

Forgács Éva

## NYOLCAK

TERMINOLÓGIA, TÖRTÉNELEM, KULTURÁLIS TRANSZFER

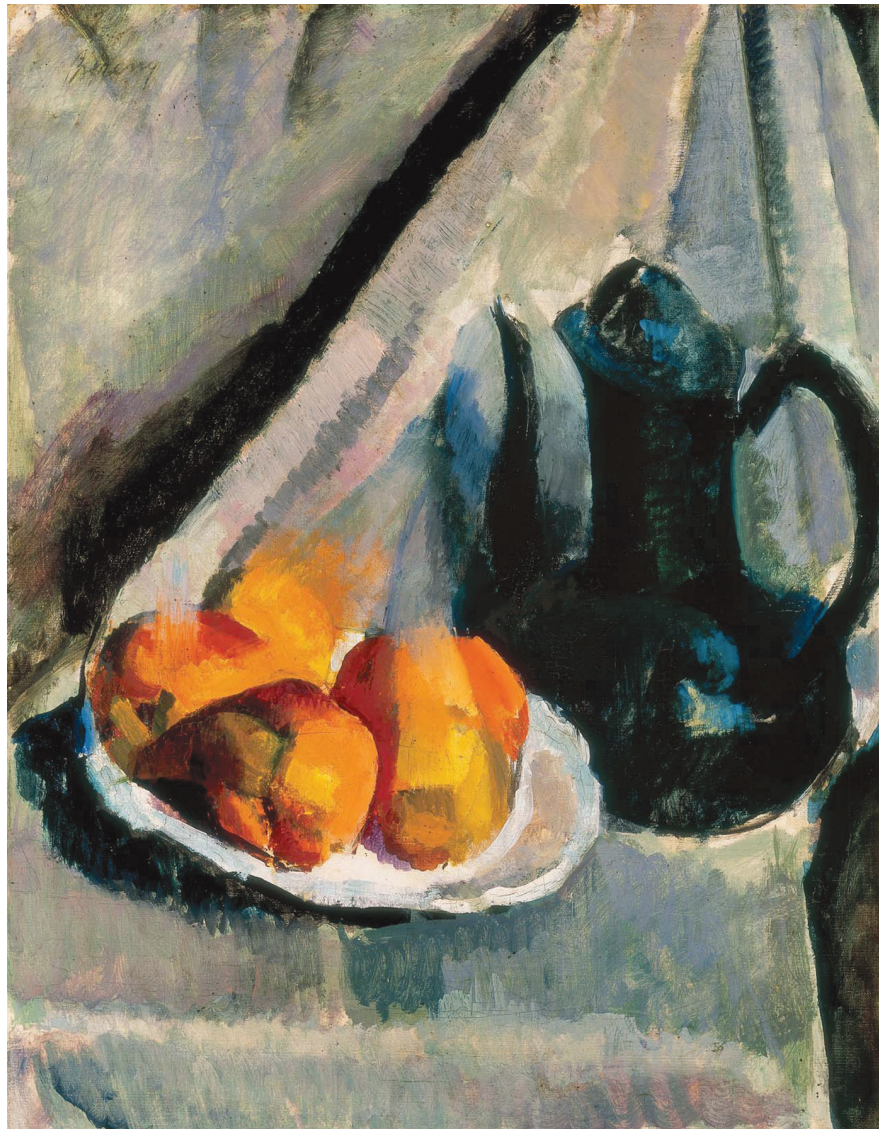
A pécsi és a budapesti Nyolcak kiállítás bő anyaga kétségtelenül a tudomásunkra hozza, a korábbiaknál is meggyőzőbben, hogy jelentékeny műegyüttessel van dolgunk, olyan művészek munkáival, akik tudatában voltak annak, hogy hagyományok nélkül, illetve azok ellenében kell új, XX. századi művészetet létrehozniuk Magyarországon. (Azt a kérdést, hogy csoport, vagy nem csoport, félre is tenném: a művek heterogének, még egyazon festő munkái is, nemhogy mind a nyolc.) Mégis: amint beszélni kezdünk róluk, kizárólag annak az európai művészetnek a terminológiája kezd peregni, ami ezeknek a festőknek a művészi környezetét ugyan jól leírja, az ő műveiket azonban nem. „Ez úgy történik”, hogy Berény Róbertet idézzem 1912-ből: „hogy amit legelőször meglátnak a képen, arra tüstént rámondják, hogy az valamilyen izmus. Kub- vagy futur- vagy glob [...] [pedig] hogyha dolgaim újak, szokatlanok és sehogy sem tetszők is, de belőlem jönnek, az én érzéseim azok s az én gondolataim”,<sup>1</sup> s amit Berény akar, az nem más, mint hogy elismerjék egyszerűen Berény Róbertnek, aki a maga útját járja.

Terminológiai problémáink nem új keletűek, én sem először említem őket: ellentmondás van azon igényünk, hogy a magyar művészetet saját arculatúnak, saját mondanivalójúnak ismerjük és ismertessük el, és azon gyakorlatunk között, hogy ezt a művészetet a nyugati és az orosz művészet terminus technicusaival tudjuk csak leírni. Pedig Berény, aki jól ismerte a forgalomban lévő izmusokat, tudta, hogy mit beszél: hogy akár ő, akár a Nyolcak többi tagja, nem importálni akartak európai festői stílusokat, hanem természetes tulajdonukként használták azok egyes fordulatait, mint közös, őket is megillető európai hagyományt, vizuális *lingua francát*. Amely hagyomány egyes elemeiből ők azután megteremtették a saját festészetüket. Talán hevesebb vággyal és akarattal sajátították el ezeket a festői kifejezéseket, mint a nyugat-európai művészek, akik a maguk több évszázados festői hagyományait készülték felülírni, de Magyarország és Nyugat-Európa közötti ingázásaikból és otthoni kiállításaikból nyilvánvaló, hogy sem emigrálásra, sem kizárólagos külföldi jelenlétre nem gondoltak – mindegyikük hazatért, egyedül Czóbel horgonyzott le tartósabban Párizsban. A Nyolcak nem francia művészek akartak lenni. Éppen hogy az itthon megteremtendő új kultúra érdekelte őket. Rövid és ritka ígéretes korszak jutott nekik pályájuk kezdetén: *Az Új versek*, a *Nyugat*, a *Thália Társaság*, a *Szellem* című folyó-

<sup>1</sup> Berény Róbert nyilatkozata. *Magyar Hírlap*, 1912. november 27. 10. - „Az utak elváltak”. *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóviszhangja. Szöveggyűjtemény*. I-III. 1901-1912. Gyűjtötte, vál., szerk., bev.: Tímár Árpád. Budapest - Pécs, 2009. III.: 495.

**A NYOLCAK HELYE**

---



I. Berény Róbert: Kékkancsós csendélet, 1911. Olaj, fatábla, 63 x 48,5 cm.  
© The Hon. Nancy G. Brinker Collection, Washington DC.

**A NYOLCAK HELYE**



II. Orbán Dezső: Nagy akt, 1911 körül.  
Olaj, vászon, 86,3 x 137 cm, magántulajdon.

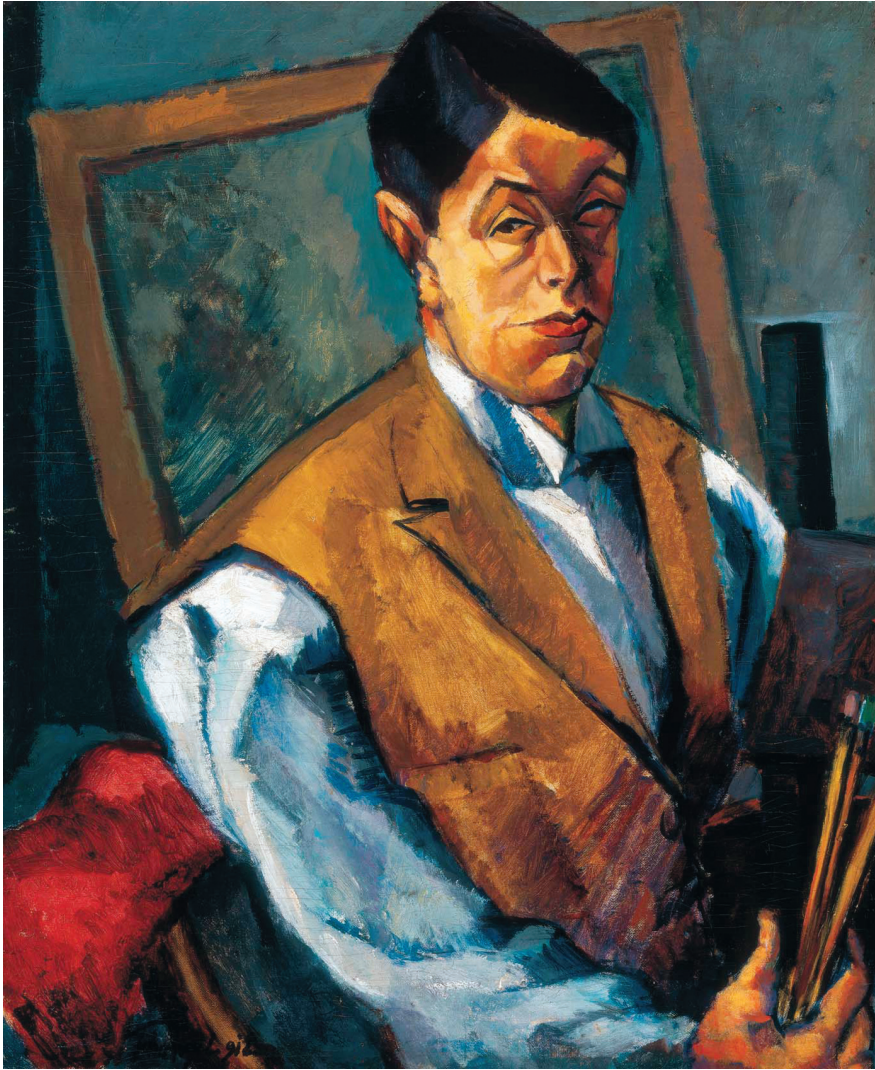


**A NYOLCAK HELYE**



III. Berény Róbert: Fotelben ülő akt, 1911. Olaj, vászon, 128 x 80 cm,  
Kemény Gyula tulajdona. © Kemény Gyula





IV. Tihanyi Lajos: Önarckép, 1912. Olaj, vászon, 71 x 58 cm, MNG, ltsz.:70.132T.  
© Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

**A NYOLCAK HELYE**

---



V. Berény Róbert: Idill, 1911. Olaj, vászon, 49,5 x 62 cm, MNG, ltsz.: 60.115T.  
© Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.



VI. Kernstok Károly: Lovasok a vízparton (Lovasok a víz partján), 1910.  
Olaj, vászon, 215 x 294 cm, MNG, ltsz.: 59.34 T. © Magyar Nemzeti Galéria.



**A NYOLCAK HELYE**



VII. Kernstok Károly: Ifjak, 1909. Olaj, vászon, 166 x 126,5 cm, Sümeg, Városi Múzeum, ltsz.: 2005.374. © Sümeg, Városi Múzeum.



VIII. Berény Róbert: Csendélet, 1909. Olaj, vászon, 60 x 72 cm,  
Miskolc, Herman Ottó Múzeum, ltsz.:P 77. 30. © Miskolc, Herman Ottó Múzeum.

irat, a *Galilei Kör*, a fiatal Bartók és Kodály sokszor leírt együttállása, kulturális kezdet-érzése. Ebbe az új budapesti modernitásba mindenki mindenhol hordta az elemeket – ez a generáció szinte folyamatosan utazott, és Európa minden országából hozott valami értékeset.

Más kérdés, hogy mindehhez mit szolt a hazai közönség, amely, elenyésző számú kivételtől eltekintve, nem esett át azon a kulturális nevelődésen, mint maguk a festők. Mindezt jól szemléltetik a korabeli sajtó *Tímár Árpád* által monumentális kötetekbe gyűjtött kritikái,<sup>2</sup> amelyek, néhány ritka kivétellel, a már ismerthez ragaszkodó, az újat dühödt értetlenséggel elutasító közönséget képviselik.

Ha Berény képeit nézem például, akkor nem arra gondolok, amit Pernecky Géza mond,<sup>3</sup> jóllehet igaz, hogy Berény lusta volt és végül egy karosszék lett belőle a Gresham kávéházban – hanem az 1906–1910 körül festett képeinek ritka gondolati és érzéki elevenségére. Nem cézanne-izmus, semmilyen izmus – hanem egy bátor és öntörvényű festő jelenléte, aki gusztussal húzta az ecsetet, tudta, hogy mit és mennyit kell elhagyni a képen abból, amit lát, és mi az, amit ki akar emelni – és hogyan kell azt kiemelni. Szenzuális és reflektált, és miközben mindezt megcsilantja, nem megy túl azon a határon, ami a néző számára követhető. Ugyanakkor Berény nem egy fiatalkori képe megkapóan szemtelen, gúnyos, és bár érett tudás, pszichikai- és életismeret tárul fel bennük, sőt némelyik provokatív, nem lesz a kandinszkiji értelemben ezoterikus. A gúny – akár a *Cilinderes önarckép* (IX. tábla), akár a tartózkodóbban jellemzett modellek portréi esetében, a közösen tudottra épül, nem lesz elvont. Nem egy képe úgy működik, mint Freud szerint a viccek, amennyiben az, ami megragadja a nézőt, a kimondatlanul maradt, de a tudatalatti-ban mobilizált rész.

Berény a jól kimért, meggyőző elhallgatások pionírja volt. Már az eszköztelennek ható 1906-os *Szalmakalapos önarcképe* meglep a kifejezőerő és az erős megszerkesztettség ritka együttállásával (X. tábla). *Bölöni György portréján* (XII. tábla) kevesebb eszközzel él, mint például Tihanyi a maga Bölöni-portréján (XIII. tábla): Berény markáns, tömör megjelenítése a karakterre és meggyőző testi jelenlétére koncentrált, míg Tihanyi a kompozícióra, amelynek Bölöni figurája inkább egyik stilizált alkatrésze.

Berény elhagyásos festésmódjának egyik példája 1906-os *Utcán* című képe (XI. tábla), amelynek a különös kivágata: utcarészlet egy gyerek léptékével és szemszögéből; a saját gondolataiba merült kislány aszimmetrikus elhelyezése és egy, az úttestből kinőtt fa függőlegesével párhuzamba állítása; továbbá a környezet redukciója jóformán csak az árnyékok sejtelmes, részben a kislány ruháját visszhangzó színeivel megfestett játékára, amelyek éppúgy lehetnek a valóság, mint a kislány képzeletének a villódzásai – az emlékképet pszichológikus belső tájjá írja át.

A Nyolcak képei, többek között éppen a modellek nemcsak vizuális, hanem hangsúlyosan pszichológiai, sőt sokszor társadalompszichológiai és történelmi-

<sup>2</sup> Az *Utak* I–III. i. m.

<sup>3</sup> Pernecky Géza: Levél a szerkesztőnek – a Nyolcak centenáriumi kiállítása kapcsán. *Enigma*, 21. No 66. 2011. 84–92.



pszichológiai megjelenítésében, legalább annyira különböznek a festőiségre koncentrááló francia példáktól, mint amennyi hasonlóságot mutatnak velük, és nincs terminológiánk, amely a különbségeket világosan érzékeltetné. Matisse és Derain festményein például a szín használata sokszor szabadon elszakad a leíró funkciótól, a képeken absztrakt színek kompozíciók jelennek meg, ami a magyar festők művein szinte teljesen ismeretlen. Van bátran használt, a látvány valós színeitől elrugaszkodó színhasználat, de a szín mindig leíró, mindig valaminek a színe. Ettől nem jobbák vagy rosszabbak a franciáknál, de ez lényeges különbség – a szabadság fokában, az előzmények és szabályok felmondásában. A magyar festők ott voltak Párizsban, de nem ezt a színhasználatot vették észre, ha mégannyira Matisse mellett állított is ki pl. Czóbel vagy Berény. A legközelebb Márffy, később Berény és Tihanyi jutott ehhez a szabad színhasználatához, de tiszta színeket leíró funkció nélkül az ő képeiken sem látunk, még tíz évvel Matisse 1905-ös képei után sem.

Ennél is fontosabb szétszaloznunk azokat a terminológiai tévedéseket, amelyek a magyar interpretációban körülvették, és körülveszik a Nyolcak munkásságát.

A téves szóhasználat nagymértékben Lukács cikkéből fakad, amit erősen túlértékelünk. Popper, akinek a gondolatait, amint arra Markója Csilla is felhívta a figyelmet,<sup>4</sup> Lukács lényegében kifejti *Az utak elváltak* című manifesztumszerű írásában, képekből indult ki, amikor egy „új tektonizmus” eljövételét jósolta meg, míg Lukács nyilvánvalóan textusból – Kernstok előadásából –, Lukácsnak nincs is olyan bekezdése, ahol konkrétan képekről beszélne. Azt üdvözli, hogy „ez a művészet a régi művészet”, a „megépítettség” művészete, amely végre deklaráta a szerinte futó „hangulatokat”, „pillanatok tagolatlanul hömpölygő” áradatát<sup>5</sup> felületesen rögzítő impresszionizmus végét.

Lukács elfogadta és képviselte azt a közkeletű, de téves nézetet, hogy az impresszionizmus „hangulatfestészet” lett volna, tiszta szubjektivitás, felületes benyomások rögzítése. Holott olyannyira nem az volt, hogy annak a leágazásának, amelyik valóban a hangulatot tette meg középponti témájává, külön erre utaló nevet, a *Stimmungsimpressionismus* elnevezést adták az osztrák festészetben. Az impresszionizmus távolról sem volt szubjektív, vagy esetleges benyomások ábrázolása: tudvalevően a változó fényjelenségek függvényében megjelenő látvány lehető legponyosabb rögzítésére törekvő, az optika tudományos tanulmányozásáig elmenő festészet volt. Az efemer jelző csak annyiban használható vele kapcsolatban, amennyiben a fényjelenségek efemerek: de szó sem volt esetlegességről, festői önkényeskedésről, vagy ahogy Lukács írta, az „én” kultuszáról: az impresszionizmusnál nagyobb fokú objektivitásra törekvő festészeti irányzatot keveset ismerünk.

Sőt ma, amikor a posztmodern esztétika a percepciót vizsgálja azon jelenségek helyett, amelyeknek a percepcióival foglalkozunk, különösen érdekes az impresszionisták azon objektív felismerése, hogy a vizuális észlelés számára nem létezik Ding

<sup>4</sup> Markója Csilla: A festő tapintata. A Nyolcak helye a magyar modernizmus történetében. *A Nyolcak*. Kiállítási katalógus. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Pécs – Budapest, 2010. 48–55.

<sup>5</sup> Lukács György: *Az utak elváltak*. *Nyugat*, 3. 1910. I.: 190–193. – *Az Utak* II.: 320.

an sich: mivel az, hogy mit látunk, azoktól a fényviszonyoktól függ, amik lehetővé teszik, hogy egyáltalán lássunk valamit. A hiányzó objektívitásnak azonban nem a szubjektívitas az ellentéte, hanem annak az elismerése, hogy a látás nem a dolgok testét, hanem az arcukat engedi észlelni: az észlelés azonban objektív törvényeknek engedelmessé válik. Alfred Werner azt írta Roger Fry *Cézanne* című könyvének a bevezetésében, hogy az impresszionisták voltak „valójában a Reneszánsz tényleges örökösei: akik a látható világ lehető legtudományosabb reprodukciójára törekedtek. Abbéli vágyukban, hogy a szem észleléseit a lehető leghűségesebben rögzítsék, a természetet kromatikus vibrációkra bontották.”<sup>6</sup>

Az tehát, hogy a Nyolcak művészetét az impresszionizmussal éles ellentétbe állítva értékeljük, egy 1910-es keletű ideologikus félreértés eredménye, akkor is, ha maguk a művészek is impresszionizmus-ellenesnek vallották magukat. Az impresszionizmus egészen mást jelentett a francia művészet kontextusában, és ezzel összefüggésben, reflektálva Gosztonyi Ferenc cikkére,<sup>7</sup> elvetném a Nyolcakkal kapcsolatban a szimbolizmus említését is.

Franciaországban az impresszionizmus-ellenességnek természetesen megvolt a vertikuma, a francia történelemben mélyen visszanyúló politikai tartalma. Azt a vehemenciát, amivel a francia szimbolisták az impresszionizmust támadták, felvilágosodás- és racionalizmus ellenességük fűtötte, és ott volt benne a szimbolistáknak az 1890-es évek elejétől datálható vallási fordulata, neokatolikus megtérése is. Miközben a magyar diskurzusban az impresszionizmus úgy mond „szubjektívitasát” kellett meghaladni, a dolgok lényegét, tényleges valóját feltáró objektív szemléletű művekkel, a francia diskurzusban ennek éppen az ellenkezőjéről volt szó: az impresszionizmus immár lekicsinyelt és ellenségesen szemlélt *objektívitasát* sürgették felváltani, többek között Albert Aurier és Maurice Denis a *Mercure de France*-ban és a *L'Occident*-ben megjelentetett cikkeikben, a képzelet és a szenzibilitás nagyobb szabadságával és a múlthoz, a nemzeti és vallási tradíciókhoz való visszatéréssel. A Dreyfus-ügy által mélyen megosztott Franciaországban Maurice Denis megalakulása óta támogatta az Action Française nevű szélsőjobboldali szervezetet, és a jobb-, idővel szélsőjobboldali politikai teoretikus Georges Sorel.<sup>8</sup> Sorel a spirituális forradalom eszméjét hirdette, szemben a racionalista és materialista nézetek alapján álló megújulás gondolatával és frakciót hozott létre a royalista Action Française-en belül, amelynek fő programja volt aláásni a racionalista köztársaságot, amit szerinte politikai és kulturális dekadencia jellemez. Sorel olyan nemzeti megújulást propagált, ami vallási hitből, valamint a klasszikus formakultúrából merít erőt. Az esztétikára ebben a nemzeti megújulásban lényeges szerepet osztott, amelyben a szimbolizmus sejtelmes és misztikus tartalmi antiracionalista, felvilágosodás-ellenes ígét hirdettek. Ebbe a

<sup>6</sup> Alfred Werner: Introduction. In: Roger Fry: *Cézanne*. London, 1927.

<sup>7</sup> Gosztonyi Ferenc: „Ha Cézanne-nak igaza van, akkor igazam van nekem is”. A Nyolcokról. *Art-magazin*, 9, 2011, 1. 34–42.

<sup>8</sup> Vö.: Mark Antliff: *Avant-Garde Fascism*. Durham – London, 2007. – főként a Bevezető és az első fejezet.

körbe igyekeztek bevonni és a maguk ideológiája számára kisajátítani, akit csak tudtak a veretes nevű művészek közül – ennek a törekvésnek a dokumentuma Denis Cézanne című 1907-es cikke<sup>9</sup> és *Tisztelet Cézanne-nak* című képe is. Denis Gauguinról és Van Goghtól a klasszicizmusig című írása, mint Gill Perry is aláhúzza,<sup>10</sup> a műalkotásokban vágyott harmóniát – amit Denis például Gauguin „neo-tradicionistának” leírt „deformatív dekorativitásában” is lát – implicite párhuzamba állítja a rendhez való politikai visszatéréssel,<sup>11</sup> a francia tradicionalizmus újjáélesztésével. „Ha a mai ifjúság” – írja Denis –, „el tudja vetni azokat a negatív rendszereket, amelyek ma a művészetet és az esztétikát – és, egyúttal a francia társadalmat és értelmiséget is – uralják, akkor a valóban korszerű klasszicista restaurációra a mi szintetista és szimbolista nézeteinkben fog rátalálni, a mi racionális Cézanne és Gauguin interpretációnkban” – ahol „racionális”-on, Denis saját interpretációja szerint, a Cézanne és Gauguin műveibe belelátott „tisza belső élet legtitokzatosabb szellemiségét” kell érteni.<sup>12</sup>

Ugyanakkor ezek a kisajátítási törekvések sok esetben megmaradtak a szándékok szintjén. Cézanne, aki a Dreyfust megmentő Zola barátja, Delacroix lelkes kedvelője volt, nem volt kisajátítható, sőt Gauguinnal és Van Goghhel együttesen kezelhető sem – többek között azért nem, mert ő maga egyiküket sem kedvelte. Cézanne a természetet tanulmányozta, és, mint megjegyezte, minden erejével küzdött a „fekete kontúrok ellen”.<sup>13</sup> Mint 1904. április 15-én írta Emile Bernard-nak: „[Ön] elég értelmes ahhoz [...] hogy hamarosan sikerül hátat fordítania a Gauguineknek és a Van Goghoknak!”<sup>14</sup>

Az tehát, hogy a Nyolcak magyar programírói és hívei Cézanne-t és Gauguin együtt említik, mint a progresszió emblematikus alakjait, ugyancsak árnyaltabban kezelendő, hiszen ez is bizonyítja, hogy a kulturális transzfer során egy másik kultúrának jobbára csak a homlokzatát tudjuk leolvasni, és itt például nem tűnik

<sup>9</sup> Maurice Denis: Cézanne. [*L'Occident*, septembre 1907] In: Maurice Denis: *Théories 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. 4. ed. Paris, 1920. 245-261. – magyarul: Cézanne. In: Maurice Denis: *A szimbolizmustól a klasszicizmusig. Maurice Denis elméleti írásai*. Ford. Balabán Péter. Budapest, 1983. 129-141. – angolul, kihagyásokkal: *Art in Theory 1900-2000*. Ed. by Charles Harrison, Paul Woods. Rev. ed. Oxford (UK) – Cambridge (Mass.) 2003. 39-46.

<sup>10</sup> Charles Harrison – Francis Frascina – Gill Perry: *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century*. New Haven – London, 1993.

<sup>11</sup> Uo., 32.

<sup>12</sup> Maurice Denis: De Gauguin et de Van Gogh au Classicisme. [*L'Occident*, mai 1909] – Denis 1920. i. m. 264. – a magyar kiadásban – amely egy kihagyásokkal teli 1964-ben megjelent francia kiadás átvétele – ez a rész hiányzik: Gauguinról és Van Goghtól a klasszicizmusig. In: Denis 1983. i. m. 94-101. – angolul, kihagyásokkal: From Gauguin and van Gogh to Neo-Classicism. *Art in Theory 1900-2000*. 2003. i. m. 46-51.

<sup>13</sup> Paul Cézanne Émile Bernard-nak. Aix, 1905. október 23. *Paul Cézanne levelei*. Összeáll. John Rewald. Ford. Illyés Mária et al. Budapest, 1971. 225.

<sup>14</sup> Uo., 213.



azonnal szembe, hogy kettejük közül a szimbolistákhoz közelebb álló Gauguin mennyivel sikeresebben integrálta a neokonzervatív csoport, mint Cézanne-t.

Mindennek a fényében ironikus, hogy Lukács is így fogalmaz: „Ma ismét rend után vágunk a dolgok között. [...] ez a művészet a régi művészet, a rend és az értékek művészete”,<sup>15</sup> holott, ellentétben a francia szimbolistákkal és ideológusaikkal, Lukács számára a rend nem a vallás és a nemzeti múlt glorifikálása, és a tradíció szembeségezése a racionalizmussal, hanem, amint az korai esszéiből kibontakozik, egy eljövendő, szilárdnak hitt oszlopokon álló, mindenkit befogadó új kultúra lett volna. Kernstok pedig éppenséggel a nemzeti múlt: a „nagy díszülések” megfestése és a „gatya piktúra” álromantikája helyett<sup>16</sup> az értelem-vezérelt festést teszi meg programjával – ami végképp szögesen ellentétes a szimbolizmus ideológiájával.

Valójában arra a konklúzióra kellene jutnunk, hogy e nézetek fényében felértékeljük az impresszionizmust, mint a szuverén látás, a megdönthetetlenül autentikus optikai élményrögzítés és ideológiamentesség művészi gyakorlatát, ami egyébként Cézanne festészetében sem vált soha egészen érvénytelenné.

Magyarországon más kultúrtörténeti és kultúrpolitikai súlya volt a színeket és formákat önállóan, a valóságos látványtól elszakadva megválasztó festészetnek – s ha valamiben, hát Lukácsnak ebben, az expresszionizmus felé mutató tendenciában kellett volna az „én” megjelenését észrevennie a festészetben. Ő azonban nyilvánvalóan Kernstok és Pór monumentális, klasszicizáló stílusát láthatta maga előtt, amikor egyfelől a „dolgok lényegét” megjelenítő formákról, másfelől ezeknek a régi művészetet visszahozó megnyugtató rendjéről, nyugalmaról, és megszerkesztettségéről beszélt.

Az, ami ténylegesen szemben állt az objektív látványfestészettel, a színek megválasztásában és felizzításában megjelenő szubjektív erő és autonómia volt, a látványtól elszakadó, vagy azt részben átíró festői szabadság Berény, Márfy, Czóbel, Tihanyi, Czigány, és részben Orbán képein. A kompozíciónak – a műnek – az érzékeléssel felfogható „külső” valóság elé helyezése, e valóság stilizálása, átszervezése és utalással –, de nem imaginációval vagy monumentális víziókkal való helyettesítése.

Kernstok és Lukács azonban nem a szuverén önkifejezést, hanem a strukturált rendet, illetve egy nagy európai tradíciókon alapuló rend fantáziáit szegezték szembe azzal, amit impresszionizmusnak tekintettek. Ha szó szerint akarjuk érteni, előttünk áll a Római Iskola esztétikája, amit Pór monumentális kompozíciói és Kernstok lovasai előre is vetítenek.

A terminológiai tévedéseket ma, mint történeti tényt kell tudomásul vennünk, de a Nyolcak értékelésében elszakadhatunk ezektől. Nem az a cél, hogy bebizonyítsuk, hogy voltak izmusok a magyar művészetben is, hanem hogy meggyőzően le tudjuk írni, miért jó festők a Nyolcak.

---

<sup>15</sup> Lukács 1910. i. m. – *Az Utak* II.: 322.

<sup>16</sup> Kernstok Károly: A kutató művészet. *Nyugat*, 3. 1910. I.: 95–99. – *Az Utak* II.: 291.