

Barki Gergely

MŰ ÉS/VAGY IDEOLÓGIA

ÉRTELMEZÉSI PROBLÉMÁK A NYOLCAKNÁL

A Nyolcak második¹ kiállításának megnyitása előtti héten a *Budapesti Napló* 1911. április 23-i számában megjelent egy cikk *Modern festészet, avagy mennyire nincs igaza Tisza Istvánnak* címmel, mely az akkor viharosan, szinte előzmények nélkül berobbanó Berény Róbert ultramodern devianciáit volt hivatott pellengérré állítani, pusztán az *Aurora* című folyóirat hasábjain néhány héttel korábban megjelent Berényt méltató Bölöni-cikk reprodukcióira hivatkozva.²

Ennek nyomán sokáig tétováztam, ne adjam-e az előadásomnak ezt a címet: *Modern művészet, avagy mennyire nincs igaza Gosztonyi Ferencnek*, utalva ezzel az *Artmagazin*ban néhány hónappal ezelőtt megjelent, a Nyolcak katalógus és kiállítás recenziójaként is értelmezhető, „*Ha Cézanne-nak igaza van, akkor igazam van nekem is*”. A *Nyolcokról* című írására.³ Beláttam azonban, hogy ez a sokszoros csavarral frappírozott, mindkét cikkre utaló, hatásvadász címválasztás egyrészt ízléstelen, másrészt igazságtalan is lenne, még akkor is, ha Gosztonyi Ferenc írásával, illetve az abban rögzített (anti)tézisekkel nem, vagy csak részben értek egyet. Azon is el kellett gondolkodnom, hogy válaszaimat inkább a sorok között üzenve, az eredetileg meghirdetett, ikonográfiával foglalkozó érveléseim⁴ között adom meg, vagy pedig a sisak rostélyát felemelve, explicite fogalmazom meg a véleményemet. Utóbbi mellett döntöttem.

Ennek fényében az eredeti címben és az absztraktban közölt ikonográfiai megközelítés csak egy nüansznai aspektusa, esetleg záróakkordja lett mai mondandómnak, de fontos megjegyeznem, hogy az, hogy mégis inkább a Gosztonyi által kinyilatkoztatott tézisekre adandó válaszok kerültek az előadásom homlokterébe, annak köszönhető, hogy a Nyolcak kiállításainkkal kapcsolatban megjelent kritikák közül az ő igen markáns felvetéseit tartom a leginkább érdemesnek a vitára, sőt egyenesen kötelezőnek érzem – a kurátorcsapat nevében is – a reflexiót.

¹ Ezen a néven az első.

² *Modern festészet, avagy mennyire nincs igaza Tisza Istvánnak. Budapesti Napló*, 1911. április 23. 5–6. – újraközölve: „*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. III.: 108–110.; Bölöni György: Berény Róbert. *Aurora*, 1911. április 15. 63–66. – *Az Utak* III.: 94–96.

³ Gosztonyi Ferenc: „*Ha Cézanne-nak igaza van, akkor igazam van nekem is*”. A *Nyolcokról. Artmagazin*, 9, 2011, 1. 34–42.

⁴ Előadásom eredeti címe így hangzott: *Mű és/vagy ideológia. Ikonográfiai problémák a Nyolcagnál*.

De térjünk a lényegre!

Hogy azok is értsék, hogy mire reflektálok, akik nem ismerik Gosztonyi cikkét, összegzem azokat az állításait, amelyekkel kapcsolatban problémát érek: Gosztonyi kitar mellett, azaz véleményem szerint újrakonzervál egy olyan nézetet, mely szerint a Nyolcak csakis a „Kernstok-origo” értelmében és tulajdonképpen az általa megadott program szellemében értelmezhetők, ami egy neotradicionalista, klasszicista program, így a Nyolcak helyének meghatározásánál kulcsszerepet ítél Kernstok Károly *A kutató művészet* című cikkének,⁵ melyet – egy őt ismerve nem is annyira váratlan fordulattal – a szimbolizmus kontextusába emel.⁶ Ugyanakkor a Nyolcak klasszicizálásának is bő teret szentel, s mindezt megtoldja egy érdekes, a Nyolcakat egy tágabb magyar Vadak címszó alá bevonó javaslattal.⁷ Utóbbira sajnos végképp nem lesz időm reflektálni.⁸

Összességében úgy érzem, hogy magával a megközelítéssel, azaz a metódussal és így a kérdésfeltevésekkel is baj van, ugyanis a Gosztonyi cikkéből kiolvasható megközelítés, ahogy én látom, nagyon egyoldalú és kizárja a csoport eseménytörténetét most már pontosabban körvonalazó tényadatokat,⁹ de még inkább a művek vizsgálata során szerzett, vagy azok által igazolható tudást és a filológia helyett a művek vizualitására hagyatkozó okfejtéseket.

Gosztonyi okfejtésével ellentétben úgy gondolom, hogy a Nyolcak helyét nem lehet kizárólag a csoport klasszicizmusa, vagy annak különböző aspektusai mentén levezetni és meghatározni, így a Kernstok-szöveg sem lehet kulcsfontosságú ebben a tekintetben.

De nézzük Gosztonyi állításait részletesen:

„A katalógusban többen is szóba hozták (pro és kontra), Kernstok »vezérszerepének« kérdését. Én úgy látom, hogy a Nyolcoknak, ahogy először 1909 legvégén,

⁵ Kernstok Károly: *A kutató művészet*. *Nyugat*, 3. 1910. I.: 95–99. – *Az Utak* II.: 288–292.

⁶ „Az eddigiekkel nem azt állítom – bár tudnék érvelni mellette –, hogy a Nyolcak, programjukat tekintve egy par excellenccé (neo)szimbolista csoport, de azt igen, hogy ők és kritikus támogatóik az első két kiállítás idején sok vonásukban nagyon is hasonlítottak egy neotradicionalista – szimbolista – klasszicista társasághoz.” Gosztonyi 2011. i. m. 41.

⁷ „Egy kiterjesztett magyar Vadak-fogalom is alkalmas lehetne erre, feltéve, ha nem zárjuk ki belőle – nemhogy klasszicizmusuk ellenére, de pont amiatt – a Nyolcakat se.” Gosztonyi 2011. i. m. 42.

⁸ Itt jegyzem meg, hogy Gosztonyi okfejtésével egyes részleteiben nagyon hasonló eredményekről számoltam be két 2006-ban tartott előadásomban (*Póz volt-e a fauve?* címmel még a Magyar Vadak kiállítás idején, a Nemzeti Galériában, majd a zárást követő konferencián *Stílus vagy attitűd? Egy új terminus technicus problematikája, avagy kutatások a magyar Vadak témakörében* címmel. Tudományos konferencia az ELTE és az MNG közös szervezésében. 2006. szeptember 27–28. Magyar Nemzeti Galéria). A részben hasonló nézetek mellett azonban jelezni kell, hogy a Gosztonyi által most felvázolt tágabb és ugyanakkor leginkább a Nyolcakra vonatkoztatott „magyar Vadak”-értelmezéssel nem tudok egyetérteni.

⁹ Barki Gergely: *Vezérek, szervezők, rendezők. Pillantás a Nyolcak kulisszái mögé. A Nyolcak. Kiállítási katalógus*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Pécs – Budapest, 2010. 20–43.

majd másodszer 1911 áprilisában nyilvánosság elé léptek, csak a kortársak által érzékelt »Kernstok-csoportként« volt, illetve van értelme. A Kernstok által megfogalmazott program nélkül az »Uj Képek« is csak egy újabb modern csoportkiállítás lett volna. Egy figyelmet keltő, de mivel origó nélküli, könnyen felejthető esemény. [...] Már nem lehetett nem észrevenni, hogy »húzónev« és demonstratív fellépés kell az igazi áttöréshez. (Ezért sem meglepő, természetesen a »kenyéririgység« szerepét sem alábecsülve, hogy a Kernstok nélkül megrendezett, szó szerint is felemás, már csak négy alaptagot felvonultató, 1912-es harmadik kiállítás után, a Nyolcak működése »okafogyottá« vált.) Kellett egy »Fauve-chef« (fauve főnök) és kellett a (lehetőleg) fiatalok, fiatalabbak. A modernizmus addigi és későbbi története is jórészt mesterek köré »íródott«.¹⁰

Ebben az érvrendszerben Gosztanyi sokkal nagyobb jelentőséget tulajdonít Kernstoknak és írásának, mint amelyet az véleményem szerint megérdemel, vagy amennyire fontos a Nyolcak helyének meghatározásában. Abban egyetértünk, hogy az első kiállítás origójában Kernstok állt. Ennek okai között elsősorban az játszott szerepet, hogy őt ismerték leginkább a kritikusok és minden bizonnyal az ő aktivitása volt a legfeltűnőbb, sőt még azt is állítom – Gosztanyira licitálva –, hogy Kernstok egyik kiállított műve, az *Ifjak* reprezentálta leginkább a csoport által kezdeményezett paradigmaváltást (VII. tábla).

A történeti okok között azonban nem lehet elhallgatni azt sem, hogy Kernstok origóba kerülését nem zavarta például Czóbel, aki már bizonyította Nagybányán is, hogy komoly „gyújtópotenciál”, és ekkor még nem zavarhatta Berény sem, aki viszont egy évvel később bizonyított. Nem zavarhatták, mert egyszerűen nem voltak jelen, ekkor mindketten Párizsban tartózkodtak. Hozzá kell tenni, hogy Berény és Czóbel művei közül sem azok kerültek bemutatásra, amelyek háttérbe szoríthatták volna Kernstokot.¹¹

Én úgy látom, hogy a Kernstok által megadott program, azaz *A kutató művészet* nyilvánossá tétele nélkül is mérföldkövet jelent(ett) a kiállítás – ahogy akkor is sokan gondolták – és már csak azért sem lehetett volna könnyen felejthető eseménynek tekinteni, mert alig másfél évvel később újra felelevenítették, azaz a második kiállítás megrendezésével adtak újabb nyomatékot, értelmet az 1909–1910 fordulóján megrendezett „Uj Képek” kiállításnak. Hogy az első kiállítás jelentős, paradigmaváltó esemény volt Kernstok programbeszéde nélkül is, arra nem csupán az a bizonyíték, hogy kivételes tömeget vonzva, az Ó utcáig állt sorba a kíváncsi, tegyük hozzá, hogy nem elsősorban műértő, hanem az ingyencirkuszra éhes közönség, hanem a sajtóvisszhangokból, a kiállítás korabeli recepciójából is egyértelműen kiderül, hogy az egybegyűjtött 32 kép addig soha nem látott ultramodern kom-

¹⁰ Gosztanyi 2011. i. m. 35.

¹¹ Berény és Czóbel tájképei és utóbbi két csendélete nem tartozott azon művek közé, melyek Párizsban is nagy feltűnést keltettek a Salon des Indépendants és a Salon d'Automne fauve termeiben. Az ott kiállított, még a francia kritikusokat is meghökkentő vad aktok közül egy sem szerepelt az „Uj Képek” tárlaton.

paktságával hatott. Természetesen jelentősége volt a Galilei Körben elhangzott két beszédnek is, melyek kvázi megerősítették a csoport fellépését, de hatókörük nem lehetett akkora, mint maguknak a képeknek, azaz a tárlatnak, hiszen míg Kernstok a kiállítás vége felé nyilvánosság elé kerülő szövege értelemszerűen csak elhangzása után sokkolhatta a közvéleményt, a nyolc festő művei már a kiállítás megnyitásától kezdve minden korábbinál intenzívebb figyelmet generáltak. Az esemény jelentősége leginkább abban mérhető, hogy már magának a kiállításnak a megcsinálása is felért egy manifesztummal.¹² Szecessziót hajtottak végre, kiszakadtak egy jóval heterogénebb közegeből, a MIÉNK-ből és pusztán a képeikkel, azok együttes felmutatásával jelezték, hogy egy teljesen új alapokra helyezendő kultúra megteremtésén dolgoznak.

Hogy a harmadik, már Kernstok nélkül megrendezett kiállítást mennyire tekinthetjük a Kernstok-origó nélkül okafogyottnak vagy érdektelennek, szintén vita tárgya lehetne. (Zárójelben jegyzem meg, hogy a nyolc művész közül valójában nem voltak kevesebben jelen, mint az első tárlaton.)

Én inkább egy tisztulási folyamat (majdnem) végpontjának tekintem az utolsó kiállítást, feltéve, hogy a narratíva nem a klasszicizálás, hanem a progresszió. Ugyanakkor a Gosztanyi által felvetett neoszimbolista probléma tárgykörébe helyezve ez a kiállítás is új fénybe kerül. Erről majd az előadás végén ejtek szót. Más kérdés, de nem elhallgatható, hogy ez a tisztulási folyamat irányát tekintve szintén zsákutcának bizonyult. Valójában nem a világháború kitörése, hanem saját befulladásuk állította meg a lendületet, de addig – különösen Tihanyi és Berény – párhuzamosan mozogtak a nemzetközi tendenciákkal. Ha például az első nemzetközi expresszionista seregszemlének tekinthető tárlatot, az 1912-es kölni Sonderbund kiállítást próbálnánk meg rekonstruálni, minden bizonnyal azt tapasztalnánk, hogy az ott kiállító Berény és Tihanyi expresszív művei gond nélkül simultak a német, osztrák, sőt francia kortársaik festményei közé. A néhány hónappal később rendezett utolsó Nyolcak tárlat e nemzetközi trendhez lényegében igazodó, leginkább az expresszionizmushoz köthető kiállítás volt, azaz az addigi jóval heterogénebb stíluskavalkád tisztulni, vagy legalábbis egyirányúsodni látszott. Még Pór Bertalan is felsorakozott, hiszen kifejezetten expresszionista jellegű önarcképekkel szerepelt, s egyedül Orbán művei lógtak ki valamennyire a sorból. Sokalakos kompozíciója¹³ leginkább Matisse *Tánc* című művével mutat közelebbi rokonságot.

Talán nem mellékes megjegyezni, hogy a végére lepárlódott „kemény mag” tagjai később mindannyian egészen az absztrakcióig eljutottak, érdekes módon egyedül Berény volt az, aki soha.

¹² Érdemes ezzel kapcsolatban újra feleleveníteni festőtársaik, többek között a hasonló kivonulás vezérszerepére áhítózó Rippl-Rónai József reakcióit. Ld. pl.: Petrovics Elek: Töredékes feljegyzések Szinyeiéről. Kézirat. – közléteszi: Molnos Péter: Petrovics Elek (1873–1945) az ember. Kései kárpótlás egy elmaradt lakomáért. „Emberek, és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. Budapest, 2007. 238–239.

¹³ Orbán Dezső: *Dekoratív kompozíció, 1911–1912*; lappang.

Az 1912-es, utolsó Nyolcak kiállítást követő továbbtituzálás és a szinte szimbolikus szakítás 1914-ben, Bécsben, a Kunstsalon Brüko-ban ment végbe, ahol már Orbán sem állt a legkitartóbb progresszívek mellé.

Visszatérve a kiindulópontához, alapvetően azt gondolom, hogy az „egyorigójú”, és a vele járó mester-tanítványai hierarchiát hangsúlyozó megközelítés téves. Kernstokot nem lehet Matisse-hoz hasonlítani, ahogy azt Gosztonyi teszi, ugyanis van legalább egy alapvető különbség. Matisse nem csak mint a fauve-ok vezére, de önmagában, autonóm művészként is kivételes, óriási hatóerejű egyéniség volt. Matisse folyamatosan megújulásra kész, Kernstok pedig rövid idő alatt önmagát befejező, továbblépésre képtelen művész volt, akinek tekintélye inkább életkorára és alkalmi helyzetbe kerülésére épült, és a csoporton belül nem is számított mindig evidenciának. Ez rendkívül fontos különbség.

A katalógus egyes tézisei és a kiállításokon szereplő művek egyértelműen azt állítják, állították, hogy már a csoport második tárlata sem tekinthető „egyorigójúnak”, egyetlen egyéniség által meghatározott program megnyilvánulásának, manifesztálódásának. Tulajdonképpen már az első kiállítás is csak a fellépés jelentőségét tekintve volt a Kernstok-origóhoz kötött, a kiállított képek ott is igen sokneműek voltak.

Az 1911-es tárlaton már minimum két markáns pólus érzékelhető, Kernstok és Berény műveivel, de nem akarok igazságtalan lenni a csoport többi tagjával sem, hiszen nyilvánvaló, hogy – a távollévő Czóbelt most nem számítva – ez egy hét irányba húzó társaság volt, hét autonóm, szuverén festői öntudattal rendelkező egyéniséggel, akikről nehezen lehet elképzelni, hogy Kernstok programjára szorultak.¹⁴

Ami számomra Gosztonyi argumentációját leginkább megkérdőjelezi, az egy olyan megkerülhetetlen eseménytörténeti tény, ami egy sor további kérdést indukál. A Nyolcak helyének meghatározásához mindenképpen szem előtt kell tartani, hogy a megnyilvánulásuk elsősorban abból állt, hogy rendeztek három kiállítást. Arról, hogy saját magukról, a művészetéről és a világról mit gondoltak, leginkább az ezeken kiállított műveik adtak és adhatnak számot ma is, mégis most vált először egyáltalán igénnyé a rekonstrukció, az, hogy ezeket a műveket együtt lássuk.

A kiállítások történetében, azaz a csoport eseménytörténetében és most már az összegyűjtött művek ismeretében is úgy fest, alábecsültük eddig Berény jelentőségét. Felkiáltójelként csattannak fel a róla szerzett új ismeretek, mind művei mennyisége, mind minősége tekintetében. A források jelzik is autonómiáját, már csak ezért sem lehet csupán Kernstok-origóval számolni, és így nem is lehet egyértelműen Kernstok-csoportról beszélni és az ő programjából levezetni a Nyolcak fenomenóját.

Az 1911-es, immár új, a csoport végleges nevét viselő kiállításukon (talán nem melleleg: a név is Berénytől származik), a Nemzeti Szalon termeiben már nem harminckét, hanem közel száz mű volt látható, s ennek több mint a felét, 49 olajképet egy addig Budapesten szinte teljesen ismeretlen művész, Berény Róbert produkálta,

¹⁴ Czóbelt ebben az értelemben nem számolom a csoport tagjai közé, mert ő egyik kiállításukon sem volt jelen és a társaság tevékenységében sem vett részt.

aki a csoport legfiatalabb tagja volt. Arról nem is beszélve, hogy a három kiállításon bemutatott művek összességének egyharmada tőle származott. Az említett arányszámok önmagukban is jelentéssel bírnak. Annak szintén rendkívüli jelentősége van, hogy a csoport tagjai hazatértükkel valóban jelenvalóan demonstrálták, mutatták fel az immáron valóságosan is, azaz hivatalosan megalakult csoportjukat, melynek megnyilvánulásait (kiállításait) ettől fogva már nem egy kis kereskedelmi szalon kiállítótermeibe, hanem a Nemzeti Szalonba pozícionálták.

Azt hiszem, hogy Berény e reprezentatív körülmények között létrejött tényerésének sokkal nagyobb a jelentősége a csoport megítélését illetően, mint Kernstok szövegének, de legalábbis nagyobb, mint ahogy ezt eddig értékeltük. Szőnyeg alá söpörni nem lehet. Pusztán az a tény, hogy társai elfogadták a csoport-kiállításon belüli Berény retrospektív tárlat ötletét, sőt az is lehet, hogy egyenesen felkérték legfiatalabb társukat az önálló szereplésre (nem tudjuk, miképpen történt), tehát az, hogy az első igazán reprezentatív körülmények között megrendezett Nyolcak tárlaton Berény mindenkinél markánsabban jelent meg, különös figyelmet érdemel, hiszen ennek legalább akkora demonstratív ereje volt, mint a szűk körben felolvasott, majd hatszáz előfizetőhöz eljuttatott manifesztumnak.

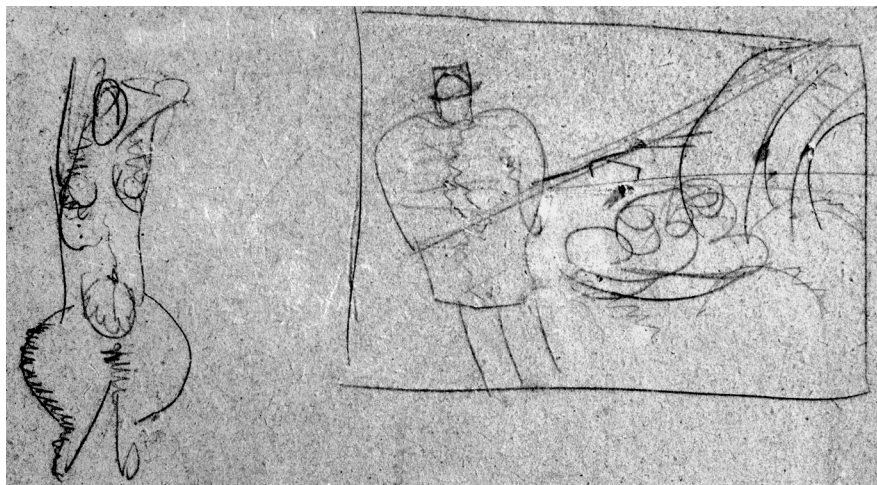
Ekkor már nem a doyen, Kernstok került rivaldafénybe, hanem a csoport Benjáminja, aki egyszersem azonnal a hazai modern törekvések elsőszámú fenegyerekévé is vált. Műveit ismerve nem véletlen, hogy a legnagyobb meg nem értést Berény váltotta ki, a gáncsoskodó kritika most már Berény képeit szúrta tollhegyre és a legtöbb karikatúra is az ő műveiről készült. Nyugodtan állíthatjuk, hogy Kernstok már a második kiállításra elvesztette alig pár évvel korábban szerzett pionír szerepét, ekkor már másra figyeltek a modern tendenciákat követő kollégák is. Igyekeztek is a fiatal festők skiccekben rögzíteni a friss élményt, hogy micsoda ultramodern újdonságokat láttak a tárlaton.¹⁵ (1. kép) Akár „manifesztképeiket”¹⁶ vetjük össze, akár a modernizmushoz kötődő viszonyukat, attitűdjüket vizsgáljuk, Kernstok progresszivitása Berény mellett háttérbe szorult.

Ennek kapcsán Gosztonyi egyik megjegyzése is figyelmet érdemel:

„Kizárt, hogy ne járta volna át őket, konkrétan mondjuk Bölönit, a megnyugtató jóérzés, pl. amikor a *Lovasok a vízparton* szemlélte, hogy épp a »leghaladóbb« művészetet pártolja.”¹⁷

¹⁵ Valószínű, hogy így került az a Berény két festményéről (*Sziluettes kompozíció* és *Olasz lány aktja*) készült hevenyészett rajz is Pólya Tibor *Fivérem hegedül* című festményének hátoldalára, melyet a kecskeméti Katona József Múzeum raktárában történt látogatás során fedeztünk fel.

¹⁶ „Manifesztképek”-nek nevezem elsősorban azokat a nagyméretű kompozíciókat, melyeket az 1911-es Nyolcak kiállítás előszavában Felek Gyéza is kiemelt: Berény Róbert lappangó *Sziluettes kompozíció* című vásznát, Márffy Ödön szintén elvesztett *Hármas akt* című festményét, Kernstok Károly *Lovasok a vízparton*, és Pór Bertalan *Hegybeszéd* című munkáját, de ide sorolom többek között például Kernstok egy évvel korábban bemutatott *Ifjak* és Orbán Dezső egy évvel később bemutatott *Dekoratív kompozíció* című műveit is. Felek Gyéza: *Nyolcak. „Nyolcak kiállítása a Nemzeti Szalonban*. Budapest, 1911. 5-10. – *A Nyolcak. Kiállítási katalógusok, meghívók 1909-1910, 1911, 1912*. Pécs – Budapest, 2010. 9-12.



1. Skiccek Berény Róbert *Sziluettes kompozíció és Olasz lány aktja* című festményeiről Pólya Tibor *Fivérem hegedül* című festményének hátoldalán, 1911 előtt. Olaj, karton; 74,5 x 72 cm; j.b.l.: Pólya Tibor, Kecskemét, Katona József Múzeum, ltsz.: 56.58 © Katona József Múzeum, Kecskemét.

Ide tartozik egy másik citátum is Gosztonyitól: „Azt gondolom, hogy Denis szövege minket is nagyban segíthet abban, hogy a Nyolcak kapcsán se utólagos szempontok szerint döntsünk a modernizmus »haladó« és »konzervatív«, »vad« és »klasszicista« fázisai között.”¹⁸ Bár az utóbbi megjegyzés másra vonatkozik, sőt itt éppen a fázisokon van a hangsúly, ennek kapcsán mégis meg kell jegyeznem, hogy valóban elengedhetetlen distinkciókat tennünk modern és modern között. Azt nem állítom határozottan, hogy Kernstok neoklasszicista modellje kevésbé modern, mint Berény permanens progressziója, mert ez valójában két egyenértékű ajánlat volt, hanem azt, hogy ha például a kettejük egyidőben bemutatott két „manifesztképét” egymás mellé helyezzük (2. kép és VI. tábla), egyértelművé válik, hogy melyik modernista ajánlatban van nagyobb fejlődési potenciál.

A két különböző modernizmus-ajánlat, a kétféle neotradicionalista hagyománykövetés, vagy ha úgy tetszik, a két új típusú klasszicizálás között az a látható különbség, hogy az egyik főleg amiatt, hogy képalakító rendszerében, formaalkotásban (stílusában) is igazodik a számára kiindulásul szolgáló elődök stílusához, és egyáltalán nem, vagy csak kevésbé épít be, illetve fejleszt ki önmagától új eljárásokat, fokozatosan saját klasszikusává, saját maga manieristájává válik, és tulajdonképpen pengeélen táncol azon a határon, mely alig választja el az eredetileg megtagadott kiindulóponttól, azaz az akadémizmustól, ne adj’ isten a műcsarnoki festészettől.

¹⁷ Gosztonyi 2011. i. m. 39.

¹⁸ Uo.



2. Berény Róbert: Sziluettes kompozíció, 1911. Olaj, vászon; ismeretlen helyen.

Most nem is beszélek Berény és Kernstok műveinek eltérő kvalitásáról, sőt arról sem, hogy a legmodernebb tendenciákhoz, mint akár a futurizmushoz való viszonyuk is eleve eltérő volt, de összességében annyi mégis elmondható, hogy Kernstok attitűdje, viszonya a progresszióhoz nagyon különbözött Berényétől.

A Berény által felmutatott művek ismeretében az is teljesen világos, hogy az akkori hazai viszonyok között, tehát nem csak a csoporton belül, egyértelműen Berény volt a legradikálisabb újító. Ez szintén nagyban befolyásolta, meghatározta a Nyolcak akkori képét, így mostani kérdésfeltevésünket is, azaz, hogy hol a Nyolcak helye, vagy hogy mi határozza meg a csoport lényegét. Leegyszerűsítve: 1911-ben a Nyolcak egyik tagja volt a legradikálisabb újító Magyarországon. Ez önmagában meghatározza fellépésük jelentőségét még Kernstok szerepének túldimenzionálása mellett is. Az igazsághoz tartozik, hogy bizonyos szempontból Tihanyit is ide kell sorolni, de ez – úgy vélem – csak erősíti állításom erejét.

Berény berobbanásának jelentősége tehát abban áll, hogy a modernista igények, vagy törekvések keretein belüli határozott ellenpólust állított fel Kernstokkal szemben, még akkor is, ha ez egyes aspektusaiban átfedésbe is került a Kernstok-modellel. De ez a két modell nem állt hierarchikus viszonyban egymással, sőt azt is határozottan elvetem, hogy egyik a másiknak a következménye lenne, azt viszont állítom, hogy Kernstok modellje nem szolgált mintával a fiatalabbak számára, prog-

ramja leginkább saját magára (és legfeljebb az őt egy időben nagyon figyelő Pórra vonatkozott), de igazán ő maga sem tudta megvalósítani célkitűzéseit. A hat másik festőnek (Czóbel csak virtuálisan tekinthető csoporttagnak) pedig egyszerűen nem volt szüksége erre a programra és nem is követték azt. Berény egy alternatív modellt (szándékosan nem a program kifejezést használom) kínált, amelynek felismerése nélkülözhetetlen ahhoz, hogy a Nyolcak helyét megfelelően lássuk.

Egészen biztos, hogy még Kernstoknak is észlelnie kellett, hogy Berény az ő programjától, vagy ha úgy tetszik festői felfogásától rendkívül eltérő álláspontot képvisel, de azt is látnia kellett, – ahogy minden biztonnyal társai is tisztában voltak vele –, hogy kivételesen tehetséges, önálló egyéniséggel van dolguk, aki egy egészen más festői kultúrával rendelkezik. A két eltérő felfogás vagy modell tehát együtt volt jelen a Nyolcak második kiállításán, ez a kettősség határozta meg a tárlat arculatát.

Ha pusztán a szövegek szintjén, tehát a Gosztonyi Ferenc által preferált terepen maradva vizsgáljuk a dolgot, akkor is alapvető különbségeket észlelünk a két festői felfogásában, ugyanis nem csupán Kernstok, de Berény is írásba adta programját, többször is, ám ezekre mindeddig nem fordított a kutatás kellő figyelmet. Kernstok például azt mondja: „A természetben nincsenek színek s így jómagam hibának tartom, ha valaki színnel akar célt érni.”¹⁹ Berény egyik nyilatkozatában pedig ez olvasható: „A piktura differenciálódik, mindinkább tisztul, leválnak róla az egyéb mint tisztán pikturái vonatkozások. Cél: mindent, amit ki akarunk fejezni, az egyetlen rendelkezésünkre álló eszközzel, a színnel kifejezni. Ennek megvalósításától egyelőre még távol vagyunk.”²⁰

Az eltérő álláspontok látszólagos metszéspontjában pedig egy Gosztonyi által idézett cézanne-i eredetű gondolat áll: „A rajz és a szín nem külön két dolog; amint festünk, rajzolunk is; mennél harmonikusabb a szín, annál precízebb a rajz.”²¹

Gosztonyi Cézanne szövegét Kernstok *A kutató művészetben* a csak a színre vagy csak a rajzra hivatkozó szélsőségektől elhatárolódó megjegyzésének forrásaként, vagy a gondolat azonosságaként citálja. Kissé bizonytalanul bár, de megjegyzem, hogy ez alapvető félreértés lehet, ugyanis véleményem szerint a cézanne-i gondolat sokkal inkább a Berény által leírtakkal kvadrál, hiszen itt Cézanne szerintem nem a rajzra, mint vonalrendszerre, kontúrra stb., hanem a festői, azaz ecsettel történő formázásra, modellálásra gondolt. De e feltételezés körülménye helyett lássunk egy kis montázst Gosztonyi további állításából:

„*A kutató művészet* forrásai egyben a Nyolcak helyét is kijelölik. [...] Köztudott volt eddig is, de talán nem kapott kellő figyelmet, hogy *A kutató művészetben* kifejtett program klasszicista, vagy ha úgy tetszik: neotradicionalista. [...] A kevés szolid kijelentés közé tartozhat, hogy a Nyolcak klasszicizmusa és cézanne-izmusa

¹⁹ Kernstok Károly: *A kutató művészet*. *Nyugat*, 3, 1910. I.: 95-99. – *Az Utak* II.: 290.

²⁰ A művészek és Tisza István. Interjú. Berény Róbert válasza. *Pesti Napló*, 1911. április 16. 40-42. – *Az Utak* III.: 100-101.

²¹ Emile Bernard: Emlékezések Paul Cézanne-ról. *A Ház*, 4, 1911, 6/7. 320.

összefügg. Illetve szívesen hozzátenném, hogy »a dolgok lényegét« tekintve, a kettő talán egy és ugyanaz.²² A helyzet azonban ennél kicsit bonyolultabb. „Cézanne ugyanis, a Nyolcok jelentkezése idején már legalább egy évtizede, nem elsősorban a képeiből kinyerhető vizuális tapasztalat, hanem épp »a« tapasztalatot preformáló paradigma volt.”²³

Kezdjük a végén. Részben egyet kell értenem, hiszen a budapesti fiúk Párizsba érkezésekor Cézanne, noha még életben volt, már valóban fogalomává vált, viszont – és ez nem kizárólag Orbán, Berény, Márffy stb. anekdotáiból tudható, hanem a képeik vizsgálatából nyerhető tapasztalat is ezt mondhatja velünk – Berényék számára, mint minden festő számára a képekkel való közvetlen szenzuális kontaktus, a valós találkozás volt igazán sorsdöntő. 1905–1906 táján még közvetítőre sem volt szükségük, hiszen rengeteg művével találkoztak kiállításokon, képkereskedőknél, műgyűjtőknél (Matisse-szal viszont, mint közvetítővel is csak később igazán), és a közvetítők művei, vagy teoretikus szövegei aligha befolyásolhatták ezt a primér élményt. Azzal is egyetérték, hogy a klasszicizmusuk és cézanne-izmusuk összefügg, ugyanakkor – most visszafelé haladva Gosztonyi érvrendszerében – véleményem szerint nem lehet Kernstokból levezetni, illetve Kernstok szövegéből levezetni a csoport klasszicizáló, vagy ha úgy tetszik, cézanne-izáló fordulatát. Ez a folyamat véleményem szerint nincs semmilyen relációban Kernstokkal és a szövegével sem, így a logikai sort követve a szöveg forrásai sem jelölhetik ki a Nyolcok helyét, bár a szöveg forrásainak feltárása ettől függetlenül még érdekes lehet. Egyrészt meg kell jegyezni, hogy a klasszicizáló fordulat nem Nyolcok-sajátosság, még magyar viszonylatban sem egyedi, hanem a nyugat-európai modernizmus általános jelensége volt. Most e klasszicizáló fordulat evolúcióját mélységében nem tárgyalhatjuk, de annyit mindenképpen meg kell jegyznem, pusztán a példa kedvéért, hogy Berény már sokkal korábban, azaz jóval „ante Kernstok” ennek az általános modernizmuson belül lezajló folyamatnak nem csak tanúja, de részben formálója is volt. Ennek kifejtése előtt ismét idézek Gosztonyitól: „Véleményem szerint a Nyolcok művészettörténeti pozíciójának főbb koordinátái a Cézanne-recepcióból kinyerhető »klasszicista« tanulságokkal és két, 1909 legvégén még nagyon friss szöveg – és az általuk előhívott asszociációs mező – erőterében jelölhető ki.”²⁴ A két szöveg Gosztonyi szerint Matisse 1908 decemberében megjelent *Egy festő feljegyzései* című írása és Maurice Denis *Gauguintól és Van Goghtól a klasszicizmusig* című munkája a *L'Occident* 1909 májusi számából. A probléma ezzel csupán az, hogy nem csupán Denis, hanem már Matisse írásának megjelenése előtt Berény festészetében egy Matisse klasszicizáló fordulatával részben analóg tendencia figyelhető meg. Anélkül, hogy mélyebben belemennék a képek elemzésébe, szeretnék megmutatni egy 1907–1908 fordulóján, de minden bizonnyal 1908 márciusa előtt festett Berény képet, mely aztán a Nyolcok

²² Gosztonyi 2011. i. m. 37.

²³ Gosztonyi 2011. i. m. 37.

²⁴ Gosztonyi 2011. i. m. 38.



3. Kernstok Károly: Kisfiú kecskés szekéren, 1907 körül.

Olaj, vászon; 64 x 100 cm; magántulajdon.

kiállításán is szerepelt (XV. tábla), és hogy nagyon rosszmájú legyek, egy ugyanekkor készült Kernstok művet (3. kép) is bemutatnék. Kérdésem ennek kapcsán, hogy szüksége lehetett-e Berénynek egy Kernstokhoz hasonló mesterre, vagy konkrétan Kernstokra ahhoz, hogy egy olyan klasszikus manifesztképet fessen, mint a *Sziluettes kompozíció* (2. kép), mely a *Labdázókat* (XV. tábla) mint saját autonóm előzményét vette alapul és formálta át?²⁵

²⁵ Ezen a ponton az előadás szövegétől eltérve idéznem kell még egy hosszabb szakaszt Gosztonyi írásából: „Persze Kernstoknak sem volt könnyű, teória és tett tartósan ritkán egyeznek, különösen, ha nem csak a saját teljesítményéért felel az ember. A *kutató művészet* Cézanne-ra vonatkozó megjegyzéseiből a rossz Cézanne-követők formalizmusát gúnyoló – 1909/1910-ben még igen magabiztos – bíráló a legismertebb: »s Cézanne-ból ugyan mi lett? A legtöbb festett citrom«. A katalógus megjelenése óta minden eddigénél több információ áll rendelkezésünkre a Nyolcak három kiállításán valóban (vagy csak feltételezhetően) kiállított művekről. A kiállítás-rekonstrukciókból tudható, hogy annyi „citrom” biztos nem került 1911 áprilisában a Nemzeti Szalon falaira, mint amennyi a pécsi kiállítás „csendélet”-termében látható. De még így sem nehéz elképzelni Kernstokot, amint 1911 tavaszán, a második kiállítás rendezése közben homlokráncolva, gondterhelten felsóhajtott: »fiúk, ezt az egyet kértem tőletek...« (Gosztonyi 2011. i. m. 40.) Hogy pontosan hány csendélet szerepelt a Nyolcak 1911-es tárlatán, arról egyelőre még elképzelésünk sincs, hiszen oly nagy számban hiányoznak művek és hitelt érdemlő adatok ezzel kapcsolatban. Viszont abban a magam részéről legalábbis biztos vagyok, hogy a fent elképzelt jelenetre, vagy ahhoz hasonlóra nem kerülhetett sor már pusztán azért sem, mert Kernstok és hét társa között nem állt fel ilyen hierarchikus viszony. Ők maguk sem mesterüknek, sem programadójuknak, sem pedig vezérüknek nem tekintették Kernstokot. Sőt, abban is biztos vagyok,

A NYOLCAK HELYE



IX. Berény Róbert: Cilinderes önarckép, 1907. Olaj, vászon, 79 x 60 cm, JPM, ltsz.: 87.8. © Janus Pannonius Múzeum, Pécs.



X. Berény Róbert: Szalmakalapos önarckép, 1906. Olaj, vászon, 59,5 x 44,5 cm, MNG, ltsz.: 56. 208T7. © Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

A NYOLCAK HELYE



XI. Berény: Utcán, 1906. Olaj, vászon,
80 x 139 cm, magántulajdon.



XII. Berény Róbert: Bölöni György portréja, 1906.
Olaj, vászon, 70 x 46 cm, magántulajdon.

A NYOLCAK HELYE

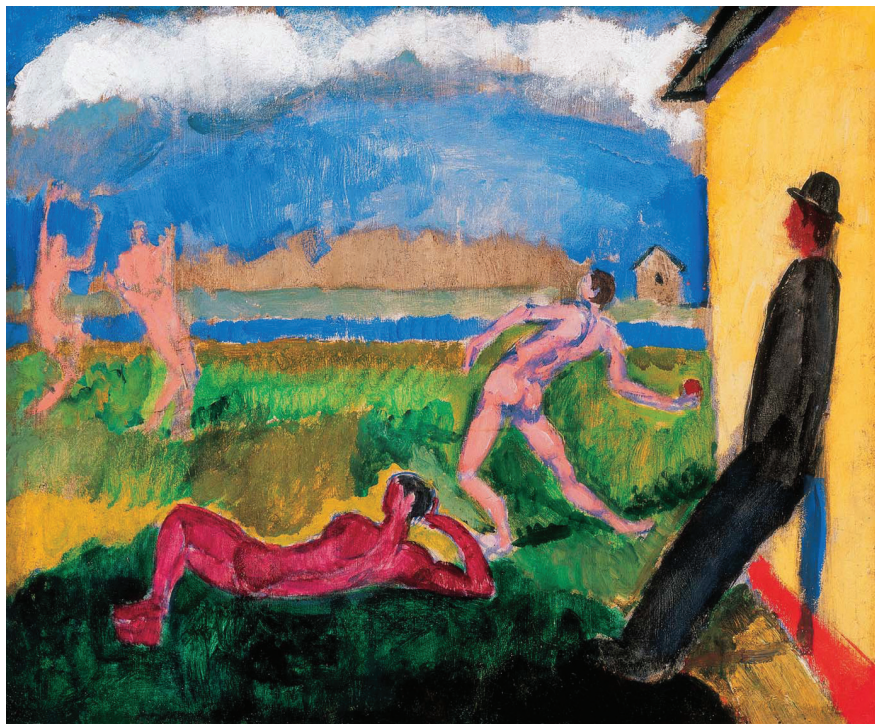


XIII. Tihanyi Lajos: Bölöni György portréja, 1912.
Olaj, vászon, magántulajdon.

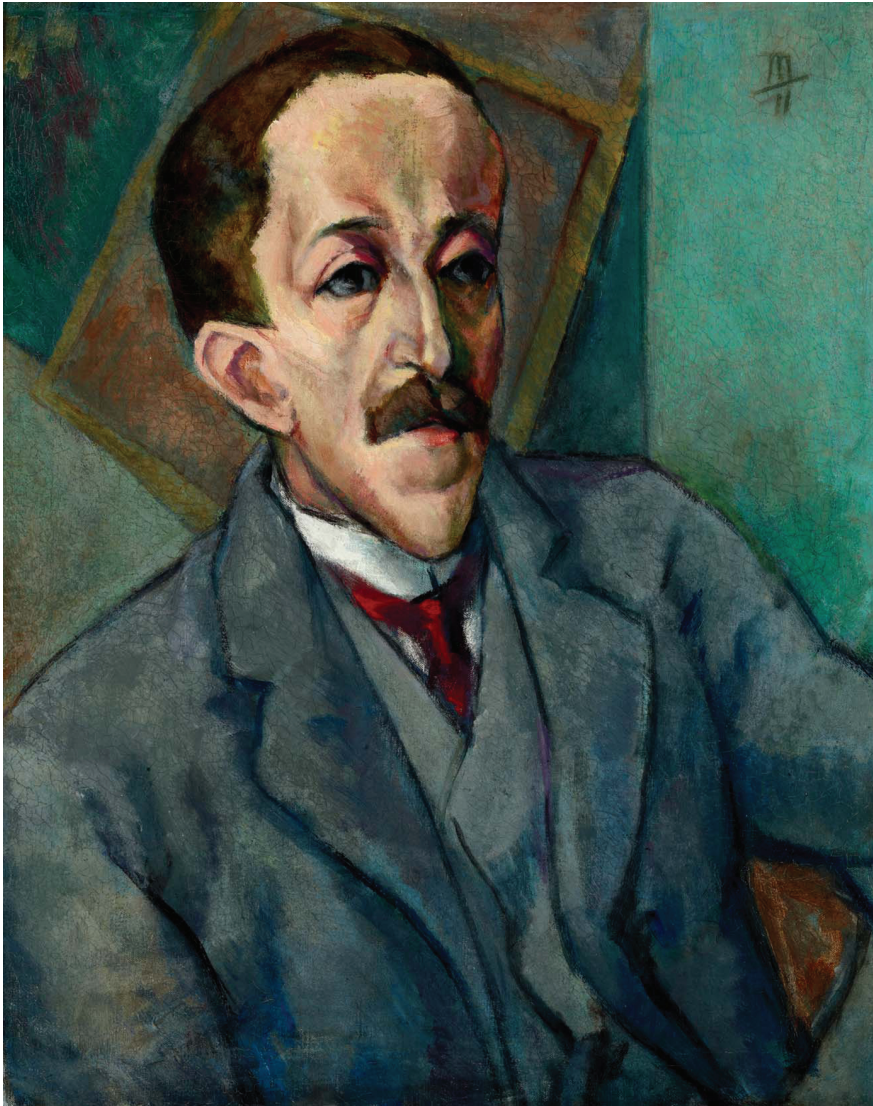


XIV. Berény Róbert: Jelenet IV., 1912. Olaj, vászon, 74 x 94 cm,
Debrecen, Antal-Lusztig-gyűjtemény. © Antal-Lusztig-gyűjtemény, Debrecen.

A NYOLCAK HELYE



XV. Berény Róbert: Labdázók, 1907–1908 k.
Olaj, karton, 50 x 61 cm, magántulajdon.



XVI. Tihanyi Lajos: Miklós Jenő portréja, 1911. Olaj, vászon, 61 x 49 cm.
Antal-Lusztig-gyűjtemény, Debrecen. © Antal-Lusztig-gyűjtemény, Debrecen.

A képek alapján nyilvánvaló, hogy Kernstok Berényhez képest fáziskésésben volt, és az is, hogy Berény igen rövid (igazából sohasem vegytiszta) fauvizmusát egy csak részben a cézanne-i tapasztalatokból leszűrt, meglehetősen egyedi klasszicizálás váltotta fel, ami szintén csak részben tudható be Matisse-ék állandó közelségének, hiszen olyan műveket hozott ekkor létre, amelyek autonóm, egyéni megoldásai teljesen szuverén, paralel törekvést mutatnak.

Egy újabb Gosztonyi-idézetre rátérve: „Denis és az ex(?)-fauve-ok közeledése pár hónappal az *Egy festő feljegyzéseinek* megjelenése előtt kezdődött, amikor megdicsérte Othon Frieszben a »klasszikusra irányuló akaratot«.”²⁶ Ennek kapcsán érdemes talán újra felhívni arra a figyelmet, hogy az említett közeledésnek van egy a kontextust illetően talán nem is annyira mellékes magyar vonatkozása is, tudniillik, hogy a Salon des Indépendants fauves termében ekkoriban, azaz 1908 tavaszán három képpel Berény is szerepelt. Berény viszont nem mástól kapott elismerő kritikát, mint éppen Maurice Denis-től, aki a többezernyi kép tengeréből felfigyelt két, majd a Nyolcak 1911-es kiállításán is bemutatott Berény képre. Az *Olasz lány aktjáról* ezt írta: „Berélynél még nagyobb az egyszerűség. Különös megjelenése ellenére bizarr kis nője, hurkás lábaival meglehetősen eleven és színes.”²⁷ A *Cilinderes önarcképre* (IX. tábla) vonatkozó megjegyzése pedig az imént idézett Cézanne-szöveg szellemét magáénak valló kritikus elégedettségét tükrözi: „A portré meg van festve, mi több meg is van rajzolva: rútsága miatt expresszív” – írta a *La Grande Revue* hasábjain.²⁸

Bár én ezúttal Gosztonyi érvrendszerének megfelelően, azaz a Cézanne-klasszicizmus-szimbolizmus logikai tengely mentén igyekeztem válaszokat adni, véleményem szerint a Nyolcak szempontjából nem ez az egyedüli logikai tengely, hiszen Berény a legalaposabb Cézanne-értéstől és a legsokoldalúbb Cézanne-integrációtól

hogy olyan erős egyéniségek, mint pl. Berény, tisztában voltak Kernstok festői kvalitásaival, már pusztán emiatt is nehéz elképzelni, hogy Kernstok bármiben is utasította, vagy irányította volna őket. Kernstok csendéletekkel kapcsolatos megjegyzése azonban további vizsgálatért kiált, annyit azonban itt érdemesnek tartok megjegyezni, hogy mindamellett, hogy való igaz, hogy Kernstok egyáltalán nem festett csendéleteket, ez nem jelenti és nem is jelentheti azt, hogy ő jobban megértette Cézanne művészetét, mint pl. Berény.

²⁶ Gosztonyi 2011. i. m. 38.

²⁷ „Il y a plus de simplicité chez Bérény [sic] Malgré d'étranges apparences, sa bizarre petite femme aux jambes boudinées est assez vivante et coloré.” In: Denis, Maurice: Liberté épuisante et stérile. *La Grande Revue*, 1908. április 10. – újraközli: Philippe Dagen: *Pour ou contre le Fauvisme*. Paris, 1994. 157.

²⁸ „Le portrait est peint, et ce qui est mieux, il est dessiné: la laideur en est expressive.” uo. Zárójelben jegyzem meg, hogy már a *Magyar Vadak* katalógusban leírtam, hogy a fauvizmusnak volt egy neoklasszicista fordulata éppen Friesz-re hivatkozva és Berényre vonatkozóan is, de most erre nem térnék ki bővebben.

rövid idő alatt eljutott szinte a teljes megtagadásig, legalábbis 1912-es, víziószerű, a fény által átlényegített művei ezt demonstrálják. A Berény által kínált modellben éppen ez az egyik legmeglepőbb elem.

A festői közlés című, 1913-ban a *Nyugat* hasábjain megjelent írásában megfogalmazott gondolatok is ezt tükrözik: „Művészet művész nélkül, művész psziché nélkül, psziché egyéni sajátosság nélkül el nem képzelhető. A művész célja művészetével egész lelki tartalmát közölni.”²⁹ Mindez Cézanne-nal már nehezen összeegyeztethető. Sokkal inkább egy szuverén, változni mindig kész művész hitvallása: „Művészetben mindig, szüntelenül újat kell csinálni és kitalálni, lelkünk minden tartalmát, indulataink összes erejével mindannyiszor új módokon, abszolút szabadsággal kell közölnünk.”³⁰ Berény permanens progressziót szem előtt tartó, ugyanakkor határozottan a hagyományokra alapozó, azok reminiscenciáiból építkező, sőt a különböző „tradícióforrások” között válogatni, váltani képes attitűdje egy olyan modernizmus modelljét kínálta, melyben egyidejűleg manifesztálódott az aktualitás, az újdonság igénye és a klasszikussá válás, a maradandóság ígérete.

Eddig csupán vitattam Gosztonyi állításait, most szeretnék rátérni arra, amit a kutatás szempontjából jelentős hozzájárulást tartok dolgozatában. A neoszimbolizmus fogalmának a Nyolcak-értelmezés diskurzusába emelésével egy új kulcsot adott egy lehetséges, a képek ikonográfiájára vonatkozó vizsgálathoz, mely meglepő módon leginkább éppen Berény és Tihanyi 1912-es kiállításon bemutatott képeire vonatkozhat. Az idő rövidsége miatt csupán felvillantani tudom ezeket a műveket, mélyebb elemzésükre már nem vállalkozhatok, pusztán egy jelenségre szeretném felhívni a figyelmet. Gosztonyi felvetését megfontolva, továbbgondolva, egyre inkább úgy látom, hogy a Nyolcak kapcsán felhozott neoszimbolizmus-kontextus kapcsán nem is annyira Kernstokra, hanem sokkal inkább Berényre és részben Tihanyira érdemes vizsgálódásunkat kiterjeszteni. A téma olyan szerteágazó, hogy pusztán az egész Nyolcak perióduson átívelő, a csoport szinte minden tagját érintő keresztény ikonográfiai átértelmezéseknek külön előadást lehetne szentelni. Általános következtetések vonhatók le abból is, hogy a csoport története során mindvégig kiemelt szerep jutott a témának, sőt tendenciózan egyre fontosabbá vált, hogy mi zajlik a képen. Az 1912-es, utolsó kiállításon bemutatott művek már nem az 1911-es nagy tárlat manifesztkompozícióit idézik. Berény 1912-ben már a kompozíció kifejezést sem használta, egyszerre sokat és keveset mondván a *Jelenet* címre váltott. Egész sorozatot festett ezzel a címmel a harmadik tárlatra. Akad közöttük olyan is, mint például a *Jelenet IV.* (XIV. tábla), amelyen már olyan motívumok is felfedezhetők, amelyek az ikonográfiai utalások mellett konkrét, de egyelőre megfejtésre váró témát sejtetnek. Tihanyi kompozíciói között is akadnak olyanok, melyek egyelőre rébuszként állnak előttünk. Mintha festőjük kifejezetten fejtőrésre, elmélyült töprengésre szeretne volna ítélni a nézőt. Érdemes megjegyezni,

²⁹ Berény Róbert: *A festői közlés.* *Nyugat*, 6. 1913. I.: 528-530.

³⁰ Uo.

hogyan ez is szimbolista attitűd. A dekódoláshoz azonban hiányzik az a feltehetően a kortársak, de minimum a beavatottak számára világos megoldókulcs, vagy ikonográfiai segédlet, mint amilyen Cesare Ripa *Iconologia*-ja volt néhány száz évvel korábban.

Mivel a felvetett kérdéseket csak érintőleg sikerült megválaszolnom, tanulságul mindannyiunk számára ezúttal a soron következő vita levezető elnökétől, Rényi Andrásról szeretnék idézni: „A tudomány művelőjének nem lehet célja, hogy a tudomány és a teória papírízű tudását és igazságait állítsa a művészet helyébe, nem elegendő tudományos eljárási szabályokat és teoretikus modelleket szem előtt tartania: párbeszédet kell kezdeményeznie a képek elmélete, a róluk való pozitív tudás, továbbá a képek esztétikai tapasztalása között. Ezért számára minden olvasmányt is az kell, hogy minősítsen, hogy miként segít hozzá a mű megszólalásához, illetve hogy e megszólalásban miként bírja őt magát is szóra.”³¹

³¹ Rényi András: Egy kosár gyümölcstől a „Gyümölcskosár”-ig. A Fenomén és mű című tanulmánykötet olvasása közben. *Vulgo*, 5, 2004, 1. 154.