

Perneczky Géza

REVÍZIÓ A MAGYAR AVANTGÁRD KEZDETEINEK KÉRDÉSÉBEN

Egészen elemi szinten, a terminológia kérdéseivel kezdem. A Magyar Nemzeti Galériában rendezett *MAGYAR VADAK* című kiállítás a 2006-os esztendő legjelentősebb magyar vonatkozású tárlata volt. És miután bezárt, ha nem is új szóként, de új hangsúlyokkal és némileg új jelentéstartalommal kell ezután használnunk a magyar művészetre vonatkoztatott „vadak” kifejezést.

Eddig ugyanis hallgatólagos egyetértés uralkodott azon a téren, hogy ez a szó a „fauvisme”-mal kapcsolatba hozható francia művészek munkásságára vonatkozik, és egyszerűen annak magyar fordítása. A szóban forgó *MAGYAR VADAK*-tárlat katalógusa is megemlíti viszont, hogy e vonatkozásban az utóbbi időben, különösen az 1999-es párizsi *LE FAUVISME OU „L'ÉPREUVE DE FEU”* (A FAUVIZMUS ÉS A „TŰZPRÓBA”) kiállítás óta megváltozott a helyzet, mert azon számos skandináv és német, illetve néhány más nemzetiségű művész is szerepelt, és ezek nem simulnak bele töretlenül a francia művészek adta összképbe, hanem azon belül kisebb zárványokat, többé-kevésbé egyéni színezetű csoportosulásokat alkottak.

A nemrég lezajlott budapesti *VADAK*-kiállítás továbbment ezen az úton, és meggyőző művek tucatjaival tudta igazolni, hogy nem csak skandináv vagy német fauvizmusról lehet beszélni az 1905-öt követő néhány esztendőben, hanem igenis, a Párizsban dolgozó magyar festőket is komolyan kell vennünk, mint kisebb, de jelentős csoportot. Biztos, hogy ezek a magyarok annak idején egyáltalán nem voltak abban a helyzetben, hogy a francia fővárosban magukra vonhassák a figyelmet, vagy hogy elkülöníthető etnikai és stílári jellegzetességet képviseljenek – nyilvánvaló, hogy ilyesmire soha nem is törekedtek. Száz év távlatából visszatekintve azonban a most összegyűjthető művek mégis kirajzolnak egy önálló színezetű és többé-kevésbé egységesen kezelhető képet.

Vagyis voltak magyar vadak is – noha talán erről ők maguk sem tudtak. Ha pedig ezt a felismerést elfogadjuk, akkor annak megszívlelendő tanulságai vannak. Ha például egy új művészeti lexikon címszavait állítjuk majd össze, akkor abban már nem kezelhetjük a „vadak” szót úgy, ahogy azt az 1968-ban megjelent Zádor–Genthon-féle *MŰVÉSZETI LEXIKON IV.* kötete tette. Akkor ugyanis még elég volt, ha csupán egy nyíllal utalt a kötet a szó francia megfelelőjére (*Vadak:* → *Fauves*). Ezután viszont a *Vadak* terminust, így magyarul leírva, már önálló címszóvá kell tennünk.

I

Sokkal nagyobb súlyt kell adnunk ezt követően az 1904 után Párizsba ellátogatott és néha hosszabb ideig is ott maradt, a fauvizmussal ismerkedő fiatal magyar művészeknek. De a hazai szereplésüket illetően sem maradhatunk annál, hogy csupán a nagybányai művésztelepen, illetve a *MIÉNK* körében elindult erjedés képviselőit lássuk

bennük, akiket a kollégáik – évtizedeken át tartó érvénnyel – neósoknak (neoimpreszionistáknak) neveztek el. Többre lesz szükség. Noha a korabeli sajtóban többször is elhangzott velük kapcsolatban a „keresők” szó (ez visszhangzott aztán Kernstok „Kutató művészet” kifejezésében is), ők megtalálták és pár esztendeig képviseltek valamit, amit a későbbiekben legfeljebb már csak elrontani lehetett. Ha pedig elfogadjuk ezt, akkor valahol másutt, egy korábbi dátum mentén kell meghúznunk azt a törésvonalat is, ami elválasztja a plein air festészet (konkrétabban: a nagybányai iskola) közvetlen hatástörténetét és az azzal majdnem párhuzamosan futó hazai szecessziós törekvéseket a kezdődő, az ajtón kopogtató avantgárdtól. Néhány évvel korábbra kerül a magyar avantgárd kezdete.

És még ez a korrekció sem fejezi ki teljesen az új felismerések teljes volumenét. Mert nem csak arról van szó, hogy úgy tűnik most, hogy a Nyolcak 1910 körüli jelentkezése *nem* az első avantgárd megmozdulás volt a magyar képzőművészet történetében, hanem az a benyomásunk is felerősödhet, hogy a Nyolcak tulajdonképpen már csak egy klasszicizáló, az innováció tekintetében is inkább visszalépő, mint előrehaladó ága volt annak a nekilődülésnek, ami öt-hat évvel korábban kezdődött. Ez a lebiggadás pedig vitathatatlanul befolyásolta a művek közvetlenül ható ütőerejét és minőségét is. Ha beletekintünk a MAGYAR VADAK katalógusába, akkor több helyen is találkozhatunk az erre a visszalépésre utaló célzásokkal. Legnyíltabban Barki Gergely ír róla az aktképek szerepéről szóló tanulmányának zárószóiban: „A Nyolcak egyre inkább múltba forduló, a klasszikus értékeket – elsősorban a reneszánsz hagyományait – szem előtt tartó művészete fokozatosan távolodott el a fauvizmus problémáktól súlytalanított, témák nélküli világtól, hogy egy sokkal kevésbé »spontán«, nagyon is megszerkesztett, ideálisan megtervezett Árkádia-világot teremtsen magának.”¹

Nyersebben fogalmazva: a most látott VADAK-kiállításon nemcsak közvetlenebb vagy „ösztönösebb”, hanem jobb és frissebb festményeket láttunk, és egységesebb irányba mutattak ezek a képek, mint amilyen művekkel a Nyolcakat bemutató kiállításokon hozzászoktunk. Lehet persze, hogy csak rosszul emlékszünk arra, hogy a Nyolcak tulajdonképpen mit is festettek, vagy csupán a Nemzeti Galéria XX. századi állandó kiállításának a megunt és megkopott összképe az oka annak, hogy a Nyolcokról alkotott impresszióink nem állnak össze olyan érdekes és annyira meggyőző képpé, mint ahogy azt tulajdonképpen szeretnénk. Amiben egész biztosan az is szerepet játszik, hogy sok olyan munka van magángyűjteményekben, amelyek nélkül nem mutathatók be a Nyolcak igazán méltón. És nem lehet elhallgatni azt sem, hogy a Vadak tárlatán meg éppen a magángyűjteményekből érkező színvonalas művek nagy száma segítette hozzá a rendezőket, hogy olyan összképet alakítsanak ki, ami mindenkit meglepett, és ami most revízióra készítet minket. De akárhogy próbáljuk is menteni a helyzetet, annyi biztos, hogy földcsuszamlás történt.

Ugy tűnik, hogy 1907 és 1910 között a hosszabb-rövidebb időre Párizsba látogató magyar művészek között létrejött valamilyen kapcsolat, ami közös program vagy csoportos kiállítások nélkül is gondoskodott az egységes összképről és a töretlen fejlődési irányról – legalábbis így tűnik most ez száz év távlatából. Valószínű, hogy nem érdekes ennek a titkosan működő kapcsolatnak a mechanizmusában nagyon elmélyedni, mert az is biztos, hogy a Párizsba látogató magyarok külső életvitele eléggé egyenlőtlen és rapszodikus lehetett, nem mondható el például még az sem, hogy mind ugyanabba az akadémiába vagy magániskolába jártak volna. Valószínű, hogy egyszerűen csak azoknak az esztendőknek a felszabadító hatású atmoszférája, egyfajta friss léghuzat,

problémamentes léggör volt az, ami ilyen szerencsés módon befolyásolta a munkásságukat. Legkésőbb 1910-re azonban magában Párizsban is összetettebbé, bonyolultabbá vált a modern művészek helyzete.

De ha ezt a Párizsban is érezhető változást egyszerűen a magyar Vadak és az őket követő Nyolcak két különböző periódusára vetítjük vissza, és ennyire hangsúlyozzuk a köztük lévő különbségeket is, akkor valami olyasmit teszünk, ami esetleg nem egészen korrekt. Hiszen elég, ha csak a két tábor névsorát vetjük össze. A Vadak és a későbbi Nyolcak listája tulajdonképpen két egymáshoz nagyon hasonló névsor, természetesen azzal a lényeges különbséggel, hogy a Vadak – a most rendezett tárlatot alapul véve – még körülbelül háromszor annyian voltak, mint amekkora csoportba később a Nyolcak szerveződtek. Mi történt közben?

A művészek néhány esztendővel öregebbek lettek, de ettől függetlenül is mintha megváltozott volna körülöttük az itthoni levegő. Úgy tűnik, hogy a Nyolcak csoporttal alakulását már nem egy, az előbb jellemzett, felszabadult és friss atmoszféra tette időszerűvé, hanem intellektuálisabb és normatívabb elvárásokra adott válasz volt ez a szerveződés. Hogy zárt csoportként léptek fel, azt talán nem is annyira személyes igényeik diktálták, mint inkább az imponáló külföldi példák és az itthoni irodalmi életben kialakult tendenciák. Azok az egyenlenségek és stílári vagy tartalmi különbségek pedig, amelyek a neósok, illetve Vadak szervezetlen táborában még nem tűnhetek fel, vagy még nem kaptak manifeszt formát, a Nyolcak szűkebb mezőnyében és a méreteikben is nagyobb, a tartalmilag is többet markolni igyekvő feladatok során már szembeötlővé váltak, és ma is jobban zavarnak. A Vadak kiállítását látva többször is fölmerült bennem a kétely, vajon nem lett volna szerencsésebb, ha annak idején a Nyolcak névsorát a kezdeményezőkhöz néhány más művész (például Perlrott-Csaba, Ziffer stb.) bevonásával állították volna össze – de természetesen az ilyen spekulációk nagyon történelmietlenek.² Mindent összevéve és az ilyen reflexiókat is félretéve egy fontos kérdés marad végül a színen: mi az oka annak, hogy most így dekázzuk a kvalitásokat, és válogatni szeretnénk a virtuálisan kitágult mezőnyben?

Lehet, hogy a Nyolcak nimbusza a most feltűnt Vadak nélkül is megfakult volna. Hiszen lehet, hogy a nekik juttatott előkelő hely (az első igazán modern mestereknek kijáró rang és tisztelet) csak olyan zászlóhajítás volt, amelyre nem az igazolható tények, hanem inkább az a reflex készített bennünket, hogy a modern törekvéseket általában egy-egy jól körvonalazható művészcsoport működéséhez szoktuk kötni. De eltorzították az arányokat az elmúlt csaknem száz év kritikusabb periódusai és kényszerűen született vagy egyszóval túlhangsúlyozott történelmi konstrukciói is.

Sokszor megírták már, hogy a Nyolcak csoportosulása – igényes programjuk ellenére – igen laza, nagyon heterogén társulás volt. Lehet, hogy az intellektuálisan oly erős Kernstok nélkül, az ő programmatikus Galilei-körbeli előadása nélkül, ami felért egy manifesztummal (A KUTATÓ MŰVÉSZET),³ illetve Lukács György nagy hatású AZ UTAK ELVÁLTAK⁴ című írása nélkül sor sem került volna arra, hogy az először csak ÚJ KÉPEK címmel kiállító művészek a következő években is együtt maradjanak még. Tudjuk, hogy csak az 1911-es nagy, nemzeti szalonbeli tárlatuk kapcsán vették fel a Nyolcak nevet, és ez a kiállítás hozta meg számukra a legszélesebb visszhangot is. A következő, 1912-es évben rendezett közös tárlatukon azonban már négyre fogyott a ténylegesen kiállító művészek száma. Távol maradt Czóbel, Czigány, Márffy és a csoport tulajdonképpeni vezéralakja, Kernstok is. A katalógus egyéb irányú elfoglaltságaikkal mentette ki őket, úgy látszik, a közös ügy már veszített a vonzerejéből. Igaz, Bartók is felbukkant akkor a látogatók között, és mindenütt olvasható, hogy itt ismerkedett meg

Ady Endrével. Ám ez volt egyúttal a csoport feloszlásának a pillanata is. Ezután már csak más művészek közé elegyedve szerepeltek a Művészház tárlatain.

Vagyis a csoport előtörténete majdnem jelentősebb, mint Nyolcakként való fellépése. 1909 nyarán Bölöni toborzott össze a MIÉNK köréből (főleg neós művészekből) egy erdélyi vándorkiállításra induló gárdát, és ezek között voltak a későbbi Nyolcak is. A csoport Kolozsvárott és Nagyváradon mutatkozott be, és ez utóbbi kiállítás kapcsán történt, hogy a tárlatot olyan irodalmi matinéval kapcsolták össze, amelyen az Ady körül kialakult *Holnap*-antológia költőinek a verseit olvasták föl. Ez az ügyes társítás lehetett az előzménye annak, hogy nem sokkal később, amikor 1909–1910 fordulóján a szerveződő Nyolcak ÚJ KÉPEK címmel Budapesten állítottak ki, a Holnaposoktól most már egyenesen a Nyugatosokhoz vezethetett az útjuk. Az ÚJ KÉPEK kiállítás címe Ady ÚJ VERSEK (1906) kötetének volt a parafrázisa. És a *Nyugat* szerkesztői és munkatársai, így Ignó, Felek Gyula, Bárdos Artúr és megint csak Bölöni, valóban magukévá tették az ügyet, és néhány hónapra szinte pergőtűz alá vették az olvasóikat, hogy a magyar képzőművészetnek ezt a progresszív csoportját úgy mutassák be, mint az új magyar irodalom fontos szövetségesét. Hadd tegyem még hozzá, hogy az 1911-es kiállítást is irodalmi matinék kísérték, és az utolsó, 1912-es, redukált névsorú tárlat kapcsán egyenesen Jási Oszkár tartott előadást a Nyolcokról. Ez az összefogás örvendetes volt, de ha nagyon belemélyedünk a részletekbe, akkor egy-egy pillanatra az lehet a benyomásunk, hogy a Nyolcak nem is annyira a magyar művészettörténelem részét képezték, mint inkább egy, a *Nyugat* folyóirat fényudvarához tartozó és eközben az új magyar zenéhez is felzárkózni igyekvő, sőt a radikális beállítottságú szellemtudományokkal is szoros rokonságot vállaló csoportot alkottak – külső jele volt ennek, hogy a velük kapcsolatos viták és előadások is a Galilei-körben zajlottak. Ami azonban a képzőművészeti radikalizmus kérdését illeti, e téren hiába keresnénk olyan hazai fórumot, amelynek a súlya és jelentősége mérhető lett volna ezekhez a segítséghez.

Igen, mintha a Nyolcoknak tényleg valahol másutt volna a helyük, mint ahová különben az 1910–1912 körüli évek európai művészeti mozgalmait tesszük. És ehhez jött most az a hideg zuhany, hogy a Nyolcak mintha elmaradnának attól a primer erejű sugárzástól, amely a VADAK című tárlat anyagából (sokszor ugyanezen művészeknek korábbi alkotásaiból) ragyogott most fel. Nyugtalanító eredmény ez. Ide érkezve magam is úgy érzem, hogy nem ártana átlapozni a Nyolcak későbbi recepcióját. Hogyan alakult ki és miként rögzült a magyar avantgárd kezdeteiről alkotott kép a későbbi évtizedek művészeti irodalmában?

*

Talán furcsa, de a Nyolcak fellépését hosszú ideig egyszerűen nem követte semmilyen kép kialakulása. Miért nem?

Már 1910-ben szerepelt a Művészház kiállításán – a magyar magángyűjtemények anyagából kölcsönözve – Matisse és Picasso néhány képe. 1911-től kezdve pedig gyűlni kezdtek – például a *Nyugat* vagy a *Huszedik Század* oldalain – a nyugat-európai avantgárdról szóló további hírek, lassacskán terjedelmesebb beszámolók is.⁵ 1912 végén pedig nagyobb számban maguk a művek is eljutottak Budapestre, a Nemzeti Szalonban például a francia modernnek és olasz futuristák egy csoportját állították ki.⁶ Az 1913-as évben az új épületbe költöző Művészház is lépett egyet, mert most már egy nemzetközi mezőnyből gyűjtött posztimpreszionista kiállítást szervezett, amely azonban csak nevében volt posztimpreszionista, hiszen többek közt Matisse, Picasso, Delaunay, Marc és Goncsarova is szerepelt e tárlaton. Ezt követően pedig egy futurista és exp-

resszionista anyagból válogatott kiállítás nyílt meg ugyanitt, az olaszok mellett ekkor Kandinszkij, Kokoschka és a cseh Kubišta képei vendégeskedtek. Különösen a futuristák ismételt szereplései kavartak vihart Budapesten, és nem lehet csodálkozni azon, ha a Nyolcak másfél-két évvel korábbi kiállításai sokat veszítettek az érdekességükből ezeknek az újabb eseményeknek a tükrében.

Az 1914-ben kitörő világháborúval aztán mintha az egész művészeti progresszió összeomlott volna, legalábbis ami a liberális polgárság fórumait és intézményeit illeti. Friss hangú életjelek csak Kassák *Tett*, illetve *Ma* című lapjainak a köréből érkeztek. A *Nyugat* csak később, Fülep Lajos állandó munkatársként való megnyerésével, különösen pedig a magyar művészetről írt összefoglaló tanulmányainak a közlésével nyitott újra komolyabb igényű művészeti rovatot. De Fülep áttekintéséből tökéletesen hiányoztak a Nyolcak, és nem ejtett szót Fülep természetesen a neósokról sem, a tanulmányosorozat utolsó szereplője Rippl-Rónai volt.⁷ Sőt Fülep – és a *Nyugat!* – 1918-ban leköszölt egy Tihanyi ellen forduló epés cikket is – ennyi maradt volna meg az egykori fegyverbarátságából?⁸ És milyen képet kapott a Nyolcak csoportja a Károlyi-kormány vagy az 1919-es Tanácsköztársaság idején? Adataink vannak róla, hogy a Nyolcak a Nemzeti Szalonban háromszor is terveztek közös kiállítást, és talán egy külföldi bemutatóról is szó esett, de ezek a tervek nem valósulhattak meg. Fontos mozzanat volt a Tanácsköztársaság idején készített plakátok kollektívja, a Nyolcak részéről azonban csak Pór és Berény vett ebben részt. Ez az epizód évtizedekkel később alaposan felértékelődött, de azokban a nyugtalan hónapokban biztos, hogy nem befolyásolhatta jelentősen a Nyolcokról, mint művészcsoporthoz kialakult képet.⁹

Azt hihetnénk, hogy Kállai Ernő 1926-ban megjelent *ÚJ MAGYAR PIKTÚRÁ*-ja volt az a könyv, amelyben végre letisztultabb elemzés alakulhatott ki az első világháború előtti avantgárd kezdetekről, és ennek kapcsán valamilyen kiformált képet adhatott Kállai a Nyolcokról is – mi több, talán az esetleges fauves előzményekről is.¹⁰ Kállait azonban más szempontok vezették a könyve megírásakor. A kézirat elsősorban német olvasókhoz szólva fogalmazódott meg, és ezért abban nagy súllyal szerepelt a magyar festészet sajátos történelmi-etnikai alkata és temperamentuma. Az anyag háttérébe pedig az éppen diadalát ülő konstruktivizmus és a magyar kedélyvilágot tükröző expresszív naturalizmus ellentétpárját állította Kállai. Kronológiai sorrendre vagy az izmusok és a művészeti mozgalmak adatszerű felsorolására általában nem ügyelt. Nem csoda, ha ilyen belső szerkezettel a neósok, illetve a belőlük toborzott Nyolcak csoportja említésre sem kerülhettek. Ha a Nyolcokhoz tartozó művészek neveit keressük a könyvben, akkor közülük többen (elgondolkodtató besorolás!) A SZERKEZETES NATURALIZMUS című fejezetben találkozhatunk, mások pedig a legkülönbözőbb előjelű gondolatmenetekbe fölve szerepelnek. Tudjuk, Kállai Kassák neveltje volt, és 1920–1921 körül lelkes aktivista is, de még az aktivizmus szót is legfeljebb csak Bortnyik kapcsán írta le egy alkalommal ebben az egyébként nagyon fontos kötetben.

Na de akkor maga Kassák volna az, aki érdekelne minket. Mi volt az ő véleménye a Nyolcokról vagy – ha szót ejtett egyáltalán ilyesmiről a magyar művészet kapcsán – a fauves hatásokról? Forrásként a posztumusz kiadású 1972-es *AZ IZMUSOK TÖRTÉNETÉ*-t vettem a kezembe. Biztosak lehetünk ugyanis abban, hogy amit Kassák e kötetben az első világháború előtti mozgalmakról írt, az száz százalékgig megfelelt annak, amit már a húszas-harmincas években is gondolt róluk. Nos, ő is Rippl-Rónait tartotta az izmusok magyar előfutárának, és, ahogy írja: „*Utána nemsokára, mintha a föld alól bújtak volna elő, jelentkeztek a Nyolcak. Nem egyenként, hanem csoportban törték át a gátakat, olyan al-*

katásokkal, amelyek ma szintén nagy kultúrértéket képviselnek. És nem csak festettek, [hanem] demonstráltak is, úttörői, serkentői voltak a következő nemzedéknek.” És hozzát teszi még Kassák: „A Nyolcak mögött Ady állt, mint ahogyan a modern csoportok, mozgalmak és irányok mögött mindig ott állt legalább egy költő, szerepével hangsúlyozva a szó és kép közötti bensőséges és a mi századunkban megújított kapcsolatot.”¹¹

Biztos, hogy Apollinaire és a kubisták kapcsolatainak a képe lebegett Kassák szeme előtt eközben. De azt is érezzük, hogy e sorokban egy rejtett önarkép körvonalai is földerengenek, hiszen a vezér szerepét vállaló nagy költő, valamint a köréje sereglő kisebb művészek „bensőséges kapcsolata” Kassák számára már csak személyes okokból is érdekes téma lehetett. És azt is érezzük, hogy milyen markáns szerepet játszott Kassák gondolatvilágában az a meggyőződés is, hogy a Nyolcak és egyáltalán az avantgárd művészet nem közvetlenül a képzőművészet immanens lehetőségeiből, iskoláinak vagy izmusainak a sajátos fegyvertárából meríti a működéséhez szükséges erőt és ismereteket, hanem a globális helyzettől kölcsönzi a dinamikáját. És hogy mi a globális helyzet, azt pedig a korszak szellemi életének vagy irodalmának a legjobbjai közvetítik a számára. Ma már tudjuk, hogy ez a modell ebben a kiélezett formájában még a különben intellektuális körökkel közeli kapcsolatot tartó Nyolcakra vonatkoztatva sem lehetett érvényes, és Adynak a Nyolcak fölé magasodó alakja, a Holnaposok segítségével, illetve a *Nyugati* intenzív Nyolcak-kampánya ellenére is tulajdonképpen csak fikció volt. Ne feledjük, a Nyolcak megalakulásuk idején már a középnemzedékhez tartoztak, és a csoport legjobbjai – ahogy ezt a Vadaknak szentelt mostani tárlat is igazolta – nagyon jelentős és ugyanakkor teljesen magától értetődő módon kialakult neós és fauves kezdetek fölé érkeztek.

Ha egyszer Kállainál nem találtunk megfelelő fogódzót, kinél nézhetnénk utána a Fauve-ok és a Nyolcak későbbi recepcióját illetően? Rabinovszky Máriusz és Körner Éva írásainak a bibliográfiáját kerestem elő, de amit e bibliográfiák nélkül is sejtettem, nevezetesen, hogy egyikük sem írt kritikát vagy tanulmányt a Nyolcokról, az rögtön be is igazolódott (hogy a magyarországi fauves hatásokról ők ketten nem írtak semmit, abban pedig bibliográfia nélkül is biztos voltam). Körner csak más összefüggésben írt le egyszer egy frappáns véleményt a Nyolcokról, mégpedig a Bori Imrével együtt publikált Kassák-kötet oldalain, és azért ezt idézem: „A Nyolcak festészete és a Kernstok által megfogalmazott elmélet sajátos vegyülete volt az európai művészetben aktuális antiimpresszionista, a forma lényegét kutató irányzatnak és a magyar történelmi helyzetből következő, forradalmi-társadalmi szerepkörre való vállalkozásnak. Egy atomatikus, minden tárgyat formai jelentőségre redukáló festői irányzatot egyesítettek a magyarok a heroikus »nagy«-szűzsével, a kora kubisztikus cézanne-i vívmányokat a reneszánsz monumentális kompozíciójával. A háború azonban egy csapásra lehervasztotta a hősi lendületet. A harcos Nyolcak akadémikussá vagy a naturalizmusnak is sok tért engedő romantikusokká csöndesedtek.”¹²

A Nyolcak körüli évtizedekig tartó csönd persze nagyon egyszerű okokkal is magyarázható: 1912 és 1961 között, vagyis fél évszázadon át nem került sor a Nyolcakat bemutató kiállításra Magyarországon. Csak 1961-ben tört meg a jég, mégpedig azzal, hogy Pataky Dénes a Nemzeti Galériában egy grafikai kiállítást válogatott össze a Nyolcak és Aktivisták műveiből. Ezt a kisebb bemutatót követte aztán a székesfehérvári István Király Múzeum 1965 októberében megnyílt NYOLCÁK–AKTIVISTÁK-tárlata, amelyet – gondolom – joggal tekinthetünk nemcsak áttörésnek, hanem egyúttal a magyar avantgárd kialakulására vonatkozó és a legutolsó hónapokig érvényesnek számító kánon posztulálásának is. És újabb negyven évnek kellett eltelnie a székesfehérvári kiál-

lítás után ahhoz, hogy elég anyag gyűljön össze egy következő módosításra, annak felismerésére, hogy a Nyolcak előtt volt egy nem kevésbé érdekes fauves hullám is.

Amikor megkérdeztem most Kovalovszky Mártát, hogy milyen irodalomra támaszkodva készítették elő annak idején a NYOLCAK–AKTIVISTÁK című kiállításukat, akkor ő Passuth Krisztina nevét említette, aki akkor már javában dolgozott a két évvel később megjelent Nyolcak-monográfiáján, és adatokkal és tippel segítette őket.¹³ Jómagam 1961–1962-ben találkoztam először a Nyolcak körül kialakult primer irodalommal, mert a szakdolgozatom a magyar képzőművészeti kritika első világháború előtti történetéről szólt, és ennek kapcsán nem volt nehéz felfedeznem Kernstok vagy Lukács György már említett, tanulmány formátumú cikkeit, illetve azt, hogy ezekre az írókora támaszkodva a Nyolcak művészete a vulgármarxista fenntartásokkal szemben sikeresen védhető. Szakdolgozatom anyaga azonban – kiegészítve ezeknek az egykori cikkeknek az újraközlésével – könyv formájában csak 1967-ben jelent meg,¹⁴ de mint kritikus, igyekeztem a tanulságait a napi munka során addig is érvényesíteni. Ez persze egyfajta sulykolás volt, a Nyolcak–Aktivisták–Derkovits–Egry–Szentendre vonal hangsúlyozása, unos-untalan ismétlése, mégpedig azért, hogy tanulják meg e neveket végre a hivatalosak is, meg a közönség is.

Ha a fauves hatásokról már akkor többet tudok, mert a kiállításokon vagy a közgyűjteményekben már akkor több Matisse-, Derain-, Vlaminck- stb. hatást tükröző magyar festménnyel találkozom, a Vadak felvétele ebbe a fejlődésvonalba akkor is nehéz lett volna. Mégpedig azért, mert a fauves mozgalommal rokonítható művészek képeikkel a szubjektum függetlenségét és elsőbbségét hangsúlyozták, egyfajta impresszionizmust képviseltek tehát a normatívabb szellemű Cézanne-tradíciókkal szemben. Legalábbis így tűnhetett ez első megközelítésben. Ezt a szubjektívebb felfogást felkarolni pedig azt jelentette volna, hogy a hivatalos művészetpolitika racionális értékrendet hangsúlyozó érvelésmódjával került volna szembe az ember. Nem hivatkozhattam volna többé a Galilei-körre, mint háttérre, de Lukács György tekintélyére sem.

Ezért aztán azt kell mondanom, hogy szerencsés körülmény volt, hogy nem mutatkozott számottevő fauves rokonság akkoriban a felszínen. Csak annyi történt, hogy Passuth Krisztina, aki mégis sokkal alaposabban kutatott utána a képeknek, már akkor beillesztett a NYOLCAK-monográfiába egy A CSOPORT MEGALKULÁSÁNAK ELŐZMÉNYEI című fejezetet, amelyben nagy súllyal szerepeltette például Perlrött-Csaba Vilmost, Ziffer Sándort, sőt Iványi-Grünwald Bélát is, maguktól a Nyolcaktól pedig (az egész könyvben elszórva) igen sok 1909 előtti képet vett fel. Körner Éva volt akkoriban a Corvina művészeti kiadványainak a vezetője, és lehet, hogy ő is belesegített abba, hogy a kép kerekesebb legyen, vagy hogy egyáltalán a kötet ezzel a máig is nagyon informatív tartalmával egyáltalán megjelenhessen. Mert ha a magyar fauvizmusnak volt valami nyoma vagy recepciója ezekben az években (értve ez alatt nem a mozgalmat, hanem a képeket!), akkor az Passuth NYOLCAK-kötetének a lapjain kapott hangot. Lényegében így mentődött át, ezzel szívódott fel a Nyolcak művészetébe a korábbi fauves hullám. Azon a címen kapta meg ezt a segítséget, hogy útkeresés volt vagy egyszerűen kezdetek. Tényleg így is hittük. A NYOLCAK-monográfiában felrajzolt képet ismételte meg aztán kis módosításokkal Németh Lajos a MODERN MAGYAR MŰVÉSZET című kötetében,¹⁵ illetve két évtizeddel később és néhány új mozzanattal gazdagítva ezt variálta a négy szerző jegyezte MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZET A 20. SZÁZADBAN című munka is.¹⁶

Mindenesetre Passuth Krisztina NYOLCAK-kötetétől vezet az egyetlen jól nyomon követhető szál a közelmúlt VADAK-kiállításáig. És ezt azzal kommentálnám, hogy ritka

eset, hogy negyven év távlatából egy kutató revideálja, illetve hogy ilyen alaposan fejlessze tovább a véleményét, és hogy végül éppen ő legyen az, aki meglepi a kollégáit egy olyan új összképpel, amely alaposan megingatja a korábbi koncepciókat, köztük saját egykori monográfiájának néhány tézisét is. De Passuth Krisztina a VADAK kiállításának az ötletével és megfelelő munkatársak összetoborzásával, majd pedig a tárlat közös erővel történt realizálásával most mégis ezt tette, és hozzásegített ezzel mindnyájunkat ahhoz, hogy az eddig csak egyenként felbukkanó új művek és a nyomukban járó töredékes felismerések végre közös teret kapjanak, és együttes súllyal változtassák meg a magyar avantgárd kezdeteiről alkotott képünket.

II

Egy olyan kérdéskörre szeretnék még kitérni, amit a MAGYAR VADAK-kiállítás katalógusában Jack Flame fejtett ki bővebben.¹⁷ Azért kell ezt a kiegészítést megtennem, mert mindannak a háttérében, amit dolgozatom első részében elmondtam, ott állt az a szemrehányás is, hogy miután a magyar neósok java, például Berény, Perlrott-Csaba, Tihanyi, Ziffer stb. (Czöbelt csak azért nem említem, mert ő eleve fauves művészként látogatott vissza Budapestre) szép csendben magyar Vadakká vált, és ezzel sikerült adaptálniuk az akkori európai modernizmus éppen aktuális fejezetét, nos, hogy ugyanezek a művészek a soron következő lépést már nem tették meg, nem adaptálták például ugyanígy a kubizmust. Noha találni az oeuvre-jükben egy-egy kubisztikus felfogású képet, Nyolcak néven már inkább az expresszionizmus irányába kerestek óvatos továbbfejlődési lehetőségeket – vagy még ez elől is kitértek. De ha úgy belefeledkezünk az ítékezésbe, ahogy azt oldalakon át most én is tettem, akkor meg kell tudnunk mondani azt is, hogy mi lett volna az, amit a Nyolcoknak optimálisabb körülmények között csinálniuk kellett volna.

Segítségért ehhez azonban tényleg Jack Flame gondolatmenetéhez kell fordulnom. Flame azzal lepi meg az olvasóit, hogy bizonyítani igyekszik, hogy a fauvizmus és a kubizmus között egyáltalán nincs olyan nagy különbség, mint ahogy azt hinnénk. Nem bolygatja meg túlságosan régről kialakult beidegzéseinket, nevezetesen, hogy jelentős eltérés van a spontán, improvizatív festésmód és az inkább logikusnak látszó komponálásmód között. De mégis mélyebbre tekint a felszínél, elsősorban azzal, hogy különbséget tesz a festészet szintaxisa (azaz nyelvi eszközeinek az összefüggésrendszere) és tisztán absztrakt tulajdonságai között (amelyeket meg egyfajta hallucinációnak, absztrakt zenei aspektusnak nevez).

Világosabb, hogy mire gondol, ha a példáit nézzük. Matisse egy olyan művét választotta demonstratív példának, amilyen oldott – de maradjunk a Flame által választott terminusnál: – amennyire zenei hatású képet maga Matisse is csak ritkán festett (a katalógusban ez az a bizonyos NŐ JAPÁN RUHÁBAN A TENGERPARTON című, 1905-ös datálású, arabeszk ecsetvonásokkal telehintett festmény, amely még így, az egymástól jól elváló színek ellenére is – a nő ruhája kék, és ez a szín segít a formák felismerésében – első pillantásra teljesen absztrakt képnek tűnhet). Még több hasonló művet gyűjthetnénk össze, melyek – ha nem is ilyen bravúros fokon – hasonló felépítésűek. Hasonlók egymáshoz abban, hogy a színek nem a megszokott funkciójukban, a látványról is leolvasható elosztásukban és értékeikkel vannak jelen, hanem önkényesnek tetsző átértékelésen estek át, és domináló, néha egyenesen kizárólagos szerepet kaptak. Eközben átvették a formák jelentését is, azaz tulajdonképpen a formák metaforájaként szerepel-

nek. Hasonló dolgokat vett észre a kiállítás anyagához hozzászólvá Kemény Gyula is, ő a magyar Vadak „*jolly joker színéről*” írt, egyfajta pirosról, a ciklámenszínnek tónusairól, melyeket a festők a legkülönbözőbb helyzetben és funkcióban, gyakran a plasztikus formák szintaxisa ellenében használtak.¹⁸ Flame hangsúlyozza, hogy ez a fajta komponálásmód nagyon spontánnak tűnhet, de valójában nem az, hiszen Matisse és társainak módszere komoly elmélyülést és odafigyelést igényelt.

A továbbiakban pedig arra figyelmeztet, hogy a képek motívumait átfonó kölcsönhatás, az eszközök metaforikus csereberéje, ez a motívumok szintaxisa ellen forduló magasabb rendű muzikalitás a kubistákra is ugyanúgy jellemző, legfeljebb azzal a módosítással, hogy ők nem törekedtek a spontaneitás hatására, és nem a színeket használták *jolly joker*nek, hanem a formák és alakzatok kölcsönhatásaival, egymásba átható, egymást helyettesítő játékaival érték el ugyanezt. A néző ezért a kép előtt állva nem egy felismerésre váró látvánnyal, hanem egy megértésére apelláló festészeti magatartással konfrontálódik, és eközben esetleg eldöntetlen marad a számára, hogy például konvex formákat lát-e, vagy éppen ellenkezőleg, konkáv alakzatokat, hogy vajon egy fának a törzse az, amin megakadt a tekintete, vagy pedig egy álló emberi alaknak a tájkép formáiban feloldódó alakzatai tűnnek csak fatörzsnek. A formáknak ez a titkos rokonsága és kölcsönhatása, a kép absztrakt elemeivel való szuverén játék a magyarázata annak is, hogy miért változtatott át a fauves Braque olyan gyorsan és könnyedén kubista Braque-ká. Hiszen csak az eszközeit változtatta meg, nem a mentalitását. És ugyanígy az is érthetőbb lesz, hogy miért váltak egyre könnyedebbé, levegősebbé, mármár anyagtalan zenévé a kubista képek, ahogy előrehaladtak az analitikus kubizmus felé. Flame konklúziója így hangzik: Braque és társainak geometriája nem kevésbé szubjektív (vagy költői), mint Matisse és társainak a fauves festésmódja – a különbség inkább az, hogy a kubisták a geometria használatának a módjával „*az objektivitás retorikáját*” tudták sugallni, miközben persze eszük ágában sem volt lemondani arról, hogy teljes szabadsággal kezeljék a képeket.¹⁹

Kiemelném ezt a fordulatot, különösen a retorika szót, mert nagyon közel juthatunk vele a korai magyar avantgárd problémáihoz is. Hiszen rögtön érezzük, hogy a háttérben egy etikai probléma is ott feszül (és hadd mondjam ki hangosan is, hogy mi lehetne ez): „rendes” dolog-e így becsapni a nézőt? Szinte reflexszerűen kívánczik ajkunkra a válasz: nem rendes – de azonnal hozzátesszük azt is: legfeljebb zseniális. Mert ez az a szaltó mortále, amit a kisebb művészek vagy a provinciálisabb területek, mint tulajdonképpen művészeti feladatot, rendszerint nem ismernek fel, vagy ha esetleg felismerik is, hogy van ilyen, habozni kezdenek, hogy meg merjék-e tenni. Igen, a művészet cseptűragás, a nagyok ezt mindig is tudták, álcákkal, fregolikkal való bűvészkedés, amely lehetővé teszi az aktoroknak, hogy kipróbálják a lehetetlen, a szárnyak nélküli való repülést. Mert ha sikerül, akkor előbb-utóbb – hiába kapálódzik ellene – a közönség is velük repül majd.

A MAGYAR VADAK-katalógus több tanulmányában is olvasható, hogy a magyarok sajátos vonása volt a matéria és a formák hangsúlyozása, a zsírosabb, a nehezkesebb vagy nevezzük így, a transzcendens harmóniák sorsával kevésbé törődő festésmód. Kemény Gyula frappánsan tudta igazolni ennek az érvényességét azzal, hogy a színes reprókon még oly oldott, olyan önkényesnek tűnő kolorittal megfestett képeket fekete-fehérben is leköszölte, és – lám! – azonnal konvencionálisabb rendbe zökkentek a formák, győzött a normálisnak ismert háromdimenziós világ. A színek tónusértéke, úgy látszik, elmaradt a színértékük radikalizmusához képest. A fregolitechnika alkalmazása, a köl-

csönhatások muzikalitása nem volt elég merész vagy könnyed, úgyhogy a kép ahelyett, hogy továbbra is költői lebegésben maradt volna, a monokrómia szűrőjén át nézve már (a naturalizmus irányába!) süllyedni kezdett.

Hozzátenném, sok francia fauves stílusú vagy kubisztikus képpel (Gleizes, Metzinger, Fauconnier stb.) is sikerrel el lehetne végezni ezt a kísérletet, hiszen igazán nem mondható el, hogy mindegyik remekmű volna. Matisse-szal, Braque legjobb korszakával vagy Picassónak ez időben festett képeivel, illetve Kandinszkij Münchenben festett félabsztrakt vagy teljesen nonfiguratív festményeivel azonban csak ritkán sikerülne a kísérlet. Ők ismerték a művészi retorika igazi funkcióját, és tudták, pontosan érezték azt is, hogy e retorika mögött nem az úgynevezett valóság áll, hanem csak annak valamilyen emberi interpretációja. És, amennyire csak lehetett, azon voltak, hogy hátrább húzzák ezt a síkot, a lehetséges interpretációk kulisszáit, és újabb fregolik, metaforák közbeiktatásával arra kényszerítsék a nézőt, hogy ne elégedjen meg az első kínálkozó benyomással, hanem lépjen tovább, még több függőnyt próbáljon fellebbenteni, és próbálja bejárni az egész színpadot. Miközben persze az is visszavonhatatlanná vált, hogy a művész úgy mellékesen jól el is szórakoztatta a közönségét.

Hogy a magyarok fauves jellegű képei nem annyira könnyedek, hogy a színek nem közelítik meg a legjobb francia képek transzparenciáját, és hogy az ecsetvonásaik is távol maradnak Matisse arabeszk ritmust követő duktusától és a képet diszkrét metaforákkal gazdagító ötletességétől is, nos, mindezt persze sokkal egyszerűbb okokkal is magyarázhatjuk. Míg ugyanis a francia fauves művészek a neoimpresszionizmus és a pointillizmus komplexebb fejezetei felől érkeztek ehhez a transzparens és virtuóz sokértelműséggel lebegtetett festésmódhoz, addig a magyaroknál kimaradt ez az előzmény.

Ha eltanulták is, hogy érdemes a nagyobb sínfelületeket lazán odaszórt ecsetvonásokkal mozgalmassabbá tenni (ilyen képek például Ziffer Sándornak a Baross térről festett vásznai), ez a technika többnyire inkább csak „fizikailag” mozgatta meg a felületeket. (Hozzátenném: Ripplnél ez a csak fizikai eszközökkel történt felületmozgatás szinte karikatúraszerűen leegyszerűsítette az úgynevezett kukoricás korszakának néhány képét – barátai, a nabik sokkal inkább megmaradtak a valeurőknél vagy a tömör színekkel festett felületeknél.) Egy szó, mint száz, a magyar gárda csak kerülő utakon juthatott hozzá a kép mélyebb összefüggéseiből ötleteket merítő metaforatechnikához, ahhoz a rafináltabb harmóniához, amelyet a franciák, különösen Matisse azért művelhettek, mert a kései pointillizmus képviselői (a legjobb példa erre Seurat) nemcsak kromatikusan kezelt pontokat, színfoltokat használtak, ahogy azt esetleg a naiv néző látja, hanem nagyon odafigyelve az egész kép ökonómiájára és kompozíciójára, minden felületbe belecsempészték a festmény többi elemének, valamennyi részletének a karakterét és színvilágát is, és ez a sokértelmű, komplex festésmód gondoskodott arról, hogy a képeknek (látszólagos egyszerűségük ellenére is) többretű tere, sokatmondó atmoszférája legyen – nemcsak fizikai, hanem szemléleti és szellemi értelemben is.

Az egykori neósok iskolájából azonban kimaradt ez az elemző munkát is tartalmazó pointillizmus. Ha túl akartak lépni Nagybányán, alapfokon Cézanne-ra támaszkodva tehették ezt, és csak erre az alapozásra kerülhettek aztán rá az újabb párizsi hatások. Ami önmagában természetes útvonala lett volna a fejlődésnek, de később mégis problémaként jelentkezett, hogy a magyar mezőny (a neósok és köztük természetesen a későbbi Nyolcak is) megálltak Cézanne középső korszakánál. Csak addig követték Cézanne-t, amíg az impresszionizmust meghaladva újra a formák volumenjét és a kom-

pozíció szilárdságát állította vissza a régi jogaiba. Nem látjuk nyomát viszont annak, hogy Cézanne későbbi festésmódját is ugyanígy adaptálni tudták volna. Vagyis hogy észrevették volna azt, hogy Cézanne – működésének utolsó évtizedében – újra fellazította az egyes tárgyak körvonalait és szilárd autonómiáját, mégpedig az egész kép terének és egységesebb szerkezetének a javára, és hogy ezt elérje, ő is cserélgetni kezdte, kölcsönhatásba hozta a motívumok szín- és formaértékeit (különösen a kései tájképeken szembetűnő ez). A levegő ekkor ugyanúgy „lombossá” válik, színesen szeldelt hasábokká lényegül át, mint amilyen hasábokra bomlott fel a fák koronája, és a felhők is ugyanolyan kristályos tömegként jelennek meg a képen, mint amilyen kristályos felülettel a Montagne Sainte-Victoire tekint ránk a felénk forduló sziklás oldalával.

Vagyis Cézanne kései korszakában a valeurökre bontott formák kaleidoszkópszerű mozgalmassága már a kép valamennyi részén ott van, homogén rácsot alkot. Az a benyomásunk, hogy a festészet technikai elemei átlendültek a szüzsé motívumain, és mintegy a szemlélet, a látvány mögött megpillantott élmény egyetlen nagy metaforájává emelkedtek. Az eredmény az induló izmusok felfogását előlegezi: a kései Cézanne-képek nem objektív igényű újrafogalmazásai, hanem hologramszerű átírásai a világnak, minden részletükben ott van immanens módon a szüzsé teljes volumene, egész közölni való világa. És a képeknek nincsenek már a szó régi értelmében vett motívumai sem, hiszen maga a kép vált megoldásra váró egyetlen motívummá. Ezzel a holisztikus komponálásmóddal magyarázható egyébként az is, hogy a befejezetlenül maradt Cézanne-festmények (a csak éppen elkezdett vásznak is!) miért képesek rá, hogy felidézzék az egyébként nem realizálódott, „üresen maradt” részleteket is. Az első ecsetvonások után ugyanis már megjelenik és ott áll a kép mögötti kozmosz, a cézanne-i látásmód a maga teljes, lenyűgöző habitusával.

Flame azt írja, hogy 1907 körül már be is fejeződött a Fauve-ok korszaka. Ha ezt a periodizálást talán túl szorosnak érezzük is, annyi biztos, hogy 1908-tól kezdve Európa-szerte mindenütt már a kései Cézanne által teremtett holisztikus komponálásmód adaptálásával foglalkoztak azok, akiből hamarosan az izmusok vezető alakjai lettek. Integrálni igyekeztek az öreg Cézanne látásmódját, azt a szemléletet, amely a képeket egyetlen komplex objektumként, részekre nem bontható, de annál intenzívebb belső életet élő entitásként kezelte. A Cézanne középső korszakát jellemző szolid objektivitás pedig művészettörténeté némesedett. Akik megmaradtak nála, azok egy szép és etikus tradíciót folytattak, de a tulajdonképpeni forradalmi tett, az objektivitás demonstrálása helyett már csak annak retorikus fordulatait ismételhették – „Cézanne modorában” festettek.

No de vissza a magyarokhoz! Ha a Nyolcak közül többen neós vagy fauves korszakukban eljutottak is már egyszer a holisztikus festésmód küszöbéig, fejlődésük későbbi korszakában mégis egyre nagyobb szerepet kapott náluk a reneszánsz értelemben vett rend, a szimplán objektív hang keresése. Vagyis nem jutottak túl a küszöbön. Természetesen nem csak a magyar festők élmezőnye maradt meg ilyen konzervatívabb tartománynak. Szinte valamennyi európai országban megtörtént ekkor a jobbik táborának újabb kettéválása (egyfajta második „szecesszió” volt ez) – egyrészt azokra, akik meg merték tenni azt, hogy átlépjék a határt egy látszólagos anarchia irányában (hiszen Cézanne kései képei vagy a korai kubizmus kísérletei ilyen anarchiának, eleve vesztett csatának ígérkeztek), másrészt pedig azokra (és ezekhez tartozott az igényesebb felfogású művészek többsége!), akik ezt az utolsó lépést nem tették már meg. Ettől az újabb szétválástól számíthatjuk a tulajdonképpen mindmáig tartó skizmát: vol-

tak, akik képeket posztuláltak (legjobb példa erre a vezető kubista mesterek mellett a tézisképeket festő Málevics vagy a minden tézis nélkül újra meg újra bámulatosan fel-frisülő Matisse), és így vagy úgy, de ezzel mindig egy-egy kozmoszt teremtettek, aztán vannak művészek (és általában ezeket is moderneknek nevezzük), akik meg inkább csak képeket festenek.

Emlékeztetnem kell rá, hogy jóval a Nyolcak előtt Fülep Lajos volt az, aki már lefektette nálunk azokat a síneket, amelyek Cézanne-ig vezettek, de aztán onnan vissza is kanyarodtak. Fülep korai, zseniálisan érzékeny kritikái segítették hozzá a vajt fülűket ahhoz, hogy megértsék, miért kell túllépni az impresszionizmus felfogásán. De a későbbiekben Fülepnél sem találunk egyetlen sort sem arra nézve, hogy meglátta, megértette volna Cézanne újabb teljesítményét is, azt, hogy az ábrázolt világ objektívebb megfogalmazásától tovább lehet lépni a festmény magasabb rendű integritásáig, a képfelület ideális értelemben vett objektummá szervezéséig. A természetelvűségtől való búcsú utolsó pillanata volt ez, és ennek az utolsó lépésnek a jelentőségét nem ismerhették fel azok, akik igen erős szálakkal kötődtek a korábbi korszak, a századforduló értékvilágához – ezek közé tartozott Fülep is. Hirtelen ráköszönő vakság lepte meg, valahányszor olyan teljesítményekkel találkozott, amelyek Cézanne utolsó képeinek a felfedezéseit vették át és vitték tovább. Ez a megtorpanás vezethette őt ahhoz az eklektikus álmegoldáshoz is, hogy – a korszerű művészet lehetséges feladatait elemezve – már ne csak a reneszánszig, hanem egyenesen a görögökig kezdjen visszalátni (lásd a MAGYAR MŰVÉSZET-ben is felrajzolt maximákat). Még szerencse, hogy a Nyolcak ebben nem követték őt.²⁰

Látjuk, hogy a magyar modernnek kezdeteit taglaló kutatásaink még most, egy évszázad eltelte után is mennyi kiegészítésre szorulnak, és hogy elég volt az, hogy egy olyan kiemelkedően érdekes kiállítás nyíljon, mint amilyen a MAGYAR VADAK volt, vagyis hogy maguk a művek jussanak végre szóhoz, és máris kapkodva kezdjük revideálni a nézeteinket. Hogy valóban deficitjeink vannak, arra az eddig elmondottakkal én is csak utalásokat tehettem, egyébként pedig jobban teszem, ha visszatérek Flame cikkéhez, illetve a Vadak magyar mezőnyéhez és ahhoz a kérdéshez, hogy miként kezeljük a fauvizmus tágabb mezőnyétől elkülönítő sajátos helyi vonásokat – de ezt is csak érinteném most. Biztos, hogy a magyarok közül Czöbel jutott legközelebb fauves korszakában ahhoz a könnyedén lebegtetett, de mégis nagy odafigyelést igénylő kvázi-pointillista technikához, amelyről Flame is bebizonyította, hogy valójában igen komplex festésmód volt (lásd FESTŐK A SZABADBAN, 1906, vagy SZALMAKALAPOS FÉRFI, 1909). Egyébként azonban a fauves kéreg alatt ott dobogott a nagybányai szív, az a tömör színekkel dolgozó technika, amelyet például Ferenczy Károly napsütésben érlelt, tömör zománcú olajképeiről ismerünk. Ezeket a festményeket át pedig Münchenig lehet visszakövetni a szálakat. A neósok nagy problémája lehetett, hogy ők viszont Párizsba vágytak, és noha sok esetben el is jutottak oda, fejlődésükből mégis kimaradt egy fejezet, mégpedig az, hogy anyanyelvi szinten ismerhessék meg a pointillizmus, illetve a seurat-i komponálásmód rejtett bonyolultságát, a színes látvány mögött megbúvó elemzések és diszkrét kölcsönhatások metaforikus játékát.

Hadd jegyezzem meg: ha elfogadjuk Jack Flame tanulmányának a tanulságait, akkor el kell fogadnunk azt is, hogy e hiányosság miatt nemcsak Matisse költői merészségének az adaptálása vált nehezebbé a magyarok számára, hanem meglehetősen fejletlen maradt az a készségük is, hogy felismerjék és elsajátíthassák a kubizmus tulajdonképpeni belső tartalmának, a formák kölcsönhatásainak és egymásba fonódó já-

tékának a technikáját, illetve efféle merészségre inspiráló költői szabadságot. Ez a hiányosság az, amit durva általánosítással München örökségének tarthatunk. Nyilvánvaló persze, hogy a magyarok tarsolyában ezeken a problémákon túlmenően is ott volt még egy és más, például egy sor általánosabb kulturális és mentalitásbeli sajátosság, melyeket nagyon prózaian az akkori Osztrák–Magyar Monarchia szellemi horizontjával vagy politikai-társadalmi problémáival hozhatunk összefüggésbe, és természetesen ezek is kihatottak a képek alakulására. De mégis abban foglalnám össze az eddig elmondottakat, hogy ami a mesterség kérdéseit illeti, arra vonatkozólag (a most zárult VADAK-kiállítás tanulságain is okulva!) azt mondhatjuk, hogy a magyar művészek élmezőnyére is jellemző volt az, hogy általában csak a retorika szintjéig követték a művészek a francia példákat (nem számítom természetesen közéjük azokat, akiket a párizsi miliő teljesen asszimilált, például Czöbel Bélát vagy Réth Alfrédot).

Volt egy korszakuk, amelyben a szubjektív retorika szellemében festettek, és ezt hoztuk kapcsolatba most – joggal – a több szabadságot és egyéni szint megengedő fauvizmussal is (és ez az, ami talán különben jobban is tetszik most nekünk). Valamint volt egy kevésbé meggyőző későbbi korszakuk, amelyben – mint Nyolcak – inkább az objektív retorika nyelvén próbálták közölni a közben sokkal bonyolultabbá vált mondanivalóikat (és ez az, amit most félsikerű próbálkozásnak, sőt sok esetben egyenesen visszafordulásnak érzünk). A katalógusban nem találtam olyan gondolatmenetre, amely az itt vázolt hiányos tapasztalatok természetével és következményeivel foglalkozott volna – ezért tértem ki részletesebben rájuk.

*

Hát ennyit még hozzászólásként a Vadak ügyéhez és ahhoz a felismeréshez, hogy lám, nem a Nyolcakkal, hanem ezekkel a Vadakkal kezdődött a magyar avantgárd története. Látható, hogy a legtöbb részletkérdés nem válaszolható meg azonnal, vagy nem meríthető ki végleges érvénnyel – sehol sincsenek elvarrva még a szálak. A tények színvonalán is van mit kutatni, a történet végső tanulságait pedig nyilván még évtizedekig fogják újra és újra fogalmazni az utánunk következők. Megvallom, az volt a szándékom, hogy ide érkezve az ő szerepüket hangsúlyozom, és visszalépve nekik adom át a színteret. De azt is érzem, hogy nem olyan egyszerű most egy udvariasan tessékéző mozdulattal a nyitott ajtóra rámutatni. A magyar Vadak kiállításával ugyanis a kurátorok inkább egy forgóajtó szárnyait hozták mozgásba.

Jegyzetek

1. Barki Gergely: PÁRIZSTÓL A PARADICSOMIG. UTAZÁS A MAGYAR VADAK AKTJAI KÖRÜL. In: A MAGYAR VADAK PÁRIZSTÓL NAGYBÁNYÁIG 1904–1914. Magyar Nemzeti Galéria, 2006. 145–157.

2. Való igaz, hogy néhány esetben csak véletlenszerűen kiobbant személyes konfliktusok döntöttek arról, hogy a Nyolcak tagja lett-e valaki vagy nem – ilyen eset volt az, hogy Ziffer

Sándor azért nem csatlakozott a Nyolcokhoz, mert összeszólalkozott Czöbel Bélával. Lásd erről Rum Attila: KUTATÓÁROK A MAGYAR VADAK KERESÉSÉHEZ. In: MAGYAR VADAK... 61–68. (65–66.) A Nyolcak tagjai voltak: Berény Róbert, Czigány Dezső, Czöbel Béla, Kernstok Károly, Márffy Ödön, Orbán Dezső, Pór Bertalan és Tihanyi Lajos. Az 1911-es kiállításukra meg-

hívták vendégnek a hímezéseit bemutató Lesznai Anna költőnőt és Femes Beck Vilmos, valamint Vedres Márk szobrászművészeket.

3. Kernstok Károly: A KUTATÓ MŰVÉSZET. A Könyves Kálmán Szalon helyiségeiben rendezett kiállítás alkalmából a Galilei-körben 1910. január 9-én tartott fölolvasás. Közölve: *Nyugat*, 1910. I. 95–99.

4. Lukács György: AZ UTAK ELVÁLTAK. Előadás a Galilei-körben 1910. január 16-án. Közölve: *Nyugat*, 1910. I. 190–193.

5. Példák: Feleky Géza: SALON DES INDÉPENDANTS. *Nyugat*, 1911. III. 291–292., 295. Balázs Béla: FUTURISTÁK. *Nyugat*, 1912. II. 645–647.

6. Lásd: Berény Róbert: A NEMZETI SZALONBELI KÉPEKRŐL. *Nyugat*, 1913. I. 197–198. Kernstok Károly: A FUTURIZMUSRÓL. *Huszedik Század*, 1913. I. 221–223.

7. Fülep Lajos 1917–18-ban a *Nyugat* munkatársaként ismételtelen is publikált képzőművészeti kritikákat, írt többek közt Ferenczy, Rippl-Rónai és Kernstok kiállításairól. 1918 márciusától májusig közölte a *Nyugat* a magyar művészetről írt összefoglaló igényű tanulmányainak első három fejezetét. Ezek az írások kibővívte és könyv alakban néhány évvel később (1923-ban) MAGYAR MŰVÉSZET címen jelentek meg az Athenaeum Kiadónál.

8. Fülep Lajos: TIHANYI LAJOS. AZ ARCKÉP A FESTŐJÉRŐL. *Nyugat*, 1918. nov. 692–696. Tihanyi ekkor a Ma Váci utcai kiállítóhelyiségében állított ki, és Fülep sértően karikatúraszzerűnek érezte Tihanyinak róla festett, expresszionista stílusjegyeket felmutató portréját.

9. Lásd erről Passuth Krisztina: A NYOLCAK FESTÉSZETE. Corvina, 1967. 123.

10. Kállai Ernő: ÚJ MAGYAR PIKTÚRA 1900–1925. Amicus-Kiadás, 1926. A kötetnek volt egy német nyelvű változata is: NEUE MALEREI IN UNGARN. Leipzig, 1926.

11. Kassák Lajos: AZ IZMUSOK TÖRTÉNETE. Magvető, 1972. 162–163.

12. Bori Imre–Körner Éva: KASSÁK IRODALMA ÉS FESTÉSZETE. Magvető, 1967. 165–166.

13. Passuth Krisztina: A NYOLCAK FESTÉSZETE. Corvina, 1967.

14. Perneczky Géza: KORTÁRSÁK SZEMÉVEL. ÍRÁSOK A MAGYAR MŰVÉSZETRŐL 1896–1945. Corvina, 1967.

15. Németh Lajos: MODERN MAGYAR MŰVÉSZET. Corvina, 1968.

16. András Gábor–Pataki Gábor–Szücs György–Zwickl András: MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZET A 20. SZÁZADBAN. Corvina, 1999.

17. Jack Flame: FAUVIZMUS, KUBIZMUS ÉS AZ EURÓPAI MODERNIZMUS. In: MAGYAR VADAK... 37–46.

18. Kemény Gyula: FRANCIA NYOMVONALAK A MAGYAR VADAK ÉS NEÓKOS FESTÉSZETÉBEN. EGY RESTAURÁTOR FELJEGYZÉSEI. In: MAGYAR VADAK... 185–200.

19. Flame: i. m. 43.

20. Fülep klasszicizáló megtorpanásában jelentős szerepet játszhattak a német festészetből és esztétikai irodalomból nagy késéssel Magyarországra érkező példák is, így Hans Marées reneszánsz egyensúlyt kereső festészete és a bevallottan görög előképeket követő Adolf Hildebrand szobrászművész akkoriban igen népszerűnek számító könyve, a DAS PROBLEM DER FORM IN DER BILDENDEN KUNST, mely Wilde János fordításában 1911-ben magyarul is megjelent. Kernstok egyre rajzosabbá váló kései képeiben Marées felfogásának a leegyszerűsítése köszönt vissza, Fülep pedig még külsőségekben is utánozni igyekezett e két német tekintélyt, a XIX. század utolsó harmadában Firenzében letelepedő Maréest és Hildebrandot, hiszen 1908-ban egy Dante-kutatásokra kapott ösztöndíjjal ő is Firenzébe utazott (ahogy később nosztalgikusan emlegette: „Firenzébe, a ciprusok alá”), ahonnan csak az első világháború kitörésekor tért vissza. Fülep „emigrációja” időben is egybeesik a magyar Vadak lehigadásával és Nyolcakká tömörülésével, illetve a cézanne-i és fauves hatások lezárulásával és az egész párizsi élményvilágnak egy annál sokkal spekulatívabb és ideologikusabb színezetű gondolatvilággal való behelyettesítésével. Érzésem szerint ez az összeesés – mivel messze túlmutat Kernstokék vagy Fülep személyes sorsán is – további vizsgálódásokra vár, és talán sokat megmagyarázhat abból, hogy a magyar Vadak spontánul kialakult serege miért és hogyan vált ketté 1910 körül. Mégpedig egy, az avantgárdal továbbra is lépést tartó kisebbségre (Czóbel, Réth, Tihanyi és az egy generációval fiatalabb Nemes Lampérth és Mátis Teutsch tartozhatnának ide, ez utóbbiak mestere lesz aztán a Párizsba elgyalogló Kassák), illetve az avantgárdtól egyszer s mindenkorra búcsút vevő szélesebb mezőnyre.