493.

¹³ Lukács 1910. – *Az Utak* II.: 320.

értelmezői számára lehet világos. Értelmezésem szerint ezt az a kérdést a Nyolcak egy másik tagjának, Berény Róbertnek a festészete is felteszi.

Berény *Fotelben ülő aktja* (III. tábla) az emberi test formáját gyökeresen eltérően kezeli, bármennyire is támaszkodjon is arra az első pillanatra, amelyet Kernstok festészete jelképez. E test szintén fiatal test, egy leánytest, amely szintén valamiféle „S” formában helyezkedik el a karosszékben. De ebben a testben nincs semmi, ami saját törvényéhez igazodna. Tulajdonképpen még saját tulajdonságai sincsenek. Mindent kívülről kap. Ez a „kívülről” továbbra sem az analógia értelmében vett kívül, nem egy előre adott „természet” (sem a matematikai mérték, sem a hagyomány, vagy a Történet által adott emberi forma értelmében): az alak a kép (öntörvényű) elemeiből vagy helyeiből kapja törvényét, azok által meghatározott. A forma többé nem lényege az alaknak, nem az a belső elv, amely az alakot a maga kibontakozása felé elindíthatná, csupán azáltal meghatározott, ami körülveszi: nem más, mint a *hely* kifejezése.¹⁴

Pontosan azért, mert az alak egy *helyen* van, a képnek többé nincsen *rendszertere*. Az alak ugyan továbbra is perspektivikus rövidülésben látszik, de nem a térben van, hanem a fotelban. Egy helyen, amely nem csupán egy pozíció a perspektivikus tér rendjében, amely tőle független (abszolút) lenne. A rendszertér átadja helyét a helyek rendszerének, ami korántsem csupán a viszonyítási pontok megváltozását jelenti. A rendszertér az abszolút tér *leképezése*, egyetlen nézőpontra, a perspektivikus nézőpontra való *vetítése*. Bármennyire is kötött a néző konstruktív tekintetéhez, bármennyire is szükség van a nézőpont spontán rendező tevékenységére, a perspektivikus tér *feltételezi* az abszolút teret. Az abszolút tér éppen attól abszolút, hogy egyrészt független a benne lévő testektől, másrészt független az általa meghatározott helyektől.¹⁵ A helyek rendszereként értett tér ezzel szemben független ugyan a testektől, de nem független azon helyektől, amelyeket a dolgok elfoglalnak, éppenséggel azok konstitutívuma. A hely határozza meg a teret és nem fordítva. Következésképpen a kép tere nem adott előre, a képet megelőzően, nem valami olyasmire, amit csupán le kellene képezni. A kép spontaneitása hozza létre a saját „terét”, a helyek rendszerét.

Van persze utalás a képen kívüli térre. De ez az utalás nem egy totalitásra, beteljesítendő, elérendő vagy létrehozandó egészre való utalás. A *Fotelben ülő akt* egy metszet, egy részlet, amelyet a benjamini fényképezőgép módján vágtak ki a térből. Nem totalitást ábrázol, még csak nem is utal ilyesmire, hanem *leíró* módon viszonyul a térhez, abban az értelemben, amit e szónak Svetlana Alpers adott.¹⁶ A

¹⁴ Arisztotelész az alapján tartja rokonnak a helyet (*toposz*) és a formát (*eidosz* vagy *morphé*), hogy mind a kettő határ (*perasz*), de míg az egyik oka a testnek, addig a másik nem. A hely, mint határ, nem határozza meg egy test mibenlétét, hiszen más-más (akár tökéletesen különböző természetű vagy mibenlétű) dolgoknak is lehet ugyanaz a helye. Arisztotelész: *A természetéről*. Ford. Bognár László. Budapest, 2010. III. 2-5. 63. (209a31-213a9)

¹⁵ Gondoljunk itt Leibniz és Clark híres vitájára a newtoni térről: *A Leibniz-Clark levelezés*. Ford. Bálint Péter. Budapest, 2005. – különösen 69-70.

¹⁶ Svetlana Alpers: *Hű képet alkotni. Holland művészet a XVII. században*. Ford. Várady Szabolcs. Budapest, 2000.

kép vázlatán (1. kép) jól látszik, hogy az még egészként készült el, a hely kimetszése tudatos szerkesztési eljárás. Ennek megfelelően a kép megvilágítása sem a klasszicizmus homogén fénye, az időtlenség megvilágításmódja, hanem az az erős *clair-obscur*, amelyet már a Caravaggio-követők is a pillanatnyiség kifejezésére használtak. A megvilágítás is a szituációhoz kötött, annak láttatására szolgál, hogy itt egy kimetszett időpillanatról, az idő homogenitásából kiemelt pillanatról van szó, amely saját törvényekkel rendelkezik.



1. Berény Róbert: Vázlat a fotelben ülő akthoz, 1911. Papír, tus, 205 x 334 mm. Dr. Thomas A. Sos tulajdona
© Dr. Thomas A. Sos, New York.

Mіндеzen törekvéseiben *A fotelben ülő akt* nem annyira Cézanne nagy kompozíciós alak-ábrázolásaihoz köthető, de igazából még csak nem is portréihoz (bár nyilvánvalóan itt már közelebbi a rokonság), hanem csendéleteihez. És egyébként az 1909-es csendéletén (VIII. tábla) jól is látszik ugyanaz a törekvés, ami a *Fotelben ülő akt* kompozícióját szervezi: a metszetként és helyek rendszereként adott tér, aminek nincs többé köze az előre adott abszolút tér leképezéséhez.

Az alak, az emberi test ebből következően nem egy be nem váltott ígéret lesz, nem a szükségszerűség hordozója, a Mégis formája, hanem tiszta esetlegesség. E test nem csupán leheveredett a fotelba, hanem be van abba zárva, nem csupán kényelmesen egy párnára hanyatlik, hanem képtelen mozdulni: a párna puhasága, formátlan formája határozza meg a test képességeit (képtelenségét a mozgásra). A hely hatalma kiélezi a modernitás szituációját: az esetlegességet a végtelékig fokozza, a szükségszerűséget legalábbis iróniával kezeli. Nincs mélység, nem azért, amiért az „impresszionizmus” gondolta, nem a pillanatnyi benyomások egyenrangúsága miatt, hanem mert az embernek, bármennyire is ki akarna törni a helyéről, semmi inherens, semmi a lényegében, formájában adott eszköze nincsen erre. A test izolált, és izolációjában képesség nélkül való.

A modernitás örök kérdése marad, hogy létezik-e megoldása ennek a szituációnak. Tudjuk, hogy Berény később talált, vagy azt gondolta, hogy talált megoldást. A „Fegyverbe!” plakát teste evidens ellentétben áll a *Fotelben ülő akt* testével. Mindenesetre a *Fotelben ülő akt* mondandója nem az, hogy nem lehetséges a test helyben való izolációját megszüntetni, hanem, hogy ahhoz nincs *belső*, lényegéből fakadó eszköz, azaz, hogy a kernstoki humanizmus ábránd csupán.

Berény Nyolcak-korszakában festett teste az analógiának a kernstokinál sokkal radikálisabb kritikáját nyújtják: nem csupán a transzcendens Forma létét kérdőjelezi meg, hanem az immanens formáét is, az emberi lényeg létét. Nem is csodálkozhatunk azon a felháborodáson, amelyet e művek keltettek.