



Gosztonyi Ferenc

„HOMMAGE À CÉZANNE”

Megjegyzések Berény Róbert Sziluettes kompozíciójáról (1911)

Bevezető: 1911 – A magyar cézanne-izmus kulcséve

Nagy valószínűséggel kijelenthető, jóllehet Paul Cézanne magyarországi recepciójáról, az évtizedeken átívelő, sokszereplős művészet(történet)i-teoretikus folyamatról még nem készült monografikus feldolgozás, hogy 1911 tekinthető a magyar cézanne-izmus egyik, ha nem épp a legfontosabb kulcsévének. 1911 áprilisában nyílt meg a Nemzeti Szalonban a Nyolcak második kiállítása, amely az 1906-ban elhunyt Cézanne-t, helyesebben (találkozni fogunk még ezzel a szókapcsolattal) „Cézanne hagyatékát”, minden korábbinál hangsúlyosabban állította az érdeklődés középpontjába. A tárlatról megjelent kritikákban a csoport egyes tagjainak pozícionálása, illetve a művek értelmezése kapcsán az aixi mester neve is rendre szóba került. A kiállítás bezárása után megjelent írásában a Nyolcak legbefolyásosabb tagja, Kernstok Károly is „a Cézanne-től tanulás” szempontjából tette mérlegre bemutatójuk (relatív) eredményességét.¹ 1911-ben Kernstok mellett, többek között, a csoport legfiatalabb tagja, Berény Róbert is Cézanne „őszinte és bevallott” megértőjének számított.²

A Nyolcak második kiállításának katalógusbevezetőjét a még Berénynél is fiatalabb kritikus, Feleky Géza írta; esszéje a magyar cézanne-izmus egyik legfontosabb dokumentuma. Bevezetőjében Feleky külön kiemelte, hogy a tárlaton négy „monumentális” – az impresszionisták képeivel már méreteiben is opponáló – festmény látható. Kernstok *Lovasok a vízparton* (1910), Berény *Sziluettes kompozíció* (1911), Márffy Ödön *Hármas akt* (1911) és Pór Bertalan *Hegyibeszéd* (1911) című műveit említette. Berény *Sziluetteséről* ekképp nyilatkozott: „A négy nagy kép közül kettőségkívül Berényé a legmeglepőbb, az ő látomásának sorsa dől el leginkább az első pillanatban a szemlélő számára [...]”.³ (A festménynek az 1911-es kiállítást követően

1

Kernstok Károly: Rövid epilógus egy kiállításról.

In: „Az utak elváltak.” *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóviszhangja. Szöveggyűjtemény.*

Szerk. Tímár Árpád. Pécs–Budapest, 2009, III., 208. o.

Tanulmányom az Innovációs és Technológiai

Minisztérium ÚNKP-19-4 kódszámú Új Nemzeti

Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.

2

Relle Pál: A „Nyolcak” kiállítása. In: *Az utak*, III., 123. o.

A csoport egyes tagjainak cézanne-i érintettségére most nincs mód kitérni. Jó bevezetés a problémába, az egyéb feltételezhető hatások (például Hans von Marées) vizsgálataival: Kemény Gyula: *Közelítés a Nyolcakkhoz a képek felől.*

In: *A Nyolcak*. Szerk. Markója Csilla – Bardoly István.

Pécs, 2010, 104–127. o. (kiállítási katalógus)

3

Feleky Géza: A Nyolcak. In: „*Nyolcak*” kiállítása a Nemzeti Szalonban 1911. Budapest, 1911, 8. o. (kiállítási katalógus)

4

Feleky 1911, 6. o.

nyoma veszett és csak remélni lehet, hogy a megtalálása érdekében Barki Gergely által kezdeményezett, az *Artmagazin*ban elindított *Wanted* akciók sikerrel járnak.) A folytatásban Feleky a stíluskapcsolatok körülírását sem bonyolította túl: „*Berény képe előtt egyszerűen Cézanne-t említeném [...]*”²⁴ Tanulmányomban én is ezt a nyomvonalat követem, amikor a *Sziluettes*tel összefüggésbe hozható problémák közül, a koncentrált tárgyalás érdekében, csak a mű speciális, nemzetközi összehasonlításban is egyedülálló cézanne-izmusának kifejtésére koncentrálok.

Terjedelmi okokból nincs mód a *Sziluettes* korábbi szakirodalmának áttekintésére sem. Ezúttal csak két alapvető – tanulmányom gondolatmenetére is ható –, közel-múltbeli publikációt említek. A 2010–11-ben Pécsset megrendezett Nyolcak-kiállítás katalógusában jelentek meg Barki Gergely *Berény Róbert* és Kemény Gyula *Közelítések a Nyolcakhöz a képek felől* című tanulmányai. Barki szintetizáló, adat- és szempontgazdag szövege megkerülhetetlen kiindulópontja minden további kutatásnak. Tanulmányában, sok egyéb mellett, a *Sziluettes* előterében háttal álló, cilindres alak egyik lehetséges, cézanne-i előképét is meghatározta (*Nyári vasárnap*, vagy: *Halászosok – júliusi nap*, 1875 körül).⁵ A Cézanne-mű reprodukciója 1910-ben Julius Meier-Graefe *Paul Cézanne* című könyvében is megjelent, így Berény is ismerhette (*Ein Sommersonntag*).⁶ Barki az esztéta Popper Leó Berényről írott talányos sorait is elemezte, az aforizmaszerű töredékre a későbbiekben még visszatérek. Kemény Gyula is tárgyalta a *Sziluettest* említett tanulmányában, interpretációja a mű eddigi legkomplexebb analízise. Kemény szerint a festmény három, jól elkülönített térrege a modernizmus (és az avantgárd) kibontakozásának időbeli modelljeként is értelmezhető: „*az előtér figurája Toulouse-Lautrec nagy sziluettes plakátmegoldásait idézi (Moulin Rouge, La Goulue, 1891), a középtérben egyértelmű a cézanne-i reminiscencia (Nagy fürdőzők, 1894–1905), a háttér dinamikus lendülettel lépegető arabeszkjében pedig ott a jövő, azaz a futurizmus hírnöke.*”⁷ Lehetséges, hogy így van. Kemény tanulmánya mindenesetre, amennyire ez ma megjósolható, a mű bibliográfiájának mindig is az egyik kiemelkedő tétele lesz. Én azonban az alábbiakban – elemzése legtöbb elemével alapvetően egyetértve – egy, az általa kifejtettnél egyszerűbb, a művet inkább (jelentés) egységként kezelő megoldást javaslok.⁸

Azonban mielőtt előállnék saját olvasatommal, tekintsük át röviden, amit a *Sziluettes*ről a korabeli, 1911-es forrásokból tudunk. Berény festői céljait Lengyel Géza író, műkritikus feltehetően hiteles, a művészre utaló lejegyzéséből ismerjük: „*Bizonyos irányok és azok ellentéteinek, kiegészítő irányainak kifejezése óhajt lenni a nagy kép – így szól a magyarázat.*”⁹ Hasonló értelmű a Feleky által idézett, de egy másik kiállított műre vonatkozó variáció, „a komplementer irány” is.¹⁰ Nemcsak Feleky, de Berény pár évvel későbbi, saját (teoretikus) írásaiból is kiderül, hogy számára a művek kompozícióját és színeit egyaránt érintő „komplementer” szerkesztés értelme, célja az ellentéteket kiegyenlítő képi (cézanne-i, „klasszikus”) „egyensúly” megteremtése volt.¹¹

5

Barki Gergely: Berény Róbert. In: *A Nyolcak* 2010, 156. o., 41. j. A katalógusban Markója Csilla Berény 1911-es alkotásai, a *Sziluettes* és az *Idill* forrásai közé sorolta Cézanne *Modern Olympia* (1870 körül, 1873–1874) című művét (műveit) is. Markója Csilla: A festő tapintata – A Nyolcak helye a magyar modernizmus történetében. Uo. 56., 57–60. o. (*Cézanne-recepció*).

6

Julius Meier-Graefe: *Paul Cézanne*. München, 1910, 17. o. A kötetben a 19. oldalon Berény *Idilljének* egyik feltételezhető előképe is megjelent (*Idylle*).

7

Kemény 2010, 116. o.

8

Legfeljebb a futurizmussal szemben tudnék egy egyáltalán nem perdöntő, filológiai érvet felhozni. Ahogy Berény 1913-ban a futuristákról írt, abból nem az érződik, hogy már két évvel korábban is ismerte volna őket: „*A Nemzeti Szalonban kiállított képek nem leptek meg, mert vártam ilyesminnek elkövetkezését.*” Berény Róbert: A Nemzeti Szalonbeli képekről. In: *Nyugat*, 1913/3. (<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00121/03892.htm>)

9

L. G. [Lengyel Géza]: A Nyolcak kiállítása. Bemutató a Nemzeti Szalonban. In: *Az utak*, III., 131. o.

10

Feleky 1911, 11. o.



Berény Róbert: *Sziluettes kompozíció*, 1911, lappang

HUNGART © 2020

11 Vö. például Berény Róbert: A festői közlés. In: *Nyugat*, 1913/7. (<https://epa.oszk.hu/00000/00022/00125/04042.htm>, a továbbiakban: Berény 1913b)

12 N. M. [Nemes Mihály]: Nyolcak. Kiállítás a Nemzeti Szalonban. In: *Az utak*, III., 121. o.

13 Bölöni György: Kernstok Károly. In: *Az utak*, III., 108. o.

14 Berény 1913b.

15 A képről: Katherine Marie Kuenzli: Aesthetics and Cultural Politics in the Age of Dreyfus. Maurice Denis's Homage to Cézanne. In: *Art History*, 30 (2007), 683–711. o.

16 A *Sziluettes* cilindres alakja felidéz Berény *Cilindres önarcképét* (1907) és a *Labdázók* (1907–1908) előterében falnak támaszkodó kalapos férfit is. (Vö. Barki 2010, 146–147. o.)

Az ő termetük azonban átlagos vagy inkább nyúlánk. A *Sziluettes* cilindrese azonban, akárcsak az 1911-es *Idill* fűben heverő, illetve a *Napközben* ruhátlanul zuhanó alakja atletikus termetű, de legalábbis szinte komikusan keskeny csipőjű és széles vállú. Nem kizárt, jóllehet erre most nincs lehetőség, hogy egy nagyobbívű és terjedelmű elemzésben a három 1911-es mű „narratív” egybeolvasását is érdemes lenne megkísérelni.

A *Sziluettest* csak egy 1911-es, először az *Aurorában* megjelent, fekete-fehér reprodukcióról ismerjük, így a festmény Berény esetében különösen meghatározó jelentőségű színeiről is csak hozzátételesek elképzeléseink lehetnek. Ezekről a legfontosabb információkat egy erősen karikírozó, ezért fenntartásokkal kezelendő kritikában találjuk: „*Legnyakatekertebb képe a 42. számú nagy kompozíciója, melyen egy szalonkabátba nőtt erősen ferdén álló, merev, fekete alak uralja az előtér, a középben egypár idomtalan sárgásszínű meztelen nő ül és fekszik lehetetlen helyzetekben, a háttérben egy kis keskeny cinóberpiros akt-emberke akar fölszaladni egy napsugáron az égbe.*”¹²

„Hommage à Cézanne”

1911-ben, Kernstokról írva, Bölöni György úgy vélte, hogy a *Lovasok a vízparton* „a legkomolyabb magyar festmény”. Majd hozzátette: „*Talán címnek is ezt írnám alá [...]*”¹³ Én, ha tehetném, Berény nagy művének – amely az 1911-es katalógusban csak mint „Olajfestmény” szerepelt – az „*Hommage à Cézanne*” (*Tisztelet Cézanne-nak*) címet adnám. (Javaslatomat egy zárójeles alcímmel kiegészítve, de erről majd később.) Mégpedig több okból is. Egyrészt azért, mert a „sziluettes” címet – amennyire ez saját írásaiból kikövetkeztethető – feltehetően Berény sem helyezte volna.¹⁴ Másrészt természetesen Berény öntudatosan vállalt cézanne-izmusa miatt.

De más – az eddigiekkel összefüggő – okom is van az új (virtuális) „téma”-, illetve címjavaslat felvetésére. A Berény-kép készülése idején már létezett egy Cézanne-nak dedikált, közismert mű. Maurice Denis 1900-as *Hommage à Cézanne*-ját, mivel a reprodukciója Meier-Graefe *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst (A modern művészet fejlődéstörténete, 1904)* című művében is megjelent, nehéz lett volna nem ismerni.¹⁵ A két alkotás – a sok alapvető különbség mellett – több szempontból is összevethető. Denis művén is „monokróm”, *fekete* öltönyös alakok (Odilon Redon,



Paul Cézanne: *Halászok (Fantasztikus jelenet / Júliusi nap)*, 1875 körül, olaj, vászon, 54,5 x 81,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

Forrás: Wikimedia Commons

a Nabik, barátok és családtagok) veszik körül és tanulmányozzák (megvitatják) a kép középpontjába állított festőállványra helyezett, *színes* Cézanne-csendéletet. A csendélet ebben az összefüggésben természetesen magát Cézanne-t jelöli, helyettesíti. A beszélgetés témája is: Cézanne, illetve a művéből kinyerhető tanulság. Nagyon leegyszerűsítve: véleményem szerint Berény művének is Cézanne tanítása, hagyatéka a tárgya, illetve főképp a folytathatóság kérdése (a jövő művészete), immár az életmű lezárulta után. Nehéz nem észrevenni, hogy az előtérbe állított, és korábbi elemzői szerint akár Berény stilizált alakmásként is felfogható, jóllehet robosztus férfi valójában egy tipikus, de épp ebben a formában sohasem létezett, *színes* „Cézanne-festmény” néz.¹⁶ (A középtérben ülő, fekvő aktok Cézanne fürdőzőképeiből elemenként, többé-kevésbé eltérő variációkban kikereshetők, puzzle-szerűen összerakhatók.) Berény, ha mindezt jól gondolom, tudatosan dönthetett a Denis által már felhasznált csendélet ismétlése helyett a másik indexikus Cézanne-jel: a fürdőzők, vagyis egy aktos tájkép megidézése mellett. Az idézésen túl azonban – és művét ez teszi a nemzetközi Cézanne-recepciótörténetben is szinte egyedülállóvá – még egy további, plusz csavarral is bonyolította koncepcióját. Mert míg Denis képét szemlélve nem tudhatjuk, hogy mi lett végül a szemüvegét törölgető Redon és a Nabiszóvívó Paul Sérusier beszélgetésének az eredménye (vagy csak sejtethjük, hogy maga a Denis-festmény: az ellentéteket, így például a rajzos, sziluettyszerű monokromitást és a színességet kiegyenlítő „egyensúly”), addig Berény a kép háttérének feltehetően cinóbervörös, vagyis *nagyon színes és hevesen mozgó* alakjában egyértelműen kifejezte saját, Cézanne művészetéből kiinduló, originális megoldási javaslatát. Lássuk mindezt részletesebben.

„Élan vital” (életlendület)

1911-ben már közkézen forogtak, főleg Émile Bernard egymást követő publikációinak köszönhetően, Cézanne változó hitelességű – többek között a kubisták által is hivatkozott – nyilatkozatai. A Nyolcak második kiállításáról író kritikusok egy része úgy látta, hogy a *Sziluettes* festmény kompozíciója és alakjainak megformálása is „geometrizáló” karakterű. Nem a kubisták módjára – jóllehet időnként, mint még látni fogjuk, Picasso is szóba került –, de mégis érzékelhetően. Csak egy példát idézek, Lyka Károly cikkét, amelyben – feltehetően Berényre (is) utalva – ekképp fogalmazott: „*Adva vannak testek s a testek térbe vannak helyezve. Előadandó tehát a test a térben. [...] oly módon, hogy geometrikus formák felé közeledik a test egyszerűsítése.*”¹⁷ Úgy gondolom, hogy Berény programjában – ha csak közvetve is –, de a vezető kortárs cézanne-izmussal, a kubizmussal folytatott párbeszéd is megtalálható. Cézanne 1904-es, több változatban is fennmaradt és sokféleképp értelmezett kijelentése, miszerint „*a természetben minden a gömb, a kúp és a henger szerint formálódik*”, Magyarországon is ismert volt.¹⁸ Szó szerint, franciául citálta például, Cézanne hatását elemelve, Bölöni is. Bölöni forrása Bernard 1904-es cikke (*Paul Cézanne*), vagy, és ez a valószínűbb, 1907-es visszaemlékezése lehetett (*Souvenirs sur Paul Cézanne*).¹⁹ Mindkettőben pár sor eltéréssel olvasható a két Cézanne-mondat, igaz, pont fordított sorrendben, mint Bölöninél: „*Hogy Henri Matisse különleges színritmusokon töri a fejét, bizonyára elsősorban Cézanne színegyensúlyozásának, színkombinálásainak eredménye, és Cézanne fontos elvére mutat: »Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude.« Friesz törekvései, formák ritmikus kompozícióba vonása,*



Maurice Denis: *Hommage à Cézanne*, 1900, olaj, vászon, 182 x 243,5 cm, Musée d'Orsay, Párizs

Forrás: Wikimedia Commons



Berény Róbert: *Cilinderes önarckép*, 1907, olaj, vászon, 79 x 60 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs

© Janus Pannonius Múzeum 2020
/ HUNGART © 2020

17

Lyka Károly: A Nyolcak. In: *Az utak*, III., 154. o.

18

A mondatot az 1911-es – Bernard 1907-es *Souvenirs sur Paul Cézanne*-ja alapján készült –, erősen rövidített magyar fordításból idéztem: Emlékezések Paul Cézanne-ről.

In: *A Ház*, 1911, 320. o.

19

Conversations avec Cézanne. Edition critique présentée par P. M. Doran, 1978, 36. o. (1904), 63. o. (1907)

- 20 Bőloni György: Tihanyi Lajos. In: *Az utak*, III., 149. o.
- 21 Berény Róbert: Pór Bertalan kiállítása „Könyves Kálmánban”. In: *Az utak*, III., 46. o.
- 22 Vö. például Passuth Krisztina: Francia Vadak, magyar Fauve-ok. In: *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904–1914*. Szerk. Passuth Krisztina – Szücs György. Budapest, 2006, 35. o. (kiállítási katalógus)
- 23 E tekintetben is igen fontosak a Kemény Gyula által hivatkozott futurista művek. Kemény 2010, 116–117. o.
- 24 Feleky Géza: Cézanne hagyatéka. In: Feleky Géza: *Könyvek, képek, évek. Találkozások a művészettel*. Budapest, 1912, 18. o.
- 25 A Nyolcak. In: *Világ*, 1911. május 9., 12. o.
- 26 Vö. Barki 2010, 157. o., 47. j. Feleky 1911, 6. o.

sokkal távolabb menve, Picasso és Braque kubikus térszemlélete félig újra Cézanne-ban fogan, és azt az elvét erősítgeti: »*Tout dans la nature se modèle selon la sphère, le cône et le cylindre.*»²⁰ Berény az első idézetet, és szintén franciául, felhasználta Pórról írt, 1911-es kommentárjában, illetve véleményem szerint a második szellemében járt el nagy kompozíciója tervezése, alakítása közben.²¹ A *Sziluettes* feltételezhető (ön) iróniájára korábban már többen is utaltak.²² Az én Berény-képembe is bőven belefér, hogy a mű előterében látható sötét ruhás, cilindres alak fejedője (ironikus vagy épp nagyon is komoly) utalás – az egyéb, feltételezhető összefüggések mellett – az 1904-es Cézanne-citátum „henger” szavának francia eredetijére (cylindre).

Az igazi titok azonban a háttér szökkenő (cinóbervörös) figurája. A mozdulatstruktúra, helyesebben a hátat és a kitémasztó lábat egy vonalba rendező testtartás kiindulópontja, akárcsak a fa mögül dinamikusan kilépő ruhátlan férfi, nagyjából Cézanne mindegyik fürdőzőképén megtalálható. Az előtér enyhén ívelt fájával szinte eggyé váló figuramegoldás nemcsak Berény, hanem a korai kubisták faembereinek ihletője is volt (például Pablo Picasso: *Táj két alakkal*, 1908). A kinyújtott karú, nyújtózkodó figurákra is bőven találunk példát Cézanne-nál, de olyan radikális (mai szemmel nézve szinte karikatúraszerű) megoldást nem, mint amelyet Berény használt.²³

Az 1910 körüli évek kritikáiból, művészeti esszéiből is kiderül, hogy Cézanne-t Magyarországon is – a cézanne-izmus aktuális, nemzetközi trendjeihez igazodva – egyre inkább az impresszionisták után újra felfedezett térbe helyezett és abban mozgó súlyos, anyagi testek (anti)impresszionista mestereként tisztelték. Jó példa erre a felfogásra Feleky 1912-es, *Cézanne hagyatéka* című esszéje. Feleky egyes fejtegetései akár Berényről is szólhatnának. Valószínűleg sokat is köszönhetnek a Berénnyel (és talán Kernstokkal) folytatott beszélgetéseknek: „*De Cézanne nem elégedett meg a testalakítással, hanem a testeket elhelyezte az épp ily misztériozusan keletkezett térben és tisztázta viszonyaikat. [...] Így a jelenségek néha bizonyos irányba mozognak, pontosabban mozgástendenciájuk van valamerre és ezeknek az irányoknak, a mozgáspályáknak találkozása tisztázza a két jelenség egymáshoz való helyzetét. Vagy a jelenség nem is törekszik kifelé nyugalmi állapotából, de mivel konkrét és kompakt tömeg: egyensúlyi helyzetének van egy virtuális tengelye és ez a virtuális tengely támaszt meg vagy használ fel alapul egy másik ilyen tengelyt. [...] De Cézanne piktúrája a jelenségek ezer más vonásában is felleli a komplementer sajátságokat, a valóság ezerszálú szövevényéből mindig új és új momentumokat ragad ki [...]*”²⁴ És így tovább. (Nem lepődnek meg, ha egyszer mégis kiderülne, hogy a kiállítás után Felekyhez került a *Sziluettes* is. A neve legalábbis a *Világ* 1911. május 9-ei számában a Nyolcak-tárlaton Berénytől művet vásárlók között szerepelt.)²⁵

Mindenesetre az egyensúlyra törekvés, a mozgás(irányok), a „lendület” Feleky 1911-es katalógusbevezetőjének is a kulcsszavai közé tartoztak. Igaz, ott inkább Kernstok fő művének méltatására használta őket. Úgy vélte, hogy Kernstok *Lova*-sokjának aktjai, „hatalmas mozgásukkal”, Rubens alakjainak szikárabb rokonai. Legemlékezetesebb és kétségkívül túlzó levezetésében Kernstok nagy „lóuszta-tás”-képét, és épp az említettek miatt, Picasso (nem konkretizált, de kétségkívül kubista) művei fölé helyezte: „*Kernstok megmarad a hengeres testeknél [...] míg Picasso éléssel és különböző sokszögekkel határolt kis oszlopaiból rakja össze az embert. Picasso művéhez csak hozzá kell érni és értelmetlen rakássá hull össze, míg Kernstok éppen azt a testrészt választja külön és foglalja össze, amely egy nagy mozdulat által együtt lendül ki, amely a mozdulat tengelye mentén helyezkedik el; embereinek talán száguldásukban vagy merész ívben lóra pattanva a legbiztosabb az egyensúlyuk, az egyöntetűségük.*”²⁶ Kernstok egyik 1912-es írásában, Giottóra hivatkozva, maga is beszélt „mozdulatlendületről”.²⁷



Részlet Berény Róbert *Sziluettes* kompozíciójából



Pablo Picasso: *Táj két alakkal*, 1908, olaj, vászon,
60 x 73 cm, Musée Picasso, Párizs

Forrás: Wikimedia Commons



Paul Cézanne: *Nagy fürdőzők*, 1900–1906,
olaj, vászon, 210,5 x 250,8 cm,
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Forrás: Wikimedia Commons

Feleky számára 1911-ben, katalógusesszéjének tanúsága szerint, jóllehet eltérő mértékben, de Kernstok és Berény nagy műve is a „lendületről” szólt. Ezt bizonyítja a *Sziluettes* szökellő háttérfigurájáról adott leírása is: „Messze, fenn a dombtetőn áll, illetőleg pontosan az égnek pattan egy emberi alak, villámszerű elrendezésben, keze, lába, meg a hát, a nyak, a fej mind merev, erélyes, feltörekvő egyenes vonalak, amelyek itt-ott eltörnek éles szögekre. Léniát lehetne fektetni a karvonalak mentén, de az, ami a nőcsoportot felszegezi az égre, mégsem vonaljáték, hanem csupa akarat, a test egy hatalmas erőfelszökkenés pillanatában. Nem az esetleges kontúr, hanem a tömegek mozgástengelyei kivonatolják a dombháti embert.”²⁸ Feleky szóhasználatából, főképp az „akarat” emlegetéséből kiérződik, sok egyéb mellett, Nietzsche hatása is. Szempontunkból azonban fontosabb az, ahogy Feleky – úgy gondolom, hogy részben vagy egészben a művészekkel folytatott beszélgetésekből inspirálódva – a „lendületet” (a térben mozgó, a nyugalmi állapotból kilendülő anyag) vizuális megjelenítésének problémáját, helyesebben annak (nem kubista) megoldásait tartotta a magyarországi cézanne-izmus – Kernstok és Berény – legfontosabb, szerinte egyenesen világraszóló teljesítményének. Úgy gondolta, hogy a *Lovasoknál* „tisztábbat és fontosabbat aligha végzett az utolsó, Cézanne-ra következő festőnemzedék”.²⁹

A „lendületre” vonatkozó szóhasználat ugyanakkor, véleményem szerint, a kor-szak ünnepezt filozófusára, a magyar tanítványokkal (például Dienes Valéria) és csodálókkal is bőven rendelkező Henri Bergsonra és egyik kulcsfogalmára: az „élan vital”-ra (életlendület) utal. Bergson filozófiája, mint közismert, nagy hatást gyakorolt a kubistákra és a Kemény Gyula által említett futuristákra is. Bergson a Párizsban hosszabb-rövidebb ideig tartózkodó magyar művészek között, így például Ady köreiből is közismert és népszerű volt. Jóval később, Bergson nyugdíjba vonulásakor épp Feleky írta, feltehetően személyes, Collège de France-beli élményeit is kamatoztatva: „A Bergson-órák beletartoztak Párizs életébe, a Bergson-órák háromcsillagos Baedeker-nevezetességei voltak Párizs idegenforgalmának és az évek során át nem vesztek népszerűségükből. A Bergson-órák utóbb már Párizs arcvonásaiba illeszkedtek, úgy, mint a Vendôme-oszlop, vagy az Eiffel-torony.”³⁰

Bergson egyik legfontosabb hazai népszerűsítője és értelmezője 1910 körül Babits Mihály volt. Babits Bergsonról írt cikksorozatát 1910-ben a *Nyugat* közölte. Az „élan vital”-ról írt elemzésében, amelyben a *L'évolution créatrice* (Teremtő fejlődés, 1907)

27

Mai írók és művészek tegnapja. Interjúk.

Összegejtette Szemes Béla és Medgyes László.

In: *Az utak*, III., 509. o.

28

Feleky 1911, 9. o.

29

Feleky 1911, 7. o.

30

f. g. [Feleky Géza]: Bergson nyugdíjaztatja magát

In: *Világ*, 1921. június 26., 5. o.

címét is megidézte, az egyik kulcsszó a Berény által is visszhangzott (irány)ellentét volt. Interpretációjában Babits az „életlendületet” az alapvető biológiai meghatározottságokon túl a szabadsággal, a kreatív, alkotó erővel, energiával is összefüggésbe hozta: „A földi élet oly lendület, mely az anyag között, az anyag irányával ellentétes irányba törekszik mozogni: a szükségesség, a halál helyett, a szabadság, a teremtés felé. Ez az életlendület a teremtő fejlődés, mely az anyag között, annak ellentétes irányú mozgásával szemben csak nehezen tudja érvényesíteni a saját mozgását. [...] Az élőlény a két ellentétes mozgásnak, anyagnak és életnek rezultánsa, érintkezése. Érthető tehát, hogy mindkettőből van benne valami.”³¹

31 Babits Mihály: Bergson filozófiája 12.

Az élet lendület. In: *Nyugat*, 1910/14.

(<https://epa.oszk.hu/00000/00022/00060/01709.htm>)

32

Berény 1913b.

33

Barki Gergely: Berény Róbert, a pictor psychoanalitikus.

In: „Nem való ez, nem is álom...” *Válogatás a 15 esztendő*

Művészet és pszichoanalízis-sorozat előadásai

Valachi Anna tiszteletére. Szerk. Takács Mónika –

Dede Éva – Kemény Aranka. Budapest, 2017, 179–207. o.

34

Lou Andreas-Salomé: Pszichoszexualitás.

In: *Vulgo*, 2000/1–2.

(<http://www.c3.hu/scripta/vulgo/2/1-2/salome.htm>)

35

Berény 1911, 46. o.

Berény feltételezhetően ismerte – legalábbis az általános, intellektuális tájékozódás, a művészeti beszélgetésekbe is beszűrődő, „érzéki”, önreferens megértés szintjén – a bergsoni terminológiát. Többször idézett 1913-as írásában például a művész(et) pszichikumáról elmélkedve „emlékképek[et] és indulatok[at]” említett.³² Az „emlékép” szó utalhat Bergson „image-souvenir” és/vagy „souvenir-image” fogalmaira. De freudi eredetűek is lehetnek. Barki Gergely kutatásaiból ismerjük Berény pszichoanalitikus érdeklődését és barátságát a világhírű magyar Freud-tanítvány Ferenczi Sándorral.³³ Tudható, hogy a Freud-körben, illetve a tőle egy idő után eltávolodók között felmerült az „életlendület” és a „libidó” azonosítása. Lou Andreas-Salomé például *Pszichoszexualitás* (1917) című írásában ekképp fogalmazott: „A pszichoszexualitás vörös posztó szemében, akik már létrejöttétől kezdve izzó ellenszennvel viseltettek a freudi pszichoanalízissel szemben, olyannyira, hogy elvakult igyekezetükben soha nem tisztázták maguk előtt: mit is jelent e kifejezés valójában. [...] Így eshetett meg, hogy az 1913-as londoni neurológus-kongresszuson Pierre Janet szájából a következő furcsa, ironikus megjegyzést hallhattuk: »A pszichoanalízisben használatos olyan kifejezések, mint a szexuális ösztönök, a genitális szerelem, a koituszvágy vagy a libidó stb. egészen egyszerűen a metafizikusok élan vitalját jelölik.«³⁴ Berény 1911-es, Pórról írt szövegében is az „erotika” volt a kulcsszó: „Ez a feszültségérzés differenciálható: hol színerotika, hol irányerotika, hol tónuserotika, hol formaerotika, hol ezek legkülönbözőbb kombináltsága, hol meg egészen valódi erotikus erotika.”³⁵ (Berény 1911-es robosztus alakjaira hathattak Pór művei is.) Bölöni ugyanerre az írásra hivatkozva, de már Berényre vonatkoztatva, a „geometrizálást”, az „erotikát” („férfias hevülések hevessége”) és a (bergsoni) „lendületet” is közös nevezőre hozta: „Ő a múltkor Pór Bertalan festményeiről írván, olyasvalamit mondott, nem szó szerint, de cikkének értelmében, hogy Pór képei alapjában erotikus érzéseinek kitörései. Valójában minden művészet erotika, de ez az értelmezés éppen az ő maga, a Berény képeire illik, az ő munkáinak természetére. Amint a képei készülnek, amint erőteljesen kerülnek egymás mellé, egymás ellentétének fokozására a színek, amint bemélyed képei tárgyaiba, a maguk térfogatában, kőb voltában át-és átdolgozza azokat, női testek formáit megszabja, testrészek jelentőségében összehangolja, mindez a férfias hevülések hevességével történik, az erotika adja meg ezeknek nagy lendülését még akkor is, ha szelíd csendéletek keletkeznek.”³⁶

36

Bölöni György: Berény Róbert. In: *Az utak*, III., 95. o.

Mindezek után, az eddigiek összefoglalásaképp, térjünk vissza egy pillanatra az általam korábban javasolt új (virtuális) címadásra. A főcím mellé ígértem egy alcímet is, íme: „Hommage à Cézanne” (*Élan vital / Életlendület*).

Pompa és anyag

Lezárásképpen még egy Berénnyel kapcsolatos filológiai, értelmezői problémára szeretnék kitérni. Már csak azért is, hogy a kirakós másik, egyenlő mértékben fontos eleme is a helyére kerüljön. A *Sziluettes* háttérben szökellő figura ugyanis nemcsak az anyagi béklyókat lerázva mozog (lendül), hanem extrém módon színes is (cinóbervörös).

Cézanne-ra hivatkozva méltatta, illetve határozta meg Berény jelentőségét a filozófus Lukács György fiatalon elhunyt esztéta barátja, Popper Leó is, akinek Berényről írt talányos aforizmája jól ismert a Nyolcak-szakirodalomban; értelmezésére több kísérlet is történt. A datálatlan kézirat-töredékben – amelyeket a kritikai kiadás alapján, a törlések és utólagos betoldások jelöléseit is megtartva idézek – ez olvasható: „Cézanne összefűzi atmosphaera stílust és anyagot. Berény<ék> tubus stílust és anyagot B[erény]. többet ad mert 2 ös-nélkülözhetlent egyesít: a pompát és az anyagot.”³⁷ Popper előbb többes számot használt („Berényék”), majd úgy tűnik, hogy meggondolta magát és már csak Berényt említette. De mire gondolhatott? A Cézanne-ra vonatkozó első mondat jelentése egyértelmű. Az „atmosphaera stílus” impresszionizmust jelent. Ezt multa felül, az utókor közmegegyezése szerint, az anyagot jogaiba visszahelyező Cézanne. Popper szerint

azonban Berény valamiben, mégpedig valami igen jelentősben, Cézanne-on is túltett. Berény ugyanis „összefűzi” a „tubus stílust és anyagot”, és ezzel „többet ad, mert két ös-nélkülözhetlent egyesít: a pompát és az anyagot.” A kijelentés értelmezéséhez fontos figyelembe venni, hogy Popper a folytatásban Matisse-t, illetve „iskoláját” bírálta: „Matisse iskolában mindennap megbeszélnek egy új titkos trükköt hogy egymástól <elhatá> eltávolodjanak, kézen fogva mennek el egymástól.” Majd még hozzátette: „Matisse előtt megállnak mert ő beszél is vagy beszéltet a butaságaihoz [...] 2 számárság közt feltétlenül az fog győzni amelyikhez elmélet van.”³⁸ A Matisse-ra vonatkozó megjegyzések hozzásegítenek a Popper-töredék – általában nemigen feszegetett – datálási problémáinak megoldásához is. Az idézettek ugyanis koncepciójukban és fordulataikban Popper *Párizsi levél* című, „Paris Február 1909” aláírással ellátott, a szerző életében kiadatlanul maradt kéziratához, illetve a szöveg magyar és német fogalmazvány-töredékeihez köthetők. Popper a kézirat első részében Matisse *Notes d'un peintre (Egy festő feljegyzései, 1908)* című írását kommentálta. A második részben pedig egy párizsi, „a Druet termében” megrendezett rajzkiállításról írt. A rajzkiállításához tartozó töredékek között találjuk meg újra az egyik kulcsszót, a „tubust”: „Itt a rajzoknál olyan eszköztelen az eszköze, olyan szerény és önmagában tehetetlen – míg a festék már a tubusban is veszélyes a fantáziákra”.³⁹ Majd bővebben is kifejtette: „Azt hiszem a festéken máma egyáltalában nem lehet uralkodni. Mint egy kiáradt folyamnál, nála is meg kell várni amíg visszamegy {szépen} a medrébe.”⁴⁰ Mindezért Matisse-t tette felelőssé. Az *Egy festő feljegyzéseiben* olvasható kijelentéseire utalva írta: „{Még nemrég;} Nyugodt volt a festék és nem ártott senkinek. De egyszerre jött valaki és a symbolismus {bű}szavával megvadította <a festéket>. {És} amióta a festék megtudta hogy ő önmagában is jelent valamit, amióta <ugyszólván> öntudatra ébredt nem lehet vele bírni többé. [...] {Szóval;} A festéknek megtiltani pillanatnyilag nem lehet... A ceruzának már igen. És ennek köszönhető hogy Druetnél létrejöhett az első {figazán} egyszerű kiállítás.”⁴¹



Berény Róbert: *Napközben (Parafraza)*, 1911.
olaj, vászon, 43 x 50,5 cm, magántulajdon
© Kieselbach Galéria / HUNGART © 2020

37

Dialógus a művészetről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése. Szerk. Hévízi Ottó – Timár Árpád. Budapest, 1993. A közlésben használt jelek: < > a jelek közti szöveget a szerző áthúzta, törölte; { } a jelek közti szövegrész a szerző utólagos betoldása.

38

Dialógus 1993, 223. o.

39

Dialógus 1993, 147–148. o.

40

Dialógus 1993, 148. o.

41

Uo.



Berény Róbert: *Idyll*, 1911, olaj, vászon, 49,5 x 62 cm,
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

© Szépművészeti Múzeum 2020 / HUNGART © 2020



Henri Matisse: *Pompa I.*,
1907, olaj, vászon, 210 x 138 cm,
Georges Pompidou Center, Párizs

Forrás: Wikimedia Commons

A Berényre vonatkozó töredék is Popper párizsi tartózkodása idején készülhetett (valamikor 1909 év eleje és május között). Popper valószínűleg az 1909-es párizsi hónapok alatt ismerte meg Berényt és műveit is. A fentiek figyelembevételével pedig az is kikövetkeztethető, hogy mit láthatott Popper Berényben, ami miatt – persze jókora túlzással –, de lelkesültségében (szinte) Cézanne fölé emelte. Popper talányos kijelentése, véleményem szerint, a következőképp értendő: 1. Cézanne „megszilárdította” – „világnézetiileg” is –, mivel egyesítette („összefűzte”) az anyaggal az impresszionizmust. 2. Berény az elszabadult – Matisse és iskolája által elszabadított – festéket: magát a színt, a festészetet (a „tubus stílust”), vagy ha úgy tetszik: aktuálisan a fauvizmust szilárdította meg azáltal, hogy „összefűzte” az anyaggal. „Atmoszféra stílus” = impresszionizmus, míg a „tubus stílus” = a festői színességgel, aktuálisan a fauvizmussal, vagy hívjuk így: a „Matisse-izmussal”. 1910-es Bruegel–Cézanne-esszéjében Popper egyenesen úgy fogalmazott, hogy „a festészet sajátos anyaga, a szín”.⁴² De mit

jelenthet, hogy került a folytatásba a „pompa”? Mivel egy variált ismétlésről van szó (miszerint Berény összefűzte a „tubus stílust és anyagot”, valamint „a pompát és az anyagot”), a „tubus stílus” (szín, fauvizmus, „Matisse-izmus”) = a „pompával”. A pompa szó pedig nemcsak Matisse korábbi, pointillista főművének baudelaire-i címét idézi fel (*Luxe, calme et volupté*, 1904), bár ez is bőven elég lenne, hanem, és ez talán még fontosabb, Matisse újabb, 1907-es, *Luxe (Pompa)* című festményét is.⁴³ Vagyis Popper a pompa említésével Berényben a szín méltóbb – az anyag, a szilárdság, a „csend”, a „rend”, vagyis az „egyensúly” felé törekvő – képviselőjét tételezve megint csak Matisse szerinte „zsákutcás” cézanne-izmusát vette célba. 1911-ben Felek is hasonló átléssel nyilatkozott – talán épp Popper *Allteig* koncepciójának hatása alatt – Berény anyagokat érzékeltető színeiről: „*Néhány csendéletén, egyik-másik tájképén a színek nem a megvilágítás, a környezet eredményei, vagyis nem kívülről színesednek meg a jelenségek, hanem immanens sajátosságuk a szín, amely mélyükről áramlik felületükre, hogy azután szétsugározzon. Ezért van meg minden őszibaracknak az íze, a nedvessége is...*”⁴⁴

1911 tavaszán Popper valószínűleg értesült arról, hogy Berény a Nyolcak második kiállításán nagy, 1906 és 1911 közötti műveit bemutató (retrospektív) kollekción fog megismertetni. Talán a kezébe került valahogy az *Aurora* 1911. április 15-ei, a *Sziluettest* és egyéb Berény-műveket reprodukáló száma is. Mindenesetre valamiért újra aktuálisnak érezte, hogy írjon róla. Erre utal, hogy a megnyitó előtt nem sokkal levelet váltott a tervéről Lukáccsal, aki – épp egy április 15-ei keltezésű, Firenzében feladott képeslapon – Balázs Bélához irányította: „*A Berény cikket írd meg és küldd el Herbertnek. Ő majd elhelyezi.*”⁴⁵ Az írás, legalábbis amennyire ez ma tudható, nem készült el. Popper 1911 őszén elhunyt.

Az egyik Popper-„rejtély” talán a fentiekben megoldódott, de tanulmányom legvégére, lezárásképp felvetek egy újabbat. Az idézett 1909-es, párizsi töredékek között találhatjuk, mégpedig nem sokkal a Berény kapcsán pompát és anyagot emlegető sorok után, a következő, a *Sziluettes* kontextusában igencsak meghökkentő mondatot: „*Van Dongen mégsem tud kiugrani a világból csak legmagasabbat ugrik azok közül akik magasat akarnak ugrani – egyszerűen.*”⁴⁶ Másutt még hozzátette: „*Van Dongen: a sexuális egyensúlyok <pathosa> nyugtalan tánca.*”⁴⁷ Lehet, hogy Kees van Dongen hatását – nem csak Czóbel Béla lappangó *Moulin de la Galette*-je –, Berény kapcsán is érdemes újragondolni?

42

Popper Leó: Idősebb Peter Brueghel. In: Popper Leó: *Esszék és kritikák*. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, 1983, 76. o.

43

Barki Gergely a pompát fénynek értelmezte.

A két megközelítés a *Luxe* jelentései miatt

kiegészíti egymást. Barki 2010, 156. o., 44. j.

44

Felek 1911, 10–11. o.

45

Lukács György Popper Leónak.

(Firenze, 1911. április 15.) In: *Dialógus* 1993, 405. o.

46

Dialógus 1993, 223. o.

47

Dialógus 1993, 155. o.

„Kacziány Géza történetíró, függetlenségi politikus ötven autóból álló gépkocsiparkkal akarta összeszedetni Felső-Magyarország szárnyasoltárait, de a minisztérium ugyanígy visszautasította Árkay Aladár tervét, aki páncélautókat kért a Felvidék kincseinek megmentésére.”

múzeumcafé
75-76



A MúzeumCafé 75-76. számát keresse a nagyobb újságárusoknál és ha megnyílnak, a múzeumshopokban!

térkép 1920
menekülő gyűjtemények

VEGYE MAGÁNAK A BÁTORSÁGOT!

DE MÉG JOBB, HA ELŐFIZET

Még sosem volt ilyen fontos. Sem Önnek, sem nekünk.

Fizessen elő most egy évre **7 740 forint kedvezménnyel*** mindössze 27 960 forintért a Magyar Narancsra, és nem csak bátorságot kap tőlünk, de a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító Magyar Narancs Olvasókártyát is!

*Az áruspéldányhoz képest.

SZÁMOLJON VELÜNK!

egy lapszám újságárusnál: 700 Ft | egy lapszám éves előfizetőknek: **548 Ft**

ELŐFIZETÉSI ÁRAK:

negyedév: 8 490 Ft | fél év: 15 480 Ft | egy év + olvasókártya: 27 960 Ft

20% kedvezmény: Belvárosi Színház | Bethlen Téri Színház | Cirko-Gejzír | Fonó Budai Zeneház | Írók Boltja | Jurányi Ház | Katona József Színház és Kamra | Ludwig Múzeum | Örkény Színház | Radnóti Színház | Széké Színház | Trafó **10% kedvezmény:** Tranzit Art Café



Részletek: www.magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANC S