

Támba Renátó

Új rend – új ifjúság

Eszmetörténeti recepció és gyermekszemlélet Kernstok Károly ifjúaktjain

Bevezetés

Tanulmányunkban a Nyolcak eszmei importőreként ismert Kernstok Károly ifjúaktjainak értelmezésére vállalkozunk a gyermekkor-történeti ikonográfia-ikonológia módszerével,¹ az alkotásokat átható eszmetörténeti áramlatok tükrében, annak megválaszolása céljából, hogy a művek mögött munkáló eszmei motívumokon keresztül miképp jut kifejezésre a művész társadalom- és emberképe, illetve abból milyen következtetések vonhatók le a gyermek- és fiatalságszemléletre vonatkozóan. Az elemzések folyamán megkíséreljük felvázolni a Nyolcak és Kernstok művészetét meghatározó eszmei és esztétikai áramlatok, valamint a korabeli egyetemes művészeti irányzatok koncepcióinak a csoport és Kernstok festészetére gyakorolt hatását. A releváns eszmei áramlatok, hatások meghatározása során egyrészt Kernstoknak a polgári értelmiséggel való erőteljes szellemi kapcsolatainak vizsgálatából indulunk ki, másrészt pedig a művészettörténeti szakirodalom recepciótörténeti információi tájékoztatnak minket a főbb hatásokról. Végül az eszmetörténeti hatások feltérképezése után arra keressük a választ, hogy milyen releváns gyermekkor-történeti áramlatokkal állíthatók összefüggésbe a vizsgált művek. Az elemzések megalapozottá tételében indokolt munkánkat egy eszme- és társadalomtörténeti szempontok alapján újrászerveztük, a Nyolcak és Kernstok Károly művészetére vonatkozó, a művészettörténeti szakirodalom információit és megközelítésmódjait felhasználó áttekintéssel kezdeni, hogy ezután kapcsolódási pontokat találjunk a nevelés- és gyermekkortörténet által tematizált korabeli eszmei áramlatokkal, a Nyolcak, az objektív idealista hagyomány, a polgári liberális értelmiség, az életreform, a reformpedagógia és a gyermektanulmány közötti kapcsolódási pontok feltérképezése érdekében. Ezt követően kezdjük meg az alkotások elemzését, immár a megalapozó fejezetekben körülírt megállapítások és összefüggések tükrében.

Új képek, új eszmék – a Nyolcak művészetének eszmetörténeti aspektusai

A társadalom átformálását vállaló, a teljes egyenlőség eszméjét, a magántulajdon eltörlését és az eljövendő közösségi társadalom utópikus vízióját hirdető baloldali szellemi elit,² az ún. polgári radikális értelmiség intézményes kapcsolatrendszere a 20. század küszöbén már kezdett kiépülni. Eszméiket ekkor már olyan folyóiratok közvetítették, mint a *Huszedik Század*, a *Világ*, a *Szellem*, az *Auróra*, a *Ház*, valamint a *Nyugat*, s olyan szervezetek képvi-

1 Ennek módszertani és elméleti alapjait lásd TÁMBA 2017a. 11-25., 79-122.; TÁMBA 2017b; továbbá: ENDRÓDY-NAGY 2015.

2 TAKÁTS 2007. 89.

selték törekvéseiket, mint a Társadalomtudományi Társaság, a Galilei Kör, a feudalizmus felszámolását célul kitűző Polgári Radikális Párt,³ vagy a bernsteini szociáldemokrácia felfogását követő Magyar Szociáldemokrata Párt. Ez utóbbi mérsékeltebb, de a magyar baloldalra annál jellemzőbb hangot mutatott, hiszen mentesítette ideológiáját a proletárforradalom, a jelenlegi társadalom felszámolásának terhéől, ehelyett célja a proletárnak a polgár helyzetébe való felemelése volt.⁴ A szociáldemokratizmus képviselője volt Jászi Oszkár is, aki az államosítás és a teljes egyenlőség eszméje helyett a szabad kooperáció és decentralizáció elvében, valamint az általános választójogért folytatott küzdelemben hitt.⁵

A kor társadalmi-politikai mozgalmai meghatározó szellemi hatást gyakoroltak a művészeti életre is, így Jászi Oszkár például (Lukács Györggyel együtt) intenzív kapcsolatot ápolt a Nyolcakkal, mely működésének rövid ideje alatt (1909–1912) művészetkoncepciójával, az impresszionisták által ábrázolt tünékeny való mögött megbúvó univerzális törvényszerűségek föltárásával, architektonikus képépítési módszerével, zárt formavilágával az új társadalmi rend iránti igényt igyekezett kifejezni. A Nyolcak lényegkiemelésre törekvő tudatossága, racionalitása, „gondolkodó” festészete a társadalomtudomány, a *Huszedik Század*, a Galilei Kör eszmevilágával volt rokon, összhangban állt a polgári értelmiség eszmevilágával, s egyúttal – formanyelvi megoldásaiknál, képépítési eljárásaiknál fogva – leszámolást jelentett az akadémikus művészettel, sőt, magával a feudális Magyarországgal is,⁶ mely állapotának konzerválásához a századvég, századforduló műcsarnoki festészete egyértelműen hozzájárult. A Nyolcak vezetője – szellemi, esztétikai és szervezeti értelemben egyaránt – Kernstok Károly volt, tagjai pedig Márffy Ödön, Berény Róbert, Tihanyi Lajos, Pór Bertalan, Czigány Dezső, Orbán Dezső és (jobbára csak névleg) Czöbel Béla voltak.

E művészek MIÉNK-ből való kiválásuk után, 1909 decemberében, még „Keresők” néven rendezték meg első kiállításukat *Új képek* címmel a Könyves Kálmán Szalonban.⁷ A polgári értelmiség újságírói valóságos politikai fordulatként ünnepelték a tárlatot, hiszen a baloldali eszmék vizuális megfogalmazásait látták az itt kiállított 32 képben.⁸ Így aztán olyan újságírók támogatását nyerték meg maguknak, mint Jászi, Lukács és Bölöni György, ez utóbbi megszervezte első vándorkiállításukat is Erdélyben.⁹ A polgárság szélesebb rétegei számára, mint korábban említettük, ekkor már haladó szellemű folyóiratok nyújtottak orientációs pontot,¹⁰ melyek pozitív hangú kritikáival szemben azonban ismeretesek olyan bírálatok is, mint például Kézdi-Kovács Lászlóé, aki az „*apache festészet csimborasszója*” bélyeggel látta el a kiállítás képeit,¹¹ vagy Komáromi Kacz Endréé, aki pedig „*napi sikerre éhes szélhámosoknak*”¹² nevezte a csoport tagjait. Az 1911-ben megrendezett második kiállítás is nagy port kavart, hiszen ezt látogatta meg Tisza István, aki miután

3 NÉMETH 1981. 547.

4 TAKÁTS 2007. 90.

5 TAKÁTS 2007. 93.

6 NÉMETH 1981. 550.

7 OELMACHER 1975. 139.

8 NÉMETH 1981. 552.

9 GELLÉR 2010. 46.

10 PASSUTH 1972. 7.

11 OELMACHER 1975. 139.

12 TÍMÁR 2018. 47.

felháborodva elhagyta a kiállítótermet, sajtókampányt indított a „vadak” ellen.¹³ A harmadik kiállítás 1912-ben volt, de ezen már csak négyen állítottak ki (Berény, Orbán, Pór, Tihanyi); ezután a csoport lényegében felbomlott, de a Tanácsköztársaság alatt egyszer még összetalálkoztak.¹⁴

A Nyolcak művészeinek célja a társadalmi haladás szolgálata volt, s az ehhez szükséges radikális újításhoz Ady költészetéből, illetve a vele kialakított intenzív kapcsolatból nyertek ösztönzést. Az *Új versek* költőjéhez hasonlóan az *Új képek* piktorai is a párizsi szellemet kívánták meghonosítani a „*Magyar Ugaron*”,¹⁵ s Adyhoz hasonlóan Kernstok köre is felismerte, hogy a klasszikus formanyelv már alkalmatlan a kor által felvetett új mondanivalók kifejezésére,¹⁶ s hogy a polgári demokrácia forradalmi meggyorsítása érdekében folyó küzdelemmel adekvát új kifejezésmódokra van szükség.¹⁷ A régi tradíciót leváltó új hagyományok megteremtésére való törekvés rokonítja ugyan Ady és a Nyolcak művészetét, minek okán Kanizsai Ferenc az *Új képek* festészetét a magyar pikúra adyzmusának nevezte a *Magyar Hírlap* hasábjain,¹⁸ ám a rokonság távoli, legfeljebb az útkeresés irányvonalait illetően tételezhető. Továbbá ugyan festészetük távlati célja a forradalmi átalakulás szolgálata volt, ám e célt nem rövid úton, a propaganda, vagy Kernstok kifejezésével élve az ideológiai érdekeknek alárendelődő „*alkalmazkodó művészet*”¹⁹ eszközeivel kívánták szolgálni, hanem a „*kutató művészet*” révén. Ennek fő feladata az intellektuális elemzés volt, mely a dekoratív, expresszív, konstruktív átírásban, a lényeges elemek megjelenítésére korlátozódó, Cézanne által inspirált konstrukciós törekvésben nyilvánult meg,²⁰ amelyet hol kevésbé, hol jobban árnyalnak a fauvizmus sajátosságai, mely 1906 táján még – az erőteljesebb szellemi orientáció kezdetét megelőzően – meghatározó hatást gyakorolt a csoport festészetére.²¹

E képépítő szándékú koncepció középpontjában a harmónia, az egyensúly és az egyetemes rend keresésére irányuló művészi kutatómunka állt,²² s ennek az új totalitásigény által áthatott metafizikai irányú útkeresésnek az életre hívója az a transzcendentális válság volt, melyre az életfilozófia és a kultúrakritika képviselői (Nietzsche, Ibsen, Strindberg, Ady) hívták fel a figyelmet, s amely az istentől való megfosztottság, a totalitás élményének hiánya, a szubjektivitás diadala, a szabadság vákuuma és az elidegenedés élménye által meghatározott történeti korban állt elő,²³ a 19. század végén és a századfordulón. Az „*Isten halott*” (Nietzsche) és a „*Minden egész eltörött*” (Ady) kijelentése után a Nyolcak művészei a koruk uralkodó képkonceptióját adó impresszionizmust a látási benyomás esetleges közlésére irányuló, konstruktív szellemi tartalomtól mentes művészetnek ítélték meg,²⁴ s azzal szembeszegülve az *Új képek* alkotói egy, a régi képépítési hagyományokkal felhagyó,

¹³ PASSUTH 1972. 141.

¹⁴ PASSUTH 1972. 7.

¹⁵ ROCKENBAUER 2014. 158., 163.; PASSUTH 1972. 74–75.

¹⁶ ÉLES 2007. 30.

¹⁷ TASNÁDI 2006. 29.

¹⁸ TÍMÁR 2011. 91.; ROCKENBAUER 2010. 78.

¹⁹ KERNSTOCK 1910.

²⁰ TASNÁDI 2006. 35.

²¹ Lásd PASSUTH 1972. 136., 155.

²² RUM 2015. 51.

²³ NÉMETH 1999. 64., 73., 76.; KEMÉNY 2010. 123.

²⁴ Lásd KERNSTOCK 1910.

azok helyébe újakat megteremteni igyekvő, kutató-kereső művészetet kívántak állítani, a rend, az új értékek és a megépítettség igénye által vezérelve, melynek okán Lukács György Kernstokék új művészetét „*az egész-alkotás művészetének*” nevezte.²⁵ A műalkotás konstruált teljességére törekvő képkonceptió²⁶ végül elvezetett az architektonikus alakítás azon, már Hildebrand által is említett gyakorlatáig, mely „*a természet művészi kutatásából magasabbrendű harmóniát terem*”.²⁷

A Nyolcak – Kernstoknak tulajdonított – mottója szerint a művészek a természet híveiként határozták meg magukat, akik értelemmel merítenek abból az akadémikus másolás módszere helyett,²⁸ s ez már eleve magában foglalja e festőknek a természethez való elvont, már-már metafizikai irányú, „kereső” beállítódását. E festőcsoport – az impresszionizmus természetszemléletétől eltérően – a természetet nem az anyag szüntelen változásának ténye felől közelítette meg, s nem is csupán önmagánál fogva, az anyag szintjén vizsgálta azt, hanem az érzékileg felfogható anyagi jelenségek – így a képeken megjelenő formák mögé – egy egyetemes, pusztán a ráció erejével megközelíthető elvet helyezett. Az alkotói eljárás természethez való kötődését az egyetemes rend tételezéséből fakadó idealista-racionalista elképzelés szerint magyarázó, s így a mimetikus látványképzés kényszerétől mentes képkonceptió alapjait egy, a német objektív idealizmust megközelítő, metafizikai irányultságú, idealista filozófia adta, mely a művészet abszolútum általi meghatározottságából kiindulva a struktúrateremtést, a konstrukciót tekintette fő feladatának.²⁹ Ebből az abszolutizálásból fakadtak azok a szigorú elvek, melyek mentén a festők felépíteni igyekeztek képeiket, Márfy szavaival élve: „*a kompozíció, a konstrukció, a formák, a rajz, a lényeg kihangsúlyozásával*”.³⁰ A Nyolcak konstrukciós törekvése körvonalazódik Kernstok Károlynak a Galilei Körben elhangzott, *A kutató művészet* című előadásában is, mely szerint el kell vonatkoztatni a látvány felületi rétegeitől, így a színtől és a tónustól, hiszen ezeknek nincs realitása. Ehelyett a testek ábrázolására kell törekedni, egy, a dolgok lényegének kutatására irányuló, „kereső” művészet szolgálatában.³¹

Lukács György is a dolgok rendjének, lényegének és egyensúlyának kifejezésére való törekvésnél fogva jellemezte a Nyolcak művészetét, minek okán annak architektonikus képépítkezésében a filozófus a rend, az állandóság és az értékek művészetét vélte felfedezni *Az utak elváltak* című előadásában, mely ugyancsak a Galilei Kör 1910-es rendezvényén hangzott el, reakcióként Kernstok előadására.³² A művészek képein a Lukács által felismert szigorú kompozíció a rendbe, „*a jól megkonstruált társadalomba*”³³ táplált hitet fejezte ki, szemben az általa individualista szemléletűnek vélt impresszionizmussal,³⁴ mely Lukács szerint nem más volt, mint a pillanatnyi hangulatok és a jelentés nélküli felületek festészete.

25 LUKÁCS 1910.

26 KEMÉNY 2010. 123.

27 MARKÓJA 2010. 63.

28 Lásd KERNSTOCK 1910.

29 MARKÓJA 2010. 64.

30 Márfy-t idézi: MARKÓJA 2010. 52.

31 KERNSTOCK 1910.

32 LUKÁCS 1910.

33 NÉMETH 1981. 550.

34 LUKÁCS 1910.

A Nyolcak művészetében és Lukács esztétikájában tehát megkérdőjeleződött a természethez való viszonyulás impresszionista szemlélete,³⁵ mely empirikus kutatások, optikai kísérletek tanulságaira alapozódott, s így pozitivista meghatározottságú festészetükben a formák, az anyagi jelenségek nem ágyazódtak bele egy metafizikai egészbe. Ezzel szemben a Nyolcak képei – Lukács megközelítéséhez hasonlóan – mintha csak a valóság egészéből kiragadott, de totalitást megragadó részletek volnának, melyek mindig a leglényegesebbet kívánják közölni az életről.³⁶ A fizikai és a szellemi kapcsolatára vonatkozó elképzelés e tekintetben hasonlóságot mutat a fiatalon elhunyt Popper Leó szemléletével, aki szerint a piktúra minden, egymással plazmatikusan összekapcsolódó elemét (fizikai dimenzió) magában foglalja a festészet ún. homogén őszanyaga (szellemi dimenzió), amely nem más, mint egyfajta egyetemes massa, melyet Popper Allteignek nevezett,³⁷ Lukács pedig „*egyenemű közeg*” néven vitt tovább saját esztétikai rendszerébe.³⁸ Popper szerint már Brueghel „*tarka fantáziaképei*” is az egyetemes massa átérése felől érkeznek, de időközben mintegy kiforrálódnak belőlük a hétköznapi tudat számára már felismerhető jelenségek, ennek ürügyén pedig – a Nyolcak mottójára emlékeztető módon – megfogalmazza az igényt, miszerint a festmény ne a természet másolata, hanem a természet újratelemelt része kívánjon lenni.³⁹ A festő így válhat az „*átlelkesített dísz*” teremtőjévé, miközben a természet eszméjétől indul el, hogy végül a szőnyeg eszméjét realizálja,⁴⁰ amint azt Brueghel, vagy épp Czóbel Béla (*Téren*, 1906) és Kernstok Károly (*Lovasok a víz partján*, 1910) képein tapasztaljuk.

Metafizikai irányultságú természetszemléletükből fakadóan a Nyolcak festői a struktúra, a tér és a plaszticitás kérdésére összpontosítottak,⁴¹ sokadrendű tényezővé avatva így a színt, a zártságra és befejezettségre törekvő, a jelenségek mögött megbúvó szerkezeti valóságot hangsúlyozó kompozíciók⁴² megteremtése érdekében, mindezt az empiria által feltérképezhető természeti mögött megbúvó állandó rend feltárása céljából. A művészek – szembefordulva az általuk a szubjektív érzéseken nyugvó, önkényes világtértelemezés által körülírt impresszionizmussal⁴³ és a nagybányaiak által hivatkozott crocei intuicionizmussal⁴⁴ – Fülep Lajos felfogásához hasonlóan az alkotást a belső élmények kiszelektálására és átférfalására irányuló értelmi munkának tekintették, melyben valamiképp a „szellem” alakító munkája nyilvánul meg, akárcsak Fülepnél.⁴⁵ Ebből az idealista-racionalista attitűdből – mintegy a szellemi tartalom kinyilatkoztatásaképpen – fakadt a forma és a tartalom összetartozásának elve⁴⁶ is egy, már magát a stílust is közösségi elvnek tekintő,⁴⁷ egyének fölött álló művészet megteremtése céljából.

35 SOMHEGYI 2005. 423–424.

36 LOBOCZKY 1998. 154.

37 VOJTECH 2010. 129.; POPPER 1983. 75.

38 LOBOCZKY 1998. 154.

39 VOJTECH 2010. 129–130.

40 POPPER 1983. 81.

41 PASSUTH 1972. 136.

42 MARKÓJA 2010. 59.

43 NAGY 1991.

44 NÉMETH 1981. 549.

45 Lásd MÁRFAI MOLNÁR 2001. 68.

46 Lásd NÉMETH 1981. 549.

47 Lásd MÁRFAI MOLNÁR 2001. 54.

A Nyolcak művészei intenzív kapcsolatot ápoltak a kor népszerű irányzataival, így a cézanne-i piktúra és a fauvizmus bizonyos elemeit is integrálták festészetükbe, de fentebb vázolt eszmei meghatározottságaikból fakadóan – eszmei orientálódásuk mind fokozottabbá válásával párhuzamosan – egészen sajátos módon adaptálták az új áramlatokat. A festők nagy figyelemmel adóztak Cézanne festészetének, de mint az hamar bebizonyosodott, a piktúrájából kifejtendő festői modell alkalmas volt arra, hogy a művészek saját világfelfogásuk képére formálják azt, igazolási alapot nyújtva ezáltal saját politikai-társadalmi állásfoglalásuk számára,⁴⁸ egy olyan értelem-vezérelt piktúra jegyében,⁴⁹ mely minden erejével a látvány mögött húzódó örök formai törvényszerűségeket kutatja.⁵⁰ E művészek úgy merítettek a francia mester képkoncepciójából, hogy közben megtagadták az impresszionizmus felfedezéseit,⁵¹ a pillanatnyi hangulatok rögzítésére való törekvés (téves) vélelménél fogva az individualista szemlélet hordozójának bélyegezve azt meg, miközben Cézanne elfogadta az impresszionizmus megannyi elméleti vívmányát, mint amilyen többek között a fénybontás és a valór volt.⁵² Ugyanakkor miután hiányolta belőle a szükség-szerű összefüggések láncolatának felismerését, ő maga kívánt létrehozni egy, a természet motívumainak viszonyrendszerére összpontosító, az egyensúly és a harmónia elvén nyugvó festészetet.⁵³ Cézanne „*az érzékelés tényeinek megszilárdítására*” törekedett azáltal, hogy igyekezett kivonni azokat „*a fény emésztő, dologi szubsztanciájukat feloldó hatása alól*”,⁵⁴ s a látottaknak az egyszerű megjelenési módjától való elvonatkoztatásától egy már-már rendszertani igényű szerkesztési eljárásrendig jutott el.⁵⁵ A tárgyak elrendezetségének nevezett kompozíciós elv jegyében Cézanne képein minden tárgynak csak a másikkal együtt van értelme, kifejezésre juttatva a felfogást, miszerint a valóság korántsem véletlenek halmaza, hiszen mélyrétegeiben objektív összefüggéseket hordoz, melyek csak az ész hatalmával ragadhatók meg.⁵⁶

Ezen a ponton kapcsolódik a legeggyértelműbben a Nyolcak felfogása Cézanne piktúrájához, hiszen a szerkezeti elemek, a kontúrok, a tér és a plaszticitás hangsúlyozása által áthatott, tárgyilagos felfogású kompozícióik mögött ugyancsak egyetemes gondolati tartalom munkál. Képeikre jellemző az a cézanne-i eljárás is, hogy kevés motívumot helyeznek el a képen és kevés színnel dolgoznak, a meglévő kevés motívumot pedig szükségszerű kapcsolatba hozzák egymással, hiszen őket a jelenségek „*egymásra vonatkoztatottságukban foglalkoztatják*”.⁵⁷ A Nyolcak festészetét tehát Cézanne nyomán erőteljes konstrukciós törekvés hatotta át a végiggondolt eszmeiség kutatása érdekében, ám mindennek ellenére a művészek elmaradnak Cézanne mögött a kiegyensúlyozottságot, de a motívumok kötöttségét illetően is. Olyan, a szecessziót idéző, a gondolati orientációt hangsúlyozó kompozíciós megoldások pedig, mint a Cézanne által elutasított „*fekete kontúrok*”⁵⁸ alkalmazása,

48 PASSUTH 2011. 79.

49 FORGÁCS 2011. 37.

50 PASSUTH 1972. 142.

51 NÉMETH 1999. 167.

52 NÉMETH 1999. 166.

53 NÉMETH 1999. 168.

54 HOFMANN 1974. 177.

55 DE MICHELI 1969. 190.

56 PASSUTH 1972. 135.

57 Lásd 1911-es kiállításkatalógus, itt: FÁKÓ 2010. 9.

58 Lásd FORGÁCS 2011. 34.

a nagyfokú szimmetria,⁵⁹ „a kötött folt- és vonalrendszerű szecessziós formaelemek”⁶⁰ felelevenítése, a vonalak néha öncélú ritmusa, a sziluetszerű figurák és az alakok testetlensége pedig már egyenesen eltávolítják festészetüket Cézanne koncepciójától.⁶¹ Ugyanakkor az ugyancsak a szecesszióból ismert, a kalligráfiát idéző kontúrok és dekoratív síkfelületek Gauguin művészetét idézik,⁶² az ecsetkezelés pedig olykor Van Gogh vásznait juttatja eszünkbe.

A csoport ábrázolási gyakorlatára, még a nagybányai és a MIÉNK-időszak alatt, 1906–1909 között,⁶³ részben személyes kapcsolatok, részben Czóbel Béla közvetítése által,⁶⁴ nagy hatást gyakorolt a fauvizmus is, különösen Matisse alkotómódszere, melynek lényege a keveretlen színekkel felrakott színfoltok alkalmazása és a kontúrok nélkülözése a perspektíva törvényeinek elkerülése céljából.⁶⁵ Ám ezzel ellentétben a Nyolcak festészetében a szín sokadrendű tényező lett,⁶⁶ a spontaneitás helyett a struktúrateremtés törekvése dominált,⁶⁷ teret adva az új társadalmi rend megalkotására irányuló igény képi kifejezésének. Mindazonáltal különálló törekvésnéppé jelentkezik az expresszionizmus hatása Berény Róbert freudizmus által átítatott piktúrájában,⁶⁸ s még inkább Tihanyi Lajos festészetében, de annak neurotikus atmoszférájától eltávolodva, a Nyolcakra jellemző architektonikus képépítési szigor által áthatva.⁶⁹ A Nyolcak festészetében tehát a részben a Cézanne koncepciójából kinyert konstrukciós törekvés dominált, ezáltal vizionálva az új rend és új értékek által áthatott társadalom illuzórikus utópiáját, mely a csoport tagjainak művészetére általánosan jellemző, de a legmeghatározóbb módon Kernstok életművében érhető tetten.

Eszmei csomópontok és idealista-racionalista attitűd Kernstok Károly művészetében

Kernstok Károly a Nyolcak vezetőjeként meghatározó kapcsolatot épített ki a művészcsoport és a baloldali értelmiség között. A művész szociális és társadalmi problémák iránti érdeklődése valószínűleg már fiatalkorában elkezdett érlelődni, mégpedig Lyka Károly feltételezése szerint – az iparos hagyomány mellett – a családba került elhivatott szociáldemokrata Porth György hatására,⁷⁰ de majd csak Nyergesújfalun való letelepedését követően, 1905-től kezdett határozott formát öltetni. Ekkortájt került szoros kapcsolatba a Galilei Körrel és a Társadalomtudományi Társasággal, s ekkor kötött barátságot a polgári radikális mozgalom vezetőivel, így Jászi Oszkárral, Bölöni Györggyel, Vészi Józseffel

⁵⁹ Lásd NÉMETH 1981. 564.

⁶⁰ KEMÉNY 2010. 106.

⁶¹ PASSUTH 1972. 135–136.

⁶² Kemény Gyula nyomán: MARKÓJA 2010. 55.

⁶³ PASSUTH 1972. 136., 155.

⁶⁴ KEMÉNY 2010. 104.; PASSUTH 1972. 151.

⁶⁵ HOLLÓSI 2010. 41.

⁶⁶ PASSUTH 1972. 136.

⁶⁷ KEMÉNY 2010. 104.

⁶⁸ NÉMETH 1981. 562.

⁶⁹ NÉMETH 1981. 562.

⁷⁰ BODRI 2000. 76.

és Vámbéry Ruzstemmel,⁷¹ valamint itt formálódtak ki művészeti kapcsolatai is.⁷² 1913-ban (Márffy Ödönnel és Bölöni Györggyel együtt) felajánlotta szellemi munkáját a Szociáldemokrata Pártnak,⁷³ a Tanácsköztársaság idején pedig aktív szereplője volt a politikai életnek. Erőteljes társadalomtudományi érdeklődése okán – feltételezhetően Jászi Oszkár közvetítésén keresztül – hatott rá az evolucionizmus felfogása is, amelyet – mint arról egyik, 1923-as naplóbejegyzéséből értesülhetünk – ő maga szocialista felfogásával hozott összefüggésbe, amikor Darwin fejlődéelméletére és Ernst Haeckel ontogenetikai modelljére hivatkozva „*az ember biológiai fejlődését*” „*a politikai internationale történelmi előmunkásának*”⁷⁴ nevezi. Mindenesetre Kernstok baloldali elkötelezettsége olyan erős volt, hogy – Czöbel Béla kifejezésével élve – magát a művészi harcot is a kulturális küzdelemmel összefüggésben képzelte el, így aztán nemcsak írásait és cselekedeteit, de festményeit is a mozgalom szolgálatába állította.⁷⁵

Széleskörű műveltsége, a szociális irányultságú szépirodalom és a politikai irodalom terén való tájékozódása is jelentősen hozzájárult művészete gondolati karakterének kiformalódásához, hiszen olvasottsága kiterjedt Jaurès, Briand, Waldeck, Rousseau, Diderot, Comte, Spencer, Boutroux, Le Dantec, Le Bon, Tolsztoj, Dosztojevszkij, Swift, Shakespeare, Voltaire, Kant, Spengler, France, Verlaine és Jókai műveinek ismeretére.⁷⁶ Mint ezen olvasmánylistából kirajzolódik, eszmei tájékozódásában kiemelkedő helyet kapott a felvilágosodás filozófiája, a szocialista irodalom, valamint az orosz realizmus prózája, s mindez igazolja munkásságának forradalmi karakterét, de Kernstok festői törekvései határozottan összekapcsolódtak Lukács György, Fülep Lajos, Jászi Oszkár és Ady Endre törekvéseivel is.⁷⁷ Közülük Jászival és Adyval közeli kapcsolatba is került, így például Adyt számos alkalommal látta vendégül nyergesújfalui villájában barátjaként, az *Új versek* (1906) költője pedig még *Margita élni akar* című versében is szerepeltette Kernstokot Ottokár karakterében, *Sípja régi babonának* című versét pedig egyenesen a festőnek ajánlotta (*Kernstok Károlynak, baráti szeretettel*).⁷⁸

Miután Kernstok tekinthető a Nyolcak eszmei importőrének és elméletírójának, s miután a Nyolcak művészetfelfogását, ábrázolási gyakorlatát motiváló eszmei áramlatok képviselőivel is elsősorban neki voltak közvetlen kapcsolatai, elmondható, hogy a Nyolcak korábban már vázolt koncepcionális és kompozíciós alapvonásai az ő művészetében jelennek meg a leginkább magától értetődő módon. Művészetét fokozottan jellemzi az az impresszionizmus-ellenesség, az az objektív idealizmushoz közelítő, idealista-racionalista szemléletmód,⁷⁹ illetve az a szigorú kompozíciós eljárásokra és a tárgyak elrendezettségének cézanne-i elvére⁸⁰ alapozott architektonikus képépítési szigor, melyek együttesen egy új, a látható világ mögötti univerzális törvényszerűségekre koncentráló, a természetben

71 PASSUTH 1972. 27.

72 Lásd DÉVÉNYI 1970. 14.

73 PASSUTH 1972. 95.

74 KERNSTOK 2010. 63.

75 BODRI 2000. 78.

76 BODRI 2000. 130.

77 NÉMETH 1981. 566.

78 HORVÁTH 1997a. 168.

79 MARKÓJA 2010. 64.

80 Lásd PASSUTH 1972. 135.

a konstrukciót kereső,⁸¹ új világrend után áhító, baloldali érzésvilágú művészetszemléletet formáltak ki. Művészetére a határozott kontúrozás, illetve a szecessziót idéző szimmetrikusság⁸² és ritmikusság, az alakok sziluettszerűsége csakugyan jellemző,⁸³ ahogyan a Gauguin-t idéző dekoratív felületkezelés is.⁸⁴ Kernstok szigorú kompozícióján Lukács a jövő társadalmának megépíttetésébe vetett hit képi kifejeződését látta,⁸⁵ hiszen a képszerkesztési elvei mögött megbúvó természetszemlélet alapjaiban már számára is felismerhető volt az az abszolutizáló, a totalitást megragadni kívánó metafizikai indíttatású felfogásmód, mely képeit a struktúrateremtés törekvése által meghatározottá és lényegkeresővé teszi.

A Kernstok művészetét átható eszmei karakter kiformalódásához erőteljesen hozzájárult az is, hogy a festő 1901-ben belépett a szabadkőműves testvériségbe, azzal a céllal, hogy az önnemesedés folyamatán keresztül hozzájáruljon egy igazságosabb világrend kiformalódásához. Kernstok saját maga egyre csiszoltabbá válására irányuló erőfeszítése tükröződik a művész azon törekvésében is, hogy – a körző és szögmérő módja szerint – a végsőkig kiszámított, „*mégis természetesnek ható mértani konstrukciókkal*”⁸⁶ jellemezze az emberi alakot. Számos művén visszaköszön a szabadkőművesek társadalmi egyenlőségbe vetett hite is, mint például a *Lovasok a víz partján* című festményen, mely egy vágyott „árkádiai világ”⁸⁷ utópikus képének vizuális megfogalmazásával hirdette a társadalom megreformálásának, újratertemtetésének eszmei alapokra helyezésének igényét.

Mint az a fent említett kép alapján is megállapítható, Kernstok Károly integrálta ugyan festészetébe Cézanne piktúrájának bizonyos vonásait, ám míg Cézanne képépítési módszerének szerves részévé avatta az impresszionizmus olyan vívmányait, mint amilyen a fénybontás és a valóranalízis, addig Kernstok az impresszionisták mintegy esküdt ellenségeként megtagadta annak számos koncepcionális elemét, így „*festészete bezárult*”.⁸⁸ Cézanne színtömbökből felépített tömegeivel szemben Kernstok körvonalakkal hangsúlyozta a formákat (hozzájárulva ezáltal a filozofikus képtartalmak kiemeléséhez), dacára Cézanne kontúrelleenségének,⁸⁹ a test domborulatai, illetve maguk a testrészek pedig plasztikusan emelkednek ki a festő vásznain, ahogyan lovaskompozícióján és ifjúaktjain is.⁹⁰ E képeken a testeket magában foglaló tér ahelyett, hogy a légköri jelenségek érvényesítésével érzékeltetné a messzeséget, határozottan megszerkesztett, zárt, már-már színpadszerű keretet nyújt az alakok számára, amelyek egymáshoz való viszonya a szigorúan szimmetrikus megszerkesztettségben ragadható meg, a szecesszió dekoratív felületeit idézve.⁹¹

Miután Kernstok „*megszerkesztett emberlátomásain*”⁹² meghatározó a vonalak ritmikussága, a képi motívumok ornamenszerű elrendeződése, e képek formái a Popper Leó által megfogalmazott „őseredeti anyag” szervesen egymáshoz kapcsolódó részeként

81 MARKÓJA 2010. 52., 64.

82 NÉMETH 1981. 564.

83 Lásd PASSUTH 1972. 135–136.

84 Lásd Kemény nyomán: MARKÓJA 2010. 55.

85 NÉMETH 1981. 550.

86 KOVÁCS 2010. 258.

87 KOVÁCS 2010. 258.

88 KEMÉNY 2010. 107.

89 Lásd FORGÁCS 2011. 34.

90 KOVÁCS 2010. 256.

91 MARKÓJA 2010. 65.

92 MARKÓJA 2010. 66.

jelennek meg előttünk.⁹³ E művek dekoratív szemlélete éppen azzal indokolható, hogy képelemeik a homogén ősanyag művészi átértéke által kerülnek megformálásra, s így a „lényegre” utalnak, s csak a vászonra vitel folyamatában válnak láthatóvá a praktikus tudat számára felismerhető formák, melyek immár a természet újraterepített részeiként rendeződnek el a szőnyszerűen megkomponált vásznon.⁹⁴

Az így létrejött kompozíció – akárcsak Lesznai Anna ornamentikaelméletében (lásd *Kezdetben volt a kert*) – minden ornemens a „lényegre” vonatkozik, hiszen itt minden vonal a természet absztrakt képzetére nyomán rajzolódik elénk, s csak annyira válik a hétköznapi tudat számára felfoghatóvá, amennyire még visszautalhat a természet eszméjére. Miután e „*lineáris figuraabsztrakciók*”⁹⁵ az egyetemes energiának az egyes dolgokban való munkálkodását juttatják kifejezésre, e kompozíciók igazolást adnak annak a megváltásigénynek,⁹⁶ amely Kernstoknál a társadalom radikális reformjával kapcsolódik össze. Kernstok figurái mintegy a természet absztrakt képzetére visszautaló, az egyetemes energia rezgése által áthatott ornamensekként bontakoznak ki előttünk, s miután – immár Lukács fogalmával élve – az „*egynemű közeg*”⁹⁷ átértéke nyomán az egységesség és zártság elve uralkodik el rajtuk (ugyancsak megidézve Lesznai vízióját), határozottan visszautalnak az archaikus és klasszikus görög művészet hagyományára, gondolva itt például arra a hasonlóságra, ami Kernstok lovaskompozíciói és a Parthenón frízének lovasai között található.⁹⁸ Mindennek nyomán tehát Kernstok képalkotó módszere egyfajta metafizikai istenkeresés felől érkezik, s ez a transzcendenciaigény érthetővé teszi, hogy Kernstok elképzelése szerint a művész mintegy prédikátorként, az „*esztétika papjaként*” a társadalmi hierarchia legmagasabb fokán kell, hogy álljon.⁹⁹

Az új ember, a gyermek és Kernstok

A Nyolcak, s különösen eszmei vezetője, Kernstok Károly, a művészetet közösségformáló erővé kívánta tenni. Kernstok képeit az új társadalom és az új ember ideájának szolgálatába kívánta állítani, ezért művei a természeti valóság tünékeny jelenségei mögött munkáló egyetemes törvényszerűségek feltárására irányuló kutató szemléletet hordozzák magukban a struktúraterepítés eszközei által. A képeken megfogalmazódó vizionárius világszemléletben a polgári radikális értelmiség saját utópiáit vélte felismerni, s Kernstok olvasmányait, eszmei kapcsolatait¹⁰⁰ ismerve feltételezhető (képei alapján pedig bizonyítható), hogy a polgári értelmiség által képviselt társadalmi attitűdök valóban integrálódtak művészetébe. Miután pedig a polgári radikális gondolkodás meghatározó eszmei hivatkozási alapjaként jegyezhető, az evolucionizmus (különösen Spencer állandó tökéletesedésről szóló tana,¹⁰¹ vagy Haeckel ontogenetikai modellje) által közvetítődött természetességmotívum (a ter-

⁹³ VOJTECH 2010. 129.

⁹⁴ VOJTECH 2010. 129–130.

⁹⁵ MARKÓJA 2010. 66.

⁹⁶ Worrington tolmácsolja: MARKÓJA 2010. 66.

⁹⁷ LOBOCZKY 1998. 154.

⁹⁸ MARKÓJA 2010. 66–67.

⁹⁹ VOJTECH 2010. 135.

¹⁰⁰ Lásd BODRI 2000. 130.; HORVÁTH 1997a. 168.

¹⁰¹ PÁL 1997.

mészetes fejlődés toposza) és a gyakran metafizikai irányú transzcendenciaigény együttes jelenléte közös az életreform-mozgalom, a reformpedagógia és a gyermektanulmányi mozgalom szemléletével,¹⁰² feltételezhetjük, hogy Kernstok Károly általunk vizsgált ifjúaktjait az említett motívumok az életreform-mozgalomra, a reformpedagógiára és a gyermektanulmányi mozgalomra gyakorolt hatáshoz hasonló módon határozzák meg.

Egyébként az életreform-mozgalmakhoz hasonlóan a polgári radikálisok jelentős szellemi bázisát, a Nyolcakkal kötetlen kapcsolatban álló Lukács Györgyöt is tagjának jegyző Vasárnapi Kört is jellemezte a transzcendenciaigény, a gyónás, a kvázivallásos hangulat,¹⁰³ valamint a pozitívizmus- és impresszionizmus-ellenesség, a gyermektanulmány szemléletmódjával pedig az empirizmus és a transzcendens szféra, az eleven lét és az egyetemes létező ellentmondást kiegyensúlyozó dualizmusa rokonítja,¹⁰⁴ ami ugyancsak alátámasztja a vázolt összefüggéseket. Mindenesetre elmondható, hogy a kultúrakritikából kiinduló, de valahol a platonizmus, a miszticizmus ösvényén, a kanti és a hegeli utakon járó polgári radikális gondolkodók eszmei törekvései között igen meghatározó volt a természetes fejlődés toposza és az abszolútum alakító munkája közötti szimbiotikus kapcsolat megfogalmazása, s ily módon közeli szellemi kapcsolatot tudhat magáénak az életreform és a gyermektanulmány áramlataival. Mindazonáltal feltételezésünkéből kiindulva vizsgálódásunk elsősorban a Kernstok ifjúaktjai, a polgári radikális ember- és társadalomszemlélet, az életreform, a reformpedagógia és a gyermektanulmány közötti eszme- és motívumtörténeti párhuzamok, hatások kimutatására irányul, hogy végül következtetéseket tegyünk a gyermekkép és gyermekfelfogás terén mutatkozó párhuzamokra vagy közvetett recepciós folyamatokra, mégpedig a többek között a képeken fellelhető, az életreform és a reformpedagógia motívumvilágában is fellelhető motívumok, szimbólumok, létmetaforák, ikonográfiai kódok feltárására irányuló ikonográfiai-ikonológiai elemzésen keresztül.

A természetközelség, a civilizációs sallangoktól való szabadulás kívánalma és az élet-hazugságok leleplezésére irányuló törekvés (kultúrakritika- és Nietzsche-recepcióval megalapozott) mozzanata már az életreform képviselőinél fellelhető, azonban a természetes önkibontakoztatásba, a cselekvő-, teremtő- és képzelőerőbe, az egyéni érdeklődés jelentőségébe vetett hit, valamint az abból fakadó ideálkép az „új emberről” és a gyermekről mint megváltóról már a reformpedagógia és a gyermektanulmány hozadéka. Mindez az evolucionizmus és szociáldarwinizmus felismeréseiből indul ki, de a gyermek alkotó erejének misztifikálása által egyszersmind egyfajta idealista-racionalista attitűdöt szóltat meg. Ez a kettősség feltételezésünk szerint Kernstok ifjúaktjain is fellelhető, s a gyermek (ifjú) a művész és a tárgyalt reformáramlatok esetében egyaránt az új rend elérésének záloga. A gyermek teremtő potenciált hordozó testi létének funkcionális törvényszerűségei és az azokkal összekapcsolt perspektivikus jelentések érvelési alapjait képezik az elérendő transzcendens totalitásnak, mely társadalmi síkon az egyéni teremtőerőre alapozott közösségi szemlélet körvonalazásával írható körül. Az evolucionizmus örökségként az új áramlatok emberszemléletében a természeti mibenléténel, s ebből eredően egyéni akaratánál, érdeklődésénél, cselekvő-, képzelő- és teremtő erejénél fogva definiált ember áll, melynek mintegy prototípusává a civilizációs sallangoktól még meg nem rontott gyermek

¹⁰²Lásd VARGA 2006.

¹⁰³VINCZE 2014. 197.

¹⁰⁴Vö. NÉMETH 2005. 47.

válik,¹⁰⁵ s ahhoz hasonlóan, ahogy Nietzsche-nél ő az „emberfeletti ember” mintája, Ellen Key *A gyermek évszázada* című munkájában¹⁰⁶ „megváltóként”, „a jövő építőmestereként” aposztrofálódik.

Ellen Key nyomán aztán a gyermek „a kis Jézus alakjának laicizált és populáris változatként”¹⁰⁷ jelent meg számos eszmei áramlatban, s ezzel együtt a magasabbrendűség kifejezőjévé vált, magában hordozva a nietzschei gyermekfogalmat, amely – az übermensch-felfogásból kiindulva – hirdette, hogy az emberiség megújulása és a megváltás lehetősége – képzelőerejének teremtő potenciálja okán – kizárólag a gyermekben rejlik, ezért az új törvény csakis az újrakezdés, a felejtés és a játék potenciálját magában hordozó gyermek tisztelete lehet.¹⁰⁸ Az új felfogásban a gyermek abszolút lény, abszolút volta azonban a mélylényegét meghatározó örök természeti sajátosságokból ered, s csak ezek megértése révén válhat lehetővé a jobb jövő letéteményeseként dicsőített gyermek szolgálata.¹⁰⁹ Ez a Haeckel ontogenetikai modelljéig visszavezethető¹¹⁰ természetelvű gyermekszemlélet a gyermeki természet alapmotívumainak feltérképezésétől az ember természeti lényegének felszabadulásáig vezető úton vélte megvalósíthatónak a társadalom és az emberi élet reformját.

A reformpedagógia retorikájában immár a gyermeki szabadság, az önkibontakozás és az önállóság lettek a gyermeklét vonásaiáé,¹¹¹ összefüggésben a természet őállapotához való visszatérés kívánalmának életreform-motívumával.¹¹² Ebben a folyamatban a pedagógiai sajtóban olyan új, a gyermek önértékét hangsúlyozó folyóiratok jöttek létre, mint amilyen a *Jövő Útjai*, amelynek hasábjain hangsúlyozott szólamná vált többek között a gyermeknek a természetihez való visszavezetésének igénye,¹¹³ valamint a boldogságra nevelés kívánalma.¹¹⁴

Ennek megfelelően a gyermektanulmányi mozgalom reprezentánsa, Nagy László szerint a gyermekkort az élet univerzális törvényeinek alárendelt ösztönélet, a teremtő életakarát határozza meg, mely cselekvést és szabadságot követel, ezért az „új iskolának” – vallja Rabindranath Tagore nyomán – utat kell engednie az ösztönös megértés formáló erejének,¹¹⁵ mégpedig – mint azt Domokos Lászlóné hangsúlyozza – a keresés, a felfedezés és az alkotás folyamatán keresztül.¹¹⁶ A cél tehát nem a tudatalatti öncélú felszabadítása, hanem hogy az ösztöntartományokat *mozgósító* megismerés folyamatában végül uralomra juthasson az intuíció, az érzés, az értelem és az akarat fogalomkörével körülírt szellem.¹¹⁷ Ennek jegyében Nagy László – Adolf Ferrière-re hivatkozva – az érdeklődést avatja a gyermek életének fő motívumává, mint a „munka ösztökélőjét”, „a gondolkodás szítóját” és

¹⁰⁵ Vö. ROUSSEAU 1978.

¹⁰⁶ KEY 1976.

¹⁰⁷ SÁSKA 2011. 19.

¹⁰⁸ NÉMETH 2013. 20.; NÉMETH 1996. 10.; NIETZSCHE 1908.

¹⁰⁹ SÁSKA 2011. 19.

¹¹⁰ SÁSKA 2011. 21.

¹¹¹ NÉMETH 2002. 26.

¹¹² Lásd NÉMETH 2002. 33.

¹¹³ ACKERMANNÉ 2013. 125.

¹¹⁴ ACKERMANNÉ 2013. 123.

¹¹⁵ DEÁK 2000. 122.

¹¹⁶ SIMONFI 2011. 122.

¹¹⁷ SIMONFI 2011. 129.

az érzelem „tüzhelyét”,¹¹⁸ a komplex értelmi-érzelmi folyamatként értelmezett megismerés központi mozzanatának pedig „a világlelkeztetés nagy munkájával” való aktív azonosulást tartja.¹¹⁹ A gyermektanulmányi mozgalom eszmekörében tehát határozottan körvonalázódik a transzcendens totalitás jelenléte, de mentesen a mitizálás törekvéséről és véletlenül sem válva el a természetes fejlődésre vonatkozó korabeli tudományos nézetektől.

Az érdeklődés, az aktivitás, a belső fegyelem és az önállóság¹²⁰ mozzanatának a gyermektanulmány és a reformpedagógia retorikájában való gyakori hangsúlyozása által ekkortájt vált mérföldkövé a magyar pedagógiai gondolkodásban Claparède funkcionális értelmezése, mely szerint minden egyes lelki jelenség mögött biológiai jelentés rejlik, mely magában foglalja a jövőre irányulás mozzanatát.¹²¹ Így az utánzás és a játék számos formája a felnőtt élet feladataira való előkészület gyakorlataként nagy jelentőséggel bír a gyermekkor önértékeiből kiinduló, s végső soron a társadalmi élet új alapokra helyezésére, megreformálására irányuló nevelés folyamatában.¹²² A gyermekkor önértékére és az önkibontakoztatásra alapozó nevelésfelfogás szempontjából nagy jelentőségre tesz szert az élet akarattal való azonosítása, illetve a szabadság és tudatosság elvének hangsúlyozása a hazai pedagógiai sajtóban is, például Peres Sándor felfogásában.¹²³

Az „új gyermek” mint a jövő megújulásának záloga tehát népszerű és lényegi szólama volt a századelő eszmetörténetének, s egy volt azon életreformtoposzok közül, melyek a totalitásélmény hiányában a kiteljesedés új lehetőségét a természeti ősállapothoz¹²⁴ – jelen esetben a gyermekben rejlő őserőkhöz – és azon keresztül valamiféle univerzális létezőhöz való visszatérésben vélték felfedezni. Az életreform törekvése nem más volt, mint a modern tudomány természetképe által sugallt idegen, mesterséges világból való kivonulás egy, a Carpenter, Morris és Thoreau által Rousseau hatására megfogalmazott, az emberi természet mivoltára összpontosító retorika jegyében.¹²⁵

Az élet és a társadalom reformját tűzte ki célul hazánkban a gödöllői művésztelep is a munka és az élet premodern állapotokat idéző egységének hirdetésével,¹²⁶ de a budapesti polgári radikális értelmiség körei is az életreform-mozgalomhoz sorolhatók. Ugyanis ezek szellemiségében szintén központi mozzanat az ember természeti mivoltára és az univerzális létezőre vonatkozó nézetek összekapcsolása, ráadásul a Magyar Társadalomtudományi Társaság kezdeményezésére került megalapításra a tanítószázad folyóirata, az Új Korszak is, valamint a Magyarországi Tanítók Szabad Egyesülete,¹²⁷ melyek a gyermekléptékű pedagógia követelményeinek különböző megfogalmazásait adták, mégpedig a baloldali életreform elképzeléseihez közelálló módon. A gyermekkor dicsőítésének és a természeti ősállapothoz való visszatérésnek az együttes megfogalmazódása az iparosodás és urbanizáció által indukált totalitáshiány okán megfogalmazódó kierkegaard-i és nietzschei szorongásélmény kompenzációjaként magyarázható, s az életfilozófia által explicitté vált

¹¹⁸SIMONFI 2011. 107.

¹¹⁹SIMONFI 2011. 124.

¹²⁰NÉMETH 1996. 42.

¹²¹NÉMETH 1996. 41.

¹²²NÉMETH 1996. 42.

¹²³Lásd VARGA 2006.

¹²⁴Lásd NÉMETH 2013. 12.

¹²⁵NÉMETH 2013. 18.

¹²⁶NÉMETH 2013. 31–32.

¹²⁷NÉMETH 2013. 40.

transzcendencia-hiányra¹²⁸ adott kompenzációs reakcióként értelmezhető az is, hogy a kor gondolkodói új bizonyosságokat kerestek az istenné emelt gyermek személyében, s erre alapozták az új rend és az új értékek ígérését is. Az „új gyermek” ideálképe tehát meghatározó mozzanatát képezte a századelő pedagógiai eszmetörténetének Magyarországon, összekapcsolódva a korszak filozófiai, politikai, ideológiai, sőt művészeti áramlataival is, hogy a „gyermek mint megváltó” vagy az „ifjúságban a megújulás” toposz a kor baloldali indíttatású festészetében a társadalom megreformálására irányuló törekvés kifejezőjévé válhasson, az evolucionizmus és az idealista-racionalista gondolkodás problémakörét egyaránt magában foglalva, sőt, összekapcsolva, ahogyan azt Kernstok Károly művészetében is felfedezhetjük.

A szépség és a rend aktjai – *Ifjak* (1909)

A Nyolcak elméleti megalapozójaként, mintegy eszmei misszionáriusaként Kernstok Károly művészetét különös módon meghatározta a tünékeny természeti lét mögött megbúvó egyetemes törvényszerűségek feltárására való törekvés egy eszmeileg végiggondolt új, állandó rend körvonalazása érdekében. Az új értékek megteremtésére irányuló művészi erőfeszítés a művészettörténeti-eszmetörténeti fejezetben vázolt struktúrateremtő eszközök révén öltött vizuális formát, különösképpen az aktokon, melyek mintegy az új rend ikonjaként hordozzák magukban az új társadalmi rend utópikus vízióját. Ezek az ábrázolások kompozíciós megoldásaiknál, s rejtett szimbolikus tartalmaiknál fogva nemcsak a polgári radikálisok társadalomreformra irányuló elképzeléseit vizionálják, de az azt kifejező motívumokon keresztül implicit módon magukban hordozzák az életreform más áramlatainak hatásait is, mint amilyen például a reformpedagógia és a gyermektanulmány, különösen az ifjakat ábrázoló bukolikus hatású aktképeken. A következőkben az ezen alkotások mögött munkáló eszmei és pedagógiai eszmetörténeti áramlatoknak a motívum- és jelentésrendszer terén való nyomhagyásait kívánjuk feltárni elemzéseinken keresztül, először is az *Ifjak* című kép, majd pedig a *Lovasok a víz partján* (1910), az *Ősvadászok* (1912), a *Fának támaszkodó fiúakt* (1911), végül pedig a *Fiú esőben* (1919) című művek szemléje által.

Klasszikus és modern hatások

Kernstok Károly *Ifjak* című képe (1909) a Nyolcak első kiállításán került bemutatásra a Könyves Kálmán Szalonban. A festmény korai előképe Hans von Marées *Két ifjú tájban* (1875–1883) című képe is lehetne,¹²⁹ már csak a test formáit kísérő hangsúlyos, ám mégis puha körvonalak, az alakok (és végtagjaik) beállítása és kontraposztja, valamint a táj színtani tagolásának hasonlósága okán is. Kernstok műve két fiatal fiú aktját adja bukolikus idillre emlékeztető táji környezetben, amint kontraposztot mutató testtartásban állnak egymással szemben, akárcsak a palesztrán gyakorló ifjak Duris kyllixén (Kr. e. 435 k.).¹³⁰ A görög vázafestő figuráival egyébként a megemelt vagy csípőhöz szorított kezek,

¹²⁸NÉMETH 1999. 64., 73., 76.

¹²⁹KEMÉNY 2010. 111.

¹³⁰HORVÁTH 1997a. 63.

a has-, gyomor-, köldök- és vállbrázolás is rokonítja Kernstok figuráit. A hangsúlyosan körvonalazott szemek, illetve a bal oldali alak törzsének alakítatlansága azonban már Gauguin bennszülött-képeit idézik (ezzel adva hangot a természetihez való visszatérés imperatívuszának), de utalnak a kurosfurák alapos megfigyelésére (lásd Sunioni kuros, Kr. e. 610–590 k.) vagy bizonyos óegyiptomi szobrászati előképekre is. Az óegyiptomi szobrászattal való párhuzam elsősorban a szemek (és szemöldökök) formája és hangsúlyos kontúrjai, valamint a „legnagyobb felületek törvényéhez” hasonlatos komponálási mód okán merül fel, mely ráadásul – mint majd később látni fogjuk – az örökkévaló értékek állandóságára alapozott statikus világregendbe vetett hit¹³¹ okán (melyet e szerkesztési mód átételes kifejezés) eszmei rokonságot is mutat az óegyiptomi és a transzcendencia-keresésre irányuló kernstoki felfogás között. A kurosfurák és az óegyiptomi szobrok egyébként Gauguin és az ókori művészet iránt fokozottan érdeklődő Kernstok számára ugyanúgy inspirációs forrást jelenthettek.¹³²



1. kép – Kernstok Károly: *Ifjak* (1909)¹³³

¹³¹Lásd PUKÁNSZKY–NÉMETH 1996.

¹³²HORVÁTH 1997a. 64. A képet párhuzamba állíthatnánk Wilhelm von Gloeden homoerotikus tartalmú, bukolikus idillt idéző fiúaktjaival is, ám míg a báró fényképei mintegy a századforduló társadalmi valóságát, visszasságát teszik érzékelhetővé az antikvitás megidézett pózain és élethelyzetein keresztül, addig Kernstok aktjain nem ül ki semmiféle, a társadalmi jelent dokumentáló képtartalom, hiszen a letűnt történelmi kor ideáljának, harmóniájának, kontrasztoztjának megidézése itt egyértelműen a klasszikus értékek újratermelésére és egy új rend megalkotására irányul.

¹³³Olaj, vászon, 166x126,5 cm.

E képet tehát számos stílushatás érte, de a legalapvetőbb rokonság Cézanne ábrázolásmódjával áll fenn (különös figyelemmel a *Nagy fürdő fiú* (1885) vagy a *Nagy fürdőző nők* (1898–1905) című kompozíciókra), mely már csak abban is szemrevételezhető, ahogyan Kernstok a francia mesterhez hasonlóan az előtér talajának vöröseivel nyit, jelezve a fiataltságot átható életerőt és tettvágyat (s azzal együtt a mű háttérében munkáló forradalmi aktivitást), majd zölddel folytatja színek kompozícióját, mintegy – e szín lehetséges szimbólumértékeinél fogva – jelképezve a fiatalság átmeneti voltát, és kifejezve az ifjak alakjában összpontosuló teremtő harmóniát, s a zárlatot végül a fehérekkel tarka kék égbolt adja,¹³⁴ mely a felület mintegy felét kitöltve a transzcendens tartománnyal való kapcsolattartásra utal,¹³⁵ ily módon utalva a kép háttérében húzódó objektív idealista tartalmakra, az új rend és értékek által megalapozott világ megteremtésének transzcendenciakereső motivációjára.

Ennél azonban lényegesebb hatás a Kernstok festményét átható cézanne-i konstrukciós törekvés, hiszen a mű alapvetően az architektonikus szerkesztés alapjegyét viseli magán, amely a szerkezeti váz és a formák hangsúlyozásában, valamint az alakok mértani formákból való felépítettségében nyilvánul meg. Ugyanakkor a színek háttérbe szorulása és a formákat kísérő határozott körvonalak révén e kép egyúttal már el is távolodik a cézanne-i piktúra lényegétől,¹³⁶ hiszen Cézanne az impresszionizmus vívmányait felhasználva kívánt egy struktúrateremtésre irányuló képépítési eljárást kifejleszteni. Kernstok, mint az *A kutató művészet* című előadásában is elhangzott, a színeknek és tónusoknak nem tulajdonított realitást, csakis a testeknek.¹³⁷ Így e festményről is elmondható – Felek Gyéza megállapítását idézve –, hogy itt „*az uralkodó szín helyett a forma iparkodik érvényesülni*”.¹³⁸ E puritán, a színekhez visszafogottan viszonyuló felfogás révén tehát előtérbe kerül a struktúrateremtés törekvése, amely már eleve magában hordja a mű transzcendencia-keresésre utaló irányultságát, illetve a művésznek egy új rend és értékek uralta világ megteremtése iránti utópikus sóvárgását.

Kernstok a zártság és egységesség elvének érvényesítésére törekedett festményén, így annak minden képeleme összefügg egymással, „*a forma abszolút hatalmára*”¹³⁹ való törekvéséből fakadóan pedig kettős aktját egyfajta anatómiai stilizáltság hatja át, ez a stilizálás azonban szervesen hozzájárult a kép által nyújtott totalitásélményhez. A táj és az alakok nem tömegükkel, hanem felületükkel hatnak, már-már szőnyszerűnek tetsző dekoratív kompozíciót eredményezve, s ezáltal a kép formái mintegy a popperi értelemben vett univerzális őanyag egymáshoz szervesen kapcsolódó alkotóelemeiként bontakoznak ki a befogadó előtt, ily módon juttatva kifejezésre a világlényeknek az egyes dolgokban való munkálkodását.¹⁴⁰ Kernstok fiúalakjai így tehát mintegy a természet elvont képzetére visszautaló, az őseredeti anyag energiája által átjárt díszítőmotívumokként jelennek meg szá-

¹³⁴ HORVÁTH 1997a. 71.

¹³⁵ A színek jelentéseiről és szimbólumértékeiről lásd KIRÁLY 1994; továbbá műspecifikus színértelmezést ad: HORVÁTH 1997a. 69.

¹³⁶ Lásd FORGÁCS 2011. 34.

¹³⁷ KERNSTOCK 1910.

¹³⁸ Felek Gyéza idézi: HORVÁTH 1997a. 48.

¹³⁹ HORVÁTH 1997a. 49.

¹⁴⁰ VOJTECH 2010. 129–130.

munkra, mintegy messianisztikus erővel hirdetve az új rendre alapozott világ eljövételét,¹⁴¹ összekapcsolódva a polgári radikálisok reformelképzeléseivel.

A formai kapcsolatok kutatására épített kompozícióban tehát lényegében a szabadkőműves festő lényegkereső beállítódása ölt testet, s ennek messzemenő következményei vannak a stílustörténeti recepció terén is. Az említett formaorientáltság először is egyfajta archaisztikus monumentalitást kölcsönöz a műnek, megidézve többek között az ókori Egyiptom vagy az archaikus görögség szobrászatát, már-már frontális kompozíciót eredményezve, s szinte a statikus világrend eljövételének képzetét szuggerálva. Ugyanakkor a kép formaorientáltsága tanúskodik még a Sixtusi kápolna, Donatello, Mantegna, a hindu és a japán festészet hatásáról is,¹⁴² ráadásul a baloldali ifjú beállítása és karjának tartása Michelangelo *Dávidját* idézi.¹⁴³ Ezek a klasszikus hatások együttesen – mintegy kiegészítő jelleggel – a totalitásélmény újratерemtését szolgálták (esztétikai és világnézeti értelemben egyaránt) egy zárt, befejezett kompozíció megteremtése érdekében, mely elsősorban a struktúratерemtés eszközein keresztül valósul meg a képen.

Növekedés. A tompa kolorit, valamint a testeket körbeölelő és a tájat tagoló hangsúlyos kontúrok ritmikus játéka puritán és némiképp statikus jelleget ad a képnek, s mindez egyúttal a szecessziót idéző dekoratív felületet eredményez.¹⁴⁴ Mindazonáltal az alkotó a testek plasztikusságát fény-árnyék játékkal, színezéssel és „*a kontúrt kísérő belső rajzzal*”¹⁴⁵ éri el. A formát körülhatároló, lendületesen ívelő, keménynek nem mondható körvonalaknak köszönhetően hangsúlyozásra kerül „*a fiatal testek finomsága, a bőr és hús áttetszősége, fiatalos üdesége*”.¹⁴⁶

Az alakok beállítása hozzávetőleg frontális, ám az alakok nem egészen mozdulatlanok, a lábak, a csípők és a vállak mozgása révén pedig a formák megnyúlnak, mintegy a figura serpentinata El Grecótól ismert sajátosságát idézve, „*egy központi résztől való távolodást, azaz a növekedés érzetét szuggerálva, az ifjúság egyik legfontosabb sajátosságát juttatva érvényre*”.¹⁴⁷ A növekedés tényének érzékeltetéséből fakadóan – különösen az alakok megnyújtásának eszköze révén – határozottan megmutatkoznak e képen a serdülőkor aránytalanságai, a testi fejlődés itt már-már groteszknek ható torzulásai. Ez egyrészt határozottan szemben áll a Kernstok fontos inspirációs forrását jelentő klasszikus görög körplasztika harmonikus polükleitoszi arányrendszerével, hiszen e két akton érvényesülő arányrend inkább a hellenizmus szertelen érzésvilágának teret adó lüszipposzi kánonhoz hasonlítható. Másrészt viszont – a fejlődési sajátosságok már-már naturalisztikus megmutatásával – itt a természettudományos világnézet hatásáról tehetünk megállapítást,¹⁴⁸ ami nem megalapozatlan, ha arra gondolunk, hogy barátja, Jászi Oszkár közvetítésén keresztül jelentős befolyást gyakorolt szemléletmódjára a darwini és spenceri evolucionizmus felfogása is. Arról, hogy Kernstok olvasta Spencert, értesülünk Kóhalmi Béla könyvéből is,¹⁴⁹ s ő maga

¹⁴¹ Worringert tolmácsolja: MARKÓJA 2010. 66.

¹⁴² HORVÁTH 1997a. 48.

¹⁴³ HORVÁTH 1997a. 62.

¹⁴⁴ HORVÁTH 1997a. 54–55.

¹⁴⁵ HORVÁTH 1997a. 57.

¹⁴⁶ HORVÁTH 1997a. 57.

¹⁴⁷ HORVÁTH 1997a. 57.

¹⁴⁸ HORVÁTH 1997a. 63.

¹⁴⁹ Lásd BODRI 2000. 130.

hivatkozott naplójában Ernst Haeckel ontogenetikai modelljére, hogy abból kiindulva „*az ember biológiai fejlődését*” az internacionalizmus „*előmunkásának*” nevezze,¹⁵⁰ ily módon állítva saját evolucionizmus-értelmezését az új jövőkép megrajzolásán dolgozó szocializmus (vagy szociáldemokratizmus) szolgálatába.

Evolucionizmus és gyermektanulmány. Mindenesetre e nyugatestű fiúalakok éppen az evolucionizmus recepciója okán rokoníthatók a korabeli életreform- és gyermektanulmányi mozgalom ember- és gyermekképével, hiszen Kernstok e kettős fiúaktján és e mozgalmak képviselőinek munkáiban – többek között Darwin, Spencer, Haeckel hatásán keresztül – egyaránt az a vélekedés fogalmazódik meg, miszerint egyedül a gyermek- és ifjúkor felé fordulásban ragadható meg a társadalom megújításának korszakos lehetősége. Miután tehát a polgári gyermekideológia szemlélete szerint a szinte isteni méltósággal felruházott gyermek magában hordozza a jobb jövő lehetőségét,¹⁵¹ Haeckel nyomán kirajzolódik az abszolút gyermek képe,¹⁵² mely összekapcsolódva a cselekvő pedagógiával a gyermeki önkibontakoztatásra helyezi a hangsúlyt. Így válhat kiindulóponttá Nagy László rendszerében az érdeklődés mint a „*gondolkodás szítója*” és a „*munka ösztökélője*”,¹⁵³ s így kerülhet középpontba Domokos Lászlóné pedagógiájában az ösztönök mozgósítására, „*a keresésre, a felfedezésre, az alkotásra*” irányuló törekvés,¹⁵⁴ vallva, hogy a fejlődés és megismerés folyamatában a gyermek azonosulhat „*a világkeletkezés nagy munkájával*”,¹⁵⁵ hogy végül a szellem diadalmaskodhasson a tudatalatti fölött.¹⁵⁶

Ez a fajta kettős, az evolucionizmusból és az idealizmusból egyaránt táplálkozó szemléletmód Kernstok Károlyra is jellemző, ha nála utóbbit inkább a német objektív idealizmus (és Hegel) jelenthette is Lukács György közvetítésén keresztül, semmint a bergsoni intuicionizmus vagy Rabindranath Tagore holisztikus bölcselete (vö. Simonfi Zsuzsa Nagy Lászlóról¹⁵⁷). Mindenesetre a gyermeket Kernstok a „szellem” alakító munkájának hordozójaként láthatta, aki fantáziája és ösztönvilága révén képes új rendet teremteni, sőt: képes a rendet újrateremteni. Ám ő mégsem a gyermeket, hanem már magát az „ifjút” ábrázolta, s ennek szimbolikus értéke van. Kernstok ugyanis nem a gyermekkor, hanem egyenesen a kamaszkor felé fordult, vagyis az emberi élet azon átmeneti szakasza felé, amikor a gyermekkorban felhalmozódó tapasztalatok, törekvések és maga a teremtő potenciállal bíró gyermeki képzelőerő végre átfordulhatnak cselekvőerőbe, az új társadalmi rend kialakítása céljából. A gyermekben rejlő képzelőerő, újrakezdés és újjászületés, valamint az elvont értelemben vett játék jelentőségét már Nietzsche is megfogalmazta, a szellem akaratának megtestesülését látva a gyermekben,¹⁵⁸ s ennek fontosságát hangoztatta Ellen

¹⁵⁰KERNSTOK 2010. 63.

¹⁵¹SÁSKA 2011. 19.

¹⁵²SÁSKA 2011. 21.

¹⁵³SIMONFI 2011. 107.

¹⁵⁴SIMONFI 2011. 122.

¹⁵⁵SIMONFI 2011. 124.

¹⁵⁶SIMONFI 2011. 129.

¹⁵⁷SIMONFI 2011. 114.

¹⁵⁸„*Ártatlanság a gyermek és felejtés, újrakezdés, játék, magából kigördülő kerék, első mozgás, szent igent-mondás. Valóban, én véreim, a teremtés játékára kell a szent igent-mondás: íme tulajdon akaratát akarja a szellem, tulajdon világát nyeri magának a világját vesztett.*” NIETZSCHE 1908. Megjegyezzük, hogy bár Nietzsche az ifjúval szemben is megfogalmazza a gyermekihez való visszafordulás kívánalmát, de mivel itt igen áttételes recepcióról, s nem közvetlen Nietzsche-parafrázistról van szó, ettől jelen keretek között eltekinthetünk, s továbbra is fenn-

Key is a filozófus nyomán,¹⁵⁹ ezen a képen viszont már annak lehetünk szemtanúi, amint a gyermekben rejlő potenciál az ifjak alakjában egy új, a forradalmi tetterővel rokon minőségű alakul át.

A növekedés színtere. Tehát e férfivá érés küszöbén álló kamaszfiúk nyúlánk, dinamizmust érzékeltető alakjai immár messianisztikus ambíciókat hordoznak magukban, s lényegében a festmény minden részlete ezt a töltést hordozza magában, ahogyan például a táji környezet is. E fiúalakok ugyanis meglehetősen természetes módon, ám határozott kontúrokkal elkülönítve szerveződnek bele az őket övező utópisztikus, árkádikus térbe.¹⁶⁰ A háttérben látható, kissé reneszánsz utánérzésű, még nagyrészt az impresszionizmus elvei szerint megfestett, de immár tompább kolorittal (a sárga-zöld-kék színösszetétellel) operáló táj messzeségbe vesző távlatokat mutat meg, ezáltal, akár csak a reneszánsz festészetben (többek között példaképeinél, Michelangelónál és Signorellinél), a jövőt építő ember önbizalmát juttatja kifejezésre, s a szántó föld egyenes barázdái sem másra utalnak, mint a jövő építésére irányuló szellemi munka megtermékenyítő voltára.

E táj immár Kernstok vizionált tere, mely az új társadalmi és világrend utópiájának ad teret, az azt kitöltő figurák pedig ennek az új rendnek adnak helyet növekvő, s ily módon a megújulás képességét kifejező testükben. A táj tehát a fiatalság, a növekedés és a társadalmi megújulás összefüggésének gondolatát támasztja alá, már csak az által is, hogy a fiúalakok és a táj vertikális megszerkesztettségükből adódóan ugyanúgy a „*felfelé törekvés*” mozzanatát hordozzák magukban, hiszen az ifjúfigurák és a bukolikus szcena mozgalmas vonalai egyaránt a növekedés képzetét fejezik ki, mintegy az ég felé növekedés képzetét szuggérálva.¹⁶¹ Kernstok aktos kompozícióján tehát egy bukolikus idillt idéző, szimmetrikusan megszerkesztett tájban látunk két fiatal, a gyermek- és felnőttkor határán álló fiút, akiknek nyúlánk teste nemcsak egyszerűen érzékelteti a növekedés tényét, de dinamizmust és rugalmasságot sejtető testük egyenesen univerzális jelentéstartalommal ruházza fel a növekedés eszméjét, összekötve azt a művész új társadalmi rendbe vetett hitével. A növekedés eszméje tehát már önmagában is forradalmi aktivitást hordoz magában, az előtér mind terebélyesedő dombjait követő apró csúcsok által kiváltott erupció képzete pedig már csak fokozza az ifjúság cselekvőerejének érzékeltetésére irányuló törekvést.¹⁶²

Deperszonalizáció. A fent vázolt egyetemes gondolattartalomnak ad helyet az arc eltűnése is, mely által az akt a lényeg megtestesítőjévé, hordozójává válik.¹⁶³ A portrészersőség eltűnésével,¹⁶⁴ az „arc”, a „persona” eljelentéktelenedésével hangsúlyt kap az „objektív vált szellem” (gondolva itt a „szellem” alakító munkájának a popperi vagy a lukácsi értelemben vett érvényesülésére¹⁶⁵), hogy előtérbe kerülhessen a testek mozgásának egyetlen áradattá kapcsolódása mint az idealisztikus értelemben vett közösségi szellem, illetve a társadalmi rend iránti elvont igény képi kifejezője.¹⁶⁶ Továbbá, miután a mozdulatok, a

tartjuk a gyermek-ifjú kapcsolatról szóló, Kernstok művei kapcsán értendő elképzelésünket, annál is inkább, hogy itt már egy új, utópikus korszak gyermek- és ifjúideájáról (ideálképéről) beszélünk.

¹⁵⁹KEY 1976.

¹⁶⁰RÉVÉSZ–MOLNÁRNÉ 2016. 26–27.

¹⁶¹HORVÁTH 1997a. 57.

¹⁶²HORVÁTH 1997a. 57.

¹⁶³PASSUTH 1972. 136.

¹⁶⁴HORVÁTH 1997a. 45.

¹⁶⁵Lásd NÉMETH 1981. 549.; VOJTECH 2010. 129.; LOBOCZKY 1998. 154.

¹⁶⁶NÉMETH 1981. 550.

gesztusok, az alakok elrendezése, illetve az egymásra vonatkozathatóság teljes hiánya¹⁶⁷ is a jellem-, cselekmény- és történésmenetség irányába mutatnak, még határozottabban érződik, hogy e figurák univerzális jelentéstartalmaknak (mintegy a popperi őseredeti anyag, vagy általánosabban: egyfajta világlényeg munkálkodásának) adnak helyet magukban.¹⁶⁸ E képen nincs tehát jól körvonalazható narratíva, felismerhető cselekvés, e műnek „*nincs története, nincs referenciája*”,¹⁶⁹ legfeljebb homályos jelentésű gesztusokat látunk.

A testek individualitástól való megfosztottsága már önmagában a kollektívumot hangsúlyozza, az egymás szemébe nézés mozzanata pedig már egyenesen az összetartozás és összekapcsolódás eszméjét teszi érzékelhetővé, a tükrös szimmetria alkalmazása pedig az azonosságot emeli ki.¹⁷⁰ Ez az összetartozás- és azonosságélmény társadalomtörténeti értelemben a polgári radikalizmus társadalmi reformtörekvéseinek irányába hat, már csak azért is, mert ez által megszólal a Kernstok szellemi pályáivét meghatározó szabaddkőműves ideából fakadó, a társadalmi egyenlőség lehetőségébe vetett hit,¹⁷¹ eszmétörténeti értelemben azonban a hegeli objektív idealizmusban találjuk meg a gyökereit, mely Kernstokra nemcsak Lukács György, de Fülep Lajos és Balázs Béla közvetítésén keresztül is hatást gyakorolhatott.

A rend újratereemtése. A vázolt szellemi tartalom jelenik meg továbbá az *Iffak* testének „S” formájában is, mely miután magában foglalja a kiegyenesedés elvi lehetőségét, a hegeli szépségideált hordozza magában, nem másra utalva, mint hogy a világ harmonikus (szép) egységének megbomlását követően még megmaradt a szépség, a harmónia utáni vágy, melyben fellelhető volna „*a dolgok lényege*”.¹⁷² Kernstok törekvése pedig – mint azt az *Iffak* című képen az „S” forma révén tükrözteti – éppen a „lényeg” újraalapozására irányul, ez a magatartás pedig egyfajta reflektált konstruktivizmus, mert célja nem a lényeghez való visszatérés, hanem a rend újratereemtése. Kernstok ifjúaktjai tehát a lényeg tiszta felmutatásához való visszatérés törekvését hordozzák magukban, ami erős szellemi kapcsot jelentett Kernstok Károly és Lukács György munkássága között. Hiszen – hogy Lukács regényelméletére utaljunk – Kernstok figurái a „*Mégis alakjai*”, akik nem mást hirdetnek, mint, hogy „*a forma nincs előre meghatározva, nem engedelmeskedik előre adott törvényeknek, magában hordja azokat*”.¹⁷³ Kernstok szemléletmódjában itt tehát összekapcsolódik egymással az ifjúságról alkotott felfogás a rend újratereemtésébe vetett hittel, ebből fakadóan tehát az *Iffak* e figurái magukban hordozzák a harmonikus világregd kifejlődésének lehetőségét.

*Lovasok a víz partján (1910)*¹⁷⁴

„**Új ember**”. Az *Iffakon* megjelenő szemlélet a *Lovasok a víz partján* című kompozícióban (1910) teljesebben ki, melynek bemutatására 1911-ben,¹⁷⁵ a Nyolcak második csoportos

¹⁶⁷ HORVÁTH 1997a. 45.

¹⁶⁸ PASSUTH 1972. 136.

¹⁶⁹ BAGI 2011. 26.

¹⁷⁰ KEMÉNY 2010. 112.

¹⁷¹ KOVÁCS 2010. 258.

¹⁷² BAGI 2011. 28.

¹⁷³ BAGI 2011. 29.

¹⁷⁴ Olaj, vászon, 214x292,5 cm. A kép megtekinthető: <https://mng.hu/mutargyak/lovasok-a-vizparton-2/> [2019.07.25.]

¹⁷⁵ KOVÁCS 2010. 258.

kiállításán került sor, azon a kiállításon, melyről Tisza István nagy felháborodással vonult ki, lejárató sajtókampány ígéretével a zsebében.¹⁷⁶ A képen „a testlátás bőségével” és „a testmozgatás erejével”¹⁷⁷ ábrázolt, mezítelen, atletikus testű lovasok és gyalogosok csoportját látjuk, mintegy beleszerveződve „egy áhított arkádiai világba”,¹⁷⁸ mely az új világrend utópikus tereként értelmezhető. A képen érződik a quattrocento mestereinek hatása, de közvetlen előképének Hans von Marées *Lovasiskolája* tekinthető, mégpedig annak arányai, alakbeállításai, rajzossága, illetve a beszélő figurák csoportja révén.¹⁷⁹ Ugyanakkor megfigyelhetők itt a szecesszió sajátosságai is, mint például a stilizálás, a főbb formaalakzatok díszítésszempontú csoportosítása, a csoporttagolás ritmikája, valamint a „cselekményi középpont” hiánya.¹⁸⁰ Továbbá a figurák hangsúlyos tompora és mellkasa okán eszünkbe juthat még az archaikus görög szobrászat is, különösen pedig a mantikloszi Apollón (a boiótiai Thébából, Kr. e. 680 k.).¹⁸¹

Kernstok festménye a zártság és befejezettség elve alapján került kidolgozásra,¹⁸² alázatos természetszemlélettel, valamelyest még impresszionista vonásokat mutató háttérrel, de már „rajzos, ritmusában jól strukturált”¹⁸³ figurális csoporttal. A képen egy bukolikus idill emléket idéző, a magyar vidéket eszünkbe juttató természeti környezetbe ágyazva láthatjuk Kernstok ifjúaktjait, amelyek expresszív formáiban az ifjúság ereje és az életszeretet¹⁸⁴ jut kifejezésre. Ezek a figurák a művésznek az „új emberbe” vetett hitét szóltatják meg „a kollektív harmónia, az általános egészség szabadkőműves ideáljával”¹⁸⁵ együtt, a Cézanne nyomában járó konstrukciós törekvés jegyében, „az értelmén átszűrt, új formát kereső”¹⁸⁶ művészi ábrázolásmód struktúráteremtésre irányuló eszközeivel. A kép – a közösségi összetartozást hangsúlyozó konstrukciós törekvése nyomán – szembeállítható az impresszionizmus olyan alkotásaival, mint amilyen Georges Seurat *Fürdőzők Asnières-nél* című képe (1883), melynek egymástól elszigetelt szereplői a társadalmi atomizálódás és individualizmus működéséről tesznek tanúbizonyságot,¹⁸⁷ szemben a Kernstok ifjúaktjain és lovaskompozícióin szemrevételezhető, az új társadalmi rend irányába mutató nagyfokú közösségi koherencián, mely elsősorban a struktúra- és szimmetriateremtés kompozíciós eszközei révén jut kifejezésre.

Univerzális rend. A képen megjelenített nyugtatestű ifjak „a formák erős tömörítése”¹⁸⁸ és a karakterformálás homogenitása okán a popperi Allteig-elmélet recepciójának jeleit hordozzák magukban, melynek értelmében Kernstok lovaskompozíciójának minden képeleme a „lényegre” utal, a természet absztrakt képzete nyomán rajzolódik elénk,¹⁸⁹ s az

¹⁷⁶PASSUTH 1972. 141.

¹⁷⁷FÁKÓ 2010. 9.

¹⁷⁸KOVÁCS 2010. 258.

¹⁷⁹HORVÁTH 1997c. 137.

¹⁸⁰HORVÁTH 1997c. 134.

¹⁸¹Lásd HORVÁTH 1997b. 113.

¹⁸²BAJKAY 2011. 108.

¹⁸³BAJKAY 2011. 110.

¹⁸⁴BAJKAY 2011. 109.

¹⁸⁵BAJKAY 2011. 110.

¹⁸⁶BAJKAY 2011. 110.

¹⁸⁷Clarkot kommentálja SCHNEIDER (é. n.).

¹⁸⁸Lásd Lyka Károly leírását – idézi: BODRI 2000. 15.

¹⁸⁹MARKÓJA 2010. 66.

így létrejött lineáris figuraabsztrakciók az egyetemes energia munkálkodása által áthatott ornamensekként bontakoznak ki előttünk. Az ornamenszerűen kibontakozó figurákban kifejezésre jutó univerzális rendből fakad az új társadalmi rend igénye Kernstok szemléletében, mely miatt Lukács György Kernstok (és alkotótársai) művészetét „*az egész-alkotás művészetének*”¹⁹⁰ nevezte. A lovaskompozíció fíualakjain a homogén ősananyag átérzése nyomán az egységesség és zártság elve uralkodik el, s így határozottan visszautalnak az archaikus és klasszikus görög művészet hagyományára (például különösen a görög vázaképekre), gondolva itt például arra a hasonlóságra, ami Kernstok figurái és a Parthenón frízének lovasai között található.¹⁹¹ Ugyanakkor Bajkay Éva felhívja a figyelmet arra, hogy az összehatás ellenére Kernstok „*El Greco hatásától sem mentes*” ifjúaktjai „*deformált alakjukkal távol állnak a klasszikus szépségideáltól*”.¹⁹²

A szabadkőműves szellemiség hatása. A képen uralkodó nagyfokú szimmetria és a kontúrok ritmikussága, valamint a harmonikus és kiegyensúlyozott képépítésre törekvés továbbá megidézi a Kernstok szellemi pályáivében fontos mozzanatként elkönnyvelhető szabadkőműves szellemiséget, a karakterformálás homogenitása pedig ugyancsak egy szabadkőműves ideál, a társadalmi egyenlőség eszméjét juttatja kifejezésre.¹⁹³ A szabadkőműves eszmeiségnek megfelelően „*a Dionisos földjéről a Dunapartra sereglett sudár atléták*”¹⁹⁴ magát a rendet keresik, így ezek a stilizált ifjúaktok kifejezik az individuum által konstruált „*megtalált teljességet*”, amely pedig azonos a festményen élénk táruló „új képi struktúra megteremtésével”.¹⁹⁵ A szabadkőműves párhuzamot erősíti továbbá az is, hogy a kép nyomán fakadt egyik mű, a *Magányos lovas* a Palatinus páholyt gazdagító Lukács József szegedi bankigazgató szalonjának falán találta meg a helyét, e kép egyik grafikai verziója pedig a szabadkőműves testvériség hetilapjának, a *Szabadgondolat*nak a borítójára került.¹⁹⁶

E képen tehát egy utópikus rend víziójának lehetünk szemtanúi, s ezt a vizionálást áthatja az új társadalmi rend kiépítésének polgári radikális törekvése, mely eszmei igazolást a Popper és Lukács rendszerében is megtapasztalható objektív idealista szemléletmódból nyer. Ugyanakkor összességében a társadalom átalakítását hirdeti minden egyes motívuma, különösen az a lóra kapó bal oldali figura, aki a természet és a természetten való úrrá levés erejét egyszerre juttatja kifejezésre, s egyúttal álló figurákkal szemben megjelenő alakja érzékelhetővé teszi a mozgás feszültségét. Ennek a figurának a központi szerepét bizonyítja az is, hogy külön mű is készült róla *Hajnali lovas* címen, mint a maszkulin szimbolika ikonikus alkotása.¹⁹⁷

Összességében tehát, miután a *Lovasok a víz partján* figurái az új rend által áthatott, bukolikus idillt idéző utópikus térben mozognak, melyben az új értékekre alapozott világ megteremtése mintegy végbemegy, az ifjú alakjában összpontosuló fiatalság- és gyermekszemlélet szerint a gyermek- és ifjúkorban rejlik a társadalmi megújulás lehetősége, s ép-

¹⁹⁰ LUKÁCS 1910.

¹⁹¹ MARKÓJA 2010. 66–67.

¹⁹² BAJKAY 2011. 109.

¹⁹³ KOVÁCS 2010. 258.

¹⁹⁴ KEMÉNY 2010. 108.

¹⁹⁵ KEMÉNY 2010. 109.

¹⁹⁶ KOVÁCS 2010. 258.

¹⁹⁷ BAJKAY 2011. 111.

pen a gyermeki képzelet és játék (Nietzsche és Ellen Key által egyaránt hangsúlyozott)¹⁹⁸ teremtő erejével még bíró, s azt már társadalmi cselekvőerővé átfordítani képes ifjú az, akit a művész ezen és más hasonló alkotásain a társadalom megreformálásának, megváltásának szimbólumává tett meg. Megjelenik itt tehát „a gyermek mint a jövő építőmestere” vagy „a gyermek mint megváltó” toposz, de immár az ifjú testébe csomagolva, már csak azért is, mert a művész az ifjú anatómiáján (gondolva itt a nyúlánkságra, illetve a serdülők anatómiájában megfogalmazódó átmenetiségre) keresztül vélte ábrázolhatónak a növekedés mozzanatát, mely a korábban már említett tény- és eszmevonatkozásokat (s így az evolúci-onizmus- és az idealizmus-recepciót) egyaránt magában foglalja. Kernstok e képén tehát a gyermektanulmányi mozgalom és az életreform hatása érzékelhető, hiszen a megjelenített fiatalok stilizált anatómiájukkal és mozgásuk dinamizmusában megragadható cselekvő erejükkel a „szellem” alakító munkájának hordozóiként jelennek meg előttünk. Így jut kifejezésre az elképzelés, miszerint a gyermek és az ifjú az ösztöntartományok mozgósítására építő, de a keresésre, alkotásra és felfedezésre irányuló folyamatban¹⁹⁹ azonosulhat „a világkeletkezés nagy munkájával”,²⁰⁰ mégpedig azért, hogy végül a szellem diadalmat arathasson a tudatalatti fölött.²⁰¹ Ez az evolucionizmusra építő, de határozottan idealista irányú szemléletmód található meg Kernstok írásaiban és olvasható ki képeiről is, akárcsak a *Lovasok a víz partján* című, már-már utópikus hangvételű műről.

A kalokagathia²⁰² nyomában – *Ősvadászok* (1912)

A *Lovasok a víz partján* idealista, utópikus emberképet megfogalmazó felülete után Kernstoknak módja adódott egy gyakorlatközel felhasználásra szánt festmény elkészítésére is. Ez a mű az *Ősvadászok* (1912), mely a Dugonics utcai elemi iskola tornaterme falának díszítése céljából készült, immár a Bárczy-korszak felfogásában, azzal a céllal, hogy az ifjak figyelmét felhívja a testedzés fontosságára. A frízszerűen komponált festményen lendületesen szaladó, meztelen, kisportolt, atletikus férfiak ritmikusan kialakított sorát látjuk, kifejezésre juttatva a városvezetésnek a gyerekek és ifjak edzett testi állapotának szükségességéről alkotott elképzeléseit.²⁰³

¹⁹⁸NIETZSCHE 1908; KEY 1976.

¹⁹⁹SIMONFI 2011. 122.

²⁰⁰SIMONFI 2011. 124.

²⁰¹SIMONFI 2011. 129.

²⁰²A kalokagathia az erkölcsi jót és a testi szépséget összekapcsoló erkölcs- és nevelésfelfogás, amely már a klasszikus görög arisztokrácia körében megfogalmazódott, de Platón, Arisztotelész, módosult formában az ókori római költők (például Iuvenalis), majd később a humanisták gondolkodásában is hangsúlyosan megjelent. E koncepció a testi és a szellemi nevelés együttességére helyezte a hangsúlyt. Miképp a klasszikus görög művészet alkotásai is tükröztették e szemléletet, úgy a fejezetünkben tárgyalt alkotáson is a szép és a jó egységét valló emberkép kerül felidézésre.

²⁰³KOVÁCS 2010. 261.



2. kép – Kernstok Károly: *Ősvadászok* (1912)²⁰⁴

Ez a fajta, a „mens sana in corpore sano” római eszményét idéző neveléskoncepció egyfajta gyakorlati következtetést von le abból, ami az *Ifjak* vagy a *Lovasok a víz partján* című képeken a növekedés tényének és eszméjének összekapcsolása révén már megfogalmazódott, s azt sugallja, hogy ha a „szellem” alakító munkája anyagi közegének tartjuk a biologikumot, nagy figyelmet kell szentelni a testi funkciók kielégítésének. Sőt, a gyermektanulmányi mozgalom gyermekkoncepciójának tükrében e mű üzenete, hogy a szellem uralomra jutásának záloga a gyermek és az ifjú ösztöntartományainak mozgósítása, hiszen a gyermekkort meghatározó teremtő életakarat cselekvést és szabadságot követel.²⁰⁵

Ezt a cselekvést és tetterőt jeleníti meg és egyúttal sóvárogja vissza az ókori görög-római időkből ez a kompozíció is, mely a Bárczy-korszakban bevezetésre került, a test harmonikus és arányos fejlesztésére irányuló svéd tornát művelő gyerekek elé példaképgyanánt az itt megjelenített, „ritmikusan lépő”, zsákmányejtő ősemberek csoportját állította.²⁰⁶ Miképp az Kernstok barátjának, Nádai Pálnak a tánc és a gimnasztika fontosságáról szóló írásából is kitűnik, e korszakban jellemző volt a testi és a szellemi fejlődés ily módon történő összekapcsolása, hiszen amint az a szerző *Népművelésben* megjelent cikkéből is kiolvasható, a férfiaságtól „az emberi gondolatok és szépségek megújítását”²⁰⁷ várták, e kép pedig ily módon az emberiség reneszánszának eljövételét hirdeti a testművelés ideájával összekapcsolva.

A képen megjelenített ősvadászok ritmikus sorában tehát alapvetően „a kollektív harmonia, az általános egészség szabadkőműves ideálját”²⁰⁸ fedezhetjük fel, az „új emberbe vetett hit”²⁰⁹ kernstoki eszményének jegyében. Ez az embereszmény azonban ezúttal összekapcsolódik egy lehetséges gyakorlati implikációval, mely a testnevelés jelentőségének hangsúlyozásán keresztül már-már a kalokagathia embereszményének visszaállítását sóvárogja. A görög eszmények megidézésének célját igazolja a mű frízszerű kialakítása, de a figurák görög vázák alakjaihoz való hasonlatossága is.

²⁰⁴Akvarell, papír, 20x70 cm. J. n.

²⁰⁵DEÁK 2000. 122.

²⁰⁶KOVÁCS 2010. 262.

²⁰⁷Lásd NÁDAI 1910, idézi: KOVÁCS 2010. 261.

²⁰⁸BAJKAY 2011. 110.

²⁰⁹BAJKAY 2011. 110.

A növekedés ténye és eszméje – *Fának támaszkodó fiúakt* (1911)²¹⁰

Modern hatások. Kernstok Károly *Fának támaszkodó fiúakt* című festménye szintén az 1911-es Nyolcak-kiállításon került bemutatásra, akárcsak a *Lovasok a víz partján*. Az akt beállítás és vertikalizmusa, valamint az arányok és a rajzkultúra terén észlelhető hasonlóság okán – Kemény Gyula és Horváth Béla formaanalízisen nyugvó véleménye szerint – e mű előképének is Hans von Marées egyik festményét, a *Narancsszedő ifjút* (1873–1878) tekinthetjük.²¹¹ A német festő Kernstok piktúrájára gyakorolt általános hatását már Bálint Aladár korabeli publicisztikája is említi, még ha szerinte a köztük kimutatható rokonság távoli is.²¹² Továbbá hathatott az alkotásra még Paulo Uccello, valamint cirkuszjeleneteivel Picasso is.²¹³ Azon túlmenően pedig, hogy e vásznon még továbbra is nyugtázhatjuk a cézanne-i ihletésű architektonikus szerkesztés olyan sajátosságait, mint a szerkezeti váz és a dolgok lényegére utaló formák hangsúlyozása, illetve az alakok mértani formákból való felépülése, itt már szemrevételezhető a fauvizmus mestereinek hatása is Kernstok jó barátja, Czóbel Béla közvetítésén keresztül. E fiúakton ugyanis szemtanúi lehetünk olyan, Czóbeltől származtatható festői megoldásnak, mint amilyen a természeti látványban adottól különböző színek, valamint a nagy, színes foltokkal kitöltött formákat dekoratív körülfolyó vastag, színes kontúrok használata.²¹⁴ Továbbá a lazán megkomponált, nyersen odavetett, terjedelmes, zöld lombok, a figurán zölden tükröződő reflexek, a piros árnyalatai, valamint a színhasználat és ecsetkezelés nyers és vad kifejező ereje is Matisse szemléletének Czóbel által közvetített hatásáról tanúskodik.²¹⁵ A test itt még plasztikus formákkal válik ki a természet színfoltjaiból, tanúskodva „a dolgok lényegének”²¹⁶ megmutatására irányuló cézanne-i konstrukciós törekvésről, azonban a körvonalak már feloldódni látszanak egy brutálisan őszinte, a „lényeg” természeti aspektusára rávilágító természeti őserő megmutatása érdekében.

Az evolúciótól az egytetemes őse energiáig. A vázolt formanyelvi megoldások révén előtérbe kerülő evolúciós meghatározottság természeti ténye azonban nem mond ellent „a dolgok lényegére” vonatkozó popperi–lukácsi doktrínának, mely az *Ifjakon* és a *Lovasok a víz partján* című képen még kinyilatkoztatásszerűen volt érzékelhető, pusztán rávilágít a ténytartomány és a szellemi tartomány közötti átfedésre. Az *Ifjakhoz* hasonlóan az arc elmosódása miatt itt is az elszemélytelenedésnek lehetünk szemtanúi, s ez a deperszonalizálás itt is eszköze Kernstok azon céljának, hogy megformálhasson egy, a „szellem” alakító munkája által áthatott, elvont alakot, melynek fiatalsága is pusztán szimbolikus értékű: a növekedés és a cselekvőerő kifejezője. A képen az arc és a jól körülírható cselekvés hiánya

²¹⁰ Olaj, karton, 66x44 cm. A kép megtekinthető: <https://mng.hu/mutargyak/fanak-tamaszkodo-fuakt-2/> [2019.07.25.]

²¹¹ KEMÉNY 2010. 111.; HORVÁTH 1997c. 137.

²¹² BÁLINT 1910. Kernstok feltételezhetően látta Marées alkotásait, mindenesetre szellemi érdeklődésük hasonlósága is megalapozhatta a kettejük formanyelvi megoldásai közötti hasonlóságot, hiszen Marées Adolf von Hildebrand nyomán indult el (lásd ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA), Kernstok pedig erőteljes szellemtudományi érdeklődéséről ismert, amint azt már a korabeli polgári radikális mozgalmakhoz való kötődésének taglalásával foglalkozó művészet- és eszmetörténeti fejezetben láthattuk.

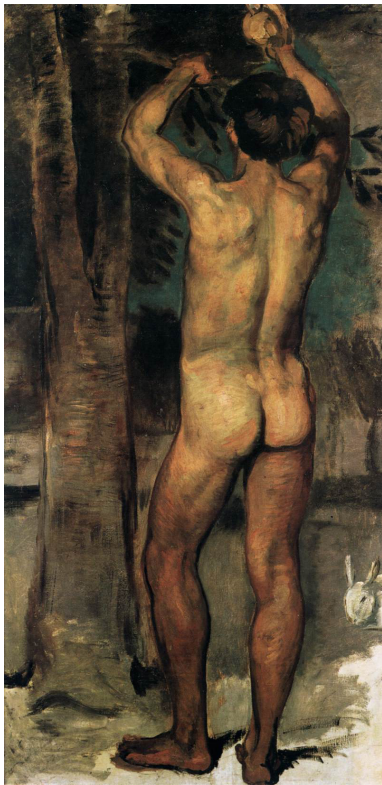
²¹³ NÉMETH 1981. 566.

²¹⁴ KOVÁCS 2010. 256.

²¹⁵ NÉMETH 1981. 566.

²¹⁶ BAGI 2011. 28.

okán nem találjuk nyomát lineárisan elbeszélhető narratívának, ám a kompozíciós eljárásokban elrejtett jelentések e képet is eszmetörténeti kontextusba ágyazzák.



3. kép – Hans von Marées: *Narancsszedő ifjú* (1873–1878)²¹⁷

A fának támaszkodás mozzanata első olvasatra pusztán a természettel való szimbiózist jelöli, utalva így a figurát átjáró természeti meghatározottságra, ám miután a fa növekedése analóg a fiú növekedésével, a nyúlánk fiúalak az *Ifjak* című kompozícióhoz hasonlóan a figura serpentinatán (vagy a lüszipposzit idéző arányrendszeren) keresztül ugyancsak a növekedés eszméjét hordozza magában; így kapcsolódik tehát össze e festményen az empiria és a ráció birodalma. Tovább folytatva a gondolatmenetet, a növekedés ideája működésben tartja azt az evolucionista fejlődésértelmezést, mely felől közelítve – igazolást adva az ábrázolt ifjú önkibontakoztatási aktivitásának – végül eljuthatunk a szellem önmegismerésre irányuló törekvéséig, mely – a növekedés eszméjéből kiindulva – ugyancsak benne foglaltatik az ifjú figurájában.

Szembetűnő még az is, ahogyan Kernstok figuráját szinte összeolvasztja a háttérrel az ecsetkezelés homogenitása által,²¹⁸ s így a test alig emelkedik ki természetes közegéből. Így, a kereszténység antropocentrikus (ember és természet dichotómiájára építő) szemléletmódjától való elhatárolódáson keresztül már eleve nyitott az út a spenceri és haeckeli felfogás számára, mely fejlődéskepe negatívként fogadhatja magába a „szellem” alakító munkájára irányuló idealista koncepciót, mely e kép növekedés-értelmezésében is

jelen van. Ráadásul miután itt már Kernstok nem érzi szükségesnek az ifjú közösségbe ágyazását, e képen mintegy ikonszerűen, a fogalmi ábrázolás eljárás módját megidézve kerül kifejezésre az új világrend irányába mutató utópikus növekedéseszmé, melynek függvényében a biologikumánál jellemzett fiatal test egyfajta univerzális ősenergia, a „szellem” alakító munkájának hordozójává válik.

A növekedés tényének és eszméjének összefüggésére vonatkozó fenti megállapításaink a művelődéstörténeti tények szintjén is igazolást nyernek, ha újból megemlítjük, hogy Kernstok tájékozott volt a szociáldarwinizmus és az evolúció eszme körében, hiszen olvasta Spencert és Comte-ot,²¹⁹ naplójában pedig hivatkozott Haeckelre,²²⁰ végül szellemi kapcsolatai megengedik azt a feltételezést, hogy jól ismerte Lukács György (és rajta keresztül Popper Leó), Balázs Béla, valamint Fülep Lajos gondolatait, illetve Lesznai Anna ornamentika-felfogását. Ily módon Kernstoknak volt egyfajta átfogó képe az objektív idealizmusról és a korabeli idealizmus más változatairól, melyek valamilyen módon az egyest (a

²¹⁷ Olaj, vászon, 198x98 cm. Nationgalerie, Berlin.

²¹⁸ MARKÓJA 2010. 67.

²¹⁹ BODRI 2000. 130.

²²⁰ KERNSTOK 2010. 63.

jelenséget vagy a festészeti formát) az általánosba (egyetemes massa, őserő vagy abszolút szellem) illesztették, s ily módon munkáin mód adódott a kettő kapcsán felvázolható fejlődési vagy növekedési folyamat összekapcsolására kompozíciós eszközökkel.

A természeti és a szellemi összekapcsolódása. A növekedés tényének és eszméjének összekapcsolódása okán továbbá kézenfekvő párhuzamot vonni a gyermektanulmányi mozgalom koncepciójával, melynek értelmében – Nagy László megfogalmazása nyomán – a gyermekkort az élet univerzális törvényeinek alárendelt ösztönélet, a teremtő életakarat határozza meg,²²¹ az ösztöntartományokban nem más manifesztálódik tehát, mint az intuíció, az érzés, az értelem és az akarat fogalomkörével körülírt szellem.²²² Így fonódik egymásba a természeti és a szellemi növekedés ténye, illetve eszméje, s ahogyan a gyermektanulmány empirizmusa összekapcsolódik intuicionizmusával, úgy kötődik egymással össze a Kernstok képe mögött megbúvó szociáldarwinista és egyfajta objektív idealista irányultság. A Haeckel ontogenetikai modelljéig visszavezethető természeti valótól²²³ a lényegi felszabadításáig tartó úton pedig ugyanúgy a társadalom és az emberi élet reformja valósul meg, mint Kernstok szellemi törekvéseiben. Ebből eredően a *Fának támaszkodó fiúakt* a szintézis módszerével mutat rá az abszolútnak a természetiben (a gyermekben, illetve ifjában) való manifesztálódására. Így aztán ahogyan csak a gyermek mélylényegét meghatározó örök természeti sajátosságokból, tehát az evolúció tényeinek és a biológiai funkciók megértéséből válhat lehetővé a jobb jövő letéteményeseként dicsőített gyermek szolgálata,²²⁴ úgy Kernstok képén is az evolúció és a biológikum ifjának növekedési folyamatában manifesztálódik a szellem alakító munkája, mely a jövő új rendjének irányába mutat.

Azáltal, hogy Kernstok figuráját szinte összeolvasztja a háttérrel az ecsetkezelés homogenitása révén,²²⁵ a testet alig emeli ki természetes közegéből, s így eltávolodik a kereszténység antropocentrikus szemléletmódjától, s már csak ennek köszönhetően is előtérbe kerül a spenceri evolucionizmus és szociáldarwinizmus felfogása. Ennek értelmében a mű egyrészt az embernek a természetfolyamba vetettségét juttatja kifejezésre, másrészt pedig a növekedés tényén keresztül utal arra a fent említett összefüggésre, hogy az egyedfejlődés magában hordozza a tágabb értelemben vett történeti fejlődést is, s mint ilyen, Kernstok értelmezésében a haeckeli ontogenetikai modell magasabb szintjének feleltethető meg a hegeli abszolút szellem önmegismerésre vagy önkibontakoztatásra való törekvése, alakító munkája.

Fiú esőben. Hét évvel a *Fának támaszkodó fiúakt* után, már a Tanácsköztársaság idején, vagy talán annak bukását követően készült a *Fiú esőben* című kép (1919), immár naturalista felfogásban. Nyoma sincs itt tehát a növekedés tényének és az idealista eszméjének összekapcsolódásának, pusztán egy aprólékosan kidolgozott, a mimétikus látványléképezés elve szerint anatómiai–fizionómiai vonások által jellemzett fiútestnek lehetünk szemtanúi, melynek természeti környezete is pusztán az esőzés ürügyén került elmosódott, már-már síkszerűen ható felületként kidolgozásra. Az esőzés jelezheti a Tanácsköztársaság bukása miatt támadt egyetemes kiábrándulás-érzést, mellyel együtt talán a társadalmi re-

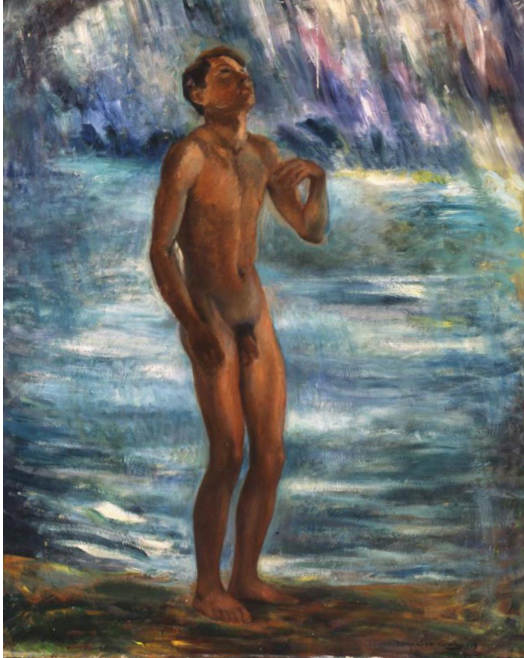
²²¹ DEÁK 2000. 122.

²²² SIMONFI 2011. 129.

²²³ Lásd SÁSKA 2011. 21.

²²⁴ SÁSKA 2011. 19.

²²⁵ MARKÓJA 2010. 67.



4. kép – Kernstok Károly: *Fiú esőben* (1919)²²⁶

Összegzés

Tanulmányunkban Kernstok Károly ifjúaktjainak gyermekkor-történeti ikonográfiai-ikonológiai elemzésére vállalkoztunk, a művek mögött meghúzódó eszmetörténeti szölamok feltárásán keresztül, a képeken föllelhető ikonográfiai kódok, szimbólumok, létmetaforák és egyéb eszmei motívumok feltérképezése, illetve a kompozíciós eljárásokban elrejtett eszmei jelentések megvilágítása útján. Ehhez mindenekelőtt feltártuk Kernstok eszmei kapcsolatait, s rámutattunk, hogy az evolucionista, szociáldarwinista (és ezzel összefüggésben a szocialista, liberális politikai) gondolkodás terén való olvasottsága, a szociáldemokrata felfogás és a szociológia (például Jászi Oszkár) képviselőivel való kapcsolattartása, valamint az objektív idealizmus örökösének tekinthető filozófusokkal (Fülep Lajos, Balázs Béla, Lukács György) való összeköttetése a művész életművében jelentős eszmei orientációs pontokként értelmezhetők, kihatva így a művek jelentéstartalmára is. Írásunkban rámutattunk, hogy a spenceri állandó tökéletesedés tana, a haeckeli ontogenetikai modell, a popperi Allteig-elmélet vagy a lukácsi homogén közeg-teória munkálkodása együttesen érhető tetten a festményeken, s a cél az volt, hogy az impresszionizmus pozitivistának és individualistának vélt szemléletével szemben egy új, állandó rend irányába mutató kompozíciók szülessenek, hirdelve a társadalom és az emberi élet megreformálásának egyetemleges törekvését.

Ennek a művészeti misszióknak mintegy emblematis, szimbolikus figuráinak tekinthetők az ifjak alakjai (az ifjúaktok), hiszen a természetes fejlődés toposzára (mint hivatkozási alapra) építve az ifjúság képes magában hordozni egy új rend és új értékek

²²⁶Olaj, fa, 80,8x63,7 cm. Jelezve jobbra lent: Kernstok Károly 919.

által jellemzett utópikus világ megteremtéséhez szükséges teremtő potenciált, mégpedig a gyermekkorból továbbörökített képzelő- és cselekvőerő révén. Miután pedig a reformpedagógia és a gyermektanulmányi mozgalom középpontjában a gyermeki természet önkibontakoztatásának kérdésköre áll, a művekben könnyű felismerni bizonyos pedagógiai eszmetörténeti párhuzamokat is, voltaképpen ugyancsak a természetes növekedés toposza és az abszolútumba vagy valamiféle univerzális törvényszerűségbe vetett hit együttes érvényesülése révén.

A Kernstok árkádikus, már-már bukolikus idillt idéző, vizionárius, utópikus tereit benépesítő nyugatestű, nyúlánk ifjak a növekedés evolucionista gyökerű tényén keresztül már magukban hordozzák a növekedés eszméjét is, mégpedig oly módon, ahogyan a gyermektanulmányi mozgalom gondolatkörében az ösztöntartományok felszabadítására, mozgósítására törekvés már eleve az egyénben rejlő (esetleg részesülő) univerzális, ideális létező (vagy a „szellem”) alakító munkájának kibontakozására irányuló erőfeszítést hordozza magában. Kernstok fiúaktjai tehát az új rend és új értékek világának hirdetői, erre utal már csak a deperszonalizálás mozzanata is. Munkánk fő célja megvalósult tehát: véleményünk szerint ugyanis sikerült rámutatni a képek jelentésterét alakító eszmei áramlatok közötti kapcsolatokra, ahogyan arra is, hogy milyen leírhatatlan jelentőséggel bír a formanyelvi, kompozíciós eljárások számbavétele a képek testében elrejtett eszmei jelentések feltárása során.

KÉPJEGYZÉK

- | | |
|--------|--|
| 1. kép | Kernstok Károly: <i>Ifjak</i> (1909. Olaj, vászon, 166x126,5 cm).
Forrás: Kieselbach Archívum. |
| 2. kép | Kernstok Károly: <i>Ősvadászok</i> (1912. Akvarell, papír, 20x70 cm. J. n.). Forrás: Kieselbach Archívum. |
| 3. kép | Hans von Marées: <i>Narancsszedő ifjú</i> (1873–1878. Olaj, vászon, 198x98 cm. Nationgalerie, Berlin). Forrás: Web Gallery of Art. (https://www.wga.hu/html_m/m/marees_h/picking.html/) [2019.06.26.] |
| 4. kép | Kernstok Károly: <i>Fiú esőben</i> (1919. Olaj, fa, 80,8x63,7 cm. Jelezve jobbra lent: Kernstok Károly 919). Forrás: Kieselbach Archívum. |

IRODALOM

- ACKERMANNÉ 2013 ACKERMANNÉ KELŐ Kamilla: A természetközeli oktatás megnyilvánulásai A Jövő Útjain című folyóiratban. In: *Az életreform és reformpedagógia – recepciós és intézményesülési folyamatok a 20. század első felében*. Szerk. NÉMETH András – PIRKA Veronika. Budapest, 2013. 117–133.
- BAGI 2011 BAGI Zsolt: Kernstok és Berény, az analógia kritikusai. A test formájának konstrukciója a korai magyar modernizmusban. *Enigma* 18. (2011):69. 23–32.

- BAJKAY 2011 BAJKAY Éva: Kernstok – Lovasok a víz partján. Variációk egy témára. *Enigma* 18. (2011):69. 108–116.
- BÁLINT 1910 BÁLINT Aladár: Kernstok Károly. *Nyugat* 10. (1917):21. (<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00233/07039.htm>) [2019.06.26.]
- BODRI 2000 *Kernstok Károly és vendégei, látogatói Nyergesújfalun*. Szerk. BODRI Ferenc. Tatabánya, 2000. (Kernstok-füzetek 3.)
- DE MICHELI 1969 DE MICHELI, Mario: *Az avantgardizmus*. Budapest, 1969.
- DEÁK 2000 DEÁK Gábor: *A magyar gyermektanulmányi mozgalom története I*. Budapest, 2000.
- DÉVÉNYI 1970 DÉVÉNYI Iván: *Kernstok*. Budapest, 1970.
- ENCYCLOPAEDIA EDITORS: Adolph von Hildebrand. *Encyclopaedia Britannica*. É. n. BRITANNICA
- ENDRŐDY–NAGY ENDRŐDY–NAGY Orsolya: *A reneszánsz gyermekképe. A gyermekkép reneszánsza 1455–1517 között Európában. Ikonográfiai elemzés*. Budapest, 2015.
- ÉLES 2007 Éles Csaba: *A tradíció kalandjai: Lukács György és a kulturális örökség*. Budapest, 2007.
- FÁKÓ 2010 *A Nyolcak: kiállítási katalógusok, meghívók: 1909–1910, 1911, 1912*. Szerk. FÁKÓ Árpád. Pécs, 2010.
- FORGÁCS 2011 FORGÁCS Éva: Nyolcak. Terminológia, történelem, kulturális transzfer. *Enigma* 18. (2011):69. 32–37.
- GELLÉR 2010 GELLÉR Katalin: Művészeti élet a Nyolcak fellépése idején. In: *A Nyolcak*. Szerk. MARKÓJA Csilla – BARDOLY István. Pécs, 2010, 44–47.
- HOFMANN 1974 HOFMANN, Werner: *A modern festészet alapjai*. Budapest, 1974.
- HOLLÓSI 2010 HOLLÓSI Nikolett: *Matisse*. Budapest, 2010.
- HORVÁTH 1997a HORVÁTH Béla: Ifjak. In: HORVÁTH Béla: *Kernstok Károly. Tanulmányok*. Budapest, 1997. 39–80.
- HORVÁTH 1997b HORVÁTH Béla: Kernstok Károly színes kompozíciótanulmánya a Lovasok a víz partján című festményhez. In: HORVÁTH Béla: *Kernstok Károly. Tanulmányok*. Budapest, 1997. 101–120.
- HORVÁTH 1997c HORVÁTH Béla: Kernstok Károly kompozíciótanulmánya a Lovasok a víz partján című festményhez. In: HORVÁTH Béla: *Kernstok Károly. Tanulmányok*. Budapest, 1997. 121–140.
- KEMÉNY 2010 KEMÉNY Gyula: Közelítések a Nyolcakhöz a képek felől. In: *A Nyolcak*. Szerk. MARKÓJA Csilla – BARDOLY István. Pécs, 2010. 104–127.

- KERNSTOCK 1910 KERNSTOCK Károly: A kutató művészet. *Nyugat* 3. (1910):2. (<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00048/01255.htm>) [2018.08.11.]
- KERNSTOK 2010 KERNSTOK Károly: Kernstok Károly emigrációban írt feljegyzései és önéletrajza – Szemelvények Horváth Béla művészettörténész hagyatékának Kernstokra vonatkozó dokumentumaiból. *Enigma* 17. (2010):65. 13–64.
- KEY 1976 KEY, Ellen: *A gyermek évszázada*. Budapest, 1976.
- KIRÁLY 1994 KIRÁLY Sándor: *Általános színtan és látáselemélet*. Budapest, 1994.
- KOVÁCS 2010 KOVÁCS Bernadett: Kernstok Károly. In: *A Nyolcak*. Szerk. MARKÓJA Csilla – BARDOLY István. Pécs, 2010. 254–293.
- LOBOCZKY 1998 LOBOCZKY János: *A műalkotás: „A létben való gyarapodás”. A művészet „valósága” három XX. századi művészetfilozófiában. Lukács György, Martin Heidegger, Hans Georg Gadamer*. Budapest, 1998.
- LUKÁCS 1910 LUKÁCS György: Az utak elváltak. *Nyugat*, 3. (1910):3. (<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00049/01292.htm>) [2018.08.11.]
- MARKÓJA 2010 MARKÓJA Csilla: A festő tapintata – A Nyolcak helye a magyar modernizmus történetében. In: *A Nyolcak*. Szerk. MARKÓJA Csilla – BARDOLY István. Pécs, 2010. 48–69.
- MÁRFAI MOLNÁR 2001 MÁRFAI MOLNÁR László: *Jelentés a dialógus nyomán. Tanulmányok a fiatal Fülep Lajos művészeti írásairól*. Budapest, 2001.
- NÁDAI 1910 NÁDAI Pál: Tánc és gimnasztika. *Népművelés* (1910):5. 147–151.
- NAGY 1991 NAGY Endre: *Fülep Lajos művészetfilozófiája (1923–1944). Tanulmány*. Budapest, 1991. (http://ezredveg.vasaros.com/z/html/zf_015.html/) [2018.08.11.]
- NÉMETH 1981 *Magyar művészet 1890–1919. Szövegkötet*. Szerk. NÉMETH Lajos. Budapest, 1981.
- NÉMETH 1996 NÉMETH András: *A reformpedagógia múltja és jelene*. Budapest, 1996.
- NÉMETH 1999 NÉMETH Lajos: *Művészet és sorsforduló*. Budapest, 1999.
- NÉMETH 2002 NÉMETH András: Reformpedagógia és a századvég reformmozgalmai. In: *Reformpedagógia-történeti tanulmányok*. Szerk. NÉMETH András. Budapest, 2002. 25–43.
- NÉMETH 2005 NÉMETH András: A századelő magyar életreform törekvései. *Iskolakultúra* 15. (2005):2. 38–51.
- NÉMETH 2013 NÉMETH András: Az életreform társadalmi gyökerei, irányzatai, kibontakozásának folyamatai. In: *Az életreform és reformpedagógia – recepciós és intézményesülési folyamatok a 20. század első felében*. Szerk. NÉMETH András – PIRKA Veronika. Budapest, 2013. 11–54.

- NIETZSCHE 1908 NIETZSCHE, Frigyes: *Im-igyen szóla Zarathustra*. Budapest, 1908. (<http://mek.oszk.hu/01700/01740/01740.htm>) [2018.11.10.]
- OELMACHER 1975 OELMACHER Anna: *A szocialista képzőművészet nyomában*. Budapest, 1975.
- PASSUTH 1972 PASSUTH Krisztina: *A Nyolcak festészete*. Budapest, 1972.
- PÁL 1997 PÁL Eszter: Herbert Spencer és a társadalomtudományi evolúcionizmus. *Szociológiai szemle* 7. (1997):2. 143–173. (<http://www.szociologia.hu/dynamic/9702pal.htm>) [2018.11.25.]
- PUKÁNSZKY – NÉMETH 1996 PUKÁNSZKY Béla – NÉMETH András: *Neveléstörténet*. Budapest, 1996. (mek.oszk.hu/01800/01893/html/) [2018.12.09.]
- POPPER 1983 POPPER Leó: Idősebb Pieter Brueghel. In: POPPER Leó: *Esszék és kritikák*. Budapest, 1983. 73–82.
- RÉVÉSZ – MOLNÁRNÉ 2016 Gyerek/Kor/Kép. *Gyermek a magyar képzőművészetben*. Szerk. RÉVÉSZ Emese – MOLNÁRNÉ ACZÉL Eszter. Budapest, 2016.
- ROCKENBAUER 2010 ROCKENBAUER Zoltán: „A Nyolcakat támogató sajtó hozsannázott: hogy végre itt a nyugatos, korszerű, magyar művészet, a túloldal meg átkozódott, hogy ez se nem magyar, se nem művészet” – tárlatvezetés a Márffy-kiállításon. *ArtMagazin* 8. (2010):3. 30–33.
- ROCKENBAUER 2014 ROCKENBAUER Zoltán: *Apacs művészet – Adyzmus a festészetben és a kubista Bartók (1900–1919)*. Budapest, 2014.
- ROUSSEAU 1978 ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Emil, vagy a nevelésről*. Budapest, 1978.
- RUM 2015 RUM Attila: *Czigány Dezső*. Budapest, 2015.
- SÁSKA 2011 SÁSKA Géza: *Új társadalomhoz új embert és új pedagógiát! A XX. századi egyenlőségpárti és antikapitalista pedagógiákról*. Budapest, 2011.
- SCHNEIDER (é. n.) SCHNEIDER, Norbert: Művészet és társadalom: a társadalomtörténeti megközelítés. Közli: *Érintkező felület*. Rényi András honlapja. (http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=207&Itemid=193) [2018.11.01.]
- SIMONFI 2011 SIMONFI Zsuzsanna: Szakrális mozdulat a reformpedagógiában. Az intuíció megjelenítése és értelmezése az Új Iskola pedagógiájában. In: SANDA István Dániel – SIMONFI Zsuzsanna: *Nevelés a szakralitás dimenziójában*. Budapest, 2011. 97–166.
- SOMHEGYI 2005 SOMHEGYI Zoltán: Az önmagát szagoló illat kritikája. Popper Leó művészetfilozófiája és a képzőművészeti alkotásai. *Ars Hungarica* 33. (2005):2. 419–436.
- TAKÁTS 2007 TAKÁTS József: *Modern magyar politikai eszmetörténet*. Budapest, 2007.

- TASNÁDI 2006 TASNÁDI Attila: *Akit a sorsok a kultúrába löktek. Bölöni György, a kritikus*. Budapest, 2006.
- TÁMBA 2017a TÁMBA Renátó: *Gyermekkor a vásznanon. A dualizmus kori gyermekszemlélet az alföldi iskola festészetében*. Budapest, 2017.
- TÁMBA 2017b TÁMBA Renátó: A dekonstrukciótól a gyermekkor-narratívákig. *Mediárium* 11. (2017):2-3. 88–100.
- TÍMÁR 2011 TÍMÁR Árpád: Lukács György és a Nyolcak. *Enigma* 18. (2011):69. 52–65.
- TÍMÁR 2018 TÍMÁR Árpád: Lehel Ferenc és a „keresők”. *Enigma* 25. (2018):90. 47–52. (<http://www.meridiankiado.hu/node/203>) [2018.08.26.]
- VARGA 2006 VARGA László: A kisednevelés című folyóirat gyermekképe, avagy az engedelmesség pedagógiai dilemmái. *Neveléstörténet* 5. (2006):1-2. (http://www.kodolanyi.hu/neveléstortenet/index.php?act=menu_tart&rovat_mod=archiv&ceid=33&rid=1&cid=201/) [2018.11.22.]
- VINCZE 2014 VINCZE Beatrix: Lesznai Anna művészetpedagógiai koncepciójának helye és szerepe a magyar életreform-mozgalomban, In: *Továbbélő utópiák – reformpedagógia és életreform a 20. század első felében*. Szerk. NÉMETH András – PUKÁNSZKY Béla – PIRKA Veronika. Budapest, 2014. 190–213.
- VOJTECH 2010 VOJTECH Lahoda: Keresők, prédikátorok, harcosok: A Nyolcak Párágában és Budapesten. In: *A Nyolcak*. Szerk. MARKÓJA Csilla – BARDOLY István. Pécs, 2010. 128–137.

New Order – New Youth
Reception of History of Ideas on Károly Kernstok's Youngster Nudes

by Renátó Támba

(Summary)

In my paper I attempt to analyse youngster nudes of Károly Kernstok by the methodology of iconography-iconology. My aim is to explore the movements of the history of ideas in the background of the pictures, the anthropological and childhood historical motifs on the masterpieces. For that I try to describe the main philosophical (evolutionism, social darwinism, social democratism, objective idealism), aesthetical (Leó Popper, György Lukács, Lajos Fülep, Anna Lesznai) and painting (Cézanne, Fauvism, Gauguin, Secession) movements which influenced Kernstok's painting. First of all I define the relevant intellectual connections between the Eight, the „Nyolcak” and the popular theoretical – ideological trends of early 20th century, and after that I reveal the common motifs of these trends and the reform pedagogy, life-reform and child study movement; in my analyses I made a great use of my revelations concerning to the intellectual – ideological – aesthetical receptions in the art of the „Nyolcak” and Kernstok. Finally, in my analyses I conclude that the young boys on Kernstok's canvases carry and advertise themselves the world of new order and new values through the manifestation of the evolutionist, positivist fact and idealist idea of growth, and the fact and idea of growth are connected with the child study and life-reform movement too.