

P. Szűcs Julianna

BERNÁTH AURÉL (1895–1982)

A FOLYTONOSSÁG MEGSZÁLLOTTJA

„fölsajlik, hogy mi volt régen a festészetben,
és ó! vajon hogy lehetne ezt a rangot
visszaszerezni!”

Bernáth Aurél: Courbet¹

AZ ÍRÁSOS ÉLETMŰ KARAKTERE

Bernáth Aurél szépirodalmi és elméleti munkássága méretében is, minőségében is a magyar művészettörténet különös, ha nem legkülönösebb teljesítménye volt. (1. kép) Ez a „leg” független szerzőjének művészetpolitikai szerepétől, pedagógiai karizmájától, sőt, független festői életművének utólagos esztétikai megítélésétől is. Azzal együtt tűnik igaznak ez az állítás, hogy a tisztán ideologikus természetű írásai sosem kerültek szembe piktúrájának stílusával, s hogy memória-gyakorlatainak legfeljebb első kötete² számít csak színtiszta „szövegművészetnek”, mert az erudíció ereje az eleges témák esetében is végig egyenletes maradt. (Ahogy időben haladunk előre, a szinte rendszeres időközökben megjelent – és kettő kivételével – azonos kötésbe burkolt szövegek témája ugyanis egyre inkább reflektív tartalmat hordoztak.)³ A kétféle médiumban fogalmazott produkció gondolati anyaga koherens. Egy srófra járt kép és szöveg, csavarmenetük is megegyezik, csak az alkotójuk által rájuk bízott külön-külön feladat miatt válik szét sorsvonaluk.

A bevezetőbe kívánczok, hogy Bernáth gyanúsán jól írt. Nem úgy fűzte a szavakat, mint azok a művelt és a fogalmakkal könnyedén bánó képzőművészek, akik életművük melléktermékeként, mintegy írásban is megsegítik választott és keserves kinnal kihordott látványviláguk igazságát. A magyar kultúra történetében csupán Kassák Lajosnak adatott meg, hogy mindkét területen az epicentrum részese legyen, de azt jelentős időeltolódással és stílusosan divergens módon tette. (A *MA* Kassákja a totális avantgárd jegyében alkotott, az *Egy ember életének* Kassákja a realizmus mellett döntött.) Bernáth művész-kortársaitól pedig számos forrásértékű

¹ Bernáth Aurél: *Feljegyzések éjfél körül*. Budapest, 1976. 146.

² Bernáth Aurél: *Így éltünk Pannóniában*. Budapest, 1956.

³ Bernáth Aurél: *Írások a művészetről*. Budapest, 1947.; Uő: *Utak Pannóniából*. Budapest, 1960.; Uő: *A múzsa körül*. Budapest, 1962.; Uő: *A múzsa udvarában*. Budapest, 1967.; Uő: *Gólyáról, Helgáról, halálról*. Budapest, 1971.; Uő: *Kisebb világok*. Budapest, 1974.; Uő: *Feljegyzések éjfél körül*. Budapest, 1976.; Uő: *Egy festő feljegyzései*. Budapest, 1978. Az első kötet a Dante Könyvkiadónál, a többi a Szépirodalmiánál jelent meg. Az első és utolsó kivételével mindnek van összefoglaló alcíme: Kor és pálya.



1. Bernáth Aurél Stollár Béla utcai otthonában *A szimbolizmus* című antológia olvasása közben, 1965. © Bojár Sándor felvétele, Fortepan, 177806

naplót, írásba adott vallomást, cikként megjelentetett elemzést ismerünk, de sem a szerzői szándék, sem a befogadó közeg ezeket az írásokat nem tekintette a fő tevékenység konkurenciájának.⁴ Még akkor sem tekinthetőek annak, ha pedagógusokként írt nagyhatású tankönyveik évtizedekre meghatározták a hazai művészképzés irányvonalát.⁵

Kevés ehhez a támpont, de tény, hogy Bernáth elsők között vette észre azt a sajnálatos törést, amely a magyar kultúrában mindig is jelen volt, sőt, néha azt

⁴ A teljesség igénye nélkül itt említendő a közeli barátok szöveggyűjteményei. Pl. Szőnyi István: *Kép*. Budapest, 1943.; Ferenczy Béni: *Írás és kép*. Budapest, 1961.; Pátzay Pál: *Alkotás és szemlélet*. Budapest, 1967.; Egry József: *Emlékek életem körül*. (Visszaemlékezések részletekben). *Egry breviárium*. Szerk. Éri István. Veszprém, 1973. 83–176.

⁵ *A képzőművészet iskolája*. Szerk. Szőnyi István Budapest, 1941.; Barcsay Jenő: *Művészeti anatómia*. Budapest, 1953.

érezte, hogy saját személyiségében is nehezen fért össze a két múzsa.⁶ Hát még országos viszonylatban. Az irodalom és a képzőművészet világa között nálunk mindig is szakadék tátongott. Műveltségben is, minőségben is, közönségben is, társadalmi beágyazottságban is. Stendháltól Guillaume Apollinaire-ig, vagy Goethétől Kurt Schwittersig a centrum-területeken – hogy a reneszánszról, barokkról ne is essék szó – másutt másképpen volt. Nálunk a Kazinczyval kezdődő „szünesztézia” már a biedermeierben elhalt, s még akkor sem talált sok követőre, mikor Ady szokatlan erővel figyelt föl kortársainak festészetére. „Az irodalmi és a művészeti élet, noha problémái sok tekintetben azonosak voltak, sovány baráti érdeklődésen túl nem alakult ki... Az egyetlen kivétel Füst Milán, akit nemcsak baráti, de szenvedélyes érdeklődés is vitt a tárlatokra.”⁷ – borong a festő majd rájön: magad uram, ha szolgád nincsen, alanyi jogon, ő lett az, aki írói velleitásának engedelmessége a tollforgatókhoz közelebb merészkedett, mint az ecsetkezelőkhöz. A legerősebb példa Bernáth és Szabó Lőrinc viszonya,⁸ amely kapcsolat kötötté tudott terebélyesedni, de ismeretes az a mély belső vonzalom is, amely Déry Tiborhoz, Füst Milánhoz, bizonyos értelemben Kassákhöz, de mindenekelőtt Illyés Gyulához fűzte.⁹

Szépírói és értekező prózájának stílusa – mert hát esetében érdemes ezzel kezdeni szöveges életművének megfigyelését – elsősorban az általa látogatott kávéházak „szomszéd asztalaitól”, a kortárs írókétől inspirálódott. Bár életkoránál, helyzeténél, a számára kijelölt biográfiai földrajz eltérő karakterénél fogva kenyeres pajtása nem lehetett az apai nemzedéket izgalomban tartó Babitsnak, Móricznak még kevésbé Karinthynek és Kosztolányinak, de az írói mesterség művelése közben ők voltak igazán azok, akik képzeletét foglyul ejtették. Mondatfűzésein, metaforáin, jelzős szerkezetein érződik az a nagy magyar iskola, amely sokkal inkább elbűvölte a magyar polgári intelligenciát, mint a vele párhuzamosan haladó képzőművészeti törekvések. (A harmincas években egy korabeli orvos vagy ügyvéd könyvespolcáról nem hiányozhatott az *Utazás a koponyám körül* vagy az *Úri muri*, miközben a könyvespolc, megcsúfolva a modern lakáskultúrát, gyakran barokk palazzot vagy antik szarkofágot idézett. Gyűjtőkörük általában és jó esetben megállt Nagybányánál, s akik a Greshamre mégis rákaptak, azt a pár kivételt név szerint ismerték és tisztelték.¹⁰) S van a nagy iskola mögött még két nagy árny, akiknek nevei az egész hatékban jószerivel le sem íratnak, pedig nélkülük megfejtethetlen a bernáthi írott világ íze, színe, szaga. A Mikszáth Kálmáné és a Krúdy Gyuláé.

⁶ „Ez a két »szakma«, az írás és a festés üti egymást. Az egyik analizál, a másik szintetizál. Hát hogy lehetne a két szakmát egyazon délelőtt csinálni?” Bernáth 1978. i. m. 70.

⁷ A KUT. Bernáth 1967. i. m. 32.

⁸ „A megélt költemény”. Szabó Lőrinc levelezése Bernáth Auréllal és családjával 1933–1957. Előszó és jegyzetek: Horányi Károly. Miskolc, 2003. (Szabó Lőrinc füzetek, 4.)

⁹ Vidáman és komolyan Illyés Gyuláról. Bernáth 1967. i. m. 95–107.

¹⁰ Oltványi Imre, Radnai Béla ld.: Bernáth 1974. i. m. 137., 154.; Oltványi Imre, Fruchter Lajos ld.: Bernáth 1967. i. m. 53., 58.

Ezzel az állítással persze joggal szegezhető szembe a tény, hogy Bernáth irodalmi termése következetesen a memoár keretei között maradt. Színtiszta fikciót nem írt,¹¹ az anekdota pedig, a mikszáthi és Krúdy-i próza építőköve, Bernáthnál rendre felpuhul, elolvad – a „képegész” analógiájaként – a „szövegegész” tonális részletévé válik. Portrékká, tájképekké, nagy néha csendéletekké, olykor leheletnyi vázlatokká esnek szét.¹² És mégis. Abban a szeretetteljesen bukolikus világban, amelyben nem csak gyarlósággal teli bájos hősök, olykor undokul földhözragadt rosszemberek léteznek, hanem csudálatos, szinte természetfeletti történések is bekövetkeznek, az a boldog békeidők-beli „gyöngyházrealizmus” anyanyelvének ismerete nélkül aligha lett volna lehetséges.

Egy példa. A festő gyermekkorának varázslatos színtereként írja le az apai kreativitás megdicsőülését, Bélavárt. E bélavári nyarak varázslatossága szinte elhomályosul egy igazi? lódítva túltolt? fantáziával kiszínezett? fekete kecske, Gedeon viselt dolgainak leírása mellett.¹³ (2. kép) Ezt a „lehet, hogy igaz, lehet, hogy mese, de a lényeg mégis az a valósággá vált emberi képzelet, amely fontosabb a kisszerű tények felsorolásánál” stiláris magatartása Mikszáthtal vonult be a magyar irodalomba, de Krúdyig végigvonul a hazai nagy és kisprózán.

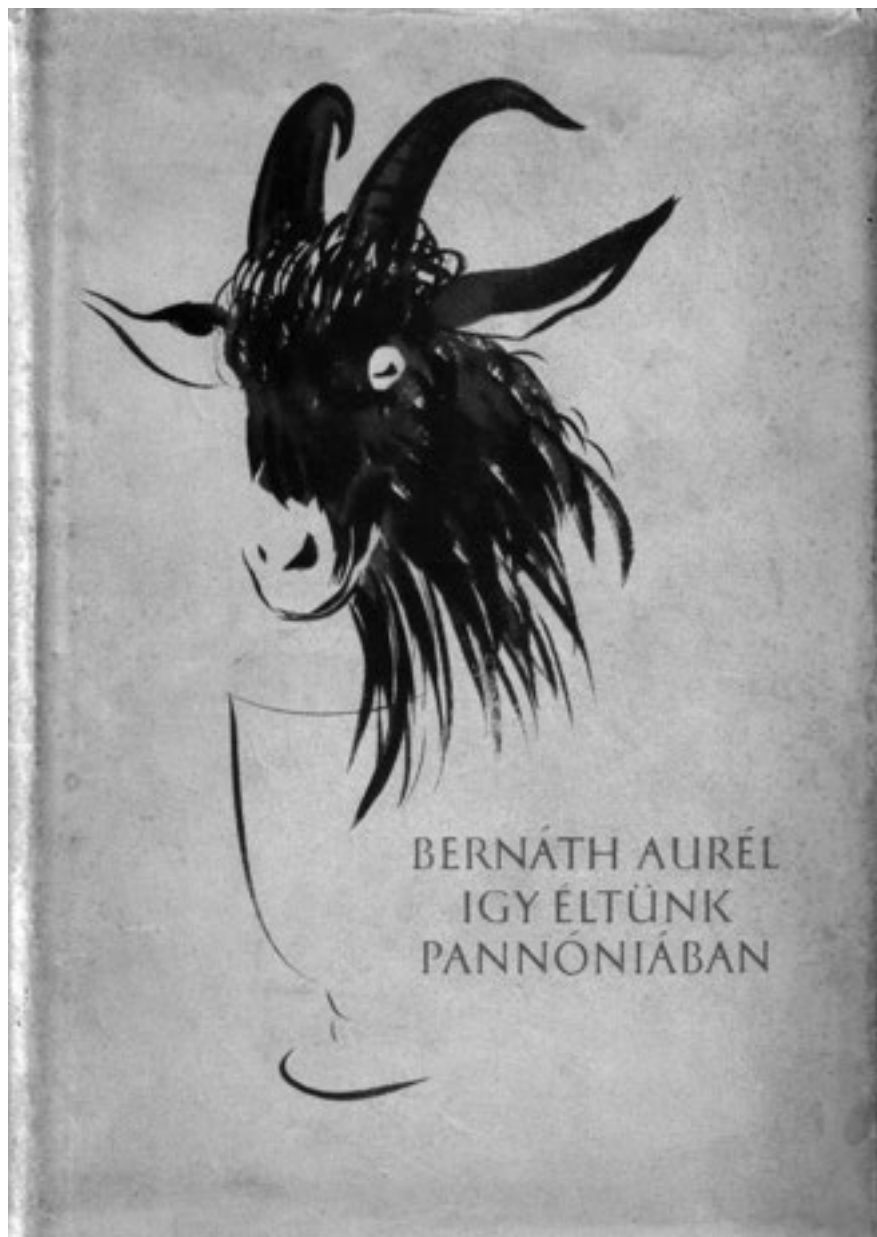
Ha Mikszáthról és Krúdyról beszélünk Bernáthtal kapcsolatban persze azt sem, felejtethetjük, hogy a szépirodalmi produkció a művész mely életkorával, és a magyar történelem mely korszakában született. Ugyanis Bernáth festői beérésének, a „nagy művek” keletkezésének idején még alig írt. Írni igazán akkor kezdett, amikor manuális teljesítménye utazó sebességre váltott. Ez pedig egy konkrét, történelmileg meghatározott pillanatban következett be. A „közép-Kádár”-kor lassan konszolidálódó rezsimjéről van szó, amelyben a szerző saját pástján megküzdötté már a maga kétfrontos harcát – lejjebb bővebben erről – és immár belenyugodott saját származásának „káder-adottságába”, amely az ötvenes évek második felétől lassan tolerálható útítárs minősítésnek számított.¹⁴ A múlt „bevallása” a dezsentróid tempóktól nem mentes apai örökséggel kezdődött, s annak elismerésével végződött, hogy az elnyomottak társadalmába végső soron akkor is nehezen integrálódott, ha szándéka erre megvolt, önmagát leginkább szocialistának tartotta, de legalábbis ez az eszme tetszett neki a leginkább.¹⁵ Őt nem

¹¹ Valószínűleg életrajzi ihletésű, ál-novella-füzér a Három novella Helgával (1970) Bernáth 1971. i. m. 109–125.

¹² Az önreflexióra mindig hajlamos művész képességeivel és képességeinek határaival is tisztában volt. Legjobb leírása ennek egy párbeszéd felidézése Déry Tiborral. Az első írás: Bernáth 1974. i. m. 7–8.

¹³ Bernáth 1956. i. m. 105–114. Nem véletlen az sem, hogy az eredeti kiadás papírborítójának egyetlen szereplője, a nagy fekete bakot ábrázoló akvarell festmény.

¹⁴ A dzsentróid-életérzés színe és fonákja az új rezsimben először Király István 1952-ben megjelent monográfiájában vált témává, majd az ötvenes évek során vissza-visszatérő ideológiai problémát jelentett a Mikszáth-életmű sorozat kéthavonként megjelenő köteteinek alkalmával. Utoljára akkor, amikor 1957 elején hajsza hűjén megszakításra ítéltetett, majd a megszakítás visszavonására került az „összes mű”. Ld. részletesebben: Király István: *Napló 1956–1989*. Szerk. Soltész Márton. Budapest, 2017. 37., 42., 48–49.



2. Gedeon, a kecskek az *Így éltünk Pannóniában* címlapján, 1956.

fogadta be a sok szegényparaszt, kétkezi munkás, kisiparos, a hiba nem belőle fakadt. Talán csak a zsidó értelmiség... de az egy másik történet.

A foszladozó életforma aranyos ragyogású, bánatosan irizáló látvány-leírása válik a szépirodalmi jellegű művek főszereplőjévé. A statikus állóképek. Ezen belül külön figyelmet érdemelnek a választás ikonográfiája, azaz bensőséges költődése a vizes természeti tájakhoz – szemben a „második természet” ipari létesítményeivel,¹⁶ amelyekre egy jó szót, annyit sem pazarolt. Szókinccse akkor szikrázott föl teljes fényben, amikor a Balaton nyugati karéja,¹⁷ a Duna Pestről figyelt folyása,¹⁸ – s persze főművének, a *Riviérának* a látképe után ez nyilvánvaló¹⁹ – az olasz tengerpart számtalan pontja vált szövegében szerelmi vallomássá. A víz kiváltotta lexika akkor is magasba szökkent, ha éppen nem saját élményének leírása volt a téma. Legjobb példa erre Egry József életművének méltatásai.²⁰ De azt is tudta, hogy ezzel a nyelvi eszközzel csínján kell bánni, nehogy a dilettánsok sorsára jusson²¹ vagy a táj iránti közönyösök közé kerüljön, mint Márai Sándor, akit amúgy sem tartott sokra.²²

Talán a vele született megfigyelő készség, talán a vérévé vált ítélőerő,²³ talán a mikszáthi, Krúdy-i világlátáson alapuló humánus ironia működtetése révén váltak irodalmi életművének legmaradandóbb részeivé azok az oldalak, amelyekben portréscikkeket alkotott. Következett ez kimunkált ars poeticájának lényegéből, és abból az induktív képalkotási módszerből, amely mindig az esetleges, efemer elemektől (vázlat, elrendezés, sziluett) jutott el a mondanivalót hordozó és a teljességért felelősséget vállaló kompozícióhoz. Vegyes tartalmú köteteiből értelemszerűen és könnyen kiragadhatóak az arcképek,²⁴ közülük is kiemelkedik a rengeteg megjelent karaktert is felülmúló három kitűnő példa: Kassák Lajosé, Pátzay Pálé, és

¹⁵ Gyönyörű részlet ez az *Így éltünk Pannóniában* kötetben találkozása egy baloldali, művészetkedvelő suszterrel. Bernáth 1956. i. m. 292–296.

¹⁶ Önéletrajzának idevágó részlete szökkése a vasgyárból és menekülése a Tisza-parti vízimolnár munkájához. Uo., 225–259.

¹⁷ A Balaton magánosan. Bernáth 1974. i. m. 58–59.

¹⁸ Bernáth 1978. i. m. 52–53.

¹⁹ Ahogy a Riviéra készült. Bernáth 1960. i. m. 425–430.

²⁰ Az Egry Múzeum felavatásán Badacsonyban. Bernáth 1976. i. m. 160–165.; Egry temetése. Bernáth 1971. i. m. 143–151.; Egry Józsefékről. Bernáth 1960. i. m. 112–115.

²¹ Gelába érkezünk. Bernáth 1974. i. m. 60–61.

²² Márai naplójában olvasom. Uo., 66–67.

²³ Emlékei szerint Jókai után az első könyv, amely hatással volt rá kamaszkorában egy testes Kant-kötet, benne nyilvánvalóan A tiszta ész kritikája. Igaz, akkor abból még nem sokat értett, de későbbiek során Kant vált gondolkodásának meghatározó eredőjévé, nyilvánvalóan Az ítélőerő kritikájának belsővé tétele. Ld.: Első könyvvásárlásom. Bernáth 1974. i. m. 26.

²⁴ A memoárokból persze akadnak óriás-portrék is, mindenekelőtt az *Így éltünk Pannóniában* kötetben Rippl-Rónai Ödöné, az *Utak Pannóniából*-ban Annáé, az első szerelemé, ezek azonban a tisztán irodalmi természetű vállalkozások részei.

persze a legbravúrosabb mind között Szabó Lőrincé. Technikájának érzékeltetésére álljon itt a három „arcképből” három kiragadott részlet.

Kassák Lajos: „Fejét, mintha fából faragták volna, élesen elváló lapokban fordult, s ezek keménységét, a hideg kék szem, a szigorú szája még jobban növelte. Csak magas homloka volt némi ellentétben a szemöldök alatt elterülő részletekkel, mert olyanfajta értelmet sugallt, ami belátással és áttekintéssel működik, s így talán egy belső ellentétet is elárult, mert a magabiztosság és erőntudat, ami róla áradt nem lehetett valami nagy egyetértésben az említett lágyabb emberi elemekkel. A fekete oroz ing csak még nagyobb határfokra emelte fejét.”²⁵

Pátzay Pál: „Már ahogy élénk áll, a szemüvege csillogása mögött jovialitásba ágyazott érdeklődő tekintet látunk, olyat, amely elárulja, hogy kizárólag a szemben álló léte, körülményei, gondolatmenete, világvilágának pillanatnyi állása az egyedüli, ami őt érdekli.”²⁶

Szabó Lőrinc: „Három alkateleme: az erős áll, a nagy érzéki és jó rajzú szája, a szilárd építésű orr, erős és homogén egységbe állt össze, de ugyanakkor a szem és homlok se rajzban, se kifejezésben nem adott ilyen egyirányú szuggesziót. A szem különösen majdnem tétovának volt mondható, és nem csak az erős szemüveg torzításától vagy a sok olvasás okozta fáradtságtól veszthette el életét, hanem már eleve egy olyan riadt, de olyan figyelő emberre utalt, kinek e két elég távoli érzelmvilág összehangolásában kell rendet teremteni.”²⁷

Mindenkinek van egy regénye – szól a mondás, ez a regény a saját élet. A mese megvan, a sors írta, a jellem adott, az maga az elbeszélő, a tanulság levonhatatlan, mert az síron túli. Az önéletrajz tehát mégsem lehet regény, legalábbis a szó Lukács György-i értelmében, akinek művét a szerző nyilvánvalóan forgatta, hiszen a memoárban az elbeszélő pozíciója és a hős pozíciója között nem támadhat feszültség. Ha elfogadjuk a definíciót, miszerint a regény „tartalma ama lélek története, mely éppen elindul, hogy megismerje önmagát, mely kalandokat keres, hogy próbára tegyék, hogy általuk igazolva magát, megtalálja saját lényegét”,²⁸ akkor Bernáth Aurél két-kötetes, műfajában amúgy szabályosnak tekinthető memoárja²⁹ azért különleges mű, mert nem a linearitásra, a „hogyan történt?”-re, az igazi önéletrajzok sajátos eszközrendszerére támaszkodik, hanem arra a „kalandos” és „önmegismerés” útra, amely-

²⁵ Megismerkedés Kassákkal. Bernáth 1960. i. m. 256–259.

²⁶ Pátzay Pál. Bernáth 1967. i. m. 74.

²⁷ Arcképvázlat Szabó Lőrincről. Uo., 72.

²⁸ Lukács György: *A regény elmélete*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, 1975. 541.

²⁹ Az első, Az így éltünk Pannóniából még tiszta műfajú próza, a második, az Utak Pannóniából már sűrűbben telített a művészetről szóló reflektív elemmel. Viszont a többi, esszéisztikus kötetekben is fel-feltűnnek biografikus elemek, mindenekelőtt a „szeretett lányomnak, Marilínak” ajánlott Kisebb világokban, A Gólyáról, Helgáról, halálról (1971) című válogatásban és a legutolsó önálló kötetében – itt már tartalomjegyzék sincs – az Egy festő feljegyzései-ben (1978), amelyben már nem csak maga a szubjektum, de a lírai én dominál. Nem véletlen a végső műfajváltás sem: az utolsó lapon egy tizenhétsoros vers található. (Meditáció. Mintha Balassi mondaná)

ben az elbeszélő Bernáth szinte skizoid módon hol távolságtartóan, hol iróniával, hol malíciával kezeli azt a Bernáthot, akinek „regénye” a táblabírói Magyarország pannon bukolikájától a totális lázadáson keresztül a *Riviéra* megfestéséig tart. És csak addig tart. Utána ugyanis műfajt vált, napi harcba bocsátkozik, elveiért küzd és utólag visszamenően igyekszik legitimálni azt az utat, amelyet bejárt. Fejlődésregény tehát ez a javából. A főszereplő a „tévelygő hős”, amelynek elbeszélője a „mindent tudó” író-festő vagy festő-író.³⁰ De mit is tud, illetve tanult meg menet közben Bernáth, amihez „képest” szinte candidi naivsággal járta útját a regényalak Bernáth?

BERNÁTH ÉS AZ EGYETEMES MŰVÉSZETTÖRTÉNETI MŰLT

Két művészettörténeti korszak végig ott kísért az írásokban: az olasz reneszánsz³¹ és a francia modernizmus. E két korszak megismerése persze fordított sorrendben következett be, hiszen a Rippl-Rónai Ödön gyűjteményének ifjúi lelkesedéséből fakadó recepciót csak jóval később követték az albumokból és az utazásokból leszűrhető tapasztalatok.³²

Az önéletrajzban inkább sejtetve van, semmint részletezően kibontva az imprinting-találkozás: egy valódi Vuillard rajz, egy igazi Rodin vázlat, egy hamisítatlan Maillol-képecske, és egy Munkácsy-skicc, mint valami kakukktójas. Továbbá nyilvánvaló: a neves rokon, Rippl-Rónai Józsefnek, a mentor bátyjának az intenzív, művekből is kisugárzó jelenléte. A közvetlen láthatás erős benyomására persze az ajánlott szakirodalom (pl. Julius Meier-Graefe, Jacob Burckhardt, Lázár Béla) valamennyit ráerősített, de a korabeli illusztrációs technika eleve ellehetetlenítette, hogy a morális megbizonyosodáson túl igazi ihletté rendeződjék a talált képanyag. (Egyáltalán: a nagyszerűen megírt élet- és korrajzból sok minden megtudható ugyan, de valami biztosan nem. Végül is ki, vagy mi tanította Bernáthot a mesterség alapvető fogásaira? Valami módon ugyanis el kellett jutni odáig, hogy a kaposvári szimpatikus entellektüelek szalonjában, a Fleineréknél már olyan kész és elfogadható festménnyel örvendeztesse meg a háziakat, amely indokoltá tehetett egy nagybányai továbbtanítást.)

A kortársaknál vagy kortársaknak vélt mestereknél erősebben hatott a könyvtárba, múzeumba, templomba zárt művészettörténeti emléktár. Az a titkos tudás, amely egy törekvő ifjút kiemelhetett a magyar ugarból, a szegényes ízlés szégyenteljes valóságából, és abból a nagyon korai felismerésből, hogy ha már se földje, se tőkéje,

³⁰ Ez a „mindent tudás” pozíció úgy tűnik a kortársak között is nyilvánvaló volt és amely vissza is tükröződött pazar önarcképeinek sorában. Nem véletlen tehát, hogy a Gresham körében ráragadt a csipkelődő gúnynév: a Van Góg.

³¹ „Könyvtáram [...] legrégebbi darabjai közé tartozik a Propyläen Kunstgeschichte tizenhét köteté is. Egy kis cikkhez elővettem [...] a renaissance kötetét. Feltűnik a kiemelés közben, hogy ez a kötet annyira megviselt állapotban van, hogy alig lehet már kötetnek nevezni...Bezzeg a többi tizenhat kötet olyan, mintha tegnap került volna ki a boltból” Bernáth 1976. i. m. 34.

³² „Rippl-Rónai Ödön gyűjteményét előbb ismertem meg, mint a budapesti Szépművészeti Múzeumét, így a modern művészettel hamarabb kerültem kapcsolatba, mint a régivel.” Bernáth 1967. i. m. 137.

se konszolidált családi háttere – noha hunyorítva azért mégiscsak az úri világhoz tartozik – akkor legalább a művészet papjaként lásson bele a profán vulgus elől elzárt misztériumba.

Így esett, és így maradt mindvégig, hogy Bernáth számára a *kultúra*, a *műveltség* a választott hivatás *múltjának* megismerése mintegy egzisztenciális mozgatóerővé vált. A probléma abban sűrűsödött számára, hogy melyik korszakában melyik „kultúra”, „műveltség”, „múlt” vált művészete és tanítása szempontjából érvényessé. Szeretgázó írásos munkásságának ismeretében annyi azonban bizonyosnak látszik, hogy e távolinak tetsző korszakok sohasem a maga *történetiségükben* váltak energiaforrásokká, hanem gyakorlati, azaz festészeti, művészetpolitikai, pedagógiai életművében mindig aktualitásaként, szinte praktikus példatárként szerepeltek. Mintha a valóságos időben szétterülő kulturális hagyományok különféle árnyalatai és a szinkronba hozott idősíkok összetalálkozhatnának egy művészi intellektus által konstruált homogén elméleti palettán. Olyan palettán, amelyen a tubusok tartalma és a színek kikeverése csakis az alkotói szeszélytől, az uralkodó ízléstől, s a tonalitáshoz illő hangulattól függhet. Azaz: nem a történelemtől és nem a társadalomtól.

Hagyatékában két kérdés tehát sosem merült föl. 1. A megrendelő – azaz a külvilág – miképpen befolyásolta a stílust és a mondanivalót? (Lásd demokratizálódás, emancipáció, szekularizáció stb.) 2. A technikai fejlődés – tehát a civilizáció előre haladása – miképpen tette sok esetben nélkülözhetővé a kézműves művészetek invencióit? (Lásd fényképezés, film, aura-vesztés stb.) Számára a kínálatok között a döntő pozíciót a világba vetett művész szabad akarata határozta meg, az a szabad akarat, amely csak és kizárólag az Ars Una szolgálatát teljesítheti.

Igaz, ezzel az önkényesnek ható kulturális szelekcióval, a művészeti autonómia sajátosan értelmezett ábrándjával nem csak Bernáth élt. Valójában az egységes korstílusok elhalásának másfélszáz éve óta, tehát a klasszicizmus Pompeji-mániájától a historizmus módszeres neó-kultuszán keresztül az avantgárd időrendi logikákat nem követő rácsodálkozásaiig, ez a művészi magatartás inkább általános volt, semmint kivételes. Csak a tisztán futurisztikus és jövő-centrikus konstruktív irányok, tehát az új és egyéges korstílusban reménykedő modernisták szakadtak el az összefüggésekből önkényesen kiragadott múlt-kultusztól, és ezzel együtt az eklektika csábításától. (El is jutottak a festő legnagyobb megdöbbenésére a malevicsi fehér alapon fehér négyzetig, vagy a Moholy-Nagy inspirálta objektív látványig. Ezzel párhuzamosan pedig a festő fogalmazta szomorú konklúzióig, amelyről később hosszabban lesz szó: „A művészetnek vége van. Ha a hajó süllyed, a kapitánynak a hajóval együtt kell pusztulnia.”³³)

A megfelelő „hivatkozási alap” első kiválasztása – legalábbis az önéletrajz tanúsága szerint – a kaposvári eszmélés időszakára esett. „A festészet kezdte visszafelé tenni azt az utat, melyet Giottótól Raffaelig tett. Akkor két évszázadon át csak azon igyekeztek, hogy minél közelebb jussanak a természet valódi ábrázatához, s most Ödön bácsi hátraarcot vezényelt. Akkor még nem tudtam, hogy Párizsban az idő

³³ Bernáth 1967. i. m. 142.

tájt rohamtempóban már Giotto elé ért vissza a menet. Két évszázadnyi utat öt év alatt tettem meg, visszafelé.³⁴

A Giotto-feelinget ugyan Bernáth nem nagyon emlegette, az ő legkorábbi szentje Fra Angelico alakjában derengett fel egy pillanatra.³⁵ Erősebben is, mint a nálánál idősebb Lorenzetti, vagy a nálánál ifjabb tanítvány, Benozzo, (akikről szintén akadt egy-két jó szava, hála a ronggyá olvasott Propyläen-kötetnek). Talán azért éppen Angelico, mert a fiesolei boldog barát a művészi alkatának homlokegyenes ellentéte volt, s Bernáth őbenne látta a táblakép és a murália között a huszadik század első felében különösen kieleződni látszó feszültség feloldhatóságát.

Az igazsághoz azonban hozzátartozik, hogy a gazdag írott hagyatékban bármennyi szó is esett a többi nagy „renaissance” mesterről, mindenek előtt Giorgionéről,³⁶ Raffaellóról,³⁷ Michelangelóról,³⁸ Tizianóról,³⁹ (ezúttal az „északiakat”, Van Eyck-et, Dürert, Rembrandtot, Vermeert zárójelbe tesszük,⁴⁰ noha róluk is szépen írt, kötetei-ben még illusztrációs anyagként is többször szerepeltette őket⁴¹), végeredményben egyiküket sem övezte az a forró elragadtatás, majd monumentális csalódás, amely nála csupán egyetlen mesternek járt. (A 19. század elején talán Byron kavart nagyobb érzelmeket, a 19. század végén legföljebb Wagner kapott ennyi megosztó indulatot, mint amennyi a 20. század első évtizedében egy háromszáz éve halott festőre hirtelen rászakadt.)

A spanyol-görög-velencei zseniről, az újrafelfedezett Grecóról van szó.⁴² E

³⁴ Bernáth 1956. i. m. 347.

³⁵ Az érzelmi kötődés első fogalmazása az *Utak Pannóniából* (Bernáth 1960. i. m. 116–119.) Útkeresések fejezetében található, de e vonzalmat tükrözte, hogy első képei között volt az ostrom alatt később a többi művével együtt elpusztult *Hódolat Fra Angelicónak* című festmény, és a szerelmi zaklatottságában pénzhány közepette is megvásárolt két Angelico-album is. Uo., 187., 198.

³⁶ Gondolatok a festőiségről Giorgione kapcsán. Bernáth 1962. i. m. 96–102.; Giorgione: A vihar. Bernáth 1967. i. m. 167–170.

³⁷ Rafael levele Francesco Franciához. Bernáth 1962. i. m. 109–110.

³⁸ Michelangelo: Utolsó ítélete előtt, Michelangelo: Medici síremlék. Bernáth 1947. i. m. 7–9.

³⁹ Tizian levele V. Károlyhoz. Bernáth 1962. i. m. 111–113., továbbá: Bernáth 1974. i. m. 67.; Jegyzet Tizianról. Bernáth 1978. i. m. 78–80.

⁴⁰ Bár életrajzában erről nem beszél, de személyes közlésre hivatkozva értékítéleteinek kialakításánál nagy segítséget kapott a bécsi emigrációban megismert Tolnay Károlytól, Antal Frigyesztől és a másik barát, Ferenczy Béni révén megismert Wilde János művészettörténészekről. Végvári Lajos: *Szőnyi István, Bernáth Aurél*. Miskolc, 2003. 89.

⁴¹ E mesterek portréi leginkább a *Feljegyzések éjfél körül* (1976) című kötetet gazdagítják.

⁴² A Greco-kultusz kezdetéről ld. Julius Meier-Graefe: *Spanische Reise*. Berlin, 1910. Eric Storm: Julius Meier-Graefe, El Greco and the rise of modern art. *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung*, 20. 2008. 113–133. A magyarországi hatás egyik első összefoglalója: Julius Meier-Graefe: A Greco-imádó. *Páosztortú*, 20. 1934. 350–351. Hatásáról a modern művészetben ld.: Fernando Checa Cremades: El Greco Reflected in Contemporary Art Theory and Painting. *El Greco*. Hrsg. Wilfried Seipel. Ausstellungskatalog / Kunsthistorisches Museum. Wien, 2001. 27–32.

szempontból tanulságosak az önéletrajz második kötetének idevágó lapjai.⁴³ Az is különös, hogy a Grecót illető érzelmi kísülés – mint egy elszigetelt villám – írásos életművében nem tűgolt viharra. Egyetlen esszékötetében sem szentelt neki további oldalakat, sem a magányos első korábbi gyűjteményben, sem a többi későbbiben. A tartalomlemezők pontosan ismerik a jelenséget, hogy mit jelent valamiről hangsúlyosan *nem beszélni*, miközben az életút fontos és kevésbé fontos dolgai rendre megkapják az őket megillető helyüket köteteiben. A Greco-fejezet Bernáthnál a hamvába hulló Anna-szerelem után, és a szintén hamvába hulló avantgárd kitérő leírása előtt, egy kudarc-sorozat dramaturgiai csúcspontján kap helyet. Nem csoda, hogy ettől az emléktől egy rátarti (saját bevallása szerint hiú, mások véleménye szerint gógös) ember inkább szabadulni akar, semmint vájkálni benne.

A találkozás katarzisa azon a bizonyos nevezetes kiállításon történt, ahol a magyar közönség először kapott ízelítőt egy sajátos jogfelfogásból, egyszersmind a nyilvánossá tett európai képzőművészet főművekben inkarnálódó értékrendjéből. Kommunista radikalizmus, feudális arisztokratizmus, és kapitalista tőke együttesen katapultálta a Herzog Mór és Nemes Marcell gyűjteményekből a Múcsarnok falaira azokat a Grecókat,⁴⁴ amelyekről elvarázsolódott nem csak Schadl János társaságában Bernáth, de a magyar művészettörténet tanúsága szerint a korabeli aktivisták Tihánytól Uitzig, Mattis Teutschtól Pór Bertalanig sokan. Egy egész művészcsoportot érintett a váratlan látvány. A Tanácsköztársaság idején a Köztulajdonba vett műtárgyakat június 15.-én, Lukács György megnyitója után mindannyian láthatták, ahogy azt is, hogy „a festő olyanná alakítja a reális világot, amilyennek érzéseinek a legjobban megfelel! Így azt is, ahogy az angyal fölötti felhők nappali fényt mutatnak, a hegykúptól jobbra pedig éjszaka van, fáklyás katonákkal, akik éppen Krisztust keresik.” Mind mondhatta volna, de Bernáth le is írta: „Ó, hogy csodáltuk mi ezt a hegyet, alakzatának önkényességét.”⁴⁵

Utólag nehezen rekonstruálható az a delejező hatás, amely a Greco-élmény járuléka volt, mert az életrajzban emlegetett⁴⁶ festmény, a *Misztikum*, a budapesti ostrom idején szintén megsemmisült. De sejthető, hogy az elkövetkező években, a zalaháti, a keszthelyi, a bécsi és persze a berlini útkereső időszak festészetében is ott kísértett a nagy krétai emléke. Az a kevés reprodukció,⁴⁷ amely mégis fennmaradt,

⁴³ Greco csillaga. Bernáth 1960. i. m. 250–256.

⁴⁴ Molnos Péter: Nagyvadak nyomában. Nemes Marcell modern külföldi festményei. In: Uő.: *Aranykorok romjain*. Budapest, 2015. 28–93.

⁴⁵ Bernáth 1960. i. m. 252.

⁴⁶ Uo., 253.

⁴⁷ Mindenekelőtt Kállai Ernőnek köszönhető, aki a (Aurel Bernath. *Der Cicerone*, 17. 1925. No 23. 1126–1130.) számában először publikálta a később elpusztult képeket, majd az *Új magyar pikktúra 1900–1925*. Budapest, 1925. kötetében is közzé tette az idetartozó legfontosabb műveket (*Eleven tér*, 1923, *Tájkompozíció*, 1924 (másutt: *Vörös állat*), *Napnyugta lóval*, 1924, hogy a későbbi albumok számára ezekről a képekről fogalmat lehessen alkotni. Ld.: Kállai Ernő: *Új magyar pikktúra*. 2. kiad. Budapest, 1990. 153., 154., 157.

igazolni látszik a megkerülhetetlenül érvényes művészettörténész, Kállai Ernő kissé bonyolult jellemzését: azok az „érzésintenciók, melyek az egyetemes életteljesség fogalmát csak ilyen, roppant kiterjeszkedő látványosságokban és a természetfölöttiségnek ilyen körülményes fényfokozataiban képesek átélni, bizonyos mértékben reprezentatív külsőségekben kell, hogy végződjenek. (Greco!)”⁴⁸

„Elővettem Greco *Golgotáját* [...] De mintha türtőztetnem kellene magamat. Rá akartam rohanni a képre, hogy kritikámmal szétszabdalm.” – írta az ötvenes évek vége felé a festő-író – „Miért tehát ez az ingerültség? Rossz kritikus voltam tán ifjúkoromban? Nem erről van szó. A kritika egy kicsit szellemi függvénye a szellemi magatartásnak. Miért kívánnék mást egy ifjútól, aki akkor tényleg úgy vélte, hogy a világ megváltásának egyik elengedhetetlen velejárója, hogy Rafael helyére Greco kerüljön? [...] Mégha kezdetben, vele kapcsolatban, példátlan üzérkedés propagandájának ült is fel a világ, úgy érzem, gazdagabb vagyok, hogy ilyen teljességben ismerem, miután annyit foglalkoztam vele.”⁴⁹ Szövegmagyarázat itt nem szükséges: Bernáth a tízes-húszas évtizedfordulón a világforradalom számára követhető szimbólumának, igazolásának, esztétikai érvényességének látta a „fontolva torzítás” századokkal korábbi művészettörténeti példáját. A világforradalom ábrándjával együtt távozott – festészetéből, gondolkodásából, következképpen későbbi írásba adott teóriáiból is – a „túlvilágian” filozófáló kép, a miszticizmus és az absztrakció. Mindaz az eszköz, amelynek végcélja – ez hordoz némi ellentmondást – az új világtrend transzcendentális győzelmébe vetett hit.

Ellentmondás az is, hogy elvetve a modernistán értelmezett manierista előképet, hátraarcot téve az időben, előre szaladt és új megváltót keresett. Könnyen tehetette, hiszen „alapiskolája” mégiscsak Nagybánya volt, névvel azonosított első mestereiként – akiktől persze később elhatárolódott – mégiscsak a naturalizmus-szeccszó-plein air Bermuda-háromszögében vergődő Thorma Jánost és Réti Istvánt tisztelhetette. Tehát azt a kultúrát, amelynek vezérlő csillaga akkor is a dicsőséges gall festészet maradt, ha ezt kénytelen adottságból a müncheni iskola fátylán keresztül élvezhették csupán. Vissza a franciákhoz! – végül is ez lett a Grecóval, majd Herwarth Waldennel és a németországi modernistákkal⁵⁰ átélt kaland legfőbb tanulsága. (E két megunt szerelem egymástól sosem volt számára független, hiszen mindkettő az expresszionista vonzalomkört jelentette.) Jóval később szinte bocsánatot kellett kérnie, hogy volt számára korábban olyan centrum, amely a helyes útról letérítette. Visszasomfordált tehát a meleget adó első otthonhoz, hogy onnan indulva kezdjen majdnem mindent és majdnem előlről. „Akkor jöttem rá, [húszas évek vége – pszj] hogy Berlin éppolyan ’vidéki’ város, mint Budapest, esetleg nagy siker, de csak ott: a színhelyen. Európai rangot csak Párizs ad. Rossz művészetpolitikusok voltunk. Berlin pontosan annyit jelentett a művészeti rangteremtésben, mint Karcag vagy Jászárokszállás.”⁵¹

⁴⁸ Uo., 151.

⁴⁹ Bernáth 1960. i. m. 254–255.

⁵⁰ Berliini évek. Uo., 351–383.

⁵¹ Bernáth 1978. i. m. 139.

De melyik Párizs? Ha önéletrajzának, esszéinek, cikkeinek szoros olvasatába merülünk két tulajdonnév minduntalan felmerül, két posztimpresszionistáé: Van Goghé és Cézanne-é.⁵² A hollandusé meg az aix-i remetéé, és nem a párizsi epicentrumé, amelyet volt szerencséje Rippl-Rónai révén hamar átélni. (Tanulságos, hogy a triász harmadik tagja, Gauguin kevésszer fordul elő írásaiban.) E két hérosz volt az, akikhez Bernáth újrakezdett festői és prózai életművében magától eljutott, akikre hivatkozva szövegeit teleszórta, akiket minden gond nélkül befogadott, és akiket lelkiismeretfurdalás nélkül még beilleszthetett sajátja érlelt ars una-koncepciójába.

BERNÁTH ÉS A MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÖRÖKSÉG

Mielőtt megemlítenénk azokat a hazai képzőművészeket, akik Bernáth esztétikai világképére hatottak, a Nemzethez, a Hazához, a Magyarsághoz való viszonyát is fontos tisztázni. A majuszkulával kiemelt fogalmak – s mindazok, amiket az itthoni nacionalizmus virágkorában, a neobarokk társadalom idején a többségi kultúra elfogadott – Bernáthot ugyanis kevésbé foglalkoztatta. A politikai nép-nemzeti ideológiától irtózott, a kultúrában pedig – a képzőművészetén kívül – a progresszív jelenségek érdekelték. Leginkább Ady és Bartók.

E preferencia okai között számos életrajzi és pszichológiai tényező játszhatott szerepet. Dzsentróid ügyvéd apjának, Bernáth Bélának színes, ám önsorsrontóan felelőtlen mentalitása, anyai nagyapjának, Roboz Istvánnak a lokálpatrióta szerepben tetszelgő, hősiességet sem nélkülöző, ám önző és szeretetlen karaktere,⁵³ a későkamaszkori eszmélés természetes terepe, a kaposvári Róma-villa kozmopolita varázsa, az első világháborúban átélt katonáskodás dezillúzió erősítő élménye, mind távolították az ortodox nacionalista gondolatvilágtól. És mindvégig kínzó szomorúsággal töltötte el a Haza szegénysége és „vékonysága” a nagy centrum-kultúrákhoz képest.⁵⁴

Lázadása kezdetben a szűk provincializmusnak szólt, első pesti élményei után Szeged is kevés volt, nemhogy Kaposvár vagy Keszthely. A saját út keresése közben kezdte lassan érteni a számára kijelölt társadalom szerkezetét is: a rendi Magyarország nyomorúságát. Nem volt ezzel egyedül, az intelligencia közös generációs élménye volt ez a felismerés. A *Nyugat*-folyóirattal kezdődött, a nyugat-élménnyel folytatódott – de a vége a szétszórás lett, keletre is, nyugatra is, ki merre látott. Aki radikális nézeteket vallott – és akkor ő még közéjük tartozott – lassan, kínok között, de mégiscsak

⁵² Rangsorolásukat is elvégzi: „Van Goghot mindig szerettem. Újabban azonban, ha rá gondolok, odalopakodik neve mellé akaratlanul is Cézanne neve. Cézanne egyre jobban agyonnyomja környezetét. Ez mégse igaz! Van Gogh visszaszerezte helyét, s most egymás mellett haladnak.” Bernáth 1974. i. m. 90.

⁵³ Markáns portrékban mutatják be őket az *Így éltünk Pannóniában* (1956), előbbi a Bélavár 63–87., utóbbi a 47–62.

⁵⁴ Egy szép kifakadás a sok közül: „De mit mutathatok fel nektek én, a szegény, a hegyeken túlról jött? A jáki, egregyi, a felsőörsi templomot. Mindenünk elpusztult. A mi földünk örökké csatater volt. Pedig van bennünk jószándék és tehetség is.” Bernáth 1971. i. m. 52.

rátalált saját avantgárd stílusára Bécsben és Berlinben. A „világnézeti” művészetre. Volt, akinek „bejött” (az *Utak Pannóniából* kötetben Moholy-Nagytól Périig, sokuk jelenik meg egy-egy mini-portréval), de volt aki csődöt jelentett, és ha nem is hátraarcot, de háromnegyed fordulatot tett az avantgárdtól elfelé.⁵⁵ A későbbiek ismeretében azért kijelenthető:⁵⁶ a radikalizálódást kiváltó érzületet nem tagadta meg soha. Sem az egyetemesség minőségi, sem a humanizmus baloldali felfogását.⁵⁷

Meg aztán a nők is „nyugatos” irányba tereltek. Két nagy élménye, a sorsfordító szerelem, majd a konszolidált élethez hozzásegítő feleség is zsidó származású volt. Pontosabban olyan asszimilálódott zsidó, akiknél a származás „törzsi” és „vallási” jellege nem számított, annál inkább a milió polgári kerete és még inkább a vonzalom tárgyainak emancipált, szabadságra, internacionális kultúrára fogékony aurája. Nem beszélve arról a kevésbé mellékes tényről, hogy számos barátját, Berény Róberttől Déry Tiborig a vézskorszak személyesen is érintette, s hogy rokonszenzvel kísért pályatársával, Szőnyi Istvánnal, aki aktívan is részt vett az embermentésben, a háború után a főiskola révén kapcsolata még szorosabbá vált. („Exogám” vonzalomrendszerét néha seb is érte, a sorok között néha a fájdalom is kiolvasható. Legendásan bensőséges barátsága Szabó Lőrincsel – bár később helyreállt – de 1944–1945-ben megszakadt. Ismerve a költő heves föllángolását a hitleri totalitarizmus iránt, a Bernáth-házaspár reakciója aligha volt eltúlzott.)⁵⁸

Miután írásos életművének nagy része abban az időben – tehát a háború alatt és 1945 után – keletkezett, akkor amikor már a művészettörténeti közmegegyezés szerint túl volt pályájának esztétikai csúcspontjain, viszont már nem fenyegetett sem az „úri”, sem a „sovén” közeg, értelemszerűen másképpen viszonyult a Nemzet-Haza-Magyarország szentháromságához, mint a nagy lázadás-korszak idején. Egy hosszú tanulmány és sok kisebb művész-portré tükrözi a Sturm und Drang idő múltával a szülőföld kultúrájához való viszonyt.

A *Nemzeti hagyományaink szerepe festészetükben*⁵⁹ 1950-ben jelent meg,⁶⁰ a források tükrében és a korabeli légkör ismeretében igazolójelenségként is felfogható,

⁵⁵ A csődöt a nemzetközi fogadtatás nem igazolta vissza, két forrás is tanúskodik erről: Ernst Kállai: Aurel Bernáth. *Der Cicerone*, 17. 1925. 1126–1130 és Julius Meier-Graefe: Aurel Bernáth. *Frankfurter Zeitung*, 1931. november 29.

⁵⁶ A háromnegyedfordulat sem a trianoni Magyarországon történt, hanem Csehszlovákiában. Új stílusának gyakorló terepe a pöstyéni szanatórium lett, ahol házassága révén egy évtizedet töltött.

⁵⁷ Ide tartoznak nem kockázat nélküli közéleti szerepvállalásai. 1938-ban az ún. első zsidótörvény elleni petíció aláírói között volt, többek között Bartók, Kodály, Tersánszky, Vaszary társaságában. Ld.: Írók, művészek, tudósok deklarációja a magyar társadalomhoz és a törvényhozás tagjaihoz. *Pesti Napló*, 1938. május 5. 2.

⁵⁸ „A megélt költemény” 2003. i. m. 3–26. (Horányi Károly előszava)

⁵⁹ Bernáth 1962. i. m. 201–222.

⁶⁰ Bernáth egy éven keresztül, 1948 januárjától –1949 márciusáig szerkesztette a *Magyar Művészet* című folyóiratot, de miután a lap engedélyét visszavonták, az oda szánt tanulmány végül is a *Szabad Művészet*ben jelent meg.

hiszen Bernáthot körkörösén érték ekkoriban támadások. Noha az absztrakció vádjával őt nem illethették, mint arról később szó lesz, e kérdésben álláspontját már korábban leszögezte,⁶¹ viszont annál inkább elvárták színvallását „nemzeti hagyomány” ügyben. (A „Mi a magyar most?” kérdés ekkor már így feltehetően volt, az megmaradt a harmincas évek második feléhez illő és tőle értelmzett Szekfű Gyula antifasiszta fogalomkör terminus technikusának.) A „formájában nemzeti, tartalmában szocialista” koncepciótól nem tágitó, és az ideológiai ritmust diktáló Révai József azonban – aki nem mellesleg taktikai szövetséget kötött a Gresham művész-csoporttal⁶² és a vezéregyéniségnek számító Bernáthtal – e lényeges kérdésben elvárta, hogy tiszta víz kerüljön a pohárba.

„Nézzük meg mindjárt első kérdésünket, azt, hogy építhetünk-e másra, mint nemzeti hagyományainkra? – kérdezte mindjárt a tárgyalás első bekezdésében – s a válasz egyértelműen világos – Természetesen igen. Mi sem egyszerűbb.”⁶³ Példatára az angol preraffaelitáktól a németalföldi romanistákig terjed, hogy igazolja a keveredés és keverhetőség eseteit. Konklúziója is világos: „Minden nemzeti művészet tehát alkateleme az európainak, mégpedig úgy, hogy önállóságuk igénye nem ellentéte annak. De civilizációnk hihetetlen fejlődése bizonyos értelemben egyre inkább a nemzeti jelleg ellen dolgozik.”⁶⁴

Bernáth „nemzeti ügyben” viszont harapófogóba került. Mint a modernizmust elhagyó tékozló fiú az internacionalizmus nemzetek feletti vonulatát szigorúan elutasította, miközben a magyar rövgalóság mennyiségi teljesítményét, a műcsarnoki naturalizmust, a rövid ideig regnáló turanizmust, a közérthetőségre számító Munkácsy-kultuszt, tehát a giccs-veszélyt, az „egyedül vagyunk” életérzést vagy a párt-támogatással élesztgető újromantikát legalább annyira kizárta. Ha az előbbit „nem magyarnak”, akkor az utóbbiakat – persze így ki nem mondva, de sejtetve – „rossz magyarnak” minősítette.

Mi maradt tehát? Egy vékony palló, amelyet helyes útként ajánlhatott a kortársaknak, amely áthidalhatta a jobbról-balról leelkedő veszedelmes terepviszonyokat, nem utolsó sorban pedig, amely indokoltta tette saját festészeti útválasztását. Az adott korban a nagyobb kihívás nyilvánvalóan szélbalról érkezett, ezért a szovjet-orosz szocialista realizmussal szemben egy *saját kis magyar stílus* propagálása önvédelem számba ment. (A művészeti „megmondó emberekre” úgy látszik ilyen sors szokott várni. Valami hasonló zajlott le korábban és más körülmények között

⁶¹ Bernáth „gyakorlatilag kirekesztette az absztrakciót a magyar művészet köréből, az avantgárd nemzetközi trendjéhez kapcsolta, amely idegen a magyar kultúrától, sőt a hagyományos értelemben vett (ábrázoló) művészet köréből.” Hornyik Sándor: *A szürnaturalizmus archeológiája*. Budapest, 2021. 148.

⁶² A körülményeket lásd részletesebben Pataki Gábor: „Van alkonyat, mely olyan mint a hajnal”. Képzőművészeti viták 1948–1949. *A fordulat évei 1947–1949. Politika, építészlet, képzőművészet*. Szerk. Standeisky Éva et al. Budapest, 1998. 237.

⁶³ Bernáth 1962. i. m. 202.

⁶⁴ Uo., 212.

Gerevich Tibor esetében is, amikor a harmincas évek második felében félre kellett tennie az egyetemes, értsd olaszos, stílusok iránti szimpátiáját és az erőteljes német befolyás ellenében a hazai eredetű – pl. műemlékvédelmi – megoldások mellé állt.⁶⁵) Más kérdés, hogy a „kis magyar stílust” miképpen választotta le Bernáth az olcsó polgári tömegtermelésről, a fajmagyar őskutatásról vagy a sírva vigadó vizuális önsajnálatról?

E gondolatmenet nem engedett más menekülőutat, mint Nagybányát, vagy még a nagybányaiaknak is példát és vállalható elődöt jelentő ideált: Szinyei Merse Pált. Végiglapozva az író-festő életművét, nincs még egy mester, akiről ilyen hosszán, ennyi alkalommal és – alkatától szokatlan módon – efféle entuziazmussal emlékezett volna meg.⁶⁶ Persze a rang is kötelez: a címet adó Társaság beválasztott tagjaként hivatásának is érezte, a szeretett példaképet, mint esztétikai zászlót, meglobogtatni.⁶⁷ (Lett is ebből méretes hullámverés. Az elnöknek, Herman Lipótnak kellett Bernáthot kvázi figyelemztetésben részesítenie, hogy az éleződő politikai helyzetben ne a magyar festészet gondolkörének meghatározásával, inkább a Szinyei-kultusz ápolásával foglalkozzék.)⁶⁸

Van persze személyesebb, lélektani oka is e vissza-visszatérő témának. „Az a tény, hogy önkéntesen száműztem magamat egy európai művészi áramlatból, elsősorban szerénységet diktált, és még inkább a magam világának kiépítését.” – majd így folytatta – „Az a pár kép, ami tőlem az első, 1928-as budapesti gyűjteményes kiállítás előtt a porondon látható volt, csak az indulásra lehetett elég.”⁶⁹ Az ilyen helyzet sokszor ösztönzi a tehetségeket, hogy mindent egyetlen lapra tegyenek föl, pontosabban egyetlen képre.⁷⁰ Végülis – mint ismeretes – a „nagy kép” néhány méltó társával együtt 1927-re elkészült, ez lett a *Riviéra*, az új magyar festészet egyik legkvalitásosabb, legrejtélyesebb és a szakma közös megegyezése szerint megkerülhetetlenül fontos műve.⁷¹ (3. kép) De nem csak a kortársi értékek, valószínűleg Bernáth maga is tisztában volt azzal, hogy milyen jelentős művet alkotott. Talán nem túlzó állítás, ha teljesítményének méretéhez akarva-akaratlanul is előképet keresett. Olyan életművet,

⁶⁵ P. Szűcs Julianna: Egy kultikus épület, mint Pécs szimbóluma. *Pécs építészete tegnapelőtt, tegnap, ma holnap*. Szerk. P. Szűcs Julianna, Bachmann Erzsébet. Budapest, 2020. 75.

⁶⁶ Bernáth 1947. i. m.: Szinyeiről 1942. i. m. 41–44., Szinyei Majálisáról 1939. uo., 45–50.; Bernáth 1962. i. m.: Szinyei Merse Pál. 19–31.; Bernáth 1974. i. m.: Szinyei életműve. 36 p., Szinyeiről. 163.

⁶⁷ Az absztrakt művészetről. A Szinyei Társaság és művészetünk útja. Bernáth 1962. i. m. 172–186.

⁶⁸ Vargyas Júlia: Baráti társaságtól az egyesületi kapcsolathálóig. A Szinyei Merse Pál Társaság története 1920–1951. *Kép és kultusz. Szinyei Merse Pál (1845–1920) művészete*. Kiállítási katalógus / Magyar Nemzeti Galéria. Szerk. Hessky Orsolya, Krasznai Réka, Prágai Adrienn. Budapest, 2021. 134.

⁶⁹ A KUT. Bernáth 1967. i. m. 31.

⁷⁰ A „Nagy Kép” koncepció Bernáthban már korábban is ott motoszkált, ilyenek készült a fordulata előtt az 1924-es Vörös állat.

⁷¹ A tanítványoknak, mindenekelőtt Csernus Tibornak és Lakner Lászlónak a véleménye ettől a közmegegyezéstől némileg eltér. Számukra a *Reggel*, 1927 (o. v. 130 x 150 cm, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria) vált az igazán kultikus művé.

amely dramaturgiai alakult úgy, hogy mindjárt a beérkezés idején soha felül nem múlható csúcstól döntsön. Valamint: legyen ez a csúcstól vitathatatlan érvényű, hogy elhallgattassa a minden oldalról sereglő szkeptikusokat, a lejtmenetet számonkérő moderneket csak úgy, mint a hazafias tartalmakat hiányoló hivatalos szószólókat.

Ilyen mű Bernáth ízlés-készletében csak egy létezett ekkor már (1939/1942). A *Majális*.⁷² Csak ez a mű tudta teljesíteni a „fama” (hírnév) reneszánsz humanistái által felmagasztalt azon képességet, amely minden baljós árnyék nélkül még önfeledt harmóniában egyesülhetett a „gloriá”-val (a dicsőséggel) és a „virtus”-sal, (az erénnyel). Ráadásul jó lelkiismerettel vállalt, progresszívnek tudott, és nem a válság jeleit hordozó magyar körülmények között. „A műértőkön kívül néha egészen széles néprétegeket varázslatában tart egy-egy mű – lelkesedik ábrándozva az író-festő⁷³ – s úgy a művészetet ismertető tudományos kiadványok, mint a varrógépek fölél akasztott színes levelezőlapok is bizonyosságai annak, hogy közmegegyezés történt: a nemzet valamit közkinccsé avatott.” A kép további jellemzése, „az értőktől a varrógépekig” terjedő siker titkát firtatja. A mögötte sejtethető emberi alkatot, a férfias báj, az optimista életfelfogást végül is a „szív derűjét”. Ebben az első Szinyeirelő szóló írásban tagadhatatlanul nincs semmi szakmai elemzés. Nem beszél a festményt megelőző vázlatokról, nem foglalkozik a modellel, sőt, nem részletez semmit a „naturalizmus és impresszionizmus” közé szorult természet-ábrázoló festői technikáról sem. Ő azt az „alkatot” járja körül, akinek egycsapásra sikerült megalkotnia a „nemzeti képet”. Úgy, mint az olaszoknak Giorgionéval a *Koncertet*⁷⁴ a franciáknak Watteau-val a *Gilles*-t.

Későbbi nagyszerű önarcképeiből a férfias báj – talán szemérmességéből, talán önismeret okán – hiányzik. (E tulajdonságot inkább megtaláljuk egyik első kedvesének Viktóriának róla készített festményében az *Utak Pannóniából*-ban.)⁷⁵ Az optimista életfelfogással – talán vívódó, sokszor önmérsztő alkata miatt – nem áldották meg az égiek. A szív derűjét – melyet pedig annyira irigyelt barátjától Szőnyitől – hiába is keressük műveiben, szűrt és ezüstbe hajló napsugaraiba, bánatkék és szomorúszürke vizeibe örökre, fekete éjben repdeső pillangó-szárnyain mindig beszűrődik a rezignált mélabú. (Talán csak Marili-képei számítanak kivételeknek.)

Bernáth a *Majális*ban egyszerre látta az önigazolást és a belőle hiányzó tulajdonságokat. Ez volt az ideálja, de tudnia kellett, hogy ezt a „Sollen”-t akkor is hiába kergetné, ha ellenfelek nélkül maradna. A *Riviéra* nagy kép, de anti-*Majális*. „A *Majális*nál ugyanis nemcsak arról van szó, hogy ilyen vagy olyan jó kép [...] hanem

⁷² A *Majális* recepció-története persze nem hasonlított semmihez, hiszen az 1873-as keletkezése után majdnem negyedszázadot kellett várnia ahhoz, hogy az ezredéves kiállításon végre felfedezze az új generáció, s egyszersmind állami vásárlásba kerülve mindörökre a nyilvánosság számára rendelkezésre álljon. Részletesebben: Szinyei Merse Anna: Szinyei Merse Pál évről évre. *Kép és kultusz* 2021. i. m. 14.

⁷³ Szinyei Majálisáról. Bernáth 1947. i. m. 44.

⁷⁴ Természetesen Tiziano művéről van szó, az ingadozó attribúció Stefano Zuffi (Milano, 2008.) monográfiája óta egyértelműsödött.

⁷⁵ Bernáth 1960. i. m. 4–65.



3. Bernáth Aurél *Riviéra* című festménye (1926/1927) az *Utak Pannóniából* című könyvének (1956) borítóján.

arról is, hogy egy nemzet kiválasztotta reprezentatív követének, tehát, hogy a nemzet szellemének jellegzetes letéteményese.⁷⁶

⁷⁶ Bernáth 1962. i. m. 26.



4. Bernáth Aurél és Pátzay Pál 1935. november 25-én a Magyar Tudományos Akadémián Petrovics Elek Székely Bertalanról tartott előadását hallgatja. *Pesti Napló Képes Melléklete*, 1935. december 1. 3.

Nyilván tisztában volt azzal, hogy a meghasadt magyar kultúra közös követeinek akarása illúzió, talán anakronizmus is, még inkább a benne örökösen mocorgó kognitív disszonancia folyamatos jelenléte. Modernnek is lenni, magyarnak is lenni, sikert is elérni, méltóságot is megőrizni. Mégis: meg volt arról győződve, hogy „nekünk ez kell”: erénye és arányossága, illendősége és középutasága okán, e tulajdonságok megléte miatt lehet egy kép „nagy”. „Olyan hang, mint Szinyeie azt is jelentette, hogy nem ülhettünk fel a cigánykodónak, aki ingét tépi hamis vagy vélt bánatában és érzékenyek lettünk szellemi életünk egyik legsötétebb átka, a pufogó magyarko-

dással szemben.”⁷⁷ A negatív minősítések kimondatlanul is két „nagyak tartott magyarnak” szóltak: Munkácsynak és Benczúrnak, az ideálokká emelt kedvenc Szinyei-kortársaknak,⁷⁸ akit időnként magyarabbnak, időnként sikeresebbnek tartottak, mint a könnyen csüggedő, jernyei magányba süppedő festőt. (S persze oldalvágásként használható volt ez az elemzés az „újmagyar” trónkövetelők távol tartására is, ahol a népiesek, később a szocialista hazafiak álltak sorba a babérokért.)

A Szinyei portré a kulcs és a viszonyítási alap a többi magyar témájú művészettörténeti cikkhez. Azokhoz is, akik „kifelejtődtek” esszéköteteiből, mint Glatz vagy Iványi-Grünwald (nyilván erkölcsi hiátusaik okán), mint Lotz vagy Székely Bertalan (nyilván múltba ragadt zsíros historizmusuk miatt, és persze a Nyolcak többsége, legalábbis azok, akik később nem csatlakoztak a Greshamhez. (Ezért tett kivételt Berénnyel, noha Márffy esetében még ez sem volt elég.) A római iskolásokról – bizonyára erkölcsi-ideológiai-ízlésbeli okokból soha nem szólt egy szót sem.⁷⁹ (4. kép) A szocialista művészcsoport tagjaitól pedig a túlhangsúlyozott propagandisztikus téma tartotta távol.⁸⁰

Messzire vezető tanulságos példa azonban Bernáth esete Derkovits Gyulával. (Nem csak „nemzeti”, de az „avantgárd-stílus” integrálhatóságának szempontjából

⁷⁷ Uo., 21.

⁷⁸ Önálló cikket csak egyikükről írt. A százéves Benczúr. uo., 37–45., Benczúr: Önarckép. uo., 122–123., de Munkácsy iránti ressentimentje számos cikkében érzékelhető, leginkább a terjedelmesebb, ideológiai írásokban, amelyeket a folyóiratokon kívül csak A múzsa körülben (1962) olvasható.

⁷⁹ Miközben a két „renegát római”, Szőnyi István és Pátzay Pál folyamatosan képviselte számára a „helyes magyar utat.”

⁸⁰ Derkovits és a szocialista festészet. (1946) Bernáth 1947. 99–109., amelyet későbbiekben a kanonizált „zöldkötésű életmű sorozatba” nem vett át.

is.) A festő minden erényét az ideológiától mentes látvány megragadásának tehetségében foglalta össze, (szín-igény, éles szem, amely például az *Ökörfogat* című festményben testesül meg), és minden hibáját a „szépség és gyűlölet” Bernáth szerint összepárosíthatatlan kísérletében látta (*Telefónáló*), merthogy „a festészet csak dicserni tud”, valamint a képeiben megnyilvánuló „pompasszeretben” (*Vasút mentén*), merthogy a „képei néha olyan ízt kapnak, mint az ezüstszállal szótt brokátok.” Szigorú ítélet ez egy halottról, még ha tudjuk is, hogy ez nem a proletárfestő zsenijének szólt csupán. Derkovits „purgatóriumi” helyzete nyilvánvalóan köztes esztétikai státuszából fakadt. Erős kötődése a dadaizmusból kisarjadt Grosz-i expresszív Sachlichkeithez a konvertita Bernáth számára maga lehetett a kárhozat, de a greshamista velleitások miatt az üdvözülésre mégis látott némi esélyt. A Derkovits-analízis egyben előrevetítette saját önvédelmi programját is, amelyben „társadalomkritika csak rajzban oldható meg”. A magyarázat: ha a festészetben a témakör gazdagodik is, csak akkor él, ha a „nagy mozgalom kis jeleneteiből inspirálódni hagyja magát”, hiszen a természetelvű magyar festészet boldogulásához ez az út vezet. Bár gyorsan hozzátette pedagógiai krédóját ezúttal is: semmit „ne tegyünk kizárólagossá.”⁸¹ Mintha a demokratikus érzelem – ezt diktálta erkölcsi habitusa – felülírná még az egyértelmű esztétikai meggyőződést is.

Az ő Szinyei-központú magyar művészettörténetébe egyetlen méltó folytató akadt csupán: Ferenczy Károly.⁸² Le is vezette a *Majális* és – kissé önkényesen kiragadva – a *Három királyok* között a láthatatlan vérvonalat. Érezte azért a hatáskülönbséget, azaz hogy Ferenczy „képei lassabban jutnak a közszeretbe”, a ezért a *Majális* alkotójától „kis fényt kér kölcsön”, hogy a kapcsolat erősebben működjék, de a szuperlatívuszokkal akkor sem takarékoskodott, ha sejtette: a varrólányok e kép reprodukcióját nem fogják gépük fölé kitűzni. És éppen ezért: amikor Ferenczyvel kapcsolatban arról írt, hogy festői szavai a „rossz hallásúak számára sokszor gőgös színezetűek”, vagy hogy „filozofikus magatartása mindig lerántja a külszín felületét s nem engedi szeméhez a tárgyat a maga érintetlenségében” mintha saját ars poeticájának a projekcióját végezte volna el, s egyben körül is bátyázná azt a terrénomot, amelyet, önmaga, később tanítványai, még később a szavára figyelő intézményesített képzőművészeti élet számára megszívlelendőnek tartott.

Az előző két rész kísérletet tett, hogy felvázolja a művész írásbeli vonzódását a számára kiválasztott legfontosabb egyetemes és magyar példatárhoz. De még egy tanulmány-vázlat sem mondhat le arról, hogy ne essék szó ama műről, amely e „vonzásokat és választásokat” ténylegesen vizualizálta. Végül is kettős anyanyelve volt, erre érzékenyebb kortársak fel is figyeltek, a képet és a szót néha össze is hasonlították. „Remek elbeszélő volt [...] [írásai – pszj] annyiban hasonlítanak festészetére, – jellemezte például Szalay Károly – hogy megfogalmazásuk tárgyszerű, ám lírai [...]

⁸¹ Uo., 99.

⁸² Ferenczy Károly (1940). Uo., 54-57. – újra közölve: Bernáth 1962. i. m. 32-36. Ferenczy síremlék felavatásán. Bernáth 1974. i. m. 216-219.



5a. Bernáth Aurél: *Történelem, szekkkó*, 1966/1968. Budapest, I. Országház u. 30. lépcsőházában. Lővei Pál felvétele, 2015

festészetében talán szűkszavúbb, de szemernyit azért epikuskedvű is.”⁸³ A párhuzamokat hosszan lehet folytatni, de legszemléletesebben mégis egy nagyméretű festmény illusztrálja szimpátia-rendszerét. Ez a *Történelem* című, száraz vakolatra tojássárga és lenolaj emulzió kötőanyaggal kivitelezett mű, azaz három nagyméretű falképe közül a legkorábban elkészült szekkkó.⁸⁴ (5a. és b. kép)

„A festő kölcsönkérte a művészettörténet közismert alkotásainak motívumait, de nem másolta azokat, hanem úgy bánt velük, mintha azok saját leleményéből születtek volna.”⁸⁵ Szerencsére megmaradt (egy példányban)⁸⁶ a mű pontos ikonográfiai leírása, (ha már a mű melletti asztalon fekvő reprodukciós albumot a szárnyas idő

⁸³ Szalay Károly: Egy pannon polgár vallomásai. *Bernáth Aurél emlékkönyv*. Szerk. Kratochwill Mimi. Budapest, 1995. 55.

⁸⁴ Az 1966/1968-ban készült mű az MTA Régészeti Intézetének lépcsőházát díszítette. Az akadémiai intézetek elköltözése után az épület jelenleg üresen áll, és nehéz jövő elé néz. Akkori állagának első részletesebb leírása (N. Kósa Judit: Visszavívják a várat. *Népszabadság*, 2015. november 26. 3.). Az 1968/1969-ben készült *Munkásállam* című mű utóélete sem eseménytelen, ld.: P. Szűcs Julianna: *Kicsomagolás*. Budapest, 2008. 7–23.; György Péter: *Kádár köpönyege*. Budapest, 2005. 13–80. Az Erkel Színházi falkép is csak kicsiny híján úszta meg a radikális felújítást. Ld.: Tölgyesi Gábor: Bernáth a bíróságon. Védett tárggyegyüttes az Erkel Színház két falképe. *Magyar Nemzet*, 2010. szeptember 29. 15.

⁸⁵ Idézi a Bernáth műhöz írt eligazítójából, illetve a most megtekinthetetlen murália melletti réztáblára



5b. Bernáth Aurél: *Történelem*, szekció, 1966/1968. Budapest, I. Országház u. 30. lépcsőházában. Részlet. Lővei Pál felvétele, 2016

el is rabolta), melyben akkurátusan le van jegyezve a történelemnek az a négy nagy korszaka, amelyből a kép-idézetek vétettek. Természetesen az első „szekció” írásos támasztéka azért hiányzik, mert Bernáth sosem mélyedt el az ókorban, következőképpen „az írásbeliséghez” nem érezte tudását elég autentikusnak. Nála még a kora-keresztény Monreale-mozaikok is mint „kultúr-idegen” egzotikumok szerepelnek.⁸⁷ Őrá is érvényes, a „Giottótól Picassóig”, vagyis az Európa-paradigma kereteinek mélységes tisztelete, ráadásul úgy, hogy a „keret” se képben, se írásban még idézet formában sem jelenik meg. Annál inkább látható Fra Angelico és Greco, (mint följebb jelentőséget adtunk nekik), Giorgione és Cézanne (mint följebb említettük írásaival kapcsolatban), vagy mint Caravaggio és Manet (akik eddig ugyan nem kerültek szóba, de könyveiben végig ott kísértének.)⁸⁸ (Akad persze egy-két

vésétt szavakat: Péter Imre: *A történelem – a festő szemével*. Budapest, 6, 1968, 2. 49. és András Edit: *Párbeszéd a múlttal. Mutató nélkül. B. A. úr X-ben. Gróf Ferenc kiállítása*. Kiállítási katalógus / Kiscelli Múzeum. Szerk. Róka Enikő. Budapest, 2016. 109-116.

⁸⁶ „Eligazító a falképhez.” Kézirat. Magántulajdon. Rum Attila szíves segítségével.

⁸⁷ Monreale – Tintoretto. Bernáth 1962. i. m. 115-117.

⁸⁸ Caravaggióról úgy, mint aki rá „életében a legnagyobb hatást” gyakorolta. Bernáth 1976. i. m. 45.; Manet-ről úgy, mint, aki általa teremtett nagy értéket, hogy „saját ízlését eszményítette.” Bernáth 1962. i. m. 120.

vendégszereplő is, akiknek írásos párja hiányzik, de a kompozíció fontos részei, mint például Girolamo Savoldo, Moretto da Brescia, akik jelenlétükkel megtisztelték a kompozíciót, nyilván mert Bernáth portréfestészetének kiteljesedéséhez megfigyelésük nagyban hozzájárult.)

De nem az előkelő nemzetközi társaság jelenléte hordozza az igazi tanulságot, hanem a távollétével tüntető itthoni művészet. A jobb alsó sarokban le vannak festve ugyan a „donátorok” és a segítők,⁸⁹ vagy inkább a consulenték és committenték (épp úgy, mint a reneszánsz falképeken), sőt, háttal állva megjelenik maga a festő Bernáth is, de rajtuk kívül mindössze három hazai vonatkozás található a szekkón. 1. Saját művének parafrázisa, az *Arató ünnepre menő lány* (az eredeti 1935, MNG), 2. Somogyi József *Martinásának* ideidézése (az eredeti 1954, Dunaújváros)⁹⁰ és fent a magasban (amelyet csak egy égi jelenet emlékképe, Guercino *Aurórája*) szárnyal túl, egy mennybéli dombon, a kompozíció „szívtájékán” megjelenő Magyar Kép, úgy is mint szerelmi vallomás. Szinyei *Majálisa*, mint egyetlen említésre méltó honi mű.

BERNÁTH ÉS AZ ABSZTRAKT MŰVÉSZET

A hármas szám tovább kísért, három hullám figyelhető meg az életmű írásos anyagában. Bernáth életének három periódusában foglalkozott az avantgárrdal, az absztrakttal, illetve a kortársi modern művészettel, melyeket egyébként a szakmai utókor művészet-elméleti, művészettörténeti munkásságának legellentmondásosabb részének tekint. Három tanulmány hosszúságú cikk fejezi ki ugyanis idevágó gondolatmenetét, melyeket többnyire kisebb írások körítenek. Tanulságosak a kötetbe rendezés évszámai is.

Az első periódusra jellemző írás még a háború befejezése előtt íródott, és a Gresham-kör szemüvegén át láttatta az önmaga által „leküzdött” és „maga mögött tudott” avantgárdot.⁹¹ Megjelenésének ideje már egy másik kontextusba került: a fordulat éveinek dokumentumait gazdagította. A második vonulat kétfrontos harcban született és abból a meggyőződésből fakadt, hogy a radikális európai iskolások, valamint a szocreál úthenger ellenében nincs más búvóhely, mint a természetelvű minőségi festészet megőrzése.⁹² Könyv alakban akkor látott napvilágot, amikor az *Új Írás-vita* 1962-ben kielezte a keményvonalasok és a „modernisták” közötti küzdel-

⁸⁹ Dr. Gerevich Lászlót, mint megbízót, Dr. Salamon Ágneszt, mint az Intézet tudományos főmunkatársát, valamint a munkánál segédkező tanítványokat Mészáros Gézát és Kiss Attilát. „Eligazító a falképhez”. i. m.

⁹⁰ Mint a falképen szereplő egyetlen, és a „képegész” megformálásából is kieső „szobor-festmény” – az oral history szerint – a Hivatal kifejezett kérésére került a kompozícióba, nyilván azért, hogy a szocialista művészetet legalább egy mű reprezentálja.

⁹¹ Az absztrakt művészetek kora. (1940) Bernáth 1947. i. m. 103–116. Első megjelenés: *Esztétikai Szemle*, 7. 1941. 15–30

⁹² A Szinyei Társaság és művészetünk útja. (1947) Bernáth 1947. i. m. 117–127. és Bernáth 1962. i. m. 172–178.

met. A harmadik hullám a legérdekesebb – és talán Bernáth leginkább itt „vesztette el a fejét”, mert személyes útválasztásának alapjait rengette meg az átalakult világ. 1968 szelleme bukott ekkor el, legalábbis ideológiai téren. Akkor keletkezett tehát, amikor szembesült a kortársi nemzetközi avantgárral – már-már a neoavantgárral – és ebből vont le maga számára keserű következtetéseket.⁹³ Magyarán: mindegyik írás egy korábbi történelmi lépcsőfokon állt, de az újra megjelentetések miatt mindhárom új fénytörést kapott.

Az elő hullám írásainak legproblematisabb gondolata, hogy Bernáth mit is tekintett „absztraktnak”? „Fiatal festő koromban – írta e korszak alap-tanulmányában – u. i. egy ideig magam is az absztrakt művészetek egyik ágát, az expresszionizmust műveltem.”⁹⁴ Azaz: a festő egészen alacsony ingerküszöbnél húzta meg az absztrakció szintjét, gyakorlatilag azonosította a *torzítással*, (s nem a nonfigurativitással), amely az érzéki empirián alapuló természetelvű piktúrát megkülönbözteti a teoretikusan koncipiált modortól. Ennek oka nem magyarázható mással, mint Bernáth sajátos művészettörténelmi korszakolásával, tehát a korabeli szakmunkák által is terjesztett nézetekkel. Anélkül, hogy önmagában tudatosította volna: elméleti szisztémájában egyfajta hegelianus vonalat képviselt. A formaalkotás felől revideálta a kor-szellemet: mindenekelőtt Fülep Lajos gondolatmenetét folytatva nyilván átlapozta Alois Riegl, Max Dvořák és Tolnay Károly – Paul Cézanne-nál megtorpanó – írásait.⁹⁵ Az alacsony ingerküszöb kialakulása persze két alap-munka nélkül elképzelhetetlen lett volna, mert a német emigráció művészei közül, akiket az elmélet valamennyire is érdekelt, mindenki olvasta: Wilhelm Worringer és Vaszilij Kandinszkij tanulmányairól van szó.⁹⁶

Ez az egyszerűsítő, azaz kubizmust és dadaizmust, konstruktivizmust és expresszionizmust összemósó hevület azonban nem vált volna érzelemmel átítatott világnézeté, ha nincs mögötte húsbavágó élmény, nevezetesen Berlin, pontosabban Herwarth Walden szalonjában és körletében szerzett negatív tapasztalat-halmaz. Mint írta: „innen indult el a soha meg nem szűnő érdeklődésem a modern művészet elméleti kérdései iránt.”⁹⁷ (Kissé maliciózan: ez az érdeklődés már-már Szabó Lőrinc csirkékről szóló Lóci-versét juttatja eszünkbe: „és Lóci szörnyülködve újra / rohant már, könny ült a szemén / Borzasztó! Várjon meg Mariska / hadd lássam, hogy hal meg szegény.”⁹⁸)

Walden „üzemmenete”, azaz kiválasztottjai, menedzselte művészei, gyűjtött műtárgyai Bernáth számára nem szóltak másról, mint a tradíció módszeres és rendszer-

⁹³ A művészet sorskérdései. (1963) Bernáth 1967. i. m. 178–202.

⁹⁴ Az absztrakt művészetek kora. Uo., 101.

⁹⁵ Ld. bővebben Hornyik 2021. i. m. 98.

⁹⁶ Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*, 1907. és Wassily Kandinsky: *Über das geistige in der Kunst*, 1912.

⁹⁷ Bernáth 1960. i. m. 366. Herwarth Waldenről szóló mini-írása: Bernáth 1974. i. m. 111.

⁹⁸ Szabó Lőrinc: *Csirkék*, 1935.

res irtásáról, mint a művészet folytonosságának totális tagadásáról, mint a szilárd alapú kvalitás megkérdőjelezéséről. Azt még valahogy lenyelte, hogy az előszobában Chagall üdvözlje a belépőt,⁹⁹ de azt már – úgy tűnik – kikérte magának, hogy a másik „üdvözlő mű” azé a Péri Lászlóé legyen, akit a Nagy Művészetszervező Chagallal együtt „grössten Maler der Welt”-nek aposztrofált. Hiszen az csak – mint mesélte – „amorf formájú keménypapír kivágások voltak, amik szürke, vörös, barna és fehér plakátszínek által váltak el egymástól.”¹⁰⁰

Utólag persze összeáll a művészetelméleti konstrukció, mely Kandinszkij „megnyilatkozás” / „kinyilatkozás” dichotómiájának, azaz impresszionizmus / expresszionizmus ellentétének kiélezéséből eredt, s melyből – akár Van Gogh, akár Cézanne az origó, logikusan következett az az absztrakcionizmus,¹⁰¹ amelynek „zseniális semmit mondására” lassanként kezdett ferde szemmel nézni Bernáth.

Mindez 1924-ben játszódott le Bernáthban és hosszú árnyékot vetett, nem csak összeomlásának pillanatában, nem csak „posztexpresszionista” magára találásának idején (1926/7), nem csak a Gresham körüli ténykedéseinek során (húszas/harmincas évek fordulója), hanem benne motoszkált akkor is, amikor önéletrajzának második kötetében (1960) egy fiktív levelet írt egyes szám második személyben az akkor már elég rég halott, és az „absztrakt Bernáthért” kitüntetetten lelkesedő Kállai Ernőnek. Tanulságos a konklúzió is: „Miert festesz olyat, ami nincs? A világ nem ilyen [már-mint az absztrakt – pszj], s ha valaki számon kéri tőled, hogy mit akartál kifejezni, olyanra hivatkozol, aminek nincsen ellenőrzési lehetősége.”¹⁰²

Bizonyára lelkiismereti válságot is okozott később, hogy az elhagyott modern művészetnek az Entartete Kunst máglyáján kellett elégnie. Az sem lehetett könnyű érzés, hogy még később az ő mélyen átélt, kipróbált absztraktellenessége fegyverré válhatott a hatalom kezében. Fájdalmas lehetett még annál is később, hogy a hidegháború enyhülésével a világ-művészet egyre inkább távolodott saját, megszenvedett és kidolgozott ideáljaitól. Ellenszerűen nem maradt más, mint a kemény, kipróbált, hit vezérelte meggyőződés és étosza: ott állt, s másként nem tehetett. (6. kép)

„Azok közé tartozom – írta remek esszéjében Frank János¹⁰³ – akik különválasztják Bernáth Aurélt, a festőt és Bernáth Aurélt, a kultúrpolitikust. Kortársaimban rossz

⁹⁹ A leírás alapján valószínűleg az *Én és a falu*, 1911 (o. v., 192 x 155 cm, New York, Museum of Modern Art) festményről beszél a szerző, bár csak az állat és a bamba zöld fej stimmel, a magzat az állat hasában nem. Az állatfej (tehén) belsejében áll egy másik tehén, amelyet éppen fejnek. A mű valószínűleg kontaminálódott Bernáth emlékezetében a Szamárhajcsár c. képpel, 1912 (o. v., 97 x 200,5 cm, Basel, Kunstmuseum), mert azon látszik számár, benne a magzattal.

¹⁰⁰ Bernáth 1860. i. m. 365.

¹⁰¹ A Cézanne – Péri, vagy akár a Cézanne – Moholy-Nagy vonalat (utóbbival Bernáth szintén kapcsolatot tartott Németországban) szépen kipreparálta a *Cézanne-tól Malevicsig* kiállítás (Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2021/2022. – kurátor: Geskó Judit).

¹⁰² Késői válasz Kállai Ernőnek. Bernáth 1960. i. m. 382.

¹⁰³ Frank János: Bernáth Aurél kiállítás 1956. *Bernáth Aurél emlékkönyv* 1995. i. m. 24.



6. Bernáth Aurél a Fränkel Szalonban rendezett kiállítása rendezése közben.
Pesti Napló Képes Melléklete, 1937. április 4. 8.

emléket hagyott, hogy ő a Rákosi-korszakban egyik prominense volt a gleichschaltolt képzőművész szövetségnek és a zsúriknek.” Ha összerakjuk a formális karrierfokokat, a lista valóban imponálóan hosszú. Bernáth 1945-ben főiskolai tanár lett, 1949-ben a Magyar Képző- és Iparművészeti Szövetség elnökségi tagjának választották, 1945 és 1949 között az igazi elitet képviselő Magyar Művészeti Tanács döntőnöke, majd 1957-től a Képzőművészeti Tanácsnak és annak intézményi utódjának, a Művészeti Bizottságnak vált megkerülhetetlen szereplőjévé. (Igaz, utóbbi kettő már az Aczél-éra időszakára esett. S mindezen stallumokhoz párttagság nélkül jutott: a Magyar Dolgozók Pártjába éppúgy nem kellett belépnie, mint a Magyar Szocialista Munkáspártba.) Mindazonáltal ama bizonyos „rossz emlék” ellenére a közbeszéd Bernáthot sosem tartotta sem törtetőnek, sem kegyencnek, még kevésbé „véresszájúnak”.

A „néputóítélet” azért tűnik igazságosnak, mert a rendszereken átívelő absztrakció-ellenessége miatt álláspontjának hitele mindvégig biztos erkölcsi és esztétikai alapon nyugodott. Ha a festészetének húzóereje ekkor már el is maradt – nem is a kortársakétól, inkább – önmaga régi teljesítményétől, de pedagógiai érosza sok mindenért kárpótolta környezetét, mindenekelőtt sok esetben nagy pályát befutó tanítványaiét. Valószínűleg sokan és nem alap nélkül szerették, de legalábbis becsülték.

Íme egy illusztráció. 1950-ből, a főiskola megregulázásának céljából született ez a feljelentés-szerű irat, melyet Rum Attila, a készülő Bernáth-monográfia írója idéz tanulmányában, bemutatván, hogy karakterének karizmája alól még egy „tégla” sem

tudta magát kivonni: „Még a gyengébb képességűek is fejlődtek nála. Minden növendékével becsületesen foglalkozott [...] Melankolikus, bágyadt ember, meglehetősen tapasztalt, jó emberismerő. Szeret bölcséket mondani, s ez sokszor sikerül is neki. A népi demokrácia nem nagyon tetszik neki, de annyira nem ellenséges, hogy cselekedjen is valamit. Alkalmazkodó. Művészi felfogása szerintem nem változott, a szovjet képzőművészetet lenézi.”¹⁰⁴

Ebben a klímában, illetve e légkör közvetlen előzményének idején kellett álláspontját úgy érvényesítenie, hogy a szocreál ortodox változatát is kivédje, miközben az 1945 után kivirágzó modern mozgalmak képviselői – igaz pántlikázva, más címszó alatt – megőrizhessék valamennyire alkotói szabadságukat. Miközben persze utóbbiakat, ipso facto, meglehetősen utálta.

Mai szemmel persze hátborzongató olvasni, hogy a „nagy bajt az absztrakt művészetek legalizálása hozta”,¹⁰⁵ mert hogy „a művészet valójában kettészakadt”, melyben „az absztrakt művészetnek külön sorsa van, külön éghajlata”, s hogy mekkora tragédia származhat ábrázoló és absztrakt művészet „természetellenes összeházasodásából”, mely abból következik, hogy „a múlt stílusai között vérségi kapcsolatok voltak, mert mindegyik származásilag természetelvű volt, addig itt az történt, hogy a természetelvű művészet egy tudateredetű művészettel próbált összefogni,” és persze az „ilyen nász csak nyomorékot eredményezhet.”¹⁰⁶ Vegyes házasság, vérségi kapcsolat, nyomorék eredmény. A biopolitikai lexika úgy látszik oly mélyen ivódott a 20. század második negyedének nyelvébe, (mutatis mutandis: „hol zsarnokság van, mindenki szem a láncban”), hogy használója talán észre sem vette a göbbelsi szóhasználatot. Mi is csak azért lettünk érzékenyebbek, mert a mostanában feltámadt szélsőjobboldali frazeológia éberebbé tett minket a szavak eredeti jelentésére.¹⁰⁷

Pedig az akkori szerző nem kívánt mást, mint az elváló utak konzekvenciájának levonását, azaz az absztraktok számára egy „generózus adomány” elfogadását, és egy tisztázó helyzet tudomásul vételét: „külön szervezetet, külön zsűrit”. Valami rossz emlék azért csak-csak belejátszhatott az írás kódjában megfogalmazásába, különben elhagyta volna az óvó intést a cikk végéről. „Ennek a folyamatnak lehet békés lebonyolítása, de lehet viharos is. Isten mentsen meg bennünket olyan viharos visszafordítástól, mint amilyen legutóbb Németországban volt.”¹⁰⁸

¹⁰⁴ Rum Attila: Bernáth Aurél pedagógiája – a kortársi-tanítványi visszaemlékezések és a korabeli dokumentumok tükrében. *Forradalom előtt. A Magyar Képzőművészeti Főiskola 1945 és 1956 között*. Szerk. B. Majkó Katalin. Budapest, 2016. 158.

¹⁰⁵ Korunk festészeti problémái. Bernáth 1962. i. m. 190.

¹⁰⁶ Uo., 179.

¹⁰⁷ Sokkal finomabb terminus technicusokkal bánik egy évtizeddel később megjelent kötetében. „Az absztrakt művészet helye a valódi művészet és az iparművészet között van. Helyes volna...ha e kétfajta művészet szétválna, miáltal a természetelvű (tradicionális) művészet megerősödne, és nem volna kitéve annyira az absztraktok hatásának.” Bernáth 1974. i. m. 139.

¹⁰⁸ Uo., 186.

Hát igen, az erőszak. Ezzel az eszközzel a mester tényleg nem élt. Bernáth nagy, 1924-ben bekövetkezett fordulata – a radikális baloldal elhagyása – után, következetes, bár igen tartózkodó apolitikus attitűdöt öltött magára. Ebből legföljebb a főntebb már említett, néhány kitüntetett jelentőségű, a liberális humanizmusra jellemző erkölcsi gesztus mozdította ki.¹⁰⁹ A maga csendes, ironikus, de szavakész módján tehát mindig talált módot, hogy ressentiment-ját kifejezze, és távol tartsa magát a művészet kardját egy politikai lépéssel meghosszabbító erőktől.

Legyen az jobboldalról jövő, amúgy az általa nem becsült avantgárdot fenyegető gondolat.¹¹⁰ De érkezék az később baloldalról, a szovjet elvtársakra hivatkozó javaslatba csomagolt parancsként. Sírnivalóan mulatságos például az az igyekezet, ahogy a szovjeteknél kellett „közbenjárnia” a magyar művészettörténeti múlt, elsősorban Nagybánya zavartalanabb láthatása érdekében. „Kértem Joganszont, tegyen egy olyan javaslatot valahol, hogy méltányolja művészetünk sajátosságait, még ha azok nem is a szovjet stílusirány szerint igazodnak. Mert nem tudunk aszerint igazodni. Megígérte.”¹¹¹ De tragikomikus volt az is, hogy az avantgárd ellenes offenzív magatartását miként tudta – „doktor ugyanazként” – felcserélni defenzív modorra, amint a közérthetőséget követelő szocreál vezetőkkel (elsősorban Horváth Mártonnal) szemben a magyar és az orosz fejlődés közötti különbségeket próbálta elmagyarázni.¹¹² Realizmus, szocialista realizmus, naturalizmus, impresszionizmus, posztimpresszionizmus kavartak e lapokon, egy jottányit sem lazítva az autonóm stílustörténet hegelianus szabályain, és a siker reményében tágítva az „öncélú” természetelvű festészet létjogosultságának határait.¹¹³

Bernáth Aurélt az a megtiszteltetés érte, hogy 1962-ben, mások mellett¹¹⁴ az ő gyűjteményes tárlata képviselhette Magyarországot a 31. Velencei Biennálén. Ennek az írásnak nem feladata, a tárlat anyagának bemutatása, vagy annak értékelése, azaz

¹⁰⁹ Ide tartozik pl. az 1942-es Történelmi Emlékbizottságról tett nyilatkozata: Történelmi vallomások a Történelmi Emlékbizottságról. *Magyar Nemzet*, 1967. március 12. 11. – ld. még: Bernáth 1974. i. m. 155–156. (az eredeti megjelenés rossz adatával).

¹¹⁰ Gerevich és a római iskola. Bernáth 1967. i. m. 50–51. „Persze nem látom be – idézi a nagyhatalmú véleményvezért – hogy a festészet stafétabotja miért legyen továbbra is francia kezekben. Itt, Rómában nemcsak klasszikus hagyományok vannak, de új erők is [...] Politikához nem értesz Aurelio.” A beszámoló csattanója szinte humoros pszicho-horrorba illő, mert Bernáth egy irodalmi emlékére hivatkozva úgy jellemzi közte, s a professzor között kialakult helyzetet: „Leszűr hátulról? Nyomasztó, hogy a hátam mögött ül...”

¹¹¹ Bernáth 1974. i. m. 41.

¹¹² Hasonlóan kínos beszélgetésről számolt be, amikor Geraszimov szovjet festőnek próbálta, igen kevés sikerrel, jóindulatába ajánlani a kortárs magyar festészet bernáthi vonulatát egy Képzőművész Szövetség rendezte kiállításon. id. mű 67–68 p.

¹¹³ A szocialista realizmus problémái. Bernáth 1962. i. m. 201–234.

¹¹⁴ Kmetty János, Martyn Ferenc, Gádor István, Kurucz D. István, Ridovics László, Somogyi József, Vecsési Sándor.

hogy mekkora diszkrépancia volt akkor már megfigyelhető a világ-képzőművészetet reprezentáló nyugati, és az óvatoskodóan fontolva haladó magyar pavilon stílárís összképe között.¹¹⁵ Az viszont idetartozik, hogy az egyik hazai főszereplő-küldött, azaz Bernáth, miként élte meg a „nagy találkozást” ama nyugati művészettel, amelyet lényegében elhagyott a húszas évek közepe táján. „Aki, mint én, az 1962-es velencei Biennálé kiállításának pavilonjait végignézte, s Európa művészetének helyzetéről ezáltal áttekintést nyerhetett [...] csak megrendüléssel nézhette az ott látottakat. – indítja a festő-író a drámai beszámolót¹¹⁶ – Elsősorban azért, mert ez a nagy seregszemle a művészet nyilvánvaló kettészakadását érzékeltette, mégpedig nem szimpla stílusváltás formájában, hanem a művészet genetikus alapjának megváltozása által.”

Mint ismeretes, a biennálék történetében ez volt az utolsó „Európa-centrikus” velencei mustra. Legalábbis abban az értelemben, hogy 1945 és 1965 között a kontinens nyugati felében az absztrakcionizmus olyan paradigmaváltáson ment keresztül, amely technikájában, szabadságfokban, bátorságban sokat tanult ugyan amerikai kortársaitól – elsősorban a csúcs-piedesztálra állított Jackson Pollocktól, a The New York School-tól és egyáltalán, a Harold Rosenberg féle művészet-javaslatból, de méretváltásában, dekadenciájában és eleganciájában még magán viselte a rommá lótt óvilág művészettörténeti tanulságait.¹¹⁷ Ami utána következett – főleg Velencében – az már az amerikai végső győzelem besöprése volt, szakítás a civilizációs tradíciókkal, a finomsággal, sőt már az absztrakcionizmussal is, mert elérkezett a „közérthetőség” egészen új típusú, kapitalista, mégis újbaloldali, technicizált mégis figuratív normája, a pop art kora. Ebből Bernáth akkor még nem sokat érzékelt, írásaiban is ez az új stílus” mindössze egyszer említődött.¹¹⁸ Pedig Amerika már ott állt a küszöbön, nemcsak a saját nemzeti pavilonjában kiállító Louise Nevelsonnal, hanem az itt-ott már feltűnedező „neo-dadával”, aminek „anti-Zen” hangulatát és blaszfémikus erejét legfeljebb a Bernáthnál negyedszázaddal fiatalabb író krónikás, Szabó György érzékelt ugyan abban az évben, hála a hruscsovi lazított ideológiai póráz kegyelmi pillanatának.¹¹⁹

Bernáth 1962-ben ebből ugyanis még annyit fogott fel csak, hogy a számára epicentrumba állított francia művészet elveszítette lendületét és csáberejét, hogy az absztrakt-nem absztrakt keveredésben – régi kedves gondolata – „a szétválasztás elmulasztása falnak vitte a festészetet”,¹²⁰ s hogy a „műkereskedelmi kapitányok” érdeke az olyan mennyiségi műtárgy-termelés felpörgetése, amely más koncepcióval,

¹¹⁵ Részletesebben: Sinkovics Péter: *Magyar pavilon a velencei biennálén*. Budapest, 1993.

¹¹⁶ A művészet sorskérdései. Bernáth 1967. i. m. 178.

¹¹⁷ Tanulságos és mindeddig legbővebb összefoglalója e kornak az *Europa nach der Flut, Kunst 1945–1965. Malerei, Skulptur, Photographie, Architektur – Design*. Ausstellungskatalog / Künstlerhaus. Hrsg. Thomas M. Messer. Wien, 1995.

¹¹⁸ „Mert ami az absztrakt művészetre még rá akart tromfolni, s pop art – ez még a fent jellemzett műkereskedelmi cafatoknál is rosszabb.” Bernáth 1974. i. m. 43.

¹¹⁹ Szabó György: *Képek és lagúnák*. Budapest, 1964.

¹²⁰ A művészet sorskérdései. Bernáth 1967. i. m. 191.

mint homogén nonfiguratív művekkel, lehetetlen megvalósítani. Számára a legelrettentőbb példa a többször emlegetett Mathieu és Buffet, meg talán a név szerint nem idézett, de nagy figyelmet kiváltó akkori „velencei” szereplők Fautrier és Poliakov. A biztosítékot természetesen a botrány-határig elmerészkedő Yves Klein (meztelen testek festék-hordozó tárgyakként és monokrómia a kompozíció radikális elutasításaként) vágta ki. E kínálattal nem tudott mit kezdeni, mint ahogy a nagyra tartott főkurátor, a párizsi múzeumigazgató, Jean Cassou koncepciójával sem, de a bőréen kellett éreznie, hogy „a magyar pavilon, amely ebben az évben inkább retrospektív anyag túlsúlyra juttatásával került meg az aktuális művészeti (és indirekten mindig ideológiai) kérdéseket, nem tudott olyan eredményesen beleszólni a kétféle felfogás vitájába [zen kontra neo-dada – pszj], mint ahogy azt például 1960-ban Derkovits művészetének bemutatásával kezdte.”¹²¹ Amely akkor siker volt, s amely egyébként – mint írtuk feljebb – amúgy nem volt Bernáth szíve csücske. Egészében véve Bernáth az 1962-es élményeire ugyan még rápróbálta a berlini éveiben megismert, a későbbiek során hivatkozási alapul szolgáló Hans Sedlmayr osztrák professzor ultrakonzervatív gondolatmenetét,¹²² de az idő még Magyarországon sem ennek a vonulatnak dolgozott.

„AZ ESZTÉTIKAI KATEGÓRIÁK ADDIG TÁGÍTHATÓK, AMÍG AZOK SZEMSZÖGÉBŐL TIZIANO MÉG FESTŐNEK ÉRTÉKELHETŐ”¹²³

Összefoglalva az eddigieket: Bernáth „pozitív esztétikai világképe” magyar vonatkozásban tehát Szinyei és Nagybánya-centrikus, nemzetközi tekintetben pedig reneszánsz és posztimpreszionista középpontú. Ezzel párhuzamosan a kijelölt ős-ellenfelek, illetve olykor ős-ellenségek, azok voltak, akik ezt a szupremáciát megkérdőjelezték. A határátlépők. Erre az álláspontra predesztinálta művésszé éréseinek imprinting élményei Rippl-Rónai Józseftől Réti Istvánig, beérkezésének idilli greshamista terepe Szőnyi Istvántól Ferenczy Béniig, művészetpedagógiai munkásságának bő termése Csernus Tibortól Lakner Lászlóig. De ezt a magatartását erősítették az eltaszító hatások is: Berlin és az avantgárd, illetve a hivatalos művészet-akarat szervilis parancsainak negligálása, vagy csak nagyon vonakodó teljesítése.¹²⁴ De Bernáth gon-

¹²¹ Szabó 1964. i. m. 109.

¹²² Bernáth javaslatára adták ki 1960-ban Hans Sedlmayr: *A modern művészet bálványai* (az 1955-ben megjelent *Die Revolution der modernen Kunst* rövidített kiadását, mely nagyhatású könyvének, az 1948-ban megjelent *Verlust der Mitte* átdolgozott változata volt.) A szocialista szakirodalmat leszámítva ez volt az utolsó absztrakt ellenes „lefordított” offenzív kiadvány nálunk. 1965-ben ugyanis kiadták magyarul Herbert Read *Modern festészetét*, amely a belépő nemzedék számára megkerülhetetlen kézikönyvvé vált, majd 1970-ben Heinrich Lützel: *Absztrakt festészetét*. Igaz, ez utóbbit, a hullámozó nemzetközi helyzetre való tekintettel, rövid ideig bevonták, majd ismét engedélyezték, tehát a szellemet a palackba már nem lehetett visszatuszkolni.

¹²³ Esztétikai kategóriák tágítása. Bernáth 1974. i. m. 145.

¹²⁴ A jobboldali ellenhatás azért erősebben működött, mint a baloldali, különben sosem született

dolatmenetében mégis volt egy pont, amely különálló egységként kezelendő, nem tartozott sem a realizmus-naturalizmus-impreszionizmus megértő módban írt dolgozataihoz, sem az avantgárdot, modernizmust, absztrakcionizmust bíráló fejedelekhez. Ez volt a Csontváry-tagadás, pontosabban minden olyan művészet tagadása, amely nem a professzionális, Európa-centrikus, tudásalapú művészet talaján jött létre, amelyben nincs többé értelme a kompozíciónak, a távlatnak, a korrektúrának, a „képegész” kimérésének.

A casus bellit Bernáth számára egy nagyhatású és apologetikus mű szolgáltatta: Lehel Ferenc 1922-ben itthon, és 1931-ben Párizsban kiadott könyve.¹²⁵ Lehel dilettantizmussal határos és zavaros gondolatmenetű interpretációjának szakmai recepciója sosem ugrotta át a léceket. Nem csak az ókonzervatív művészettörténeti szcéna, de a művészetfilozófia legnagyobb tekintélyű – és a jobboldaltól távoli – hazai képviselője, Fülep Lajos is jogosan tört pálcat a rosszul megírt rossz könyv felett.¹²⁶

Volt tehát Bernáthnak kire-mire támaszkodnia, amikor 1962-ben minden korábbi kritikánál erősebben küldte el melegebb égtájra a zavaros sikert arató szerzőt.¹²⁷ E cikkben erős különbséget tett a bírált könyv szerzője, és a szerző által megírt művész között, magyarul: ha nem is engedte be a festők Olymposzára a furcsa patikust, három képnek azért jóvátételként kénytelen volt „megkegyelmezni” és már-már *Majális*-közeli pozícióba helyezni azokat. Az *Önarcképet* és a két cédrus festményt.

Úgy látszik magyarázattal tartozott, korábbi, 1947-es cikke miatt. Ebben az írásban ugyanis gát nélkül engedte ki mérgét Csontváry ürügyén és minden olyan produkció láttán, amely – legyen bár az ok szervi rendellenesség, pszichikai zavar, speciális élethelyzet – a kánont, a szakmát, a céh szabályait megkerüli. „Elismerem – a 'lángoló elképzelésben' otthon vannak, sőt jobban vannak otthon, mint az épek között a legzseniálisabb, de annak az anyagnak, amiből lángoló elképzeléseiket alakítani kell, nincs gerince. Az alakításnak a gerince ugyanis a causalitás függvénye.”¹²⁸ A „gerincet” pedig örökre álló csillagok vigyázták nála: egy Tizian, egy Raffael, egy Michelangelo, egy Van Eyck, egy Rembrandt.

Ha összevetjük a súlyosan ledorongoló véleményt azokkal az avantgárd ellenes írásokkal, amelyeket e korszakban írt, ha kapcsolatot keresünk a kétféle ellenérzése között egy pillanatra el kell fogadnunk a Lehel-könyvet újra kiadó könyv bevezetőírójának szavait: „Bernáth Aurél 1947-ben az avantgárddal együtt Csontváryt is meg-

volna meg A munkásmozgalom kezdetei az építőiparban, 1951 (Budapest, MNG) című kevéssé szerencsés alkotás.

¹²⁵ Lehel Ferenc: *Csontváry Tivadar a posztimpreszionizmus magyar előfutára*. Budapest, 1922.

¹²⁶ Fülep Lajos: Műkedvelők bővedje. *Ars Una*, 1. 1923. 121–123.

¹²⁷ „A halandzsza, a felületesség és az újságírói zsargon ötvözetében Csontváry festészete nála egy olyan meglepő elméleti summában áll össze, miszerint a festészetben tökéletesen mindegy, ha egészséges, ha beteg az elme, és tökéletesen mindegy, ha leolvasható ez a betegség a képről, vagy ha mentes ettől a gyanútól.” Utóirat a Csontváry cikkhez. Bernáth 1962. i. m. 167.

¹²⁸ Az elmebeteg festészete. Uo., 160.

semmisítésre ítélte.”¹²⁹ De csak egy pillanatra. Mert Tímár Árpád indoklásának is igazat kell adnunk, aki csak felületi hasonlóságról beszél, mert az írásban „ma sem a megbocsájthatatlan ’megbélyegzést’ kell látnunk, hanem a valós ok-okozati összefüggések felismerését.”¹³⁰

Ez az ok-okozat pedig annak a sejtése, hogy a művészet nagy veszélyben van, már- már haldoklik. Azt írta egy helyütt: „Megállítani az időt! A Bibliában foglalkoztak ezzel a gondolattal. S ennek kisebb-nagyobb fogásai volnának is”.¹³¹ Ilyen megállító „fogásnak” tűnik tehát a modernizmus-ellenesség is, a deviancia-ellenesség is, és a pictor doctus minden olyan tette, amellyel legalább elodázhathatja azt a végjátékot, amelyhez neki immár nincsen köze. Egyik sem hatalmi túlkapásból vagy erőszakból fakadt. Inkább félelemből, aggodalomból, még inkább önmarcangoló elbizonytalanodásból.

Írásainak eleje még 1947-ben, a legutolsó 1978-ban született. Az írások hangvétele természetesen sokat változott, a megélt történelem rajta hagyta keze nyomát. Az első akkor került nyomdába, amikor még friss élmény volt a leégett lakás és az elpusztult összes korábbi festmény kínzó hiánya. Az utolsó akkor, amikor már a létező szocializmus lassan felélte tartalékainak javát. Volt közben forradalom, retorzió, konszolidáció, reform, enyhülés és az enyhülésbe vetett hit enyészete. Persze, hogy másképpen szorongott a koalíciós időkben és másképpen látta a művészet esélyeit az előadás vége felé.

Dürerről – egyik legszebb esszéjében írta, de mintha magáról fogalmazta volna: „Az ilyen stílusvégekben a festő, még ha a legnagyobb zseni is, kezd saját műve igazságában kételkedni. Így aztán megszűnik hite önmagában, megbolydul minden építmény a lelkében [...] A tudás még forr, a művészeti tapasztalat, az alkotás gesztusai mélyebben ülnek a vérben, de a befejezés után, másnap reggel már nem meri megnézni saját művét, mert ez az életérzés, ami a stílusát valaha megteremtette, megváltozott.”¹³²

Annyira kínozza a fenti gondolat, hogy – rá nem jellemző módon – utolsó kötetének utolsó lapján még egy vers utolsó két szakaszában is megfogalmazta ezt az életérzést.

Forrongás a kezdet
Középpütt a láza
Végén a gyötrelem
Oscillál és éget

S ha már nyugalom jön
Vélvén befejeztem

¹²⁹ Lehel Ferenc: *Csontváry*. Szerk., bev. Miltényi Tibor Budapest, 1998.

¹³⁰ Tímár Árpád: Új Csontváry reneszánsz? (1999) In: Uő.: *Csontváry. Interpretáció vagy legenda-gyártás*. Sajtó alá rend. Anghy András. Budapest, 2021. 55.

¹³¹ Bernáth 1974. i. m. 24.

¹³² Albrecht Dürer (1471-1628). Bernáth 1976. i. m. 129.

Éji töprengések
 Felrántanak újra
 Hátha mégsem így kell...¹³³

BERNÁTH AURÉL PÁLYAKÉPE

Bernáth Aurél (Marcali, 1895. november 13. – Budapest, 1982. március 13.) festőművész, grafikus, tanár, író. Édesapja: Bernáth Béla (1864–1924) ügyvéd; édesanyja: Roboz Atala (1869–1935). 1912-ben Kaposvárra költözött, ahol Rippl-Rónai Ödön ösztönzésére kezdett festeni, majd 1916-ban Nagybányán dolgozott. 1916–1918 között katona. 1921-től Bécsben és Berlinben élt. 1927-ben Pöstyénbe költözött, ahol balneológus orvos felesége Pártos Alice (Üszögpuszta, 1901. december 21. – Budapest, 1966. november 12.) dolgozott, de gyakran felkereste a fővárost. 1928-tól rendszeresen kiállított a Múcsarnokban, az Ernst Múzeumban s a Fränkel Szalonban. A Szinyei Merse Társaság, a KUT és a Gresham-kör tagja s utóbbinak egyik vezetője volt. 1945-től tanított a Magyar Képzőművészeti Főiskolán. 1948–1949 között a *Magyar Művészet* folyóirat szerkesztője volt. Leánya: Bernáth Mária (1935–2017) művészettörténész. 1929: Szinyei Merse Társaság nagydíja; 1948: Kossuth-díj; 1950: Munkácsy Mihály-díj; 1952: Érdemes művész; 1964: Kiváló művész; 1970: Kossuth-díj.

BERNÁTH AURÉL FONTOSABB ÍRÁSAI

Írások a művészetről. Budapest, 1947.; *Így éltünk Pannóniában.* Budapest, 1956.; *Utak Pannóniából.* Budapest, 1960.; *A múzsa körül.* Budapest, 1962.; *A múzsa udvarában.* Budapest, 1967.; *Gólyáról, Helgáról, halálról.* Budapest, 1971.; *Kiseb világok.* Budapest, 1974.; *Feljegyzések éjfél körül.* Budapest, 1976.; *Egy festő feljegyzései.* Budapest, 1978.; „A megélt költemény”. *Szabó Lőrinc levelezése Bernáth Auréllal és családjával 1933–1957.* Előszó és jegyzetek: Horányi Károly. Miskolc, 2003. (Szabó Lőrinc füzetek, 4.); *Küldj egy kis optimizmust! Bernáth Aurél levelei Fruchter Lajoshoz 1930–1952.* Sajtó alá rend. Rum Attila, Mázi Béla. Budapest, 2007.

BERNÁTH AURÉLRÓL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

Genthon István: *Bernáth Aurél.* Budapest, 1932. (Ars Hungarica, 1.); Genthon István: *Bernáth Aurél.* Budapest, 1964. (A művészet kiskönyvtára, 58.); Pataky Dénes: *Bernáth Aurél.* Budapest, 1972.; Dávid Katalin: *Bernáth Aurél két falképe. Munkás-állam, Történelem.* Budapest, 1973.; Papp Gábor: A Gresham-kör és a monumentális művészetek. Bernáth Aurél *Történelme* tükrében. *Művészet*, 17, 1976, 12. 33–37.; Frankó Ákos: „Keresetlen élet” – Bernáth Aurél 1918-as albuma. *Ars Hungarica*, 12. 1984. 233–238.; *Bernáth Aurél emlékkönyv.* Szerk. Kratochwill Mimi. Budapest,

¹³³ Meditatio. Mintha Balassi mondaná. Bernáth 1978. i. m. 153.

1995.; Végvári Lajos: *Szőnyi István, Bernáth Aurél*. Miskolc, 2003.; Mázi Béla: „...így egyedül mindennek más színezete van”. Bernáth Aurél levelezése. *Angyalokra szükség van Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére*. Szerk. András Edit. Budapest, 2005. 249–260.; P. Szűcs Julianna: *Kicsomagolás*. Budapest, 2008. 7–24. (Bernáth Aurél szekkójáról); Rum Attila: *Bernáth Aurél*. Budapest, 2009. (Metropol könyvtár. A magyar festészet mesterei, 22.) – KML I.: 239–240.; UMÉL I.: 683–685.; RÚL II.: 990.