

Markója Csilla

ÁLLNI A HULLÁMVERÉST

NÉHÁNY SZÓ A „A NYOLCAK HELYE” CÍMŰ ÖSSZELLÍTÁS ELÉ¹

„A XX. század elején, pontosan 1909-ben forradalmi művészcsoporthoz születik nálunk Magyarországon, amelynek jelentősége túlnő a festmények művészi jelentőségén; stílusa az első világháború előtti időszak egészére rányomja a bélyegét, és szemléletmódja a további stílusteremtések egyik kiindulópontjává válik.” - ezzel a mondattal kezdődik Passuth Krisztina a Nyolcak művészcsoporthoz foglalkozó, 1967-ben megjelent monográfiája. Noha a „forradalmi” jelző, ami a továbbiakban is sűrűn szerepel, sokat elárul a körülmények nem éppen kedvező voltáról, melyek között a könyv szerzője, Körner Éva, Szabó Júlia, Kovalovszky Márta és még néhányan belevágtak a magyar avantgárd kutatásába és bemutatásába; a monográfia máig érvényes kiindulópontja a Nyolcakkal való foglalatosságának. Ám ahogy arról a szerző maga is beszél a Nyolcak centenáriumi kiállításának katalógusában, a műtárgyak jelentős része akkor nem volt hozzáférhető.

Annál nagyobb lett most a meglepetés.

2010 decemberében Pécs újonnan felavatott Modern Magyar Képtárában közel ötszáz olyan műtárgy fogadta a látogatót, melyeket még reprodukciókról is csak alig ismerhetett. 2011 nyarán pedig megnézhetette mindezt még egyszer egy szűkebb, de igen látványos válogatásban és megtekinthette a filmet, mely ismeretterjesztő jelleggel kalauzolja a nézőt a „Nyolcak nyomában.” A nagy tárlatot (melyet a kurátorok a nemzetközi szinten is szeretnének bemutatni) az úgynevezett „Wanted” kiállítássorozat kísérte, ezeken ismerhették meg az érdeklődők a Nyolcak elveszett vagy lappangó műveit. A tárlatoknak és a hírverésnek köszönhetően azóta számos mű bukkant fel a magyar modernizmus hőskorából, többek között a Nyolcak három emblemikus kiállításáról. Ezek közül most három olyat közlünk

¹ „A Nyolcak helye” tudományos konferencia 2011. szept. 12-én és 13-án került megrendezésre, helyszíne az ELTE Múzeum körüli épületében a Kari Tanácsterem volt. Az első nap levezető elnöke Rényi András, az ELTE Művészettörténeti Intézete, azaz a tanszék vezetője, a másodiké Szücs György, a Magyar Nemzeti Galéria mb. igazgatója (akkor igazgatóhelyettese). A konferencia első napján inkább az „elméleti”, míg a másodikon inkább a „gyakorlati” megközelítések kaptak helyet, így a folyóirat tagolásában megőriztük ezt a szerkezetet. Az előadások sorrendjén a reprodukciók elhelyezése miatt kissé módosítanunk kellett. A konferencia rendezése és a jelen kiadvány szerkesztése idején az előző szerzője (MTA BK MI) a Magyar Tudományos Akadémia Bolyai János posztdoktori kutatói ösztöndíjában részesült.



A vita résztvevői a Nyolcak-konferencia első napján, 2011. szeptember 12-én.
Balról jobbra: Tímár Árpád, Gosztonyi Ferenc, Wilhelm András, Nadas Péter,
Forgács Éva, Barki Gergely, Bagi Zsolt és Rényi András, az ELTE Művészettörténeti
Intézetének vezetője, levezető elnök. © Tóth Károly felvétele

az *Enigmában*, amelyek még fekete-fehérben a katalógus Wanted-szekciójában szerepeltek: a Szépművészetiben már ki is lehetett állítani Orbán Dezső ausztráliai magángyűjteményben őrzött *Nagy aktját* (II. tábla), de csak mostanában került elő Kernstok Károly *Révai Ödönnét* ábrázoló portréja (XXII. tábla), és Márffy Ödön ragyogóan színes *Tájképe* (XXIV. tábla).

A 'fauve' előzmények kutatásával együtt éppen nyolc évre rúgó előkészítő munkálatok után az eredményekről és a tanulságokról, továbbá a monumentális Nyolcak-katalógusból kimaradt témákról az ELTE Művészettörténeti Intézete, a Nyolcak kutatócsoport és az *Enigma* 2011 szeptemberében kétnapos konferenciát rendezett. „*A Nyolcak helye*” – ezt a címet adtuk a konferenciának; s feladata lett a művészettörténeti pozicionálás, „a helyszín óvatos meghatározása”; így aztán Nadas Pétert kértük fel az ülészak megnyitására. Az *Enigma* több alkalommal is hozzájárult a Nyolcak-kutatáshoz, így az 51. és 52., Lesznai Anna életével és művészetével kapcsolatos forrásokat, dokumentumokat, leveleket és naplókat közreadó számaival, melyekben Lesznai, Ritoók Emma és Kaffka Margit regényeiről is olvashatunk, továbbá Lesznai visszaemlékezését Berény Róbertre Barki Gergely tanulmánya kíséri Berény és Lesznai kapcsolatáról és festményeik mellett méltatlanul feledésbe merült hímezéseikről. Az *Enigma* 65., „Idegenben” című összeállításában pedig közreadtuk Kernstok Károly a berlini emigrációban írt, csak szakadozott



Nadas Péter megnyitja a Nyolcak-konferenciát az „Ők nyolcan voltak” című köszöntőbeszéddel. 2011. szept. 12., ELTE Múzeum körút, Kari Tanácsterem.
© Felicides Ildikó felvétele

kéziratlapokban ránk maradt naplóját, amely régóta hivatkozott, de mindeddig hozzáférhetetlen forrása volt a Kernstok-kutatásnak, továbbá Kernstok levélváltását Kosztolányi Kann Gyulával.

Fel kellett fedoznünk újra a grafikát, Kernstok, Berény, Márfy csodálatos rajzait. Tihanyi fantasztikus portréművészetét. Orbán és Czigány csendéleteit. Márfy egyszerre konstruktív és álomszerű tájait, aktjait. Kernstok expresszív tájképeit a fojtott izzásukkal. És ami talán a legfontosabb, fel kellett fedoznünk Berény Róbert zsenialitását, aki birtokba vette a magyar modernizmus számára a tudattalan régióit. Hol drámai, hol ironikus, a legvadabb deformációktól sem visszariadó, legkisebb táblaképein is monumentális, ám freskónak alig kívánczoló szuggesztív festészete nehezen hozható közös nevezőre a csoport vezérének tartott Kernstok Károlyéval, akinek építő szellemű falikép-konceptjei – Pór radikális izomkolosszusaihoz hasonlóan – szinte zárványoknak tűnnek a kiállításban, annyira elűnnek a többi műtől sajátos ornamentális klasszicizálásukkal. Berény a környezetbe diffundáló, a metafizikus fénybe olvadó, saját tárgyi határaitól készséggel átlépő narancsaitól (I. tábla), vagy a festő „alsótudatából”

kibomló erotikus-extatikus forrásnimfájától (V. tábla) mi sem állhatna távolabb, mint Kernstok zárt, rajzos ideológiai kontúrok közé foglalt, sormintaként, avagy frízként kígyózó lovas-füzérei (VI. tábla, XXI. tábla). Ha a magyar Vadaknál – mely elnevezés inkább vonatkozik közösen eltöltött tanulói időre, együtt megismert helyszínekre, a vadidegenben elsajátított, de azonnal át is formált hatásokra, mint csoportszerű megjelenésre – feltűnővé váltak hasonló festői eszközök és eljárások, akkor a Nyolcak éppen sokszínűségükkel, autonómiájukkal kápráztatnak el. Senki nem ezt várta, senki nem erre emlékezett. A fejünkben élő kép a kernstoki-lukácsi ideológia mentén szervezett, egységes, a vezető mester nézetei és irányítása alá rendelt csoportról a művek láttán és az újonnan előkerült dokumentumok és források tükrében minimum nyolc darabra hullott szét. Úgy jártunk, ahogy Tihanyi az 1912-es *Őnarcképe* (IV. tábla) tanúsága szerint a megalkotásra váró művével: feltehetően csupán lehetőségét, azaz vakkeretét látjuk a háta mögött a világnézet szempontjából felettebb bizonytalan pozícióban, ahogy ingadozva épp a sarkára áll (s ez a modernista gesztus az öntudaton kívül semmi támasztékot nem talál), nem tudni, amit láthatóvá tesz, az a valóság egy esetleges darabja, netán a fal színét tükrözi vissza, vagy semmi más, mint egy pusztaság térfogata, amit majd az alkotó fog magával mint alkalmi (vagy alkalmatlan) tartalommal kitölteni, miközben e bizonytalan identitású keret, a támla asszociációját is lebegtetve, mégiscsak afféle aureolával övezi – Tihanyi előszeretettel festi portréi háttérébe a vásznak hátulját, vagy a vakrámát, amit én magamban mindig tréfára fordítok: a vakságunk biztosítja a kép tárgyához a legjobb keretet. Vagy, ahogy Nádas mondta köszöntőjében:

„Mihez képest mi az elrajzolás.
Mít lát ki a tájban, netán a táj látja át az őt.
Igen fogas kérdés.
Ha ugyanis van természet
és nincsen metafizikai aspektusa,
akkor hol az ördögben legyenek a kép szélei.”

És valóban, nem éppen ezt látni Tihanyi képén, ahogy megül rajta a mélabú, s az ecsetjei épp csak ki nem hullanak a kezéből, hogy azt kérdi magában: „hol az ördögben legyenek a kép szélei?” S akkor ez a modernizmus vásári tréfája, a karneváli elem, a 'farce', hogy épp „hol az ördögben”, ha már „hol az istenben” nem lehet semmiképp. És ebben a kérdésben már nem lehet egyszerre mindenki számára eligazító Kernstok neotradicionalista programbeszéde, mely, mint arra Tímár Árpád előadásában rámutatott, még csak nem is a lukácsi „dolgok lényegét” prédikálja, azt csak Lukács olvasta bele még csak nem is a programba, hanem Kernstok műveibe: „Nem arról van szó természetesen, hogy Lukács durván meghamisította Kernstok mondanivalóját. Mondhatjuk azt is, hogy félreértette, átfogalmazta, vagy ami talán legközelebb áll az igazsághoz: a maga céljainak megfelelő kifejezésbe sűrítette”.



Berény Róbert: Női akt, 1911. Papír, tus, 390 x 230 mm,
JPM, ltsz.: 70. 446. © Janus Pannonius Múzeum, Pécs.



Barki Gergely, a Nyolcak kutatócsoport motorja és Szücs György, a konferencia 2. napjának levezető elnöke a Magyar Tudományos Akadémián, Horváth Béla hagyatékának a Művészettörténeti Kutatóintézetbe kerülése alkalmából rendezett ünnepségen. © Tóth Károly felvétele

S akkor itt álljunk is meg egy pillanatra, hiszen azt olvastuk, félreértés. Vessük közbe a kulturális transzfer fogalmát. Nádas ennek is adott költői formulát:

„se vége se hossza az átvitelnek és az átvételeknek,
a sok hatásnak és visszahatásnak.
Állunk a hullámverésben.”

Passuth Krisztina, a Nyolcak egykori monográfusa nem hagyta abba a munkát. Maga köré gyűjtött tanítványaival, a kutatócsoport motorjával, a fáradhatatlan szervező Barki Gergellyel, Molnos Péterrel, Rockenbauer Zoltánnal, a „vad kezdeteknél” még munkatárs Rum Attilával, továbbá Kemény Gyula restaurátor és műgyűjtő aktív közreműködésével 2006-ban megrendezte a *Magyar Vadak* kiállítást, mely (másoké mellett) a jövődi Nyolcak francia tanulóéveit is bemutatta. A tárlatot szelídnek nem mondható terminológiai viták kísérték, léteznek-e egyáltalán magyar Vadak, mi is az a kulturális transzfer, azaz minémű a hullámverés, ami egy kis, geopolitikai adottságait tekintve perifériára szorult ország művészetét meghatározza. Megfordítva: van-e egyáltalán értelme azt mondani, ha az ember és művészete egy adott kert körtefája, hogy ő nem a kert, a falu, a nagyobb tájegység, a régió koncentrikus köreinek középpontjában, azaz az adott hely centrumában áll. S ha innét nézzük a hullámverést, akkor mekkora a teremtett metaforái hatóköre, hogyan viszo-



Berény Róbert: Cilinderes önarckép,
1907. Papír, szén, 320 x 240 mm;
Barki Gergely tulajdona.
© Barki Gergely

nyul évgyűrűi számához, és így tovább. Perneczky Géza véleménye ebben a tárgyban eléggé radikális, szerinte „mindenki abból élt, ami ezekről az asztalokról (mármint Párizs, München, stb., tehát az európai művészet nagy műhelyeinek asztalairól – a szerk.) leesett.” Perneczky szerint a következőképpen lehet megoldani a centrum/periféria problémát: „Ha tudjuk azt, hogy a képzőművészet legkisebb egysége nem a nemzet, hanem csaknem kontinens mértékűek az adekvátnek tekinthető egységek, akkor nem kell a nemzetek nyakába akasztani sem a sikerért járó érmekeket, sem pedig a provincializmusért odaajándékozott olcsóbb bizsudsíszeket.”

A meghívott előadók közül volt, aki nem kívánt/tudott részt venni a konferencián, de véleményét azért így is megismerhettük. Perneczky Géza az előbb

idézett nyílt levélben reagált, amit az *Enigma* 66. számában tettünk közzé, Peter Vergo előadást tartott a Szépművészeti Múzeumban, a vele készült interjú a *Múzeumcafé* 26., az előadásszöveg az *Enigma* 67. számában látott napvilágot, Gosztonyi Ferenc pedig az *Artmagazin* 43. számában a tőle megszokott igényességgel írt recenziójával kezdeményezett felettébb izgalmas vitát, amit végül a konferencia kerekasztalánál, közreműködésével folytattak le az előadók. A tanulságos beszélgetést az első nap végén Rényi András vezette. Gosztonyi mélyre menő, a francia fogalmi kereteket, a szimbolista hatásokat behatóan elemző kritikájának egyes állításaira Forgács Éva és Barki Gergely jelen számunkban publikált előadásaikban reagáltak, a vitát magát pedig Topor Tünde főszerkesztő foglalta össze az *Artmagazin* 46. számában.

Forgács Éva világosan vázolta a legfőbb problémát: „A Nyolcak képei, többek között éppen a modellek nemcsak vizuális, hanem hangsúlyosan pszichológiai, sőt sokszor társadalompszichológiai és történelmi-pszichológiai megjelenítésében, legalább annyira különböznek a festőiségre koncentrált francia példáktól, mint amennyi hasonlóságot mutatnak velük, és nincs terminológiánk, amely a különbségeket világosan érzékeltetné. [...] Terminológiai problémáink nem új keletűek, én sem először említem őket: ellentmondás van azon igényünk, hogy a magyar művészetet saját arculatúnak, saját mondanivalójának ismerjük és ismertessük el, és azon gyakorlatunk között, hogy ezt a művészetet a nyugati és az orosz művészet terminus technicusaival

tudjuk csak leírni.” Gosztonyi kritikája végén hivatkozik a katalógusban is épp a kulturális transzfer összefüggéseiben használt Popper Leó „kettős félreértés”-elméletére: „Az említett vizsgálatokhoz jól jöhet, mindenféle »rekonstrukcióba« vetett pozitivistá hit ellenében a kreatív félreolvasásra (creative misreading) való hangsúlyos hivatkozás. Utóbbinak interpretációs elvvé emelése már csak azért is megfontolandó, mert a Popper Leó-féle »félreértési elmélettel« összeolvasva, talán épp a módszer segíthet hozzá a közép-európai, illetve szűkebben, a magyar modernizmusok sajátosságainak leírásaihoz.” Így igaz. A művészetről folyó korabeli diskurzusból, a meghatározó szöveghelyekből történő filológiai levezetések során is, Forgács Éva tanácsát követve, éppen arra a nehezen megragadható metamorfózisra, változásra kell majd még erőteljesebben koncentrálnunk, amin ezek a szövegek átmentek, amikor kikerülve a francia (vagy más) művészet sajátos eljárásrendjéből, beléptek a magyar művészet – más történeti szükségletek által meghatározott – fogalmi terébe. S ezer félreértésre adódik lehetőség, amikor e fogalmi terekből átlépnek a művészek kézműves gyakorlatába. A szavak ilyenkor már nem jelentik ugyanazt. Azt kellene megvizsgálni, mi történt velük, s mi is az, amitől bennük immár minden annyira más. És ami történt, az valójában épp ezekkel a szavakkal történt-e.

A Nyolcak-katalógus egyik legizgalmasabb tanulmányát egy olyan ember írta, aki maga is a két kezével ért a művészethez. Kemény Gyula elemzésében akkurátusan végigveszi, a Nyolcak közül ki, mit, hogyan értett termékenyen félre és értelmezett, sajátított át Cézanne, Gauguin, Matisse és Hans von Marées művészetéből, érzékletes és meggyőző példák során át elemezve, mire jutottak a művészek, ismét Nádas szavait elkölcsonözve, a „gondolatátvitel lusta hullámain”, hogy „mi az önkény és mi az autonómia”, s hogy mi jutott át a „rejteketakon”, a „kapillárián”. Kemény Gyula az „oldás és kötés” terminusait ajánlotta, de ajánlhatta volna a neotradicionalizmust, a tektonizmust és még akár a 8izmust is. Ez utóbbi terminus technicust a kaján művészvilág nyomán Tornyai János hagyta ránk egy pikírt levelében, amelyet a konferenciaanyag függelékében közlünk. „Az intellektuell táncmestereket” illető gúnykacaj azonban akkor is a fülünkben visszhangzik, amikor arra gondolunk, hogy ez a csodálatos formáció végül egy tiszavirág-életű alkalmi társulás sorsára ítéltetett. Bár került volna az élére egy „fauve-chef”, egy magyar Matisse, vagy adódott volna egy olyan apafigura itthon is, mint Cézanne, akkor még hány ragyogó művel ajándékozhattak volna meg minket a Nyolcak. De hiszen jött a háború, és megszabta, többek között, a rianások és cezúrák sorából álló magyar művészettörténet sorsát. És különben se legyünk telhetetlenek: amit ezalatt a néhány év alatt ezek a művészek (Berény Róbert, Czigány Dezső, Czóbel Béla, Kernstok Károly, Márffy Ödön, Orbán Dezső, Pór Bertalan Tihanyi Lajos), és barátaik (Fémes Beck Vilmos, Lehel Mária, Lesznai Anna, Vedres Márk, stb.) produkáltak, így is felbecsülhetetlen.

Bajkay Éva előadásában elhangzott egy érdekes adat: 1913. januárjában Julius Meier-Graefe, a híres német kritikus Budapesten, az Ernst Múzeumban tartott elő-

adást Hans von Marées-ről, a hazai Marées-kultusz egyik tetőpontjaként. A magyar sajtó az akkori szokott gondosságával már az előző napokban beharangozta a csodás látogatást. Lázár Béla cikket írt a *Pester Lloyd*-ba, Balogh Vilma pedig Bécsbe sietett, hogy még szombaton elkapja ott a sztárt, aki előadásával körbehaknizta Európát. A *Világ* 1913. január 12-i számában megjelent interjú szerint Meier-Graefe hosszan dicsérte Cézanne-t és Van Gogh-ot, de ugyanolyan hosszan ostorozta a „moderneket”. Különösen a németeket szidta önállótlanágukért: „a német művészet, mely sokáig habozott, vajon elfogadja-e a nagy francia mestereket, most gondolkodás nélkül fogadja el és utánozza mindazt a rosszat és értéktelent, amit Franciaországból sodor felé a modern piktúra. A publikum pedig elvesztette helyes ítélőképességét. Egy csöppet sem törődik azok véleményével, akik ízlését irányíthatnák, hanem műértő akar lenni a saját szakállára. Meggazdagodtunk, tehát mecénások vagyunk.” [...] - És mit tart Magyarország piktúrájáról, mester?” - „Amikor utoljára Pesten voltam, Nemes Marcell mutatott egyet-mást. Szinyei Merse képei maradtak meg leginkább emlékezetemben.”

Julius Meier-Graefe a naplójában mindössze 5 mondatot szentelt budapesti látogatásának. Az első mondatában megérkezik, a másodikban Nemes Marcell új Greco-járól beszél. A harmadikban egy „prachtvolle” sváb Istenanyát említ meg, „in bemaltem Holz”, Herzogéknál. Az Ernst Múzeumban, ahol az előadást tartotta, egy Klemann nevű festő tetszett csak neki. Az ötödikben viszont felélénkülve jegyzi meg, hogy Lázárékkal vacsorázott, s jó volt a cigányzene. A következő lapon szót ejt stuttgarti, mannheimi, berlini és párizsi előadásairól. S aztán valahova felírja, hogy úgy érzi, mondandóját csak respektálják, de lényegében nem értik meg.

A pozitivisták rekonstrukciói persze a teljesség bűvöletében hidegen izzó ábrándok. Azért lehet ezt-azt rekonstruálni. Például sokkal közelebb kerültünk ahhoz, hogy lássuk magunk előtt a Nyolcak három, sok tekintetben sorsfordító kiállítását, lássuk a szóba jöhető műtárgyak mennyiségét és minőségét. Amit látunk, bámulatra méltó. Köszönet illeti érte a kutatókat, a szorgos gyűjtőgetőket, s mindazokat, akik segítségükre voltak az irdatlan munkában.