



ENIGMA

Passuth Krisztina 80 | Modernizmus
Nyolcak | Csontváry | Rockenbauer
Rényi | Vajda | Perneczky | Kassák
Nagy István | Tihanyi | Molnos | Barki

90

ENIGMA

MŰVÉSZETELMÉLETI FOLYÓIRAT

Az Enigma folyóirat támogatója a Nemzeti Kulturális Alap.



Jelen számunk nem jöhetett volna létre az alábbiak nagylelkű segítségével:

Bitrial Ktf., Erdész Galéria, Kieselbach Galéria, MissionArt Galéria, Nemes Galéria, Virág Judit Galéria



valamint a Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Darabos György és Kertai Tamás.

Lektorálta: Pataki Gábor és Tímár Árpád

Az Enigma az MTA Magyar Tudományos Művek Tára által regisztrált tudományos folyóirat, illetve Open Access rendszerű oktatási segédanyag.

ENIGMA művészetelméleti folyóirat

Alapította: Szabó Ágnes

Kiadja a Meridián-2000 Kiadói, Oktatási és Művészeti Bt.

Felelős kiadó: Vajdovich Györgyi

1037 Budapest, Erdőalja út 165/b, Tel.: 250-6247, e-mail: enigmafolyoirat@t-online.hu

Főszerkesztő: Markója Csilla

Szerkesztő: Bardoly István

Arculatterv: Kelényi Gabi

Tördelőszerkesztő: Zrinyifalvi Gábor

Terjesztő: Holczer Miklós, Tel.: 06-30-932-8899, e-mail: emholczer@gmail.com

Az ENIGMA kapható a nagyobb könyvesboltokban.

A lap előfizethető és régebbi számai megrendelhetők a kiadóban az enigmafolyoirat@t-online.hu címen.

Még kapható számaink listája megtekinthető a kiadó honlapján: <http://meridianskiado.hu>

ISSN: 1218-8069

PASSUTH KRISZTINA 80

Szerkesztette: Pataki Gábor, Markója Csilla, Bardoly István

HÍVÓSZÓ – PASSUTH KRISZTINA 80

ifj. Botár Olivér Passuth Krisztináról	5
Perneczky Géza Csontváryról – az interneten szörfölve	8
Barki Gergely Füstbe ment terv	19
Kemény Gyula Se vele, se nélküle – Közelítések Tihanyhoz Cézanne nyomvonalán	34
Tímár Árpád Lehel Ferenc és a „keresők”	47
Kopócsy Anna A Kunffy-gyerek – A művészi versengés példái	53
Markója Csilla Sűrű, setét erdőben – A megközelíthetetlen Nagy István	61
Szeredi Merse Pál <i>MA/De Stijl</i> – Theo van Doesburg esete a magyar avantgárral	72
Rockenbauer Zoltán Szittyá Emil és a képzőművészet (Alkalmi bevezető)	89
Gucsa Magdolna Trauner Sándor budapesti évei	105
Galács Judit Le a dobozszínpaddal! – Az 1924-es bécsi színháztechnikai kiállítás és magyar visszhangja	112
Rényi András A jól ismert remekművek – „idegen szemmel”. Adalékok Picasso Balzac-illusztrációi, a Vollard Suite és a neoklasszicizmus művészettörténeti helyének kérdéséhez	122

Köves-Kárai Petra Man Ray film/kísérletei – és azok keletkezése visszaemlékezéseinek tükrében	135
Radák Judit Vajda Lajos Pepita füzetei	145
Molnos Péter Az „áhitott zsákmány” és a futni hagyott vad – Szerzeményezés a kizökkent időben	153
Árvai Mária A mohácsi busók. A „Galéria a Négy Világtájhoz” kiállítása 1947-ben – Visszatérés valami őseredetihez?	161
Tatai Erzsébet Képben élve – Sipos Eszter festményei	170

ifj. Botár Olivér

PASSUTH KRISZTINÁRÓL

Először 1978 augusztusában találkoztam Passuth Krisztinával. Húszéves voltam, már egyetemre jártam Edmontonban, Kanadában, ahol nevelkedtem. Anyámmal, Králik Gabriellával utaztam Magyarországra rokon- és baráti látogatásra. A Váci utcában sétáltunk, és az Akadémiai könyvesbolt kirakatát nézegetve három érdekes kiadványra lettem figyelmes: a *MA* folyóirat hasonmás kiadásának négy kötetét, Szabó Júliának a magyar aktivizmusról szóló művét és egy elegáns kis könyvet pillantottam meg, amit már csak a borító minősége miatt is megvettem volna annak idején. Kékesszürke borítóját egy még szürkébb fametszetszerű dekoráció díszítette. Később tudtam meg, hogy ez Mattis Teutsch János egyik művének reprodukciója. A betűk szép, mélybordó színnel voltak nyomtatva: elsőre éppen ez a bordó és a kétféle kékesszürke kombinációja ragadta meg a tekintetemet. A könyv címe: *Magyar művészek az európai avantgarde-ban 1919-1925* volt.¹ Bementem a könyvesboltba, és megvettem a hat kötetet. Megváltoztatták az életemet. Passuth könyve lett utazásom kísérfője, végig azt olvastam. El voltam bűvölve. A magyarországi kultúrának olyan oldalát tárta fel előttem, amelyről fogalmam sem volt. Hogyan is lett volna? Budapest némileg lerobbant gyönyörűsége, a rokonok és anyám barátainak kedvessége, közvetlensége, a gyümölcsök zamata, a hűvös Kanadával szemben a magyarok emocionálisan kissé túlfűtött magatartása, szüleim már több mint húsz éve véget ért pesti életének még parázsló maradéka – mindezek megragadtak, de ez a kis könyv szépen rímelt az újító kultúra utáni, ekkor már élénk érdeklődésemre, amelyet Edmontonban főleg a fényképészet, improvizációs zene és a hangköltészet révén éltem meg. Hazaérkezésem után beiratkoztam a *Dada and Surrealism* című kurzusra az albertai egyetemen, ahol akkoriban városföldrajzi tanulmányaim utolsó évét végeztem. Furcsa módon megengedték nekem, hogy ezt az egyetlen művészettörténeti órát hallgassam – mivel azonban én voltam az egyetlen hallgató, és a professzor meglehetősen lusta volt, én tartottam az órákat: nem ő adott elő, hanem kéthetente én jártam be az irodájába beszámolni. Eközben írtam egy dolgozatot egy olyan témáról, amelyet Passuth Krisztina és Szabó Júlia könyvei, illetve a *MA* újrakiadása ihletett, *Dada Elements in the Hungarian Avant-Garde* címmel. Szerencsémre már előző tanévben hallgattam egy esztétika-előadást, amelyhez Tristan Tzara dada-filozófiájáról írtam dolgozatot; az albertai egyetem már abban az időben is rendkívül jó könyvtárral rendelkezett, így sikerült összehoznom egy valamirevaló szöveget.

Egy szinte ismeretlen kanadai-magyar állami csereösztöndíjjal (talán én voltam az egyetlen pályázó abban az évben) már 1979 szeptemberében Pesten hallgattam

¹ Passuth Krisztina: *Magyar művészek az európai avantgarde-ban. A kubizmustól a konstruktivizmusig, 1919-1925.* Budapest, 1975.



1. Botár Olivér és Passuth Krisztina, Kioto, Nemzeti Galéria, 2012. július.

Fotó: Iguchi Toshino

művészettörténet-órákat. Ekkor ismerkedtem meg a magyar művészettörténeti szakma sok képviselőjével. Találkoztam Szabó Júliával és másokkal, Keserű Katalin előadásait hallgattam, és sokat hallottam Passuth Krisztináról is, aki közben Franciaországban telepedett le, ahol múzeumban dolgozott. Ez nagyon imponált nekem.

Nemsokára megjelent Passuth Moholy-Nagy-kötete Budapesten, aztán 1984-ben angolul is.² Eli Bornstein, az akkor már 24 éve működő, *The Structurist* című kanadai neokonstruktivista lap szerkesztője arra kért, hogy írjak recenziót az angol kiadásról. Meg is tettem; jóformán ez volt az első recenzióm, és bár pozitívan értékeltem a kötetet, írásom nem volt teljesen mentes a fiatalság arroganciájától. Azóta számtalanszor vettem kézbe a szépen kiállított könyvet, négy nyelven is, és valahányszor felütöm, minden alkalommal csodálkozom (bosszankodom), hogy hiába gondolom azt, hogy valami újat fedeztem fel vagy gondoltam ki a nagy művésről, Passuth Krisztina valószínűleg már vagy megírta, vagy utal egy hasonló gondolatra. Amerikai kollégáimmal például csak az utolsó években kezdtünk az után érdeklődni, hogy miképpen ihlette meg Moholy-Nagy a 20. század média-filozófusait, például Walter Benjamins. Ezzel kapcsolatban Passuth már 1980-ban

² Passuth Krisztina: *Moholy-Nagy*. Budapest, 1982; London, 1985.

megjelentetett egy teljes cikket...³ Szóval munkája nemcsak úttörő, alapos és pontos, hanem aktuális is.

Később felkerestem őt a párizsi városi múzeumban, ahol dolgozott. Elegáns, kedves asszony fogadott, s azóta tartjuk egymással a kapcsolatot. 1992 körül akkori barátnőm, később feleségem, Serena Keshavjee kanadai művészettörténész doktori disszertációjára készülve kibérelte Passuth párizsi lakását. Passuth akkor költözött vissza Budapestre, de párizsi otthonát megtartotta. Egy látogatás alkalmával így lehetőségem nyílt igen szép és terjedelmes könyvtárában böngészni, a francia nyelven írt, a Sorbonne-on megszerzett doktori disszertációját elolvasni. Szédületes volt munkásságának gazdagsága, intelligenciája. Nagyon fontosnak éreztem megtapasztalni éppen akkor, amikor én is elkezdtem a disszertációmon dolgozni, hogy mire képes az ember, ha elmélyed a szakmájában. Így ihlette tovább Passuth a pályámat.

Azóta elég gyakran sikerült találkozunk, hol konferencián, hol az egyetemen, hol szép budai otthonában. Talán legemlékezetesebb számomra közös utunk Japánba, ahol Kiotóban egy Moholy-Nagy-kiállítás megnyitóján együtt vettünk részt. A kiállítást Iguchi Toshino japán művészettörténész rendezte, és Passuth sokat segített neki az előkészületek folyamán. Kiotóban együtt fedeztük fel a város látnivalóit, amelyeket nagylelkű japán vendéglátóink mutattak meg. Ha Pesten járok, igyekszem mindig felkeresni őt, vagy legalább találkozni vele. Ha információra volt szükségem, mindig gondolkodás nélkül lehetővé tette, hogy dokumentumokat böngésszek, még akkor is, ha ő maga éppen ugyanazzal a témával/művésszel foglalkozott, akár Moholy-Nagyról, Péri Lászlóról vagy André Kertészről volt szó. Szakmai nagylelkűsége, professzionális magatartása, személyes kedvessége továbbra is befolyással volt és van rám.

Passuth Krisztina emberként és művészettörténészként is példát mutat. Több múzeumban dolgozott, mind Budapesten, mind Franciaországban. Ő volt az, aki először foglalkozott komolyan – ahogy ezt akkoriban mondták – külföldre szakadt magyar művészekkel, és számos művet szerzett a Szépművészeti Múzeumnak magyar avantgárd mesterektől. Sokkal többet tett azért, hogy Franciaországban és Nyugat-Európában megismerjék a klasszikus magyar avantgárd művészetet, mint bárki más. A rendszerváltozás után a budapesti egyetemen tanított, tanszékvezetőként több generációt oktatott és mentorukként foglalkozott velük. Legemlékezetesebb hazai kiállítása a magyar fauve művészek bemutatása. Mindezt a legmagasabb emberi és szakmai színvonalon tette és teszi. Annak ellenére, hogy sosem voltam hivatalosan növendéke vagy diákja, ebből a rövid szövegből talán nyilvánvalóvá válik, hogy annak tekintem magam.

³ Krisztina Passuth: Moholy-Nagy et Walter Benjamin. Une Rencontre. *Le cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 5. 1980. 398–409.

Perneczky Géza

CSONTVÁRYRÓL – AZ INTERNETEN SZÖRFÖLVE

Passuth Krisztinának, az ünnepeltnek és Markója Csillának, a jelen kiadány szerkesztőjének írom ezeket a rögtönzött sorokat. Mert hogy eleget tegyek egy nagyobb lélegzetű feladatnak, ahhoz sem a rendelkezésre álló idő, sem a terjedelem nem elegendő – és főleg nem Csontváry kapcsán, akivel most megint összehozott a véletlen. Hadd köszönjem meg Molnos Péternek is, hogy segítségemre sietett. Amikor rájöttem, hogy noha ismerem Csontváry kötetét, de itt Kölnben nem tudom kézbe venni, akkor volt olyan rendes, hogy a kötet digitális változatát azonnal elküldte nekem.¹

* * *

Először is lássuk a véletlent. Nemrég kezembe került egy több mint húsz évvel ezelőtt a pesti Közgazdasági Egyetemen tartott előadásom hangfelvétel alapján lejegyzett szövege *Magyar avantgárd: provincializmus, vagy autonóm fejlődés* címmel, amit most olvastam el először, és megütköztem azon, hogy mennyire improvizatív voltam (már nem segíthetett az élőlőző közvetlensége, ami sok mindent megbozósíthatóvá tesz...). Azonnal megírni rendesebben is! – adtam ki a jelszót.

De minél inkább szaporodott gépemben a szöveg, annál világosabb lett, hogy a megcélzott fejlődési modell, a Kárpát-medencén belüli avantgárd sajátos alkata, különösen úgy, hogy hihető legyen legalábbis félig-meddig autonóm jelenség mivolta, bizony nem tűnt sikeresen körvonalazhatóknak. (Emlékeztetnék rá: a Kassák-körből mindaz, ami nemzetközi rangúvá vált, már a Kárpát-medencén kívül született, hiszen bécsi fogantatású volt, közvetlen forrásai pedig még messzebbre vezetnek: Berlinbe, Weimarba, az oroszokhoz).

Marad a preavantgárd, mert ott rendelkezünk egy vitathatatlanul elsőrangú mesterrel, Csontváryval, aki aztán autonóm volt a javából, mi több, sokáig éppen ez volt a baj vele. (S lehet, hogy végig itthon is maradt, erre visszatérek még). Ám az derül ki lépten-nyomon, hogy minél többet próbál feltárni a kutatás, annál kevesebbet tudunk meg róla teljes bizonyossággal. Molnos könyvének talán az a legvirtuózabb teljesítménye, hogy képes kézen fogni az olvasót, és az ún. „nagy önéletrajzot” használva vezérfonalként úgy végigvezetni az anyagon, hogy közben finoman és szépen, ahogy a sebész távolít el egy agydaganatot, meggyőzi arról, hogy ne higgyen a legendáknak. Forgassa csak Csontváry kései írásait (magát az önéletrajzot

¹ Molnos Péter: *Csontváry. Legendák fogságában*. Budapest, 2009.

is) némi fenntartással, mert ugyan nem kételkedhetünk a festő jóhíszeműségében, de egy megcsalt, jóvátehetetlenül magára hagyott lélek háborog itt, próbál a korszakban divatos fogásokba, elvárásokba és tekintélyekbe kapaszkodva olyan karriert felrajzolni magának és a nyilvánosságnak, amit, ahogy hitte, eredetileg a legfőbb Pozitívum gondolt ki a számára... Hadd tegyem hozzá, Molnosnak nemcsak ez sikerült, hanem az is, hogy fél évszázaddal Németh Lajos monográfiája után letegyen az asztalra egy tudományos igényű, mégis könnyen olvasható, koherens könyvet, amely iránymutató lehet újabb évtizedekre is.

Abbahagytam tehát az avantgárd kapcsán munkába vett közép-európai modellt, és úgy gondoltam, maradjon Csontváry. S mivel az utóbbi időben lépten-nyomon felbukkantak azok a kérdések, hogy mennyiben voltak hatással Csontváryra az előképek, köztük a régi századfordulós levelezőlapok, egy este nagy lélegzetet vettem, és az internetbe merülve ilyenek után kezdtem kutatni. Másfél-két óra szörfölés alatt (az ismétlődő darabokat is beleszámítva) 20–25 olyan századforduló körüli képeslapra leltem (részben kézzel színezettekre, de több esetben színes litográfiákra és egy sor közönséges ofszetre is), amelyekről azonnal egy-egy Csontváry-kép juthatott az eszembe (később kiderült, hogy ezek közül ötöt már Molnos könyve is ismert). A legszebbeket ki is mentettem.² Köztük volt például több változatban is a dalmát Trau (ma Trogir) főtere az óratoronnyal, amit Csontváry (láthatólag pontosan a levlapokra támaszkodva) *Visszatekintő nap Trauban* címmel festett meg. A levlapváltozatok azt is lehetővé tették, hogy valószínűsítsem, a fekete-fehér ofszet (egy fotóadaptáció) lehetett az eredeti verzió, mert ezen még ott vannak a lefényképezett járókelők is (akiket ezek szerint nem Csontváry hagyott el, hanem már korábban a másik, a színes litóváltozat tüntetett el a képről). Ha nem feltételezhetnénk, hogy Csontváry dolgozott olyan meglepő pontossággal a képeslapok után, akkor csak ennek az ellenkezője lenne lehetséges, vagyis az, hogy Trau főterét

² Tulajdonképpen csak két forrás bizonyult tényleg kiadósnak: Az egyik az Ansichtskartenversand.com, amely a Bartkó-Reher-féle antikvitás levlaprészele, ez másfélmillió (motívumok és témák szerint csoportosított) régi képeslevelezőlapot kínál fel állandóan aktualizált online katalógusán. A másik az akpool.de Onlineshop für alte Ansichtskarten (hasonlóképpen csoportosított anyaggal). Ennek a forgalmáról csak az az adat tájékoztatott, hogy naponta ezer új képeslap kerül kínálatra náluk. Mindkét cég kb. 1–5€ közti áron árulja a gyűjtőknek képeslapjait. Egy harmadik vállalat, a delcampe.net tulajdonképpen egy több antikvitásterületet is felölelő nemzetközi hálózat, amelynek különféle profilú honlapjai vannak, és ha ezeken képeslapokat keresünk, néha 20–40 milliós raktári készletre bukkanhatunk. Itt megmaradtam a szűrőpróbáknál, mert az derült ki, hogy az egységes sémák szerint vezetett katalógusaikba csak regisztráció után lehet belépni, és ahol ez esetleg nem kötelező, ott is az a gyakorlat, hogy még bélyegnagyságban sem kimenthető a tájékoztatásul közölt képeslap-reprodukciók. Sok olyan online portál is van az interneten, amelyek csak egy-egy ország vagy város képeslapmotívumait árulják, természetesen inkább csak a gyűjtők szűkebb otthonaúl szolgáló európai országokból. Azzal, hogy megelégedtem az engem érdeklő képeslapok kis pixelszámú változatainak kimentésével, csak félmunkát végeztem, hiszen a Csontváryval kapcsolatos érdekesebb levlapokat azonnal meg kellene vásárolni (és esetleg a Magyar Nemzeti Galéria adattárának adni?).

építették meg és fényképezték le Csontváry már elkészült festménye alapján – ami persze abszurdum.³

De nem csak ennél az egy képnél mellbevágóak a megegyezések. A sok mostari hídát ábrázoló képeslap közül, melyek abban az időben forgalomban voltak, 95%-os megfelelést ad legalább egy levelezőlap (ez már Molnosnál is szerepelt)⁴, egy másik most talált változat arányát pedig 80%-ra saccolom.⁵ A schaffhauseni vízesést ábrázoló levlapváltozatok között is több olyant találtam, melynek szűzséjét messzeemenően átvette Csontváry (még az olyan apró részletekben is, mint amilyen a távoli hídon végiggördülő vonatocská képe).⁶ E képeslap egyik színes változatáról először azt hittem, hogy kézzel festett darab, mert annyira merész effektekkel, vérpisros és azúrkék víznyalábokkal volt színezve. *De Rheinfall bei Beleuchtung* volt a jelenet címe, és jobban megvizsgálva ki is derült, hogy ez esetben a színezés is a litografált levlapot készítő nyomda munkája. Vagyis időnként tényleg megvilágíthatták a Rajnát Schaffhausennél, és ez volt az, ami a képeslapot készítő nyomdai technikust is meghihtette.⁷

Találkoztam már olyan interpretációval is, melynek kapcsán valaki egy ilyen nyomdailag durván színezett képeslappal azt akarta bizonyítani, hogy a színek a valóságban is szokatlanok voltak, és nem csak az egyéni palettát használó Csontváry rugaszkodott el a természettől ennyire. Arra persze nem gondolt az önjelölt szakértő, hogy akkoriban még nem volt színes fényképezés, ami azt jelenti, hogy mindegy, melyik koloritot tekintjük hitelesebbnek, a levelezőlap színei semmit sem bizonyítanak, valamennyi színeffekt kézi munka, utólagos és önkényes applikáció. Még a színeknél maradvá: a nagy *Taormina* egén látható hatalmas sárga színeffekt kapcsán is azt lehet néha hallani, nem véletlen, hogy ott van ez a szín már a századfordulós levlapokon is, hiszen nem egyéb az, mint az Etna kéngázás kigőzőlögése, amit lám Csontváry is megfigyelt (micsoda realizmus...!). A kén-dioxid azonban sajnos színtelen, mindennapos dolog viszont, hogy az ég alja napközben is erősen sárgás vagy vörhenyes legyen, egyszerűen a szmogos szennyeződés miatt – és nem csak vulkánok közelében. Azok a kisasszonyok, akik annak idején (felteszem, akkordmunkában fizetve...) vízfestékekkel színezték ki az ofszetnyomású képeslapokat, jobban tudták ezt, és alkalmazták is a módszert, hiszen egy kis sárga vagy rózsaszín pír nem hat valószínűtlennek, de „megszépíti” a lapokat. Hasonlóan hálás dolog – a napszaktól függetlenül is – némi vörhenyes izzást adni a felhőknek (merem állítani, hogy Csontváry is eltanult tőlük valamennyit, hiszen alig találunk nála makulátlan fehérrel világító felhőket).

Ezt a kis áttekintést azzal zárnam le, hogy felhívom a figyelmet arra, hogy Herman Lipót már az 1936-os Csontváry-kiállítás kapcsán teljes természetességgel emlí-

³ Az itt említett két képeslap forrása: AKversand.com-6634335 és 6940796 számú levlapok a fenti Bartko-Reher cég katalógusában.

⁴ AKversand.com-7359068.

⁵ AKversand.com-7345037.

⁶ Így pl. „Rheinfall mit Schloß” címűnek, AKversand.com 6487016.

⁷ AKversand.com-7061128.

tette, tud róla (hiszen a kávéházi asztaltársaságuk is közös volt), hogy Csontváry „Utánzott másokat, másolt, még *színezett képes levelezőlapokat* [kiemelés tőlem] is, impressziókat vett olajnyomatokból s elismert mesterekből [...] e sok elemből mégis kihoz valami rendkívüli *egységet* [...] Elfelejtjük, hogy mit tanultunk [...] A mindenséget és a minden mögött rejtelmesen létező istenséget érezteti”. Ez a szöveg negyven éve benne van a Csontváry-émlékkönyvben. Lehet, hogy csak az én hibám, de nem emlékszem rá, hogy felfigyelt volna rá bárki.⁸

* * *

Az interneten végzett próbálkozásaimnak volt egy másodlagos eredménye is: feltűnt, hogy sok közel-keleti levelezőlap egy bizonyos Friedrich Perlberg festményei alapján készült. Utánanéztem, hogy kivel is van dolgom. Kiderült, hogy ez a festőművész egy olyan család gyermeke, amelyben mindenki festett. Közülük Friedrich mint tájfestő lett híres, különösen orientális tárgyú tájai váltak népszerűvé.

Azt is megtudtam róla, hogy csatlakozott II. Vilmos császár kíséretéhez (illetve a terepet tudományos-kulturális szempontból feldolgozó különítményhez), amikor a német császár 1898-ban másfél hónapos palesztinai útra kelt, hogy afféle zarándokként meglátogassa a Szentföldet, és jelen legyen Jeruzsálemben egy német alapítású templom felavatásánál is. Az utazásnak nagy sajtója volt, utólag még albumszerű kiadványokat is megjelentettek róla, Perlberg pedig elérte, hogy a helyszínen készült akvarell-vázlataiból színes ofszet-levelezőlapokat készítsenek, még hozzá olyan példányszámban, hogy még ma is külön honlapon kínálja egy angol cég a „postcard artist Perlberg” akkor készült levlapjait a gyűjtőknek.⁹ Lehet, hogy Csontváryt is megérintette ez a nemzetközivé dagadó esemény, hiszen még évekkel később is fő feladatának tartotta, hogy a Szentföldre menjen, és ott nagyalakú bibliai tárgyú képeket fessen. Igaz, Perlberg képei megmaradnak a lelkiismeretesen rögzített tájmotívumoknál, és sajnos nem is érdekesek, alig van köztük olyan, amit kapcsolatba hozhatnánk Csontváry festményeivel. Persze Perlberg sem mulaszthatta el, hogy cédrusokat fessen vagy a Panaszfal előtt felgyűlt zsidókat.¹⁰

Fontosabb hozadéka volt az internetezésnek, hogy a képeslapok között feltűnt néhány Carl Anton Rottmann-festmény adaptációja. Rottmann nevét nálunk Csontváry kapcsán először Jászai Géza említette meg.¹¹ Jászai ötvenhatos emigráns volt,

⁸ Herman Lipót: „Csontváry”. Pesti Napló, 1936. május 8. – Közölve: *Csontváry-émlékkönyv. Válogatás Csontváry Kosztká Tivadar írásából és a Csontváry-irodalomból*. Vál. és emlékezéseivel kiegészítette Gerlóczy Gedeon. Bev. és szerk. Németh Lajos. 3. bőv. átdolg. kiad. Budapest, 1984. 227.

⁹ A Perlberg-képeslapok a már jelzett német képeslapcég angol leányvállalatának kínálatán szerepelnek, ld.: <https://www.google.de/#q=perlberg+akpool.co.uk&>

Ld. még Perlbergről: https://de.wikipedia.org/wiki/Perlberg_II._Vilmos_palesztinai_útjáról:

https://de.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A4stinareise_Kaiser_Wilhelms_II.

¹⁰ akpool.de-1304222 és AKversand.com-6927919.

¹¹ Jászai Géza: *Csontváry, kritikai jegyzetek*. München, 1965.

aki Münchenben szerzett művészettörténész-diplomát, majd a münsteri művészeti múzeum munkatársa lett. Ott figyelt fel az 1963-as Csontváry-kiállítás után kialakult magyarországi vitákra, és mivel bosszantották őt az eközben kialakult végletes ítéletek, józanságra intett, és arra emlékeztetett, hogy Csontváry 1894-ben, amikor a Hollósy-féle magániskolát látogatta, láthatta a müncheni Hofgarten nyitott árkádsorának a falára applikált Rottmann-féle romantikus ízű tájakat. Ezek – ahogy Jászai tudta – enkauszтика-technikával készültek, ezért különösen eleven erővel ragyoghattak, így feltételezhető, hogy Csontváryra is hatottak. Amikor Jászai még Münchenben volt egyetemi hallgató, de még sokáig utána is, a Rottmann-féle képek nem voltak megtekinthetőek, mert restaurálták őket. Nagyon megviselte őket ugyanis a bajor időjárás, és az a körülmény, hogy a 400 kilót nyomó, fémlemezekre applikált vakolattáblákat (mert ilyenek a Rottmann-féle „hordozható” freskók, állítólag „füllük” is volt már kezdettől fogva) a második világháború alatt súlyuk miatt csak az árkádsor pincéjébe tudták menekíteni.

Az erről szóló irodalmat olvasva¹² most azt is megtudhattam, hogy a csaknem 30 táblából álló itáliai sorozat nem enkauszтика-technikával készült (ahogy azt Jászai tudta), hanem igazi freskótechnikával. De már Rottmann megélte, hogy a nyirkos klíma kezdte tönkretenni azokat, ezért a következő képciklust, amely görög tárgyú képek sora volt, az antikvitásban használt enkauszтика-technikához hasonló, viaszból és gyantából kevert kötőanyaggal festette, ezek a képek az elkészültük után már nem is kerültek az árkádsorba, azóta is a Neue Pinakothek egyik különtermében őrzik őket. Voltak tehát Csontváry idején Münchenben enkauszтика-képek, de nem az árkádsorban. Kérdés persze, hogy járt-e valaha is Csontváry a Neue Pinakothekban, és hogy látta-e ott a görög tárgyú képeket? Mivel az olajfesték mellett sokszor freskószerű hatásokat is keresett, és olyan kötőanyagokat is használt, melyeknek pontos összetétele máig sem egészen tisztázott, egy igenlő válasz nagy jelentőségű lenne. Egyébként az itáliai tárgyú sorozat képeit, amelyekkel Csontváry biztos, hogy találkozott a Hofgartenben, ma a müncheni Residenzmuseumban őrzik – ott meg is tekinthetőek. Hogy miként sikerült a restaurálásuk, arról a Zentralinstitut für Kunstgeschichte honlapja ad színes diasorozat formájában informatív és elgondolkodtató képet.¹³

(Ha már szóba került a festékek kérdése, innen figyelmeztetném az illetékeseket arra, hogy a magyar nyelvű Csontváry Wikipedia-címszó szövegében még mindig azt olvashatjuk, hogy „...az olajmentes, anilinalapú festékek köszönhető műveinek színtartóssága... Csontváry a közelben lévő Gácsi Posztógyárból szerezte be

¹² Rottmann történelmi tájképeiből 1998-ban kiállítás nyílt a Hypo-Kulturstiftung és a Bayerische Staatsgemäldesammlungen rendezésében a müncheni Hypo-Kunsthalléban. Katalógus: *Landschaft als Geschichte - Carl Rottmann, 1797-1850. Hofmaler König Ludwigs I.* Hrsg. Heilmann Christoph. München, 1998. További közlemények a német Wikipedia terjedelmes szócikke mellett: az itáliai tárgyú freskókról (Residenzmuseum): <http://www.residenz-muenchen-blog.de/?p=1045>, a görög tárgyú ciklusól (Neue Pinakothek): <https://www.pinakothek.de/kunst/carl-rottmann/kopaissee>

¹³ Ld.: <http://www.zi.fotothek.org/VZ/kuenstlerliste/Rottmann,%20Carl>

ezeket... a felhasználatlanul megmaradt festékporkészletét vehette át Csontváry, ami az olajfestékekhez képest ingyen volt...” Ámde az anilinfestékek színes tintához hasonló, egy vagy több benzolgyűrűre emlékeztető atomcsoportból álló vegyületek, olyan folyadékok, melyek csupán hidrogén-, oxigén-, szén-, valamint nitrogén- és kénatomokból állnak, vagyis illanóak, könnyen felbomlanak, és azok a fajtái, amelyek Csontváry idejében voltak, nem tartalmaztak porítható anyagokat, különösen fénoxidokat nem, ami a legtöbb festékpigment anyaga. Ilyen pigmentekből mindenki képes lenolaj vagy más kötőanyag hozzáadásával a tubusos festékekkel versengő kvalitású festéket készíteni, de akár olajmentes temperát is – nap mint nap meg is teszik ezt. Ingyen persze ez sincsen, mert a pigmentek, vagyis a porfestékek nem olcsók.

A Magyar Tudományos Akadémia XRF spektrométer technikájának segítségével egy tudományos munkatársakból és restaurátorokból álló csoport – őket megemlíti a Wikipedia-címszava is – pont az ellenkezőjét állapította meg Csontváry képeiről, mint amit a magyar Wikipédia.¹⁴ Minden Csontvárynál előforduló színnek megtalálták ugyanis a megfelelő fénoxid-megfelelőjét, más festékfeleségek meg nem bukkantak elő. Az anilin-festékek, a legjobb minőségű színes nyomdafestékek még ma is, 100 évvel Csontváry után is kifakulnak az erős napfény hatására, művészeti célra tehát alkalmatlanok – lásd a kirakatokba tett színes műnyomatokat. Ha Csontváry ilyen festéket használt volna, képei ma csak piszkosfehér vásznak lennének, melyekről elszállt közben minden motívum. Talán érdekes kulturtörténeti adalékként egészítenék ki Munkácsy bitumenes alapozású festményeit, melyek szinte teljesen befeketedtek.)

* * *

Összefügg a képes levelezőlapok egyre fontosabbnak tűnő szerepével az a csiklandós kérdés is, amit Molnos Péter óvatosan fel-felemlít, nevezetesen, ha igaz, hogy Csontváry legtöbb tájmotívuma beszerezhető volt már színezett képeslapon is – és nehéz tagadni, hogy használta is munka közben az ilyen Ansichtskártyákat a mester –, akkor az is elképzelhető, hogy ki sem kellett mozdulnia Gácsról vagy később a budapesti Fehérvári úti műterméből ahhoz, hogy megfesthesse egész életművét. Fölmerülhet persze a kérdés, hogy árultak-e a magyar trafikokban annak idején ori-

¹⁴ Összességében Csontváry valamennyi korszakát képviselő kilenc festményét vizsgálták meg ebből a szempontból: *Héja hófajddal*, 1893; *Almát hámozó öregasszony*, 1894; *Dalmát hegy*, 1900; *Vihar a Hortobágyon*, 1903; *Panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben*, 1904; *Baalbek*, 1906; *Magányos cédrus*, 1907; *Mária kútja Názáretben*, 1908; *Sétalovaglás*, 1909. A vizsgálat eredményét ld.: Velledits Lajos – Dezső József – Kaposvári Ferenc – Sajó István: Természettudományos vizsgálatok Csontváry palettájának megismerésére a Janus Pannonius Múzeumban. *A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve*, 50/52. 2008. II.: 230-240. – lényeges ebből a szempontból a publikáció utolsó két oldala. Interneten is elérhető PDF formátumban: https://library.hungaricana.hu/hu/view/MEGY_BARA_JPM_evkonyv_2005_2007_02/?pg=231&layout=s

entális képeslapokat – vagy pedig mégis az a helyzet, hogy ha másért nem, de néhány képeslapért mégis vonatra és hajóra kellett ülnie?

Koronatanúnak a Japán kávéház művészeit hívnám az utazások vs. képeslapok kérdéshez, akiknek egy vagy másfél évtized alatt előbb-utóbb nyilván feltűnt volna, hogy az utazásairól közlékenyen mesélő Csontváry notóriusan hazudozik. Sokféle élcet engedtek meg maguknak a patikus rovására, de úgy tudom, ilyesmiről soha nem esett szó. De vannak más hangok is. Sinkó Katalin csak két Csontváry-dolgotat publikált, de mégis úgy érzem, ő volt az, aki a legavatottabb kézzel nyúlt az életműhöz. Ő elhiszi Csontvárynak, hogy gyakran utazott: „Az energia problémáját olyan lényegesnek tartotta, hogy télen nem is fűtött, hiszen a szemet elégetni bűn – vélte...” (írja Sinkó Wilhelm Ostwaldnak és a nézeteivel rokon, Magyarországon is működő pozitivista gyülekezeteknek Csontváryra gyakorolt hatását elemezve. Így folytatja: – „A természet nem azért raktározta el a szemet az évmilliók során [...] hogy mi elégezzük azt. A délebbi tájakra tett gyakori téli utazásainak ez is egyik indoka lehetett.”¹⁵

Magyarán: Csontváry fázott, és ezért utazott – ez elgondolkodtató. Ha tényleg így lenne, hozzátenném azt is, hogy jól ismert, Csontváry a szegedi árvíz idején szerzett súlyos megfázásából később krónikus légcsőhurut lett. Márpedig ennek tüneteit a kor polgársága (...arany békeévek...) a szárazabb és melegebb déli tájakra tett utazásokkal szokta volt enyhíteni. Tényleg könnyen ment ez akkor, csak minimális útipapír és valamennyi pénz (aránylag szerény összeg) kellett ahhoz, hogy délre utazzon valaki, ha nem volt nagyon igényes, akár hónapokig maradhatott ott. Csontváry, aki nagyon be tudta osztani a patikája után húzott bérét, miért ne utazhatott volna néha a mediterrán partokra, akárcsak egészségi okokból? Arról nem is szólva, hogy festőművész volt, akit kifejezetten érdekeltek a szentföldi és közel-keleti témák. Tudjuk, gácsi korszakában szeszt mért a patikájában, azt sem felejtettük el, hogy ezzel jól keresett, vagyis még nem volt az a hebrencs, kiáltványokat frogató megszállott.

A baj inkább az, hogy csak akkor írt részletesebben az útjairól, amikor már nem festett, és az egészségi állapota is tovább romlott, nemcsak légcsőhurutja miatt, hanem egyéb zavarok okán is. Ha a jegyzeteiben az utazásairól szól, úgy kapkod, mintha közben egy térképen szánkázna idegesen a tenyerével – kifejezetten zavaró, és egy idő után nehéz is követni. Alibit keresett? Sokáig arra gondoltam, hogy talán nem a sikerekről szóló beszámoló, hanem inkább a kisebb-nagyobb bukásait leíró úti élményei lehetnek hitelesek, amikor például a viharos tengeren utazott, vagy mikor „intésben részesült”, de Molnos éppen ezekről írja, lehet, hogy csak melodramatikus hatásra törekvő képzelgések voltak.

Megpróbáltam elképzelni, hogyan festhette Csontváry az esti hangulatú, kevert fényű képeket – alkonyi színcsíkok villanyfényvel beoltva, egy kevés holdvilággal

¹⁵ Ezt az idézetet Sinkó Katalinnak abból a hozzám küldött kéziratot tanulmányából veszem, amit nem sokkal később a *Madonna-festő* címen jelentetett meg. (*Művészettörténeti Értesítő*, 15, 40. 1991. 156-174.) A megjelent cikkben ez a kitérő már nem szerepel.

keverve, de lehetett az telihold is néha... Egy biztos, nem a motívum előtt állva festette őket a félhomályban, palettával a kezében! Talán ezek a képek is amellet szólnak, hogy meglátogatta a levlapokról már ismert szüzséket, miközben váratlan dolgok is történtek, például megkapta őt a virágzó fák látványa, a lámpafénnyel kevert alkonyati pír kulisszaszerű képe, a sötét víztükörbe majdnem beleolvadó éjszakai halászhajók alig kivehető motozása... Talán úgy történt, hogy rászokott arra, hogy hazatérve ezeket is megfesse. De aztán arra gondoltam, hogy mennyivel egyszerűbb lehetett kitalálni őket, és hozzáképzelné a részleteket. Sok ilyen képén még „normális” a vászon egyik fele, és csak a jelenet másik oldalát borítja be egy ismeretlen eredetű árnyék, ilyenkor indulnak be aztán a kozmikus változásokat éreztető események is. Igen, talán egyszerűen magával rántotta őt ilyenkor a tehetsége – akkor fölösleges lett volna utaznia is?

Mi lehet a véleményem?

* * *

Kis képeinek majdnem a fele ilyen kompozíció, sokszor a címben is ott szerepel a különös fénykonstelláció, még többször fordul elő azonban az, hogy a címből még semmi nem következik, de a képen aztán elmozdulnak a helyükről a napszakok!

Ilyen például *Kairói pályaúdvár* című festmény 1904-ből. A majdnem középen álló fehér házcsoport mögött, kissé a fák lombjától is eltakarva ott ül sápadt fényével talán a telihold, mindenestre egy fakó égítést, de valami nagyon szabálytalan dolog történik most vele. Sugárzása, mint egy hideg elektromos delez, átnyúlik, szinte áthajlik a háztetők felett, és már nem is túlról, hanem a mi oldalunkról világítja meg a ház falát – jajj, nem szabad ilyet csinálni! – mondanám, amikor észreveszem ezt. Ha gyerekek festenek ilyet, akkor az talán elmegy. De különben...? „Unheimliche Begegnung der dritten Art...” Ezt a hangulatot Csontváry már a *Titokzatos szigetnél* is pedzette (1903), de igazán perfektté akkor tette a játékot, amikor látszólag semmi különöset nem akart mondani vele, hiszen nem állt szándékában megkeverné a tényeket. Olyan ez, mint az első hallásra szokványosnak tűnő kávéházi zene, amelyre az ember nem figyel. Jól is teszi, mert különben kiderül, hogy a gerincvelőnkön játszik valaki a gordonka húrjai helyett.

Az interneten való szörfölésnek köszönhetem, hogy még egy érdekes epizódra leltem. Azt a módszert követtem, hogy beírtam a keresőbe egy-egy helységnevet, így például Szigetvárt, bár tudtam, hogy arra, hogy egy képeslapon Zrínyi kirohanását kapjam cserébe, nem lehet semmi esélyem. De a google által felkínált képanyagban tallózva mégis előkerült egy magyar eredetű képeslap – ugyanannak a színes ofszet-kompozíciónak a különböző alkalmakhoz igazított változata.¹⁶ Az Ansichtst-kártyák

¹⁶ A képeslapnak több változata is felmerült, az eléggé kopott eredeti verziók mellett egy tisztább képű változat is „Sinkó Bélyeg Galéria” címsorral. Az ezen szereplő négy soros magyar nyelvű szöveg talán a képeslap egyik kisebb betétképén látható orosz nyelvű emlékmű felirátát ismétli meg. Ezt egy rövidebb német nyelvű (szintén nyomtatott) idézet egészíti ki Wilhelm E. Budapest 21 Sept 1897 aláírással.

ama fajtájából való volt, amelyen játékosan elhintett, szögletes és köríves keretekbe foglalt látképi motívumok sorakoznak fel – ez esetben egy olyan jelenet is, amely Johann Peter Krafft Zrínyi kirohanását ábrázoló sokalakos képének volt egyik részlete (a festmény eredetije a MNG-ben van).

Az volt az első reakcióm, hogy micsoda pech, hogy ez a képeslap soha nem kerülhetett Csontváry kezébe, mekkora kavargást festett volna belőle, talán egy korai datálású Panaszfal-féleség veszett el vele! De aztán megráztam a fejem. A szigetvári jelenetet ábrázoló Csontváry-kép 1900-as dátumot visel, ő ekkor még nem volt felkészülve komolyabb méretű és bonyolultabb felépítésű munkák festésére, különben is, inkább a Szentföldön festendő bibliai jelenetek jártak a fejében. Ám a később kialakult jelképrendszeréből már ezen a képen is megjelenik valamennyi. Például a helyszínt szegélyező fák egyikénekdrámaian letört, csonkán meredő ága ilyen – a cédrusok juthatnak az eszünkbe. Elgondolkodtam azon, hogy ez a megmosolyogni való kompozíció, a vidéki kúriához vagy vármegyeházhoz hasonló „várépülettel” és az őt körülvevő, szeretettel részletezett (már majdnemhogy idilli hangulatú) növényi díszekkel, tényleg nem lenne több, mint csak egy karrierje elején álló festő ügyetlen rezsimumkája? Hátha az a helyzet, hogy mi vagyunk azok, akik nem reagálunk eléggé érzékenyen erre a több lélektani réteget összemosó képre?

Mit véd itt meg a főhős – csak a lángokban álló várat? Vagy esetleg a himnikus rajongással tisztelt „természetet” is? A kép inkább hasonlít azokra a napilapokban megjelent rajzos illusztrációkra, amelyek nem történelmi kulisszák közt játszódó csatajelenetet, hanem korabeli *párbajt* ábrázolnak. Mit is látunk a képen? Zrínyi a kíséretét a kapualjban hátrahagyva egyedül jelenik meg a színen, a korszak párbajainak előírásait követve féloldalasan az ellenfél felé fordulva, álló testtartásban célozza meg marokfegyverével azt a törököt, aki a gémeskút elé lépve azon van, hogy a puskájával lelője őt. (Apró hiba persze, hogy Zrínyi már közben leterített egy törököt, aki a földön fekszik, az ilyesmi nem egészen fair...). De hagyjuk a kicsinyes részleteket! A festő tényleg Zrínyi tisztelője lehetett, ám mire készen lett képével, abból talán a rejtett önarcképek egyik esete lett... Érezzük, Csontváry nem lehetett annyira „tehetségtelen”, hogy a várvédők halálra szánt kirohanását ennyire egy személyre redukálva képzelje el.

Úgy gondolom, hogy itt – legalábbis részben – azoknak az értékeknek a védelméről van szó, amelyeket Csontváry már azokban az években is vallott, később pedig egyre eltökéltebben és szenvedélyesebben, egy misszionárius hősiességével hirdetett.

* * *

Vagyis nem jutottam megnyugtató eredményre abban, hogy valószínűsítsem, miként festette a képeit, hogy mennyit utazott, hogy tényleg látta-e közelebről is motívumait, és hogy képeinek valamennyi helyszínét tényleg leellenőrizte-e, vagy csak a lényegesebbeket kereste fel (ezeket aztán akár többször is) – valószínűleg soha nem kapunk egyértelmű válaszokat ezekre a kérdéseinkre. Nem mi vagyunk felké-

születlenek, Csontváry volt túl szabálytalan művész, aki állandóan, szinte reflexszerűen, ahol csak tehetette, megkerülte az akadémiai szabályokat is, ahogy festőkollégáit, az őt körülvevő szűkebb közvéleményt is nem egyszer az orránál fogva vezette. Meg volt győződve róla, hogy ő jobban tudja, mi a teendője, nem is figyelt oda életvitelének külső részleteire. Addig, amíg tövig nem égett a gyertyája, egyszerűen csak lobogott, miközben ő sem tudott róla, hogy miként teszi ezt.

Megfigyeltem, hogy a vele foglalkozó szerzők, ha megégetik menet közben az ujjukat, gyorsan magyarázni kezdik, mit kell például „napútfestészet” alatt érteni. Ez is híres kitérővé vált, lassacskán könyvtárnyit írnak róla. Holott már Jászai is arra intett, hogy egyszerűbb a helyzet: Münchenben plein-air helyett a „Sonnenmalerei” járt a (a napfestészet, pontosabban: a napfénynél való festészet), ott tanulta meg Csontváry ezt a francia-német nyelvi fordulatokkal operáló szóhasználatot, és ennek pótlására találta ki - nem azonnal, nyilván sokkal később - a magyar változatot a napúttal. A nehezebben megérthető „valeur”-ból (értsd: értékből, színértékből, világtáji értékből) lett az 1903 körül megfogalmazott, Csontváry által „világítási fokozatoknak” nevezett jelenség - ez még akadémiai szempontból is hibátlan fogalmazás. Hogy mi a plein-air viszonyok között megfestett valeur, annak megértéséhez persze nem elég ezt hallani, ki kell próbálni a gyakorlatban is. Ismerni kell a színeket, meg kell figyelni kölcsönhatásaikat, hogy miként változnak a különböző fényben, és azt, hogy milyen játékaik lehetnek a reflexeknek, a visszaverődéseknek, miként lehetnek világos árnyalatúak még az árnyékok is a képen (mindezt tanítják is ott, ahol a természet utáni festészet a téma).

Lehet, hogy a „napút” a valeur adaptálásával egyidejű neologizmusa volt Csontvárynak - bár szebb lenne úgy tudni, hogy amíg tényleg festett, addig nem is volt szüksége ennyire árnyalt kifejezésekre. Szívesebben venném, ha úgy 1910 körülről datálódna a megalkotása, amikor az elhivatásáról szóló híres hallucinációjának történetén is dolgozott, és egy hatásos verbális telitalálatot keresett ahhoz, hogy ne kelljen az elkoptatott plein-air kifejezéssel élnie (csak úgy közbevetőleg, soha nem volt plein-air festő...).

Amikor aztán a jegyzeteit írta, sutba dobta az egészséget, és a napút misztikus magyarázat lett arra az energiára, amivel betegen már egyre kevésbé rendelkezett. Hogyan szólt ez a tanítás? A nap a földre szórja a kreativitást szárba szökkenő sugarait, de ezzel még nem fejeződik be munkálkodása, mert vissza is szívja ezt az energiát egy idő után magához (lélegzetelállító fantáziálás, többször is leírta, tessék csak a kései jegyzeteiben utánaolvasni ennek!). Vagyis a napút ekkor már egy olyan körforgást jelentett, melynek elnevezésében először kapott valódi értelmet az „út” szó (addig csak annyit jelenthetett, hogy útja-módja. Minek? Hát a festésnek). Az utolsó esztendőik önemésztő delíriumában, amikor Csontváry (ahogy érezhette) együtt forgott a napenergiának tulajdonított erőkkkel, már nem volt semmi köze ennek az elnevezésnek a festészet terminológiájához. Misztika lett belőle, talán egy kicsit önelemzés, öndiagnosztika. Nehéz elfogadni ezt, pedig szerves része lehetett annak, ahogyan ő maga is megszűnt lassacskán a nap gyermekének lenni.

Ideírok egy Pilinszky-idézetet: „Színei élénkek, de valójában belülről izzanak, egy megjelölhetetlen, lokalizálhatatlan fényforrástól: az ártatlan mindentudás napjától, a lélek erejétől.” Ennél pontosabban még senki nem fogalmazott, még senki sem került ennyire a közelébe annak, ami a Csontváry-féle napút-festészet lehetett. Úgy érzem, hogy – ami a szín- és fényviszonyokat illeti – Csontváry ecsetjét tényleg az a törekvés vezette, hogy visszaadja azt az izzást, azt a meleget, amit a napnak tulajdonított, de aminek az eredete valójában sokkal közelebb volt hozzá: „sajátos panteizmusa bűvöletében élt” (ugyancsak Pilinszkytól, ld. ugyanott).¹⁷

¹⁷ Pilinszky János: Csontváry olvasásakor. – közölve: *Csontváry-émlékkönyv* 1984. i. m. 32.

Barki Gergely

FÜSTBE MENT TERV

Eredetileg a kubizmus magyar vonatkozásait feltáró kutatásokkal kapcsolatos tanulmányal szerettem volna meglepni Passuth Krisztinát, de az ünnepi alkalomhoz illően mégsem egy szárazabb, tudományos igényű írással traktálom őt és az olvasót, hanem csupán egyetlen festményről írok, egy olyan műről, amelyhez mindkettőnknek valamiképpen köze van. Neki még egyelőre kevesebb, de remélem, hogy szövegem olvasása után már nem így lesz. A szóban forgó mű mögött rejő titokzatos, mély emberi történet személyesebb, közvetlenebb megközelítésre ösztökél, s mivel Krisztina talán egyik legközvetlenebb tanítványa és munkatársa vagyok, engedtessek meg nekem, hogy sokkal távolabbról és sokkal személyesebb síkon kezdjem.

Egyetemi tanulmányaim során a kezdeti években az itáliai trecento festészet, ezen belül is elsősorban Siena festőóriásai érdekeltek, már-már el is határoztam magamban, hogy a diplomám megszerzését követően trecento-kutató leszek. Másodévesként azonban Molnos Péter barátommal egyetemben úgy döntöttünk, hogy egy kicsit áthallgatunk a felsőbb évfolyamokba is. Elkezdtük rendszeresen látogatni Passuth tanárnő 20. századi előadásait, ahol egy általam kevésbé ismert, új világ tárult fel. A téma újszerűsége mellett a korábban megszokottaktól eltérő pedagógusi attitűd is frissítően hatott rám. Krisztina – dacára annak, hogy ekkoriban ő töltötte be a tanszékvezetői posztot is – közvetlen volt és laza, távolságtartást részéről egyetlen alkalommal sem érzékeltem, inkább az ellenkezőjét. Nyilvánvaló volt, hogy a diákokat egyenrangú félnek tekinti, sokukban jövőbeni potenciális kollégát lát, és minden tőle telhető eszközzel segíti, hogy a kollégává avatás minél zökkenőmentesebben végbe is menjen. Ennek a számnak a szerzői között is akadnak vagy tudnak olyanról, akik ösztöndíjakat vagy éppen első munkahelyüket köszönhetik Krisztinának. Esetemben az utolsó szigorlat alkalmával fordult véglegesen a kocka, amikor – miután beírta indexembe a kedvező jegyet – megkérdezte, hogy ezek után mivel szeretnék foglalkozni. Ekkor a trecento már a múlté volt, huszadik századi témát kerestem. Megemlítettem, hogy a Nyolcak közül többen is foglalkoztatnak, de a legtitokzatosabbnak Berény Róbertet tartom, ő izgat igazán. Krisztina szeme felcsillant és roppantul megörült. A téma szívügye volt a '60-as évektől kezdődően, és lelkesen erősített meg elhatározásomban, mondván, Berényt ő is az egyik leginvenciózusabb, legerősebb festőnek tartja, szinte feldolgozatlan, lenne mit kutatnom, szakdolgozati témának sem utolsó. Természetesen ő lett a témavezetőm, és már ez idő alatt is rengeteget tanultam tőle. Arra azonban nem számítottam, hogy még a diplomám megszerzése előtt olyan komoly feladatra kér fel, ami aztán mind a mai napig meghatározza az életemet. Ebben az időszakban ismertetett össze Rockenbauer Zoltánnal, aki akkor PhD-dolgozatát írta Márffy Ödönről Krisztinához. Egy alkalommal éppen megbeszélést tartottak, amikor benyitottam az irodájába.



Szücs György Passuth Krisztinánéknál a *Fauves hongrois* katalógus szerkesztésének idején, 2008 márciusában. Fotó: Barki Gergely.



Passuth Krisztina Céret-ben a *Fauves hongrois* kiállítás plakátjával 2008 júniusában.
Fotó: Barki Gergely.

- Jöjjön csak, Gergő, nem zavar, ismerkedjenek össze, biztosan lenne mit megbeszélniük! - invitált kedvesen.

Így is lett. Szinte azonnal bele is csaptunk a közepébe, lázasan kérdeztük egymást és büszkén osztottuk meg addigi kutatásaink legizgalmasabb eredményeit. Krisztina figyelmesen hallgatta felhevült diskurzusunkat, s még aznap este felhívott:

- Ahogy ma elnéztem magukat, rájöttem, hogy sok tekintetben egy irányban folynak a kutatásaik, maga már rengeteg új dolgot kiderített Berény fauve periódusáról, Rocky is szépen feltárta Márffy ezen időszakát, mit szólna hozzá, ha alakítanánk egy új kutatócsoportot, a magyar fauve-ok, a Vadak feldolgozására?

Köpninyelni sem tudtam, csak hebegtem, de természetesen nagy megtiszteltetésnek vettem, és örömmel vállaltam a feladatot. Csak zárójelben jegyzem meg, de Krisztinával kapcsolatban fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy ekkor Rockenbauer Zoltán még parlamenti képviselő volt, és köztudottan más politikai nézeteket vallott, mint témavezető tanára. Krisztina mindezzel nem foglalkozott, csakis a közös munkával.

Egy héttel később a Szépművészeti Múzeum kávézójában meg is tartottuk első közös ülésünket, ahova Krisztina Pápai Emesét is elhívta, aki ekkoriban védte meg Bornemisza Gézáról írt szakdolgozatát. A beszélgetés során hamar nyilvánvalóvá vált, hogy a téma gazdagsága és feldolgozatlansága miatt más kollégák bevonása is indokolt, növelni kell a kutatócsoport létszámát. Ekkor indítványoztam, hogy Molnos Pétert is vegyük be a csapatba, Zoltán pedig a Czigány Dezső-monográfián dolgozó Rum Attilát javasolta.

Az ily mód kiegészült kutatócsoporttal néhány közös megbeszélés után rövidesen elkezdődött a munka. Talán mindannyiunk nevében mondhatom, hogy ez a pár év (2002–2006) életünk egyik legizgalmasabb periódusa volt, a *felfedezések kora*. Ekkor már állást is szerzett Krisztina számomra az ELTE és az MTA által akkoriban közösen szervezett, sajnos igen rövid életű kutatócsoportjában. A csoport titkáráként megszerveztem az ország jelentősebb és kevésbé jelentős köz-, illetve magángyűjteményeiben a látogatásainkat, végigjártunk szinte minden olyan múzeumot, képtárat, ahol a magyar Vadak műveit sejtettük, s számos kevésbé ismert vagy teljességgel ismeretlen magángyűjteménybe is eljutottunk. Hamarosan híre ment a múzeumi világban, hogy Passuth Krisztina és ifjú csapata országjáró körútra indult, s több helyen is azzal fogadtak minket, hogy „Áh, szóval ez az a híres fauve-maffia?!” Krisztina neve minden ajtót megnyitott előttünk, dolgozhattunk a közgyűjteményi, múzeumi raktárakban, adattárakban, nem volt olyan kiszállásunk, ahol ne fedeztünk volna fel legalább egy-két korábban publikálatlan, ismeretlennek számító alkotást, ha máshol nem, hát a képek hátoldalán. A megtalálások, felfedezések közös öröme folyamatosan ünnepi hangulatban tartotta a társaságot. „Csapatszállító sofőrként” mindenkit háztól házig vittem, általában utolsóként Krisztina szállt be az autóba, s mire hozzá értünk, sokszor már hevesen vitatkoztunk egy-egy aktuális témán. Krisztina legendás humorérzékének számos alkalommal lehettünk tanúi. Mindenkire volt egy-egy szúrós, de mégsem bántó, inkább roppantul szellemes megjegyzése, de őt is hasonlóképpen lehetett ugratni. Ilyenkor ő mulatott a legjobban. Egy

alkalommal például a franciaországi Troyes városában jártunk, hogy néhány fauve festő, André Derain, Othon Friesz stb. műveinek kölcsönzéséről tárgyaljunk a helyi képtár igazgatójával. Rettenetesen izgatottak voltunk, mert fő művek kölcsönvételeben reménykedtünk, sok múlt a megbeszélésen. Mielőtt az igazgató irodájába léptünk, Molnos Péter így fordult Krisztinához: „Na, tanárnő, akkor most szedje össze magát!” Mi csak pukkadoztunk, de Krisztina is jót nevetett Péter spontán elszólásán, lazaságán, és persze ez a kurtán odavetett mondat hamar szállóigévé vált. Ezer hasonlóan derűs jelenetre emlékezhetünk, de az élvezetes kutatás, az adrenalin-emelő felfedezések rengeteg munkával, adminisztratív teendőkkel is párosultak, s kezdetben csak reménykedni mertünk abban, hogy egyszer mindebből valóban egy nagy kiállítás születik. Miután Bereczky Loránd, az MNG akkori főigazgatója áldását adta a projektekre, Szücs György társkurátorként csapattaggá avansált és vele közösen folyt a további munka.

Négy évvel a csoport megalakulását követően megnyílt első közös kiállításunk, a *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig* című tárlat a Nemzeti Galériában.¹ A szakma egy része kezdetben kételkedve fogadta a Krisztina által bevezetett új terminus technicust, de a kiállítás végül nagy sikert aratott, s csaknem egy hónappal meg is kellett hosszabbítani, azon az emlékezetes augusztus 20-án zárt, amikor a tárlat címéhez hű, pusztító vad vihar tombolt Budapesten.

A szakmai siker legkézzelfoghatóbb eredményeként a kiállítás nemzetközi turnéra indult, méghozzá első állomásként a fauve-izmus szülőhelyére, illetve annak közvetlen közelébe, a Collioure-tól félóra járásra található Céret városába, mely nem mellesleg a kubizmusnak is egyik fontos fellegrára.² A franciaországi kiállításokhoz katalógus is dukált, amivel mindkettőnknek rengeteg gondja akadt. A végeredménnyel végképp nem voltunk elégedettek. Szomorúbb volt azonban mindennél, hogy mindeközben Krisztina férje, Kemény István szociológus komoly szívizmútéteken esett át, kórházból kórházra jártak, de ezalatt nem állhatott a munka sem. A katalógus végleges szerkesztését Krisztinának lakásán végeztük Szücs Gyurival és Adam Biró párizsi kiadóval közösen. Krisztina szeme sarkából folyamatosan férjét, Pistát leste, aki a kórházból hazatérve lábadozóként az ágyból követte figyelemmel munkánkat. Házigazdánk nemcsak hitvestársként és kollégaként állt helyt egyszerre, de szakácsként is brillírozott, miközben mi Gyurival a legégetőbb javítások friss verzióit vezettük át a katalógus Párizsból hozott makettjébe. Számos egyéb alkalommal volt szerencsém megköszölni Krisztina főztjét, mindegyik emlékezetes maradt. Hamarosan alkalmam nyílt arra, hogy viszonzozzam gondoskodását. Egy alkalommal Párizsban laktunk együtt Maklár Kálmán galerista tágas lakásában, ahol a katalógus utolsó, leggyötrelmesebb korrektúra-fordulóját végeztük éjszakákon át, sőt hajnalig, s ezeken a napokon én főztem.

¹ *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904-1914*. Szerk. Passuth Krisztina, Szücs György Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2006.

² A franciaországi *Fauves hongrois. 1904-1914* című vándorkiállítás állomásai: Musée d'Art Moderne, Céret, 2008. június 20. – október 12.; Musée départemental Matisse, Cateau-Cambrésis, 2008. október 25. – 2009. február 22.; Musée des Beaux-Arts de Dijon, 2009. március 13. – június 15.



Passuth Krisztina az általa bérelt Fiat Pandával Céret-ben, 2008 júniusában.

Fotó: Barki Gergely.

Az első franciaországi tárlatunk megnyitóját már nem élhette meg Krisztina férje. Halála és a gyász rányomta bélyegét az elkövetkező időszak hangulatára, ám a kiállítás vernisszázsa, pontosabban a céret-i múzeumban nyílt kiállításunk rendezésének napjai mégis csodálatos emlékként maradtak meg bennünk.

Krisztina Párizsban várt rám az Orly repülőtéren, de a gépem hiába szállt le időben a Charles de Gaulle-on, a két reptér közötti út megtétele a közlekedési dolgozók általános sztrájkja miatt „mission impossible”-nak bizonyult. Aggódó telefonhívások tucatját követően végül az utolsó utáni percben megérkeztem, és úgy örültünk egymásnak, mint ezer éve nem látott barátok vagy családtagok. Mikor aztán Perpignanban leszállt a gépünk, Krisztina váratlan kérdéssel fordult hozzám:

- Gergő, hozott magával jogosítványt?

- Persze, mindig nálam van - válaszoltam, de egyáltalán nem értettem, hogy mi a szándéka ezzel. Egy perc múlva már az autókölcsönzők pultjánál válogatott az autók között. Szurreális élmény volt. Krisztina, aki abszolúte nem ért a közlekedés eme módjához, soha nem ült még volánnál, kibérel egy autót, mintha világeletemben ezt tette volna.

- Csak nem gondolja, hogy egész nap a szobában ülünk egy hétig, mikor ilyen fantasztikus helyen vagyunk?

Nem volt mit tennem, vettem a lapot és kezdetét vette egy kalandos nyaralás, amelyre egyáltalán nem számítottam az adott körülmények között. Itt is egy lakásban laktunk, a múzeum igazgatónöje, a kedves, ám annál határozottabb Joséphine Matamoros rendelkezésünkre bocsátotta belvárosi apartmanját, ahol a hegyekre kilátást engedő kényelmes szobák mellett mindennel felszerelt konyha fogadott. Mivel Krisztina a városi múzeum baráti körének felkérésére egy előadásra is készült, ezért itt is én főztem az első napokban. Borozgattunk is derekasan a helyi remek vörösekől. Az előadása utáni estén így szólt hozzám Krisztina:

- Elég volt az itthoni kosztból, ruccanjunk át Spanyolországba, biztosan ott is főznek valami jót.

A határ közelsége valóban csábító volt, s este nyolckor (!) felkerekedve hamarosan Salvador Dalí városában, Figueresben találtuk magunkat. Még aznap este átruccantunk Gironába is, ahol egy a katedrálishoz felevezető sikátorban megbújó, vidám hangulatú borozóban koccintottunk Krisztina előadásának sikerére. Jóval éjjel után indultunk haza. Gondoltam, hogy ez a hirtelen ötlet a kiruccanásra csak egyszeri szeszély lehetett, de másnap este Collioure-ba invitált Krisztina. Korábban már nappali fényében is felfedeztük a fauve-izmus szülővárosát, Matisse és Derain első fauve festményeinek helyszínét, de este is látni akartuk. A város festői kikötőjének végében találtunk egy hangulatos kiülős éttermet lélegzetelállító rálátással a városra. Előttünk egy angol házaspár haladt el két, a lányaimmal egyidősnek tűnő kislánnyal, nagyokat nevetve, önfeledten játszva a part menti kagylókkal, kavicsokkal. Krisztina minden bizonnyal látta rajtam, hogy elfacsarodik a szívem, s saját családomat hiányolom. Bevallom, pokolian belém mart ekkor, hogy milyen jó lenne, ha ott lehetnék velem.

Tavaly nyáron a környéken nyaraltam a feleségemmel és három lányommal, Céret-be és Collioure-ba is ellátogattunk néhány alkalommal, nappal és este is. Krisztina biztosan sűrűn csuklott ezekben a hetekben, mert szinte minden saroknál felelevenítettem egy-egy vele kapcsolatos emlékemet. Egyik este a kikötői étterem előtt sétáltunk el és férfiasan bevallom (ez is Krisztina gyakori szófordulata), legalább annyira elszorult a szívem, mint egy évtizeddel korábban Krisztinával a teraszon ülve. Azonban ezúttal nem a családom, hanem ő hiányzott. Örültem volna, ha akkor velünk ül asztalhoz. Végül be sem tértünk a vendéglőbe, talán - tudat alatt - úgy gondoltam, hogy ez maradjon kettőnk helye.

Ez a nyár mindkettőnk emlékezetében mély nyomokat hagyott, sokat emlegetjük azóta is a nagy autós kirándulásokat a hegyekbe, a Pireneusok mélyén megbúvó káprázatos középkori emlékeket, kolostorokat, kis templomokat, s persze mindazt, ami azután következett: a sikeres kiállításokat Matisse szülővárosában, Cateau-Cambresisben és Dijonban, s aztán a közös munkát a Nyolcak centenáriumi kiállításán, Pécsen.

Volt időszak, mikor napi kapcsolatban voltunk, sőt naponta akár többször is beszélünk telefonon, de az élet mostanában ritkábban sodor össze bennünket. Rengeteget tanultam tőle, nem csupán szakmailag, de az élet egyéb területein is.



Joséphine Matamoros és Passuth Krisztina Céret-ben a Musée d'art moderne-ben a *Fauves hongrois* kiállítás rendezése idején, 2008 júniusában. Fotó: Barki Gergely.



Passuth Krisztina Collioure-ban 2008 júniusában.
Fotó: Barki Gergely.

Egészen triviális, hétköznapi dolgokat is. Bevezetett például a francia konyha rejtelmeibe, elmesélte, hogy ő miképpen főzött, mikor Párizsban élt, hogyan kell vásárolni egy francia hentesnél stb. Számos alkalommal ültünk étteremben is Párizsban, Dijonban, Céret-ben, egyéb helyeken, és mindenhol tudta, hogy mit érdemes rendelni. Megismertetett párizsi barátaival, akiknél nem egyszer lakhattam is. Rengeteget utaztunk közösen, nemcsak Franciaországba, de például Berlinbe is. Minden alkalommal az volt az érzésem, hogy folyamatosan a diktafon felvevőgombján lenne érdemes tartanom az ujjamat. Krisztinából dőltek a történetek, anekdoták, unatkozni mellette egy percig sem lehetett.

„Majd egy adott pillanatban” (ez is Krisztina fordulata), ezen a ponton valamilyen módon át kellene térnem a bevezetőm elején meghirdetett témámra, de semmilyen frappáns átkötő szöveg nem jut eszembe, így kénytelen vagyok egyszerűen arra hivatkozni, hogy miért is választottam éppen ezt a képet, Berény Róbert Varró Istvánról festett portréját témámnak.³ (VII. tábla)

Varró István (1878–1963) Krisztina férjéhez hasonlóan szociológus volt. Mindketten emigráltak, kényszerűen hagyták el hazájukat. Keresztnevük is azonos. Számomra mindketten érdekes, titokzatos figurák, olyan típusú emberek, akik szinte ösztönösen értik az összefüggéseket, és mint egy röntgensugár, átvilágítják az embert. Krisztináéknál vendégségben többször volt az az érzésem, hogy Pista előtt nem lehet handabandázni, átlát az emberen, mint a legjobb pszichológus. Berény Varró portréjával szemben állva is ez az érzésem támad, ráadásul tudvalevő, hogy Varró Berényhez hasonlóan komolyan vonzódott a mélylélektanhoz, s mindketten ahhoz a pszichoanalitikus körhöz tartoztak, amely Ferenczi Sándor körül formálódott az 1910-es évek elejétől.

Ha másban nem, legalább ennyiben köze lehet Krisztinának a képhez, bár tudtommal nem igazán kedveli Berénynek ezt a művét, túlon túl retrográdnak tartja, hiszen kevésbé tükrözi a festő briliáns, szípkázóan invenciózus egyéniségét. Nekem sem a legnagyobb kedvencem ugyanezen okok miatt, de mindig is titokzatos, megfejtésre váró műnek tartottam. Leginkább az foglalkoztat(ott), hogy egy olyan festő, aki a század első évtizedében a legprogresszívebb irányok úttörője volt, miképpen és főleg miért tért vissza néhány év alatt szinte a szalonfestészet színvonalára. Ennek kifejtése jóval messzebbre vezet, de a kép rejtélyeivel kapcsolatos megfejtésre ezúttal mégis kísérletet teszek.

Annak ellenére, hogy Varró Istvánt Berény egyik legszorosabb barátjaként tartjuk számon, kettőjük kapcsolatáról aránylag keveset lehet tudni. Abban az időben, amikor Szij Béla, Berény első jelentős monográfusa elkezdte a festővel kapcsolatos kutatásait, megkérte levélben Varrót, hogy segítse őt a fellelhető dokumentumok összegyűjtésében.⁴ Varró megszállottként vette fel újra a kapcsolatot Berény egykori ismer-

³ Berény Róbert: *Varró István arcképe*, 1918. Olaj, vászon, 100 × 86,5 cm, j. b. f.: Berény 1918, Budapest, Füst Milán Fordítói Alapítvány.

⁴ A Magyar Nemzeti Galéria Adatárában Orbán Livia jóvoltából – kinek segítségét ezúton is köszönöm

rőseivel, barátaival, és talán az életmű feldolgozása szempontjából legértékesebb információkkal segítette a későbbi Berény-kutatók munkáját, de önmagáról, illetve a festővel való viszonyáról alig tett említést. Nem lehet tudni, hogy pontosan mikor ismerték meg egymást, de feltehetően már az 1910-es évek elején kapcsolatban állhattak, legalábbis Varró István leveleiből erre lehet következtetni. Berény három évvel az olajportré elkészülte előtt, azaz 1915-ben már két vázlatrajzot is készített Varróról, melyek a nagy portréhoz hasonlóan Füst Milánhoz kerültek a közös barát emigrálásakor. Az MTA Művészettörténeti Intézetének Adattárában őriznek egy fotográfiát, amelyen Varró István családja látható, s a háttérben az ajtó mellett egy gyermekportré függ a falon.⁵ A fénykép hátuljára írt szöveg szerint az arckép Berény Róberttől származik, és Varró fiát, ifj. Varró Istvánt örökítette meg 1913-ban.⁶ Berénynek erről a művéről a fotón kívül más dokumentum nem áll rendelkezésre, s tudunkkal nem került Füst Milán gyűjteményébe.

Az író gyűjteményéhez azonban számos egyéb Berény-mű is tartozott, többek között a Nyolcak második kiállításán debütált ikonikus *Weiner Leó-portré*,⁷ mely korábban szintén Varró tulajdona volt. A *Varró István-portré* a hétköznapi szemlélő számára sokkal szokványosabb – uram bocsá’ unalmasabb – arcképnek tűnik, mint a *Weiner-portré*, holott az egész életmű egyik legtitkosabb darabjáról van szó.

Az első világháborús időszak alatt Berény fokozatosan távolodott el a progresszív, avantgárd felfogástól, s csak elvétve mutatkozott meg ekkori műveiben a haladóbb irányzatokhoz való felzárkózás igénye. A hadviselés körülményei kevésbé inspirálták újszerű képi megoldások alkalmazására. A feszült légkörre ellensúlyozásképpen harmonikusabb, nyugodtabb stílussal reagált. Az 1911–1913 körüli időszak expresszionista lendülete éppen akkor, a háború kezdetén tört meg, amikor a hadiállapot nyugtalanságának és borzalmainak kifejezésére a legadekvátabb módon éppen az expresszionizmus révén lehetett volna reflektálni. Berény háború alatt készült művein ezzel szemben egyfajta higgadt naturalizmussal átitatott múltba fordulás, s csak igen enyhe mértékű modern stilizálás érvényesül. 1918-ból már jóval kevesebb művét ismerjük, mint a háború előző éveiből. A *Varró István-portré* annak a klasszicizáló folyamatnak a végkicsengése, amely művészetében a megelőző 4-5 éves időszakot jellemezte. Szíj Béla véleménye szerint az arckép Berény „párizsi korszaka után készült művei között a leghiggadtabb előadású”,⁸ Szabó Júlia ezzel szemben „realisztikus-kubisztikus” műnek tartotta.⁹ Valójában kubisztikus elemeket nehéz felfedezni

- előkerült Szíj Béla hagyatékából egy beletárolatlan mappa, mely főként Varró István szociológus Berény Róberttel kapcsolatos levelezéseit, adatgyűjtéseit tartalmazza.

⁵ MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, MKI-C-I-75/V-38.

⁶ A két kézírástól származó szöveg ellentmondásos: „Az ajtó mellett függő kislány-portré Berény Róbertől” – ez a kézírás feltehetően az intézet egyik munkatársától származik. A másik, archaikusabb kézírás szövege: „Ifj. Varró István (New York) gyermekkori képe 1913.”

⁷ Berény Róbert: *Weiner Leó arcképe*, 1911. Olaj, vászon, 63 × 78,5 cm, Budapest, Füst Milán Fordítói Alapítvány.

⁸ Szíj Béla: *Berény Róbert*. Budapest, 1964. 17.

a portrén, de realizmusa annál meggyőzőbb. Berény ezúttal egy még távolabbi kor művészetéhez nyúlt vissza, mint ahonnan piktúrája egykor elindult: a 19. század realista szalonportréira emlékeztető aprólékos részletességgel festette meg egyik legjobb barátjának arcképét. Még az olyan részletek valóságáig visszaadására is gondot fordított, mint a rokokó fotel csillogó aranyozása.

Berény eredeti elképzelése szerint a kép egy még sokkal előbbi kor magasztos stílusát tükrözte volna. Erről és a mű keletkezésének körülményeiről Varró István levele ad napra pontos tájékoztatást: *„Amióta megismerkedtünk, kedvem lett volna tőle lefestetni magamat... a kivétel körül nem volt kívánságom... Papírt vett és vázolni kezdte elgondolását: Te ennek a könyvtárteremnek az előterében ülsz ebben a karosszékekben. Lelki szemeid előtt, azaz a hátad mögött balra, a könyvespolcok előtt áll egy komoly, tehát félöltözött múzsa, vagy amit akarsz, könyvbe merülve. Még hátrább, jobbra a terem teraszra nyílik. Azon túl valami víz van és a láthatárt valami dombsor zárja le. A teraszon egy komolytalan meztelen múzsa fésüli fekete haját... Hiszen ez egész reneszánsz elgondolás, jegyeztem meg halkán.*

- Annyi baj legyen, volt a válasza és nyomban hozzáfogott. Dolgozott a képen kisebb-nagyobb megszakításokkal 1918. február 26-tól október 21-ig. A két háttéri nőalakhoz sok vázlatot készített modelltől és úgy vitte át a képbe. A jelzett háttér gondosan volt kidolgozva minden részletében... Egy nap, amikor megint ültem neki az aranyozott karfájú támlásszékekben, azzal állt elő, nem is kérdezem, mikor lesz kész a kép? Saját jellegzetes szavait idéztem reája, mondván: akkor lesz kész, ha aláírod. És neveltünk.

Aznap megszokott tempós munkájához képest sokat és némán dolgozott a képen; majd hirtelen hívott, nézzem meg: kész. Én meglepetten vettem észre, hogy a mesebeli háttér eltűnt, egy ráfestett fakó függöny-féle mögött. Nyilván azért festette hirtelen át a hátteret, mert nem látta megvalósítva eredeti elgondolását. Ezt szűkszavúan jelezte és a képről többet kettőnk közt szó nem esett⁹.

Bármennyire is részletes és informatív Varró memoárja, a lényegyet elhallgatta, melyről azonban a kép későbbi tulajdonosa, Füst Milán a szociológus feleségétől értesült. Varróné elbeszélését Füst naplójában rögzítette, ebből derül ki, hogy a portré hátterébe tervezett allegorikus jelenet tulajdonképpen Varró szerelmi vívódását lett volna hivatott szimbolizálni. Varró Gréte elmesélése szerint kezdetben ő volt hűtlen férjéhez, de visszatért hozzá, utána persze már nem mehetett minden úgy, mint annak előtte volt: *„S múltak az évek s a Kamarában egy lány dolgozott együtt az urával, K. Klára - s itt baj történt, nagy baj! A férj lesoványodott s még tehetetlenebb, még lágyabb lett, még egykedvűbb otthon, - majdnem belepusztult. - Ő pedig mindent tudott.... Már megesezt az is, hogy nagy társaság volt náluk s a férje tévedésből őt Klárának nevezte.... - mindenki megnémult, mert mindenki tudta a dolgot s ő*

⁹ Szabó Júlia: Berény Róbert Bartók Béla portréja. *Új Művészet*, 4, 1993, 7. 18.

¹⁰ Varró István levelének a portréjára vonatkozó részletét idézi: Szij Béla: Berény Róbert életútja gyermekeivétől a berlini emigrációig. *A Magyar Nemzeti Galéria Közleményei / Bulletin de la Galerie Nationale Hongroise*, 4. 1963. 120-121.

zavartalan maradt. – Kírtani! – ezt súgta néki valaki, mert megéri a kúszdelmet. – Egy nap aztán Pista kiakasztotta a lány arcképét a szobájába az ágya fölé.... Grete attól a naptól fogva nem ment be többé a szobájába.... S ez így ment sokáig.... Akkor egy nap a férfi mintha észére tért volna, leakasztotta a képet a falról és odaállította az íróasztalára.... Grete pedig még mindig nem ment be.... de egy nap végre megsokallta a dolgot, fogta a képet, képes felére fordítva betette az íróasztal fiókba.... A férje akkor dühében három napig nem beszélt vele.... – Ebből az időből való az a kép, melyet Berény festett róla.... Érdekes, pompás kép, tökéletesen fejezi ki pszichikai elesettségét.... De az is nagyon érdekes, hogy mi minden volt rajta.... A festő, úgy látszik, tudott ezekről a dolgokról.... Két nőalak is volt a képen az egyik a sötét oldalon a férfi elé hajolva könyveket nyújtott néki, – a kép baloldala szabad tájra nyílt, – nyílt napsütésben fürdő mezőkre – s itt egy meztelen nő-alak karjait tárta az álmodozó felé. – Nehéz élet volt: – mindenféleképpen zavaros és alig elviselhető. A pénzügyek is nyomasztók voltak, – a férfi rosszul keresett.... s bár kitűnően, szótlanul tudta elviselni, hogy a felesége jobban keres, mint ő, – mégis.... Ez is hozzájárult ahhoz a hangulathoz, mikor az asszony már elviselhetetlenül nehéznek érzi, hogy erősebbnek kell lennie, mint az, akit szeret. – Ő is elgyengült – nem egyszer, de erősnek kellett mutatnia magát.... S egyszer a piktornál látogatóban, így szólott hozzá: – mért festettél engem oly szomorúnak? – S a piktor mosolygott és nem felelt. Tartania kellett magát, hogy ki ne törjön....”¹¹

A kép háttérét leíró két visszaemlékezés lényegtelenebb eltérésektől eltekintve, alapján véve összecseng azzal, ami konkrétan a vászon felületére vonatkozóan háttérként értelmezhető. A reneszánsz elgondolást tehát egy függöny takarta el, de hogy e leírások mennyire hitelt érdemlők, azt a fedőfesték repedései mögött látható különböző színfoltok sokasága ma is sejteti. Ezért a Füst Milán-gyűjtemény Petőfi Irodalmi Múzeumban rendezett kiállítására készülve az intézmény munkatársaival különböző technikai vizsgálatokat végeztettünk el a képen, bízva abban, hogy az átvilágítások eredményeképpen előkerül a Berény által eltakart reneszánszos allegorikus jelenet.¹² A röntgen-radiográfias, UV-lumineszcens és infrareflexiós felvételek egyike sem hozta meg a várt eredményt, ellenben meglepetésként napfényre került egy nem várt kép, méghozzá fejjel lefelé (VI. tábla). Berény tehát valóban átfestette a vásznat, de nem a két múzsa bukkant elő, hanem egy ismeretlen hölgy portréja, aki ugyanebben a karosszékben ülve látható.

Talán egyszer arra is fény derül, hogy vajon Varró szerelmét, K. Klárát¹³ örökítette meg ez a női portré, vagy egy Varrótól teljesen független hölgyről készült.

¹¹ Füst Milán: *Teljes napló*. Szerk. Szilágyi Judit. Budapest, 1999. I.: 826.

¹² „A mester én vagyok” *Füst Milán és felesége, Helfér Erzsébet műgyűjteménye*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2015. április 17. – november 15. Ezúton is köszönöm dr. Szilágyi Judit kurátornak a képpel kapcsolatos vizsgálatokban nyújtott segítségét. Köszönettel tartozom dr. Róder Editnek is, a Füst Milán Fordítói Alapítvány elnökének, amiért e vizsgálatokat az alapítvány anyagi forrásaival is támogatta.

¹³ Füst naplójának névjegyzékében egy bizonyos S. Zsuzsa feloldásaként is Varró egyik barátójét jelölik meg, akit Seltmann Zsuzsával azonosítanak, de ez a kapcsolat későbbi keletű volt. Füst Milán: *Teljes napló* 1999. i. m. II.: 545., 861.

Érdemes megemlíteni, hogy egy évvel a *Varró-portré* megfestése előtt ugyanebben az aranyozott karosszékből már ült modellt egy szemrevaló hölgy Berénynek, Böhm Aranka, aki ekkoriban éppen Ady alkalmi szerelme volt, majd később Karinthy Frigyes második felesége lett.¹⁴ Berény minden bizonnyal a pszichoanalízis révén ismerkedett meg Böhm Arankával, ahogy feltehetően Varróval is.

Berény szignójával és dátummal látta el barátja portréját, tehát Varró elbeszéléséhez híven befejezett képnek kell tekintenünk. Ha a szociológus emlékezete nem csalt, akkor ez éppen a háború végén, Berény leszerelésének hónapjában történt. Egy, a Magyar Nemzeti Galéria Festészeti Osztályán őrzött korabeli fényképfelvétellel összevetve azonban nyilvánvalóvá válik, hogy a festő a szignózás után is módosította a festményt: az arcot kissé megöregítette, a bajuszt megnövelte, s a modell jobb kezére fel- vagy vissza(?)került egy gyűrű (talán jegygyűrű?), amely az archív fényképen még nem látható.

Úgy tűnik, Berény beavatottként avatkozott a kép történetébe a szerelmi viszály elcsendesedését követően, de a portré újdonsült tulajdonosa, Füst Milán is e titkok tudója lehetett. Az 1914–1916-os (első) naplójúzet bejegyzéseit Füst a *Kassai Naplóban* 1922-ben, hét részben jelentette meg. Az első rész első naplójegyzete így szól:

„*Pista: Szelídített farkas. – Barátságos, meleg, hűséges tekintet... A farkas elrejtőzött... Azonban: ne merj magánügyeibe avatkozni, ne zavard, mikor udvarol, mert megvillogtatja a fogát...*”¹⁵ Nem tudni, hogy e feljegyzés Pistája azonos-e Varróval, s hogy összefüggésbe hozható-e szerelmi románcának történetével, mindenestre évekkel később, mikor a portré Füsthez került, mintha az őszinteség és titkok hordozójának Janus-arcú ikonjává vált volna a kép a lakáson belül. Egy Fülep Lajosnak írt levelében ennek metaforájaként jelenik meg a festmény: „*Bűnös voltam tehát és szomjas, oly mértékben, hogy reggel 1/2 5-5 óra felé úgy ittam üvegből a konyakot, mint a vizet. Szemben velem a falon egy Amerikába vándorolt szegény jóbarátom arcképe, Isten úgy segítjen, nem egyszer ráemeltem a flaskát és így szóltam hozzá:*

– *Iszákos lettem, – mit szólsz ehhez drága Pista?*

A kép bólintott. Amire én megint nekiláttam.

Pedig nem vagyok iszákos természet, csak folyton nyugtalan és folyton vágyakozó.”¹⁶ Néhány hónappal korábban magának Varrónak is hasonló jelenetről vallott,¹⁷

¹⁴ Berény Róbert: *Böhm Aranka portréja*, 1917. Olaj, vászon, 82 × 66 cm, Budapest, Kieselbach Galéria.

¹⁵ Füst Milán: *Teljes napló* 1999. i. m. II.: 642.

¹⁶ Füst Milán levele Fülep Lajosnak, 1942. január 8. Közli: *Füst Milán összegyűjtött levelei*. Szerk. Szilágyi Judit. Budapest, 2002. 390–391.

¹⁷ Füst Milán levele Varró Istvánnak, 1941. szeptember 13. – uo., 380. „És most, bucsuzásul: édes jó, öreg Barátom, kedves Haverom, megvallom Neked az igazat, én mostanában iszom. Még hozzá konyakot, üvegből, éjjel, – egy cúgra sokat, (46 fokos,) majdnem vízarányosan. Mikor már nagyon fáradt vagyok, reggel felé, bemegyek a kis-szobába (ha emlékszel még rá) mert ott vannak a régi íróasztalomban az italok, kinyitom, kiveszem, a világosság felé tartom és szívok egy jót. S minthogy éppen szemben van velem a Róbert-festette képed, hát a szemedbe nézek, a melanchólikus szemedbe és így szólok Hozzád: – mit szólsz ehhez, Pista? (Ivás közben).”

s hogy barátja titkainak őrzője volt, mi sem bizonyítja ékebben, hogy Varrónak egy másik szerelmi viszonyából „átöröklött” hölgy, Seltsmann-né Vajda Zsuzsa Varróék emigrálása után Füst Milánt kereste meg, hogy közvetítse leveleit. Az 1940-es évek elején Fülep mellett, mintegy annak ellenpontjaként Varró egykori szerelme lett Füst legfontosabb levelezőtársa.

A kép titkainak feltárása ezzel még korántsem zárult le, hiszen továbbra is bizonytalan, hogy Berény vajon valóban megfestette-e a Varró és Füst által emlegetett reneszánsz jellegű háttér, vagy csupán vázlatokat készített hozzá. Ha rajzolt skicceket, vajon hol lehetnek? Ha megfestette a háttér, ma miért nem látható még a legmodernebb optikai berendezések által sem? Lekaparta a vászonig? Miért nem az eredeti elgondolás valósult meg? Ki lehet az a fiatal hölgy, akinek portróját ma Varró arcképe takarja? Miért nem tartotta meg ezt a portrét? Sorolhatnánk a máig megválaszolatlan kérdéseket.

Remélem, hogy a Krisztina kilencvenedik vagy századik születésnapjára készülő ünnepi kötetben már ezekre is válaszolhatok.

Addig is Isten éltesse „bis Hundertzwanzig”!

Kemény Gyula

SE VELE, SE NÉLKÜLE

KÖZELÍTÉSEK TIHANYIHOZ CÉZANNE NYOMVONALÁN

Ez a tanulmány a 2010-es Nyolcak-kiállítás katalógusában megjelent írásom átdolgozott változata.¹ Az inspirációt ehhez a Szépművészeti Múzeum 2012-ben megvalósult Cézanne-projektje és a kiállítási katalógus számomra rendkívül gondolatébresztő tanulmányai adták. Segítettek néhány nyitva hagyott kérdés beágyazásában. Elsősorban a Kernstokot, de főleg a Tihanyit érintő elemzéseket módosítottam és bővítettem. Indokoltnak láttam egy új fejezet beiktatását „*Előkép – emlékkép – reflexiók: dekonstruálás, deformálás*” címmel, és kiegészítettem az ezzel szervesen összefüggő „*Deszakralizálás, spiritualizálás: primitív és klasszikus átiratok*” témakört is.

E továbbfejlesztett tanulmányból kiemelve önálló esszévé alakítottam a Tihanyi-fejezetet, mellyel nagy tisztelettel köszöntöm Passuth Krisztinát, aki a legtöbbet tette Tihanyi Lajos életművének gondozása és megismertetése érdekében.

ELŐKÉP – EMLÉKKÉP – REFLEXIÓ: DEKONSTRUÁLÁS, DEFORMÁLÁS

Feltűnő, hogy a Nyolcak korszakának esztétikai szótárában milyen gyakran szerepel az *emlékkép* vagy *emlékezeti kép* kifejezés. Erre a gondolatra fókuszálva küldi beszámolóját Balázs Béla a *Nyugat* számára a futuristák párizsi kiállításáról, amikor így összegez: „a festmény szintézise legyen annak, amit láthatunk és annak, amire *emlékezünk*.”² Felvinczi Takács Zoltán ugyanezzel a terminológiával értelmezi és méltatja Berény *Ignotus*ról festett portróját: „A kép [...] azt az embert ábrázolja, [...] ki a legmélyebb benyomások emlékeként gondolatban jelent meg előtte. Ragaszkodom a paradox állításhoz, hogy ez az *emlékezeti kép* hitelesebb a legtárgyilagósbab delinációnál. A formák és színek egyszerű impresszió alapuló keresése, kivonatolása és hangsúlyozása nem vezethet akkora értékekhez, mint a *különböző időben nyert benyomások összeegyeztetése*.”³ Mint ezek az idézetek is tanúsítják, kulcsszava a művésznek és esztétának, egyaránt.

¹ Kemény Gyula: Közelítések a Nyolcakhöz a képek felől. *A Nyolcak*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Pécs – Budapest, Baranya Megyei Múzeumok Igazgatósága – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2010. 104–127.

² Balázs Béla: Futuristák. Párizs, 1912. március. *Nyugat*, 5. 1912. II.: 645–647.

³ Felvinczi Takács Zoltán: Négyen a Nyolcak közül. Glosszák egy modern művészeti kiállításához. *Nyugat*, 5. 1912. II.: 763–768. – „Az utak elváltak”. *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény*. I–III. Gyűjtötte, vál. és szerk. Tímár Árpád. Budapest – Pécs, 2009. III.: 485. [továbbiakban: *Az utak*]

A terminus Cézanne művészete révén kapott jelentőséget és aktualitást. Az emlékkép visszahelyezése jogaiba Cézanne esetében az impresszionizmus meghaladásának stratégiai eszköze volt. Ő az impresszionistáktól eltérően a mulandó dolgok mögött is az állandóan érvényest kereste, amit emlékezeti képekből szintetizált.

A megszilárdítás mechanizmusában az emlékképek különbözően rétegzett komplexitásokban hatnak. A festő nemcsak közvetlen vizuális érzékelésének emlékképeit viszi át a vásznára, de az emlékezeti képekben rögzített összes tapasztalatát is, amelyek magukba foglalják a *múlt értékeire való reflektálást*. Cézanne a jelen idővel versenyt futó impresszionisták művészetére reflektált azzal, amikor az impresszionizmus valór-analízisben elért vívmányait egy kontrolláltabb, tektonikus színszövetbe rendezte. Számára az impresszionista emlékkép közvetlenül adott volt, hiszen ne feledjük, Pissarroval szorosán együttműködve neki is volt impresszionista korszaka. Amikor az impresszionizmusból szeretett volna „valami szilárdat, állandót teremteni”, akkor valójában a saját festészetének strukturális alapú megreformálását ambicionálta.

Az emlékezeti képek a médiummal kapcsolatos gyakorlati ismereteket is magukba foglalják. A művész ugyanis a médiumaival kapcsolatos tapasztalatai – emlékképei – alapján tudja elképzelni a megvalósítás hogyanját. De mi, nézők is emlékképeket használunk a művek rendszerezésénél, illetve magukat az emlékképeket is rendezzük. Az „emlékkép” eredete és iránya szerint lehet *önreflektív* vagy *más műalkotásoktól motivált* előkép. Például Cézanne *Fürdőző nők* kompozíció-variációi *önreflexiók* láncolata. De a kompozíció alkotóelemeinek, az aktoknak a létrejöttét már *átvett előképek* inspirálták, amelyek antik szobrok reflexiói.

A Nyolcak festőcsoport szinte minden tagjánál kimutatható hasonló törekvés, akik *nagy kompozícióban* gondolkodtak: Kernstok Károly a témamerítéseivel – például a meztelen lovas ifjakhoz – Hans von Marées motívumvilágától kap inspirációt és megerősítést, ugyanakkor programadó írásaiban minduntalan Cézanne-t jelöli meg követendő példaként: „Cézanne-nak formagazdagsága, térhelyezése, színrelációja a festészetben útmutató, merre kutasson, kísérletezzon valaki”.⁴ Ezt az irányt azonban kevésbé igazolja vissza a festésze. Festői gyakorlatában inkább csak a *kompozícióban való gondolkodás* előtérbe helyezése az, melyet – mint klasszikusokhoz méltó alapelvet – Cézanne hatására ő is a *tartós érték* biztosítékának tekintett. Érdekes, hogy az erősen francia orientáltságú Márffy Ödön a *Három akt* 1911-ben festett nagy kompozíciójához szintén német *előképet* választott. Annak első fázisát Hans von Marées *Hesperidák* triptichonja motiválta, majd ezt követte az *önreflexió*, amikor felszabdalta a kompozícióját, és az egyik nőalak átfestésével tíz évvel később létrehozta a *Salomé*t (1921). Pór Bertalan *Hegyibeszéd* című kompozíciójának struktúraalkotó elemeit boncolgatván a *rész és egész* összefüggése mentén könnyen szétszalazható, hogy a rész (a figurák rajzi megformálása) és ezek egészé (kompozícióvá) szervezésében a festő milyen *előképektől* kapott inspirációt. Pór rajzi struktúrájának a „mindent meztelenre vetköztet” s lényegkutató józansá-

⁴ Kernstok Károly: Rövid epilógus egy kiállításról. *Huszadik Század*, 12. 1911. I.: 723-724. - *Az utak* III.: 208.

ga⁵ a quattrocento rajzművészetének racionális szemléletével analóg. Időben visszafelé haladva a vizuális leszármazás vonalán, Michelangelón, majd Luca Signorellin keresztül egészen Antonio del Pollaiuoloig jutunk el. *Michelangelótól* való a forma monumentalitása. *Pollaiuolo* rajzainak sziporkázó, bravúros anatómiai megoldásai a részletekben kéjelgő, „élve boncoló”, analitikus hajlamot ösztönözték. A Pollaiuolo rajzi erényeit továbbörökítő *Signorelli* festészetében pedig – lásd az orvietói dóm freskóját: *Utolsó Ítélet* – a plasztikusan mintázott meztelen alakok tömegekké szervezését és kompozícióba építését tanulmányozhatta Pór. Ahogyan a *Hegybeszéd*, úgy Orbán Dezső lappangó *Dekoratív kompozíciója* (1911–1912) szimmetrikus elrendezettségével szintén összefüggésbe hozható a századforduló ünnepektől szimbolista festője, Ferdinand Hodler figurális kompozícióival, – míg a megformálás, az aktok képsíkra terített stilizált, rajzos konstrukciója Matisse *Tánc II.* (1909–1910) c. művét idézi meg. Berény Róbert nagy *Sziluettes kompozíciója* (1911) *több emlékkép* egymás mellé rendelésével *egyszerre több idősíkot szintetizál*. A metafizikus térszerkezetben a háromosztatú térsíkhöz rendelt figurális egységek mintha a modernizmus többszólamú stílustörténeti utalásai is lennének egyben: az előtér figurája Toulouse-Lautrec nagy sziluettes plakátmegoldásait idézi (*Moulin Rouge, La Goulue*, 1891), a középtérben egyértelmű a cézanne-i reminiszcencia (*Nagy fürdőzők*, 1894–1905), a háttér dinamikus lendülettel lépegető arabeszkjében pedig ott a jövő, azaz a futurizmus hírnöke. A különböző idősíkokhoz kapcsolható figurális képelemek egy hatalmas metafizikus állóképbe dermednek. Czigány Dezső nem gondolkodott nagy kompozíciókban, éppen ellenkezőleg; ő nem a kiterjeszkedés, hanem inkább a sűrítés, tömörítés mestere volt. Az ismétlődő csendéleti motívumaihoz fűződő „monogámiája” Cézanne-nal rokon. Lényegre törő formaanalízisét mindig ugyanazzal a koncentrációval és megszállottsággal végezte. Minden egyes alma megfestése olyan komoly tét volt számra, mintha mindannyiszor a világ újratemtését kezdené előlről. Czigány előképeinek sorában azonban nemcsak Cézanne-t említhetjük. Figurális kompozícióinak lokáltónusai Félix Vallottonhoz vezetnek, az előszeretettel használt hideg Veronese-zöld hátterek előképét pedig Van Goghnál találjuk. Czigány Van Goghgal való pszichés alkati rokonságából levezethető mániás formakultuszának miértjére itt nem térek ki, mivel a mögöttes pszichés mechanizmus nem az „előkép” tárgyköréhez köthető.⁶ Tihanyi Lajosról részletesebben később ejtek szót, röviden itt csak annyit említenék meg, hogy a *Nagy sárgaterítés csendéletének* (1909) emlékképe *grecoi utalás*, cézanne-i rálátásos, redukált mélységű térszerkezettel kombinálva. A drapéria gotizáló redőkonstrukciója az aranyokker színidézettel együtt szinte „szakralizálja” a profán csendéleti beállítást. De Tihanyinál az *emlékképre reflektálás* olyan módjával is találkozunk, amikor „*deszakralizál*.” Gondoljunk a Vadak-korszakabeli *Ádám és Évára*, vagy a férfi-nő alakos Pietà-beállítású *Kompozíciós vázlatra* (1911–1912), amelyek elemzésére később visszatérek.

⁵ Tersánszky Józsi Jenő: Pór Bertalan kiállítása a „Könyves Kálmán”-ban. I. *Nyugat*, 4. 1911. I.: 406–409. – *Az utak* III.: 44.

⁶ Ezt a kérdést bővebben kifejtettem: Kemény 2010. i. m. 121.



1. Jules Pascin: Tihanyi Lajos a Kernstok-kentaur hátán, 1912 körül. Grafika.
Repr. Herman Lipót: A művészsztal. Budapest, 1958. 45. kép.

A klasszikus előképek *strukturális alapon történő* újrahaznosításának gyakorlatát Cézanne vezette be. A módszer lényege, hogy ezeket az előképeket olyan nyersanyagként tekintette, amit a felhasználás aktusában előbb lerombolt, majd újradefiniált. Arra törekedett, hogy a dekonstruált előkép ne eredeti értelmében legyen hiteles. Klaus Herding ezt a műveletet „autentikus provokálásnak” nevezi: „Nem az előképhez való közeledés autentikus, hanem az attól való eltávolodás.”⁷ Ennek egyik szemléletes igazolását kapjuk, ha összevetjük az Émile Bernard 1904-es fotódokumentációján⁸ látható *A nagy fürdőzők III.* című kompozíciót ugyanennek a képek tíz évvel később, 1905-ben továbbfejlesztett változatával – amely jelenleg a Barnes Alapítvány tulajdona.⁹ Az archív felvételen a kompozíció bal oldalán még egy szakállas, mitológiai férfialak arányos anatómiai konstrukciója látható, amely hűen igazodik antik szobor előképéhez. Emiatt feszültség keletkezett a „szabályos” férfítést és a dekonstruált női aktok között, amit Cézanne úgy oldott fel, hogy „destruálta” a férfialak klasszikus arányait, majd átgyúrta azt nővé. Az átformált „kompozíciós elem” homogénebb módon illeszkedik az érzékiségtől mentes bábuk ornamentális rendjébe. E figurák nemi

⁷ Klaus Herding: Forma és kifejezés dramatikusan kölcsönhatása: Cézanne és Puget. *Cézanne és a múlt. Hagyomány és alkotóerő.* Szerk. Geskó Judit. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2012. 91.

⁸ Émile Bernard fotója, amely Cézanne-t a *Fürdőző nők* előtt ábrázolja, 1904-ben készült a Chemin des Lauves-i műteremben. http://www.pileface.com/sollers/IMG/jpg/cezanne_photo_max.jpg

⁹ <http://photos.visitphilly.com/large-bathers-cezanne-900VP.jpg>

identitása semlegessé vált, és az időkoordináta (az antik korra való direkt utalás) is megszűnt.

Tihanyi esetében az *előkép „félreértését”*¹⁰ is meg kell említeni. Véleményem szerint a „kreatív félreolvasás” egyik szép példája a *Kompozíciós vázlat két alakkal*. (III. tábla) A kompozícióhoz az inspirációt Cézanne *Fürdőző nők* emlékképe adta, de a mű témája Kernstok lovas képeivel polemizál. A női aktoknak a kompozíció érdeke szerint való dekonstruálása volt az, ami Tihanyit hasonló kísérletekre ösztönözte – de a követett példát „félreolvasta”. Ebből a kreatív félreolvasásból született meg a Kernstok klasszicizmusára reflektáló antiklasszikus parabola. Mivé deformálódtak Kernstok sudár atlétái és hátsólovai!... Nem véletlen, hogy a *Nyolcak* harmadik kiállításán már nem vállaltak közösséget egymással. A két festő sajátos viszonyát karikírozza, arra reflektál egy harmadik, kívülálló kortárs művész, Jules Pascin 1912-es karikatúrája,¹¹ amely a kentaurtestű Kernstok hátán lovagló Tihanyit ábrázolja. (1. kép)

Ez a Tihanyi-kompozíció azonban több volt, mint egy alkalmi provokáció. A mű az anatómiai képtelenségeivel egy olyan sorozat része volt, amivel a művész programszerűen az „ábrázolás krízisét” célozta meg, jelezve a mimetikus tükrözés tarthatatlanságát. Klaus Herding hasonló megállapítást tesz Cézanne-nal kapcsolatban, és egy fontos végkövetkeztetéshez jut: „Cézanne-t nem a mimézis, hanem a dekonstrukció egyfajta aktusa foglalkoztatja – az előképet nem átkölti vagy módosítja, hanem destruálja, így másolata az eredeti felől nézve a hiteles tagadása, e tagadás nullafázisa azonnal átfordulhat reflexióba egy szobrászati vagy akár architektonikai felfogás alapmodelljéről, és ekképp egy új autonóm módját teremtheti meg a hitelességnek.”¹²

A különbség a mester és „tanítványa” között, hogy míg Cézanne az egész kompozíciót szem előtt tartva átgondoltan dekonstruál, Tihanyi spontán deformál. Ez a különbség elsősorban az alakoknak a kompozícióba való beágyazottságában mutatkozik, nevezetesen abban, hogy Tihanyinál a deformált figurális elemek mennyire diszharmonikusak a képegésszel. Cézanne „félreolvasása” leginkább itt érhető tetten. Tihanyi ‘törpelovas’ *Kompozíciós vázlatának* „atlétái” mintha egyedül akarnák birtokolni a teljes képteret és fordítva: a köztes zónák úgy szorongatják a testeket, mintha a Laokoón-csoport óriás kígyóival birkóznának. A brutálisan deformált vállak hatalmas felületeket kanyarítanak ki maguknak a háttérből, vagy éppen fordítva: a szűk képtér valósággal kerékbe töri az alsó végtagokat, ezáltal az állókép statikája bizonytalanná válik.

¹⁰ A terminológia Popper Leótól származik, aki a *Nyolcak* kortársa volt. A csupán néhány soros terjedelmű *Félreértési elmélete* időtálló, örök érvényű tézisnek bizonyult. Ld.: Popper Leó: *Esszék és kritikák*. Szerk. és az utószót írta: Tímár Árpád. Budapest, 1983. 116.

¹¹ A karikatúra attribúciója eredetileg kérdőjeles. Herman Lipót: *A művészasztal* című visszaemlékezésében „Pascin [?] és Herman” jelölés szerepel. (Budapest, 1958. 45. kép)

¹² Herding 2012. i. m. 91.

Tihanyi ezekkel a deformáló, destruktív kísérleteivel a *mimetikus tükrözés krízisét* veszi górcső alá, és ez lesz a fő témája. Ebben a *Kompozíciós vázlatban* a krízis többféle lenyomata egyszerre van jelen: a mimetikus, *leíró ábrázolás „agóniája”*, ezzel szorosan összefügg Tihanyi *művészi válsága*, valamint jelen van magának a *válságnak a kifigurázása* is, amikor ezzel az antiklasszikus parabolával Kerstok klasszikus ideájából úz gúnyt. Én úgy vízionálom ezt a képet, mintha egy animációs film azon fázisát látnám éppen, amikor az amőbaszerűen deformálódó test már rég elhagyta eredeti természetes arányait, de még nem felismerhetetlen. Ebben a „kritikus stádiumban” maradni azonban értelmetlen (innen a művészi válság), – ezért később szükségszerűen bekövetkezik majd a „nagy bumm”: a nonfiguráció. Az első két összetartozó válságelemből következik, hogy e kompozíciós vázlat „alanya” is megkettőzött, de mégsem elkülönülő. Amikor azt látjuk, hogy a kompozíció figurái olyan képzetet keltenek, mintha a természetes arányok kényelmetlen abroncsai lennének az emberi testnek, és ormótlan elrajzoltságukkal mindent elkövetnek, hogy kitörjenek abból, akkor tulajdonképpen arról van szó, hogy maga a festő szeretne kitörni (a válságából), és ezt az akarást projektálja a festett figuráiba, mintha az ő küzdelmük lenne a figuralitástól való megszabadulás. Tihanyi mint karmester saját szerzeményét dirigálja, és az atlétái pedig az ő akaratának megfelelően „atonálisak”. Mert a mimetikus tükrözés alanyának maradni már tarthatatlan és korszerűtlen.

A válsággal küzdve azonban a festő bármennyire is igyekszik a kompozíció foltrendszerének alkatrészeként kezelni az emberi testet, figurái nem képesek megszabadulni materiális zártságuktól, és így elszigetelődnek a képtesten belül. Végül a kompozíciós eszmét maga alá temeti az egyoldalú deformálás. Ennek pedig az az oka, hogy Tihanyi nem a figurák „nyitott”, hanem azok átszabott és zárt képelemeiből építi a kompozíciót, amelyek ilyen formában nem válhatnak egy absztrahált képtest homogén részévé. Cézanne miközben kiemelten ügyelt a kompozíció *egészének* tektonikus szilárdságára, fontosnak tartotta azt is, hogy a struktúraalkotó részelemek nyitottak, alakíthatók maradjanak. E nyitott részelemek „architektonikus megzabolázása” egy folyamatos „dialógusban” történik, aminek eredményeként az egymást kísérő, energetizált vonalak a „rezgő” valórszövedékekkel együtt eleven, „lélegző” felületstruktúrává rendeződnek a képmezőben. Cézanne alakítható, nyitott képelemeinek alapkaraktere – a vonalak és valórlépcsők viszonylatában – létrehozásuk *egyidejűségében*, és az egymásra utalt *egyenrangúságban* nyilvánul meg.

Tihanyi két alakos kompozíciós vázlatain olyan formai következetlenséggel is szembesülünk, hogy a merészen deformált testhez a fej szabályos, portrészzerű ábrázolását illeszti. Tihanyi szelektíven értelmezte Cézanne kompozícióinak természetét. A képegész tektonikus struktúráját figyelmen kívül hagyta, elsősorban a nyersanyagként használt „előképek” tagadása és destrualása inspirálta; az az önkényesség, ahogyan például a *Nagy fürdőzők*ön a mester gúla alakú kévékbe „erőszakolta” figuráit a klasszikus háromszög-kompozíció kedvéért. Kállai Ernő ekképpen minősítette ezt a törekvést: „A Nyolcak [...] éppen abból akartak a legtöbbet tanulni, ami Cézanne-ban gyöngé, sőt rossz volt: a francia mester itt-ott fellépő klasszikus-kom-

pozíció ötleteiből.”¹³ Tihanyi figuráinak deformálásához bátorító példát jelentett, hogy a *Nagy fürdőzők* is tele van anatómiai képtelenségekkel – és még több is kerülhetett volna a vászonra, ha Cézanne vizuális intelligenciája nem úgy rendeli, hogy például az előtérben kuporgó akt hiányzó térdét vagy egy másik alak arcát „elhallgassa” és „befejezetlen” fázisban hagyja. Ezek nem véletlenül „nyitva” felejtett motívumok. Cézanne a kompozíció érdekében inkább elvesz vagy nem mond ki dolgokat, hogy motívumai a képtest homogén szövetébe simuljanak. Példánknál maradván, Cézanne éterien tiszta valórszövedéke, hibátlan síkstruktúrája képes begyógyítani az olyan „sebeket”, mint amit a hiányzó térd látványa nyújt.¹⁴ Igazi sebek akkor keletkeztek volna, ha kiegészíti a torzót – nemcsak amiatt, mert egy ormótlan arányú „befejezett” testtömeg jelenne meg (mint Tihanyiinál), hanem azért is, mert megszegné a magasabb rendű színfolt-architektúra szabályát, miszerint a figurák köztes tereinek éppolyan „érdekei” lehetnek a kompozíción belül, mint az aktoknak. Tehát a kompozíció szempontjából minden képelem egyenrangú. Ennek a cézanne-i koncepciónak a legértőbb és legszemléletesebb metaforikus interpretációját Charles Morice írta le 1907-ben: „egy olyan író könyve, akit nem annyira a szavak értelme, mint inkább szép hangzata foglalkoztat: aki nem mindig fejezi be a mondatot, vagy aki, mert saját legszemélyesebb érdeklődése, a ‘szótagok párosodása’ (Mallarmé kifejezése) vezérli, időnként kifelejtji az állítmányt vagy az alanyt a mondatból, de sosem téveszti az összhangzatot.”¹⁵

Tihanyi *Kompozíciós vázlat*aiból azért kiérezhető a kétségbeesés is. Mi másért választaná témának magát a krízist!? Ahol pedig krízis és kétségbeesés van, ott bizonytalanság is kíséri. Ez érezhető ezeken a kompozíciókon is, bármennyire erőszakosak és határozottak a karlendítések. Nem véletlen, hogy Tihanyi „vázlatoknak” nevezte el ezeket a kísérleteit. Ebben a periódusában olyan keresztúthoz érkezett, ahol nem tudta eldönteni, hogy melyik út lenne járhatóbb. Végül megtorpan, és nem a nonfiguratív irányt választja (egyelőre), hanem visszaszelődül Cézanne-hoz egy átmeneti időre, remek portrészorozatot hozva létre.

„TÉZIS – ANTITÉZIS – SZINTÉZIS”

A cézanne-i formaeszménnyel való azonosulás a téralakítást¹⁶ illetően leginkább Tihanyi csendéletein szembeötlő. Amikor a különböző térrétegeket a képsíkhöz kö-

¹³ Kállai Ernő: Új magyar piktúra 1920–1925. [1925] In: Kállai Ernő: *Összegyűjtött írások / Gesammelte Werke 1. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1912–1925.* Sajtó alá rend.: Tímár Árpád. Budapest, 1999. 98.

¹⁴ <https://static01.nyt.com/images/2009/03/06/arts/bathers.jpg>

¹⁵ Charles Morice: *Les Aquarelles de Cézanne. Mercure de France*, 1907. július 1. 134. – ld.: *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904–1914.* Szerk. Passuth Krisztina, Szücs György. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2006. 41.

¹⁶ A perspektivikus mélytér illúziójával leszámoló Cézanne redukált, lapított téri ábrázolásainak inspiráló ősforrása egy Delacroix-kép volt. Cézanne előrebörülő asztali csendéleteinek sajátos térstruktúráját



I. Tihanyi Lajos: Ádám és Éva (a Pont Saint-Michel hátoldalán), 1907.
Olaj, vászon; 65 x 55 cm. © Magántulajdon.



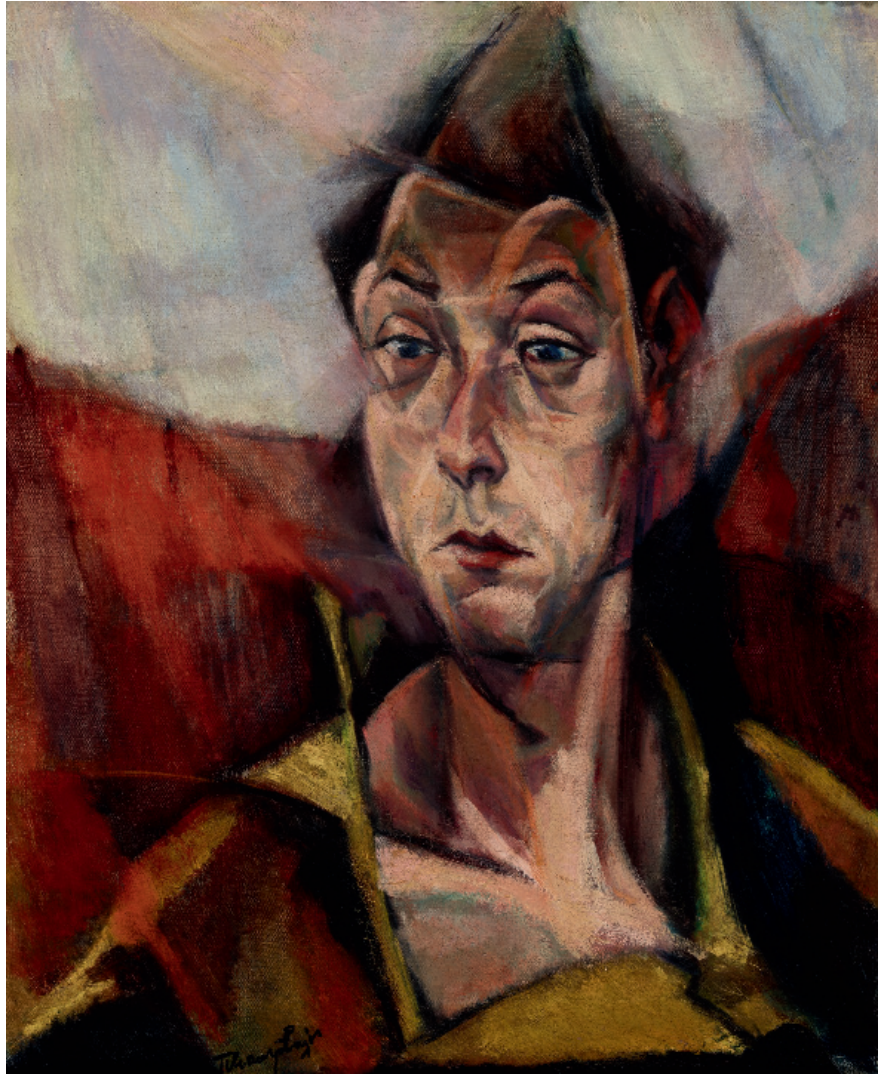
II. Tihanyi Lajos: Kompozíciós vázlat (férfi- és női alakkal), 1911–1912.
Olaj, vászon; 119 x 90 cm. © Magántulajdon.



III. Tihanyi Lajos: Kompozíciós vázlat két alakkal, 1912.
Olaj, vászon; 78 x 86 cm. © Füst Milán Fordítói Alapítvány.



IV. Tihanyi Lajos: Nagy sárgaterítés csendélet, 1909.
Olaj, vászon; 87 x 97,5 cm. © Magántulajdon.



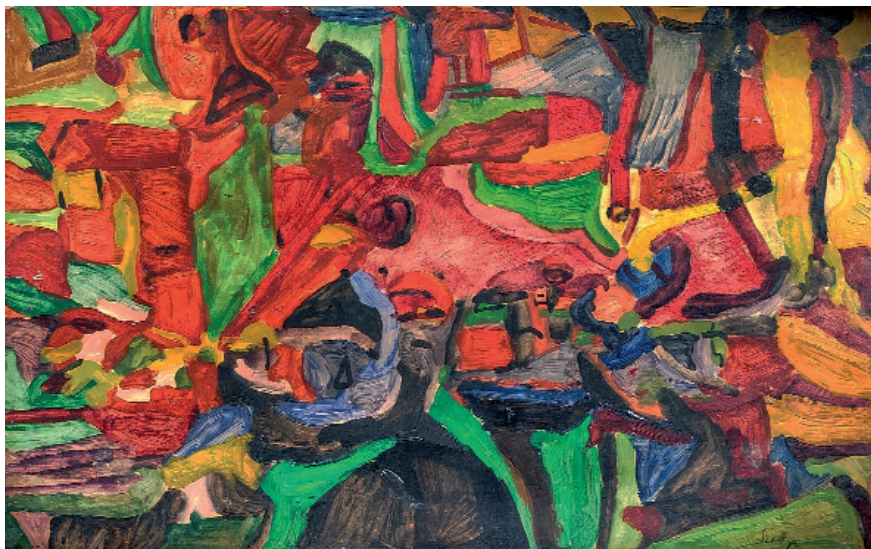
V. Tihanyi Lajos: Önarckép, 1914. Olaj, vászon; 56 x 45 cm. MNG, ltsz.: 62.31T
© Szépművészeti Múzeum - Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.



VI. Infra reflexiós felvétel a Varró István arcképe alatt rejtőzködő női portréről.
Fotó: Horváth Mátyás, Képzőművészeti Egyetem, Budapest.



VII. Berény Róbert: Varró István arcképe, 1918. Olaj, vászon; 100 x 86,5 cm;
j.b.f.: Berény 1918. © Füst Milán Fordítói Alapítvány, Budapest, fotó: PIM.



VIII. Szittya Emil: Kompozíció; dátum nélkül.

Olaj, farost; 26,7 x 42 cm; j.j.l.: Szittya. © Magántulajdon.

zelíti, nem a mélységi, hanem a horizontális és vertikális irányú „kilengések” jellemzők: a több-nézőpontúság és a térsíkok közelítése elvén az asztallapot a kép síkjára emeli és valamelyik irányban erősen megbillenti, mint például a *Csendélet két üvegpalackkal* (1909)¹⁷ című alkotásán. Egy másik beállított csendéletén pedig – *Csendélet zöld palackkal* (c. 1909) a gyűrött drapéria vertikálisan a magasba tornyosul – mint Cézanne csendéletein. Hasonló megoldásokkal találkozunk Berény és Orbán csendéletein is. (Berény: *Csendélet kancsóval és gyümölcsökkel*, 1910; Orbán: *Kannás csendélet*, 1910).

A *Kompozíciós vázlatok* bizonyos megoldásainak értelmezéséhez nem elegendő pusztán a cézanne-i kompozíciós elvek ismerete. Tihanyi öntörvényű képi koreográfiáival amilyen mértékben eltávolodott Cézanne-tól, olyan mértékben került közel a futurizmushoz. Tüldimenzionált deformációinak heves előadásmódja olyan futurista kulcsszavakat csalogat elő, mint az „erő”, „lendület”, „merészség”, „küzdelem” és „veszély”. Némi iróniával megjegyezhetjük: figuráinak anatómiai extremitásai egymás viszonylatában valóban „merész” és „veszélyes” képelemekként értékelhetők. A futurista gesztusokat is szintézisébe emelő kísérleteivel éppúgy „provokálta” a cézanne-i tanítást, mint ahogy Cézanne is folyamatos, de inspiratív összetűzésben állt előképeivel. Tihanyinak a cézanne-i modellt követő alkotói korszaka ezzel a „destruktív” kitérővel hasonló ívet írt le, mint amikor Cézanne dekonstruálta klasszikus előképeit: előbb a figurálistól a nem figurális felé haladt, majd újra a tárgyhoz közelített, azaz: tézis, antitézis, szintézis.

A cézanne-i struktúrához való visszatérést Tihanyi 1914 után festett arcképei igazolják, amikor a deformálás megszélidül, és portrészorozatainak a test zárt tömegegyeségei „nyitottá” válnak. Portré-kompozícióinak monumentális hatását a vertikális irányú „gótikus” szerkezet adja. A konstrukció erővonalainak irányai az ellentétes pólusokat a képmező határán kívül sejtetik. Tihanyi monumentális, „gótikus barokk

elemelve Inken Freudenberg meggyőzően bizonyítja, hogy az Delacroix-tól eredeztethető, egészen konkrétan a *Sardanapal halála* (1827) című művéből, melynek reprodukciója állandóan Cézanne műterme falán lógott. https://en.wikipedia.org/wiki/Sardanapalus#/media/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_Mort_de_Sardanapale.jpg A kép „mozgatható panelekből” épített kompozíció, melynek boruló térszerkezetét a festő egy dinamikus, vertikális irányú mozgással vitalizálta: „az edények, ékszerek, fegyverek minden pompája mintegy a szemünk elé van kiborítva, hogy aztán egy szakadék nyelje el. Az ezáltal zuhanó vízese módjára alábukó tekintetünket csak az előtérben ágaskodó rabszolganő húzza ismét fölfelé, vagy a ló látványa rántja vissza újra a képbe.” Majd azzal a summázó megállapítással fejezi be Freudenberg, hogy „a *Sardanapal halála* lényegében már nem elbeszélő történelmi festmény, hanem monumentális csendélet, erőteljes vanitas-ábrázolás. Ez volt talán a legalapvetőbb újítás, amely egy olyan festőben, mint Cézanne, tartós rezonanciát keltett.” – Inken Freudenberg: „És a kép, mit elhagytunk, kínoz és követ”. Cézanne és Delacroix. *Cézanne és a múlt* 2012. i. m. 54.

¹⁷ http://viragjuditgaleria.hu/pics/paintings/tihanyi_lajos-csendelet_zold_palackkal_1908-41_aukcio_94.jpg (https://www.chinaoilpaintinggalleries.com/famous-artists-cezanne-c-141_148/still-life-with-milk-can-and-apples-p-9733)

víziói”, a „grecói nevelést” idéző „megnyúlt szegletes formái”¹⁸ azt a hatást keltik, mintha az égi és földi gravitáció vektoriális eredőinek hálószerkezetében *egyesíténé az anyagot a szellemmel*. Világosan fogalmazza meg szintézisének lényegét a Kállai Ernőhöz írott, vele polemizáló *Revízió*ban, amelyet ars poeticának is értelmezhetünk: „Nálam a szellem és anyag egységes és szétválaszthatatlan, összetartozó. [...] Az én képeim nem csak a tárgyak képe, és nem csak azoknak térbehelyezésével előidézett dinamikus egymásra hatása a formáknak / nem „nehézkos konstrukció”! /, hanem a tárgyak, a tér és az ember szerves élete.”¹⁹ E gondolat legszebb és legkövetkezetesebben végigvitt képi megfogalmazása az 1914-ben festett *Őnarckép*. (V. tábla) A portrén a „grecói” reminiscenciát nemcsak a gótikus tektonikában, hanem a színidézeten is felismerhetjük: az olívszöld ingen a sárga fények aranyló felvilantása hasonló megoldás, mint ami a *Szent András apostol*²⁰ ciangante színváltó²¹ köntösén is látható. Mindezt ötvözi a cézanne-i eredetű „nyitott” képi struktúraépítés módszerével, például amikor *Őnarckép*en a fellazított körvonalak peremzónáinak színmezőin mindkét tárgytartomány – a fej és a háttér – békében osztozik.

DESZAKRALIZÁLÁS, SPIRITUALIZÁLÁS: PRIMITÍV ÉS KLASSZIKUS ÁTIRATOK

A felvilágosodás kora óta alapvetően két tényező befolyásolta a művészi öntudat alakulását; korának társadalmi adottságai és szellemi törekvései, valamint az a tágabb időintervallumot átölelő egyetemes világnézeti válság, amit éppen „a determináció megszűnése”, a fix igazodási pont hiánya idézett elő az „Istentől megfosztott világban”. A keletkezett eszmei űrt és a *totalitás* élményének hiányát a „szabadságra ítélt” modern művész azzal kompenzálja, hogy egy új individuális értékrend mentén újradefiniálja önmagát, valamint a világhoz való viszonyát. Szabaddá válva a hierarchikus rendszerű világkép kötelekétől saját kezébe veszi a *teremtést*; paradox módon demitologizál és deszakralizál, miközben minduntalan vágyakozik egy *teljességet* jelentő homogén világkép és egy stabil értékrend után. A mindent átfogó koreszmény hiányában a „totalitást” az individuális művész maga teremti meg a műalkotás *konstruált teljességében*. Az individuum önkénye korlátlan szabadságot élvez, ennek megfelelően a Nyolcak festőinél az ember önértelmezésének egymástól teljesen elté-

¹⁸ Berény Róbert: Tihanyi Lajos. *Bécsi Magyar Újság*, 1920. március 28. 5. – újraközölve: Majoros Valéria Vanília: *Tihanyi Lajos írásai és dokumentumok*. Budapest, 2002. 405.

¹⁹ Tihanyi Lajos: *Revízió*. [Tihanyi Lajos megjegyzései Kállai Ernő: *Új magyar piktúra 1925* című könyvéhez]. OSZK Kézirattár, Bölöni-Tihanyi-fond, 198/12. 6. Köszönet Barki Gergelynek, hogy e dokumentumra felhívta a figyelmem.

²⁰ Herzog Lipót-gyűjtemény, Szépművészeti Múzeum.

²¹ Ez a színváltó, színjátékos hatással élő pigmenthasználat a festészetben Firenzében és környékén tűnt fel a XIV. század vége felé. Ezt a technikát Michelangelo is alkalmazta a Sixtus-kápolna freskóin, Dániel próféta színváltó köntösén, valamint „Delphica” szibilla ruházatán. <https://mail.google.com/mail/u/0/#inbox/15a65fa93403377d?projector=1>

rő, eszményített és eszményítetlen változataival találkozunk. Míg Kernstok, Márffy és Pór klasszikus stílusutalások mentén teremtették meg az új embert, velük szemben Berény és Tihanyi kifejezetten a rótsággal hivatkoztak, hátat fordítva a klasszikus szépségeszménynek.

Az isteni teremtéssel, pontosabban a teremtésmítoszzal szembeni provokációként értelmezhető az a korai Tihanyi kompozíció is – az *Ádám és Éva* (1907 körül) (I. tábla) – amiről ez idáig csak mint kísérletlen kísérletről tettünk említést, alábecsülve éppen zárvány mivoltában rejlő jelentőségét. Az 1908-as *Pont St. Michel* című kép hátoldalán találjuk ezt a feltehetően egy évvel korábban festett kompozíciót, melyhez az inspirációt az éppen aktuális párizsi vagy budapesti Gauguin-kiállítások friss élménye adhatta. A mű megoldottságában ugyan nem emelkedik felül a kísérleti jellegén, valószínűleg Tihanyi is ezért fordította meg a vásznat. Azonban mégis egyedülálló a tekintetben, hogy ez az egyetlen eddig ismert provokatív kísérlet a Vadak repertoárjában, ahol a festő szabadon kezeli a Szentírást, és aktualizálja, hétköznapi történeté fokozza le a Bűnbeesést. Parafrázisát szarkasztikus tartalommal ruhazza fel, a formaelemekbe épített mögöttes szimbolikával átírja a bibliai jelenetet. Tihanyi megváltoztatja és felcseréli a Bűnbeesés szereposztását is. A legszembeesőbb motívum a csábítás metaforikus megjelenítése: a sárga színű, durva, pikkelyes felületűre mintázott, a végtelenségbe „kigyózó” kísértés útja. Annak sárga szalagján jelenik meg az első emberpár, valamint benne gyökerezik, belőle nő ki a tiltott gyümölcs fája, amiről Ádám (!) éppen szakít egy almát. Mintha ez a gyümölcs volna a Nő ára, amivel megvesztegetheti a pőreségét feltáró és felkínálkozó, az arcát eltakarva személytelenségbe burkolózó Évát. Tihanyi önkényes profán értelmezéssel deszakralizálta az ószövetségi témát, az újkorhoz igazítva mondanivalóját, majd a modern tanmesévé alakított történetet a századelő provinciális divatú, kerekded virággyász fazonjával helyezte a jelen időbe. Ez a mű pusztán létezésével maga a bűnbeesés metaforája. Nemcsak amiatt, hogy a festőnek volt bátorsága az örök érvényű teremtésmítoszt relativizálni. Esztétikai szempontból is megvalósul a bűnbeesés, azé a „bűné”, amely barbár, primitív keresetlenségével az *előzmény nélküliséget eljátszva* (fauve-os attitűd!) végérvényesen megtagadja a görög-latin hagyományú klasszikus szépségeszményt. Majd a *Nyolcak* korszakában fordulat következik be, a grecói és cézanne-i reminiscenciák Berényt igazolják, aki azt írta róla, hogy a dolgokról való vízióit „a latin faj festőin nevelkedett” ízléssel festi meg.²²

Tihanyi figurális kompozícióin később sem mond le a primitív kifejezőerő közvetlenségéről. Alakjainak kerekded bumfordisága szögletesebb konstrukciókban születtek újjá későbbi, 1911-ben készült *Kompozíciós vázlatain*. A nyers megmunkálású, hegyesszögökben metszett aktok darabos formaideája távolról sem Cézanne „töprengő keze” alól került ki. Noha a felemelt karú, hegyes könyökű aktmotívumok cézanne-i előképekből származnak (*Pihenő fürdőzők*, 1876–1977, *Fürdőzők sátor előtt*, 1883–1885), az expresszív forma archetipusát mégis inkább a törzsi művészetektől inspirált, barbár erejű Picasso-műben, *Az avignoni kisasszonyokban* (1907)

²² Berény 1920. i. m. – Majoros 2002. i. m. 405.

fedezhette fel Tihanyi. A Nyolcak utolsó kiállításán szereplő aktos *Kompozíciós vázlatait* még pártolói köre is kritikával fogadta: „elhibázottnak találjuk a kompozícióterveit, ahol az egyensúlyozást úgy túlozza, hogy alakjait eltorzítja.”²³ – írta Bálint Aladár. Maga Tihanyi „szerkezeti szükségszerűséggel” magyarázza az „oly következetesen megokolt deformálásokat.”²⁴ *Kompozíciós vázlatainak* feszültségét éppen az elvont képszerkezet és a naturális képelemek nyugtalanító ellentéte generálja.

A négy festőre zsugorodott művészcsoporthoz utolsó kiállításának értékelésében Felvinczi Takács Zoltán külön kiemeli „a primitívség” meghatározó jelentőségét. Noha ő elsősorban az olasz primitívekre gondolt, az állítások érvényesek Matisse és Picasso festészetének „primitív” attitűdjére is: „A művészetért folytatott nagy küzdelmünk legfontosabb haditette a primitívségben rejlő titokzatos erőforrások meghódítása volt. [...] A dolog természetében rejlik tehát, hogy a primitív formák benyomása közvetlenebb és mélyebb [...]. Intellektuális törekvéseink rendkívüli életképességének bizonyítékát látom abban, hogy ma már mindenben ezt a nagy közvetlenséget keressük.”²⁵

Itt aktuális megemlíteni, hogy nemcsak Kernstok írott festői programja, *A kutató művészet* című tanulmánya készült francia licenc alapján, de a hazai pártoló kritika is követte a jelentős külhoni véleményformáló vezérek nézeteit. Maurice Denis és Émile Bernard mellett meghatározó volt Albert Aurier és Félix Fénéon kritikusok személye, akikben Cézanne munkássága annak az éppen kialakuló szimbolista látásmódnak jegyében keltett érdeklődést, melyben a „primitív” és „klasszikus” terminusok rendszeresen visszatérő fogalmak voltak.²⁶ Felvinczi Takácsot jóval megelőzve már Roger Fry, az angol festő és műkritikus is leírta, hogy „vissza kell térni a primitív művészethez, hogy visszanyerjük a kifejezés erejét, ami elveszett a valószínűség illúzióját felkeltő eljárások túlzó alkalmazása során.”²⁷ Cézanne festészetét először ő hozta összefüggésbe az olasz primitívekkel (a korai itáliai festőkkel), amikor azt a megállapítást tette, hogy a francia mester elsőként törekedett „olyan kompozícióra, amely a primitívek remekműveinek koherens, architekturális hatását eredményezi.”²⁸ Carolin Elam is említést tesz esszéjének zárófejezetében egy nagyszabású *Primitifs français* kiállításról (Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, 1904), aminek kapcsán Cézanne egyik méltató kritikusa, Claude Roger-Marx megjegyezte; a Primitívek-kiállítás látogatói Cézanne-t

²³ Bálint Aladár: A „Nyolcak” kiállítása. *Népszava*, 1912. november 24. 11. – *Az utak* III.: 493.

²⁴ Tihanyi Lajos: Revízió. i. m. 4.

²⁵ Felvinczi Takács 1912. i. m. – *Az utak* III.: 481.

²⁶ Linda Whitely: Cézanne recepciója. *Cézanne és a múlt* 2012. i. m. 148. Gosztonyi Ferenc nagy vitát gerjesztő írásának, – főleg a Nyolcakhöz a szimbolizmus felől közelítő felvetéseinek – ez a Cézanne-recepció utólag „megágyaz”, és szinkronban van vele. (Gosztonyi Ferenc: „Ha Cézanne-nak igaza van, akkor igazam van nekem is”. A Nyolcokról. *Artmagazin*, 9, 2011, 1. 34–42.)

²⁷ Caroline Elam: Modern látomás és „régbbi mesterek”. Roger Fry Cézanne-képe. *Cézanne és a múlt* 2012. i. m. 170.

²⁸ Uo., 168.

„az *Avignoni Pietà* mesterkéletlenül őszinte eszközökkel dolgozó alkotójához hasonlították.”²⁹

Nota bene, Tihanyinak is van egy klasszikus *Pietà-beállítást idéző Kompozíciós vázlata* (1911-1912), (II. tábla) ahol a klasszikus kánon provokálásának, szentségtelenítésének ugyanazzal a dramaturgiai fordulatával él, mint amit az *Ádám és Éva* művén korábban alkalmazott: a szerepeket felcseréli. Ezen a *Kompozíción* egy mezítelen női test hanyatlik hátra a férfi öléből, ami óhatatlanul egy veszélyes kísértés gondolatát csempészi a műbe. A „klasszikus beállítás” statikus jellege Tihanyinál eltűnik, amikor a dinamikát nemcsak a mozdulatokba, de az anatómiai deformációba is beleviszi. A hatalmas szárnyakká növelt kulcsfontok és a végtagok összjátéka olyan képet fest, mint egy méretes propeller, amelynek pörgő mozgása bizonytalanná és ideiglenessé teszi a „lent” és a „fent” helyét, - a szándékos festői koncepciónak megfelelően. (Ez az első lépés az *alapnézet relativizálása* felé, mely később a gravitációval már nem számoló absztrakt festészetének sajátja lesz.)

Tihanyi sajátos individualizmusa világnézeti beállítottságából is következik: szilárd meggyőződését a reneszánsz előtti korok festőjéhez méri, akik „a hitükből eredő szellem megnyilatkozására való alkalomnak tartották a festést.”³⁰ De elhatárolódik azok dualisztikus szemléletétől: „bár hitem nem nazarénusi, feltétlenül valom az istent. Az istent, mely megszűnt fogalomban, megszűnt az ideákban, megholt az emberben, de él abban a hitben, mely hit mindennek, [...] szellemnek és anyagnak összetartozását, változhatatlanságát vallja - a dolgokban és nem a dolgok mögött.”³¹ Ez a hitvallás Tihanyi festői gyakorlatában olyan deszakralizáló mechanizmus által ölt testet, amilyennel Pór *Hegyibeszédében* is szembesülhetünk: amikor a Szentírás csupán az „elrugaszkodási pont” vagy egy apropó rangját kapja, és az alkotói önkény eszközévé válik. A művész deszakralizálja a „nagy szüzsét”, újraértelmezése során spiritualizálja a matériát, és így az anyag átszellemítésével „kiváltja” a mítoszt. Azonban a művészi önkény mindig tekintettel van arra, hogy a szüzsét ne semmisítse meg, az felismerhető maradjon, hiszen éppen a viszonyítási ponttól mérhető le az alkotói elrugaszkodás bátorsága és szabadsága. A spiritualizálás azonban nem feltétlenül jár együtt a deszakralizálással, hiszen éppen az átszellemítéssel maga a művész is „szakralizál”, melynek olykor azzal is nyomatékot ad, hogy színidézeteket vagy formautalásokat alkalmaz, és a reminiscenciáknak az eredetét átszellemítő erejével is számol. Nem kell „nagy témában” gondolkodnunk, ez egy hétköznapi csendéleten belül is megtörténhet. Például Tihanyi *Nagy sárgaterítés csendéletén* (1909) (IV. tábla) a drapériának a gótikus kánon szerint tördelt redői és a rajta megjelenő aranyokker színidézet azt a benyomást keltik, mintha El Greco Péter apostola felejtette volna köntösét ott az asztalon.³²

²⁹ Uo., 178.

³⁰ Tihanyi Lajos: *Revízió*. i. m. 3.

³¹ Uo., 4-5.

³² <http://www.elgreco.net/images/paintings/st-peter-and-st-paul.jpg>

El Greco szelleme tehát visszalopakodott – és annak „örökérvényűségével” sáfárkodik Tihanyi is. Kompozíciójának „gótikus-barokk” építettségében közvetlenül megjelenik az égi és földi dimenziókra való utalás, melyek nemcsak feszültségnövelő gravitációs vonatkoztatási pontok: Tihanyinál ezek a dimenziók szellemnek és anyagnak a szimbolikus megfelelői, amelyek aztán a két virtuális pólus között – éppen a vásznon! – egy műtárgyban egyesülnek.

Tímár Árpád

LEHEL FERENC ÉS A „KERESŐK”

A kérdés, hogy kik voltak a „keresők”, hogy mi a jelentése ennek a kifejezésnek, hogy kik használták jellemzőként vagy megbélyegzőként, akkor került a művészettörténelem figyelmének előterébe, amikor Passuth Krisztina 1967-ben megjelent *A Nyolcak festészete* című könyvének bevezetésében ezt írta: „1909-ben forradalmi művészcsoport születik nálunk Magyarországon, [...] tagjai 1909-től 1911-ig »keresők«-nek nevezik magukat.”¹

A könyv megjelenése óta eltelt fél évszázad során sok részletkérdés tisztázódott a csoportról és a „keresők”-ről egyaránt, eredményei beépültek a Nyolcokról szóló legújabb szakirodalom összefoglalásának tekinthető nagy katalógusba, mely a 2010-es jubileumi kiállításra készült.²

Apró, de érdekes adalékok azonban újra és újra előkerülnek, így például említésre érdemes, hogy Lehel Ferenc (1885–1975), a Csontváry-könyvei révén elhíresült művészeti író pályafutása során többször belebonyolódott a keresőkkel kapcsolatos vitákba, értelmezésekbe.

Lehel festőként kezdte pályafutását. 1903–1907 között a budapesti képzőművészeti főiskola – akkori nevén Mintarajziskola – növendéke volt, többször megfordult a nagybányai művésztelepen is.³ Művészi munkásságából azonban alig ismerünk valamit, korán felhagyott a festéssel, érdeklődése a modern művészet elméleti kérdései felé fordult.

Első figyelemre méltó írását a Miénk második, 1909-es kiállítása nyomán publikálta *A Ház* című folyóiratban „Az ultramodernek”⁴ címen. Ez a kiállítás fontos állomása volt a Nyolcak előtörténetének, a tárlatról megjelent beszámolók arról tanúskodnak, hogy már ekkor igen határozottan – sokak számára irritálóan – megjelentek azok a törekvések, amelyek utóbb megindokolták a Kernstok-csoport kiválását, önálló szervezetté alakulását.

A támadások élessége, durvasága jól jelzi az elutasított művészek újszerűségét. Komáromi Kacz Endre például „napi sikerre éhes szélhámosok”-nak nevezte a fiata-

¹ Passuth Krisztina. *A Nyolcak festészete*. Budapest, 1967. 7.

² *A Nyolcak*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Pécs – Budapest, Baranya Megyei Múzeumok Igazgatósága – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2010.

³ Réti István kimutatásai szerint 1904, 1906, 1908, 1912 és 1914-ben járt Nagybányán. Réti István: *A nagybányai művésztelep*. Budapest, 1994. 166–171.

⁴ Lehel Ferenc: *Az ultramodernek*. *A Ház*, 1909. II. évf. 3. sz. 69–70. – újra közölve: „*Az utak elváltak*”. *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény*. I–III. Gyűjtötte, vál. és szerk. Tímár Árpád. Budapest – Pécs, 2009. II.: 42–43. [továbbiakban: *Az utak*] Lehel ezt az írását beépítette első könyvébe is: Lehel Ferenc: *A művészet bölcselete*. Budapest, 1909. 133. (Az ultramodernek című fejezet).

lokat, „az a hóbort, melyet ők *iránynak* vallanak, tulajdonképpen divat, melyet egy a bolondok házából kikerült, (de meg nem gyógyult) agy talált ki”.⁵ A *Magyarország* kritikusa „förtelmes éretlenségekről”⁶ beszélt, a *Budapesti Hírlap* kritikája szerint „egy csapat vendég-ifjú [...] a legszörnyűbb ízléstelenséget produkálta. Lépten-nyomon durva mázolású, hullaszínű aktok kiabálnak le a falakról, förtelmesen elrútítva az emberi testet.”⁷

Lehel nyilván ezekre a művészekre utalt, amikor azzal indította cikkét: „Jó ideje már, hogy egy sereg fiatalember teljes őszinteséggel és komolysággal azon fáradozik, avval tölti egész idejét, hogy végül is a műértő közönség gúnykacaját vonja a fejére. Elszántságukat nem lehet már divatszeszélynek nevezni, kitartásukat talán meg kellene jutalmazni már legalább avval, hogy megvizsgáljuk, igaz-e az ő ügyük”.

Lehel nem említett neveket,⁸ konkrét műveket, őt a probléma elméleti megközelítése foglalkoztatta. „A fiatal piktorok azt mondják, hogy ők keresők, a kritikusok meg, hogy dekadensek [...] Mennyiben igaz hát az, hogy keresők, és vajon dekadensek-e? Mik az ismertetőjelei az egyik művészi állapotnak és mik a másikei, melyiknek jeleit fogjuk rajtuk megtalálni?”. Lehel válasza ekkor egyértelmű volt, „nem lehetnek ugyanannak a művészi felfogásnak a keresői, amelynek a dekadensei állítólag”. Lehel tehát a fiatalok, a keresők mellé állt, törekvéseiket őszintének tartotta, elutasította, hogy dekadensek lennének s azt a magyarázatot is, hogy csupán a mindenkori divatot követik.

Nem Lehel volt persze az első, aki a „keresők” kifejezést leírta, a kiállításról megjelent bírálatok szerzői közül többen használták ezt a legmodernebb törekvések követőinek jellemzésekor. Voltak, akik elismerésként pozitív jelentést adtak a kifejezésnek, s voltak, akik számára az elutasítás, a megbélyegzés eszköze volt. Nyitray József például az fejlődés, a haladás feltételének tekintette a keresést: „meg fog halni az ultramodern művészetnek az a része, mely értelmetlen és logikátlan, s át fog alakulni, végleg le fog szűrődni az a része, mely becsületes keresésnek, kínos töprengésnek eredménye. E keresők legtipikusabb példánya *Kernstok* Károly, az örök izgalomban élő, a magával soha meg nem elégedő (nem megrovás ez, de dicséret), a nyughatatlan újtó. Egyre keres, s ebbe nekünk bele kell nyugodnunk”.⁹

A konzervatív értékrendet képviselő bírálók többsége viszont botrányosnak, felháborítóknak tartott mindent, amit a keresők képviseltek. Az *Élet* című hetilap kriti-

⁵ Komáromi Kacz Endre: A M.I.É.N.K. II. kiállítása. *Az Idő*, 1909. február 22. 6-7. - *Az utak* II.: 29. 6 njl. [Novák József Lajos]: M.I.É.N.K. A Nemzeti Szalon kiállítása. Magyarország, 1909. február 14. 13-14. - *Az utak* II.: 13-15.

⁷ A M.I.É.N.K. kiállítása. *Budapesti Hírlap*, 1909. február 14. 20. - *Az utak* II.: 10.

⁸ Lehel egy későbbi írásában konkrétan megfogalmazta, kikre gondolt: „M.I.É.N.K. néven művészeti egyesület alakult, melyben progresszívek tömörültek. [...] a csoportosulás jellegét nevének megfelelően a nagybányai és szolnoki iskola adta. Mindazonáltal a kiállításnak nem volt olyan egységes képe, mint a csoport nevének, mert a tagok közt jelen volt a nyergesújfalusi iskola is, (a „Keresők”),” (Lehel Ferenc: *Gulácsy Lajos dekadens festő*. Budapest, 1922. 27.).

⁹ Yartin [Nyitray József]: A M.I.É.N.K. kiállítása. *Az Ujság*, 1909. február 15. 63. - *Az utak* II.: 19.

kusa szerint: „A »keresők« vásznai előtt állva szinte hajlandó vagyok elhinni, hogy az ízléstelenségek, szertelenségek, a mondvacsinált primitívségek országa szakadt reánk. [...] ma nincs olyan lelkiismeretes kritikus, aki a »keresők« munkáját művészetnek minősíthesse.”¹⁰ Kézdi-Kovács László viszont egyértelműen nevelésésnek próbálta láttatni a modern törekvéseket: „A »keresők« csoportján például a pukkadásig kacaghatunk. És nevetni fog egész Budapest, mint ahogy Párizsban az Indépendants-kiállításának nevető-kabinetjeiben is egész Párizs a hasát fogta nevetében e festett csodaszörnyek láttára. Nevetnénk mi is reggeltől estig, de utóvégre is dühbe gurulunk, mert eszünkbe jut, hogy hiszen most a Nemzeti Szalonban vagyunk, a művészet hajlékában, s nem a lipótmezei tébolyda külön műcsarnokában. Amit *Kernstok* és fiatal társai, *Márffy*, *Perlrott Csaba*, *Czigány Dezső* s még néhány »kereső« produkál, az egyszerűen művészi tudatlanság vagy a legrafinírozottabb szencióhajhászás.” Kézdi-Kovács jól értesültségét fitogtatva még azt is tudni vélte: „hogy *Kernstok* egy még újabb szecesszió magva lesz, mely a Miénkől kiválik és »Keresők« címe alatt a hazai ultraifjúsággal, művészetünk e fiatal óriásaival, új művészcsoportot fog alakítani.”¹¹

Voltak tehát előzményei Lehel szóhasználatának és elmékedéseinek. Ő végül is pozitív minősítésként használta a kifejezést, elutasította, hogy a keresőket dekadenseknek tekintsék, éles ellentétet látott a kettő között, s az ellentétes kifejezéseket rendezőelvként használta. Ebben az írásában nem nevezett meg egyetlen művészt sem, de a későbbi fejlemények alapján egyértelmű, hogy a keresőkhöz sorolt Nyolcak, s azon belül elsősorban *Kernstok* törekvéseivel értett egyet.

A Nyolcak fellépését, az *Új képek* című kiállítást követően 1910 januárjában, amikor meghirdették a Galilei-Körben tartott *Kernstok*-előadás¹² vitáját, a leendő résztvevők, „ismert műkritikusaink”¹³ közt Lehel Ferencet is felsorolták. A vitáról szóló beszámolók persze csak nagyon röviden utaltak a felszólalók által mondottakra, Lehelről csupán annyit írt *Az Ujság* tudósítása: „*Lehel* Ferenc *Kernstok* műveiben nem plasztikai, hanem dekoratív ideált lát.”¹⁴ *Az Egyetértés* beszámolója kissé árnyaltabban közvetítette véleményét: „*Lehel* Ferenc a kernstoki irányban nemcsak a plasztikai, hanem a dekoratív ideált is látja, amit az optikából vett példákkal illusztrál.”¹⁵ Lehel tehát ekkor a szimpatizánsok, a támogatók közé tartozott.

Festőként nem volt köze a keresőkhöz, az a kevés, amit ismerünk munkáiból, arról tanúskodik, hogy nem távolodott el utolsó mestere, Ferenczy Károly szemléletétől. Feleségét, Lehel Máriát viszont, aki szintén több nyarat töltött Nagybányán,

¹⁰ m. [Margitay Ernő]: A MIÉNK kiállítása. *Élet*, 1909. február 21. I. évf. 8. sz. 266. – *Az utak* II.: 24.

¹¹ (Kézdi) [Kézdi-Kovács László]: A Miénk új kiállítása. *Pesti Hírlap*, 1909. február 14. 9–10. – *Az Utak* II.: 16.

¹² *Kernstok* egyébként nem a „keresők” kifejezést használta, előadásának címe: „A kutató művészet” volt. *Nyugat*, 1910. január 16. III. évf. 2. sz. 95–99. – *Az utak* II.: 288–292.

¹³ Vita a modern művészetéről. *Egyetértés*, 1910. január 13. 13. – *Az utak* II.: 279–280.

¹⁴ Vita a modern művészet fölött. *Az Ujság*, 1910. január 18. 13. – *Az utak* II.: 300.

¹⁵ Modern művészet. *Egyetértés*, 1910. január 18. 13. – *Az utak* II.: 299.

Réti István nevezetes feljegyzésében a „Neók és félneók” közé sorolta.¹⁶ Nem alaptalanul, hiszen azok a művek, amelyeket a Nyolcak 1911-es kiállításán vendégként kiállított, összhangban voltak a törzstagok törekvéseivel.

Lehel Ferenc részt vett a Nyolcak második kiállítása köré szervezett rendezvényeken is, „előadást tartott a Galilei-kör tagjainak a Nyolcak törekvéseiről.”¹⁷ Szintén egy rövid hírből tudható, hogy a Művészház 1911-es nagy Kernstok-kiállításán tárlatvezetést tartott: „A Harkányi-Kör Kernstok retrospektív kiállításán vasárnap délelőtt 10 órakor Kernstok Károly művészetét ismertető sétaelőadást rendez, amelyet *Lehel Ferenc* festőművész tart.”¹⁸

Az is a Művészházzal való kapcsolatairól tanúskodik, hogy lapjukban több írása is megjelent. Ekkor is az foglalkoztatta, hogy az új törekvéseket hogyan lehet jellemezni, miként lehet megnevezni. A Művészház palotaavató kiállításán kiosztott díjak kapcsán írta: „1904-ben érték el a nagybányaiak és a velük küzdő többi magyar impresszionisták, hogy a Műcsarnokban mint hódítók berendezkedtek s a legértékesebb falakat maguk számára lefoglalták. De íme ugyanebben az esztendőben a Párizsban dolgozó fiatal festők megérezték az új művészetnek intuícióját és a következő nyáron, 1905-ben, hazahozták magukkal. [...] Azok – akik ezt a két táborot impresszionistáknak, illetőleg neo-, poszt-, antiimpresszionistáknak vagy expresszionistáknak nevezik – azt állítják, hogy az egyik a természetet felületesen akarja ábrázolni, a másik annak a lényegét hámozza ki. Alig hihető, hogy ez a megkülönböztetés helyes és valószínűtlen, hogy egy ilyen különbség ekkora kitörésekre ragadna ellenfeleket.”¹⁹ A következő „elméleti” cikkéből azután kiderül, hogy mért nem használta ekkor már a „keresők” kifejezést. „Az impresszionizmus nem kifejező elnevezés; az antiimperializmusnak pedig – ha ez alatt az őt felváltó iskolát, akiket még stilizálóknak, szintetikusoknak, keresőknek, neoklasszikusoknak is neveznek (csupa merő, értelmetlen elnevezés) – az antiimpresszionizmusnak teljességgel semmi értelme nincs.”²⁰ Hogy a terminus elutasítása mögött ekkor már a művészi törekvésekben való csalódás is meghúzódott-e, nem tudjuk. De amikor legközelebb szóba kerültek a „keresők”, Lehel véleménye már egyértelmű volt.

A világháború borzalmainak hatására, az összeomlás utáni helyzetben Lehel az egész 19–20. századi modern művészet történetét újraértelmezte. A stílus vált központi problémájává, így a régi művészet stílusának lerombolása s az új megteremtésének elmaradása. 1920-ban ezt írta „A »keresők«” című cikkében: „a stílkereső kalandor út eltartott egy negyed századig. Ezalatt bejártak futurizmust, kubizmust,

¹⁶ *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904–1914*. Szerk. Passuth Krisztina, Szücs György. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2006. 57.

¹⁷ Előadás a „Nyolcak”-ról. *Világ*, 1911. május 10. 13. – *Az utak* III.: 162.

¹⁸ A Kernstok-kiállítás bezárása. *Az Ujság*, 1911. december 15. 14. – *Az utak* III.: 286. 2. jegyzet

¹⁹ L. F. [Lehel Ferenc]: A Művészház kitüntetett művészei. *Uj Művészet*, 1913. február, I. évf. 4. sz. 21–24.

²⁰ Lehel Ferenc: Gondolatok az „impresszionizmusról” és „antiimpresszionizmusról”. *Uj Művészet*, 1913. március, I. évf. 5. sz. 20.

szimultanizmust, orfizmust, Blauer Reiterek felfedezték az aktivizmust, szimfonikus festést és az expresszionizmust. [...] ám ahelyett, hogy megtalálták volna a stílt, amelyet az utódok átvegyenek tőlük, hát a meglévő stílusukat is elvesztették.”²¹

Következő cikkének címe már az volt: „Egy művészettörténeti monstredráma”,²² majd ezen a címen könyvet is megjelentetett, összefoglalva elmékedéseit. Megismételte, hogy a folyamat lényege „a művészet bomlása”, „a művészet csődje”, „ennek a csődnek utolsó, legizgalmasabb fejezete a »keresők« sorstörténete. A »keresők« balsorsa valóban egy kor tragédiája.”²³ Lehel csalódásának, kiábrándulásának oka a művészek megtorpanása, visszafordulása, az új stílusra való törekvés feladása volt. Név szerint is felsorolta a „megtért” magyar „vezéreket”: Kernstok, Grünwald, Vaszary.²⁴

Néhány kritikát is írt ebben az időben Lehel, legjelentősebb a Márffy Ödön 1921-es tárlatáról szóló bíráló, melyben részletesebben kifejtette, milyen folyamatokra, milyen változásokra gondolt. „Felületesen nézve e képeket egy kereső művész rendíthetetlen akarata imponálhat, amint [...] folytatja az előtetőrő útját. Az avatott figyelmét azonban nem kerüli el számos kifejezésbeli elváltozás, amelyek sorsdöntők és súlyos lelki tusákról tesznek tanúságot. Kétségtelen, hogy az az önbirkózás, amely a legjava keresőket végül is megtérésre bírta, az Márffy lelkében is lefolyt és lényegében ugyanazon eredménnyel. E művészt éppen úgy a naturalizmus felé fordította vissza az expresszionisták nihilizmusa, mint a többi megtértet.”

Minden korábbinál világosabban, egyértelműbben megfogalmazta Lehel, mit tartott a keresők eredeti törekvése lényegének: „A keresők mozgalmának tartalma a lineáris stíl kikristályosítása lett volna. A lineáris stíl nem igazabb, nem tökéletesebb, nem értékesebb a fény-árnyék stílnél, csak más stíl. De az a láng, amely ezt a stílt ki akarta kristályosítani, a legrövidebb idő alatt szerte kialudt és a lineáris stíl a kikristályosodása előtt átadta helyét a fény-árnyéknak.”

Ezt a tézist Lehel egy kiemelkedő mű példáján is demonstrálta: „a tíz év előtt lineárisnak indult stílje teljesen átadta a helyét atmoszferikus témáknak. [...] Nagy női aktja [...] ez a torzójában klasszikus formatökélyű alak szimbolizálja a megtért kereső eltitkolt lelki viharát. E szívárványszínű bársonyos tónusokba fűröszött karcsú lánytesten nem látszik, hogy egy hármás csoportképnek volt egyik tagja, amelyet a művész felszabott és átfestett. Sohasem lehet Márffynak megbocsátani, hogy ezt a szörnyítettet elkövette. Ez a kompozíció volt a magyar keresők egyik legmuzeálisabb remeke.”²⁵

²¹ Lehel Ferenc: A „keresők”. *A Hét*, 1920. január 22. XXXI. évf. 4. sz. 59–61.

²² Lehel Ferenc: Egy művészettörténeti monstredráma. *A Hét*, 1920. május 20. XXXI. évf. 17. sz. 253–255.

²³ Lehel Ferenc: *A romantikától az ekspreszióig. [I] Egy művészettörténeti monstredráma*. Budapest, 1921. 31.

²⁴ Uo., 49.

²⁵ L. F. [Lehel Ferenc]: Márffy Ödön „Studio”-beli kiállítása. *A Hét*, 1921. február 10. XXXII. évf. 5. sz. 78. A Lehel által említett „hármás csoportkép” történetét Rockenbauer Zoltán dolgozta fel részletesen (A „három akt”, avagy elveszett-e Márffy Ödön korai fő műve? *Művészettörténeti Értesítő*, 54. 2005. 309–318.).

A világháború borzalmai, az összeomlás utáni helyzetben Lehel az egész 19.–20. századi művészet történetét „a művészet bomlásaként”, „a művészet csődje”-ként látta, s „ennek a csődnek utolsó, legizgalmasabb fejezete a »keresők« sors története. A »keresők« balsorsa valóban egy kor tragédiája.”²⁶ A csalódás, a kiábrándulás oka a művészek megtorpanása, visszafordulása volt. Név szerint is felsorolta a „megtért” magyar „vezéreket”: Kernstokot, Grünwaldot, Vaszaryt.²⁷

Csontváryt nem sorolta a „keresők” közé,²⁸ teljes joggal egyébként, talán ezért is fordult érdeklődése a háború után az ő művészetére felé.

1923-ban újra visszatért a keresők problémaköréhez, könyvsorozatot²⁹ tervezett, ennek azonban csak első kötete jelent meg, *Cézanne. A keresők I.* címen. Bevezetőjében újra megfogalmazta művészettörténet-konceptiójának alaptézisét: „A keresők szerencsétlensége avval kezdődött, hogy atyáik semmi áron nem akartak tudomást venni bizonyos vagyonukról. [...] Elindultak tehát keresni, s ekkor történt meg velük a szerencsétlenség. Mert ahelyett, hogy valamit találtak volna, hát a meglévő vagyonukat elvesztették a keresésében. – A keresők a 80-as éveket követő nemzedékek újító művészei voltak: atyáik a naturalisták. Vagyonuk a stíl, amit a naturalisták nem akartak se látni, se hallani, míg végre a 70-es években végleg meg is feledkeztek róla. [...] A keresők története a legszomorúbb játék, amit az élet kitalálhatott: A nyugati kultúra drámai lezajlásában a 19. század története tölti ki az utolsó felvonást. [...] Az utolsó felvonásnak pedig egyik legutolsó, de főleg legmegrázóbb jelenete a „keresők” tragédiája. [...] Az első keresők hite és lelkesedése rendíthetetlen volt, őszintesége gáncson felül állt. Vállalkozásuk ösztönös lázadás a megsemmisülés ellen, halálvívódás. Hogy a halál győzött, nem egyéni gyarlóságukon múltott. Ők férfiak voltak, kik a kezdődő enyészet korában egyedül képviseltek idealizmust. Schizofréniások idealizmusa volt ez, de idealizmus.”³⁰

²⁶ Lehel Ferenc: *A romantikától az ekszpresszióig.* 1921. i. m. 31.

²⁷ Uo., 49.

²⁸ „Csontváry nem kívánt dekadens lenni. Ő nem volt »kereső«, legföljebb a világító színeket kereste, amire már senki nem volt kíváncsi.” Lehel Ferenc: *Csontváry Tivadar. A posztimpresszionista festés magyar előfutára.* Budapest, 1922. 56.

²⁹ Az első kötet belső címlapjával szemben olvasható a tervezet: „A keresők. Négy élettörténet. Cézanne, Gauguin, Van Gogh, A keresők.” Lehel Ferenc: *Cézanne. A keresők I.* Amicus, 1923. 2.

³⁰ Uo., 5., 8. (A könyv bevezető fejezetének is az a címe: „A keresők”.)

Kopócsy Anna

A KUNFFY-GYEREK

A MŰVÉSZI VERSENGÉS PÉLDÁI¹

„Oda Vargaligetre kijött hozzám hozzám Rónai Józsi kollégám is, és ő is dolgozott. Tetszett néki, ahogy a fiamat egy nagy fotelbe ültettem, piros almával a kezében és ezt ő is megfestette. Nagyon szerette ezt a képét, sok kiállításon szerepeltette »A Kunffy-gyerek« címmel»² – számol be Kunffy Lajos arról az eseményről, amikor Rippl-Rónai Józseffel közösen egyazon modellt ugyanabban a beállításban, ugyanakkor festették meg. (X. és XI. tábla)

A fenti idézet többször előkerült már Rippl *A Kunffy-gyerek* című művéről szóló diskurzusban,³ de egyedül Molnos Péter emeli be úgy, mint a művészi versengés egy fajtáját.⁴ Nála a művek kvalitásai alapján Rippl-Rónai viszi a pálmát. A következőkben tovább vizsgálom, sőt egy harmadik személyre ki is terjeszteném e nemes versengés eredményeit, felidézve a művészek barátságát, közös témáikat, részben hasonló életsorsukat.

A kis Zoli (Zitán) arcképét követően Rippl az egész Kunffy családról készített portrékat. A Kunffy-gyerek mellett megfestette Lajos portréját, de talán a legismertebb a Kunffynét (Tiller Ella zongoraművészt) ábrázoló pasztellsorozata, melyek *A Kunffy-gyerek* mellett Nemes Marcell gyűjteményének lettek fontos darabjai.⁵ De

¹ A tanulmány ötletét a Budapesti Történeti Múzeumban 2016. október 13. és 2017. február 19-e között rendezett *Gyerek kor/kép* kiállítás adta, ahol szerepelt Kunffy Lajos festménye. A címben szereplő képek a következők: Kunffy Lajos: *Fiam almával*, 1904. Olaj, karton, 46 x 55 cm. Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum, Ltsz.: 64.15.; Rippl-Rónai József: *A Kunffy-gyerek*, 1904. Olaj, vászon, 70,5 x 59 cm. Magántulajdon; Márfy Ödön: *Márfy Valika portréja*, 1907. Olaj, vászon, 80,5 x 65 cm. Magántulajdon. Külön köszönöm Földes Mária, Horváth János és Németh István a témához nyújtott információit, Kemény Gyula ötleteit.

² Kunffy Lajos: *Visszaemlékezéseim*. Szerk. Horváth János. Kaposvár, 2006. 100.

³ Ld. például: Földes Mária: Rippl-Rónai József: *A Kunffy-gyerek*. Képelemzés. *A Művészház 1909–1914. Modern kiállítások Budapesten*. Szerk. Gömörö Judit, Veszprémi Nóra. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2009. 74.

⁴ Molnos Péter: *Karika túra 1*. 2012. 03. 14. <http://www.kieselbach.hu/hirek/karika-tura>. Letöltés ideje: 2017. 03. 09. Molnos itt egymás mellett reprodukálja a Kunffy- és a Rippl-féle portré

⁵ Rippl Kunffynét ábrázoló portréiról ld.: Bellák Gábor Kunffyné arcképe. *A látható kincs. Az ötvenöt éves bank*. Szerk. Rubovszky Éva. Budapest, MKB Bank, 2005, 102–103.; Földes Mária: Az MKB Bank galériája – Rippl-Rónai Kunffyné portréi. *Szalón*, 15, 2011, 2. 21–28. Horváth János: Kunffyné portréja. Képelemzés. *Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása* 1998. i. m. 321.; Horváth János: A pasztell-technika Rippl-Rónai művészetében. *Somogyi Múzeumok Közleményei*, 15, 2002. 226.

Kunffy Lajos is megfestette több ízben Ripplt, munka közben a szabadban vagy feleségével, Ellával közösen egy padon ülve, sőt Lazarine-t is pasztellezte (a művön mindketten dolgoztak és együttesen szignózták is).⁶ Barátságukról Kunffy többször megemlékezett.⁷ Rippl-Rónai 1911-ben megjelent memoárjaiban azonban egy szóval sem említette Kunffyt, de a többi magyar kortárs festő is nagyjából így járt. Viszont fennmaradtak levelek – Kunffy szerint volt vagy egy lányni, csak elpusztultak a második világháború alatt –, amelyek megerősítik, hogy valóban jó kapcsolat volt közöttük.⁸ Barátságuk akkor mélyült el igazán, amikor Rippl hazaköltözött Kaposvárra, Kunffy pedig 1905-től Somogytúron felépítette rezidenciáját, melynek gyakori vendége volt Rippl is. (Előtte már Párizsban is sűrűn látogatták egymást.) Kapcsolatuk különösen Rippl-Rónai Róma-villába költözése előtt volt intenzív.

A köztük lévő versengés bizonyítékai nem csupán a megszületett alkotások, hanem a Kunffy által ránk hagyott, egymás művészetére vonatkozó megjegyzések is. Tudható, hogy Rippl megpróbálta rávenni Kunffyt az *alla prima* festésre, ami részben sikerült is neki.⁹ Kunffy festészetének időszerűségére vonatkozóan pedig a következőt mondta: „Milyen kár, hogy nem születtem Renoir előtt!”¹⁰ De Kunffy is visszavágott, mikor Rippl kukoricás képeit látva így szólt: „Olyan szép dolgokat csináltál eddigi faktúráddal, hogy kár ezen változtatni.» Szót is fogadott, nem festett azután többet ilyen képet.¹¹ Az általános elismerés hangjai mellett a Kunffy-emlékezésekben ott lapulnak a kritikai megjegyzések, melyek rámutatnak a két alkotó szemléletbeli különbségeire. Kunffy mindvégig megmaradt a naturalisztikus formaképzésnél, ellentétben Rippl-Rónaival. A kapcsolatokra jellemző volt egyfajta mester-tanítvány viszony, amely Rippl idősebb korából is következett. Ennek megfelelően Kunffy-hatásról Ripplnél egyáltalán nem, míg fordítva, Rippl-hatásról Kunffy művészetében – elsősorban vázlataira, pasztellmunkáira gondolva – igenis beszélhetünk. Viszont a jómódú Kunffy életkörülményei mintát nyújthattak Ripplnek. A Róma-villa megvétele hasonló perspektívákat nyitott meg Rippl előtt. Kunffy emlékei szerint épp náluk vendégeskedett Rippl, amikor jött a hír, hogy a Róma-villát elárverezték, és ezáltal lehetősége nyílik némi felárral a megszerzésre. „A reggelizőasztalnál ültünk, és én mindjárt kiszámítottam, hogy Józsinak nagyon érdemes volna ezt megvenni. Igen romantikusan fekszik, festői szempontból is nagyon megérné az árát.”¹² Mivel Kunffy 1914-ig, majd a két háború között is visszajárt Párizsba, Rippl számára, aki csak 1910-ben jutott el újból oda, nagyon fontos kapcsot jelenthetett Kunffy személye.

⁶ Kunffy Lajos: Visszaemlékezésem Rippl-Rónai Józsefre. *Visszaemlékezések Rippl-Rónai Józsefre*. Összeáll. Kávássy Sándor. Kaposvár, 1958. 20.

⁷ Kunffy 2006. i. m. és Kunffy1958. i. m.

⁸ Kunffy 2006. i. m. 227.

⁹ Kunffy 1958. i. m. 19.

¹⁰ Uo., 20.

¹¹ Uo.

¹² Uo., 19-20.

A két gyerekportré tehát 1904 nyarán készült Vargaligeten – Kunffyék itt és Gálosfán töltötték a nyarat, míg át nem költöztek Somogytúrra.¹³ Rippl már 1902 óta Magyarországon élt, Kunffyék ekkor Párizsban mint ifjú házaspár társadalmi és művészi kapcsolataikat építették, többek között a Gerôme-tanítvány orientalista festőfejedelemhez, Lord Edwin Weekshez kerültek közel.¹⁴ 1902 júliusában megszületett Zoltán fiuk, aki éveken át modellje lett a festőnek: „Természetesen folyton rajzolgattam fiam minden mozdulatát, és vázlatkönyveim megteltek ezekkel a rajzokkal” – írta.¹⁵ Először 1904-ben látogattak haza a gyermekkel, a portrék akkor készültek.

Kunffy képe viszonylag kis méretű, míg Rippl-Rónaié nagyobb, feltehetően otthoni műtermében befejezett darab. Mielőtt azonban a kompozicionális különbségekre rátérnénk, érdemes talán elgondolkodni azon, hogy egy 2 éves kisfiú modellként való alkalmazása milyen problémákat vet fel. Ugyan Kunffy szerint Zolika szófogadó, nyugodt kisgyermek volt, de nyilvánvaló, hogy egy ilyen statikus beállítás nem sokáig tartható fenn. Csak igen gyors vázlat rögzítésére lehetett idő. Nem véletlenül festették a festők gyermekeiket játék közben, mert ez alatt az idő alatt elfoglalta magát a kicsi, és mentesült a kényszerű modellt állás nyúga alól. Claude Renoir emlékei szerint ötéves koráig nem igazán tudta beállítani apja egy pózra. Azokból a helyzetekből tudott profitálni, amikor a gyermek viszonylag nyugodtan olyan dologgal foglalkozott, amik lekötötték a figyelmét. Ez lehetett játék az ólomkatonákkal, az evés művelete vagy egyéb, a felnőttek által kitalált csel, amivel lefoglalták a gyermeket.¹⁶ Segíthetett a fotó is a kívánt póz rögzítésére. Tudjuk, hogy Rippl-Rónai használt fényképeket segédeszközül munkájához, sőt maga is fotózott, Kunffyék is készítettek amatőr felvételeket, azonban arra, hogy fotó alapján készültek volna e képek, nincs bizonyítékunk.

A Kunffy-hagyatékban fennmaradt egy rajz, Zoltán feje, amely hasonló felfogásban készült, mint a festményen, tehát használhatta azt a végleges kép elkészítéséhez. Ugyanakkor Kunffyt a gyermekét ábrázoló nagyobb igényű olajkép terve már ezt megelőzően is foglalkoztatta. Gálosfán készítette el a *Fiam hintalovon* című festményét (IX. tábla), melyhez egy farostlemezre készített gyors színvázlat szolgált

¹³ Rippl 1906-os kiállításán szerepeltek művei a következő címmel: *Temetés Gálosfán, Gálosfai parasztszoba*, ami mutatja, hogy Rippl nemcsak Vargaligeten járt a Kunffy-birtokok közül.

¹⁴ Kunffy versengésre való hajlama nyilvánult meg abban a történetben, amelyet maga mesélt. Weeks kérte, hogy megfestesse a feleségét. Megengedte, de egyúttal ő is beszállt a festésbe. „Weeks képe rendkívüli mesterségbeli tudással volt festve, de kissé akadémikus. Mikor jöttek amerikai művészbarátaik és a műteremben megsemmisítették az újabb műveket, a fiatalabb festők az én munkámhoz tértek vissza, ami egy kissé feszélyezett is, de ezt mint utóbb mondták, modernebbnek találták felfogásban és szélesebb festés modorát szerették.” Kunffy 2006. i. m. 82. A Kunffy által készített mű: *Feleségem a pálmaházban*, 1902. (Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum, Ltsz: 64.218) vagy *Párizsi nő a téli kertben*. Magántulajdon.

¹⁵ Kunffy 2006. i. m. 88.

¹⁶ *Les enfants modèles de Claude Renoir à Pierre Arditi*. Ed. Emmanuel Bréon. Paris, Musée de l'Orangerie, 2009. 96.

előképül.¹⁷ A gondosan kidolgozott végleges kép és a vázlat között jelentős a különbség, mind a képek formátumában, motívumaiban, mind színhangulatában. Noha elviekben e plein air vázlat után készült a festmény, amit igyekezett a festő a különböző fényeffektusok érzékeltetésével is természetesebbé tenni, a kisfiú mozdulatlansága, beállítottsága sokkal inkább a 19. század végétől oly divatos fényképész-műtermekben készített, a polgárgereket kedvenc játékával, gyakran hintalovacskán, tájképi háttér előtt ábrázoló fényképek hangulatához közelít. A gyermek ruházata, cipőcskéje, zoknijai ugyanaz, mint a későbbi almás képen, hasonló ünnepélyességgel néz ki a képből, mintha egy fényképezőgépbe tekintene. Témájában egyezik Claude Monet festményével (*Jean Monet játéklovacskán*, 1872), ahol Monet szintén kisfiát ábrázolja háromkerékű lovacskáján. Kunffy festményéhez hasonlóan kertben, Monet új házában kertjében játszódik a jelenet, de a fiúcska a mozgás pillanatában látható. A fényképi előzmény helyett vagy mellett Monet a klasszikus festészetből is merít, amikor egy az arisztokratákat megillető témára reflektál.¹⁸ Az ábrázolt játékszer azonban a jólét, az új polgárság szimbóluma volt, a kapitalista polgárságé, akik az arisztokrácia örökébe léptek a 19. században, egyúttal utalt a révbé jutott művész társadalmi státuszának jelzésére is.¹⁹

Visszatérve a Kunffy fiát ábrázoló portréhoz, feltűnő, főleg Rippl képével összehasonlítva, annak reprezentatív, szinte hivatalos jellege. A kisfiú arca – a korabeli róla készült fényképek alapján – igen karakteres, nyílt tekintetű gyermekarc. Mégis, a gyermek beállítása a kezében tartott almával, illetve beültetése egy díszes fotelbe (mintegy trónusra) reprezentatív karaktert ad a képnek. Erőteljesebben mutatkozik a gyermek társadalmi identitása, mint a gyermeki szubjektum megtapasztalása. Ez az ünnepélyesség annak fényében meglepő, hogy nem megrendelésre festette a képet. A 19. században egyre inkább elterjedtek a gyermeket mint a felnőttek világától elkülönült individuumot bemutató ábrázolások, a művészek elsősorban saját családjukból választottak modelleket. (Pl. Berthe Morisot). Utóbbi ábrázolási típushoz tartoznak Kunffy rajzai fiáról, amikor a gyermekét játék vagy alvás közben, tehát saját bensőséges világában ragadja meg a festő.²⁰

A típegőkorban lévő gyermekek nemét ebben a korban nem különböztették meg sem öltözékükkel, sem hajviseletükkel. Itt a kék köpeny utalhat az ábrázolt nemére, amit rögtön ellensúlyoz a hajában lévő masni, sőt ismerünk ebből az időből piros köpenyű Zolika-portrét is.²¹ A kisgyermeket nem nélkülieknek, anyagnak tartot-

¹⁷ Ld.: 20. jegyzet.

¹⁸ Diego Velázquez: *Balthasar Carlos herceg lovon* című képe lehetett Monet képi forrása. Greg M. Thomas: *Impressionist Children. Childhood, Family and Modern Identity in French Art*. New Haven-London, 2010. 71.

¹⁹ Uo.

²⁰ Rajzok Kunffy Zoltán hagyatékából. Ezúton köszönöm meg Molnos Péter és a Kieselbach Galéria segítségét.

²¹ Talán nem véletlen, hogy Csernek Antal *A Kunffy-gyerek* karikatúrájánál a képen ábrázoltat Mancikának nevezte el, és alma helyett a kezébe banánt rajzolt. Rippl-Rónai antiquariuma. *Uram*

ták, mint az ártatlanság képviselőire tekintettek rájuk a felnőttek. Ez a felfogás a 18. század végétől figyelhető meg, a romantikában komoly kultusza alakul ki. Eszerint a gyermeki állapot természetes, primitív állapota a jóságnak, szemben áll a romlott felnőtt világgal. Az ezt megelőző korszakokban a gyermekhez társított alma, épp ellenkezőleg, az emberiség bűnére és az elmúlásra utaló szimbólum volt, jól mutatja ezt az ismeretlen mester portréja egy 8 hónapos kisfiúról 1649-ből.²² Persze nem tudható, hogy volt-e valamilyen allegorizáló szándék Kunffy beállításában, vagy egyszerűen az alma volt kéznél mint festői motívum, és mint ami képes elvonni egy időre a gyermek figyelmét. A reprezentatív beállítás mégis sugallja az ilyenfajta értelmezés lehetőségét is. A kisfiúk lányosítására több példa akad a képzőművészetben, leginkább Renoir gyermekportréi köréből hozhatunk példákat. *Madame Charpentier és gyermekei* (1878) családportréján a három-esztendő Paul tökéletesen úgy néz ki, mint a nővére. Most a megkettőződésen van a hangsúly, ami elsősorban a családi kollektív identitást erősíti. Ilyen kettős, a nemtől gyakran független, azonos ruhába öltöztetett testvérpárok ábrázolása gyakori volt a korabeli fényképeken is.²³ Ezekben az esetekben nem az egyéniséget, hanem a családban betöltött szerepet hangsúlyozták.²⁴ Renoir egy különös szokásáról számolt be másik fia, Jean, miszerint apja nem engedte levágni „színarany” haját, és gyakran masnival a hajában kellett modellt állnia.²⁵ A kis Jean barátai körében már a neveltség tárgya volt, míg Renoirnak egyrészt izgalmas festői témát, másrészt az ártatlan gyermekkor meghosszabbítását jelenthette a hosszú aranyhaj.

Rippl-Rónai *A Kunffy-gyerek* képe egészen más szemléletű, térben és időben jóval inkább elvonatkoztatott ábrázolás. Rippl sokat idézett gondolata portréi kapcsán, miszerint hosszadalmas, „lélekbeli tanulmányozás” előzi meg a munkáit, a munkavégzés alatt pedig a modell mint emlékezetének „támogatója” fontos csak, esetünkben is mérvadó lehet.²⁶ A gyermek valóságos karaktere és a megfestett gyermeké az emlékezet és a művészi szándék transzformáló hatása miatt távol került egymástól. Már a képkivágás is ezt a folyamatot erősíti. Míg Kunffynál részletezőbb a portrénak keretet

bátyám, 1906. február 11. idézi: Molnos *Karika túra 1.* i. m.

²² Ismeretlen mester: Valentin Gerhardt, 1649. *Kinderzeit. Kindheit von der Renaissance bis zur Moderne.* Hrsg. von Alice Anna Klaassen. Petersberg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, 2013. 36.

²³ Ezzel kapcsolatban Szegedy-Maszák Zsuzsa: *Az identitás eltörlése a lánytestvérekről készült dagerrotípiákon* című előadását. Gyermek/Kor/Kép. Tudományos konferencia a gyermek képzőművészeti ábrázolásról. BTM, 2017. február 17–18.

²⁴ Hasonlóan, a nemek ambiguitásával operáló megoldáshoz folyamodott a festő *Martial Caillebotte gyermekei* című festményénél. Pierre August Renoir: *Les Enfants de Martial Caillebotte*, 1895. Magántulajdon. Catherine Rollet: *Vers les droits de l'enfant. L'art et l'enfant. Chefs-d'oeuvre de la peinture française.* Ed. Jacque Gélis. Paris, Musée Marmottan Monet, 2016. 128–132.

²⁵ Jean Renoir: *Apám, Renoir.* Ford. G. Beke Margit. Budapest, 1968. 242.

²⁶ *Rippl-Rónai József emlékezései.* Beck Ö. *Fülöp emlékezései.* Bev. és sajtó alá rend. Farkas Zoltán. Budapest, 1957. 64.

adó enteriőr, addig Ripplnél ez szinte teljesen eltűnik, a kifordított fotel és a benne ülő kisfiú alakja tölti ki a képteret. A Kunffyánál érzékletesen megfestett almából Ripplnél narancs lett, nyilván jobban illett a festő által elgondolt képi színvilághoz. A fotel dekoratív kárpitjának ornamensei a gyermek szőke hajában találhatnak megfelelőt. A gyermek ruháját díszítő íves vonalak a bútor karfájára, hajló vonalaira, a zokni stráfjai a szék rácsaira rímelnek. A gyermek és a fotel szoros összetartozását mutatja, hogy a kisgyermek szinte belesimul a jóval nagyobb, felnőttek számára készített fotelbe. Ezt az aránytalanságot kihasználva Rippl még inkább összetartozónak jeleníti meg őket. Mind a két festő érzékeltet egyfajta suta lábtartást, ami nyilván a gyermek kis méretéből következett. Ezt a sutaságot Rippl sokkal inkább kiaknáztta. A lábak mintha egy babához tartoznának, ezt erősíti az arc inkább egyszerűsítő, mint karakteres ábrázolása. Rippl a híres Jumeau babák arcát felidéző tekintetet kölcsönöz modelljének. Az élő modell eltárgyasítása az életműben különleges helyet elfoglaló *Piacsek bácsi babákkal* (1905) című festményen szintén markánsan, még komplexebb értelmezésben jelenik meg. Keserü Katalin e képről így írt: „a nézőnek háttal játszó gyerekek és a szundikáló öregúr mellett épp a «holt tárgyak»: a babák a legelevenebbek, nyitott szemükkel.”²⁷ A képen ábrázolt két – egy kisebb és egy nagyobb – baba, melyek esetlenül hevernek a nagy fotelben, nyilván a kép nézőjének háttal álló, képnézegetésben elmerülő, azonos ruhájú testvérpárhoz tartoznak. A kislányok hátulnézetben való ábrázolása, ruhájuk stráfjai, melyek a fotel mintájával alkotnak formai egységet, éppen az élők és a tárgyak közötti különbségek kiegyenlítését segítik elő, hiszen a babák nyitott szemmel, a néző felé fordítva az élők helyébe lépnek. Tészabó Júlia szerint a képen látható babák a kor jellegzetes luxusjátékszerői. A porcelánfejú figurák, melyeket francia babáknak hívtak, Német- és Franciaországból származtak, és jobb módú polgárcsaládok gyermekei kaphattak ilyet.²⁸ Franciaországban a korábbi felnőttbabák mellett megjelentek a gyerekarcú babák, például a szomorú baba, a „Jumeau triste”, androgün arccal, göndör vagy hullámos hajjal, amely hatott a kortárs francia művészekre is. Ezekkel a babákkal vagy azonosulhatott a gyermek, vagy a későbbi anyai szerepet gyakorolhatta, azaz az akkulturalizációban volt és van a mai napig fontos szerepe. Monet alvó kisfiának arca és a kezében tartott babafigura egymásba játszik. (*Alvó Jean Monet, 1867–68*) Renoir *A gyerekek délutánja Wargemont-ban* (1884) című képén a kis Lucy kezében tartott babája ugyanolyan vonásokkal rendelkezik, mint a kislány. A Charpentier-gyermekek esetében pedig nemcsak a testvérek azonos divatos kosztümben való megkettőzése, hanem egységesítése történik meg, de tekintetük, arcuk, hajuk ugyanolyan attribútumokkal van ellátva, mint a Jumeau babáké. Mindketten a látványhoz, a szoba gazdag berendezéséhez tartoznak, egyúttal egy társadalmi réteg reprezentációját képviselik.²⁹ Nem állítanám, hogy Ripplnél a babák

²⁷ Rippl-Rónai József: *Piacsek bácsi babákkal*. 1905. (Magyar Nemzeti Galéria). Keserü Katalin: *Műfajok és műtípusok Rippl-Rónai művészetében. Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása*. Szerk. Nagy Ildikó. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1998. 128

²⁸ Tészabó Júlia képelemzése. <http://www.homoludens.hu/node/30280> Letöltés ideje: 2017.03.07.

²⁹ Thomas 2010. i. m. 33–53., 174–178.

ábrázolása az árufetisizmushoz kapcsolódó jelentést hordozna. Úgy tűnik, hogy ezeknél az enteriőr képeknél semmi nem utal a külvilágra. Rippl a szeretett otthon képeit festi, az életre kelt tárgyak és az eltárgyasított élők az időtlenség kifejező eszközei. Mégis, ezek a babák egy markáns kultúra kifejeződései, melyek kapcsolódnak a jómódú, nagyvárosi polgárság életviteléhez, amely nyilván a kaposvári milióban akár idegennek is tűnhetett. Értelmezhetjük az elvagyódás motívumainak is őket.³⁰

Mind *A Kunffy-gyerek*, mind a *Piacsek bácsi babákkal* valószínűleg már igen korán, 1906-tól Nemes Marcell tulajdonába került, közvetlenül Rippl Könyves Kálmán Szalonban rendezett tárlata után, bár erre nincs egyelőre konkrét bizonyíték.³¹ Az biztos, hogy az 1910-es impresszionista kiállításon már Nemes tulajdonaként szerepelt a gyermekportré. Rippl 1911-es Művészház-beli tárlatán pedig együtt állította ki a két képet. Nemes Marcell halála után a *Piacsek bácsi babákkal* a Szépművészeti Múzeum, *A Kunffy-gyerek* Lányi Zsigmond sajtómágnás tulajdonába került. Lányi szintén kiállította időnként a képet. Azonban a második világháború alatt megrongálódott, majd 1945 után Márffy Ödöné lett.³² Zolnay László művészettörténész mint Lányi veje számolt be életrajzi visszaemlékezésében arról, hogy a Lányi-villát súlyos bombatalálat érte, pont azon a részen, ahol a Rippl-gyűjtemény volt. A háború után összehívott bizottság, melynek Zolnayn kívül még bizonyosan Márffy is tagja volt, felmérte a károkat, és listát készített a megrongálódott képekről.³³ Miután Lányi 1946-ban eladta a villáját, ekkor kerülhetett Márffyhoz a kép, aki hozzálátott a festmény restaurálásához, ami a kép erőteljes átfestését is jelentette.³⁴ Vajon miért volt fontos Márffynak épp ez a festmény?

Rippl és Márffy mester és tanítvány kapcsolatáról többen megemlékeztek már.³⁵ Márffy 1906 őszén telepedett vissza véglegesen Magyarországra, de még 1906-os belgiumi útjának művészi eredményeivel jelentkezett a Salon d'Automne tárlatán.

³⁰ Király Erzsébet marionettbábuknak látja e babákat, melyeket a gyerekek mellett Piacsek bácsi személyéhez is kapcsol, mint a múlt emlékeit. Király Erzsébet: *A kisváros és az otthon képei*. Rippl-Rónai kaposvári interieur-korszakáról. *Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása* 1998. i. m. 77.

³¹ Zwickl András: „Van nekünk magyaroknak egy különös emberünk...” – Nemes Marcell és a modern magyar művészet. *El Grecótól Rippl Rónaiig. Nemes Marcell, a mecénás műgyűjtő*. Szerk. Németh István, Radványi Orsolya. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2011. 144–163.

³² Kunffy Lajos visszaemlékezéseiben azt írta, hogy Rippl sokáig nem vált meg a képtől, majd Nemes Marcell, illetve utóbb az MNG tulajdonába került. Az utóbbi információ hamis. Kunffy tehát nem tudta, hogy a kép Márffyé lett. Ez azért is meglepő, mert jóban voltak. Kunffy 2006. i. m. 100., 138.

³³ Zolnay László: *Hírünk és hamvunk*. Budapest, 1986. 331–332.

³⁴ Márffy mindvégig megőrizte a művet magánál. A 2009-ben rendezett Művészház kiállításon már helyreállított állapotában volt látható, ennek ellenére a kiállítás katalógusában még az átfestett verziót reprodukálták. Ld.: 3. jegyzet. 2015-ben az *Aranykorok romjain* című, a Kiesebach Galériában rendezett tárlaton láthatta újból a közönség.

³⁵ Többek között: Passuth Krisztina: *Márffy Ödön*. Budapest, 1978. 5–7.; Rockenbauer Zoltán: *Márffy*. Budapest-Párizs, 2006. 26–27.; Kopócsy Anna: Szín, fény, ragyogás. Márffy Ödön (1878–1959). *Új Művészet*, 21, 2010, 6. 8–11.

A Ripplhez való hasonlatosságot állapította meg a tárlatról beszámoló *Pesti Hírlap* kritikusa is: „Márffy Ödön négy, kissé Rippl Rónaira emlékeztető interieurben kvalitást mutat.”³⁶ Hogy Márffy Rippl-Rónaira már jóval hazaérkezése előtt felfigyelt, maga is említi, de személyesen csak az 1907-es Uránia-beli kiállításán találkozott először. Ez alkalommal Rippl vevőket hozott hozzá a baráti köréből, többek között Nemes Marcellt, amiből következik, hogy Nemesnek már ekkor voltak Rippl-képei.³⁷ Ezután szoros kapcsolat alakult ki Márffy és Rippl között, az idősebb barát nemcsak Kaposvárra hívta meg, de Kelenhegyi úti műtermének a kulcsait is átadta neki, mivel Márffy ekkor épp műterem híján volt. Márffy 1907 decemberében festette meg testvére, Oszkár majdnem kétéves kislányának a portréját. A portréhoz rendelkezésére állt egy hivatásos fényképész által műteremben készített fénykép. Márffy a fényképen látható öltözékben, de a fotóval ellentétben nem széken, hanem fotelben ábrázolta festményén a gyermeket. Nyilvánvalóan a fénykép segédeszközüül szolgált, hiszen egy tipegő korú gyermeket, ahogy a kétéves Kunffy Zolika kapcsán is hasonló lehetett a helyzet, nem lehet hosszan rábírní az egy helyben való pózolásra. Márffy kifordította a gyermeket a néző felé, és egy nagy fotelbe ültette, szinte síkba kiterítve. A fotón a gyermek ruháját körbefogó öv két nagy bojtja a festményen narancsszínű, míg a fényképen nem szereplő, de Márffy által a képre festett gyümölcsöskosárkában lévő almák pirosai fokozzák egymás hatását. Feltételezésem szerint mind a dekoratív fotel, mind a gyermek pozíciója, illetve a gyümölcsök szerepeltetése Rippl *A Kunffy-gyerek* portréjának a hatását mutatja. A művet láthatta a Kelenhegyi úti műteremben, ahol ő maga is dolgozott, vagy akár Nemes Marcell gyűjteményében. Úgy gondolom, hogy amikor 1945 után hozzákerült *A Kunffy-gyerek* és annak restaurálásában, erős átfestésében részt vett, emlékezhetett a negyven évvel korábbi helyzetre, amikor ő még a *Márffy Valika portréját* festette. Ennek eredményeképpen köszönt vissza a Valika arcát idéző pirospozsgás arc Kunffy Zolika újralkotott orcáján. Márffy Ödön így kapcsolódott be harmadiknak a művészi versengésbe, amely a Kunffy gyerek portréja körül zajlott.

³⁶ h. b. [Hein Béla]: Salon d'Automne. Magyar művészek Párizsban. *Pesti Hírlap*, 1906. október 13. 13–14. – idézi: Rockenbauer 2006. i. m. 18.

³⁷ Rockenbauer 2006. i. m. 26.

Markója Csilla

SŰRŰ, SETÉT ERDŐBEN

A MEGKÖZELÍTHETETLEN NAGY ISTVÁN

Én ugyan mindig találtam hozzá utat, de soha nem olyat, aminek a mentén szóvirágok nyílnának. És ezzel, a szükös szakirodalom tanúsága szerint, nem vagyok egyedül.¹ Most is csak szótlan felpattantam, 2016 hideg telén, amikor a Nyolcak kutatócsoport szokásos karácsonyi összeövetelén Kemény Gyula restaurátor barátunk megmutatta a *Fák alatt* című képet. Izgatottan hajoltunk egy semmi kis papírdarab fölé, mely három fekete félbevágott fatörzset ábrázol. (XIII. tábla) A félbevágottat úgy kell érteni, hogy kompozicionálisan derékban elkaszáltat, egy teljesen abszurd, mondhatni őrült koncepció szerint, azaz végtelenségig modern kivágatban – ami mégis csak keveseket emlékeztet a modernizmusra. Az Egryt is értékelő Passuth Krisztina eme kevesek közé tartozik, most is a szokásos, már-már rezzenéstelen figyelemmel mustrálta a képet, melynek legfeketebb feketéjéből váratlan kékek és vörösek robbantak elő – de a kép maradt az, ami: az archaikus, „sűrű setét erdő” egyik legtömörebb, esszenciális megfogalmazása. Nagy István ezt tudta: felülírni a modernet az archaikussal és nem fordítva, ahogy kortársai tették.

Zárkózott, fojtott, szenvedélyes embernek írják le az emlékezők. Némelyek szerint folyton Monopol gyúrógumit, mások szerint kenyérgalacsinokat gyúrogatott, ami, teszik hozzá, állandó idegfeszültségre vall. A tésztagurma aztán jól jött a szén visszatörléséhez. Beszélnek a csíki székely zömök alkatáról, mélyen ülő, apró, de sötét lobogású szemeiről, átható tekintetéről „titkos méhszúrástól megdagadt szemhéjak alatt”, széles arccsontjairól, s arról, hogy keveset beszélt, de akkor vulkáni törmelékként köpte ki az egymáshoz ragasztott szavakat. „Egyetsebeszélj.” Ahogy Nagy András, bajai mérnök említette, aki munkáit is fotografálta: „különös beszédmodora volt, olyan kissé szaggatott beszéde, valami idegbetegség lehetett ez nála.” Murádin Jenő, aki számtalan adattal gazdagította a monográfus elődök, Solymár István és Pap Gábor munkáját, feljegyezte, hogyan ült modellt neki a csíkpálfalvi Bíró Alajosné: „Egy székre ültetett, ő pedig velem szemben, egy állványon dolgozott, de az igen mozgott. Olyan erősen rajzolt, hogy a szén meg a kréta mind törött össze

¹ Köszönettel tartozom Sümegi Györgynek, Murádin Jenőnek, Tímár Árpádnak, Molnos Péternek, Bardoly Istvánnak és Forgács Évának hasznos észrevételeikért. A forrásokat főként Sümegi György-Lóránth László: *Nagy István* című, 2007-ben Csíkszeredán megjelent dokumentumkötetéből idéztem, de haszonnal forgattam Murádin Jenő 1984-ben és Solymár István 1977-ben megjelent könyveit is. A szöveg hosszabb részleteket tartalmaz egy esszéből, mely Kieselbach Tamás tervezett Nagy István-albumához készült.

és pattogott szét, ahogy megnyomta, az arca meg igen szigorú lett, azt hittem, haragszik valamiért. Semmivel se törődött, csak rajzolt és nézett engem, és közben mind azt motyogta, hogy »nocsak, nocsak.« Mintha biztatta volna magát. Nem tartott sokáig, egy óra se kellett, s akkor elmosolyodott, s megkérdezte, hogy megijedtem-e, és újra olyan kedves lett, mint az elején, de már akkor a kép kész volt, s egészen olyanforma lett, mint akkor én voltam.”

Feleséget is elég szótlánul vett magának. A szerelemben sokáig nem volt szerencséje. A kolozsvári tanítóképző elvégzése után Homokmégyen tanítószkodott. Úgy mondják, kitapétázta a falakat a szénrajzaival, ahogy Van Gogh tette azt a bányászok között pályája elején. Így került, jóakarói tanácsára, Székely Bertalanhoz, a pesti Mintarajziskolába. De talán sosem ment volna, ha választottja a szomszéd faluból elfogadja a kezét. Később aztán szerencsétlenségére beleszeretett katonáskodó Ferenc öccse életvidám feleségébe, s emiatt családi háborúság támadt. Nem csoda, hogy nem cifrázta, amikor végül megkérte volt barátja, Joeckl Antal özvegyét. Ez a Wolfnerékkal kötött megállapodás lejártá után történt, 1926-ban. Annak előtte sűrűn feljött a fővárosba, hogy leadja mappáit a könyvkiadó mecénásnak, Pepinek, ahogy az öreg Wolfnert nevezték. Pepi szobájában minden alkalommal jól megnézhetette magának az ott függő csodálatos Mednyánszkykat. Aztán Rudnay és az ő képei is oda kerültek, az irodába, a „csavargó báró” művei mellé. Mindig húzódoztam, mesélte később Wolfner, a Mednyánszkyval kötött hivatalos szerződéstől, „féltem, hogy a cég rosszul jár. Lesz néki sok-sok Mednyánszkyja, részben olyanok, amelyeket a Múcsarnokban nem lehetett eladni, részben sok vázlat és fejek, ez utóbbiakat egy amatőrön kívül, akinek nagyon finom műérzéke volt, egyetlenegy ember sem vette, ez az amatőr is directe Mednyánszkytól vásárolt. Másrészt tudtam, hogy Mednyánszky csak rövid ideig vagy egyáltalán nem fogja betartani az elajándékozási és eladási tilalmat, és így újra nem lesz a Mednyánszky-képeknek piaca”. Mednyánszky legszébb figurális műveiből, csodálatos portréiból egész kis kollekciónak őrzött Wolfner József. Akinek Nagy Istvánt, a „székely Van Goghot” együttesen ajánlották a figyelmébe a frontot szintén megjárt fia, Farkas István és a neves művészettörténészszakíró, Lyka Károly. Nem lehetett könnyű. Nem csak azért, mert Wolfner kezdetben nem mutatott különösebb érdeklődést a kiforratlannak tűnő olajképek és a nyersen aszketikus grafikák mögött rejtő elementáris tehetség iránt. Hanem mert Mednyánszkyval annyira pórul járt. Az örökösök perig fajuló vádaskodásai nyomán 1921-ben Wolfner József emlékiratban próbálta tisztázni szerepét, a festő számos hozzá írt levelét közölve. A füzet, mely Mednyánszky halálának körülményeit is rögzíti, olyan fájdalomról és keserűségről árulkodik, aminek tükrében nem lehet eléggé megbecsülni a Nagy István felé tett, minden bizonnyal ki nem fizetendő gesztust. A kérdésre, hogy később mi vethetett véget a Nagy Istvánnal való együttműködésnek, részben talán választ adhatnak Wolfner Mednyánszkyval kapcsolatos tapasztalatai. Nagy István nem csak vándorló életformájában, a természet és az emberi természet iránti egyidejű elkötelezettségében, panteisztikus és monumentális felfogásában hasonlított nagy elődjére, hanem abban is, hogy őt is csak addig érdekelték a



1. Nagy István: Bakony. Porva és Cseszneg között, 1927 k. Papír, fekete kréta; 295 x 430 mm, j.l.: Nagy István. © Magántulajdon.

művei, amíg el nem készültek. Murádin Jenő levélben osztotta meg velem az alábbi történetet: „Feleségével az Alföldön vándoroltak napok óta. A festő mappába gyűjtötte az elkészült tájrészleteket. Gyakran szénapadlásokon aludtak. Egy nap már dél felé járt, mikor a felesége ijedten kiáltott föl: »Jaj, Pista, a rajzok, menjünk vissza! Ott hagytuk a mappát a padlásan.« Nagy István kicsit töprengve csak legyintett: »Ugyan. Azokat a képeket már úgyis megrajzoltam.«”

Nagy Istvánnak sokat jelentett az anyagi biztonságot és szakmai elismerést egyaránt nyújtó támogatás, pszichés állapota néhány évre az elválás után rosszabbra fordult. A Wolfner-időkből sűrűbben tartózkodott Pesten, ilyenkor beült a Kék Flaskóba, vagy a Fészek kávéházba barátaival, Egry Józseffel, Medgyessy Ferencsel, Márton Ferencsel, Pádua Kálmánnal és a többiekkel. A társaság motorja Joeckl Antal zsír- és gabonakereskedő, aki olykor művészbarátainak is vevőket szerzett, s akinek feleségével a köszönésen kívül Nagy István állítólag soha egy szót nem váltott. A különös házasságkötés történetét született Unstadt Mária maga meséli el. „Joeckl halála után közel egy esztendővel feljött hozzánk és megjegyezte, hogy nem maradhatok támasz nélkül. Én is így gondoltam, de személyekről nem esett szó. Aztán elkérte irataimat, de még nem gondoltam semmit. Egy napon elvitt az előljárásságra, ahol Varga Nándor Lajos és egy másik festő várt bennünket.”

Felesége kitarthatott mellette végig. Tőle tudjuk azt is, mikor fordultak a dolgok rosszabbra. „Ezentúl kettesben, majd egy év múlva, kisfiunk születése után már hár-

masban csavarogtunk. 1927 telén a Bakonyban dolgozott. Porva-Csesznekben laktunk. Térdig állt a hóban, úgy festett. (1. kép) Ekkor már megszűnt szerződése a Singer és Wolfnerékkal, de Farkas István tovább tartotta a kapcsolatot. [...] Nagy István csak elképzelné tudta a műtermet, dolgozni nem tudott a falak között. [...] Sajkásszentivánon hallottam először Nagy Istvánt aggódni. »El kell adni a képeket! Mindent el kell adni! A jövőre is gondolni kell!« – állandó félelem keletkezett benne, hogy nem tudunk majd megélni. [Jugoszláviában] Nagy István egyszerre idegen földön érezte magát. Leromlott, s kisebbfajta idegösszeroppanást kapott. 1930 karácsonyán kiutasítottak bennünket. Szinte menekülve jöttünk el. Budapestre érve Nagy István rossz bőrben volt már. Lakásunk sem lévén Budapesten, ő befeküdt gyógykezelésre, a klinikára, mi a gyerekkel ismerősöknél laktunk. A klinikán operálni akarták férjem gyomrát. Nem egyezett bele. Karácsonytól ápriliséig feküdt. Kórházi kezelés közben közölte, hogy ő nem is beteg, de ha beteg, őt csak a vidék tudja meggyógyítani. A főorvos is ezen az állásponton volt.” Az idegösszeomlásból azonban már sosem épült fel teljesen. Bajára kerülve befogadták őket, végre letelepedtek, szállást is kaptak, Tokay László főorvos kezelte. 1934-ben írja levélben Lyka Károlynak, a magyar művészek talán legodaadóbb mentorának, aki már 1904-ben felfedezte és támogatta: „A megértés és megbecsülés hiánya nem izgat. Magamnak gondolkozom, és magamnak dolgozom. [...] Én mindig jót és jobbat akarok. És ha sikerül, zöröghet a haraszt. Betegségem 3 év óta bénít, de ha Isten éltet és segít, minden akarásommal azon leszek, hogy bennem Méltóságos Uram ne csalatkozzék.” A levél évében barátja, Tornyai János így tudósít az állapotáról: „60 éven túl van Pista. A tavalyi »nemzeti« kiállításon láttam őt legutoljára. S olyan állapotban, hogy bizony nagyon megsajnáltam. Megsajnáltam én, a legszánandóbb magyar piktor! Úgy láttam, hogy idegileg Ő még nálam is csehebbül áll.” Tornyai próbálja tartani benne a lelket: „Gyönyörködünk benne [ti. Nagy István művében] mind a hárman nagyon! Lyka, Barcsay és én. Hála istennek, úgy látom, kiheverted az idegfáradtságot!?” És mindent megtesz azért is, hogy bevételhez juttassa, ír az érdekében Kiss Károly makói ügyvédnek: „Szegény, becsületes székelymagyar, és 40 év óta becsületesen dolgozik. Most megrokkant idegileg, erősen! De nem enged a művészetből ma sem!” 1935-re tovább romlik a helyzet, legalábbis Nagy István ezt üzeni Gerlótei Jenőnek: „Nagyszerű megértése, szokatlan megbecsülése rendkívül jól esik. Bennem sohase fog csalatkozni. Hányatott életem minden szenvedését magamnak éltem át, magamnak csináltam. A szabad életet is sokra becsülöm, de kudarc nem volt semmi. Végig nyitott szemekkel jártam. Párist is sokszor, de mindenütt csak ízlést fejleszthettem. Nagy és hosszú betegségem még mindig lassít, de az eredmény nem aggaszt. Ha valami mondanivalóm lesz, kész örömmel fogom közölni. Se írni, se beszélni nem tudok, de megértjük egymást.” Berényi János leírása szerint: „Legérdekesebb képeit csaknem mind életének utolsó 15 esztendejében festi... teremő hangulata lázszerően olykor hetekig is tartott, s ilyenkor minden másról megfeledkezett. Szervezete gyengült és romlott ebben az emésztő izgalomban, lépései az utcán bizonytalanná váltak, keze, mint említettem, megmerevedettnek látszott...” Ifjabb Éber Sándor festőművész így emlékezik: „Sok estét töltött körünkben, s ilyenkor feloldódva arról



IX. Kunffy Lajos: Fiam hintalovon, 1904. Olaj, vászon;
131 x 130 cm. Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár, ltsz.: 64.230.
© Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár.



X. Kunffy Lajos: Fiam almával, 1904. Olaj, karton.

Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár, ltsz.: 64.15. © Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár.



XI. Rippl-Rónai József: A Kunffy-gyerek.
Reprodukció. *Magyar Művészet*, 1927. 3. o. n. (színes melléklet)



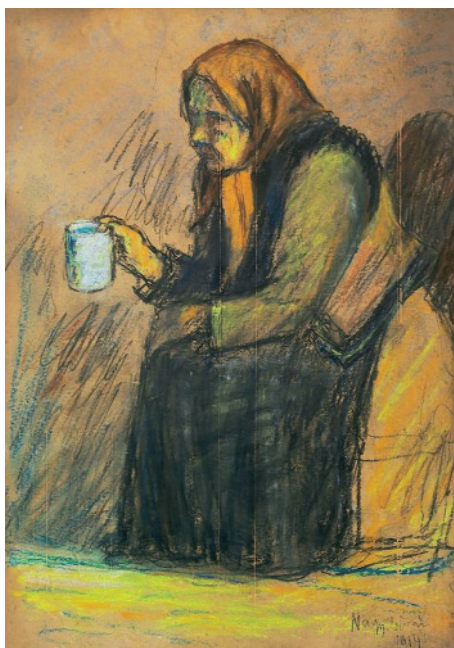
XII. Nagy István: Kaszáló. Pasztell, papír; 51 x 70 cm; j.j.l.: Nagy István.
© Magántulajdon. Fotó: © Darabos György.



XIII. Nagy István: Fák alatt. Pasztell, papír; 28,5 x 42 cm; j.j.f.: Nagy I.
© Magántulajdon. Fotó: © Darabos György.



XIV. Nagy István: Birkák a domboldalon II., 1928 körül.
Pasztell, papír; 28,5 x 42 cm; j. n. © Magántulajdon.



XV. Nagy István: Anyám, 1914. Pasztell,
papír; 32 x 29 cm; j.j.l.: Nagy István 1914.
© Magántulajdon.



XVI. Nagy István: Kendős leányka, 1928 körül.
Pasztell, papír; 70 x 50 cm; j.j.l.: Nagy István. © Magántulajdon.

beszélt, amit sok vándorlása alatt látott. Párizst, a Louvre-t, Rómát, a képtárakat. Valóban, Giotto mélyebben hatott rá, különösen színeit szerette. Amikor beteg lett és fantáziálni kezdett, nem engedte ki kezéből ceruzáját. Utolsó pillanatáig rajzolt.” Még akkor is rajzolt, amikor már nem beszélt. Nagy István a bajai kórház ideg-osztályán halt meg 1937-ben, két agyvérzést követően.

Amikor ott álltunk a Kieselbach Galériában, Nagy István engem is rabul ejtő művei között, Tamás a képek befogadási nehézségeiről, a látszólagos sutaságról és a sötét alaphangoltságról, majd a sötét alapon kinyíló színek vizsgálatáról beszélt. Előttem megjelent a konok székely a csónakban, ahogy Éber mesélte. Talán nem is az alakja, hanem a róla szóló történet ereje, milyensége. Úgymond festői motívumokat mentek keresni, négyen, a Dunára. Nagy István hamar magához ragadta az irányítást. „Egyik szép részt a másik után hagytuk el. Kérdően ránézek. Menjünk csak tovább, ott, beljebb! Megyünk... megint egy gyönyörű facsoport, víz, tükröződés. Nem tovább, ott benn.” Végül bekormányozta a csónakot egy keskeny holtágba. „Nagy István még mindig beljebb kíváncszott. Ott-ott, az a facsoport, oda menjünk. A csónak elült már a kákában, evezni tovább nem lehet, de a Mester kedvéért meg kell tenni. Ő magas szárú fekete cipőben, fekete csíkos nadrágban, mi úszoruhában. Hát, Mester! Csináljunk úgy, mint a gyerekeknél. Összefogtuk a kezünket, ahogy azt szokták mondani, drócsán, ráült az öreg, és akkor így bevittük a kákán keresztül, ott bent egy olyan kis szárazulat volt, ott aztán leült a pusztá földre.” Festőtársai szerint ott persze nem volt festenivaló. Ilyen volt ő, ilyen a művészete, gondoltam. Mindig beljebb, egyre beljebb, a holtágba, a résbe, a hasadékba. A legmélyebbre hatolni a sötétségben, az érzékelés szurdokaiban. S akkor ott kiválasztani valami jelentéktelennek tűnő részletet. Valami félreesőt: vackorfát, néhány seprűs bokrot birkákkal, a karám táruló karjait, hátsóudvarát. (XIV. tábla) A tudat hátsóudvarát festeni mindig. Az arc mögött is az alig tudottat.

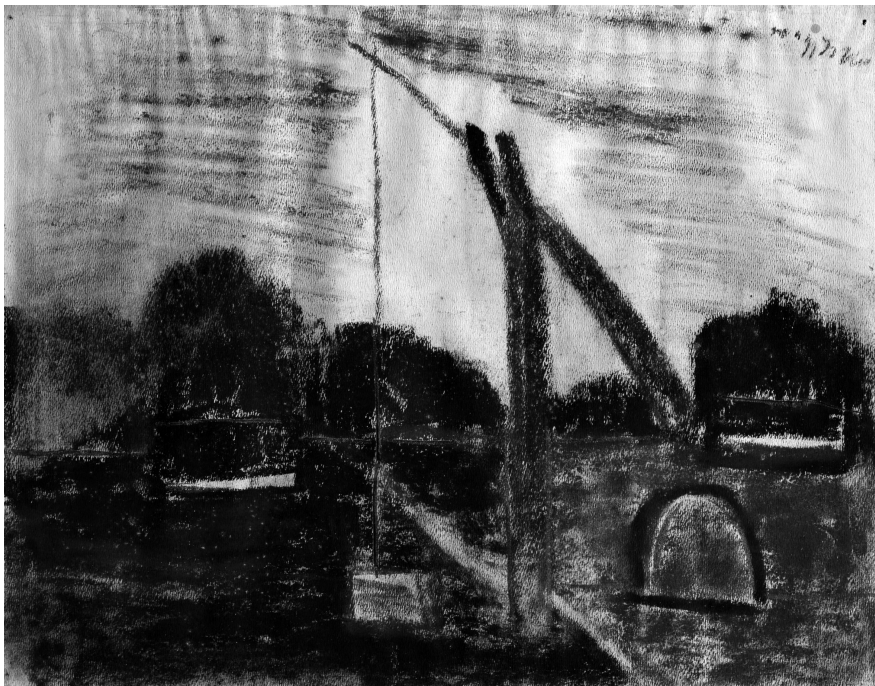
Aki félt, aki szorongott már valaha, az tudja, milyen becsúszni a hasadékba. Sötét tó partján, viharosan hajladozó nádak között egyetlen reménysugár az ing felvillanó fehérje. Ez a *Kaszáló* című kép, 1928 körül. (XII. tábla) A kaszaél, a szem villanása, ahogy a fény útját nyitja a túlsó partra. A munka megnyugtató, örök ritmusa. A kasza íve a nádas ívét formázza, s amire válaszolnak, az a tó íve. A szűk metszetben a dolgok egymásba zárulnak, minden megfelel mindennek, minden a másik mértékére van kitalálva. Ott lelni fel a biztonságot, a szűkösből, a legnagyobb szükségben. Kizárva a világ őrlő ingergazdagságát, mindig csak arra koncentrálva, ami a leglényegesebb. Talán így lehet érteni a színek vizsgálatát. A hirtelen kinyíló végtelen tágasságot a legszorongatóbb, a legszűkebb hasadékban. Nem kell ahhoz se cselekmény, se mozgalmas téma, hogy a szuroksötétben felszikkrazzon az öröm. Vagy hogy az élet pompás, ragyogó színein átüssön az egyetemes, de mindenkinél személyre szabott bánat.

Egy ilyen kép a képességre emlékeztet a képtelenségben.

Úgy is működik, mint egy amulett.

A szín, amiről Nagy István minden magyar festőnél többet tudott, a szurdok feketéje. A kaszálót is látni más képén tömör feketében. Mintha nem is szín lenne. De nem is ásitó hiány. Tömött és árnyalatgazdag, mindennek az alapja és mindennek a vége. De más a fekete kréta és más a szén színe. Krétával is döbbenetesen alkotott. Az első világháború szenes portréi és a fekete pasztellek sorozata az életmű beláthatatlan hágói, járhatatlan meredélye. Még Vajda sem jut erőben, eldöntöttségben a közelébe, ahogy nem vetnek rá árnyékot a zseniális elődök: a feketében feketével, de gyakran kontúrok nélkül dolgozó Seurat, vagy a sötét alapot kedvvel használó Millet. A pointillizmus színekben tobzódó mesteréről, Seurat-ról talán kevésbé köztudott, hogy az impresszionista grafika meghökkentően fekete lapjait hozta létre, persze a legfinomabb francia Conté krétával, a legfinomabb francia Michallet papírra. Fekete folyók a fekete naplementékben, fekete gyárkérmények, fekete lovak – Goya, Millet, Redon, vagy az akkor még fiatal fotográfia és a heliogravűr ihletésében dolgozta ki Seurat a maga fényárnyék-technikáját. Akár Millet, ő is használta a bordázott papír és a leheletnyit zsíros kréta találkozásánál a nyomás mértékkülönbségeiből előálló szürke skálát. Ám míg Millet e tónusgazdagságot főképp a fényviszonyok és az általános értelemben vett földi éjszaka ábrázolására használta fel, Seurat inkább lemondott az anekdotikus részletekről, és elmosta az arcokat, hogy eljusson az anonimitásban rejlő egyetemességig. Nagy István azonban éppen ellenkező módon érte el ezt a célt: mindig egyénített, mindig kontúrozott, mindig kiemelt. Gyakran dolgozott érdes csomagolópapírra, eszközeiben is puritán volt. „Már a tanítóképzőben is szénnel rajzolt. Fekete lapon, feketével. A fekete szín árnyalatait élesen meg tudta különböztetni” – írja iskolatársa, s még ha vissza is vetített valamit, volt mit visszavetítenie. Nagy István egyik elkötelezett gyűjtője, Aszalós Imre így összegezte a saját portréja kapcsán a benyomásait: „Érdekes dolog, ahogy az karakterben ki van fejezve, olyan magas művészi szinten, hogy az szinte hihetetlen. Feketével; és a feketének a tónusárnyalatait nem is látod olyan jól, mint ahogy a fényképezőgép látja. Az öregnek sokkal jobb szeme volt ilyen vonatkozásban, a különös árnyalatokat mennyivel jobban látta!”

Nagy Istvánnál mindig mindennek gerince van. Gerince a tájnak, a háznak, az erdőnek. Eldöntöttségükben érezte a kontúrokat, nyalábokban az energiát. Seuratnál puha beágyazottságot látni, nem kivetkőztető erővonalakat, Millet-nél a föld sötét, de patetikus vonzását. Otthonosságot az otthontalanság helyett. „A sorsnak ez az imádata és a rettentő félelem a sorstól, ez a nagy belső ellentmondás ütközik ki művészetében” – mondta Nagy Istvánról Lucian Blaga román költő. Nagy István sorsmintákat festett akkor is, ha arcokat. Sorsok sormintáit. Akár az *Anyám* című képen (XV. tábla), vagy a kénsárga, a „büdöskőszín” ruhás öregember ábrázatán, a ráncok lecsorgó árkaiban. De egy frontális beállításával szintén erősen archaizáló kendős kislány majdhogynem fauves színhasználatát is átszővi sorsmintával. (XVI. tábla) Nála mindenkinek és mindennek arca van, de minden ábrázat csak része egy egyetemes ábrázolatnak. Nem véletlenül gondolt annyit Van Goghra, nem hiába emlegette „szertelenségét”. Mindketten energiaképletekkel dolgoztak. Van Gogh



2. Nagy István: Gémeskút, 1920-as évek eleje. Papír, fekete kréta;
335 x 435 mm, j.f.f.: Nagy István © Magántulajdon.

képein az energia örvény és hullám, Nagy Istvánnál tengely és vonal. A gémeskutak brutális iránytűje, az ember idejét szegő óramutató. (2. kép) Szerkezet, mely tagol és meghatároz. Keret, mely kivág és befoglal.

A tekintet karámjába zár.

Igen megragadó tekintet.

Ahogy ráközelít, ahogy fókuszál, úgy a látványt is koncentrálna. Sorsszerkezetekbe foglalja az arcokat. Épp a sűrítés miatt nincsen szüksége kiemelt témára. Mivel minden dolog egyformán jelentős, nincsen szüksége jelentésre. A művelet maga a téma, ami az eleven dolgok, a teremtmények mellérendelő mintázatából az aktuális motívumot szeretettel kiemeli, berámázza. Motívum lehet minden, aminek van ritmusképlete, dallamcsírája. A képei dallamok és variációk a dallamra. Az előtér, háttér egyre inkább a közép-terbe olvad, nincsen panoráma. Ahogy Van Goghé a mániás kiáradás, úgy Nagy Istváné a melankólia befelé forduló, begyűjtő, pásztorló intenzitása. „A tekintetre jellemző nézés (*regarder*)”, írta Jean-Luc Nancy, „először is *őrzést* jelent (*garder, warden, warden*), felügyeletet, éberséget, őrködést.” Ám a rabul ejtő tekintet nem csak minket ejt rabul.

Maga is rabja valaminek.

A művészet bizonyos értelemben szabadulástörténet. Ezt az esztétika hol az uralom, hol a szabadság oldaláról ragadja meg. Bárhonnét közelítjük, mindig a distan-

cián lesz a hangsúly. Nagy István az erős közelségben tudott szert tenni a legnagyobb távolságra. Művei varázsa, monumentalitása nagyrészt abban rejlik, hogy nagyon közelről mutatja a nagyon távolit, a szinte elérhetetlent. Szűk tájkívágataiban a természeti érzékelés teljes panorámája, az embert érintő premier plánjaiban pedig az egész ember, sőt az ember antropológiai közelnézete tárul fel.

Az ornamentika művészi jelentőségéről gondolkodó Lesznai Anna 1921-ben azt írja naplójába: „A megváltott művészet az ornamentalsbe sűrített teljes empíria lenne.”

A „kereső” művészek, a Nyolcak útítársa valami ideálisat, tökéleteset értett megváltott alatt. Nagy István ornamentalsbe sűríti a tapasztalati világot, a realitást. Kaszálója nem tesz mást, csak kaszál, sötét kalapja a reális paraszté a reális tó partján, igaz, az a kalap nem más, mint maga is egy sötét hullám, amin a tó fénye csillan meg, kalap és tó ugyanabból az anyagból vétetett, a fű mélyzöld és éppoly sűrű, mint a nád: a világ dolgai egyműiek, és nem rendeződnek hierarchiába. Van, aki a kalotaszegi fekete hímezést hozza fel példának. Egy síkra hozza, úgy fekteti fel a dolgokat, mint egy térképre, úgy rendezi, mint egy hieroglifába. Amit Kernstok Károly a kereső, a kutató művészeknek feladatul szabott, amikor az „egyszerű, értelmes” festést és gyermek tiszta rajzát állította példaként eléjük, vagy amikor a dolgok lényegének ábrázolására buzdította őket, azt inkább megcsinálta az alig is beszélő Nagy István, mint a modern magyar művészet nagy stilsztái, a Nyolcak.

Meg sem nagyon lepődtem, mikor azt olvastam, hogy Csikmindszent község vezetői megrendelték tőle a falu határának topográfiai térképét, s hogy ez olyan jól sikerült, hogy aztán Csíkszentlélek határtérképét is elvállalta. A világháborúban is térképészként dolgozott. Volt hát módja megismerni egy táj szerkezetét, anatómiáját. S ugyanazzal a feltérképező tekintettel vette szemügyre egy arc bevéődött sorsvonalait, domborzatát, minden barázdáját. Egy arabeszk, azt hihetnénk, nem mutat érzelmeket, de a dolgok lényegéhez sokak szerint az ornamentika esik a legközelebb. Ferenczy Noémi gobelinjei felfogásukban olykor Nagy István érzelmekkel átszótt ritmusképletei közelébe kerülnek.

Monográfusai mintha nem tartanak lényegesnek, de Nagy István Münchenben, Johann Caspar Herterichnél vagy a párizsi Julian-akadémián végzett tanulmányai és a római útja után, de jóval a számon tartott 1914-es áttörése előtt már kiállított Budapesten. Mégpedig nem is akármikor és nem is akárhová társaságában. 1907-ben, az „Ifjúság” című kiállításon, a Könyves Kálmán Szalonban, amit már a rendezők maguk is a „fiatal modern magyar festők” bemutatkozásának neveztek. A kiállításnak, mint a modern tendenciák egyik első provokatív jelentkezésének, nagy sajtóvisszhangja volt. A katalógus tanúsága szerint olyanok tették ki műveiket, mint Czigány Dezső, Boromisza Tibor, Egry József, Ferenczy Valér, Gulácsy Lajos, Perlrott-Csaba Vilmos, Rudnay Gyula, Márfy Ödön, Tornyai János. Nagy István a 13 képével a nagyobb kollekcióval jelentkező kiállítók között volt. Már beharangozásakor is szenzációsnak nevezték a „Fiatalok” kiállítását, több mint 20 kisebb-nagyobb recenzió született róla. Bölöni, Rózsa Miklós, Lyka Károly mind elmondták

a véleményüket, voltak persze fanyalgó, egyenesen elutasító hangok is, de a többség kíváncsian és érdeklődve fogadta az új, modern magyar festészetet. Nagy István ekkor még nem tűnt ki, ami nem csoda, hiszen ekkor még főképpen olajfestményeket mutatott be, márpedig az olajfestést sohasem szerette. Ahogy 1928-ban mondta egy interjúban: „Az olajat nem szeretem, bár a legkönnyebb anyag. A színek szétbontják a kép egységét.” Korai olajképein látni birkózását a naturalista képépítés tanult szabályaival éppúgy, mint a túlságosan gazdag matériával, habár már ekkor igen egyéni, erőteljes műveket hozott létre. Ezeken az északi tájfestés, elsősorban a hágai iskola hatásai látszanak, olykor Van Gogh korai, darabosabb stílusához igazítva. Bár helyesebb lenne azt mondani, hogy Nagy István már akkor a saját látomásaihoz igazodott, csak még nem talált rá a megfelelő eszközre. Azért így is erős tehetségnek neveztek, Gerő Ödön pedig azzal biztatta, hogy „meg kell tanulnia, hogy a szín értékesebb, mint a festék”. Nagy István a tanácsot a maga módján meg is fogadta, és egyre inkább áttért a szubtilisabb, bár az ő kezén brutálisan materiális pasztellre. A fiatalokkal való kiállítása azonban nem a recepciója szempontjából lényeges, hanem a találkozások miatt. A naturalista, realista elemek mellett mind gyakoribbá válnak az arcokon a zöld és egyéb színes reflexek, a fák és bokrok szállás, seprűs struktúrái, és a festő számot vet a primitivizmus nemzetközi áramlatával is, amit talán az ebben az évben látható Gauguin-kiállítás is közvetített felé. A kortárs a hatástörténetet így látta: „Kevesen ismerték életében és kevesen ismerik holta után is még ezt a különös piktúrát. Különösnek mondom, mert egyedülálló. Nincsenek előzményei. Nem a hagyományokban gyökerezik. Nem az iskolákban tanították. Termett, ahogy az ősi vegetáció, szabadon, szinte magától. Tanulmányai a festészet egyetemes történetét ölelték fel. Mindent ismert. Az olasz röneszanszot éppúgy, mint a modern francia óriásokat. Évekig bújta a külföld galériáit. Haza mégis csak egyet hozott, a legnagyobbat: önmagát, s talán a bátorságot ahhoz, hogy a festői kifejezések, formák és stílusok óriási kórusában a souverainek felsőbbbségével harsogja a nagyistváni dictiót. Művészi hitvallásában volt valami a preraffaeliták lelkiségéből. Az egyszerűség monumentalitását, a tiszta formák áhítatát kereste és rajzolta. Ebben a távoli, s a festői kifejezésnek inkább hangulati, mint formai lényegét érintő kapcsolatban azonban nyoma sincs a tanultságnak. Az ő kemény, szinte vésett vonalaiban nem a szándékolt, ellesett primitívség divatja hangsúlyozódik, hanem egy ösztönös szemlélet belső kényszere, amely épp oly ősi, raffínálatlan és csak önmagával magyarázható, mint a történelem előtti korok barlangjának csodálatos állatrajzai” – írta róla Hódsághy Béla a *Kalangya* című újvidéki lapban, 1943 nem éppen vidám júliusán. Ugyan nincs igaza abban, hogy ne látszana a nagyon is mély, nagyon is alapos tanultság. Még az olyan érett Nagy István-kép is, mint a *Narancsos menyecske*, párhuzamot mutat például Sérusier frontális beállítású, archaizáló breton parasztlánykája, *Marie Francisaille portréjával*, látszik a nabik, a posztimpresszionisták, sőt az impresszionisták hatása. Pasztelltechnikája a színes vonalkázás ágán Chardintól eredően Degas-t követi, ám ő ezt is tovább modernizálja, expresszívebbé teszi. A modern művészetek nagy stíluskritikusa, Kállai Ernő, tehetsége feltétlen elismerése mellett is zavarban volt művészettörténeti besorolásával. Egyszer a „közös

lelki források” alapján az „erdélyi születésű magyar és székely” művészek közé osztotta be. Így jött össze egy kiállítás névsorából Székely Bertalan, Gyárfás Jenő, Paál László, Barcsay Jenő és Nagy István csoportozata. Aztán az „új romantika” szempontjából összetartozónak érezte Tornyait, Kosztát, Rudnayt és Nagy Istvánt. Kieselbach a magyar festészetről készített korpuszában egyfelől Tornyai és Rudnay, másfelől Nagy Balogh János és Mednyánszky közé illesztette. Nagytotálban készült arcképei Van Gogh brabanti fejei nyomában járnak, de legközelebbi analógiáit itthon nem is a festészetben, hanem a fotográfiában találjuk. Escher Károly a *Pesti Napló Képes Mellékletében* megjelent, menedékhelyen készített portréiban vagy Kálmán Kata szociofotóiban. Nagy István a székesfehérvári Deák-gyűjteményben őrzött 1919-es *Kisfiúja* mintha csak ikertestvére lenne a harmincas években készült, Kálmán Kata által felvett *Mária Valéria-telepi fiúnak*. Ugyanaz a közelnézet, ugyanaz az arc, ugyanaz a szörnyű bánat. És ugyanaz az ábrázolásmód eredettörténete, visszavezet az első világháborúba. A magyar szociofotó időben együtt fejlődött Nagy István művészetével, de ő azokat az emblemikus műveket már nem láthatta, melyek megütötték az egyetemesség szempontjából a nagyistváni mértéket. Kálmán Kata *Tiborc* albuma a barázdált arcú öregasszonyok és fejkendős *Őzikek* premier plán portréival Nagy István halála után egy évvel jelent meg.

Magának való volt, mondják, de azt is, hogy közülünk való. Épp ebben a helyzetében volt kivételes. Odáig ment, mint a magyar festők közül kevesen. Mintha egymagában létrehozott volna egy festészeti anyanyelvet.

Amit mindenki ért. És amin mindazonáltal csak ő beszél.

Képzőművészeti szótárkészítőnek nevezte őt Solymár István, talán mert a stílustól, a szintaxistól a szóig visszalépett. Szó, dallam, ritmus. Alapegységek. Kortársai ekkor a képzőművészet nagy nemzetközi stílusainak helyi nyelvjárásain dolgoztak, a mondatrend, a különféle együtt kialakított formák analízisével, tehát stílári kérdésekkel foglalkoztak. Nagy István viszont ezt írta a *Budapesti Hírlap* kiállítás-rendező zsűrijének: „Boldog vagyok, hogy a zsűri az én művészeti törekvéseimet is – melynek jelszava jót mindenáron – méltányolta, annál is inkább, mert én ezt a jót természetesen nem az agyoncsépelet utakon és módokon, hanem az én egyéni meglátásom, megérzésem s a magam teremtette stílus segítségével keresem...”. S 1926-ban még nyersebben az *Ujság* riporterének: „Milyen irányban kellene haladnia a fiatal magyar piktúrának? Semmilyen irányban – válaszolja gondolkodás nélkül. – A jelenlegieknek is az a hibájuk, hogy jól beforgatott technika és beállítás szerint megálltak a fejlődésükben. Látnak, fotografálnak, színeznak, de nem érzékelnek. Ez a többé-kevésbé modoros másolás minden egyéniség megölője.”

Bartók ösztöndíjat kért és kapott a székely népzene tanulmányozására, írta Kodály, „s 1907 nyarán elindult Csík megyébe. Oly tömeg ötfokú dallammal jött vissza, hogy a magam egyidejű északi leleteivel egybevetve egyszeriben világos lett ennek az addig észre sem vett hangsornak alapvető fontossága”. Augusztusban Bartók képeslapot adott fel a Gyilkos-tó mellől: „Elég különös felfedezést tettem a népdalgyűjtés

közben. Megtaláltam a székely dallamtípusokat, amikről nem hittem, hogy léteznek. Sok munka, sok munka! Sok üdvözlés is. B.” Nagy István ezekben az években szintén sokat tartózkodik a Gyilkos-tónál. Ő is utat tör a maga módján. Ahogy Murádin Jenő kiderítette, 1908 után részt vett a nagy békási útépitésben. A kötőrők társául szegődik, vagy Kőszeghy Lászlót, a fiatal mérnököt kíséri a mappájával. Bartók szerint „nem jár el helyesen az, aki megelepszik a népdal szórványos felhasználásával, vagy e régi dallamok utánzásával. Az is helytelen, hogyha tematikusan értékesítve az ilyen anyagot, az idegen vagy nemzetközi irányzatú művekbe önkényesen erőszakolják bele. Ehelyett inkább arra kell törekedni, hogy a népzeneben rejlő zenei kifejezési eszközöket teljesen elsajátítsuk éppúgy, mint egy nyelv legfinomabb árnyalatait. [...] Megtörténhet azonban, hogy a zeneszerző megtanulja a vidék ősi zenéjének a nyelvét, ezzel a maga zenei gondolatait úgy tudja kifejezni, mint ahogyan a költő anyanyelvével él”.

Nagy István azonban a kor nagy modern stilisztáitól, kivonulóitól és folkloristáitól abban különbözött, hogy ő nem kívülről érkezett. Nem gyűjteni jött a fekete tóra. Képei pentaton, ereszkedő dallamszerkezete eleve az övé. Nem a dallamot stilizálta fel, hanem a modern művészet stílusárát és műveleti rendjét vitte le a népdalok közé. Innét is művészetének variabilitása.

A nyelvteremtés közel áll a dadogáshoz, a diszlexiához, az elnémuláshoz. „Nem értem én az emberi beszédet és nem beszélem a te nyelvedet.” Újra fel kell találni a szavakat, újra fel kell találni a szórendet. A tudás kerülőúttal át visszatérni, ahogy Kernstok javasolta, a gyerekrajok eredendő tökéletességéhez.

Azt hiszem, a nyelvteremtésben Nagy István éppen eddig ment el. Képeinek olykor gyermeki sutasága abból fakad, hogy nem vette magára azokat a felnőtt szerepeket, amiket a festészet modern forradalmárainak nemzetközi szcénája kínált, mivel életidegennek találta azt a vizuális nyelvet, amit elsajátított az akadémiákon, de azt is, amit ennek felforgatására a kortársai létrehoztak. Látomásai voltak a realitásról, a konvenciók ezért nem nyűgözték. Soha nem adta át magát a rutinnak. A konszenzusos, az elvárt nem korlátozta. Szándékosan eltért, ellépett a megszokott látványtól. A kötésben hagyta leszaladni a szemet. A szabálytalanságban a szépséget, a hibában a lehetőséget látta. Akár kora modern fényképészei, új kivágatokat keresett. Előrehozta a hegyet, félbevágta a tehenet, hagyta feltorlódni jószágait a kép sarkában. A tökéletes kompozícióval a kibillenés határáig elment. Borította a centrálperspektívát, később borította a színperspektívát. Új rendbe sorozta az esetlegességeket. Egyszerre dolgozott benne az ősi és a modern, a tudatos és az öntudatlan. Teljes mértékben jelen volt minden műveletben, minden mozdulatban. Minden variációt egyszeri, megismételhetetlen jelenléttel hitelesített. Mindennap új szemmel látta ugyanazt a fekete tavat, ugyanazt a sötét erdőt, ugyanazt az elnyelő szurdokot.

Járt útért a járatlant el ne hagyj.

Szeredi Merse Pál

MA/DE STIJL

THEO VAN DOESBURG ESETE A MAGYAR AVANTGÁRDDAL¹

A két világháború közötti avantgárd kapcsolatrendszerek és kölcsönhatások feldolgozása az 1970-es évektől kezdve került a művészettörténeti kutatások előterébe. A kelet-közép-európai hálózatok feldolgozásának alapvetései közé tartoznak Passuth Krisztina kutatásai.² Az 1920-as évek avantgárd művészeti projektjeinek történeti vizsgálata során megkerülhetetlen az akkoriban megjelent folyóiratok vizsgálata.³ A folyóirat az avantgárd szellemiségről való korabeli gondolkodás legkomplexebb médiuma, az önbemutató és az öninterpretáció elsődleges helye volt. A folyóiratok az első világháborút követő kaotikus gazdasági környezetben formálódó új kapcsolatrendszerek kiépülésében is fontos szerepet kaptak. Az avantgárd „nemzetek feletti” ideája ekkor áthágta a geopolitikai és kulturális határokat, figyelmen kívül hagyva a központ és periferia közötti hierarchiát (legalábbis ezt sugallják az avantgárd folyóiratok).⁴ A folyóiratok mögött természetesen egyes avantgárd „mozgalmak” álltak, a mozgalmak mögött pedig művészek, akiknek személyes kapcsolathálója rendszerint eltért a folyóiratokétól. Ezeknek az eltérő kapcsolatrendszereknek a leírására javasolta Hubert van den Berg a Gilles Deleuze és Félix Guattari által leírt *rizóma* fogalmának adaptálását.⁵ A rizóma heterogén, nemhierarchikus hálózat, amelynek egyes pontjai úgy tudnak egymáshoz kapcsolódni, hogy a mintázat mégsem áll szükségszerűen rendszerbe. Egyes kapcsolatok megszakadhatnak és újrendeződhetnek, ez azonban

¹ Jelen tanulmány a Passuth Krisztina témavezetésével készülő, Kassák Lajos bécsi emigrációját feldolgozó disszertáció nemzetközi kapcsolatrendszereket tárgyaló fejezetének részlete. A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-16-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült. A tanulmány kapcsolódik a Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum NKFI-120779 számú projektjéhez.

² Passuth Krisztina: *Magyar művészek az európai avantgarde-ban 1919–1926*. Budapest, 1975.; Passuth Krisztina: *Tranzit. Tanulmányok a kelet-közép-európai avantgárd művészet témaköréből*. Budapest, 1996.; Passuth Krisztina: *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig, 1907–1930*. Budapest, 1998. (francia kiadása: *Les avant-gardes de l'Europe centrale 1907–1927*. Paris, 1988.).

³ Dobó Gábor – Szeredi Merse Pál: Az avantgárd és folyóiratai (bevezető). *Jelzés a világra. Háború – avantgárd – Kassák*. Szerk. Dobó Gábor, Szeredi Merse Pál. Budapest, 2016. 7–8.

⁴ Daina Teters: Peculiarities in the Use of the Concepts Centre and Periphery in Avant-Garde Strategies. *Decentering the Avant-Garde*. Eds. Per Bäckström, Benedikt Hjartarson. Amsterdam-New York, 2014. 75–95.

⁵ Hubert van den Berg: Mapping Old Traces of the New. Towards a Historical Topography of Early Twentieth-Century Avant-Garde(s) in the European Cultural Field(s). *Arcadia*, 41, 2006, 2. 341–343.

nem befolyásolja a struktúra többi elemét. A rizóma kartografikus, a térképhez hasonlóan nincs be- és kijárata. Egy rizóma pillanatnyi állapota, mivel folyton változó, kiszámíthatatlan.⁶ És éppen ez a faktor az, amiben, véleményem szerint, az avantgárd hálózatok feldolgozásának kulcsa rejlik. Az olyan kapcsolat-vizualizációk, mint a Museum of Modern Art *Inventing Abstraction* projektje egy retrospektív, felülnézeti képet merevítene ki.⁷ Ezzel szemben a kapcsolati hálók dinamikus változása, az egyes csoportok szecessziói, a személyes ellentétek és új kapcsolatfelvételek következtében akár csak néhány hónap időeltérés is egészen más hálózatot feltételez egyes személyeknél, „mozgalmaknál” és folyóiratoknál. Ennek fényében érdemes újragondolni Kassák Lajos és a bécsi emigrációja idején kiadott *MA* című folyóiratának nemzetközi kapcsolatrendszerét. 1920 után, Kassák dinamikus épülő hálózatának köszönhetően a *MÁban* a kortárs „izmusok” szinte teljes spektruma megjelent, kollázsszerűen mutatva be a nemzetközi avantgárd művészet jelenségeit. Herwarth Walden *Der Sturm*-ja, a Moholy-Nagy Lászlón keresztül megismert berlini konstruktivisták,⁸ a Kurt Schwittersszel és Tristan Tzarával folytatott levelezés,⁹ a párizsi Nicolas Beauduin szerkesztette *La Vie des lettres et des arts* és Michel Seuphor *Ça Ira!* című folyóirata¹⁰ mellett Kassák legfontosabb nemzetközi kapcsolata a *MA* korai bécsi éveiben minden bizonnyal Theo van Doesburg és a *De Stijl* volt.¹¹ Fontos ugyanakkor feltenni a kérdést, hogy a *MA* „hálózata”, amelyet Kassák büszkén hirdetett lapjában, mennyiben alapult valós kapcsolatokon, mennyiben volt virtuális,¹² vagy éppen eszköz a „mozgalom” önleírásához? (1. kép) A szálak felgöngyöltésének egyetlen biztos útja a folyóiratok és szerkesztőik hagyatékának feldolgozása. Mivel Kassák – minden tekintetben kiemelkedő – archívumából a *MA* bécsi szerkesztésére vonatkozó levelezés és a kéziratok egy része elveszett, a kutatást a kapcsolatok irányában érdemes folytatni.

⁶ Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Rizóma* [1980]. Ford. Gyimesi Tímea. *Ex Symposion*, 1996. no. 15/16. 1–17.

⁷ A Leah Dickerman vezetésével megvalósult hálózatvizualizáció a <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction> oldalon érhető el.

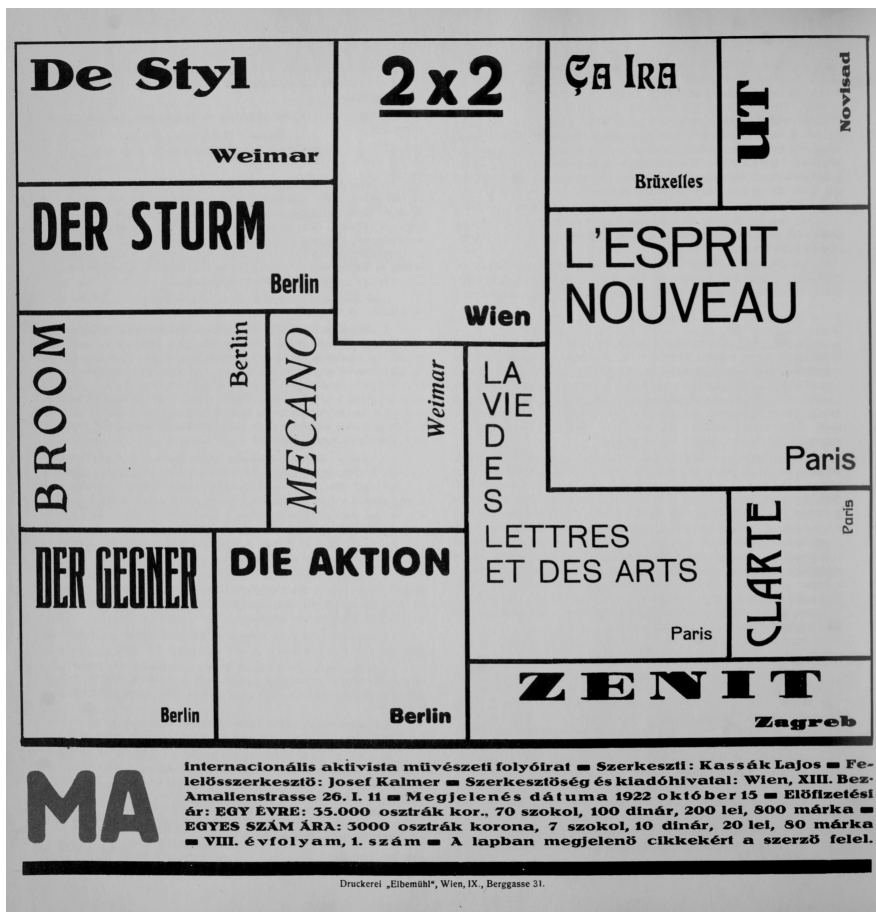
⁸ Bővebben lásd: Passuth Krisztina: *Moholy-Nagy*. Budapest, 1982.

⁹ *Kurt Schwitters. Die Sammelkladden 1919–1923*. Eds. Julia Nantke, Antje Wulff. Berlin–New York, 2014.; Georges Baal – Henri Béhar: *La correspondance entre les activistes hongrois et Tzara: 1920–1932. Cahiers d'études hongroises*, 2, 1990, 2. 117–133.; *Lajos Kassák. Botschafter der Avantgarde (1915–1927)*. Hrsg. Edit Sasvári. Franciska Zólyom, Katalin Schulcz. Budapest, 2011.; Dobó Gábor: *Dadául írni és újraírni: Kassák Lajos és Tristan Tzara eddig kiadatlan leveleiből (1922, 1956, 1959)*. *Helikon*, 63, 2017, 1. Megjelenés alatt.

¹⁰ Bajkay Éva: „A műalkotás a rendbe szedett szépség.” A belgiumi és a magyar avantgárd elfelejtett kapcsolatai. *Ars Hungarica*, 28, 2000, 2. 357–377.

¹¹ A kapcsolatról lásd Passuth Krisztina tanulmányait: *Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft, 1922–1927*. Hrsg. Bernd Finkeldey. Ostfildern-Ruit, 1992.; *Van Doesburg and the International Avant-Garde. Constructing a New World*. Eds. Gladys Fabre, Doris Wintgens Hötte. London, 2010.

¹² Szeredi Merse Pál: *A Tett nemzetközi horizontja. Jelzés a világra* 2016. i. m. 69–77.



1. MA 8, 1922, 1 (október). Hátsó borító Kassák Lajos tipográfiájával.

© Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum.

Theo van Doesburg ebből a szempontból kiváló kutatási terepnek bizonyul, mivel hagyatéka egyike azon keveseknek, amely szinte hiánytalanul került közgyűjteménybe.¹³ Tanulmányomban a magyar aktivisták és Theo van Doesburg kapcsolatának dinamikáját ezen dokumentumok mentén igyekszem tovább árnyalni.

¹³ Theo van Doesburg hagyatéka Hágában, a Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie gyűjteményében található [a továbbiakban: RKD, TNvD], ahol 2014 tavaszán a Campus Hungary-ösztöndíj támogatásával kutathattam. A hagyatékek jelentős része azóta elérhető online (<https://kd.nl/en/explore/archives/details/NL-HaRKD-0408>), hasonlóan a *De Stijl* (<http://magazines.iaddb.org/periodicals/DS>) és a *MA* (<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=maa&size=45>) lapszámaihoz, valamint a többi, a tanulmányban említett folyóirathoz (<https://monoskop.org/Magazines>).

(Kassák Lajos / Theo van Doesburg) Theo van Doesburg zongorista felesége, Nelly 1921 végén néhány hetet Bécsben töltött Alma Mahlernél, és ekkor találkozott Kassákkal.¹⁴ December 25-i keltezéssel Anthony Koknak küldött levelében leírta, hogy az osztrák festőktől semmi jót nem látott, „csak koszos vásznakat”, azonban „egy magyar, Ludwig Kassák sokkal frissebb és modernebb. Mostantól vele, és más magyarokkal fogok néhány este szórakozni”.¹⁵ Nem zárható ki, hogy a találkozóra Kassákék október 16-án a Konzerthaus kistermében tartott „harmadik wieni előadóstélyén” került sor. A *soirée* műsora figyelemre méltó: itt hangzott el először nyilvánosan Kassáktól *A ló meghal és a madarak kirepülnek*, Barta Sándortól a *Tisztelt Hullaház*, Simon Jolán Schwitters, Hans Arp és Richard Huelsenbeck dada verseit szavalta, Bortnyik Sándor Adolf Behnétől, Németh Andor pedig Tzarától olvasott fel.¹⁶

A kapcsolatfelvétel előtörténetéhez tartozik, hogy Van Doesburg minden bizonnyal nem Nellytől hallotta először Kassák nevét. Azt követően, hogy Hans Richter és Viking Eggeling absztrakt filmszekvenciái megjelentek a *MA* 1921. augusztusi számában, Kassák Moholy-Nagyon keresztül arra kérhette Richtert, hogy küldjön újabb munkákat tervezett *antológiája* (a későbbi *Új művészek könyve*) számára. Richter Van Doesburgot kérte két levelében is arra, hogy a nála lévő és a *De Stijl* júliusi számában már közölt kliséket azonnal küldje el Bécsbe. Ez azonban valószínűleg nem történt meg.¹⁷ Kállai Ernő 1921 novemberében vette fel a kapcsolatot „Herr Döösburg”-gal, akitől a Kassák által indított *Horizont*-sorozat második füzeteként Mátyás Péter álnéven írt bevezetőjével megjelent *Moholy-Nagy Album* promotálását kérte, eredménytelenül.¹⁸ Nelly javaslatára viszont Theo van Doesburg azonnal felvette a kapcsolatot Kassákkal és egy cikket, valamint több klisé küldött a *MA* számára.¹⁹ Válaszlevelében Kassák biztosította Van Doesburgöt afelől, hogy a műveket megjelenteti, viszont „a közlés időpontját valamivel későbbre kellett helyez-

¹⁴ Sjarel Ex: *Theo van Doesburg en het Bauhaus. De invloed van De Stijl in Duitsland en Midden-Europa*. Utrecht, 2000. 68-70.

¹⁵ „[V]an oostenrijksche schilders niets, vieze en vuile doeken! Eén hongaar Ludwig Kassak is veel frischer en moderner. Daar kom ik nu af en toe mee samen en dan nog met andere hongaren en hebben we leuke avonden.” *De Stijl overal absolute leiding. De briefwisseling tussen Theo van Doesburg en Antony Kok*. Ed. Alied Ottevanger. Bussum, 2008. 357.

¹⁶ *MA*, 7, 1921, 1. (november). 151.; A *MA* felolvasóestélye. *Bécsi Magyar Újság*, 1921. október 18. 6.; Göndör Ferenc: Elmentem a dadaisták estélyére. *Az Ember*. 1921. október 23. 8-9.

¹⁷ Hans Richter levelei Theo van Doesburgnek. Berlin, 1921. szeptember 21. és 27. RKD, TNvD, ltsz.: 168. A képek a *De Stijl* 1921. júliusi majd októberi számában jelentek meg.

¹⁸ „Es erschien im Verlage der ungarischen Zeitschrift f. aktive Kunst »MA«, von deren Existenz Sie vielleicht schon Kenntnis haben.” Kállai Ernő levele Theo van Doesburgnek, Berlin, 1921. november 23. RKD, TNvD, ltsz.: 92.

¹⁹ Theo van Doesburg 1922-es jegyzetfüzetének egyik első oldalán található egy lista arról, hogy miket tervezett Kassáknak küldeni (többek között I. K. Bonset új verseit, valamint egy írást az új irodalomról). RKD, TNvD, ltsz.: 1455/9.



2. Ismeretlen fotográfus, Theo van Doesburg, Nelly van Doesburg és Harry Scheibe társaságában a *MA* 1922. januári számát olvassa weimari műtermében, 1922. február. Hága, RKD – Netherlands Institute for Art History, Theo és Nelly van Doesburg hagyaték, ltsz.: 1566. © RKD – Netherlands Institute for Art History.

nünk, mert május 1-jén egy jubileumi számot adunk ki, melyben Öntől egy reprezentatív munkát hozunk, emellett a többi dolgot az egyik következő számunkra tartogatjuk”.²⁰ Kassák a levéllel a *MA* 1921-es évfolyamát is elküldte, beleértve az 1922. januári impresszumú „karácsonyi” számot is, amit Van Doesburg egy 1922 februárjában készült fotó szerint alaposan tanulmányozott.²¹ (2. kép) A kérdéses *MA*-szám legterjedelmesebb közleménye Kállai Ernő kubizmus-kritikája volt Pablo Picasso kubista csendéletével, Fernand Léger nagy méretű 1919-es városképével és Albert Gleizes New Yorkban készített festményével illusztrálva.²² A lapszám Kassák

²⁰ Kassák Lajos levele Theo van Doesburgnek, Bécs, 1922. február 2. RKD, TNvD, ltsz.: 93. Magyar fordítását közli: *Kassák az európai avantgárd mozgalmakban 1916-1928*. Szerk. Csaplár Ferenc. Budapest, 1994. 20.

²¹ Ld. a beérkezett folyóiratok listáját: *De Stijl*, 4, 1921, 12. (december). 188.

²² Kállai Ernő: A kubizmus és a jövő művészete. *MA*, 7, 1922, 2. (január). 31.; Pablo Picasso: *Nature morte au comptoir*, 1914-1915. Ohio, Columbus Museum of Art. A klisé forrása, az *Új művészek* könyve tartalomjegyzéke alapján, Vincente Huidobro 1921-ben Madridban és Párizsban megjelent *Creación - Création* című folyóirata volt. Fernand Léger: *La Ville*, 1919. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art. Korábban megjelent Iwan Goll Fernand Léger-ről írt esszéjének illusztrációjaként: *Das*

önreprezentációja szempontjából sem volt rossz választás: a címoldalon tipográfiai kísérleteinek egyik legkomplexebb, dada hatásról is árulkodó példája jelent meg, az első oldalpáron pedig számozott költeményeinek 18-as számú képverse olvasható.²³

Az új kapcsolatot Van Doesburg 1922. február 9-én kelt levelében újságolta el Anthony Koknak: „Nelly új kapcsolatokat szerzett a *De Stijl*nek. A *Stijl*-szellemiségű osztrák aktivista folyóiratot: »MA«, nagyon jó. A *De Stijl* kiáltványait és Bonset verseit hozzák magyarul, márciusban pedig egy külön Van Doesburg-albumot”.²⁴ Van Doesburg a manifesztumokkal kapcsolatban tévedett, abban viszont igaza volt, hogy a *MA* már 1921 áprilisában közölt tőle – pontosabban dada *alteregójától*, I. K. Bonsettól – egy verset, annak *X-Beelden* (Röntgen-képek) sorozatából. A vers eredetileg a *De Stijl* 1920. májusi számában jelent meg, azonban Kassák forrása nem a leideni folyóirat, hanem a F. T. Marinetti által hosszú hiátust követően 1920-ban újraindított *Poesia* egyik számában megjelent másodközlés volt.²⁵ Szimptomatikus Kassák kapcsolatépítési taktikájára nézve, hogy Moholy-Nagy 1922. április elején már kliséket küldött Van Doesburgnek újabb műveiről, abból a célból, hogy azok megjelenhessenek a *De Stijl* „MA-különszámában”. A küldemény alapját Kassák „két héttel korábban érkezett levele” jelentette, amelyben azt írta Moholy-Nagnak, hogy a *De Stijl* – cserébe a *MA* Van Doesburg-különszámaért – magyar számot jelentet meg.²⁶

Kassák az első neoplaszticista reprodukciókat, Piet Mondrian, Huszár Vilmos és Theo van Doesburg egy-egy művét, a *MA* 1922. május elsején megjelent reprezentatív

Kunstblatt, 6, 1922, 2. (február). 73–77. A kép az *Új művészek könyvében* is *Kunstblatt* klisé-megjelöléssel jelent meg. A képet a *De Stijl*, 4, 1921, 10. (október). 150. és a *Vjescs (Вѣст)* – *Objet – Gegenstand*, 1, 1922, 1/2. (április). 15. is reprodukálta. Albert Gleizes művét eddig nem sikerült azonosítanom, az *Új művészek könyvében* *MA* klisé-megjelöléssel jelent meg.

²³ Kassák Lajos: 18. *MA*, 7, 1922, 2. (január). 18–19.

²⁴ „Nelly nieuwe verbindingen ook voor De [Stijl]. Het Oostenrijksch aktivistenblad in den geest van den [Stijl]: »Ma« (»Thans«) zeer goed. Brengt manifesten [v]an De Stijl in het Hongaarsch. Verzen van Bonset in het Hongaarsch, en geeft in Maart speciaal [v]an] Doesburg-album uit. Alles door Nelly.” Ottevanger 2008. i. m. 369.

²⁵ I. K. Bonset: X-képek. Ford. Zilahi László. *MA*, 6, 1921, 6. (április). 70. – forrása: I. K. Bonset: X-Beelden. *Poesia*, 1, 1920, 5/6. (augusztus-szeptember). 33.; eredeti közlése: *De Stijl*, 3, 1920, 7. (május). 57. Kassák a *Poesia* 1920-as számaint regisztrálta a „beküldött folyóiratok” között a *MA* 1921. augusztusi számában, viszont ugyanitt csak a *De Stijl* 1921-es 7/8. száma van feltüntetve.

²⁶ „Ich habe von ungefähr 2 Woche von Kassák (Wien) einen Brief bekommen, in welchem er mir mitteilte, dass MA mit Ihnen in Tauschberichung getreten ist, bzw. MA von Ihnen, und Sie von uns je ein Heft bringen.” Moholy-Nagy László levele Theo van Doesburgnek. Berlin, 1922. április 2. RKD, TNvD, ltsz.: 132. Moholy-Nagy korábban is kapcsolatban volt van Doesburggel, *Aufruf zur elementaren Kunst* című, Raoul Hausmann, Hans Arp és Ivan Puni társaságában szignált manifesztuma a *De Stijl* 1921. októberi számában jelent meg. Első fennmaradt levele 1922. február 8-i datálású, ebben Hevesy Iván egyik – megvalósulatlan – cikke számára kért reprodukciókat Van Doesburg *Monument-jéről*. Kassák ekkortájt küldte el Van Doesburgnek Bortnyik márciusban megjelent *Képarchitektúra albumát* is. Lásd a beküldött kiadványok között: *De Stijl*, 5, 1922, 5. (május). 80.

„jubileumi” számában közölte.²⁷ Ez a lapszám volt az, amely egyértelműen követni kezdte a nemzetközi konstruktivista folyóiratok szerkesztési stratégiáit. Kassák, a *De Stijl* és az El Liszickij és Ilja Ehrenburg szerkesztette *Vjescs (Вещь) – Objet – Gegenstand* módszeréhez hasonlóan az avantgárd művészeti alkotásokat modern technikai vívmányokkal állította párba. A reprodukciók egy részét Van Doesburgtól kapta, aki a *De Stijl* korábbi közlései közül J. A. Pauw és J. M. Van Hardeveld építészek Rotterdamba tervezett betonlakóházainak homlokzatáról és alaprajzáról; a „világ legnagyobb aeroplancsarnokáról” és – az I. K. Bonset álnéven szerkesztett *Mécano* folyóirat második számából – egy „modern géppasztikáról” (lyukasztógép) küldött kliséket Kassáknak.²⁸ A reprodukciók másik részét Moholy-Nagy szerezte be Berlinben. Kassák így az Ernst Wasmuth Verlag által kiadott *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau* 1920–1921-es évfolyamai alapján reprodukálta – a szintén *De Stijl* közeli – holland építész, J. J. P. Oud két épülettervét,²⁹ a New York-i Public Library-ról készült légifelvételt,³⁰ valamint az 1890-ben átadott edinburgh-i Firth of Forth híd fotóját is.³¹ A modern művészet és technika párba állítását Kassák az 1922 szeptemberében nyomtatott *Új művészek könyvében* alkalmazta a legsikeresebben: ott a dinamikus párokon alapuló „kép-esszé” a szövegek helyét is átvette. A kiadvány első oldalain magasfeszültségű elektromos vezetékek, vetítógép, versenyautó, felhőkarcolók és dinamó fotói láthatók Boccioni és Russolo futurista festményeivel összevetve, az utolsó előtti oldalpáron pedig Kassák repülőgépekről készült reprodukciókat iktatott be saját képarchitektúráit és a Hans Richter-Viking Eggeling-féle absztrakt filmek képkockáit közlő oldalpárok közé: azaz a „konstruktív művészet evolúciójának” utolsó előtti lépcsőfokaként. A kliséket Moholy-Nagy – a tartá-

²⁷ MA, 7, 1922, 5/6. (május). 21., 28. és 20. Piet Mondrian: *Compositie met rood, geel, blauw en zwart*, 1921. Hága, Gemeentemuseum. A kép korábban megjelent: *De Stijl*, 4, 1921, 8. (augusztus). 113.; Theo van Doesburg: *Compositie XX*, 1920. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. Ld.: *Theo van Doesburg. Oeuvre Catalogue*. Ed. Els Hoek. Utrecht-Otterlo, 2000. Kat. no. 651.

²⁸ MA, 7, 1922, 5/6. (május). 8. és 13. A korábbi közlések helye: Grootste aeroplanaanhall der wereld te Lakehurst in Amerika, valamint Pauw en Hardeveld: *Plattegronden der Betonwoningen te Rotterdam*. *De Stijl*, 4, 1921, 12. (december). 178., 183. és 186. *Plastique modern de L'esprit Italien. Mécano*, 1. 1922. Gelb (január). 1. Kassák már idézett levelében kérte Van Doesburgöt, hogy küldjön neki „technikai dolgokról” készült kliséket: „Ich errühe Sie auf Ihrem Wege wir womöglich wenige Clichés über die in Ihrem Hatte erschienenen architektonischen und technischen Sachen schicken zu wollen. Ich wäre sehr glücklich, wenn ich etwas hiervon bis zum 15 I. M. erhalten könnte.” Ld.: 20. jegyzet.

²⁹ MA, 7, 1922, 5/6. (május). 16. és 23. A korábbi közlések helye: J. J. P. Oud: *Entwurf für Reihenhäuser am Meeresstrand (1917) és Erholungsheim in Nordwijk. Malerarbeiten und Plattenfußboden*: Theo van Doesburg. *Illusztrációk Adolf Behne: Holländische Baukunst in der Gegenwart* című esszéjéhez. *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, 6, 1921/1922, 1/2. 20. és 18.

³⁰ MA, 7, 1922, 5/6. (május). 2. A korábbi közlés helye: Martin Mächler: *Zum Problem des Wolkenkratzers*. *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, 5, 1920/1921, 7/8. 194.

³¹ MA, 7, 1922, 5/6. (május). 9. A korábbi közlés helye: Paul Zucker: *Probleme des neuzeitlichen Brückenbaus*. *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, 5, 1920/1921, 9/10. 295.

lomjegyzék tanúsága szerint – részben El Liszickijtől, részben pedig az Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft saját produktumainak fotóarchívumából szerezte be.³²

A MA konstruktívizmusának egyéni irányát, a *Képarchitektúrát* az 1922. májusi szám borítóján a *Der Sturm* galériában frissen bemutatkozott Moholy-Nagy négy-színnyomott *Üvegarchitektúrája* demonstrálta. A kifejezés feltehetően utalás Paul Scheerbart *Glasarchitektur* kifejezésére, aki 1914-ben kiadott kiáltványában egy olyan „üvegkultúra” vízióját vázolta fel, amely transzparenciájával teljesen átformálhatja a társadalmat. Scheerbart elképzeléseit az első világháború után a berlini építészet-teoretikus, Adolf Behne használta fel *Wiederkehr der Kunst* (A művészet visszatérése) című könyvében, amelynek üvegarchitektúrára vonatkozó fejezetét Kassák 1921-ben közölte.³³ A lapszámban megjelent reprodukciók reprezentatív keresztmetszetét adták a kortárs konstruktív törekvéseknek, többek között szerepelt benne Raoul Hausmann, Oskar Schlemmer, Francis Picabia, Willi Baumeister, El Liszickij és Man Ray is.³⁴ Az utolsó oldalon Kassák Vlagyimir Tatlin „Üvegtoronyának” – azaz a *III. Internacionálé emlékművének* – reprodukcióját közölte Ljubomir Micić *Zenit* című folyóiratának kliséjéről, Nyikolaj Punyin 1920-as orosz nyelvű esszéjének magyar fordításával.³⁵ Tatlin „üvegtornya” a konstruktívizmus egyik alapvető műalkotásaként kanonizálódott, Kassák számára azonban talán egy kihagyott lehetőséget jelentett. A mű reprodukciója Oroszországon kívül elsőként a *Zenit* 1922. februári impresszumú számában jelent meg Ilja Ehrenburg *Ipak se kreće* (És mégis mozog) című esszéjével.³⁶ Moholy-Nagy február 22-e előtt Kassáknak írt leveléből viszont arra következtethetünk, hogy a MA nagyjából ugyanekkor tervezett közölni egy orosz anyagot: „itt küldök néhány orosz fényképet. A cikket a napokban küldjük. Előbb le kell oroszból fordítani magyarra. A cikket Ilja Ehrenburg írta. [...] A Tatlin: Turm der III. Internationale klisérozásánál ügyeljenek arra, hogy a kép felső bal sarkából kiinduló vonalak elmaradjanak!”³⁷ Az orosz különszám végül nem jelent

³² Az *Új művészek könyve szerkesztéstörténetéről* ld.: Csaplár Ferenc: A Karavántól az Új művészek könyvéig. In: Csaplár Ferenc: *Kassák körei*. Budapest, 1987. 7–13.; valamint újabban a források kimerítő feldolgozásával: Csaba Krisztina: *Kassák Lajos – Moholy-Nagy László: Új művészek könyve*. Szakdolgozat. ELTE BTK Művészettörténeti Intézet. Budapest, 2016.

³³ Adolf Behne: Művészet és forradalom. Ford. Bortnyik Sándor. *MA*, 6, 1921, 4. (február). 43–49.

³⁴ A klisék forrása részben Moholy-Nagy berlini kapcsolatai, részben Tzara, részben pedig Huidobro folyóirata volt, Man Ray *Danger/Dancer* című művének reprodukcióját (1917–1920. Párizs, Centre Georges Pompidou) pedig Van Doesburg küldte (korábban a *Mécano* első számában jelent meg).

³⁵ Nyikolai Punin: Tatlin üvegtornya. Ford. Mácza János. *MA*, 7, 1922, 5/6. (május). 31. Az orosz nyelvű 1920-as kiadvány (*Памятник III. интернационала*) megtalálható Kassák hagyatékában. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum, ltsz.: KM-1806.

³⁶ Ilja Ehrenburg: *Ipak se kreće*. *Zenit*, 2, 1922, 11. (február). 2. Ehrenburg esszéje Berlinben 1922-ben orosz nyelven megjelent könyvének bevezető fejezete. Bővebben ld.: *A kölcsönös hatások körei*. A *Marinko Sudac-gyűjtemény*. Szerk. Sasvári Edit. Budapest, 2012.

³⁷ Moholy-Nagy László levele Kassák Lajosnak, Berlin, 1922. február 22. – közli: Passuth 1982. i. m.

361. Moholy-Nagy intelme valószínűleg azokra a *Zenit* kliséjén végül rajta maradt vonalakra vonatkozott,

meg, és a májusi *MA*-számot megelőzve Tatlin tornyának fotóját és Punyin bevezetőjét már a *Vjescs* áprilisi száma is közölte.³⁸

A *MA* következő, 1922 júliusában megjelent számát Kassák Van Doesburg művészetének szentelte. *Az építészet mint szintetikus művészet* című esszéje mellett tizenkét művének reprodukcióját is közölte, főként 1919 után készített geometrikus absztrakt festményei közül válogatva.³⁹ A szám már július közepén eljutott Van Doesburghöz,⁴⁰ később Kassák további 100 példányt küldött terjesztésre. A *De Stijl* a különszám mellett az *Új művészek könyvét* is hirdette hátsó borítóján.⁴¹ (Kassák 1922. szeptember 30-i levelében kérte számon Van Doesburgöt, mivel ő 1000 márka helyett csak 100-at küldött a lapszámokért.⁴² A fennmaradó összeget Van Doesburg valószínűleg egy évvel később tudta csak kiegyenlíteni.⁴³) A gesztus ellentételezéseként Van Doesburg a *De Stijl* júliusi keltezésű, azonban anyagi problémák miatt csak novemberben kinyomtatott számát szinte teljes egészében a magyar konstruktivistáknak szentelte.⁴⁴ Címoldalon közölte Péri László *Térkonstrukcióját*,⁴⁵ valamint

amelyek annak a teremnek a falait jelölik, amelyben a torony makettje áll.

³⁸ *Vjescs* (Вѣсѣ) - *Objet - Gegenstand*, 1, 1922, 1/2. (április). 22.

³⁹ Az összes festmény azonosítható Theo van Doesburg oeuvre-katalógusában. A *MÁ*-ban megjelent sorrendben: *Theo van Doesburg* 2000. i. m. Kat. no. 579., 513., 623., 599., 588., 585., 570., 556., 517., 541., 567. és 472.

⁴⁰ „Tegelijk met deze zend ik een exemplaar van het *MA*-heft met 12 van mijn werken + artikel!” Theo van Doesburg levele Anthony Koknak, Weimar, 1922. július 14. Ottevanger 2008. i. m. 399.

⁴¹ A különszám hirdetése először az 1922. júniusi keltezésű számban volt olvasható, a júliusiban már az *Új művészek könyve* is szerepelt. Van Doesburg hagyatékában található egy vázlat, amelyet a *De Stijl* és a *Mécano* hirdetésének szánt a *MÁ*-ban. RKD, TNvD, ltsz. 849. Theo van Doesburgnek nem jelentett problémát, hogy műveiről kliséket küldjön Kassáknak, aki rendszeresen kész kliséket kért. El Liszickij viszont éppen ezt a gyakorlatot kritizálta egy 1922 júliusi levelében, amit arra válaszul írt, hogy Van Doesburg javasolta, publikáljon a kelet-közép-európai folyóiratokban: „Du sagst »Ma« oder »Zenit«, aber diesen [...] muss man immer Klische schicken. Dazu habe ich wenig Geld, und wenn ich Geld habe, dann kaufe ich besser Material für die Arbeit”. RKD, TNvD, ltsz. 111.

⁴² Kassák Lajos levele Theo van Doesburgnek, Bécs, 1922. szeptember 30. RKD, TNvD, ltsz.: 93. – magyar fordítását közli: Csaplár 1994. i. m. 22–23.

⁴³ Ld. Van Doesburg leveleit Anthony Koknak: „De postwissel kwam in ons bezit en we zijn je zoowel voor onszelf als voor Kassák hartelijk dankbaar!!!” (1923. január 15.); valamint „Ik heb van uit Holland (van de winter) aan Kassák geld gestuurd (in Weenen) en verneem een dezer dagen, tot mijn schrik, dat het geld nooit aangekomen is.” (1923. augusztus 6.) Ottevanger 2008. i. m. 418., 435–436.

⁴⁴ Van Doesburg egész nyáron új nyomdát keresett a *De Stijl* számára, ezért késett a nyomtatás novemberig (Ottevanger 2008. i. m. 409.). Kassáktól a bécsi nyomdaköltségek felől is érdeklődött (ld.: Csaplár 1994. i. m. 22–23), talán annak tudatában, hogy Gorham B. Munson is a kedvezőbb nyomdai feltételek miatt nyomtatta a berlini impresszumú *Secessioniont* Bécsben (saját számítása alapján 20 dollárból). Gorham B. Munson: *The Awakening Twenties. A Memoir-History of a Literary Period*. London, 1985. 163–164.

⁴⁵ *De Stijl*, 5, 1922, 7. (július). 97. *Térkonstrukció* 3 címmel ld.: Passuth Krisztina: *Péri László konstruk-*

reprodukálta Moholy-Nagy *Üvegarchitektúráját* és Kassák három *Képarchitektúráját* is.⁴⁶ Ebben a számban jelent meg Moholy-Nagy első teoretikus esszéje az „újmédiá” – azaz a gramofon, a fotográfia és a film – „produktívva” tételének lehetőségeiről.⁴⁷ A *De Stijl* 1922. nyári számaiban nyitott először a konstruktivizmus rokon irányai felé: a júniusi számban El Lisszickij *Proun* manifestumát,⁴⁸ a szeptemberi keltezésű számban pedig Malevics *Fekete négyzetének*, Rodcsenko, Popova és Punyi műveinek reprodukcióját közölte,⁴⁹ ezek közé ékelődött a magyar különszám.

(Bortnyik Sándor / Theo van Doesburg) Amint megtalálta helyét az avantgárd nemzetközi hálózatában, Kassák „a keresés és megállapítás lendületével” annak aktív alakítójaként akart fellépni.⁵⁰ Tzarának egy radikális szellemű nemzetközi folyóirat tervével állt elő, amelyben kizárólag a „legextrémebb tendenciák” német, magyar, olasz és orosz képviselőinek adott volna teret.⁵¹ 1922 szeptemberében szerénytelenül úgy jellemezte Van Doesburgnek írt levelében frissen indított *2×2* című folyóiratát, mint ami „hasonló a »Broom«-hoz, de természetesen jobb tartalommal”.⁵² Kassák 1922 őszén a Moholy-Naggyal közösen szerkesztett, kánonformáló igényű *Új művészek könyve* antológiájával az avantgárd művészet nemzetközileg is ismert szerkesztőjévé vált. Sok vitát kiváltó képarchitektúra-elméletét Kassák olyan kiáltványokban írta meg, amelyek hangja jelentősen eltért 1919-es forradalmi hevületű és propagandisztikus hatású *aktivista* elveitől. Kassák *teremtő* művészként aposztrofálta új programját, mely „önmagát demonstráló erő” és „egy új világ kezdete”.⁵³ Elmélete egybecsengett a konstruktivisták „nemzetközi uniójának” programjával, a saját közegének számító bécsi magyar emigráció viszont elfordult

tivista munkái 1920–1924. Budapest, 1999. Kat. no. 14–15. Péri 1922. július 23-án kelt levelével küldte el műveinek reprodukcióját Weimarba (RKD, TNvD, ltsz. 155), amelyek egészen egyedi gyűjteményként maradtak fenn: négy formára vágott fotó és négy üvegnegatív található Van Doesburg hagyatékában (uo., ltsz.: 2112).

⁴⁶ *De Stijl*, 5, 1922, 7. (július). 101. és 110–112. Az egyik Kassák-művön található „RUR” feliratról bővebben ld.: Szeredi Merse Pál: Az Új Ádám (Bortnyik Sándor szerint). *Helikon*, 63, 2017, 1. Megjelenés alatt.

⁴⁷ László Moholy-Nagy: Produktion – Reproduktion. *De Stijl*, 5, 1922, 7. (július). 98–100. – Zádor Ágnes fordításában közli: Passuth 1982. i. m. 290.

⁴⁸ El Lissitzky: Proun. *De Stijl*, 5, 1922, 6. (június). 81–85.

⁴⁹ *De Stijl*, 5, 1922, 9. (szeptember). 129. és képmelléklet.

⁵⁰ Kassák Lajos: [Bevezető]. *2×2*, 1, 1922, 1 (október). 33.

⁵¹ Kassák Lajos levele Tristan Tzarának, Bécs, 1921. december 16. Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Tristan Tzara, ltsz.: TRZ C-2223. – közli: Baal – Béhar 1990. i. m. 123–124. – magyar fordítását közli: Csaplár 1994. i. m. 20.

⁵² „Übrigens redigiere ich jetzt ausser dem »MA« unter dem Titel »2×2« eine neue Zeitschrift für Kunst und Literatur. [...] Es wird also ein Blatt sein, wie »BROOM«, nur natürlich mit besserem Inhalt.” Ld.: 42. jegyzet.

⁵³ Kassák Lajos: Képarchitektúra. *MA*, 7, 1922, 4. (március). 52–54.

tőle, művészetét apolitikusnak és *l'art pour l'art*nak bélyegezve. Saját szerkesztőtársai is ellene fordultak: a Moszkvát is megjárt Uitz Béla és a dadaista költő, Barta Sándor úgy érzékelték, hogy „a »MA« konzervativizmusig menő retorikus stylus-kiabálása elviselhetetlenné vált minden oly művész emberre, ki nem akarja Kassák formáit magára szedni”.⁵⁴ Uitz és az avantgárd „balszárnya” kivált a MÁ-ból, és *Proletkult* szellemű ellenfolyóiratokat indított Kassákkal szemben.⁵⁵

A vita 1922 tavaszától intenzíven zajlott Bécsben, így nem véletlen, hogy amikor Van Doesburg szeptemberben Weimarban találkozott korábbi munkatársaival, többek között Moholy-Naggal és Bortnyikkal, és ezt egy levélben tudatta Kassákkal, ő elhatárolódott tőlük. „Ha gyakrabban érintkezik majd velük, úgyis meglesz róluk a véleménye” – írta Kassák, és hozzátette: „a MA természetesen, ahogy korábban, úgy ezután is megjelenik, korábbi alapelveihez tartva magát”.⁵⁶ Van Doesburg az 1922. szeptember 25–26-án megrendezett *Konstruktivisták és Dadaisták első nemzetközi Kongresszusán* találkozott azokkal a magyar művészekkel, akik pár hónappal korábban még a MA munkatársaként írták alá azt a programszöveget, amelyet Kassák a májusban Düsseldorfban megrendezett *Haladó művészek nemzetközi Uniójának* (Union internationaler fortschrittlicher Künstler) megalakulására válaszul küldött el Van Doesburgnak. A már említett csúszás miatt a *magyar aktivisták* állásfoglalása, többek között az akkor már kivált Barta Sándor, Mácza János és Moholy-Nagy aláírásával, a *De Stijl* egyazon számában kapott helyet, amelybe a *Nemzetközi konstruktivista alkotó munkacsoport* (Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft) alapító manifesztuma is bekerült.⁵⁷ A weimari kongresszus megszervezését Van Doesburg már a májusban megrendezett találkozó óta tervezte, mert véleménye szerint az ott elfogadott határozatok nem voltak kellően radikálisak.⁵⁸ Van

⁵⁴ Hernádi (Hercz) György levele Mattis Teutsch Jánosnak, Bécs, 1920. szeptember 7. Budapest, MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, ltsz.: MKCS-C-I-82/12.

⁵⁵ A kérdésről bővebben ld.: Szabó Júlia: *A magyar aktivizmus művészete 1915–1927*. Budapest, 1982.; Bajkay Éva: Hol a kontextus? *Artmagazin*, 14, 2016, 3. 58–64.

⁵⁶ „Bezüglich der internen Angelegenheiten des »MA« will ich diesmal nicht viel schreiben, ich möchte auch die in Ihrem Briefe erwähnten Leute nicht berühren. Werden Sie häufiger mit ihnen verkehren, so werden Sie Ihre eigene Meinung über sie haben. Das »MA« erscheint natürlich nach wie vor und bekennt sich zu denselben Grundsätzen, wie bisher, ich kenne mich als einen Mann mit ziemlich starkem Willen und so lasse ich mich in einer Arbeitslust und meinen geraden Besterbungen weder durch Intrigen, noch durch Angriffe irremachen.” Ld.: 42. jegyzet.

⁵⁷ *De Stijl*, 5, 1922, 8. (augusztus). 125–128. A május végén megrendezett kongresszus állásfoglalásai és programszövegei a *De Stijl*-ban jelentek meg, magyar fordításukat pedig Kassák is kiadta a MA augusztus 30-i számában saját állásfoglalásának magyar változatával – itt már nem szerepelnek aláírások. *MA*, 7, 1921, 8. 62–64. – vö.: Finkeldey 1992. i. m.

⁵⁸ Tzarának írt levelében (1922. június 4.) „idiótának” és „reakciónak” nevezte a találkozót. Idézi: Greda Wendermann: Der Internationale Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten in Weimar im September 1922. Versuch einer Chronologie der Ereignisse. *Europa in Weimar. Visionen eines Kontinents*. Hrsg. Helmuth Seemann. Weimar, 2009. 383.

Doesburg őszinte lelkesedéssel tekintett a szovjet forradalom eredményeire, így a részben orosz emigránsokból álló nemzetközi konstruktivista csoport működését is a kommunizmus eszmeiségének irányába mozdította volna el. Elképzelései azonban sokat változtak, amikor szembesült azzal, hogy az „új művészetet” a megszilárduló kommunista rezsimnek nem vagy csak részben támogatták.⁵⁹ Erről a kérdéstről a magyar Tanácsköztársaság vonatkozásában Bortnyik beszélt neki, aki Molnár Farkas hívására, 1922. szeptember elején érkezett Bécsből Weimarba:⁶⁰ „Amikor beszéltem a magyar Bortnyikkal [...] arra a belátásra jutottam, hogy a nemzetközi szolidaritás mindenképp szükséges. [Bortnyik] arról az időszakról beszélt nekem Magyarországon, amikor a modern művészek a legnagyobb ellenállásba ütköztek a kommunista vezetők részéről, mert nekik éppen, hogy a régi ábrázoló művészetre volt szükségük annak humanista vagy inkább szocialista tendenciáival együtt. A művészek ez ellen nem a [kommunista] vezetőkhez csatlakozva tudnak harcolni, hanem úgy, hogy ráébrednek a tömegeket arra, hogy csak az a művészet képes megjeleníteni az új társadalmat, ami tiszta, racionális és egészséges, ez pedig nem lehet a burzsoázia egészségtelen régi művészete.”⁶¹

Van Doesburg arra az elhatározásra jutott, hogy a konstruktivisták csoportjának „munkaközösségként és szociális-oktatói szervként” kell megalakulnia. „Tömegekre van szükségünk, néhány követő nem elég” – vonta le a tanulást Bortnyik beszámolója alapján. A problémát a tavaszi kongresszuson Hans Richter is megfogalmazta: véleménye szerint az új művészek két olyan társadalom között lavíroztak, amelyek „egyikének semmi szüksége nem volt a konstruktivistákra, a másik pedig még nem létezett”.⁶² A *Nemzetközi konstruktivista alkotó munkacsoport* szeptemberi keltezésű technikai manifesztumában lefektetett elvek ennek megfelelően sokkal gyakorlatiasabbak voltak, mint a tavaszi kongresszuson elfogadott

⁵⁹ Nicholas Bueno de Mesquita: Theo van Doesburg and Russia: Utopia thwarted. *Utopian Reality. Reconstructing Culture in Revolutionary Russia and Beyond*. Eds. Christina Lodder, Maria Kokkora, Maria Mileeva. Leiden, 2013. 57–78.

⁶⁰ Bortnyik szeptember 22-én kelt, Hevesy Ivánnak írt leveléből az derül ki, hogy akkor már legalább két hete Németországban tartózkodott. Budapest, MTA Könyvtár és Információs Központ, Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteménye, ltsz.: Ms. 4512/75.

⁶¹ „Nu heb ik alles en alles overlegd en door een Hongaar Bortnyk [sic], die hier naar Weimar kwam, ben ik tot het inzicht gekomen, dat een internationale solidariteit noodzakelijk is. Hij vertelde mij de toestand destijds in Hongarije, waar de moderne kunstenaars de grootste tegenkanting hadden van de zijde der kommunistische leiders, daar deze juist de oude voorstellingskunst met humanistische of liever socialistische tendenz eischen. Die kunstenaars moeten zich daar tegen wapenen, niet door zich bij de leiders aan te sluiten, maar door te bewijzen voor de massa, dat de nieuwe maatschappij slechts die kunst nodig heeft, die klaar, wet-matig en gezond is, terwijl zij gewezen moet worden op het ongezonde der kunst der bourgeoisie.” Theo van Doesburg levele Anthony Koknak, Weimar, 1922. szeptember 18. Ottevanger 2008. i. m. 402–403. német fordítását közli: Finkeldey 1992. i. m. 314–316.

⁶² Magyarul ld.: Hans Richter: Nyilatkozat. Ford. Gáspár Endre. *MA*, 7, 1922, 8. (augusztus). 63.

programpontok.⁶³ A szöveg szellemiségében közel áll a *magyar aktivisták* állásfoglalásához. A kongresszuson viszont inkább a meghívott dadaisták destruktív hangja érvényesült. Moholy-Nagy így foglalta össze az esetet: „Amikor megérkeztünk, legnagyobb döbbenetünkre ott találtuk a két dadaistát, Hans Arpot és Tristán Tzarát. Ez elég volt arra, hogy a vendéglátó gazda, Theo van Doesburg ellen kitörjön a lázadás, hiszen ebben az időben mi a dadaizmust már csak mint a konstruktivista világnézettel szemben álló destruktív irányzatot értékeltük. Van Doesburg azonban erős egyéniség volt, aki le tudta csillapítani a kedélyeket, ami oda vezetett, hogy a fiatalabb purista résztvevők legnagyobb bánatára, akik aztán emiatt teljesen vissza is húzódtak, a váratlan vendégeket mégiscsak akceptálták, és hagyták, hogy a kongresszus egy dadaista rendezvényé változzon át.”⁶⁴ Erre válaszul Van Doesburg alteregója, I. K. Bonset dada „telegramként” interpretálta a kongresszus vitáit, viccet csinálva a konstruktivista elképzelésekből.⁶⁵ (3. kép) A találkozó központi eredménye mégis az volt, hogy a konstruktivisták nemzetközi frakciója elhatárolódott a kommunista politikától, saját munkáját inkább társadalmi, kultúrpolitikai célként határozva meg.⁶⁶ Az oroszok mellett a Kállai Ernő, Kemény Alfréd és Moholy-Nagy által képviselt „kommunista konstruktivizmus” is elfogadhatatlanná vált Van Doesburg számára, aki véleményét 1923 áprilisában a *De Stijl*-ben megjelent *Anti-Tendenzkunst* című esszéjében és ennek német változatában, a *Merz* második számában Schwitters, Arp és Tzara aláírásával közölte *Manifest Proletkunst*-ben is közzétette. „Olyan művészet, ami csak az emberek egy bizonyos osztályához tartozik nincs, és ha mégis lenne, akkor az élet szempontjából egyáltalán nem lenne fontos” – írta, kiemelve, hogy a művészet bármilyen irányú átpolitizálása értelmetlen.⁶⁷ Válaszul Moholy-Nagy, Kemény, Péri és Kállai az *Uitz* és *Komját* Aladár szerkesztette *Proletkult* folyóiratban, az *Egység*-ben publikált *Nyilatkozatukban* elhatárolódtak a *De Stijl* „elpolgáriasodott konstruktív esztéticizmusától”.⁶⁸ Kéretlen válaszáat Kállai Ernő a *MÁ*-ban is közölte, *Korrektúráat* követelve Van Doesburgtól.

⁶³ Theo van Doesburg [et. al.]: Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft. *De Stijl*, 5, 1922, 8. (augusztus). 113–115.

⁶⁴ Moholy-Nagy László: *Látás mozgásban*. [1947] Budapest, 1996. 315.

⁶⁵ I. K. Bonset: ChRoNiEk-MÉCaNo. Weimar-Paris-Zürich-Budapest-Moskau. Internationaal Congres van Konstruktivisten en Dada 1922 in Weimar. *Mécano*, 1, 1922. Rot (szeptember). [o. n.]

⁶⁶ Gert Caden datálatlan levele Alfred Hirschbroeknek. – idézi: Bernd Finkeldey: Hans Richter and the Constructivist International. *Hans Richter – Activism, Modernism, and the Avant-Garde*. Ed. Stephen C. Forster. Cambridge (MA)–London, 1997. 105.

⁶⁷ Theo van Doesburg: *Anti-Tendenzkunst*. *De Stijl*, 6, 1923, 2. (április). 17–19.; és Theo van Doesburg – Kurt Schwitters – Hans Arp – Tristan Tzara – Christoph Spengemann: *Manifest Proletkunst*. *Merz*, 1, 1923, 2. (április). 205–206. A vitáról lásd: Finkeldey 1992. i. m., valamint Hubert van der Berg: *The Import of Nothing. How Dada Came, Saw and Vanished in the Low Countries (1915–1929)*. New Haven, 2002. 166–170.

⁶⁸ Moholy-Nagy László – Kemény Alfréd – Péri László – Kállai Ernő: *Nyilatkozat*. *Egység*, 2, 1923, 4. (február). 51.

Kállai hangsúlyozta, hogy a konstruktivizmus egyetlen „előnye” a többi „izmussal” szemben szociális elkötelezettsége. Az „entellektuelli exkluzív konstruktivizmusban [...] a *splendid isolation*nak, a kimért korrektségnek és semmire sem kötelező, csak önmagáért élő, észlelő objektivitásnak a szelleme él”, és így az nem más, mint a „dolgi szervezkedésre irányuló modern nagykapitalizmus esztétikai parafrázisa”.⁶⁹ Amikor Walter Gropius 1923 áprilisában – Van Doesburg helyett – Moholy-Nagyot nevezte ki a Bauhaus professzorának,⁷⁰ a *De Stijl* szerkesztője végleg elhagyta Weimart, és Schwittersszel holland *Dada* turnét szervezett.⁷¹ Műtermébe Bortnyik költözött, akinek a következő évben, a Bauhaus közelében geometrikus absztrakciója *neusachlich* és szatirikus elemekkel is bővült.⁷² Absztrakciójának „búcsúajándéka-ként” 1924-ben Bortnyik egy kollázs-arc képet adott Van Doesburgnek. A képen Van Doesburg kollázsként felragasztott profilképe egy geometrikus mintákkal díszített, sematikus épületből tekint ki.⁷³ Az épület a „neoplaszticizmust” jeleníti meg, mely felé egy kötéláncos *bauhäusler* lány játékosan egy gömböt nyújt, hiszen ez még hiányzik a művész eszköztárából.⁷⁴ A háttér fekete falából egy ajtó nyílik, melyen keresztül Pauw és Hardeveld betonházának fotójára tekinthetünk.⁷⁵ Van Doesburg a képet folyóirata jubileumi számában *A De Stijl szatírája* címmel közölte.⁷⁶

⁶⁹ Kállai Ernő: Korrektúrá! (A „DE STYL” figyelmébe). *MA*, 8, 1923, 9/10. (július). 14–16.

⁷⁰ Gergely Mariann: De Stijl kontra Bauhaus. *A művészettől az életig. Magyarok a Bauhausban*. Szerk. Bajkay Éva. Pécs, 2010. 174–189.

⁷¹ Marc Dachy: “Life is an extraordinary Invention” – Doesburg the dadaist. In: *Van Doesburg and the International Avant-Garde* 2010. i. m. 33–34.

⁷² Van Doesburg két festményét is Bortnyiknak ajándékozta (ld.: *Theo van Doesburg* 2000. Kat. no. 6 és 533b2), egy *Merzképet* pedig Kurt Schwitters dedikált neki a weimari kongresszus alkalmával. Mindkét mű a Szépművészeti Múzeumba került, erről lásd: Passuth Krisztina: Kurt Schwitters, Theo van Doesburg és a Bauhaus. *A Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 40, 1973. 133–140. Bortnyik 1924 szeptemberében hagyta el Weimart, hogy Kassán állítsa ki műveit. Van Doesburg Walter Dixel segítségével próbálta menteni a műteremben hagyott tárgyait: „Nun eine andere Geschichte: Bortnyik, de[m] ich mein Atelier in Weimar übergeben hatte, und zwar unter Bedingung, meine sich dort befindliche[n] Sache[n] aufzubewahren, bis ich wieder in Deutschland bin, hat, ohne mir zu schreibe[n], das Atelier Verlassen. Er ist nach Böhmen geflohen.” Theo van Doesburg levele Walter Dixelnek. 1924. november 11. Közli: *Hommage à Dixel (1890–1973). Beiträge zum 90. Geburtstag des Künstlers*. Hrsg. Walter Vitt. Starnberg, 1980. 82–83.

⁷³ A portrét forrása: *De Stijl*, 5, 1922, 12. (december). 188.

⁷⁴ Passuth 1973. i. m. 137. Vö.: Bajkay Éva: Szabad-e festeni? A fametszettől a fény-tér-modulátorig. Bajkay 2010. i. m. 146.

⁷⁵ Ld.: 28. jegyzet.

⁷⁶ *Satire op de Stijl (schilderij)*. Alex. Bortnyik Weimar 1924. *De Stijl*, 10, 1927, 79/84. 80. A festmény ma az Otterlo-i Kröller-Müller Museum gyűjteményében található (Otterlo, Kröller-Müller Museum, ltsz.: KM 102.999). Egy interjúban Nelly van Doesburg is felidézte a festményt, melyet Theo nagy becsben tartott: Herta Wechser: Entretien avec Nelly van Doesburg. *Cimaise*, 17. 1970. no. 99. 36. A holland művész és Bortnyik jó kapcsolatáról tanúskodik emellett a Bortnyik hagyatékából előkerült

(**Bécsi epilógus**) Kassák és Van Doesburg között – noha levelekkel nem dokumentált – feltehetően nem szakadt meg a szakmai kapcsolat 1922 után. Kassák 1923. március 15-én kelt ajánlással küldte el Van Doesburgnak németül megjelent verseskötetét, a *MA-Buchot*,⁷⁷ és a *MA* 1923 szeptemberi számában közölte Van Doesburg egy újabb esszéjének magyar fordítását a *De Stijl* alapján.⁷⁸ Személyesen 1924 októberében találkoztak, amikor Van Doesburg a Friedrich Kiesler által szervezett nemzetközi színháztechnikai kiállítás (Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik) miatt Bécsbe látogatott. A Konzerthausban megrendezett kiállításon a nemzetközi avantgárd vezető művészei állítottak ki, ekkor építette meg Kiesler forradalmi *Térszínpadát* (Raumbühne), itt mutatták be Fernand Léger *Mechanikus baletjét* (Ballet mécanique), valamint egy Marinetti és Enrico Prampolini által színre vitt „szintetikus-magnetikus” futurista darabot.⁷⁹ A nagyszámú és látszólag ellentétes nézeteket valló avantgárd művész jelenlétét kihasználva Max Ermers, a szemfüles művészettörténész október 16-án a Hotel Erzherzog Karl lobbyjában az ott megszálló Marinetti, Prampolini, Van Doesburg, Jakob Moreno-Levy, Kassák, valamint Németh Andor meghívásával „futurista kongresszust” (Futuristenkongress) rendezett. Célja természetesen a felek egymásnak ugrasztása volt, ami részben meg is történt – noha a Nádass József kései visszaemlékezésében emlegetett székdobálásra biztosan nem került sor.⁸⁰ A konstruktivisták Marinettit háborúpártisága és Mussolini támogatása miatt kritizálták, amint erről Ermers a *Der Tagba* írt *feuilletonjában* beszámolt: „A konstruktivisták számára a művészet és az élet elválaszthatatlan egységet képez, és így a művész világnézete, politikai, gazdasági kérdésekkel kapcsolatos elképzelései egyáltalán nem lényegtelen számukra. Marinetti számára a benyomás az elsődleges. Meggyőződéses optimistaként szabadon akarja hagyni maga előtt a kiszámíthatatlanul izzó életet. A konstruktivisták szigorú realisták, akik megfontolt pillantásaikkal és megszerkesztett terveikkel a valóság elemeiből új tárgyakat akarnak létrehozni. Marinetti azonban az eltérő módszerek között nem lát alapvető különbségeket. Az olasz

portrécipár Van Doesburgról és feleségéről, valamint a *Mécano* két füzeté (Dietrich Schneider-Henn aukció, 1991. november 4. Lot. 974.a-b.) Déry Tibor hagyatékában található az a levelezőlap, mellyel Van Doesburg a *Mécano* két füzetét Bortnyikra hivatkozva küldte el neki Feldafingba. Idézi: Botka Ferenc: *Déry Tibor és Berlin*. Budapest, 1994. 14.

⁷⁷ RKD, TNvD, ltsz.: 982035.

⁷⁸ Theo van Doesburg: Az ideális esztétikától a materiális megvalósítás felé. Ford. Grünhut László. *MA*, 9, 1923, 1. (szeptember). [4–5.] Eredeti megjelenés: Von der neuen Ästhetik zur materiellen Verwirklichung. *De Stijl*, 6, 1923, 1. (március). 10–14.

⁷⁹ Bővebben ld.: Barbara Lesák: *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923–1925*. Wien, 1988. 185–199.

⁸⁰ „Marinetti, a futurizmus pápája, Bécsben felkereste Kassákat és vitát provokált vele. [...] A vitából székdobálás, asztalsapkodás, majdnem verekedés lett, mert Marinetti akkor már a fasizmussal kacérkodott, [...] Kassák viszont árulónak nevezte Marinetti vezérét.” Nádass József: Kassák Lajossal az emigrációban. *Kortárs*, 12, 1968, 10. 1629.

futuristák és a külföldi konstruktivisták közötti különbségeket inkább az eltérő faji vérmérsékletre vezeti vissza.”⁸¹ A vita Ermers tudósítása szerint rövidesen véget ért. Marinetti bejelentette, hogy egy év múlva még visszatér Bécsbe, majd egy jó bécsi étterem felől érdeklődött. Mivel a konstruktivisták ilyet nem tudtak neki ajánlani, a felek távoztak a hotel lobbyjából. Van Doesburg hozzászólásairól Ermers nem tudósított, a holland művész viszont kiválóan megragadta a helyzet komikumát Walter Dexelnek írt levelében: „Marinetti kipukkasztotta a bécsi mentalitást. Ó, Bécs olyan sivár és elmaradott”.⁸²

⁸¹ „Für den Konstruktivisten bilden Kunst und Leben eine nicht zu trennende Einheit und so kann ihnen die Weltanschauung des Künstlers und seine Einstellung zu politischen, ökonomischen usw. Fragen nicht gleichgültig sein. Für Marinetti aber kommt vor allem der Impuls in Betracht. Als überzeugter Optimist und Idealist will er das unberechenbare zitternde und glühende Leben freihalten. Die Konstruktivisten aber sind strenge Realisten, die mit starkem Blicke und bewußtem Plane aus den Elementen der Realität neue Gegenstände gestalten. Marinetti will in diesen so verschiedenen Methoden keinen wesentlichen Unterschied sehen. Er möchte die Unterschiede zwischen italienischen Futuristen und den Konstruktivsten der anderen Länder auf Rassentemperamentsverschiedenheit zurückführen.” Max Ermers: Futuristenkongreß im Hotel Erzherzog Karl. Marinetti verantwortet sich von seinen Nachfolgern. *Der Tag*, 1924. október 18. 4.

⁸² „Marinetti hat die Wiener Mentalität durchlöchert. Ach, Wien ist ganz trostlos und rückständig.” Ld.: 72. jegyzet.

Rockenbauer Zoltán

SZITTYA EMIL ÉS A KÉPZŐMŰVÉSZET

(ALKALMI BEVEZETŐ)

Szittyá Emilre közel másfél évtizede Passuth Krisztina hívta fel a figyelmemet még a „magyar Vadak” kutatásának idején. Ekkoriban jelent meg nagyobb lélegzetű tanulmánya Brummer József és Henri Rousseau kapcsolatáról, amelyben – ha csak röviden is – de kitért a *Vámosnak* több írásművet is szentelő Szittyára.¹ Komolyabban azonban csak az utóbbi néhány évben, a XX. század eleji magyar modernizmus kapcsán kezdtem foglalkozni Szittyá Emillel,² és Passuth Krisztina nemrégiben elküldte nekem tanítványának, Gucsa Magdolnának Szittyáról írt (és 2016-ban megvédett) diplomamunkáját,³ mint a téma legfrissebb feldolgozását. Részben az ő révükön kaptam további, hathatós segítséget a Szittyára vonatkozó, döntően kéziratban lévő anyag kutatásához a Petőfi Irodalmi Múzeum és a Kassák Múzeum munkatársaitól, elsősorban Szeredi Merse Páltól, valamint Kiss Ferentől (Bodri Ferenc írásos hagyatékának jelenlegi tulajdonosától); mindannyiuknak ezúton mondok köszönetet.

Dacára annak, hogy Szittyá Emil igen fontos alakja a magyar és nemzetközi avantgárd történetének, tevékenysége még a szakmai nyilvánosság számára is alig ismert; rejtélyes alakja körül a homály pedig bő fél évszázaddal a halála után is csak lassan oszlik. Jóllehet ő maga rengeteget publikált, ám könyveinek többsége nehezen hozzáférhető, kis példányszámú kiadványként látott napvilágot, esszéi, kiállításbeszámolói pedig igen nagy szórásban jelentek meg a korabeli magyar, német és francia nyelvű sajtóban. Életművéről két alapos monografikus feldolgozás is született ugyan a nyolcvanas években, ám egyiket sem adták ki. Szerencsére a Weinek házaspár két-kötetes német nyelvű doktori disszertációjának egy példánya az OSZK-ban elérhető,⁴ és Bodri Ferenc ugyancsak gépiratban maradt könyve, melyet eredetileg a Corvina Kiadó jelentetett volna meg 1989-ben, a Bodri-hagyaték részeként a Petőfi

¹ Passuth Krisztina: A festő és modellje. Henri Rousseau: Joseph Brummer portréja (1909). Kép és recepció. *Művészettörténeti Értesítő*, 51, 2002, 3/4. 239.

² Rockenbauer Zoltán: *Apacs művészet. Adyzmus a festészetben és a kubista Bartók. (1900–1919)*. Budapest, 2014. 251–262., 355.

³ Gucsa Magdolna: *Szittyá Emil – közelítési kísérletek egy fragmentált életműhöz. Diplomamunka. Gépirat.* ELTE BTK Művészettörténeti Intézet. Budapest, 2016.

⁴ Christian Weinek: *Emil Szittyá: Leben und Werk im deutschen Sprachraum 1886–1927*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der geisteswissenschaftlichen Fakultät de Universität Salzburg. Gépirat. Salzburg, 1987. [továbbiakban: C. Weinek 1987a.]; Elisabeth Weinek: *Emil Szittyá: Zeitgenosse, Dichter und Maler. Pariser Jahre 1927–1964*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der geisteswissenschaftlichen Fakultät de Universität Salzburg. Gépirat. Salzburg, 1987.

Irodalmi Múzeumba került, és engedéllyel kutatható.⁵ (Mind Christian Weinektől, mind Bodri Ferentől létezik kisebb volumenű, publikált irodalom is).⁶

Gucs Magdolna egy most megjelenő tanulmányában azt írja: „Ha a Szittyá Emil munkásságával foglalkozó kutatókat motivációikról kérdeznénk, a válaszok két kulcsszó körül szóródnának, attól függően, hogy magyar vagy külföldi szakembertől származnak: előbbiek Kassák felől érkeznek Szittyához, utóbbiak pedig a zürichi dada forrásait tanulmányozva jutnak el a Schenk Adolf néven Budapesten született íróhoz, szerkesztőhöz, festőhöz, csavargóhoz (...).”⁷

Kassáknak a fiatal Szittyára vonatkozó bőséges, bár egyoldalú beszámolóit – első sorban az *Egy ember élete* című önéletírásának idevonatkozó részleteit⁸ – viszonylag alaposan elemezték a hazai szakirodalomban. Mind Bodri Ferenc, mind Gucs Magdolna írásai részletesen kitérnek a Kassák által is megfogalmazott vádra, azaz Szittyá Emil állítólagos kém- és rendőrségi besúgó szerepére (főként az ún. Konstenügyre), amelyet a korabeli sajtó is bőségesen szellőztetett, és amely az író magyarországi ellehetetlenüléséhez vezetett.

Szittyá Emil képzőművészettel kapcsolatos munkássága azonban még kevésbé ismert. Művészetszervezői, kritikai tevékenysége némileg jobban, azonban saját képzőművészeti tevékenysége alig van feldolgozva – és mindez ráadásul csak abban az értelemben, ha a kéziratban lévő tanulmányokat a feldolgozottság bizonyos fokának ismerjük el. Az alábbi esszé nemcsak terjedelmi okokból, de a kutatás jelenlegi állásának megfelelően sem lehet több mint *bevezető*, amely fő vonalaiban próbálja meg összefoglalni Szittyá képzőművészeti szerepét, felvetve néhány megválaszolandó kérdést.

* * *

Schenk Adolf (Avraham) 1886. augusztus 18-án született szegény budapesti zsidó családban, édesapja, Schenk Ignác cipész volt, édesanyja, Spatz Regina otthon nevelte gyermekeit. A rendelkezésre álló adatok szerint Adolf testvérei mind fiatalabbak voltak, Záli 1888-ban, Zsófi (Sheva) 1891-ben, Jozefa (Breindel) 1893-ban, és a fél-évesen elhunyt Béla (Pinchas Eliyahu) 1895-ben született.⁹ Nincs információm arról,

⁵ Bodri Ferenc: *Szittyá Emil (1886-1964): Egy „kivert kutya” domesztikációs „montázs-kísérlete”*. Gépirat. [Esztergom], [1989]. – Ezúton mondok köszönetet Szeredi Merse Pálnak, aki mindkét dokumentum tanulmányozásához hathatós segítséget nyújtott, valamint Kiss Ferencnek a Bodri-hagyaték jelenlegi tulajdonosának, továbbá a Petőfi Irodalmi Múzeum, illetve a Kassák Emlékmúzeum munkatársainak.

⁶ Christian Weinek: Kassák Lajos és Szittyá Emil. *Magam törvénye szerint. Tanulmányok és dokumentumok Kassák Lajos születésének századik évfordulójára*. Szerk. Csaplár Ferenc. Budapest, 1987. 27-33. [továbbiakban: C. Weinek 1987b.]; Bodri Ferenc: Kalandorok se kíméljenek! *Literatura*, 7, 1980. 2. 281-306.

⁷ Gucs Magdolna: Szittyá Emil – a határszegés mint életmodell. *Helikon*, 63, 2017, 1. Megjelenés előtt.

⁸ Kassák Lajos. *Egy ember élete*. I-II. Budapest, 1983. I.: 342-433.; II.: 236-238.

⁹ A családra vonatkozó adatok a Hungary, Jewish Vital Records Index, 1800-1945-ről származnak <https://familysearch.org/search/collection/1787825>

hogy Szittyta kikeresztelkedett-e, de később rendre tagadta zsidó származását. „Sokan zsidónak tartanak, és ez számomra olykor nagyon kellemetlen” – írta például a *Kuriositäten-Kabinett* bemutatkozó fejezetében.¹⁰ Számos antiszemita felhangú megnyilvánulása is a származástól való menekülésből fakadhatott,¹¹ és a Szittyta név választásában is feltehetően erős asszimilációs vágy tükröződik. Mindeközben csavargásainak költségeit jórészt épp zsidó segélykasszák megcsapolásából fedezte. Ez a korai, már-már agresszív elhatárolódás a gyökerektől vezethetett oda, hogy az utólagos értékelésekben olykor fasiszta hírért keltik, jöllehet az 1932-től szerkesztett *Die Zone* című lapjában harcosan antihitlerista és antináci írásokat közölt és maga is írt ilyeneket.¹² Ami nemzeti identitását illeti, magát internacionalistának és kozmopolitának vallotta („biztosan tudom: a világ leginternationalistább embere vagyok” – írta).¹³ A húszas évek elejétől mindinkább eltávolodott nemcsak a magyarságtudattól, de az anyanyelvétől is, a háború után már kifejezetten tagadta, hogy valaha is tudott volna magyarul.¹⁴ A vallási identitás terén anarchista beállítottságának köszönhetően antiklerikális volt, ugyanakkor bizonyos mértékig jártas volt a zsidó és a katolikus liturgiában is. Egyfajta saját maga által kialakított Krisztus-követő hitet vallott – legalábbis a csavargások és az első világháború idején –, a második világháborút követően azonban már marxistának állította magát egy kéziratos önéletrajzában.¹⁵

Már tizennégy évesen csavargásra és koldulásra adta a fejét,¹⁶ így rendszeres iskolai képzésben bizonyosan nem részesült, döbbenetes azonban, hogy a Kassákkal való kalandozások idején már milyen jól tájékozott és művelt volt kulturális és politikai kérdésekben. Christian Weinek egy kéziratos naplófeljegyzésre hivatkozva állítja, hogy Szittyta 1905-ben találkozott először Adyval és Vészi Józseffel, valamint, hogy „ekkorajárt még a következő írókkal és művészekkel került ismeretségbe: Peterdi Andor, Révész Béla, Boromisza Tibor, Kisfaludi Strobl Zsigmond, Telcs Ede”.¹⁷ Ezt az állítást Bodri is átveszi.¹⁸ Szittyta citált önéletírása azonban évtizedekkel később született, és a kéziratban szereplő nevek írása igen bizonytalan.¹⁹ A „zolaista” íróként

¹⁰ Szittyta Emil: *Kuriositäten-Kabinett*. Konstanz, 1923. 7.

¹¹ Ld. egyebek mellett: Kassák 1983. i. m. I.: 381–382.; Szittyta Emil: Nádas Sándor a pesti jassz nyelv agitátora. *Horizont*, [1918], 2. 14–16.

¹² Vö.: Bodri 1980. i. m. 282., 289.; Bodri 1989. i. m. 201–205.

¹³ Szittyta 1923. i. m. 7.

¹⁴ Bodri 1980. i. m. 300–301.

¹⁵ Az 1946-os keltezésű önéletrajz magyar fordítását idézi: Bodri 1989. i. m. 220.

¹⁶ Vö.: C. Weinek 1987b. i. m. 27.

¹⁷ Uo., 27–28.

¹⁸ Bodri 1989. i. m. 33–34.

¹⁹ „Da War der naturalistische Schriftsteller Michael Revesz [sic!], der zolaistische Romane schrieb. Unter den socialdemokratischen Schriftstellern verkehrten auch aristokratische Schriftsteller. Der ein hieß Eugen Borounisza. [sic!] Er war Profesor und machte Gedichte. In unserem Kreis verkehrten auch Maler und Bildhauer. – Viele von ihnen waren schon in Paris. Da waren die Bildhauer Strobel und Teles.” Emil Szittyta: *40 Jahre Literatur und Kunst*. Manuskript NL/DLM. Idézi: C. Weinek 1987a. 46.

jellemzett Michael Revesz talán valóban Révész Béla, és a szobrász „Teles” is valószínűleg Telcs Ede, ám „Eugen Boromisza” „tanár, aki verseket írt”, bizonyosan nem Boromisza Tibor neős festőművész, hanem Boromisza Jenő magyar-latin szakos tanár, Juhász Gyula egykori egyetemi társa. Ilyenformán nem igazolható, hogy ekkoriban kapcsolatba került volna a neósokkal.

Szittyá rajongása Ady iránt – akárcsak a magyar Vadaké – minden bizonnyal valamikor 1906, az *Új Versek* megjelenése után kezdődött. Így valószínűtlen Weineknek az az állítása, hogy Szittyá talán Adyt követve ment először Párizsba 1906-ban. Az ekkorra már világcsavargóvá érett fiatalember 1906-ban hosszabban időzött Asconában, a Monte Verità művésztelepen, amely egyfajta ezoterikus, testkultúra-központú, korai „hippitanaként” működött a század elején. Megfordul itt ekkoriban Isadora Duncan, Hermann Hesse, Carl Jung, Max Weber, Paul Klee és számos olyan fiatal – Hugo Ball, Emmy Hennings, Johannes Nohl, Erich Mühsam –, akik fontos szerepet játszanak majd Szittyá életében. Az első asconai tartózkodását követően utazott Párizsba 1906 végén. A Nagy Háború kitöréséig többnyire Párizsban élt, de időzött Belgiumban, Svájcban és Németországban is, és útjai során módszeresen végigjárta a múzeumokat és templomokat, így téve szert mind szélesebb körű ismeretekre a képzőművészet terén. 1908 őszén visszatért Budapestre, megírta és kiadta első „könyvét” Wojticzky Gyula költő közreműködésével. A mindössze 24 oldalas füzet az *Újak irodalmáról* címmel jelent meg 1909 februárjában,²⁰ amelyben a *Holnap antológia* és főként Ady költészetének modernitását magasztalva szapult a hazai konzervatív szemléletet. „Amikor a régit és az újat taglaljuk – önkéntelenül felvetődik: mi az élet célja? [...] Rombolni, új életek után kutatni, az ismeretlen után: ez az élet – és ide rombolás kell!” – szögezte le.²¹ „5000 éves patkányoknak” nevezi a maradi eszmék védelmezőit, és nemhogy nem tiltakozik a gyakori vád ellen, hogy a modern művészet „perverz” és „ördögi” lenne, hanem éppen ezt dicsőíti benne, mivel szerinte a modernizmus éppoly felforgató és értékromboló, mint a reneszánsz volt annak idején. Szittyá rajongása a művészeti újításért általánosságban, és Ady költészetéért különösen, összecseng az éppen formálódó Nyolcak csoport szellemi credójával, csak még radikálisabb megfogalmazásban.

Szittyá 1909 nyarán Stuttgartban találkozott össze az éppen párizsi úti céllal gyalogló Kassák Lajossal és társával, a szobrász Gödrös Lajossal. Az *Egy ember életében* Kassák utólag úgy állítja be, hogy Gödrös ekkor már nem volt vele, és a csavargás mesterségében jártas Szittyá némileg tolakodóan, de segítő szándékkal csapódik hozzá. Ugyancsak nem tért ki arra, hogy Szittyá ötlete nyomán közös könyvet akartak kiadni, pedig ekkor még felettébb lelkesen számolt be róla Simon Jolánnak: „kedves Jolán! – Egy meglehetősen fontos dologról értesítlek (ha ugyan előtted is értékelbírnak még a versek.) Stuttgartban megismerkedtem egy rongyos íróval. Aki ugyan betyárul züllött (tudod olyan Vilde [Wilde] Oszkár-féle ...szerű) Nagy tudása van könyvekről zenéről és képekről tart itt felolvasásokat és tanulmá-

²⁰ Szittyá Emil – Wojticzky Gyula: *Az újak irodalmáról*. Budapest, [1909].

²¹ Uo., 9.

nyokat ír minden irányú művészetről. És ezzel az emberrel itt Stuttgartban két héttel mulva könyvett fogunk közösen kiadni. Nekem husz versem néki pedig Ógörög meséi fognak megjelenni.”²² A vállalkozás költségeihez Kassák Pestről igyekezett kölcsönt kérni, Szittyá pedig Wojticzki-val megjelentetett könyvének eladásából próbált pénzt szerezni. A kötetek Budapestről való beszerzését, mint valami titkárral, Gödrössel intéztették.²³ Hogy a terv miért esett kútba, nem derül ki, Bodri tudni véli, hogy Szittyának sikerült az *Újak irodalmáról* című füzetet a kinti magyarok között értékesítenie, sőt még német nyelvű kiadást is gründolt belőle helyben.²⁴

Csavargásuk további története jól ismert, és többé-kevésbé hitelesnek tekinthető Kassák önéletrajzi írásaiból. Ami a témánk szempontjából lényeges, hogy Szittyá képzőművészeti műveltsége elementáris hatást tett Kassákra. Szittyá cipelte múzeumokba, és hosszú előadásokat tartott neki Rembrandtról és Böcklinről, megismertette a belga szimbolista festéssel, Meunier és Rodin szobraival, Grünewald oltárképeivel, Párizsban az ókori görög szobrászattal, a korai reneszánszsal és az impresszionistákkal. Az *Egy ember életében* Kassák ugyan sokat fanyalog, és csak ritkán lelkesedik: „Szittyá magyarázott a képek előtt, néha egészen átszellemült a lelkesedéstől, s én itt sem voltam vele egy nézetben. Ami neki tetszett, az nekem legtöbbször nem tetszett”²⁵ – nem tudni, hogy így volt-e, vagy csak a későbbi szakításuk rossz emlékét vetíti vissza, de a regényből úgy tűnik, Párizs inkább kiábrándítóan hatott Kassákra. Évtizedekkel később, 1955-ben viszont már így emlékezett: „Mint megmunkálatlan fatuskó érkeztem ide, és néhány hónap alatt megcsiszolódtam, érdeklődővé lettem a világ dolgai, helyesebben az emberi alkotások iránt. Most hallottam először Guillaume Apollinaire-ről, Pablo Picassóról, Henri Rousseau-ról [...]. Hátat fordítottam a tegnapi magamnak valami ismeretlenért, amiben látatlanul is hittem.”²⁶ 1961-ben pedig egyenesen ezt írta: „1909-ben két kis szobából álló párizsi galériában láttam az első kubista festményeket, s ugyanebben az időben Rousseau két művét egy festékkereskedés kirakatában. Első alkalommal se tiltakozást, se csodálatot nem váltottak ki belőlem ezek a semmi eddig látotthoz nem hasonlítható alkotások. Mintha idegen égitestre kerültem volna, titkokra bukkantam, amik egyelőre megfeythetetleneknek látszottak előttem. Értelmemmel meg nem magyarázhatók, de érzéseimben mégsem egészen idegenek. Nem voltam a művészet tudós szakértője, de avitt dogmákkal tele nem tömött énemben volt annyi üres hely, hogy némi töprengések, vizsgálódások után magamba fogadhattam, ha valami újjal találkoztam a világban. Megéreztem Picasso nyers erejét, szuggesztív egyéniségét csakúgy, mint Rousseau primitív áhítatát, ecsetjárásának botladozó s mégis maradéktalan kifejezőkészségét. Ennyi elég volt ahhoz, hogy nyitva tartsam a szemem,

²² Kassák Lajos levele Simon Jolánnak, [1909. július]. Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum, lev. 2031/2. – Megőriztem a levél eredeti írásmódját – R. Z.

²³ Ld.: Gödrös Lajos levele Kiss Károlynak, Stuttgart, 1909. július 11. Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum, lev. 433/2.

²⁴ Bodri 1989. i. m. 52.

²⁵ Kassák 1983. i. m. I.: 427.

²⁶ Kassák Lajos – Pán Imre: *Izmusok. A modern művészeti irányok története*. Budapest, 2003. 137.

elbírom felzaklatott érzéseimet.”²⁷ Akárhogy is volt, mindezt Szittyának köszönhettem, az ő révén ismerkedtem meg a klasszikus képzőművészettel éppúgy, mint a legmodernebbekkel, sőt később *A Tett* kiadásának ötlete és az induláshoz szükséges fedezet is tőle származott.

Kassákot a nyomor nem egészen két hónap alatt elűzte Párizsból, Szittyta maradt, és csak egy év múlva, 1910 őszén tért haza átmenetileg. A következő év elején már Karl Kraus költő-esszéista bécsi köréhez csapódott, illetve Robin Christian Andersen osztrák festővel barátkozott, kit talán még Asconából ismert (s aki egyébként a Neukunstgruppénak volt a tagja Egon Schielével és Oskar Kokoschkával együtt). Majd Szittyta kisvártatva feltűnt Münchenben Hollósy Simonnal is – ha hihetünk utólagos naplóbejegyzéseinek.²⁸

Időközben összeharagkozott Hans Richterrel, a leendő dadaista festővel, és 1911 elején Párizsban megalapították a *Das Neue Menschen* elnevezésű, anarchista folyóiratot. Valódi internacionalista kiadvány volt, amely német és francia nyelven publikált írásokat, és kisebb kihagyásokkal egészen az első világháború kitöréséig létezett. A második sorozata Bécsben, majd Münchenben jelent meg, aztán 1912-ben a harmadik sorozat újra Párizsban látott napvilágot; ekkor már *Les Hommes Nouveaux* volt a címe, és a szerkesztőtárs nem volt más, mint Blaise Cendrars, a költő.

Szittyta 1908-ban Lipcsében ismerkedett meg az akkor még Frédéric Sauser néven futó orvostanhallgató költővel, akit lebeszélte róla, hogy tanulmányait folytassa. Négy évvel később, egészen pontosan 1912. augusztus 20-án a boulevard Saint Michel és a rue Cujas sarkán – ahol, Radnótitól tudjuk, „kissé lejt a járda” – futottak össze újra.²⁹ Blaise Cendrars New Yorkból érkezett, és megörült a régi ismerősnek. Félnak, későbbi feleségének írott leveleiben beszámolt arról, hogy Szittyával együtt bérelnek egy kis szállodai szobát, ugyan nyomorúságosan, de azért tűrhetően élnek. A sivár szobát füstölőkkel és képekkel próbálták meg otthonosabbá tenni: Cendrars Holbein-nyomatokat szerzett, Szittyta pedig festményeket hozott.³⁰ Bodri feltételezi, hogy ez utóbbiak Chagall képei lehettek.³¹ Kétségtelen, hogy Szittyta ekkoriban gyakori vendég volt a híres-hírhedt, montparnasse-i műteremházban, a Ruche-ben, ahol összeharagkozott a főként Közép- és Kelet-Európából érkező festőkkel, ő volt az, aki Cendrars-t is elvitte közéjük, és összeismertette a pályakezdő Chagall-lal.³² Szittyta abban is úttörőnek számított, hogy a *Les Hommes Nouveaux* hasábjain Párizsban elsőként írt Marc Chagall művészetéről.³³

²⁷ Kassák Lajos: Önarckép – hátérrel. *Kortárs*, 5, 1961, 2. 281–282.

²⁸ Emil Szittyta: *40 Jahre Literatur und Kunst*. Manuskript NL/DLM. Idézi: C. Weinek 1987a. i. m. 50.

²⁹ Miriam Cendrars: *Blaise Cendrars. La Vie, le Verbe, l'Écriture*. Paris, 2006. 266.

³⁰ Vö.: Blaise Cendrars levele Felicie (Féla) Poznańskának, 1912. szeptember 1. Idézi: Cendrars 2006. i. m. 268.

³¹ Bodri 1989. 84–85.

³² Vö.: Cendrars 2006. i. m. 270–272.

³³ Vö.: Fritz Laufer: Er schreib als erster über Chagall. Ein Besuch bei dem Maler-Schriftsteller Emil Szittyta. *Tagesanzeiger*, 1963. szeptember 13. – idézi: Bodri 1989. i. m. 90.

A *Les Hommes Nouveaux* kiadóként is működött, és a gyakorlatias Szittyának elévülhetetlen érdeme, hogy itt jelent meg Cendrars *A transzszibériai expressz és a franciaországi kis Johanna prózája* című költeménye Sonia Delauney absztrakt festményeivel. A 150 példányban kiadott, több méter hosszú leporelló formátumú, színes kiadvány lett az első szimultanista könyv, amelynek ma minden föllelhető példánya páratlan értékkel bír. Erre az időre tehető Szitty megismerkedése a Ruche-ben Chaïm Soutine-nal is, akiről később úttörő jellegű kismonográfiát írt.

Sajnos semmilyen információnk sincs arról, hogy Szitty kapcsolatba került-e a magyar kubisták éppen formálódó csoportjával. Csáky József – aki szintén kitűnő barátságban volt Cendrars-ral – maga is a Ruche lakója volt, és mint visszaemlékezéseiben írja, szinte minden újat kereső magyar művész megfordult nála.³⁴ A magyar kubisták – Galimberti Sándor, Réth Alfréd, Csáky József, Miklós Gusztáv, Szobotka Imre, Bossányi Ervin, Farkas István, Késmárky Árpád, Kórody Elemér – épúgy Jean Metzingerhez jártak korrigálásra a La Palette Akadémiára,³⁵ mint Chagall, úgyhogy olyan sok baráti szálon kapcsolódtak egymáshoz, hogy szinte bizonyos, az igen könnyen ismerkedő Szitty velük is találkozott.

A párizsi évek a képzőművészet legfrissebb irányjaiban való elmélyülést jelentették számára, amely lehetővé tette, hogy 1914 júniusában a brüsszeli Grand Place-on német nyelvű előadást tartson a modern művészetről. Az eseményről, amely a „*Neue Menschen*” kiadó égisze alatt jött létre, elegáns, nyomtatott meghívót küldött haza Kassák Lajosnak, a hátoldalára alig megfeythető ákom-bákomokkal és fonetikus franciasággal üzenetet is írt az egykori csavargótársnak.³⁶ Ekkoriban kezdhette el írni „pszichoanalízis elleni regényét” Vámos Rousseau-ról, melyet aztán 1915-ben Budapesten jelentetett meg németül.³⁷

Az első világháború kitörésekor Brüsszelben volt, Párizsba nem mehetett vissza, mert azonnal internálták volna, mint Rippl-Rónait vagy a magyar kubisták közül többeket. Augusztus végétől átette a székhelyét Zürichbe, és többnyire ott élt, bár ekkor is sokat utazott. 1915-ben Hugo Kerstennel közösen újabb többnyelvű lapot indítottak útjára: a *Der Mistralt*. (1. kép) Mindössze három számot ért meg, és az utolsót már nem ők, hanem állandó munkatársuk, Walter Serner jegyezte. Ez is

³⁴ Csáky József: *Emlékek a modern művészet nagy évtizedéből (1904–1914)*. Budapest, 1972. 72–73., 85.

³⁵ Erről bővebben ld.: Barki Gergely: Az elveszett magyar kubizmus. *Artmagazin*, 13, 2015, 6. 12–21.; Rockenbauer Zoltán: A Nofertiti-jelenség. A magyar Vadak és Kubisták nyomában. *Újraértelmezett hagyomány. Az Itt és most (Képzőművészet. Nemzeti Szalon 2015) kiállítás keretében 2015. június 2-án megrendezett művészettörténeti szimpózium előadásai*. Szerk. Rockenbauer Zoltán. Budapest, 2015. 20–31.

³⁶ Mittwoch, den 17 Juni hält im restaurant „Zum Schwan” Grand’ Place, Bruxelles, Schriftsteller, Emil Szitty, aus Paris einen Vortrag über das Thema: Wege zur und über die Moderne Malerei. [Meghívó], Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum, 1494.

³⁷ Emil Szitty: *Die Haschischfilms des Zöllner Henri Rousseau Und Tatjana Joukof mischt die Karten. (Ein Roman gegen die Psicho-Analyse)*. Budapest, [1915].

Der Mistral

Herausgegeben von:
Hugo Kersten und Emil Szitya.

Zürich, den 3. März 1915.

Redaktion und Verlag:
Spirystrasse II.

In unserer Zeit.

Es kommt nicht darauf an, Gesinnung zu haben, sondern es kommt darauf an, Temperament zu haben, sprunghaft und sehr jugendlich.

Unwesentlich ist die Art der Tendenz. Wesentlich aber ist die Tendenz. Wesentlicher als jeder Sozialist, der heute vorsichtig schweigt, ist jeder Bauernlümmler, der die Wacht am Rhein mit Überzeugung brüllt.

Für oder wider ist von einander nicht gerade sehr unterschieden, und eine Barrikade ist ebenso gut wie ein Schützengraben.

Aber sinkend ist es, temperamentlos und ein alter Herr zu sein.

Besser als Kunst ist nicht dazu da, subtilstes Erleben zu gestalten und somit Museen zu schaffen für abgetragene Erlebnisse.

Sondern sie ist dazu da, Energien zu geben. So wird der Dichter, der Künstler von gestern heute zum Propagator — nicht einer Idee, sondern eines Willens.

Kunst, das ist heute Ornament um unser Zeit, in der es schön ist und wichtig, dass man mit Kanonen in die Kirchen schiesst.

Besser als Kunst zu verfertigen ist es heute, im Kriege zu sein.

Schöner aber und grösser ist heute das Abenteuer, jung und Empörer zu sein!

Hugo Kersten.

L'intrigue de Napoléon.

1^o La plus grande partie des conscients du XVIII^o siècle français était déjà arrivés à la conception érotique. Il fallut que la grande révolution française se masquât d'aventures. Le marquis de Sade a créé le système fondamentale de la république et de l'aïthisme. Mirabeau, le niveleur, a certainement écrit ses axiomes de l'érotisme avec plus de satisfaction que ses discours à la Convention. Les aventuriers poussèrent si loin la conception qu'ils imaginèrent les routes, rectilignes et le système métrique. Ce fut la trépidité de la France de voir la chose se réaliser depuis le XVIII^o siècle.

2^o Beethoven, le Flamand, est peut-être tort de déchirer le frontispice de la III. symphonie. Il ne manquait à Napoléon que d'être Allemand, car nous nous serions certainement rapprochés de l'idéologie alexandrine. Le Corse ne put arriver à travers la révolution qu'à l'intrigue et l'intrigue n'est jamais autre chose qu'un jeu psychologique.

3^o Les Turques étaient affaiblis par l'unité autrichienne; la Russie convoitait une alliance avec l'Autriche et l'Italie était fatiguée. Peu avant l'ère napoléonienne le peuple avait soif d'unité et les guerres dirigées contre Napoléon en sont le témoignage.

4^o Napoléon propagea l'histoire de l'existence du testament de Pierre le grand, — Napoléon promit à la Pologne la restitution de son intégrité, il n'eut rien à redire lorsque Metternich agrandit l'Autriche aux dépens de la Turquie, déclara également aux Magyars dans une proclamation qu'il les libérerait de l'Autriche.

5^o Il est malheureux que Napoléon n'ait pas été au moins à moitié Allemand, cela nous aurait profité à nous autres Français. Il lui manquait l'art de façonner. Je ne sais pas si le manque de temps l'en excuse. Il faut de la culture universelle à quiconque

vent poursuivre le rêve d'Alexandre. Et puis Napoléon laissa trop à sa parenté, épigones de l'érotisme, le soin de façonner.

6^o Je veux toutefois alléguer pour l'excuse de Napoléon qu'il y avait encore de son temps des diplomates de la taille de Metternich. Celui-ci ne se laissa pas irriter par le mariage de Napoléon avec la fille de l'empereur d'Autriche; il ne se laissa pas non plus prendre à l'offre d'un emprunt que Napoléon offrit à l'Autriche. Malheureusement pour nous Metternich s'est efforcé de conclure une alliance austro-russe.

7^o Napoléon n'a malheureusement pas vaincu, mais l'intrigue qu'il créa devint l'obsession de la politique européenne. Peu après la mort de Napoléon les espions de Tatits chef de républicain en Espagne et en Italie l'opinion que l'Autriche représentait pour les peuples d'Europe un bien plus grand danger que Napoléon. L'antithèse austro-russe s'accrut de jour en jour, de sorte que Metternich ne cacha pas sa sympathie pour la révolution polonoise, bien que tout idée révolutionnaire fût contraire à ses instincts. La Prusse n'y trouva pas son compte malgré la grande part de collaboration quelle eut dans l'anéantissement de Napoléon. C'est alors que l'antithèse anglo-allemande prit naissance.

8^o Aujourd'hui encore après cent ans, l'obsession de la politique napoléonienne continue. L'Angleterre et l'Allemagne se disputent la domination du monde. L'Autriche et la Russie s'arrachent les Balkans. Une chose, hélas, est changée: La France attend.

Antoine Huré (Paris)

Die Schlacht.

Bort . . . bum, bumbum, bum,
Der Himmel singt, und die Erde singt,
Und die Soldaten zechen mit dem Tod.
Sssi . . . bum, papapa bum, Bumm
Aus dem musizierenden Boden der Hölle bricht eine
wirbelnde Schwüle.

Haha!
Von einem Hügel kotzt das Feuer eines indischen
Bläseres.
Es graust der Erde, und von dem fernen brennenden
Walde her wiehern die Pferde.
Haha! Und gerade deshalb!

Zzzssu. Bum. Bum . . . bumbumbum,
Kanonenherden bellten wild im Raum.
Der Wind hohnlacht und bricht die schlanken Rippen
der Brücken.

Im Tal irrsinnig gewordene Lokomotiven.
Taumelnd abenteuerliche Erinnerungen kitzeln den Verstand
der Soldaten.

Mancher lacht die rote Farbe von Paris an den
Himmel.
Mancher, der die gelbe Goldzierde Berlins fürchtet.
Mancher, der über das Moskauer Glockenspiel heult.
Taumelnde Frühlingstluft von Gyelovac, Debrenz,

Tsingtau, Cetinje spielt im Raum
Aber über ihnen singen grosse Stahlvögel ein Totenlied.
prä, prä, prä, prä . . . ra, ah, ah, ah . . .
Luft würgt täubend mit schwarzen Farben.

Blut hat die Strassen ausgewischt.
Ueber Europas Buckel spülen Tränen bleicher Frauen
mit durstigen Lippen.

Blumen der Wüste junger Soldaten Seelen.
Ueber dem roten Wald von Bajonetten lockt das
Dämmern des Abends,

Und vor einem weissen Leinwandteller wehen zwei
Fahnen vom roten Kreuz.
Ludwig Kassak, Budapest.

Die Lyrik des Schützengrabens.

Die Dinge in der Welt sind nicht dazu da, verstanden zu werden. Ist man schon schamlos genug, sie erleben zu wollen, so tue man dies diskret. Pantheistische Erotik ist keine öffentliche Angelegenheit. Und Schlafzimmererlebnisse halte man von der Literatur fern (soweit sie nicht gerade des Ausdrucks willen und für etwas anderes stehen).

Es gibt in der Literatur zwei Möglichkeiten, sich mit den Tatsachen abzufinden. Entweder man lässt sie auf sich wirken und gibt lediglich Eindrücke und verzichtet als ehrlicher Reporter auf den Ehrgeiz, Schöpfer zu sein. (Dialektiker unter den Impressionisten erfinden hierzu den Begriff Neu-Schöpfer, wodurch sie ihre ornamentale Tätigkeit an der Natur zu verschleiern suchen).

Oder man verewaltigt die Natur und benützt ihre Trümmer allenfalls als Hilfsmittel für seinen individuellen Ausdruck. Mit der Skrupellosigkeit des Schöpfers, der das Vorhandensein der Dinge als eine persönliche Beleidigung empfindet, und der eine Überlegenheit, die sich auf nichts als auf das Früher-da-gewesen-sein gründet, nicht anerkennen kann. Wozu sollte der Unfug der Schöpfung sonst dienen, wenn man nicht wenigstens mit ihren Rudimenten jonglieren kann?

Man nenne die Jugend nicht paradox, die aus lauter Positivität die Gegenstände des Daseins verneint, und die revolutionär ist, ohne ein sozusagen ernsthaftes Streben nach Vollkommenheit nachweisen zu können.

Skeptiker zu sein ist gewiss eine Blödigkeit, wenn man nichts sein kann als Zuschauer beim Weltuntergang. Aber traditionlos sein können und Skeptiker an überlieferter Hausrat des Universums, zersetzend sein dürfen aus Kraftgefühl und negativ gegen die Umwelt, weil man sich selbst und leibhaftig dagegenstellen kann, das ist die einzig anständige Art, mit dem Dasein fertig zu werden.

Weil nun nicht jeder Esel, der da glaubt, zu der Literatur Beziehungen zu haben, positiv genug sein kann, um negativ zu sein, so hat sich neuerdings eine Sorte Literatur herausgebildet, die die fehlende Kraft durch die Redlichkeit der Hingabe ersetzen will. Junge Leute (die immerhin begriffen haben, dass der Impressionismus eine Unsauberkeit war) betrachten die Literatur als ein Instrument, das dazu dient, das Dasein zu bejodeln. Sie wissen zwar auch nichts damit anzufangen, aber sie finden, dass es gut ist. Sie resignieren und schreiben: „O Erde, Abend, Glück, o auf der Welt sein“.

In aufwendiger Schwachheit geben sie sich der Schöpfung preis. Glückselig aus Veranlagung, werfen sie sich jauchzend ins Weltgeschehen und freuen sich ihrer eigenen Demut vor der Vollkommenheit der Dinge.

Diese Tätigkeit, (die immerhin vielleicht eine erotische aber keine künstlerische Berechtigung hat) offenbart sich am deutlichsten und in ihrer ganzen Oberflächlichkeit an jener Kunst, die in einem aktuellen Ereignis wurzelt, (was an und für sich kein Widerspruch ist).

1. A *Der Mistral* első száma, címlapon Kassák Lajos *Csata* című versének német fordításával, 1915. március 3.

vérbeli internacionalista kiadvány volt: Kassák *Csata* című szabadversét német fordításban³⁸ közli Szittyta, Apollinaire képerverse franciául,³⁹ Marinetti írása a futurista mozgalomról olaszul⁴⁰ jelenik meg benne.

A *Die Neue Menschen* és a *Der Mistral* hamarosan jó belépő lett a dadaisták közé, hiszen a szerkesztőtársak – Hans Richter, illetve Walter Serner – jelentős szerepet játszottak 1916-ban a zürichi Dada létrejöttében. Szittyta szívélyes viszonyban volt Hugo Ball-lal és Emmy Hennings-szel is. Hugo Ball ezt írta 1916. június 3-án a naplójába: „Felbukkant Szittyta. Egy kölyökarcú aggastyán, egy koldus, aki az utóbbi idők fortélyosságait küzdi le magában. Szeretett Hölgységnek meghatóan mosolygó és összetört táncosa, aki könnyek között visszahangozza a nyelv és a helyesírás törvényeinek ellentmondó imáit, és akit a Madonna addig fog simogatni, míg összes gyermekes káromkodásait elfelejti, és elszenderedik. [...] Mindig mosolyog és az ember nem tudhatja, hogy szatír-e vagy szent szeráf.”⁴¹ Hogy a táncon kívül mivel töltötte az idejét Szittyta a Cabaret Voltaire-ben, további kutatásokat igényel. Utólag mindenesetre nem kevés lesajnálással emlékezett vissza a művészettörténet által oly heroikusnak tartott időkre. „Ball volt az, aki az intellektuális zagyvaságok kigúnyolására megteremtette a dadaizmust, amelyet aztán mások – így Tzara – ugyancsak felhasználtak a siker érdekében. Minden világrészből özönlöttek a művészek Zürichbe, és ebben a körben ismét egyesült ez az internacionális művészgárda. Ball nemzetközi képzőművészeti kiállításokat rendezett, a Cabaret-ban találkozhattunk Else Lasker-Schülerrel, Christian Schaddal, Hans Arppal, Slodkival, Hans Richterrel, Viking Eggelinggel...” – írja a *Kuriositäten-kabinett*-ben.⁴² Két évvel később a festő-sorsokról szóló könyvében pedig már így értekezik: „Sajnos a dadaizmusból csak dagályos és szánalmas zagyvaság született. De úgy, ahogy az alapító Hugo Ball értelmezte, még fontos és szükséges tett volt. A dadaizmus volt az, amely megértette Henri Rousseau dadogását (azaz, hogy megmérgezett bennünket a civilizáció, nincsenek már világos felismeréseink, tévelygünk a művészpókok között). A dadaisták gyermektegy módon akarták kikacagni a művészi pózokat azért, hogy újra tiszta művészetet teremtsenek maguknak. Ha a dadaizmus nem egy balul sikerült üzleti csalás lett volna, bizonyára új művészet születhetett volna belőle.”⁴³ Halála előtt nem sokkal pedig ezt írta a *Der Mistral* kapcsán: „Ezt a folyóiratot a dadaizmus előfutárának szokták tekinteni (ami azonban nem volt). Azt is alaptalanul állítják, hogy én magam is dadaista voltam.”⁴⁴

³⁸ Ludwig Kassák: Die Schlacht. *Der Mistral*, 1915. március 3., [1. sz.]. 1.

³⁹ Guillaume Apollinaire: 2e canonier conducteur. *Der Mistral*, 1915. március 3., [1. sz.]. 3.

⁴⁰ F. T. Marinetti: In quest'anno futurista. *Der Mistral*. 1915. március 21., 2. sz. 1.

⁴¹ Hugo Ball: *Die Flucht aus der Zeit*. München, 1927. 97. – idézi: C. Weinek 1987a. i. m. 160. – Az utolsó mondatot leszámítva a passzus magyar fordítását közli: Bodri 1980. i. m. 294.

⁴² Magyar fordításban idézi: Bodri 1980. i. m. 295.

⁴³ Emil Szittyta: *Malerschicksale. Porträts*. Hamburg, 1925. 28.

⁴⁴ Szittyta Emil levele Manfred George-nak, [1964]. – közli: Manfred George: Der [beinahe] Letzte der alten Bohemiens. In memoriam Emil Szittyta. *Aufbau*, 1964. december 18. 22..

Egészen döbbenetes, hogy Szittyta mindeközben rendszeresen feltűnt Magyarországon is, mintha csak békeidőben utazgatott volna. 1915 tavaszán a *Der Mistral* egy számát lobogtatva jelent meg Kassáknál, felajánlotta anyagi segítségét (!) az egykori barát első kötetének, az *Eposz Wagner maszkjában* címűnek kiadásához, és rábeszélte a lapalapításra. Kassáknak nem volt pénze, Szittyta rejtélyes módon összegründolta a szükséges tőkét *A Tett* beindításához. Kassák azonban gyanakodni kezdett, és rendőrségi besúgót, provokatort sejtett a minden lében kanál fickó mögött, s mire november 1-én megjelent *A Tett* első száma, az egykori csavargótársak már nem álltak szóba egymással.⁴⁵

Szittyta Budapesten 1915 és 1918 között rengeteget publikált, de elsősorban nem képzőművészeti, hanem társadalmi-politikai, illetve kultúrtörténeti témákban. Főként az *Új Nemzedékben* és a *Magyar Figyelőben*, de a *Huszadik Században* és egy sereg más orgánumban is, mint *A Cél*, az *Arcok és Álarok*, a *Déli Hírlap*, a *Magyarország*, a *Pesti Hírlap*, a *Pesti Futár*, a *Politika*, *Az Újság*, a *8 Órai Újság*, a *Neues Pester Journal*... állítólag 182 cikke jelent meg saját nevéen és különféle álneveken.⁴⁶

A Konsten-ügy 1918 februárjában robbant ki a sajtóban, amely rohamosan *persona non gratá*vá tette saját kávéházi közegében, és végső soron magyar kapcsolatainak teljes megszakadásához vezetett. A vádak szerint mint „besúgó és bizonyítékgyáros” vett részt abban a konspirációban, amit a német hírszerzés tisztje, Hermann Konsten őrnagy vezetett Károlyi Mihály diszkreditálására.⁴⁷ Szittyta a vádak ellensúlyozására újabb folyóiratot indított *Horizont-Füzet* címen, amelynek első száma indignált, gunyoros-ironikus hangnemben igyekezett tisztázni saját személyét,⁴⁸ a második számban pedig ellentámadásba ment át, és egyesével esett ellenfeleinek: Balla Ernőről, Göndör Ferencről, Nadas Sándorról, Kéri Pálról és általában a hazai újságírásról alpári stílusban próbálta lerántani a leplet.⁴⁹

A *Horizont* még egy magyar számot ért meg, és Szittyta 1919 elején elhagyta az országot, hogy soha többé ne térjen vissza. Bécsbe majd Berlinbe ment, ahol *Horizont-Flugschriften*, illetve *Horizont-Hefte* címmel adott ki lapot Kari Lohs-zal, Hans Richterrel és másokkal együtt. 1927-ig Berlin lesz a főhadiszállása, bár továbbra is sokat utazott, átmenetileg Lipcsében is élt. Egymás után jelentek meg könyvei: legfontosabb közöttük a *Kuriositäten-Kabinett*, amely egyszerre önéletrajz és korrajz, anekdota- és pletykagyűjtemény. Vitriolos stílusban írt bulvárkönyv sok művészeti adalékkal, amelyben Kassák Lajos is megkapja a magáét.⁵⁰ Mind több képzőmű-

⁴⁵ Kassák 1983. i. m. II.: 236–254.

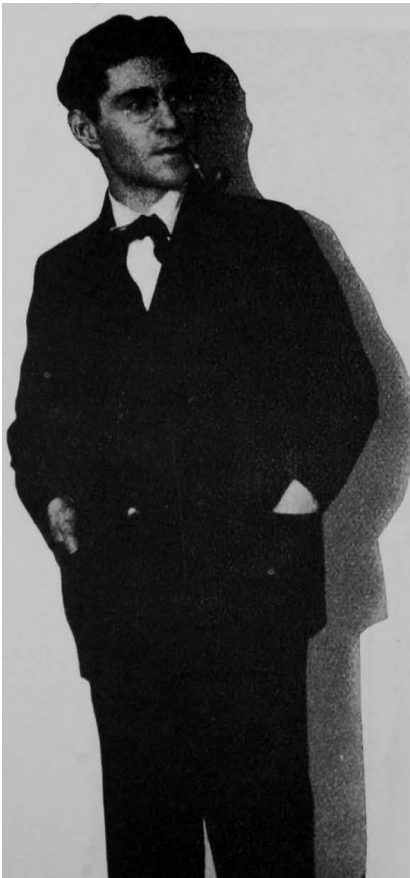
⁴⁶ Szittyta hazai újságírói tevékenységéről ld. részletesen: Gucsa 2016. i. m. 38–54.

⁴⁷ A Konsten-ügyről részletesen ld.: Bodri 1989. i. m. 138–156.; Gucsa 2016. i. m. 55–71.

⁴⁸ Szittyta Emil: *Én Szittyta Emil a bizonyítékgyáros. Consten bej és Károlyi Mihály gróf.* Budapest, 1918. (Horizont-füzet 1.)

⁴⁹ *Horizont. Az időnként megjelenő röpirat 2. száma.* Összeállította Szittyta Emil. Budapest [szerzői kiadás], 1918.

⁵⁰ A könyvből magyarul csak részletek jelentek meg, németül több kiadást megért. A Kassákra vonatkozó passzust Csaplár Ferenc fordításában magyar nyelven először közli: C. Weinek 1987b. i. m. 31–32.



2. Szittyá Emil fényképe. Repr.:
Der Querschnitt, 1926. VI. évf.
3. szám, 240.

esszéit és tudósításait, és még azt követően is sokáig a párizsi német nyelvű sajtót preferálta. A francia nyelv használatára csak fokozatosan tért át, és ebben a tekintetben haláláig segítségre szorult. „Franciául soha nem tanult meg igazán. Németül írt, és olyan embereket keresett, akik franciára fordították a műveit. Fialat tanárként nagyon hízelgőnek találtam, hogy segíthettem neki – mesélte Szittyáról Maurice Goldring építész, tipográfus. – Franciaországban ismeretlen volt, hiszen hátrányban szenvedett. Olyan nyelvi közegben kellett volna a maga hatását kialakítani, melynek birtokában sohasem lehetett.”⁵²

vészeti tárgyú esszéit, kiállításkritikát közöl német folyóiratokban, a *Der Querschnitt*, *Das Kunstblatt*, a *Faust*, a *Weltkunst* és mások hozzák az írásait. Nincs számára kiüntetett művészeti korszak vagy stílus, figyelme kiterjed Van Gogh, Chagall, Francis Picabia, George Grosz, Otto Dix, Robin Christian Andersen, Kokoschka, Robert Delaunay, André Derain, Marie Laurencin, Alexander Calder művészetére éppúgy, mint a reneszánszra, az impresszionistákra vagy a secesszióra, az éppen futó német vagy francia tárlatokra. Az első, önálló füzetben kinyomtatott képzőművészeti esszéjét 1919-ben írta festőbarátjáról, August Wilhelm Dresslerről, 1924-ben Henri Rousseau-nak szentelt kismonográfiát, 1925-ben megjelent a már említett *Malerschicksale*, 1927-ben pedig egy olasz szobrászról, Ernesto de Fioriról publikált könyvet. Mindeközben regényei is jelentek meg, valamint szociológiai munkája az öngyilkosságról.⁵¹

A berlini időszak a megállapodás és kibontakozás jegyében telt (2. kép), 1927-től azonban Szittyá mégis Párizst választotta a végső letelepedés számára. A döntés nem lehetett könnyű, mivel évek óta csak németül írt, franciául azonban nem tudott jól. Hitler hatalomátvételéig továbbra is főként a németországi lapokba küldte

⁵¹ Szittyá Emilre vonatkozó mind ez idáig legteljesebb bibliográfiát ld.: C. Weinek 1987a. i. m. 297–330.

⁵² Maurice Goldring levele Bodri Ferencnek. d. n. – a levél magyar fordítását közli Bodri 1989. 13.

Párizsban a Montparnasse-nál lévő Dôme kávéház volt sokáig a törzshelye, idejártak az École de Paris legismertebb művészei és Tihanyi Lajos is, akit André Kertész lencséje is megörökített a teraszon. De voltak közös ismerőseik is, Tristan Tzara például, akiről Tihanyi remek portrét festett 1926-ban, Szittyia pedig ez idő tájt levelekkel ostromolta a dadaista barátot⁵³ „Váamos” Rousseau színdarabjai ügyében, illetve egy kis anyagi segítségért. Kizárt, hogy a Dôme-ban időző hazánkfiai ne találkoztak volna, de pillanatnyilag nem ismerek kettejük kapcsolatára vonatkozó dokumentumot. Czóbel Béla 1925-től ugyancsak Párizsban élt, és ő is gyakori vendége volt a Montparnasse kávéházainak, róla Szittyia röviden megemlékezett egy Párizsból küldött kiállításbeszámolóban, amit a *Das Kunstblatt* közölt 1929-ben.⁵⁴ Czóbellel talán a későbbiekben is tartotta kapcsolatot, mert a festő egy csendélete bizonyíthatóan Szittyia tulajdonába került.⁵⁵

Bodri tudni véli, hogy Farkas Istvánnak is szentelt néhány sort⁵⁶ egyik közelebről meg nem nevezett írásában. Ugyancsak érdemes lenne utánajárni, hogy volt-e tudomása Tamkó Siraó Károly Dimenzionista-manifesztumáról, amit Szittyia egykori ismerősei közül sokan aláírtak, köztük Hans Arp, Francis Picabia, Robert Delaunay, Sonia Delaunay-Terk, Alexander Calder és Moholy-Nagy László. Szittyia és Moholy-Nagy viszonya külön figyelmet érdemelne, mivel a Bauhaus világhírű tanára még fiatal kezdő korában kroit is rajzolt a New York kávéházban időző vagabundról.⁵⁷ (3. kép) Mindazonáltal pillanatnyilag úgy tűnik, Párizsban már nem kereste a magyar művészek társaságát, és



3. Moholy-Nagy László: A Szittyia. 1918. április. © Salgo Trust for Education, Kanada. © Fotó: Ani Rivera. Közli: Botár Olivér: *Természet és technika. Az újraértelmezett Moholy-Nagy (1916–1923)*. Budapest, Vince Kiadó, 2007. 38.

⁵³ Szittyia Emil négy Tristan Tzarához írott levelét közli Guca 2016. i. m. 72–75.

⁵⁴ Emil Szittyia: Pariser Notizen. *Das Kunstblatt*, 1929. Mai. 155. – hivatkozva: C. Weinek 1987a. i. m. 37.

⁵⁵ Czóbel szóban forgó festménye a hátoldalon Szittyia Emil pecsétjeivel nem régiben bukkant fel a párizsi műkereskedelemben. Ezúton köszönöm Maurice Mielniczuknak, hogy a festményről és a hátoldaltól készült fotót elküldte nekem.

⁵⁶ Bodri 1980. 299.

⁵⁷ A rajzot közli: Botár Olivér: *Természet és technika. Az újraértelmezett Moholy-Nagy (1916–1923)*. Budapest, 2007. 38.

azok sem az övét. Szittyá főként írásból, kiadói tevékenységből és képek kiejánlásából tartotta el magát. Tematikusan továbbra is széles spektrumon publikált: könyvet írt egyebek mellett a svájci festészet modern tendenciáiról (1929), a francia tájképfestészet problémáiról (1929), a franciaországi német festészetéről (1933), kismonográfiát Léopold Gottliebéről (1930), Arthur Bryksről (1932), Bernhard Hoetgerről (1933), a háború után pedig Picassóról (1947), Albert Marquet-ről (1949), Chaïm Soutine-ről (1955). Valamint regényeken és drámákon dolgozott – ezek egy része kéziratban maradt –, és érdekes összeállítást tett közzé arról, hogy miről álmodtak az emberek a világháború idején (1963).

Nem adta fel lapkiadási terveit sem. Hitler hatalomra jutását követően antináci politikai-kulturális lapot indított *Die Zone* címen. „A *Die Zone* egyben művészeti szemle is – írja Bodri. – És nem csupán a szép címlaprajzokkal az, de Hitler egykori háborús rajzai, a Harmadik birodalomról szóló karikatúrák és montázsok mellett Hieronymus Bosch és Lucas Cranach, Goya, Courbet és Daumier műveinek reprodukciói találhatóak a »régiek« közül, a »frissebbek« művészetét Renoir és Seurat, Vivin, Pascin, Monticelli és mások képviselik, természetesen képzőművészeti írások illusztrációiként. Ezek sorában pl. Käthe Kollwitz művészetének elemzése, Liebermann-anekdóták olvashatók.”⁵⁸

Bár továbbra is szegényes körülmények között tengődött, a csavargó élettel teljesen felhagyott. 1930-ban feleségül vette Erika Dräger divattervezőt, akitől Jeanne nevű lányuk született a következő évben. Vagabund múltját a családja előtt titkolta. „Felesége, Erika számára feledhetetlenül emlékezetes az a sokk, amit a férje halála után kapott; amikor betekintést nyert férje korábbi, csavargó életébe – írja Goldring. – Erről Szittyá a feleségének sohasem beszélt. Erika előtt perverznek és természetellenesnek tűnt férje csavargó élete, más elképzelés élt benne, és férjéről ezt a képet őrizte meg.”⁵⁹

* * *

Szittyá azonban nemcsak író és művészetkritikus volt, de festő is. (VIII. tábla) Manfred George-nak küldött önéletrajzi levelében írja 1964 tavaszán: „Tudja, hogy több mint 50 éve festéssel is foglalkozom, de ezt mostanáig elhallgattam? Több száz képet festettem. Egy évvel ezelőtt a barátaim rávettek, hogy bemutassam őket Párizsban, és később volt egy kiállításom Zürichben.”⁶⁰ Érdekes, hogy ebben a tekintetben mennyire pontatlan. Első kiállítása 1958 novemberében nyílt a párizsi Galerie Gisler-nél, a második ugyancsak Párizsban, Pierre Birtschansky galériájában 1962 márciusában, és a harmadik a Galerie Colette Ryterben Zürichben. Életében rendezett utolsó tárlatára pedig – már e levél megírása után – Asconában, a Galerie Herzigben 1964 júliusában került sor.⁶¹ Szittyá ez év november 26-án, 78 éves korában hunyt el

⁵⁸ Bodri 1989. i. m. 203–204.

⁵⁹ Bodri 1989. i. m. 13.

⁶⁰ George 1964. i. m. 22.

⁶¹ C. Weinek 1987a. i. m. 330.; E. Weinek 1987. i. m. 245.

tüdőbajban, és mivel leánya korábban egy autóbalesetben életét vesztette, egyetlen örököse felesége lett.

Művei ezt követően is szerepeltek tárlatokon. Két jelentősebb rendezvényről van tudomásom. Az első retrospektívet 1985 októberében a bécsi Löcker Galéria mutatta be, amelyről katalógus is készült: 5 színes és 43 fekete-fehér reprodukcióval.⁶² A tárlat anyagát 1986-ban Grazban, Aarauban és Bernben is bemutatták. Csaplár Ferenc erőfeszítései révén pedig a Kassák Múzeumban 1989 augusztusától az év végéig volt látható egy, a bécsitől különböző válogatás, összesen 40 grafika és festmény, amelyről leporelló formájú kiadvány született, néhány fekete-fehér reprodukcióval.⁶³ A tárlatot a következő év januárjától öt héten át a Szombathelyi Képtárban is bemutatták. A szombathelyi kiállítás ideje alatt Erika Szittyta meghalt, a képek ugyan visszajutottak Párizsba, de törvényes örökös híján a képzőművészeti hagyaték ismeretlen helyre került.⁶⁴

A világhálón – főként az aukciós házak archívumában – is fellelhető még néhány további festmény digitális fotója, Cserba Júliának a franciaországi magyar képzőművészetről írt könyvében két színes reprodukció látható,⁶⁵ a Kassák Múzeum kiállításáról készült félórás tévműsorban is bemutatták az azóta elveszett művek egy részét,⁶⁶ így összességében jelenleg alig több mint félszáz művének jobb-rosszabb reprodukciója áll rendelkezésemre.

Bizonyosan állítható, hogy Szittyta képzőművészeti alkotásai nem 1958-ban szerepeltek először a nyilvánosság előtt. Az 1947-ben kiadott *Notes sur Picasso*-ban közölt egy saját festményt, sőt már 1922-ben címlapot rajzolt a *Horizont-Hefte* égisze alatt publikált *Gebete über die Tragik Gottes* című munkájához.⁶⁷ Itt említsük meg, hogy később a *82 réves pendant la guerre 1939-1945* című könyvét is saját műveivel illusztrálta.

Feltehetően érdekes feltételezést tett közzé a Weinek házaspár, nevezetesen, hogy 1920 és 1921 fordulóján Szittyta álnéven állított volna ki Rómában. Olaszországi útján ugyanis szervezett egy tárlatot a Bragaglia Galériában, ahol a jó nevű – később Hollywoodban karriert csinált – díszlettervező, John Decker festményeit mutatták be. Szittyta állítása szerint Decker képeinek zömét ő maga festette, és amennyiben hitelt lehet adni a szavainak, tulajdonképpen ez volt az első kiállítása.⁶⁸

⁶² *Emil Szittyta (1886–1964). Ölbilder und Gouachen. 29. Oktober bis 30. November 1985.* Hrsg. Robert Fleck. Wien, Galerie Löcker, 1985.

⁶³ *Szittyta Emil, 1989. augusztus 8. – december 31.* Szerk. Csaplár Ferenc. Budapest, Kassák Múzeum, 1989. [katalógus-leporelló].

⁶⁴ Erről ld.: Csaplár Ferenc: *A Szittyta-ügy. Élet és Irodalom*, 2006. február 3. 2.

⁶⁵ Cserba Júlia: *Magyar képzőművészek Franciaországban 1903–2005.* Budapest, 2006, 125–126.

⁶⁶ *Beszélgetés Szittyta Emilről.* Résztvevők: A festőművészről beszélget: Bodri Ferenc, Csaplár Ferenc. Riporter: Déri János, Sugár Ágnes. Készült: Magyar Televízió, 1989. Petőfi Irodalmi Múzeum, Médiatár, V00203/1.

⁶⁷ E. Weinek 1987. 241.

⁶⁸ Vö.: C. Weinek 1987a. i. m. 217–218.; E. Weinek 1987. i. m. 241.

A budapesti Fény Galériában 2011-ben felbukkant egy kis méretű konstruktív litográfia Szittyá Emil jellegzetes szignójával 1919-re datálva, ami stílusában elüt a későbbi festményektől. Sajnos az internetes közlés⁶⁹ minősége nem teszi lehetővé, hogy az eredetiségről nyilatkozni lehessen, de nem elképzelhetetlen, hogy jelenleg ez Szittyá legkorábbi ismert alkotása.

Bár képeit nem datálta, monográfusainak egybehangzó véleménye szerint a korai művek elveszettek, az ismert képek mind 1927 után keletkeztek. Némi másodlagos információval azonban rendelkezünk korábbi képzőművészeti tevékenységéről is. A Kassákkal való csavargások idején rendszeresen látogatta a katolikus templomokat, mivel Krisztus-ábrázolásokról akart összefoglaló könyvet írni. Szorgosan készített kéziratok jegyzetei között nyilván sok vázlatrajz is volt. Feltehetően a Cabaret Voltaire világa is alkotásra ösztönözte, de még Marcel Duchamp sem őrizte meg ekkori dadaista munkáit, a dadaista kiállításokat úgy kellett utólag rekonstruálni. Ha állított is ki Szittyá ezt-azt Zürichben, ezek bizonyára elkallódtak. De hogy a tízes években ő is avantgárd szellemben alkotott, arról Nádas Sándor tudósít Szittyá Henri Rosseau-ról 1915-ben írt regénye kapcsán: „Barátainak és tisztelőinek saját kezűleg festett címlapot. Mert festéssel is foglalkozik. Futurista képeket fest. Egy barátja egy képét nem értette meg, megkérdezte Szittyát, mit ábrázol. »Páris madártávlatból« - felelte Szittyá. »Megfordítva azonban - jegyezte meg - Milánót ábrázolja.«⁷⁰

Párizsban való letelepedését követően jó ideig csak magának festegetett, feleségét sem avatta be. Az özvegy egy hangszalagra vett beszélgetésben azt állítja, hogy férjének két igazi szenvedélye volt, a művészet és a humanitás, így nagy szenvedéllyel festett. Ám műveit lakásuk alsó szintjén, saját privát birodalmában alkotta, így Erika Szittyá sokáig nem is tudott róluk.⁷¹

Szittyá festészetének megítélése ellentmondásos. Goldring emlékeztet rá, hogy „egyszerre és azonos hévvel kívánt tudós, festő és író lenni. Franciaországban kiállításai is voltak, de nem tudott megélni a festészetből. Nem tudott »berobbanni« a festészetbe: azok között, akik festőként ismerték, íróként vágyott az elismerésre, és festőként azok között, akik írói munkásságának hívei voltak”.⁷² Christian Weinek szerint „Szittyá Richtertől és a festő Kassáktól eltérően nem tette meg az absztrakcióhoz vagy a konstruktivizmushoz vezető végső lépést, bár e mozgalmakat jól ismerte. Bizonyos mértékig mindig megmaradt a természeti formák mellett, jóllehet néhány képén határozott absztrakt törekvés látható. Festményeit lényegében egy részben naiv, részben pedig fantasztikus expresszionizmus jellemzi”.⁷³ Vadas József a budapesti kiállításról írt kritikájában megjegyzi: „ezek a hánykolódó figurákat,

⁶⁹ https://axioart.com/tetel/emil-szittyá-1886-1964-kompozicio-33-1919_817205

⁷⁰ (ns) [Nádas Sándor]: Az őrnagy munkatársai. Szittyá Emil. *Pesti Futár*, 1918. május 24. 4.

⁷¹ Szittyá Emil műveiből olvas fel franciául Michel Tompa, majd Szittyá Erikával, Szittyá Emil özvegyével beszélget. Hangzó dokumentum. [Párizsi Magyar Intézet], 1989. Petőfi Irodalmi Múzeum, Médiatár, K00760.

⁷² Bodri 1989. i. m. 12-13

⁷³ C. Weinek 1987b. i. m. 32.

fintorgó arcokat és bizarr tárgyakat kavalkádos kompozícióban rögzítő, sötét tónusokkal csak még kuszábbnak ható, ezáltal mikroszkopikus felvételeket idéző művek nem műrekek: érdekesek, ám nem annyira, hogy alkotójukat rehabilitálnunk kelle-ne. Mondván: íme, a művészet méltatlanul elfelejtett mestere.⁷⁴ Bodri szerint: „gazdag forma- és színlátása iskolázottságra vall, bár autodidaktizmusa eléggé szembe-tűnő. Egyféle erőteljesen kemény világú és megindító hittel megtöltött, alapjaiban vizionárius piktúra ez” – miközben Szittyá „fantasztikus expresszionizmusát” Csont-váry és Van Gogh festészetéhez hasonlítja, szerintem kevésbé indokolható módon.⁷⁵

Az általam ismert képek alapján azt mondhatom, hogy Szittyá egységes és jelleg-zetes stílust alakított ki. Relatív kis méretű, zsúfolt, erősen kolorista kompozíci-ókban gondolkodott. Képei ritkán jutnak el a teljes absztrakcióig, többnyire mozgal-mas, de perspektívát nem ismerő alakok, arcok bontakoznak ki a káoszából. A színek keveretlenek, tónust nem használ. A vonalrajz mértanilag nem szerkesztett, szabadon futó, többnyire kis zárványok létrehozására szolgál, amellyel teljesen benépesíti a képteret. Formailag talán Rozsda Endre festményeivel lehetne rokonítani ezeket az alkotásokat, bár nem valószínű, hogy hatottak volna egymásra. Leginkább Ember Mária kritikáját érzem találónak, aki egyebek mellett ezt írja: „A figuratív és nonfi-guratív határán mozgó művészi szemlélet hol erre, hol arra hagyja elbillenni a képe-ket. Ám ahol figurák sejlenek elő a háttérből, anyaguk akkor is összeolvad környe-zetükével; ember és világ egynemű. Előfordul azonban, hogy arcokból áll a látomás, torzító fejekből, a perspektívát elhanyagoló, kicsi és nagy helyzeti értékeit látszólag nem ismerő, gyermekkéztől eredő kriszkrakszokra is emlékeztető módon. A lét fel-oldódik, nem tudni, hol járunk, melyik században, melyik kontinensen, mit jelentenek a gesztusok, mit az álarcok. Jelenetekre vélünk ráismerni, melyeket értel-mezni nem tudunk, talán azért sem, mert ködben, párában lebegnek – vagy talán magzatvízben úsznak?”⁷⁶ Ez a leírás lényegében megfelel Kállai Ernő bioromantika-elméletének,⁷⁷ amely nézetem szerint teljes mértékben ráillik Szittyá festészetére. Hogy vajon ismerte-e a berlini évekből Kállait, aki rendszeresen publikált a *Das Kunstblatt*ba, akárcsak ő, még további kutatást igényel.

⁷⁴ Vadas József: Egy kis szittyológia. *Élet és Irodalom*, 1989. szeptember 1. 13.

⁷⁵ Bodri 1989. i. m. 227–231.

⁷⁶ Ember Mária: Egy csavargó hazatalál? Szittyá Emil kiállítása a Kassák Emlékmúzeumban. *Magyar Nemzet*, 1989. augusztus 14. 8.

⁷⁷ Ernst Kállai: Bioromantik. *Forum*, 2, 1932, 10. 271–274. – magyarul, Kerégyártó Béla fordításában közölve: Kállai Ernő: *Művészet veszélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek, tanulmányok*. Szerk. Forgács Éva. Budapest, 1981. 147–152.

Gucsa Magdolna

TRAUNER SÁNDOR BUDAPESTI ÉVEI

„Nemhiába: a XX. század magyar művészetét nagyrészt a többszörösen eltért pályák, a zsenéjükben elfojtott szándékok története teszi ki” – írja Körner Éva a húszas évek magyar avantgárdja kapcsán egy el nem készült tanulmány vázlatában.¹ Az ekkor induló generáció pályája már a startvonalon megtorpan, vagy csak külföldön teljesedik ki. Trauner 1979-es felsorolása beszédes: „Mi öten, osztálytársak, egyszerre hagytuk el az országot. Egyikünk, Kepes György ma a massachusetts-i Cambridge nyugdíjazott professzora, festő. Jó kapcsolatban vagyok vele, nagyon kedvelem őt. Egy másik, kivételes tehetségű festő meghalt a háború elején [Hegedüs Béla – G. M.], a harmadik jelentős magyar festő [Vajda Lajos – G. M.], a negyedik még mindig él [Korniss Dezső – G. M.]”² Akiket nem említ, bizonyosan azért, mert évtizedek óta nem hallott felőlük: Schubert Ernő³ 1930 táján jórészt felhagyott a festéssel és az iparművészet felé fordult, Veszelszky Béla pedig szegényen és elszigetelten dolgozott pointillista struktúrába oldott képein.

A francia állampolgárként világhírűvé vált César- és Oscar-díjas díszlettervező, Trauner Sándor budapesti indulásának áttekintése „a nagyrészt undergroundban lejátszódott, soha valósággá nem lett magyar művészettörténet feltérképezésének”⁴ egyik stációja lehet, különösen, mivel Vajda Lajos és Korniss Dezső szentendrei konstruktív szürrealista programjának forrásai közé számítható.

FORMÁLIS ÉS INFORMÁLIS ISKOLÁK – A FŐISKOLA ÉS A MUNKA-KÖR

Trauner generációja a legjobbkor került a Képzőművészeti Főiskolára, hiszen az 1920-as évek, a reformok évtizede izgalmas, prosperáló időszaknak számított a főiskola történetében. Átalakították az alakrajzi oktatást: a mintalapok és a gipszek helyett a természet tanulmányozása került előtérbe, a tavaszi-nyári időszakban művésztelepeken dolgoztak a növendékek, és ekkor vált elfogadottá a szabad tanár-

¹ Körner Éva: Vázlatanyag egy Trauner portré kialakításához. Gépirat. 1980. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár (MTA BTK MI Adattár), C-I-208, oldalszám nélkül.

² Michael Ciment-Isabelle Jordan: Entretien avec Alexandra Trauner 1. *Positif*, no. 223. 1979. 2-19. <http://www.marcel-carne.com/la-bande-a-carne/alexandre-trauner/1979-entretien-paru-dans-la-revue-positif/>

³ Talán Schubert állt a legközelebb Traunerhez, erről tanúskodik Bán Bélának írt 1948-as képeslapja, amelyben „Subi” után érdeklődik, illetve 1928-as közös kiállításuk a Mentor Könyvesboltban. Lásd Bán Béla hagyatéka, MTA BTK MI Adattár, MKCS-C-I-148/19.

⁴ Ld.: 1. jegyzet.

választás gyakorlata is.⁵ A két világháború közötti időszak nem kedvezett a nemzetközi szereplésnek, hangsúlyosabbá váltak a nagy feltűnést keltő, gyakran politikai felhördülést is kiváltó hazai tárlatok,⁶ amelyeken a Csók-osztály növendéke, Trauner is szerepelt. 1929-re fogyott el a levegő az addig progresszív, nyitott főiskolán: Korniss Dezsőt kicsapták a múcsarnokbeli növendék-kiállítás miatt, Trauner és Kepes emigrálnak, tanáruk, Csók István csekélyke anyagi támogatásának köszönhetően. 1932-ben aztán Csókot és Vaszary Jánost is elbocsátották.

Kassák Lajos növendékekkel való kapcsolatának fontos dokumentuma a KUT-kiállításról írt kritikája,⁷ ám Trauner rajzait már 1929-től közölte. Ha maga a *Munka* folyóirat nem is, de annak gondolatísága ekkor már komoly múltra tekinthetett vissza: a francia modernizmus, különösen Cézanne és a fauve-ok tapasztalataiból kiinduló polgári radikális Nyolcak és a háborúellenes, kozmopolita irodalmi-társadalmi fókuszú *Nyugat* nyomán – olykor pedig velük szemben – fellépő aktivisták már a 20. század első évtizedétől kezdve sürgették folyóirataikban a társadalmi és művészeti forradalmat.

Annak, hogy a növendékek az adott időszak mind művészi, mind politikai szempontból radikálisnak tekinthető csoportosulásával kerültek kapcsolatba, leginkább esztétikai okai vannak. „A mi egymással érintkező tudatunkban, úgy is mondhatnám, a köztudatban, az expresszionista, a kubista, az avantgárd, a modernista jóformán egyértelmű volt azzal, hogy bolsevista” – írja Vas István.⁸ Kassák célja egyébként is a fiatalok megszólítása – „Meg kellett állapítanunk, hogy egyetlen réteg van, amelyért küzdeni érdemes: az ifjúmunkásoké és a diákoké”⁹ –, s az ő segítségükkel „egyfajta totális ellenkultúra kialakítása”¹⁰ volt. A fiatalok habitusuknak megfelelő mértékben vették ki részüket a kör szerteágazó tevékenységéből. Korniss Zelk Zoltánnal „dadaista ízű”, társadalmi és személyes kérdéseket egyaránt feszegető politikai kabarét szervezett a Munka berkein belül¹¹, és tagja volt Vajdával együtt – aki részt vett a szavalókörben is – a Munka-kör kórusának.¹² A többi festő – köztük Trauner – kevésbé volt aktív: Vas István úgy írja le a festőnövendékeket, mint akik jórészt egymással álltak szoros kapcsolatban, a Munka-kör rendezvényeit csak rendszerint látogatták. A festők szempontjából Kassák szerepe egyébként is ellentmondásos. Kepes egyértelműen pozitívnak ítélte Kassákhöz való viszonyát, Vas István és

⁵ Az 1920-as évek főiskolai reformjaival kapcsolatban a következő kiállítás tapasztalatai, különösen Révész Emese ismertetősövegei tanulságosak: *Reformok évtizede. A Képzőművészeti Főiskola 1920-1932 között*. Szerk. Kopócsy Anna. Budapest, 2013.

⁶ Révész Emese: Az iskola és a nyilvánosság. *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Szerk. Blaskóné Majkó Katalin, Szőke Annamária. Budapest, 2002. 113-153.

⁷ Kassák Lajos: A K. U. T. fiataljai. *Munka*, 2. 1930. no. 12. 382.

⁸ Vas István: *Nehéz szerelem*. Budapest, 1972. 778.

⁹ Kassák Lajos: *Az izmusok története*. Budapest, 1972. 293.

¹⁰ Konok Péter: A „Munka-kör” politikai, szellemi hátországa. *Múltunk*, 49, 2004, 1. 248.

¹¹ Korniss Dezső önmagáról. *Művészet*, 15, 1974, 11. 4.

¹² Hegyi Lóránd: *Korniss Dezső*. Budapest, 1982. 17.

Korniss viszont bírálta a mozgalom vezérének zsarnoki hajlamait.¹³ Az 1929-30-as szilveszteri események jelzik a kapcsolat lazulását: a fiatal festők, illetve Déry Tibor, Vas István és Zelk Zoltán a Munka-kör hivatalos szilveszteri rendezvényéről távozva Trauner józsefvárosi műtermében folytatták a mulatozást, és mindannyian be is rúgtak. Kassák ellenezte az ilyen kihágásokat, Vast és Zelket büntetésből ki is zárta a körből.¹⁴ Kassák és Trauner között ennek ellenére megmaradhatott a szimpátia, erről tanúskodik a már említett Bánnak szóló 1948-as képeslap, amelyben az épp Párizsban élő festő üdvözlét küldi Kassáknak.¹⁵

TRAUNER SÁNDOR A MUNKA FOLYÓIRATBAN

Az esztétikailag és politikailag egyaránt elkötelezett *Munka* folyóirat műhelye az, ahol „kiélezi a fegyvertelenek fegyverét”,¹⁶ felvirágoztatják a politikai karikatúrát, amellyel Trauner, Schubert és Korniss is szívesen kísérletezett. Traunernek öt tusrajza jelenik meg a lapban. E művek főként a politikai rajz műfajának George Grosz által lefektetett alapvetéseire építenek. George Groszt ismerték a Munka-kör tagjai, hiszen Kassák még a *Ma* számára megszerezte a Malik-Verlag által 1917-ben megjelentetett *Erste George Grosz-* és a *Kleine Grosz-mappákat*¹⁷ – három rajz kliséjét is innen emelte át a *MA*¹⁸ -, illetve közvetlen kapcsolatban állt a *Die Aktion* folyóirattal, ahol Grosz számos alkalommal publikált. Ujvári Erzsébet a háború rettenetét feldolgozó, tíz sodró prózaverset közlő vékony kötete 1921-ben a *MA* folyóirat különszámaként, a tervezett Bortnyik Sándor-illusztrációk helyett szintén három, a Malik-Verlag által átengedett Grosz-klisével jelent meg.¹⁹

Grosz a satíra mestere, művészi attitűdje egyszerre esztétikai és etikai állásfoglalás. Kiválóan példázzák ezt a *MA* által is közölt utcaprajaizai: az emberek, a növények, a városi architektúra és az égbolt körvonalai felbomlanak és összekuszálódnak, a sűrű, klausztrófób háttérből férfialakok bontakoznak ki. Kivetített gondolataik elkeverednek a fókuszatlan kompozícióban: a meztelen nő személyiségétől megfosztott, üres húsburok, a fegyver pusztító eszköz, amellyel egymásra rontanak a korrupt és nacionalista államok – élükön Németországgal, amelynek igazi arca „a reményvesztett harlekinád”.²⁰

¹³ Ld.: 1. jegyzet.

¹⁴ Vas 1972. i. m. 566.

¹⁵ Ld.: 3. jegyzet.

¹⁶ Körner Éva: Néhány támpont a Korniss-jelenség megközelítéséhez. *Művészet*, 15, 1974, 11. 11.

¹⁷ *Erste George Grosz-Mappe*. Berlin, Barger, 1917.; *Kleine George Grosz-Mappe*. Berlin, Malik-Verlag, 1917.; *Das Gesicht der herrschenden Klasse*. Berlin, Malik Verlag, 1921.

¹⁸ Vö.: *MA*, 6. 1921, 7. 85., 89., 93., 97.

¹⁹ Borbély László: Bortnyik Sándor korai művészete. *Művészettörténeti Értesítő*, 18, 1969, 1. 48. és 70.: 16. jegyzet.

²⁰ Hans Hess: *George Grosz*. London, 1974. 51. A szerző Grosz Wieland Herzfeldének írt leveléből idéz.

Grosz művészetének tanulságai a *Munka* Trauner-illusztrációiról is leolvashatók. Előszóval fordul a karikatúra műfajára jellemző pars pro toto ábrázolás típusához: a rajzok szereplői nem egyénítettek, hanem a burzsoázia és a proletariátus összetéveszthetetlen megtestesítői. A Groszra jellemző sematikus arcokat takarékos határolóvonalakkal vázolja fel, a haját, borostát néhány rövid vonás, szétszórt pontok jelzik, a tekintet kifejezéstelen. Az attribútumok beszédesek: a szivar, az óralánc, a mandzsettagombok, a lakkcipők – s velük szemben a sovány, meztelen test – utalják a figurákat a megfelelő társadalmi osztályba (*Az úr és a termelő ember*,²¹ *Racionalizálás*²²). A műfajtól és a Munka-körrel együttműködő fiatal művészek rajzaitól elválaszthatatlan agitatív, gyakran kifejezetten didaktikus hangot Trauner olykor képes humorral oldani, ezáltal a sajátjává formálni.

Legsikerültebb rajzain a szöveg közvetlen üzenetének a kép nyelvére történő lefordításánál jóval többet vállal. A prostitúció kérdésével foglalkozó *Munka*-cikkhez készült illusztráció²³ geometrikus váza nem függetleníthető az orosz konstruktivizmus tanulságaitól és Kassák képarchitektúrájától. A bordélyház vonalrendszeré stilizált vázára első pillantásra montázsszerűen, szervetlenül van „rádobva” a két figura, azonban határvonalainak a jelzésszerű épületre reflektáló párhuzamosai és merőlegesei bekapcsolódnak a képi architektúra dinamikájába. Mivel az épületábrázolás ugyan stilizált, de törekszik a három dimenzió térélményének felkeltésére, El Liszickij prounjait is eszünkbe juttathatja.

Trauner rajzain és festményein is megjelennek a jellegzetes motívumok, a tányér (*Éhező ember*,²⁴ *Csendélet*,²⁵ *Kép I.*²⁶) és a (rámutató) kéz (*Éhező ember*), amelyek a magyar avantgárd közegeiben közkezen forogtak. A Derkovits Gyulánál, Korniss Dezsőnél, Vajda Lajosnál, Schubert Ernőnél és Pécsi Józsefnél is előforduló tányér a testi és szellemi táplálék szimbóluma, a *Munka* hasábjain pedig szociológiai kontextusban értelmezhető képi jellé válik. Kepes beszámolója szerint Trauner egyik könyvében láthatták a főiskolások David Sterenberg egy tányéros csendéletét.²⁷ A kéz beleillik a cselekvő ember, a valósággal konfrontálódó, azt felmutató, szociálisan érzékeny aktivista művész eszköztárába, amire a Munka-kör fiataljai az orosz konst-

²¹ *Az Úr és a termelő ember*, 1929. Tusrajz, 200 x 120 mm Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Ltsz.: 82.2 T. Publikálva: *Munka*, 1. 1929. no. 8. 229.

²² *Racionalizálás*, 1929. Tusrajz, 180 x 130 mm Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Ltsz.: 82.3T. Publikálva: *Munka*, 1. 1929. no. 9. 267.

²³ *Fiatalember és az öt hívogató nyilvánosház*, 1930. Tusrajz, mérete, őrzési helye ismeretlen. Publikálva: *Munka*, 2. 1930. no. 11. 329.

²⁴ *Éhező ember*, 1930. Tusrajz, mérete, őrzési helye ismeretlen. Publikálva: *Munka*, 2. 1930. no. 16. 449.

²⁵ *Csendélet*, 1929? Olaj, vászon, mérete, őrzési helye ismeretlen. Reprodukció: Magyar Nemzeti Galéria, Adattár, 21544_82_5_2.

²⁶ *Kép I.*, 1929. Vegyes technika, vászon, 100 × 100 cm. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Ltsz.: 82.1 T.

²⁷ Körner Éva: A fotómontázs, mint a magyar avantgárd harmadik hullámának reprezentatív műfaja. *Expozíció. Fotó/művészet*. Rend. Beke László, Maurer Dóra. Hatvan, Hatvany Lajos Múzeum, 1976. [1–3]. <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/korner.html>

ruktivizmus közvetítésével találunk rá. Az oroszok minden bizonnyal az ikonfestészetből indultak ki, s a műfaj formanyelvében rejlő gazdag lehetőségek kiaknázására a primer forrással való későbbi közvetlen találkozás ösztönözte Kornisst és Vajdát. A szentendrei szerb templomok ikonosztázai és a kijevi Nyugati és Keleti Művészetek Múzeumában tett látogatás egyaránt fontos felismerésekre vezették rá Kornisst.²⁸ Állítása szerint Kijevben szembesült azokkal a novgorodi ikonokkal, amelyek már igen magas szinten élnek az absztrakció eszközével, s így a modern orosz művészet egyik forrásának tekinthetők. Hogy Korniss meglátása helytálló, azt maga Kandinsz-kij ikonfestéssel kapcsolatos kijelentései²⁹ is alátámasztják.

A *Munkában* megjelent, a politikai karikatúrától gyakran elemelkedő rajzok kontextusváltó képességét jelzi, hogy Kassák Lajos 1931-es, *35 vers* című kötetében is megtalálták helyüket. A folyóiratban közölt rajzok az explicit, gyakran agitatív szöveghez képest szemantikai szempontból alárendelt helyzetben vannak, míg a metaforikus nyelven írott irodalmi szövegek elősegítik a kép és szöveg kölcsönhatását, az egymásra vonatkozathatóságot. A két Trauner-, az egy Schubert- és az egy Kassák-rajz és -versek termékeny viszonya integritásukat féltve őrző, autonóm elemek összekapcsolódásának következtében jöhet létre.

A SZINTÉZIS: KÉP I.

Trauner budapesti éveinek két fő műve, a *Kép I.* és a *Kép II.* tanúskodnak arról, hogy a magyar avantgárd harmadik hulláma, a főiskolások – legfőképp a Csók osztály – által meghirdetett konstruktív szürrealizmus reprezentatív műfaja a (fotó-)montázs.³⁰ A kubista felfogásban – ám annál sokkal dekoratívabban – felülnézetű és oldalnézetű elemeket kombináló csendélet Sterenberg jellemző műfaja. Az École de Paris-hoz kapcsolható művész is eljut addig a radikális beállításig, ahol a felülnézetben ábrázolt asztal betölti a teljes képmezőt. Azonban a dekoratív elemeket asszociatívra cserélő montázsjelleg és a lefokozott színek Trauner által hozzáadott

²⁸ Korniss 1974. I. m., 6.

²⁹ Vö. Jelena Hahl-Fontaine: *Kandinsky*. Berlin, 1993. 26.

³⁰ A fogalomhasználat kapcsán ld.: Forgács Éva: *Kollázs és montázs*. Budapest, 1976. 7. Louis Aragon: *A kollázs*. Ford. Bajomi Lázár Endre. Budapest, 1965. 27–29.; Perenyi Mónika: *Montázs a magyar művészetben. Magyar kollázs. A magyar kollázs/montázs történetéből 1910–2004*. Szerk. Kopócsy Anna. Győr, Városi Művészeti Múzeum Képtára, 2004. 31. A kollázs és a montázs elkülönítése meglehetősen nehéz kérdés. Forgács definíciója szerint a kollázs műfaj legfőbb sajátossága, hogy a mű anyagára koncentrálnak, amikor különböző elemeket ragaszt vagy szegel egy képfelületre. A montázs bizonyos koncepció alapján helyez egymás mellé „olyan dolgokat, amelyek a köznapi életben nincsenek, vagy másként vannak egymás mellett”, ám ez a gesztus nem szükségszerűen önreflexív, mint a kollázs esetében. Aragon Picasso és Braque kapcsán elkülöníti a tárgy ábrázolását és a műalkotás anyagát vizsgáló kollázzst. Perenyi a 70-es években zajló, interdiszciplináris jellegű montázsvitára hivatkozva a montázzst szemléletmódot tükröző alkotóelvnek, a kollázzst pedig e módszer termékének tekinti. Trauner munkamódszerének tehát a montázzselvet tekintem.

értékek. Körner Éva hívta fel a figyelmet arra, hogy a *Kép I.* (XX. tábla) montázs-eleme Vertov *Ember a felvevőgéppel* című filmjének operatőrét parafrázeálja.³¹ A motívum használata során Trauner a montázsrelvet tartja szem előtt: új kontextusba helyezi, és egyúttal újraértelmezi a figurát. A csontváza vetített férfiarc, Trauner fotója a film realitásának és a filmen rögzített valóságnak a viszonyára kérdez rá, a képzőművészet médiumán keresztül problematizálja a fiatalabb médium, a film közvetítő közegének sajátosságait. (XXI. tábla)

A tányérra helyezett csontváz képe, az emberi testet szilárdító, az izmoknak tapadási felületet nyújtó váz megfogalmazása tárgyilagos, nyoma sincs az ember történelemmel szembeni kiszolgáltatottságát tematizáló groszi szatíra kegyetlen hangvételének. Erre a neutrális vázra vetíti rá a felvevőgép objektívje, az operatőr tekintete – e kettő azonosságának a metaforája Vertovnál az egymásra játszott kameralencse és az emberi szem – által korábban rögzített arcot, az identitás legelemibb hordozóját. Az „üres” csontváz identitást nyer a rávetített arckép által, ráadásul mivel az említett arc Trauneré, a gesztus önreflexív jelentőséggel bír. A festő világossá teszi, hogy az objektív megváltoztatja a percepciót, másként érzékeljük a valóságot – sőt mást érzékelünk valóságként – a film felvevőgéptől a vetítővászonig tartó működési ciklusának különböző pontjain. Abban a pillanatban, amikor a kamera filmszalagra rögzíti az objektíven keresztül feltáruuló látványt, egyúttal kétdimenziós pillanatképek sorozatává redukálja, hiszen az elveszíti valódi mélységét és időbeli kontinuitását is, amely tulajdonságainak köszönhetően – a képzőművészettel ellentétben – képes visszaadni a mozgást. A vetítés állítja helyre ezt a folytonosságot, a kétdimenziós képek gyors egymás utáni lejátszásuknak köszönhetően olyan tükörvalósággá állnak össze a vetítővászonon, amely látszólag rendelkezik a tér és az idő dimenzióival, valójában azonban a hordozó – a filmszalag – mozgásával kelti a tartalom, a látvány mozgásának illúzióját.³²

Trauner kollázsa a táblakép médiumának kötött mivoltánál fogva a filmnek csak bizonyos jellegzetességeire képes reflektálni. Egyrészt nem rendelkezik a térbeliség jellegzetességével, és imitálni sem próbálja azt, éppen ellenkezőleg: a kubizmustól származtatható geometrikus szervezőelv erősen reflektál a táblakép reprezentációs jellegére, síkszerűségére. Másrészt, mivel nem képes a folytonosság, a mozgás illúziójának felkeltésére, így azt sem vizsgálhatja, hogy a filmszalag lepergetése közben hogyan jön létre a mozgókép. Viszont arra rámutathat, hogy egy filmkocka önmagában pontosan azokkal az ontológiai jellemzőkkel bír, mint egy festmény, a „csoda” a lejátszás aktusával egy időben születik meg. Mind a mű filmkockaszerű elkészése, mind Trauner fotójának statikussága e hasonlóság mellett érvel.

A gép a tányérra és a csontváza egy emberi arcot vetít, ezzel elkerülhetetlenül bizonyos asszociációkat kelt a nézőben. Az alsó bordák helyén a szemlélő Trauner képével szembesül: a film tehát más valóságot láttat, vagy a valóságot láttatja más-

³¹ Körner 1976. i. m. 2. Bár nincsenek pontos adataink arra nézve, hogy Trauner látta-e a filmet, ám az operatőr mint montázslem használata során levont tanulságok ettől függetlenül is érvényesek.

³² Vö.: Jean-Louis Baudry: A filmi apparátus ideológiai hatásai. *Apertúra*, 2006, 1. <http://uj.apertura.hu/2006/osz/ baudry-a-filmi-apparatus-ideologiai-hatasai/>

ként, de mindenképp módosítja a percepciót. Akár Vertov filmjének emblemikus képei is vezethettek erre a felismerésre: az aranyesőre fókuszáló objektív lassan kitisztuló képe és az ébredező nő tekintetének útjába álló spaletta közti párhuzam rámutat a film sajátos helyzetére, a szekunder észlelés alanyának pozíciójára. A mozilátogató tehát az operatőr által egyszer már szemügyre vett és rögzített látvánnyal kerül szembe, a *Kép I.* pedig a percepció harmadik szintjét is játékba hozza: a vászonra vetített filmkockát saját festői rendjébe integrálja, így teremtve meg a harmadik néző pozícióját, jelen pillanatban a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításának látogatóját.

Trauner saját bevallása szerint díszlettervezőként is a térérzet felkeltésére törekedett, s a díszletek előtanulmányainak tekinthető fotók és gouache-vázlatok is a látvány szerkezeti összefüggéseinek mélyreható vizsgálatáról árulkodnak – hol egy ívesen forduló házsor által keltett mélységérzetre, hol egy híd korlátjának a látképet „betörő”, az enyészpontot elnyelő ellipsziseire koncentrálnak. Azonban az 1927–1930 közötti időszakban jellemző konstruktivista-szürrealista képszerkesztést, az új médiumok, a fotó és a film tanulságait és a montázseltvet egyaránt felhasználó kísérleti nyelv alapos kidolgozására Szentendrén kerül majd sor, Vajda Lajos és Korniss Dezső műhelyében.

Galács Judit

LE A DOBOZSZÍNPADDAL!

AZ 1924-ES BÉCSI SZÍNHÁZTECHNIKAI KIÁLLÍTÁS ÉS MAGYAR VISSZHANGJA

A zene és a színház kiemelkedő szerepe Bécsben mára már szinte közhelyessé vált. Ezt példázza az is, hogy a köznyelv a zene városa címet adományozta az osztrák fővárosnak. Bármennyi ellenérzés is van bennünk az ilyen elnevezésekkel szemben, vitathatatlan, hogy ezeknek a művészeti ágaknak valóban nagy múltjuk és kultúrájuk van Bécsben. Az 1924-ben megrendezett Bécsi Zenei- és Színházünnep (*Musik-und Theaterfest der Stadt Wien*) ennek az örökségnek és folyamatos jelenlétének bemutatását tűzte ki célul. Az eseménysorozat szeptembertől októberig tartott, aminek keretében a város számos pontján színházi és opera-előadások bemutatója várta a közönséget, valamint olyan színházi és képzőművészeti tárlatok nyíltak, amelyek nemcsak az elmúlt évszázadok művészetét mutatták be az érdeklődő látogatóknak, hanem az aktuális tendenciákról is beszámoltak. Ezek egyike volt a Konzerthausban megrendezett Nemzetközi Színháztechnikai Kiállítás (*Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik*). Az esemény jelentős szerepet töltött be a korai avantgárd színház történetében, ugyanis az első alkalom volt a régióban (és talán az egész kontinensen is), hogy együtt lehetett látni az avantgárd művészek legfontosabb színházi alkotásait, és ezeken keresztül bemutatásra kerülhettek az aktuális újító jellegű törekvések.

A széles körű nemzetközi válogatásban nyolcvanhét művész alkotása volt megtekinthető, közöttük színház- és színpadtervek, makettek és modellek, rajzok, akvarellek, fényképek, szöveggönyvek, filmtérvek és kották is szerepeltek.¹ A tárlat szervezőbizottságának tagja volt többek között Hans Tietze művészettörténész, a kiállítást szervező Gesellschaft zur Förderung Moderner Kunst (*Modern művészetet támogató társaság*) képviselője, és Frederick (Friedrich) Kiesler, aki nemcsak a katalógus szerkesztőjeként vállalt fontos szerepet a rendezvény megvalósításában, de a korszak progresszív tervezőinek társaságában is bemutatkozott. Bár a kiállítók között csak olyan magyar művészeket találunk, akik a Bauhausban dolgoztak, így munkáik is az ottani kontextusban jelentek meg, a magyar avantgárd művészeti kapcsolatok nem álltak meg ennél a pontnál.

Már évek óta Bécsben tartózkodott Kassák Lajos és a MA-kör számos művésze, a MA folyóiratot is itt adták ki. Kassák már a MA-t megelőző *Tett* indulásától kezdve nagyon fontosnak tartotta a színházat. Felismerte annak közösségformáló erejét és a tömegekre tett hatását. Az új színházat mozgósító erőnek tartotta, ami az individuumokat tömegekké kapcsolhatja össze, akik így együtt léphetnek fel a közös

¹ Darida Veronika: *Színház-utópiák*. Budapest, 2010. 236.

jövőért. A *MA* budapesti időszakában színjátszó iskolát is alapítottak, színházi esteket tartottak, színházi kérdésekre specializálódott írójuk, Mácza János pedig rendszeresen publikált a lapban kritikákat, dramaturgiai szövegeket és színházelméleti tanulmányokat. Nem meglepő tehát, hogy amikor Bécsben megnyílt a Színháztechnikai Kiállítás, Kassák úgy érezte, látványosabb formában kell a véleményét megfogalmaznia ebben a témában. Így megjelentette a *MA* különszámát, a Musik- und Theaternummert.²

A Musik- und Theaternummer jelentőségét mindig is elismerték a *MA* és a magyar avantgárd történetével kapcsolatban, azonban kevés olyan publikáció született, ami önállóan ezt vizsgálta volna. A legjobb áttekintést Nemes Rita 2006-os tanulmánya adja.³ Emellett feltétlenül meg kell említenünk Passuth Krisztina tanulmányát, amely sajnálatos módon nem került kiadásra, csupán személyes beszélgetések során említett belőle részleteket.

Mielőtt a *MA* különszámának és a kiállításnak az összevetését elvégeznénk, röviden szólni kell a Kiesler-féle tárlat műveiről. A rekonstrukció során viszonylag szerencsés helyzetben vagyunk, ugyanis a kiállítás katalógusa mellett Kiesler munkásságát is feldolgozta egy tárlat 2012-ben. Ezen kiemelt helyet foglal el az 1924-es bemutató, emellett több tanulmány is foglalkozik az itt szereplő művek jelentőségével és a kiállítás koncepciójával.

Mindenekelőtt a legfontosabb forrással, a tárlat katalógusával kell kezdenünk. Ez felsorolja az összes kiállított művet, számos alkotásról fényképes illusztrációt is közöl.⁴ A kiadványban a művekkel kapcsolatos elméleti szövegek is megtalálhatók, amelyek érzékeltetik az új művészeti ideákra koncentrálni és azt megismertetni vágyó elképzeléseket.

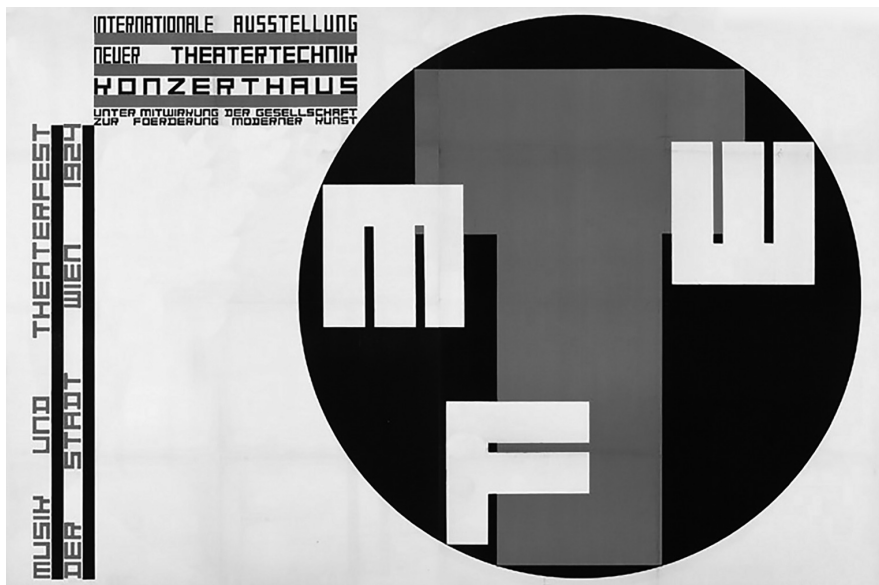
Vizsgálatunk során fontos kiindulópont lehet egy 2012-ben, az Österreichische Theatermuseumban megrendezett tárlat is, amely a színházi alkotásait a középpontba helyezve mutatta be Friedrich Kiesler munkásságát.⁵ A kiállítás első terme a művész korai munkáit tartalmazta, ennek keretében részben az 1924-es, a Konzerthausban megrendezett tárlat is bemutatásra került. A kurátorok döntése, miszerint ezt a művész munkásságának kiemelt részeként kezelték, nagyon is indokolt, hiszen magára a tárlatra is tekinthetünk úgy, mint a művész egyik alkotására. A katalógus szerkesztésén túl ugyanis fontos szerepet vállalt a kiállítás koncepciójának kialakításában, a művészek és

² *MA. Musik- und Theater Nummer*, 9. 1924. no. 8/9.

³ Rita Nemes: *Raumstationen 1924–2004. Vor 80 Jahren erschien das Musik- und Theater-Sonderheft der Wiener Zeitschrift MA. Mitteleuropäische Avantgarden. Internationalität im 20. Jahrhundert.* Hrsg. Pál Deréky, Zoltán Kékesi, Pál Kelemen. Frankfurt am Main, 2006. 87–100.

⁴ *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik.* Unter Mitwirkung der Gesellschaft zur Förderung Moderner Kunst in Wien. Im Rahmen des Musik- und Theaterfestes der Stadt Wien. Hrsg. Frederick Kiesler. Wien, Konzerthaus, 1924.

⁵ *Die Kulisse explodiert.* Frederick Kiesler – Architekt und Theatervisionär. Österreichisches Theatermuseum, Bécs. 2012. október 25. – 2013. február 25. A kiállítás két másik helyszínen, Münchenben és Madridban is látható volt 2013-ban.



1. Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik. Konzerthaus. 1924. A kiállítás katalógusának címlapja. Az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Táranak gyűjteményéből. © Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára, Budapest.

alkotásaik kiválogatásában is.⁶ A kiállítótér korlátozott adottságai miatt a rekonstrukció nem lehetett teljes, csupán néhány művész alkotása jelent meg, valamint a katalógus címlapjának eredeti, színezett litográfiaváltozata, ami egyben a kiállítás plakátja is volt (1. kép), mellette a bécsi Színházi Ünnepek plakátja és a Kiesler megalkotta *Térszínpad* makettje, amely a múzeum gyűjteményének megbecsült darabja.⁷ A makett beemelése és így a *Térszínpad* jelentőségének aláhúzása azért is fontos, hiszen ez az alkotás egymagában is kifejezte az avantgárd színházi törekvések alapvetését, miszerint ahhoz, hogy megújítsuk a színpad művészetét, meg kell szabadulni a kötöttségekkel teli dobozszínpadtól és a klasszikus felépítésű színházi előadásoktól. Ezzel is indokolható, hogy ez a mű vált az 1924-es kiállítás szimbólumává.

Ott a térszínpad önálló művészeti konstrukcióként jelent meg. Felépítése Tatlin „III. Internacionálé emlékművére” emlékeztetett, két, egymásba hatoló spirál alkotta. A spirálok egymással ellentétes irányba egy felfelé emelkedő rámpát, és egy középső kiemelkedő pódiumszínpadot alkotott. A rámpán egy oldalszínpadot is kialakítottak, amely elvált a felső pódiumszínpadtól, és egy lépcsősoron volt meg-

⁶ A szervezők magát a kiállítást is művészeti alkotásnak tekintették. Kiesler munkássága esetében indokolt a döntés, mivel a következő két évben két hasonló kiállítás megrendezésével is megbízták Párizsban és New Yorkban.

⁷ Az eredeti *Térszínpad* 1926-ban, a New Yorkban megrendezett színházi kiállításon még ki volt állítva, ezt követően feltehetően megsemmisült.

közelíthető.⁸ Ez a megoldás azt is lehetővé tette, hogy akár egy időben zajló szimultán előadásokat is meg tudjanak valósítani rajta.⁹ A tervek szerint a tárlat ideje alatt számos előadás bemutatására került volna sor a színpadon, ám részben egy kirobbanó botrány következtében ez nem valósulhatott meg.¹⁰ A sajtó beharangozója szerint Ivan Goll „*Matuzsálem, avagy az örök polgár*” című darabjának próbái kezdődtek el, az előadás viszont már elmaradt. A kiállítás ideje alatt egyetlen, mára elfeledett darabot (Paul Frischauer: „*Homályban*” című művét) vittek színre, ezenkívül számos táncelőadást tartottak, továbbá Fernand Léger is itt mondta el a kiállítást megnyitó szövegét.

A tárlaton szereplő többi alkotó között voltak, akik – Kieslerhez hasonlóan – a hagyományos színpadi teret vagy a színház egész épületét újragondoló művet állítottak ki. A teljesség igénye nélkül csak a legérdekesebb műveket említem. Hans Fritz német építész kockákból és négyzetekből alkotott egy *Kockaszínpadnak* elnevezett, erősen architektúrális hangsúlyú teret. Oscar Strnad az úgynevezett *gyűrűszínházat* állította ki, amelyben a nézőtér középen helyezkedett el, és ezt gyűrű formában vette körül a színpad. Az utókor számára sokkal jelentősebbé vált Kurt Schwitters alkotása, a Merz-színpad. Ez a konstrukció, hasonlóan a művész korábban kialakított Merz-építményeihez, különféle anyagokból összeállított térbeli alkotás volt. A katalógusban a Schwitters és Franz Rolan nevével jegyzett MERZ című dramatikusan szöveget is közölték, amelyben egy Schwitters és a közönség között lezajló dialógusban magyarázzák el a mű jelentőségét.¹¹

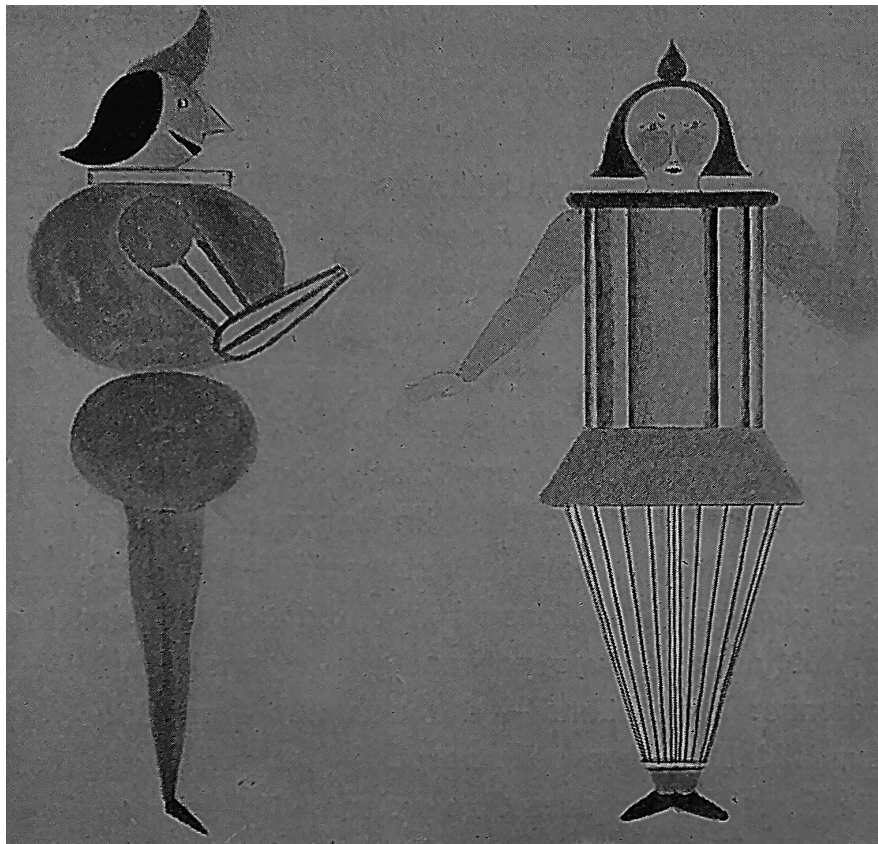
Olyan alkotások is szerepeltek, amelyek nem a színpad terének vagy formájának lebontását és egy újfajta architektúra felépítését tűzték ki célul, hanem a meglévő doboztérben megjelenő előadás újfajta szemléletű és új technikai eszközökkel történő megvalósítását kívánták elérni. A kiállított anyagban az ilyen alkotások száma a legnagyobb, hiszen az akkori színházi gyakorlatban leginkább ilyen formában voltak megvalósíthatóak a progresszív szemléletű bemutatók. Ezeket színpadi makettek, tervek, színpadképekről készült akvarelleken, valamint fényképeken prezentálták. Ugyancsak ide számíthatjuk még a megvalósult előadásokhoz készült jelmezterveket és a szereplőket ábrázoló rajzokat. Láthatóak voltak Fernand Léger jelenetképei a „*Világ teremtése*” című műhöz, Enrico Prampolini színpadképei a „*A szellem újjá-*

⁸ Frederick Kiesler. *Theatervisionär - Architekt - Künstler*. Hrsg. Barbara Lesák, Thomas Trabitsch. Wien, Österreichische Theatermuseum, 2012. 35-39.

⁹ Nem ez volt a művész első munkája, ahol a spirális forma feltűnik. Darida Veronika emlékeztet arra, hogy Kiesler az első világháborút követően kezdett el színházi tervezéssel foglalkozni, és már ekkor felvázolt egy tervet, aminek a „végtelen színház” nevet adta. Ebben az utópisztikus elgondolásban spirál alakú, mozgatható és alakítható játékterek kötik össze a központi színpadot a másik két színpaddal, és a nézői széksorok is szabadon mozgathatók. A spirális színpadi hidak keltik a „végtelen” érzetét. (Darida, 2010. i. m. 232.). A terve egész életén keresztül foglalkoztatta Kieslert, több változata is ismert.

¹⁰ A megnyitón Jakob Levy Moreno, a pszichodráma terápiás csoportmódszerének megalkotója megvádolta Kieslert, hogy saját, önálló találmányaként mutatta be a *térszínpadot*, állítása szerint azonban közösen kifejlesztett ötletük volt a mű.

¹¹ Kiesler 1924. i. m. 28-32.



2. Oscar Schlemmer: Két figura terve a *Triadikus balett* előadásához, 1922. Akvarell. Részlet a katalógusból.

születése” című mechanikus balettelőadáshoz, ami kiegészült a katalógusban szereplő, a művész által írt „*A futurista színpadi atmoszféra*” című szöveggel is.¹² Megemlíthetjük a Vlatislav Hofman cseh díszlettervező készíttette műveket és Georges Braque kubista színpadképeit és jelmezterveit.

Az itt felsorolt művek közül ki kell emelnünk Kiesler egy munkáját, ami több olyan összetevőt is magában hordoz, amelyeket más avantgárd színházi alkotások is tematizálnak. Kiesler 1922-ben Berlinben Karel Čapek „*R.U.R*” című darabjához készítette első színpadi díszlettervét, amelyet a Theater am Kurfürstendammban mutattak be.¹³ Az előadás díszletei a konstruktivista művészet hatását mutatják, az összetevők egy komplett elektromechanikus rendszert alkottak, a háttérben pedig

¹² Uo., 67.

¹³ A történet egy feltalálóról szól, aki gépembereket alkot, tulajdonképpen egy robotokról szóló science fiction. A cím feloldása is Rossumovi Univerzální Roboti, Rossum Univerzálnis Robotjai.

filmvetítést alkalmazott. A húszas évekre a művészek igen ambicionálták, hogy műveikbe befoglalják a korszakban tapasztalt technikai fejlődés eredményeit. A színpad kialakításában, valamint a színész szerepének kérdésében is a mechanikus mű megalkotásának lehetőségein gondolkodtak. Mindazonáltal a színész mint a színpadon tudatos tevékenység nélkül létező bábu gondolata, ami Čapek darabjában a robotok szerepeltetésén keresztül vetődött fel, ekkor már évtizedek óta meghatározó idea volt a színházművészetet megújítani akaró művészek alkotásaiban és szövegeiben. A kiállítás összeállítói is tudatában lehettek annak, hogy milyen kiemelt jelentősége van ennek a kérdéskörnek. Ennek köszönhetően nagy számban vonták be azokat a művészeket az esemény programjába, akik ezt a kérdést helyezték munkáik fókuszába.¹⁴

Az ezzel a gondolattal foglalkozó művek közül elsősorban a Bauhaus művészeinek alkotásait kell kiemelni, amelyek közül a legfontosabbak Oskar Schlemmer „*Triadikus balett*” (2. kép) és „*Figurális kabinet*” című műveihez alkotott mechanikus figurái és a jelmezekbe öltözött színészek képei, továbbá Moholy-Nagy László alkotása, a „*Partitúravázlat egy mechanikus-excentrikus játékhoz*”, valamint Huszár Vilmos marionettjei.¹⁵

Az eddig említett művészi és színházi elvek, technikák színpadi alkalmazásában az orosz-szovjet színház képviselői vállaltak úttörő szerepet. Megvalósult előadásaik és elméleti felvetéseik az előadás összetevőinek szintézisére törekedtek, amely – amint azt Kassák véleményén keresztül látni fogjuk – főként a színpadi térrel kapcsolatos elképzelések újdonságában manifesztálódtak. Forradalmi gondolkodásuk óriási hatással volt a kor művészetére, és ez indokolta, hogy mind a kiállításon, mind pedig a *MA* különszámában kiemelt helyen foglalkozzanak az orosz művészekkel és alkotásaikkal. Ezzel összefüggésben arra is emlékeztetnünk kell, hogy ezekben az években az orosz avantgárd művészet nem csupán egy rétegérdeklődésre számító jelenségnek számított, hanem meghatározó szereplő volt a kulturális diskurzusban. A húszas években Nyugat-Európában több kiállításon is megjelentek az alkotók és műveik. A legjelentősebb ezek közül az 1922-ben megrendezésre került *Első Orosz Művészeti Kiállítás* a berlini Galerie von Diemenben, aminek egyik szervezője a Bécsben is kiállító El Liszickij volt. Hans Tietze jóvoltából 1924-ben, Bécsben ennek a kiállításnak egy kisebb változatát láthatta a közönség a Neue Galerie kiállítótermeiben. A *Színháztechnikai kiállítás* anyagába már egy speciális, az orosz művészek színházi elképzeléseit bemutató válogatás került be.

¹⁴ Edward Gordon Craig volt az első kiemelkedő huszadik századi színházi gondolkodó, akinek életművében a színész mint marionettképzés kiemelt jelentőséggel bírt. *The Actor and the Über-Marionette* című esszéje 1908 áprilisában jelent meg a *The Mask* című, általa írt és szerkesztett folyóiratban (3–15. p.). (Magyarul: Szántó Judit fordításában: *Színház*, 27, 1994, 9. 34–45.) Oskar Schlemmer elméleti szövege ugyanebben a témában a *Bauhausbücher* sorozat 4. darabjaként, 1924-ben megjelent a *Die Bühne im Bauhaus* című kötetben látott napvilágot *Mensch und Kunstfigur* címen. (Magyarul Kemény István fordításában: *A Bauhaus színháza*. Budapest, 1978.) A cím és a benne foglalt művészeti gondolatok sok rokonságot mutatnak a Craig által kidolgozott ideákkal, annak ellenére, hogy a szerző más művészeti alapvetésekből indult ki.

¹⁵ Kiesler 1924. i. m. 54., 64.

Az orosz művészet kiemelkedő jelentőségét a katalógusban megjelent hosszú szöveg is érzékelteti, amelyben ismertetik a legfontosabb irányokat és a meghatározó művészeket. A szövegben és a kiállításon a Meyerhold, Tairov, Vahtangov és Foregger által rendezett előadások és az azokban dolgozó tervezők munkái szerepeltek kiemelt jelentőséggel, ezenkívül láthatóak voltak Alekszandra Exter kosztümtervei is.¹⁶

A *MA Musik- und Theaternummerje* szűkös lehetőségei arra készítették az összeállítót, hogy egy jól átgondolt koncepció mentén válogassa ki a bemutatott anyagot. Ennek köszönhetően úgy is értékelhetjük a kiadványt, mint állásfoglalást arról, hogy mely alkotókat, műveket és gondolatokat tartotta Kassák fontosnak a modern színházzal kapcsolatban.

Kassák ugyan már a bevezetőben is említi a térszínpad (*Raumbühne*) kifejezést, és a tér átalakításának lehetőségeit, de a lapban nincs megemlítve Kiesler maga. Ennek az oka valószínűleg abban keresendő, hogy Kassák nem kedvelte Kieslert, bár az osztrák művész sok olyan elemet képviselt színpadi munkásságában, ami Kassák színházról alkotott fogalmainak is megfelelt. Darida Veronika szerint a megnyitón kialakult botrányban, amelyben Jacob Levy Moreno volt az állítólagos sértett fél, Kassák Kiesler ellen foglalt állást, és ez lehetett oka a kimaradásnak. Ezt nem tudhatjuk biztosan, mivel sehol sem említi ezt, bár egy későbbi *MA*-számban publikálta Levy Moreno egy írását.¹⁷ Passuth Krisztina megjegyzése szerint Kiesler és Kassák között korábban sem volt jó kapcsolat, ugyanis riválisként tekintettek egymásra, sőt még perben is álltak egymással.

A lap deklaráltan is internacionális különszám volt. A *MA* gyakorlatában ez nem számított egyedinek, de itt különösen fontos volt, hogy az avantgárd színház vívmányaival és ideáival foglalkozó írásokat a nemzetközi diskurzus részeként publikálják. Már a címlapon is három nyelven, magyarul, franciául és németül jelennek meg a feliratok a belül szereplő művészek nevének felsorolása fölött. (3. kép)

Kassák bevezetője Gáspár Endre német fordításában *Über neue Theaterkunst (Az új színházművészetről)* címen jelent meg, és összefoglalta benne a színpaddal kapcsolatos elképzeléseit, az új színházzal szemben támasztott követeléseit.¹⁸ A szövegben a *MA* színpadi programjában már korábban is felfedezhető alapvető motívumokat olvashatjuk, amelyeknek a legfontosabb eleme a szintézisre való törekvés a színpadi alkotás során. A korábbi szövegekhez képest abban van a legérzékeltetőbb különbség, hogy teljesen elutasítja a nyugat-európai mozgalmak törekvéseit, véleménye szerint ezek csak a látszatkeltezt szolgálják. A korábbi írásokban, amelyeknek szerzője döntően Mácza János volt, nem fedezhető fel ez az éles elutasítás.

Kocsis Rózsa, az avantgárd színjáték kutatója megállapítja, hogy a *MA* színpadi programjában a dráma műfaj alakulásának problémája és a teatralizmus kérdése

¹⁶ Kiesler 1924. i. m. 68-80.

¹⁷ M. Levy: Rögönző színház – Théâtre Immediat. *MA*, 10. 1925. jubileumi szám, 3.

¹⁸ Ludwig Kassák: Über neue Theaterkunst. *MA. Musik- und Theater Nummer*, 9. 1924. no. 8/9. 1. A szöveg egy rövidebb, magyar nyelvű változata az 1926-ban megjelent *Tisztaság könyvében* is publikálásra került. Kassák Lajos: *Tisztaság könyve*. Budapest, 1926. 57-60.

MA **MUSIK UND THEATER NUMMER** **KÜLÖN SZÁM**

MUSIQUE ET THEATRE



N. Altman A. Vesnin

N. ALTMAN — A. VESNIN — L. KASSÁK — STEPANOVA — F. T. MARINETTI — STEPANOVA — KAMARDIONKO — H. WALDEN — K. SCHWITTERS — G. CADEN — F. LÉGER — EL. LISSITZKY — EL. LISSITZKY — EL. LISSITZKY — A. TAIROFF — F. LÉGER — F. LÉGER — H. SUSCHNY — MOHOLY NAGY — CO-OP — CO-OP — CO-OP — G. GROSZ — M. CHAGALL — E. PRAMPOLINI — P. PICASSO — STUCKEN. SCHMIDT — G. TELTSCHER — JOSEF NÁDASS — G. TELTSCHER — GÜNTER HIRSCHEL-PROTSCH — JOSEF M. HAUER — E. PRAMPOLINI — JOSEF M. HAUER

3. MA. Musik- und Theaternummer, IX. évfolyam, 8. szám. 1924. Szerk. Kassák Lajos. Címdoldal Natan Altman és Alexander Vesnin orosz tervezők alkotásaival.

egyaránt rendkívüli fontossággal bírt. A színházi elméletek közül azokat helyezték előtérbe, amelyek ennek a két szempontnak az egyensúlyán alapuló szintézist valósították meg.¹⁹ Mácza legfontosabb elméleti szövege 1919-ben, majd átdolgozott formában 1921-ben „Teljes színpad” címen jelent meg a MA-ban.²⁰ Az expresszionista színházat tekinti alapvető ideának, ezenbelül a kollektivitás és a tömegproblémák érdekelték. Ezeken a részterületeken belül fordult a tömegszínpadok és a teatralista szempontok felé is, és jutott el Meyerhold és Tairov munkásságának méltatásáig. Meyerhold esetében az lesz számára igazán fontos, hogy ő a színpad fő törvényévé a mozgást tette, és a színjáték tömegakcióvá tételére törekedett. Tairoff, aki szintén

¹⁹ Kocsis Rózsa: *Igen és nem. Az avantgárd színjáték története.* Budapest, 1973. 185.

²⁰ Mácza János: A teljes színpad (Dramaturgia első része). MA, 4, 1919, 4. 54-56. A teljes színpad. Dramaturgia második része. MA, 4, 1919, 5. 103-106. Teljes színpad. Dramaturgia harmadik része. MA, 4, 1919, 6. 136-139.; Mácza János: Részlet a „Teljes színpad” dramaturgiából. Színpad és kollektív életöröm. MA, 5, 1920, 1/2. 12-14. Mácza János: Teljes színpad. MA. 6, 1921, 5.

hasonló kérdésekkel foglalkozott, sokkal nagyobb mértékben koncentrált a színészek mozgására, egészen stilizálttá alakítva azt, ennek köszönhetően jutott el a háromdimenziós színpaddal történő kísérletekig, ami Kassák számára is különösen izgalmassá tette a munkásságát.

Ebből a komplex gondolati rendszerből, amelyet Mácza teremtett, Kassák számára 1924-ben már csak a tér és a mozgás színpadi megteremtésének lehetőségei maradtak igazán fontosak, és ugyancsak ezek határozták meg a színházi számban szereplő művek kiválogatását. Úgy is fogalmazhatunk, amint azt Nemes Rita megállapította, hogy Kassák a Musik- und Theaternummer megjelenésének idejében már kizárólag formaproblémaként tekintett a színházművészet kérdéseire.²¹ Ki is jelenti, hogy „a színpad nem több és nem kevesebb, mint egy egyetlen pontból összefogott konstruktív játék (életmozgás).”²² Így kerülnek előtérbe a szintén szintézisre törekvő, de már konstruktivista szellemiségben fogant formai ideák és az orosz művészek, akik a színpadi alkotást térbeli problémaként fogalmazzák meg. Emellett az expresszionista színpadi tendenciákat képviselő művek mellékszereplővé váltak. Ilyen volt a lapban egy rövid szöveggel megjelenő Herwarth Walden (*Das Theater als künstlerisches Phänomen*) vagy az expresszionista karaktereket felcilliantó dramatikusan írás Hans Suschny-tól (*Bühnenkomposition: 2*). A főszerepet pedig átvette Meyerhold, Tairov, El Liszickij és Prampolini.

Kassák a Meyerhold rendezéseiben megjelent színpadképeket csak illusztrációk formájában közli, ezzel szemben Tairov elképzeléseiről a bevezetőben is ír. Úgy találja, hogy túlságosan sokat foglalkozik a színész szerepével, és helytelenül a színészt teszi egyeduralkodóvá. Így nem jutott el a színházművészet szintéziséig, az egységes organizációig. Ez alapján úgy tűnik, hogy Tairovvá is elégedetlen, így felmerül a kérdés, hogy melyik irány vagy gondolat állhat közelebb az „egységes organizációhoz”. Kocsis szerint egyértelműen a képzőművészeti jellegű, az expresszionista és konstruktivista elveket egyesítő Bauhaus állt legközelebb a MA által megfogalmazott elvekhez.²³ Ezzel szemben zavarba ejtő lehet, hogy a színházi számban a Bauhaus elveit megjelenítő művész alkotásaként csak Moholy-Nagy László egyik műve, a „*Filmváz. Egy nagyváros dinamikája*” szerepel. Könnyű lenne ezt csupán a két művész közötti kapcsolattal magyarázni, ám ezzel semmiképpen nem elégedhetünk meg, hiszen itt jól átgondolt elvek szerint összeállított nyomdai alkotásról beszélünk. A megjelent szövegek közül több is a mechanikus színpadi alkotás problémáival foglalkozik. Ezek közül a legfontosabb El Lissitzky *Die elektro-mechanische Schau (Az elektro-mechanikus szemlélet)* című írása, ami ugyanazokat a gondolatokat tükrözi vissza, mint Oscar Schlemmer *Triadikus balettje*, amely a dinamikus mozgás színpadi megvalósításának lehetőségeivel kísérletezik. A színteret architektonikus alkatrészek, formák és színek játéktérének tekinti. Ezt egészítik ki Georg Teltchner bábtervei, amelyek a színészt mint mechanikus báb problematikáját emelik be az értelmezésbe.

²¹ Nemes 2006. i. m. 94.

²² Kassák 1924. i. m. 1.

²³ Kocsis 1973. i. m. 188.

Ez utóbbi kérdéskört kerekítik ki a futurista művészekről kiválasztott szövegek is. Prampolini (*Scène Dynamique Futuriste*) egy pantomimen alapuló színházat képzel el, amelyben a dinamikus, ritmikus mozgás teremti meg a mozdulat, a szín, a zene és a vonalak harmonikus szintézisét. Marinetti pedig színházi kiáltványában a szintetikus színház égisze alatt egyszerűen eltörli a dráma műfaj minden addigi formáját. A dinamizmus költői kifejezése Moholy-Nagy szövege is, Kurt Schwitters Merz-Bühne című irodalmi alkotása pedig a tér megvalósításának alternatív értelmezése.

Az elemzés alapján jól látható, hogy Kiesler és Kassák nagyon hasonló munkát végzett a kiállítás és a folyóirat különszámának kialakításakor. Mindketten megalakították a saját véleményüket arról, hogy mik a korszak avantgárd színházának legfontosabb törekvései és kiemelkedő művészeti produktumai. Bár az anyagi és szervezeti háttér Kiesler esetében jóval előnyösebb volt, ami lehetőséget adott számára egy nagyobb volumenű esemény megszervezésére, Kassák is olyan művet alkotott, amelynek a művészettörténeti és színháztörténeti jelentősége megkérdőjelezhetetlen.

Rényi András

A JÓL ISMERT REMEKMŰVEK – „IDEGEN SZEMMEL”

ADALÉKOK PICASSO BALZAC-ILLUSZTRÁCIÓI, A VOLLARD SUITE ÉS
A NEOKLASSZICIZMUS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI HELYÉNEK
KÉRDÉSÉHEZ

„Le a stílussal! ...Miért, Istennek talán van stílusa?”
(Picasso)

Dolgozatom kissé bizarr címe feloldásra szorul: Picasso ama tizenhárom rézkarcáról lesz szó, amelyeket Balzac 1831-ben publikált művésznovellája, *Az ismeretlen remekmű* illusztrációiként készített 1927-ben – egyes föltételezések szerint Pierre Reverdy ösztönzésére –, s amelyet Ambroise Vollard két másikkal egyetemben még abban az évben megvásárolt, hogy a novella szövegével és 68 szövegközi fametszettel kiegészítve egyedi díszkötéses luxuskiadásban jelentesse meg 1931-ben.¹ A rendelkezésre álló adatok szerint 340 darab ilyen exkluzív album készült (ebből 240 igen drága Rives papírra), amelyeket Vollard magas áron egyedi printek gyűjtőinek értékesített. Ezeket együtt tárgyalom az ún. *Vollard Suite*-ben összegyűjtött, 1930–1937 között szintén megrendelésre készült száz rézkarc-, hidegtű-, illetve aquatintamunka néhány darabjával. Ez utóbbi komplett mappát csak Vollard 1939-ben bekövetkezett halála után nyomtatták ki, és csak később, a háború után került a műtárgypiacra.²

A Vollard-féle illusztrált kiadás³ megjelenését *Az ismeretlen remekmű* első publikálásának centenáriumára időzítették. Noha Balzac antik eredetű mitológémákkal operál, és az elbeszélést a 17. századi Párizsba helyezi, ízig-vérig romantikus, értsd: *modern* történetről van szó.⁴ Főhőse, az öregedő festő-zseni, Frenhofer fejébe veszi, hogy

¹ Itt nem hivatkozom a Balzac novelláját kísérő kiterjedt irodalomtörténeti kommentárirodalomra, amely az új keletű realizmustól és az *Emberi színjáték* szerkezetétől a fantasztikus irodalom francia hagyományán át a *Künstlernovelle* a német romantikában eredő műfajáig hatalmas területet fog át. A mű sajátosan művészettörténeti kontextusához máig alapvető Tímár Árpád: *Az ismeretlen remekmű*. A klasszikus festészet válságtünetei egy Balzac-novellában. *Magyar Filozófiai Szemle*, 14, 1970, 3/4. 588–599.

² A mappa történetének máig legfontosabb összegzése Hans Bolliger bevezető tanulmánya az 1956-os stuttgarteri könyv formájú összkiadáshoz: *Picasso: Suite Vollard*. Einleitung von Hans Bolliger. Stuttgart, 1956. I–XXV.

³ Erre a ciklusra a némettel csaknem egyidejű angol kiadás alapján hivatkozom: *Picasso's Vollard Suite*. London, 1956. 1977².

⁴ A novellát mint *par excellence* a *modern* művészetről, alkotóról, illetve a mű státusáról szóló szöveget

megalkotja a tökéletes festményt: tíz évig, ördögi erővel és tehetséggel dolgozik zárt műterme magányában a képen, amely szerelme, Catherine Lescault, avagy a *Kötekedő széplány* (*La Belle Noiseuse*) jelenvalóságával képes kiállni a legszebb élő teremtéssel való összehasonlítás próbáját is. Ám a novella csúcscsületében, amikor a fiatal festőtanonc, Nicolas Poussin – olthatatlan vágyától vezetettve, hogy végre megláthassa az ismeretlen remekművet – az összevetés céljából, afféle cserealapként még saját kedvesét, Gillette-et is hajlandó átengedni Frenhofer idegen tekintetének, kiderül: az öreg tíz évig tartó szívós, de magányos küzdelme az egyre tökéletesebb képmás eléréséért olyan művet eredményez, amelyen még a hozzáértő kívülálló is csak „festékből emelt falat” lát, összefüggéstelen ecsetvonások káoszát. A történet azzal ér véget, hogy a csaldott zseni elégeti minden munkáját, és távozik az élők sorából.

Címadásom Picasso munkáját két vonatkozásban is Balzac főhősének romantikus fantazmagóriájával konfrontálja. Egyrészt a hangsúlyozott többes számmal: hisz Picasso már azzal is ironikus távolságot teremt, hogy sorozata az egyetlen, az abszolút Mű eszméje körül forgó narratívát lazán összefüggő, variációs alapú lapok minden görcsös igyekezetet nélkülöző füzérével „illusztrálja” és ezt fejleszti tovább a *Vollard Suite* lapjain. Másrészt, mert e remek darabokat – szemben a *La belle noiseuse*-zel, amelyet alkotója még tragikus kudarc éjszakáján örökre megsemmisít – ma is tanulmányozhatjuk. Ám ahhoz, hogy vizsgálódásunk túljuthasson a Picasso „neoklasszicista korszakáról” beszélő stílustörténeti rutin közhelyes megállapításain, „idegen szemmel” volna érdemes ránéznünk e lapokra. Ez utóbbi kifejezést a novellában az ifjú Poussin kedvese, Gillette használja arra a tárgyiasító-elidegenítő pillantásra, amelyet a fiú akkor vet reá, amikor szerelmén fölülkerekedik festői érdeklődése, és modellként kezdi mustrálni őt (47).⁵

Ezért a következőkben Picasso két mappáját lazán összefüggő sorozatként tárgyalom, és kifejezetten a romantikus szubjektivitás műfetisizta programjával szembeni polémikus-kritikai állásfoglalás dokumentumaiként veszem őket szemügyre. Az a tézisem, hogy Picasso csak a harmincas évek során talál rá arra a letisztult nézőpontra, ahonnan – egyfajta modern Poussinként – kiragadhatja, visszaveheti a festészetet Frenhofer zseniális, de ördögi kezei közül.

„MŰVÉSZET” ÉS „ÉLET” HATÁRÁN: A ZÁRÓJELBE TETT KONFLIKTUS

Picasso „illusztrációi” legalábbis zavarba ejtőek annak a nézőnek a számára, aki közvetlenül Balzac szövegével szeretné összeolvasni őket.⁶ Rendre műtermi jeleneteket látunk, rajzoló-mintázó férfialakokat, modelleket, készülő műveket – van olyan

tárgyalja Dore Ashton: *A Fable of Modern Art*. London, 1980., és Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die moderne Mythen der Kunst*. München, 1998. 153–157.

⁵ A novella szöveghelyeire az alábbi kiadás alapján hivatkozom: Honoré de Balzac: *Az ismeretlen remekmű*. Ford. Réz Ádám. Pablo Picasso illusztrációival. Budapest, 1977.

⁶ Az identitások keveredését hangsúlyozza Ashton 1980. i. m. 90. is. – vö. még: Renée Riese Hubert: *The Encounter of Balzac and Picasso*. *Dalhousie French Studies*, 5. 1983. 43.

például, ahol a művész egy „naturalisan” megragadott modellt figyel, ám közben egy „absztrakt” képen dolgozik, amit akár Frenhoferrel, illetve leleplezett *Kötekedő széplányával*, az „ezernyi kusza vonal között egy csomó homályosan odakent szín” (68.) kóaszával azonosíthatunk. Egy másikon a készülő kép szembenézetében tökéletesen felismerjük a profilban ülő modell vonásait, ami talán kapcsolatba hozható Porbus *Egyiptomi Máriajának* korrigálási jelenetével. De az egymáshoz lazán kapcsolódó rajzokból mégis képtelenség kiolvasni a narratív összefüggést – az idős, örületbe hajló zseni és a fiatal, józan belátású génusz különbségét és konfliktusát, „nők” és „tekintetek” cseréjét, Frenhofer démóniáját és a drámai végkifejlet zaklatott atmoszféráját. Elintézhetnénk mindezt azzal a modernista diskurzussal, hogy Picasso nem szolgálalkú illusztrátor, hanem szuverén poéta, akinek el kell ismernünk jogát és tehetségét az asszociációk és a fantázia szabadságához: „Nem hitvány másoló vagy, hanem költő!” – mondhatnánk Frenhoferrel (18.), aki e szavakkal korholja Porbust túlzott akribiájáért.

Nem vitatván e jogot és tehetséget, a magam részéről mégsem érném be ennyivel. Egyébként sem osztom az *illusztráció* műfajával szemben táplált közkeletű szkepszist – úgy gondolom, hogy az erős kép, attól, hogy közvetlenebbül kapcsolódik egy adott szöveghez vagy szöveghelyhez, még nem válik szükségképpen „irodalmissá”, nem veszít föltétlenül autonómiájából. Sőt, ha a szó eredeti jelentéséből – *lustro*, *illustro* a. m. ‘megvilágítani’, ‘fényt vetni rá’ – indulunk ki, éppenséggel olyan aspektusait tárhatja fel egy szövegnek, amelyet az látszólag nem is artikulál. Ennyiben nem szolgálai hajol meg a szöveg értelemkövetése előtt, inkább olyasmire mutat rá, amit az olvasás nem szükségképpen hív elő a szövegből.

Abban tehát nincsen semmi meglepő, ha Picasso nem irodalmi módon narrál, a kérdés inkább az, hogy mi izgatta őt a történetben,⁷ ha épp a drámai alapkonfliktus, a „művészet” és „élet” határainak az abszolútum nevében történő áthágása mint a művészre leselkedő pusztító veszedelem *nem* tematizálódik az illusztrációkon.

Úgy tűnik, Picasso minden előzetes terv vagy kompozicionális elképzelés nélkül kezd a karcoláshoz – a lapok gyakran keltik a céltalan firkálgatás, a vázlatok kaotikus esetlegességének benyomását. Van olyan, amelyen kifejezetten rá is játszik erre (pl. a „Három grácia” lapján). Mintha csupán a *műterem* jellegzetesen 19. századi kerettémája orientálná munka közben: a művész-modell-mű hármassága, amely az 1920–30-as években (jóval Duchamp, a dada és a szürrealisták – amúgy „művészet” és „élet” határait döntögető – avantgárd forradalmi és a különféle absztrakcionizmusok gyors térhódítása után) épp Picassótól, a modernnek ekkorra már vitathatatlanul emblematisz képviselőjétől kifejezett archaizálásnak tűnik. Ez akkor is igaz, ha a lapokon végigfutva nem látszik semmiféle konzekvens logika a kész műtermi szerepek – művész, modell, műtárgy, műértő – vizuális megkülönböztetésében. Azt hihetnénk, hogy pl. a szoborszerű meztelenség a modellt vagy a műben ábrázolt

⁷ Picasso a novella kiváltotta faszcinációját jól mutatja, hogy 1936-ban épp a rue Grand St. Augustin 7-ben rendezte be műtermét – abban a föltételezett párizsi házban, ahová Balzac Porbus mester műtermét, Frenhofer és Poussin első találkozásának színterét helyezte.

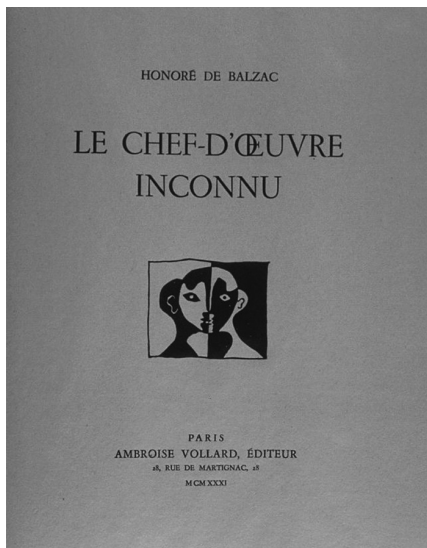
eszményi testet jelölő attribútum – ehhez képest gyakran épp a művész jelenik meg ruhátlan szoborhéroszként. Szinte eldönthetetlen, melyik alak „él”, és melyik inkább „rajzolt”: a nézőnek bizonyos kényszerességgel a műtermi keretjáték írja elő, hogy épp erre a megkülönböztetésre fókuszáljon. Amikor Frenhofer heves, de halálosan pontos mozdulatokkal javítani kezdi Porbus *Egyiptomi Máriáját*, így magyaráz: „a te Máriád elefántcsontszínű bőre alatt nem folyik vér [...] Ez a hely lüktet, ez itt már mozdulatlan [...] itt asszony, ott szobor, amott hulla.” (16.) Picassót azonban lát-hatólag nem érdekli a képi reprezentáció ontológiai státusza, illetve a kép és valóság között megnyíló szakadék lételméleti problematikája, sem az inkarnáció teremtéstanisztériuma⁸ – azok a súlyos, megoldhatatlan dilemmák, amelyek Balzacot arra ösztönözték, hogy az őrült festő történetét az *Études philosophiques* kötetébe sorolja be. Ahol mégis nyilvánvaló a szakadék, mint például azon az ábrán, amelyen a lelkes festő vásznára tisztán absztrakt-lineáris konfigurációkat rajzol, miközben ‘realisztikusan’ ábrázolt modellje magába fordulva kötöget, ott Picasso festője nem tébolyult-nak, inkább ironikusnak mutatkozik.

A FORMA PRÓTEUSZA: A KÉP MINT A NYILVÁNVALÓ ÉS A REJTŐZKÖDŐ JÁTÉKA

A különös mégis az, hogy az érett modernista Picasso a *Le chef d'oeuvre inconnu* illusztrációin a kontúrral, a modellálással és a tónussal, vagyis épp a megjelenítés klasszikus európai hagyományának absztrakt-technikai eljárásaival kezd kötetlenül variálni. A testek, tárgyak efféle figurációjának leginkább szisztematikus és univerzális rendszerét – nem véletlenül – a reneszánsz sokszorosító grafika mesterei, például Marcantonio Raimondi fejlesztették tökélyre, akiknek úgy kellett átírniok egy másolandó festményt vagy szőnyegtervet (értsd: ezek figurációját és stilisztikai jellemzőit) a vonalas metszet médiumába, hogy a leképezett stílus és a leképezett dolgok/személyek jelenlétéhez képest a sokszorosító médium *saját* szintaxisa és materialitása minél transzparenssebb maradjon.⁹ Ezek tehát csak szigorúan funkcionálisan, egymással összehangolva, a látványegész optikai összbnyomásába integráltan képesek reprodukív feladataik ellátására. Picasso épp annak az anonim, mediális szövetnek a felfejtésén dolgozik, amely a leginkább segíthetne neki a novella konvencionális illusztrálásában.

⁸ Georges Didi-Huberman a novellát elemző könyvének centrumában a megtestesítés fantazmája áll: Balzac-értelmezését arra a gondolatra építi, hogy Frenhofer a képsíkot festőileg – a festékek rétegzésével – bőrre igyekszik alakítani, amely „alatt” úgymond vérnek kell folyania. Nem is véletlen, hogy Picasso illusztrációi szóba sem kerülnek a könyvben. Vö.: Georges Didi-Huberman: *La peinture incarnée*. Paris, 1985.

⁹ „A rézmetszőnek valamennyi hozzá kerülő és különféle rajztechnikával készült rajzot egyféle vonalrendszerbe kellett lefordítania [...] megfeledezzünk arról, hogy épp ők teremtették meg annak a nyomdaiparnak az alapjait, amely a világnak a benne létező tárgyakról szóló vizuális információt nyújtotta. Az új stílusok hírére a reprodukív nyomatok hordozták...” William M. Ivins Jr.: *A nyomtatott kép és a vizuális információ*. Ford. Lugosi László. Budapest, 2001. 44–45.



1. Honoré de Balzac: *Le chef-d'oeuvre inconnu*. *Eaux-fortes originales et dessins gravés sur bois de Pablo Picasso* c. művének belső címlapja, Paris, Ambroise Vollard éditeur, 1931.

A narratíváról a médiumra irányuló fókuszváltást Picasso maga ösztönzi a centenáriumi kötet belső címlapján elhelyezett bélyegszerű fekete-fehér ábrával (1. kép) egy, a vázlatai alapján Georges Aubert által készített fametszettel. A nyitólapon két egymással szembeforduló fejprofil látunk. A jószerével szimmetrikus keretezett alakzatok egyike sötét alapon világos, a másik világos alapon sötét figurát mutat, amelyek kölcsönösen a másik negatívjaként rajzolódnak egymásra. Dialektikus játékok egy képlet egyszerűségével hívja fel a figyelmet mindenféle képszintaxis legelemibb szerkezetére: *figura* és *háttér* antitetikájára és pozícióik felcserélhetőségére¹⁰. S mivel a szöveget kísérő további 67 ábra (szintén Aubert kivitelezésében) ugyanezt a nyers váltógazdálkodást variálja, az 1927-ben készült illusztrációs lapok innen való megközelítése, ha szokatlan is, biztosan nem önkényes.

Mindenekelőtt: a konfigurációkról való beszéd azt jelenti, hogy egy figurát rendre háttérével egyetemben, kettejük *szimultán kontrasztjaként* szemlélünk. („Figura” és „háttér” terminusai itt szintaktikai funkciókat, nem ábrázolt dolgokat jelölnek – viszonyuk dinamikus és megfordítható, amennyiben ugyanaz az elem ugyanabban a konfigurációban elvileg mind a „figura”, mind a „háttér” funkcióját betöltheti.) A mindenkori művészi alakítás (a konfigurálás) instruálja a nézőt arról, hogy miként realizálja ezek kölcsönviszonyát, a hierarchiák, kifordítások stb. relációs játékait. Minden leképezés meghatározott, de lényegileg reverzibilis konfigurációs sorokat, egymásba ágyazódó kontrasztok egyedi struktúráit teremt meg és a szemlélés folyamatában ezek valamilyen észleléseként és reflexiójaként realizálódnak.¹¹

¹⁰ Számomra kevésbé meggyőző, ahogy a kötetet legbehatóbban vizsgáló R. R. Hubert a fametszetek „plasztikai” rendjében a tematikus rézkarcok dinamizmusával szembeni valamiféle „stabilitás” kifejezését látja. Hubert 1983. i. m. 52–53. Érdemes viszont elgondolkodni azon, hogy milyen összefüggés lehet a korszak uralkodó érzékelépszichológiai paradigmája, az alaklélektan (*Gestaltpsychologie*) és az absztrakcionizmus, illetve a kép konstitúciójának kérdését elméletileg is napirendre tűző modernista reflexió (pl. Klee, Kandinszkij stb.) húszas évekbeli térhódítása között.

¹¹ Vö.: Rembrandt *Három keresztjéről* írott értelmezésem egy passzusával: Az áttetsző káosz. *Enigma*, 21. 2014. no. 79. 114–116.



2. Pablo Picasso: Illusztráció Balzac *Le chef-d'oeuvre inconnu* c. művéhez, 1927; maratott rézkarc, egyetlen állapot; először megjelent: Honoré de Balzac: *Le chef-d'oeuvre inconnu. Eaux-fortes originales et dessins gravés sur bois de Pablo Picasso*, Paris, Ambroise Vollard éditeur, 1931.

Vessünk egy pillantást például arra a lapra (2. kép), amelyen jobbra a háttal forduló könyöklő aktfigura finoman megkettőzött testkontúráját a bal oldalon végig egyenes és keskeny keresztirajozás kíséri végig – ez hol belülről (mintegy a test modellálásaként), hol kívülről (a térbeli mögöttre való vonatkoztatásként) kapcsolódik a szabatos körvonal(ak) futásához. Nincs evidenssé tett alap, amelytől a figura önmagáért valóan elemelkedne – aminthogy ez a megkülönböztetés a figura jobb oldalán nem okoz fennakadást. A szoros szemlélet rendre inkonzisztenciákat és folytonossághiányokat tapasztal tehát. A figura feje mögött a sűrűre szőtt vonalhálós folt elsőre pórén absztrakt kontrasztfóliának tetszik – mintha csupán olyan mélységi háttér volna, amelynek az a dolga, hogy a plasztikus test jelenvalóságát engedje érvényesülni. De vegyük észre itt is a picassói forma ambivalens, ha tetszik, próteuszi mivoltát! Mert azzal, hogy a folt vizuálisan fölnagyítva megismétli a fej alakzatát, az a benyomás keletkezik, hogy a figuratest árnyékot is vet maga mögé.

De mire? – kérdezhetnénk – az ikonikus logikát követve – joggal. Hiszen definíció szerint nem lehetséges vetett árnyék vetítés nélkül: *ebben* a konfigurációban ezt csak olyan testközeli „falként” képzelhetjük el, amely viszont a mellette látszó szakállas szobrászfej térbeli státusához nem illeszkedik. Annak is megvan ugyanis a maga markáns evidenciája: nevezetesen az, hogy a szabatos kontúr viszonylagos folytonossága a „szép férfi” közvetlen látványában saját háttér/alapját képes látenssé változtatni. Az egyik konfiguráció játéka a másikéba ütközik, így szoros „összeolvasásuk” a norma jegyében óhatatlanul egyfajta kognitív disszonanciához vezet: ahelyett, hogy önidentikus figurák jelenlétének folytonos láthatóságát állítaná elő, vagyis a mindenkori hátterek háttérben tartására optimalizálna, rendre a képszövet explicit szakadozottságát teszi közszemlére. Picasso szellős-laza képszervezése az *ikonikus differencia* működésére mutat rá: a konfigurációnak arra a megkerülhetetlen játéka, amelyet Frenhofer – a „tökéletes” figura jelenlétének lázálmában – éppen kiiktatni szeretne.

A MŰVÉSZI TULAJDONNEVEKTŐL A MŰVÉSZETTÖRTÉNET MESTERKÓDJÁIG

Hogy a *Vollard Suite* a műtermi és a szerelmi kerettéma laza közösségén túl miként kapcsolódik a *Le chef d'oeuvre inconnu*-höz, azt eddig nemigen vizsgálták az értelmezők. Pedig kézenfekvő az összefüggés a négy, 1934 januárjában karcolt *Rembrandt*-lappal (VS, no. 33-36), amennyiben a novellában Balzac úgy jellemzi a démonikus öregúr látványát, „mintha egy Rembrandt-kép járna némán és keret nélkül a nagy festő jellegzetes, sötét légkörében.” (11.)¹² Picasso a festőt – akárha Frenhofert – legalább három lapon fiatal nő, illetve aktmodellek társaságában idézi meg. Az explicit Rembrandt-referencia persze nélkülöz minden démoniságot, sőt: Picasso a holland mestert mind a négy karcon ugyanazon közönséges attribútumok (barrett, nyakgallér, szörme, paletta stb.), illetve az önarcképekről ismerős karaktervonások (göndör haj, kese szakáll, puffedt arc, apró 'elefántszemek'¹³) segítségével, kifejezetten *karikatúraként* ragadja meg.

Picasso tehát csak Balzacot követi, amikor illusztrációin – bár nem minden ironia nélkül – a művészettörténetnek ezt a „nagy nevét” a novella kontextusába vonja. Végül is aligha véletlen, hogy Balzac fiktív hőse zsenialitását és csődjét csupa valóságos, a művészettörténet által nagyon is számon tartott mesterrel konfrontálja. Ilyen, mind az ifjabb Frans Porbus (1569-1622), mind a nyilván nem véletlenül még ifjú suhancként, festői pályája kezdetén fellépő Nicolas Poussin (1594-1665), a francia klasszika későbbi kanonizálódott nagymestere, akinek fennmaradt életműve egyenesen a frenhoferi programot opponáló higgadt-reflektált művészi attitűd történelmi igazolásaként szolgál. A novella főhőse maga hivatkozik név szerint egy sor ismert „régii mesterre”: Dürerre, Holbeinre, Raffaellóra, Giorgionéra, Tizianóra,

¹² Vö. Ashton, 1980. i. m. 91-92.

¹³ Picasso maga nevezte így Kahnweilernek – Idézi: Ashton 1980. i. m. 91.

Veronesére; sőt saját mestereként Mabuse-re, azaz a flamand manierista Jan Gossaertre (1478–1532)¹⁴ is. Rembrandt titokzatos jelenésként való megidézése Balzac részéről ebben a kontextusban kifejezetten tendenciózusnak mondható: ugyanis akkoriban sokak számára csakugyan Rembrandt testesítette meg annak az antiklasszikus-romantikus zseninek az őstípusát, amelynek lehetetlen ambícióiról a realista író értekezni kívánt.

A kérdést, hogy ami Balzacnál vészjósló, miért lesz Picassónál groteszkké és komikussá, talán nem nehéz megválaszolni: valószínűleg a két lábbal a földön járó modern festőnek a fantasztá Frenhofer iránti vonzódása és egyidejű távolságtartása nyer ebben ironikus kifejezést. Csakhogy Picasso illusztrációi oly kevésbé referálnak Balzac konkrét szöveghelyeire, hogy a nagy hollandra való visszatérő hivatkozás a fentinel erősebb indoklásra szorul. A továbbiakban amellett fogok érvelni, hogy Picasso a maga játékos módján a modern művészet múzeumi gyökereire,¹⁵ szükségképpen önreferenciális-öntematizáló természetére, továbbá a modernnek művészete és a művészettörténeti diskurzus genetikai összefüggéseire¹⁶ mutat rá.

A fentiek bizonyításához először azt kell közelebbről megvizsgálnunk, hogy mit is csinál Picasso, amikor Rembrandtot imitálja. A 36. lapon (3. kép), például az öregedő holland mester félalakos figurája egy vele azonos magasságú, fejkendős, mezítelen sudár-szép leányt csodál, miközben a kezét fogja. A groteszk portré és a szép leányprofil a megelőző lapokon is előfordul, de ezen a letisztult vonalas karcon mutatkozik meg a legvilágosabban, hogy a két – nemben, korban, szerepben oly élesen polarizált – figura két, egymástól nem kevésbé különböző, ám nem kevésbé össze is tartozó *stilisztikai idiómát* is megtestesít.

Picasso a leánytest kontúrjait hosszú, egyenes, szakadatlan körvonalként definiálja, amely vagy körülzárja a testet, vagy kifut a nyomó, a képfelület széléig, ami ikonikus értelemben egyet jelent a körülzárással. A kontinuos kontúr figura és háttér elkülönítését viszi következetesen végig: még ahol megszakad is (pl. a leány bal mellénél), a mellet ott is önálló entitásként határolja el a mögöttestől. Picasso itt kifejezetten arra játszik, hogy a végigfutó kontúrnyomról mindig meg tudjuk mondani, hogy melyik oldalára esik a figura és melyikre a háttér – mégpedig anélkül, hogy akár a figurát mint testfelületet, akár a háttérrel mint mélységi kiterjedést bármilyen grafikus nyom külön is megjelölné. A leányalak jelenlétének lenyűgöző szuggesztivitása ennek a csupasz *evidenciának* köszönhető – amit egyedül Picasso páratlan rajztudása és ökonómiai érzéke állít így elő.

¹⁴ Tekintettel arra, hogy a novella 1612 decemberében játszódik, a festő pedig úgy hivatkozik 1532-ben elhunyt mesterére, mint akit még élőként ismert, Frenhoferet legalább százéves aggastyánként kell elképzelnünk. Vö.: Tímár 1970. i. m. 593.

¹⁵ Vö.: Michel Foucault: A fantasztikus könyvtár. In: Uő.: *A fantasztikus könyvtár. Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk*. Vál. és ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, 1998. 17–18.

¹⁶ Hans Belting: *A művészettörténet vége. Az első kiadás újragondolt változata – tíz év után*. Ford. Teller Katalin. Budapest, 2006. – különösen: 49. skk.



3. Pablo Picasso: Álló női akt lengedező fejedővel és Rembrandt portréjával, Párizs, 1934. január 31.; 278 x 198 mm, maratott rézkarc, egyetlen állapot; készült Ambroise Vollard megrendelésére, kinyomtatta Roger Lacourier 300 példányban a *Suite Vollard* egyik lapjaként, 1939-ben. Kötetben először publikálva: *Picasso's Vollard Suite*. London, 1956. 1977^{2.}, no. 36.

Ehhez képest a festő figuráját – noha nem kevésbé evidens módon észleljük önazonos karakterként – semmilyen körvonal nem határolja el a háttértől. Nem egyetlen, hosszú és kontinuos, hanem számtalan, rövid és szaggatott vonás alkotja. Picasso itt picinyke, íves vonalakból, ezek szétszóródó fürtjeiből és sűrűbb, de sehol össze nem záruló vonalugrancokból építkezik, és láthatóan kerül minden lineáris lezárást és éles elhatárolást. Még ahol egy ilyen kis nyom – elvont értelemben – kontúrnak volna is tekinthető (mint például a festő orrvonala vagy az orcáját és tokját övező „táskák” esetében), épp e piciny vonalak *elkülönítő* funkciója nem nyomatékos. Viszont egy-egy ilyen kis görbület ritmikusan ismétlődni, tovagyűrűzni látszik, ami egyfajta felületi folytonosságot sejtet: például a felsőtestet „borító” szabálytalan farkincából valamiféle szörmekabát képe bontakozik ki. Picasso univerzális rajzkészsége mutatkozik meg abban, hogy a Rembrandt-karikatúra meggyőző ereje semmiben sem marad el a tiszta vonalrajzétól.

Nem véletlenül támad tehát a nézőben balra az „antikizáló-reneszánszos”, jobbra a „barokkos” stilizáció benyomása. De ami e lapon a leginkább figyelemre méltó, az a megkülönböztetések *rendszerszerűsége*: az a következetesség, ahogy Picasso az egyik figurát tisztán *kitöltés nélküli elhatárolások*, a másikat éppígy tisztán *elhatárolás nélküli kitöltések* révén artikulálja. Ez a kontrapunktikus eljárás Wölfflin összehasonlító stílusánát, a *nevek nélküli művészettörténet* paradigmáját juttathatja eszünkbe, amelyben a stílus (a művészettörténet-tudomány első, még formalista paradigmájának szuperstruktúrája) hasonló bipoláris oppozíciók rendszereként jelenik meg.¹⁷ (A Rembrandt-figura vonalkáinak szaggatott, pajkos játéka a reneszánsz és a barokk wölfflini összevetésének logikája szerint bizonyára a „lineáris látásmód” „festői” alternatívájához sorolódna.) Wölfflin az először 1915-ben publikált *Grundbegriff*ében¹⁸ éppenséggel a kortárs Picassóhoz hasonlatosan jár el, aki posztkubista korszakától – amúgy Manet nyomdokain és minden történeti érdeklődés nélkül – a festés formálási lehetőségeinek rendszerszerű kutatása céljából kezdi a „régí mesterket” (Le Naint, Poussint, Delacroix-t, Courbet-t, Velázquez stb.) parafrázálni.¹⁹ A

¹⁷ Ahogy a stílus egyes alkotóelemei – vonal, sík, mélység, szín, megvilágítás, tagoltság stb. – Wölfflinnél nem önmagukban jelentések, csupán egymást kizáró-feltételező ellentétpárokba rendezve válnak azzá: a festőinek az ad történeti értéket, hogy *nem*-lineáris, a mélységnek az, hogy *nem*-síkszerű, a fényárnyéknak az, hogy *nem*-egyenletesen megvilágított stb. Vö.: Rosalind Krauss: Re-presenting Picasso. *Art in America*, 68, 1980, 10. 93.

¹⁸ Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München, 1915. – magyar kiadása: Heinrich Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílusfejlődés problémája az újkori művészetben*. Ford. Mándy Stefánia. Budapest, 1969.

¹⁹ A tízes évek második felétől Picasso mindinkább annak a Manet-nak a követőjévé szegődik, akinek forrása – mint Foucault megállapítja – nem a valóság, a természet vagy a közvetlen látástapasztalat, hanem a modern *múzeum*, amelynek falain különböző korszakok stílusai az utókor nézőjének szemzőgéből immár egyidejűleg hozzáférhetőek és össze is olvashatóak. Vö. Foucault 1998. i. m. 17–18. A művészettörténet modern tudománya is ennek az intézménynek a szülötte: a modernnek törekvése a

kérdésről hosszan értekező Rosalind Krauss²⁰ nyomán úgy is fogalmazhatunk, hogy „Rembrandt” ebben az összefüggésben nemcsak és nem elsősorban *tulajdonnévként* (a művészi unikalitás forrásaként, kivételes történeti tekintélyként, géniusként stb.), inkább egy általános, illetve archívumi tétel, sajátos stílusképlet vagy változat metaforájaként jön számításba.²¹

„...MIÉRT, ISTENNEK TALÁN VAN STÍLUSA?”

Így hát – a *Vollard Suite* fényében – Picasso „neoklasszicizmusa” aligha intézhető el egy bizonyos alkotói korszak leíró megjelöléseként: inkább olyan választott idiómáról van szó, amely rendszerszerűen implikálja mindazokat a formálásmódokat, amelyek *nem* klasszicizáló, ám egyidejű alternatívaként éppúgy a festő rendelkezésére állnak. Több idióma együtt való szerepeltetése ugyanazon képen annak a programatikusan bejelentése, hogy a festő – szemben Frenhoferrel – nem érdekelt és nem is hisz a művészettörténeti formák tagolt sokféleségének transzcendálhatóságában. „Le a stílussal! [...] Miért, Istennek talán van stílusa?” – idézi Malraux Picassót *Az obszidián fejtben*, és ez a „morgolódás” mintha épp Frenhofernek szólna, aki e szavakkal korholja a tétova Porbust: „Ha nem érezted magad elég erősnek ahhoz,

muzealizált stílusok esztétikai kisajátítására és újrahasznosítására egyidős a stílustörténetírás fellépésével. Vö.: Beltling 2006. i. m. – különösen 209–244. Az, amit Riegl vagy Wölfflin az egymásra következő diakroniájaként – a stílusok történeteként – konceptualizálnak, az a múzeum falain formális alternatívák szinkroniájaként jelenik meg, és ekként íródik át olyan művekbe, amelyek a művészetet mindinkább univerzális kifejezőkészletként, mintegy az üzenetek tartalmaival szemben neutrális nyelvként tudatosítják. Vö.: Krauss 1980. i. m. 93–94.

²⁰ Uo., 92.

²¹ Érdekes, hogy a művésznevek stílustani nivellálásának tendenciája már Balzac szövegében is megfigyelhető. Frenhofer például az alábbi szemrehányást teszi Porbusnak: „Határozatlanul ingadoztál két rendszer között, a rajz és a szín, a régi német mesterek aprólékos hidegvérűsége, könyörtelen pontossága és az olasz festők káprázatos szenvedélye és boldog áradása között. Egyszerre akartad utánozni Hans Holbeint és Tizianót, Albrecht Dürert és Paolo Veronesét. Micsoda nagy-szerű igyekezet! Csak hogy mi lett belőle? [...] Tiziano gazdag és szőke színei szétfeszítik Albrecht Dürer szikár körvonalait”. (17.) A nevek összepárosítása arra vall, hogy e híres mesterek Frenhofer univerzumában egymást kizáró stílári alternatívákként értelmeződnek: Tiziano „színei” más rendszerhez tartoznak, mint Dürer „vonalai” stb. Voltaképp ide tartozik Frenhofer indulatos kirohanása „a hitvány Rubens [...] szín-orgiái” (25.) ellen is: Balzac egy a francia tradícióban akkor már legalább százötven éve zajló vitára, a platonikus *disegno* primátusát hirdető *poussinistes* és a *colore* (az empirikus tapasztalat és érzékenység) elsőbbségére támaszkodó *rubénistes* művészeti-művészettörténeti köntösbe bújtatott bölcséleti konfliktusára céloz. Nem ellentmondás, hogy Frenhofer a *Querelle des anciens et des modernes*-ben a *poussinisták* oldalra látszik sorolódni, míg a vele azonosított Rembrandtot később következetesen a másik pólushoz számították: az ő voltaképpeni programja ugyanis épp a stílusok szükségszerű pluralitását meghaladó abszolút művészet elérésére irányul.

hogy géniuszdod tüzeiben egybeolvaszd a két ellentétes modort, kereken döntened kellett volna az egyik vagy a másik mellett, mert csak így érhető el az egység, amely többek között elevenné hazudja a képet.” (17.)

Olybá tűnhet, mintha Picasso „neoklasszicizmusa” maga is egy ilyen döntés volna. De vajon pontosak vagyunk-e, ha a *Vollard Suite* itt analizált negyedik lapját „neoklasszicistának” minősítjük? Nem arról van-e szó, hogy ha a lapot – a felületes pillantás számára is nyilvánvaló – áttetsző-vonalas karaktere és könnyű olvashatósága okán rögtön bejártatott stílussémáink egyikéhez rendeljük, épp voltaképpen művészi intencióját vétjük el? Nem arra ösztönöz-e inkább, hogy rákérdézzünk e transzparencia rejtett előfeltételeire?

Korábban láttuk, hogy Picasso a VS. 36-on úgy állítja elő a műtermi életkép évődő-poétikus elevenségét, hogy közben a pusztá vonalnyomokat legelemibb sajátosságaira (folytonosság, hosszúság, egyediség) redukálja és ezek elkülönböződéseinek szisztematikus kidolgozásával a stílusok differenciális kódját is képes szemléletessé tenni. Egyszerre teremt meg a kép mint *reprezentáció* értelemegységét és dekonstruálja ugyanazt, mint absztrakt *stíluszövetet*. De miként éri el, hogy mindkét olvasásmód zavartalanul érvényesülni tudjon? Ennek megértéséhez vissza kell térnünk a technika kérdéséhez.

Mindenekelőtt vegyük észre, hogy Picasso mind a *Chef d'oeuvre inconnu*, mind a *Vollard*-mappa lapjain épp ahhoz a hagyományos kézműves technikához fordul, amely minden figuratív láthatóságot – alakrajzot, modellálást, mélységi effektusokat – kizárólag vonalnyom és papíralap elemi váltójátékából hív elő. Láttuk korábban, hogy miként veti alá Picasso a sokszorosító grafika klasszikus hagyományának konfigurációs eljárásait ironikus dekonstrukciónak, de további példaként idézhetnénk a *Vollard Suite* az *all over* vonalhálót tematizáló speciális darabjait (pl. VS. 8, 9, 76, 82) is. A szóban forgó Rembrandt-lapon Picasso megfordítja az egyszerű nyomok *bonyolításának* a grafikus munkájában bevett metódusát, és tudatosan a nyomok egyszerűsítésére játszik. Konzekvensen ragaszkodik a monokromiához, az egységes vonalvastagsághoz, és kerül minden vonalkeresztezést, vagyis minden – a rézkarcban bevett – járulékos „plasztikai” és „festői” effektust.²² Mintha ezúttal kifejezetten abban lenne érdekelt, hogy eszközei lecsupaszításával minden képi láthatóság közös eredetét ragadja meg – a legelemibb különbséget, amelyből minden bonyolultabb elkülönülés, differenciálódás, így a stílusok elkülönböződése is kisarjadhat, de amely próteuszi módon eltűnik a komplex látványok és látványosságok evidenciái mögött. Bármelyikre tekintünk is a rézkarcok közül, az illusztrációk talán legvonzóbb tulajdonsága az a materiális áttetszőség, amely láthatóvá teszi a képdi-

²² Pl. a hidegtű esetlegességeit, az egyedi példányok festékezéssel való monotípiás manipulációit stb. Picasso persze nem volna önmaga, ha a *Vollard Suite* más lapjain variációs gyakorlatát nem terjesztené ki egyéb grafikai technikákra, a hidegtűre, az aquatintára és ezek kombinációira is. A mappa végére illesztett 1937-es hármass *Vollard*-portré-sorozat szinte tökéletesen egybevágó figuratív rendjével és egyben karakteresen különböző technikai megoldásaival egy képlet tisztaságával mutat rá Picasso ez idő tájt meghatározó művészi érdeklődésének természetére.

alektikát,²³ s amellyel Picasso a frenhoferi *muraille de peinture*, a „festékből emelt fal” átlátszatlanságát opponálja: azt a médiumvakságot, amely Balzac festőjét – minden zseniális képessége ellenére – reménytelen illúziók rabjává és az öncsalás áldozatává teszi.

Mert Picassót nem a Művészet transzcendálásának hóbortos programja, nem az abszolútum fantazmája, inkább a képcsínálás olthatatlan vágya, a rajzolás és festés érzéki gyönyörűsége vonzotta a frenhoferi példában: nem a Mű teleológiája, hanem az a mozgékony és intenzív, amelynek során létrejön²⁴. „A szépség szigorú és makacs dolog, így sohasem lehet utolérni [...]. a Forma Proteusát sokkal nehezebb megfogni, mint a mondabeli Proteust, s a formának több menedéke is van, mint a Proteusnak; csak hosszas küzdelmek árán lehet rákényszeríteni, hogy megmutassa igazi arculatát.” (21.) – tanítja az aggastyán Balzacnál, de Picassónak nem kell hinnie az egyetlen „igazi” arculatban, hogy elragadtatott kíváncsisággal forduljon „a forma menedékei” felé. A stílus, itt például a „neoklasszicizmus” statikus egységfogalma épp arra alkalmatlan, hogy „a forma menedékeit”, azaz a kép evidenciák és látenciák, rejtőzködések és feltárulások pulzálásában álló játékát leírja vagy megnevezze.

²³ Vö.: Gottfried Boehm: Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers. *Neue Hefte für Philosophie*, 5. 1973. 118–138.

²⁴ Vö.: Belting 1998. i. m. 303–305.

Köves-Kárai Petra

MAN RAY FILM/KÍSÉRLETEI – ÉS AZOK KELETKEZÉSE VISSZAEMLÉKEZÉSEINEK TÜKRÉBEN

Man Ray (1890–1976), ahogy memoárjában több helyen is utalt rá, nem tetszetős filmeket akart készíteni, hanem művészi alkotásokat. Számára a filmezés a fotográfiában elért eredményeinek kikísérletezése, átültetése volt egy új „műfajba”: ennek érdekében és természetesen dadaista, illetve szürrealista szemléletének megfelelően a film dokumentarista jellegéről teljesen lemondott – arról, ami tulajdonképpen egyik elsődlegesen meghatározó tulajdonsága a filmnek. Ez a magatartás persze nem új keletű, az akkortájt készült avantgárd filmek szinte mindegyikénél megfigyelhető.

Érdekességként említjük meg, hogy több párhuzam is húzható Man Ray filmes gondolkodása és a *Photo-Secession*-ban 1916 körül bekövetkezett változás között:¹ a csoport tagjai már nem a festőiségre törekedtek alkotásaikban, hanem az absztrakció vagy egyfajta *l'art pour l'art* képi kísérletezés során jutottak el művészi eredményekhez, felhasználva az avantgárd festészet új vívmányait, hogy onnét léphessenek tovább a fotográfia mint műfaj modern meghódítása felé. Ennek fényében vizsgáljuk Man Ray filmjeit, nyomon követve néhány fontosabb művészeti eseményt.

Man Ray 1890-ben Philadelphiában született, és 1976-ban halt meg Párizsban – éppen egy időben élt Paul Stranddal (1890–1976), aki a *Photo-Secession*-ban végbenő változást elősegítette. Strand az 1920-as–1930-as években a *Straight Photography* (tisztá fotográfia) fő képviselője lett, műveivel megújította az addig piktoralizmusra törekvő műfajt.

1897-ben Man Ray (Emmanuel Radnitzky) családja Brooklynba költözött. Tizenegy évvel később az Alfred Stieglitz (1864–1946) által 1905-ben alapított New York-i *Little Galleries*-t (291 Fifth Avenue-n) látogatta – amely 1911-ben lett hivatalosan is *291 Art Gallery* (röviden csak *291*) –² ugyanúgy, mint Paul Strand. Ez a

¹ A doktori képzés keretében különböző szemináriumokon vehettem részt Passuth Krisztinánál. Ez az írásom szemináriumi dolgozatnak készült (az ezt megelőző írásom a *Photo-Secession*-ról szólt), itt szeretném megköszönni neki mindig lelkesítő és bátorító szavait, illetve hogy eljött velem az ARTE Galériába.

² Visszaemlékezéseiben Man Ray felidézi Stieglitz-cel való találkozását, amely szerint fényképet készített róla Stieglitz. Man Ray: *Autoportrait*. Traduit de l'américain par Anne Guérin. Paris, 1964. 27. Ezt a fotót sajnos azóta sem ismeri a szakma. Ez a tény is azt támasztja alá, hogy Man Ray kijelentéseit sokszor kellő távolságtartással kell kezelnünk.

kiállítóhely lett az amerikai és európai fotóművészet találkozópontja, illetve az európai avantgárd és modern művek közvetítője a tengeren túli művészek számára. Így vált a fotográfia legitimitásának hírnökévé és a modern fotográfia műhelyévé.

Kettejük kiindulópontja közel azonos volt abban a tekintetben, hogy miként fogadják be az európai modern művészeti áramlatok hatását, köszönhetően a 291-ben bemutatott kiállításoknak, de míg Paul Strand megmaradt az amerikai művészeti környezetnek megfelelően alakuló irányzat képviselőjének, melyből az 1920–1930-as években forrta ki magát a Tiszta Fotográfia, addig Man Ray művészete teljesen „európaiasodik”.

Man Ray életében 1913-ban történt az első igazán fontos találkozás az európai művészetekkel/művészekkel: az *Armory Show*-n látta Marcel Duchamp (1887–1968) (*Lépcsőn lemenő akt*), illetve Francis Picabia (1879–1953) (*Tavaszi tánc, Körmenet Sevillában*) műveit. Ebben az időszakban Ridgefieldben telepedett le feleségével, a francia származású Donnával (Adon Lacroix), aki Rimbaud- és Apollinaire-verseket fordított neki. Duchamp 1915 júliusában Ridgefieldbe látogatott Walter Conrad Arensberg (1878–1954) műgyűjtővel, ahol találkozott Man Ray-jel is, akivel Donna tolmácsolási próbálkozásai dacára nem értették meg egymást, ezért inkább teniszeztek: ekkor kezdődött a két művész közötti, Duchamp haláláig tartó barátság.³ Amikor Man Ray New Yorkba költözött, Duchamp tanította franciára, és közös szenvedélyüknek, a sakkozásnak köszönhetően is sok időt töltöttek együtt.

Man Ray első egyéni kiállítása 1915-ben volt a New York-i *Daniel Gallery*-ben: ebből az alkalmából vásárolta meg első fényképezőgépét, mert nem tetszettek neki a festményeiről készült reprodukciók. 1916-ban megalapította a *The Society of Independents Artists* nevű művészegyesületet Duchamp és Arensberg társaságában. Ezzel egyidőben jelent meg a *Camera Work* Paul Strandnak szentelt száma, majd 1917-ben Alvin Langdon Coburn (1882–1966) kiállította *Vortograph*-sorozatát Londonban. Ez utóbbit Coburn Ezra Pound költő bátorítására készítette el, aki szintén amerikai származású volt, de Európában találta meg művészetének forrását. A költővel később Man Ray is megismerkedett Párizsban, ám nem volt túl jó véleménnyel róla, kapcsolatuk csak egy Pound-portréfotó erejéig tartott.⁴

1920-ban Man Ray és Duchamp filmet forgatott *en relief* (azaz 3D-ben), két kamerával. Ugyanebben az évben megalapították Katherine Sophie Dreierrel (1877–1952) a *Société Anonyme Inc.*-t: az 1928-ig működő művészegyesület felolvasóesteket, koncerteket, kiállításokat szervezett, és kiadványai jelentek meg az absztrakt művészetek témakörében.

1921. július 14-én, a nagy francia forradalom emléknapiján érkezett Man Ray Párizsba. Itt megismerte a dadaizmus legfőbb képviselőit, Jean Cocteau-t (1889–1963), Kiki de Montparnasse-t (Alice Prin; 1901–1953), akik leginkább hatottak rá az első időkben, és elindult művészetének kiteljesítése felé. Kapcsolatot tartott Tristan Tzarával (1896–1963) és Hans Richterrel (1888–1976) is, akik Zürichből települtek át Párizsba,

³ Ray 1964. i. m. 62.

⁴ Uo., 163–164.

továbbélte ott a dadaista mozgalmat. Hans Richtert a barátjának tartotta.⁵ 1947-ben együtt dolgoztak a Richter forgatta *Dreams that Money Can Buy* című színes filmen: Man Ray és még sokan mások (Fernand Léger, Alexander Calder, Marcel Duchamp, Max Ernst és Hans Arp) mint „designerek” (a rendező munkatársai) vettek részt annak elkészítésében.⁶ A Velencei Filmfesztiválon különdíjjal jutalmazták ezt az alkotást.

„Párizsi tartózkodásom elején, amikor a fotográfia különböző fázisait vizsgáltam, a figyelmemet elkerülhetetlenül felkeltette a filmezés. Nem volt szándékomban ezen a területen elmélyülni, de kíváncsiságomat mégis felébresztette a filmezés, mert mozgásba hozhattam néhány olyan eredményt, amelyet a fotográfiában értem el” – emlékezett vissza Man Ray dadaista és szürrealista filmjeinek keletkezésére.⁷ Vett egy kisebbfajta, automata kamerát, és próbaképpen elkezdett felvételeket készíteni: megörökítette a margarétamezőt, az aktozót a függöny előtt napsütésben, a papírspirált⁸ felfüggesztve a műteremben, az ide-oda forgó tojásosdobozt cernán fellógatva.

„Ekkoriban a filmek némák voltak, ezért arról álmodoztam, hogy néhány olyan felirattal toldom meg a 10-15 perces filmet, amelynek semmi köze sincs a film témájához. Ezzel kielégítettem dadaista barátaimat, hiszen egyedül csak ők tudták megbecsülni ezt a nemtörődömséget.”⁹

Egyedül Tristan Tzara, a szomszédja és barátja figyelte ez irányú próbálkozásait, mivel nagyon érdekelte az a műfaj, amelyet a dadaisták még egyáltalán nem tanulmányoztak, és teljesen elütött a szokványos képi megfogalmazástól.

Egy nap Tzara megjelent Man Raynél, és a másnap megrendezésre kerülő dada est reklámját lobogtatta előtte. Az estet a Théâtre Michelben tartották, és Man Ray is szerepelt a programban. Ő azonban úgy gondolta, ez biztos Tzara futó, pillanatnyi ötlete, hiszen egy percnyi filmje nem volt másnapra. Tzara viszont komolyan gondolta, és felvetette, hogy tulajdonképpen a rayogramokat is fényképezőgép nélkül csinálta. Man Ray másnap vett egy harmincméteres filmtekercset, felvágta darabokra, kifeszítette asztalára, beszórta sóval, borssal, gombostűvel, rajzszeggel, utána 1-2 percig fénynek tette ki őket, leszedte róluk, amit rátett, és végül előhívta a filmet. A tárgyakat tökéletesen visszaadták fekete-fehérben, mintha röntgensugarakkal világították volna át mindet. Összeragasztotta a filmdarabokat, még néhány percnyi darabot (körhintás rész) hozzáillesztett, és így jött létre az alig háromperces, dada szellemiségű *Le Retour à la raison* [Visszatérés az értelemhez] 1923-ban.

Egy bizonyos *Soirée*-n, esten fiatal költők – mint Louis Aragon (1897-1982), André Breton (1896-1966), Paul Éluard (1895-1952), Benjamin Péret (1899-1959),

⁵ Uo., 135.

⁶ Uo., 307-308.

⁷ Uo., 221-244. – az idézet: 221.

⁸ Marcel Duchamp-nak is kedvelt témája volt a spirál, ld. az 1926-os *Anémic Cinéma* című filmjét, amely tulajdonképpen a különböző spirálok és a különböző anagrammák közti ritmikus összefüggést jeleníti meg.

⁹ Ray 1964. i. m. 221.

Georges Ribemont-Dessaignes (1884–1974), Philippe Soupault (1897–1990) – olvasták fel dadaista és szurrealista verseiket, majd Tzara bejelentette Man Ray filmjét. Mire a végére értek volna, többször leállt a film, az egész este botrányba fulladt, még a rendőrséget is ki kellett hívni szétválasztani az embereket. Ekkor váltak ketté a dadaisták és a szurrealisták Breton és Tzara ellentéte miatt, és lett tulajdonképpen vége a dadának.¹⁰

Végignézve a filmet, megjelennek azok a motívumok, amelyeket Man Ray is említett (rajzszeg, gombostű, só, bors, körhinta, spirál, tojásosdoboz, női torzó függöny előtt, pozitívban-negatívban), de feltűnik egy 1920-as fotója, a *Dancer/Danger* [Táncos/Veszély] című műve is.

„Nem állt szándékomban soha a közönségből profitálni, hiszen tudtam, az én látásmódom a filmezésben teljes ellentéte annak, amit a filmipar és a közönség megkíván”¹¹ – erre reflektál az, ahogyan ő saját magát elnevezte: „directeur de mauvais movies» en mauvais français” [„a rossz filmek rendezője” rossz franciasággal].¹² Szerinte esztétikai vagy erkölcsi szempontból mindig találnának valami kivetnivalót filmjeiben.¹³

1924-ben elkészült a *Ballet Mécanique* [Mechanikus balett] című film, amelynek néma változata az experimentális (kísérleti) film egyik mesterműve. Rendezői Dudley Murphy és Fernand Léger voltak, de tulajdonképpen Man Ray elképzelései alapján született meg visszaemlékezései szerint, amelyben így ír az esetről: Murphyvel már megbeszéltek mindent a forgatókönyvvel kapcsolatban, néhány képsort is forgattak, amikor Murphy elvitte a kamerát Léger-hez, aki vett bele filmet, anyagilag megtámogatva a projektet. Man Ray ezért érezte ellopottnak tervét.¹⁴

Az *Emak Bakia. Cinépoème* 1926-ban készült el, Sir Arthur Wheeler finanszírozta. A film címe egy baszk kisváros nevét hordozza, amely annyit jelent, „Hagyj békén!” Alcíme, a *Cinépoème filmverset* jelent, olyan értelemben, hogy maga a film a vers, a képek a verssorok, s igazából csak egyetlen egyszer tűnik fel egy felirat, a film közepén, amely visszautal Man Ray előző filmjére: *La raison de cette extravagance*.

Wheeler arra bátorította Man Rayt, hogy ne csak megélhetési fotós legyen, hanem több energiát fordítson mind a fotózásra, mind a filmezésre, mert felismerte a benne lévő tehetséget, és hitt abban, hogy Man Ray valami újat hozhat a filmezésbe, abba a műfajba, amely Wheeler szerint a jövő művészete. Ennek a filmnek egy éven belül kellett elkészülnie. Wheeler meghívta Man Rayt biarritzi villájába forgatni. Már az odafelé úton is forgattak néhány kockát, amint Rose Wheeler 140

¹⁰ Uo., 224.

¹¹ Uo., 223.

¹² Uo., 223.

¹³ Uo., 223.

¹⁴ Uo., 227–228. A film adatai között őt is számon tartja a szakma: „jelenetek Man Raytól”.

km/h sebességgel vezeti a Mercedest. A filmben dadaista módszereket alkalmaztak. Man Ray például arról számolt be, hogy ledobták a kamerát 10 méteres magasságból, majd elkapták.¹⁵ Feltűnnek a filmen párizsi jelenetek is, mint a Man Ray saját műhelyében forgatott képsorok, illetve láthatóak Picasso-szobrok és Man Ray objektjei is. A filmben szerepel Man Ray is, mellette Kiki de Montparnasse és Jacques Rigaut (1898–1929). Utóbbi a dadaisták dandy költője volt, akinek levehető gallérja Man Ray filmjeinek alapotívuma lett, de megjelenik például Hans Richter 1927-es *Ghost for Breakfast* [Szellemek reggelire] című filmjében is. Man Ray megkérte asszisztensét/segedjét, Jacques-André Boiffard-t (1902–1961), aki vele együtt a legkiemelkedőbb szürrealista fotósnak számított, és aki eredetileg orvos volt, hogy vásároljon egy tucát levehető gallért és rakja bele egy aktatáskába. Ez a jelenet megismétlődik a filmben is. A képsor végén megjelenik Kiki de Montparnasse is, sok sminkkel, szemhéja befestve, szeme a film legvégén nyílik csak ki. Ebből a szempontból is érdekes Mimi White professzor interpretációja a filmről:

„Közvetlenül a film egyetlen felirata előtt absztrakt fényalakzatok örvénylenek és mozognak keresztül-kasul a filmkockán. Egy csukott szemű nő két különböző közelije van bevágyva közéjük. A nő mindkét esetben kinyitja a szemét, belenéz a kamerába, lehunyja a szemét, és visszatér kezdeti pihenő pozíciójába. A felvételek talán a látás és a nézői pozíció, a látni és látva lenni jelenségére utalnak? Újra felidézük a film fő témáját: a látás feltételeit, a filmes ábrázolás látással kapcsolatos feltételeit, a filmet mint a látást és látva levést magába foglaló médiumot. Ekkor tűnik fel a film egyetlen felirata. Pusztán ennyi: *La raison de cette extravagance* [A különtség oka]. [...] A fenti jelenetet, beleértve a feliratot is, előszeretettel tekintik az elbeszélés nyílt paródiájának, mely rávilágít, milyen abszurd dolog bármiféle logikát számon kérni a képeken, ugyanakkor jelzi, hogy a rendező tudatában van saját badarságainak. Általában ezt tekintik a film legdadaistább részének, egyrészt a jelentés egyazon gesztussal való állításának és tagadásának nyílt paradoxona miatt, másrészt a gallérok kettétépése, a polgári öltözet szószerinti megrongálása miatt. Ugyanakkor a jelenetben használt asszociációtípusok nem állnak alapvető ellentétben a film többi részével. Vagyis a jelenet nem rugaszkodik el radikálisan a film többi részétől, nem is elszigetelt dadaista gesztus.”¹⁶

Az *Emak Bakia* a látás folyamatának, a megfigyelésnek és megfigyeltségnek végső vizsgálatával zárul. Lefekvő, csukott szemű nőt látunk, akinek szemek vannak a szemhéjára festve, amitől meglehetősen babaszerű hatást kelt. Kinyitja a szemét, a kamerába néz, majd lehunyja, s eközben a kép átúszik festett szemhéjú, csukott szemének közelijébe. Egy másik átúztatás az arcát mutatja fejjel lefelé torzító lencsén keresztül. Még egyszer kinyitja a szemét, és a filmet befejezendő lehunyja. Az áttűnés, fejjel lefelé látható kép torzításaival a látás és észlelés egész problematikája a szószerinti filmvégi szemhunyasással egyszerre zárul le és nyílik meg egy teljesen új

¹⁵ Uo., 231.

¹⁶ Mimi White: Két francia dadaista film. Felvonásköz és Emak Bakia. Ford. Simon Vanda. *Metropolis*, 2000/3. Letöltve: <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=403>, 2017. február 2.

irányba a szemhéjakra festett szemeken keresztül. Mereven, rezzenéstelenül bámulnak, anélkül, hogy látnák vagy visszavernék a fényt.

A kép talán azt sugallja, hogy az igazi látás, melyet nem kötnek a bevett észlelési kódok, amely a formát látja a tárgyakban és tárgyakat a formában, csak saját diskurzusa idejére áll fenn. A film után maradó pusztá tekintet halott és mesterséges. Ennek értelmében a film által felnyitott kameraszem a világ rekonstruálásának hatóság eszközévé válik. Ugyanakkor a film jelzi, hogy nézésének (nézeteinek) nyoma akkor is megmarad vagy meg kellene, hogy maradjon, ha diskurzusként már véget ért. A kameraszem vagy a lefilmezett személy szeme lezárulhat, de tekintetük nem tűnik el nyomtalanul. A film egyik értelmezésről sem állítja, hogy ez a végső jelentés. Inkább meghagyja a lehetőséget a nézőnek, hogy belépjen a rendszerbe, és a jelentés végső ágenseként eldöntse, vajon az észlelés kutatásának folyamata véget érjen-e a filmmel vagy épp ellenkezőleg, inkább akkor kezdődjön, amikor a film véget ér.

Még ha az *Emak Bakia* egyes vonatkozásairól el is mondható, hogy a szürrealista tanokból ered, azok formálták, az észlelés és a tárgyak filmbeli dekonstrukciója és rekonstrukciója alapvető összefüggésben áll a dadaisták tevékenységével. A film egyik fő kutatási területe éppen a tárgyak világa: hogyan látjuk őket, kivehetőek-e a megszokott kontextusukból, és hogyan láttathatóak újszerűen, különösen alapvető összetevőik (pl. a forma és a fény) tekintetében, még mielőtt egy társadalmilag jelentésteli kontextus részeivé válnának. Annyiban, amennyiben a fenti kérdések áthatják a filmet, befolyásolják képeit és jelenetezését, a film nem pusztán dadaista és szürrealista mozzanatok összefüggéstelen vegyülete. Az egyes felvételek egymáshoz való viszonyát a tárgyak, képek és észlelési folyamatok elmélyült vizsgálata határozza meg, valamint a film azon törekvése, hogy dekonstruálja azokat a kódokat, amelyek a fenti folyamatokat uralják, és átalakítsa azt, ahogyan a világot látjuk.¹⁷

Ezt a filmjét a *Vieux-Colombier*-ban vetítették először, amelyet régebben avantgárd színházként tartottak számon, ebben az időszakban a kísérleti és avantgárd filmek bemutatóhelye volt. Man Raynek be kellett volna mutatnia filmjét a nagyközönségnek is, de mivel sem sztorija, sem forgatókönyve nem volt a filmnek, csak annyit mondott, hogy a mű lényege egy bizonyos gondolkodásmód és látásmód átadása, csak a szemet hivatott elkápráztatni. Mivel ekkor még csak némafilmek léteztek, élő zenei kíséretet kapott: fonográffal adtak le Django Reinhardt-szerű (1910–1953) jazzszámokat, majd három zenész tangót, francia sanzonokat és a *Vég* özvegvet játszotta.¹⁸ A vetítés után a klub tulajdonosa elkérte Man Raytől a filmet, hogy levethesse másoknak is.

Szürrealista barátainak reakciója egy kissé meglepő volt Man Ray számára,¹⁹ hiszen minden szürrealista elvnek megfelelt a filmje: volt benne irracionalizmus, automatizmus, pszichológia és álomszerűség, logikátlanság, az értelmes sztori negli-

¹⁷ White 2000. i. m.

¹⁸ Ray 1964. i. m. 232.

¹⁹ Úgy tűnik, és ezt az előbb említett Mimi White-féle tanulmány is megerősíti, Man Ray dadaista filmet alkotott, amely ebben az időszakban már túlhaladott volt.

gálása, melyet a konvencionális művészet képvisel. Arra jutott, hogy valószínűleg azért nem tetszett nekik, mert erről a tervéről nem szólt senkinek, és mert kissé távol tartotta magát a „közös megmozdulásoktól”.²⁰

Az 1928-as *L'étoile de mer*-t [Tengeri csillag] Robert Desnos (1900–1945) verssorai ihlették. Desnos-t úgy jellemezte Man Ray, mint aki sokszor tartott szeánszokat, amelyeken transzba esett, és szinte folyamatosan verseket és anagrammákat szavalt. Egy alkalommal pedig bejelentette, hogy elmegy az Antillákra riportot készíteni, ezért tartottak neki egy búcsúestet, ahol például Victor Hugót szavalt, majd elővette saját versét. Man Ray úgy érezte, mintha egy szürrealista film forgatókönyvét kapta volna kézbe, ezért másnap rögtön felvették az utolsó jelenetet Desnos közreműködésével.²¹ A filmben – Desnos-on kívül – Kiki de Montparnasse és Desnos egyik szomszédja, André de la Rivière szerepelt. A filmet cenzúrázták, mivel volt benne két olyan momentum, amely a közízlést sértette: Kiki meztelenül a fejére húzza alsóneműit, valamint az „Il faut battre les morts quand ils sont froids” felirat jelenik meg [akkor kell megverni a halottakat, amikor már kihültek].²²

Antonin Artaud-val (1896–1948) kapcsolatban Naomi Greene a forgatókönyveiben fellelhető szürrealizmus nyomait hangsúlyozza, kiemelve Man Ray és Robert Desnos filmjét. „A bemutatott világ átalakult az emberi vágy erejétől, a témák (elnyomott ösztönök, a normák áthágása, alkímia, heves szexualitás) és az ikonográfia pedig (megcsonkítás, az egyház és az állam autoritásai, leplezetlen szexuális képanyag kerek labdák, himbálódzó kulcsok és kardok formájában”. mindez jól ismert a szürrealista versekből, festményekről és filmekből. Valószínűleg Alain Virmaux²³ mutatott rá elsőként *A kagyló és a lelkész* (1927) és más szürrealista filmek között fennálló feltűnő hasonlóságokra, például Robert Desnos és Man Ray 1928-as *L'étoile de mer* című alkotása esetében (ahol a tengeri csillagot tartalmazó üvegkancsó Artaud filmjeinek levágott fejet magába foglaló kristálygömbjére emlékeztet), de különösen Buñuel és Dalí 1929-es *Az andalúziai kutyája* kapcsán (az Artaud filmjében bemutatott kagylóvá változó mellek helyett itt egy hol felöltözve, hol meztelenül megjelenő nőt láthatunk).²⁴

„Valójában a filmezés nem érdekelt annyira: semmiképpen sem akartam sikeres filmrendező lenni. Soha nem mertem volna belekezdeni egy új filmbe, csak ha lett volna elég elherdálандó pénzem.”²⁵

²⁰ Uo., 233.

²¹ Uo., 233–234.

²² Az eredeti cenzúrázatlan változat is elérhető.

²³ Alain Virmaux: *Les Surréalistes et le cinéma*. Paris, 1976.

²⁴ Naomi Greene: Artaud és a film: felülvizsgálat. Ford. Simon Vanda. *Metropolis*, 2000/3. Letöltve: <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=395>, 2017. február 3.; Eredeti angol: Naomi Greene: Artaud and Film: A Reconsideration. *Cinema Journal*, 23, 1984, 4. 28–40.

²⁵ Ray 1964. i. m. 236.

A Noailles vikomtját (Charles de Noailles, 1891–1981), a híres műgyűjtőt Man Ray első párizsi tartózkodása alatt ismerte meg: képzőművészeti gyűjteményének klasszikus darabjai (Tiziano, Goya) mellett kortárs művek ékesítették házát – így Man Ray már említett papírspirálját is megvette.²⁶ Man Ray fotókat készített a gyönyörű műgyűjtő feleségről, Marie-Laure Bischoffsheimről (1902–1970), a családról, illetve a gyűjteményről is.²⁷

1928–1929-ben a vikomt meghívta Man Rayt, hogy forgasson nála egy filmet a vendégeiről: ez a tulajdonképpeni dokumentaristajellegű feladat nem igazán állt közel hozzá, de mivel a vikomt sokat fizetett és szeretett nála lenni, elfogadta a meghívást. A vikomt, mielőtt még Man Ray elindult volna, küldött egy fotót a házáról: „egy cementből épült kockatömeg, kubista ház egy régi monostor romjaira építve Hyères dombján, ami az egész várost és a tengert uralja”.²⁸ A Robert Mallet-Stevens (1886–1945) építette „kubus” (1923–1928) rögtön megtetszett Man Raynek, aki megtalálta a filmhez készülő, a szürrealistákhoz méltó „forgatókönyvet”, a Stéphane Mallarmé (1842–1898) által írt *Un coup de dés jamais n’abolira pas le hasard* című verset.²⁹ Így született meg a *Les Mystères du Château de Dé* [A dobókockakastély titkai] című film 1928-ban.

A történet szerint két ember Párizsban ül a bárban januárban és dobókockázik, ezzel döntve arról, hogy nekiinduljanak-e a nagyvilágnak, vagy sem. Végül a kocka úgy fordul, hogy az eredmény alapján útnak indulnak, és dél felé mennek. Megérkeznek egy „kubista kastélyba”, ahol senki nincs. Az udvar falain a kivágott négyzetek olyanok, mint egy festményekkel teli galéria.

Boiffard-ral, az asszisztensével érkezett ide Man Ray. A vendégek közt volt Georges Auric (1899–1983) zeneszerző, Marcel Raval kritikus és kiadó, Beaumont grófja, és családjaik, akiket a házigazdák mellett meg kellett győznie arról, hogy szerepeljenek filmjében. Ehhez a legkézenfekvőbb megoldást választotta, mindenkinek selyemharisnyát kellett húznia a fejére, így nem volt gond a szereplés, hiszen felismerhetetlenek voltak.

A filmben mesterséges fényt nem alkalmazott, a tereket egyenként vette fel, misztikus hangulatukat megőrizve. Mindeközben rátalált a vikomt raktárára is: az egyik jelenetben hátulról láthatjuk, amint ki-be lehet húzni a pannókat. Ez muzeológiai szempontból is érdekes dokumentáció.

A gyönyörű képi megjelenítésen túl Man Ray a visszajátszást is használta ebben a filmjében: külön ki kell emelnünk a medencés jelenetet, ahol a fény-árnyék játék is előtérbe kerül. Megfigyelhetjük Picasso és Miró szobrai a jelenetekben, illetve a csillag motívumát a kertben.

²⁶ Uo., 149.

²⁷ Uo., 149.

²⁸ Uo., 237.

²⁹ Stéphane Mallarmé: *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*. *Cosmopolis*, no. 17., 1^{er} mai 1897; *Nouvelle Revue Française*, Paris, 1914, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71351c/fl.image>, 2017. február 28.

Láthatunk egy tornateremben játszódó jelenetet is, ahol a szereplők dobókockáznak, hogy kimenjenek-e fürdeni, vagy amikor éppen labdáznak egy négyzetekkel teli kertben, ami megint a dobókockára utal. Olyan jelenetet is forgatott, ahol a szereplők egymással hemperegnek a tornateremben. Az utolsó rész pedig egy szerelmi történet beteljesülése.

A film egyik érdekessége, hogy ebben különleges effektusokat is használt, amelyeket egy párizsi laboratóriumban utómunkálatokkal fejezett be.³⁰

A szereplők és a rendező együtt nézték meg a filmet, amellyel mindenki meg volt elégedve, olyannyira, hogy a vikomt más film forgatásával is meg akarta bízni. Neki azonban nem tetszett, hogy rajta kívül másoknak, például Buñuelnek (1900–1983) és Cocteau-nak is adott ilyen megrendeléseket.

Később többször is felkérték filmforgatásra, Párizsban is, sőt Hollywoodban is, de többé nem vállalt filmezést – csak kedvtelésből, saját maga és barátai szórakoztatására.

Művészetében igen fontos szerepe volt mind az irodalomnak, mind a zenének, mint ahogy láttuk, ez filmjeiben is előtérbe került. Rendszeresen járt Debussy (1862–1918), Paul Dukas (1865–1935) és Emmanuel Chabrier (1841–1894) zenéit bemutató koncertekre,³¹ illetve megjelentek saját novellái is *La Photographie n'est pas l'art* és *Ruth, Roses et Revolvers* címen.³² Filmjeiben többször visszatért Erik Satie (1866–1925) *Gymnopédies*-je (1888) is.

További film/kísérletei:

Rue Campagne-Première, 1923 körül

Baráti társaságát mutatja be, megjelenik az Eluard házaspár, Picassóék és Rayék.

Corrida, 1929

Spanyol bikaviadal.

Autoportrait ou ce qui manque à nous tous, 1930 körül

Lee Miller és Man Ray jelenik meg benne, Man Rayról nagyon jó jelenetekkel, amelyekben önmagát adja.

Poison, 1933–1935

Meret Oppenheim, Man Ray. A mimika fontos szerepet játszik benne.

L'Atelier du Val de Grâce, 1935 körül

A bikaviadal témáját dolgozza fel, csak próbálkozás marad.

Course landaise, 1937 körül

A bikaviadal témáját dolgozza fel, csak próbálkozás marad.

La Garoupe, 1937 körül

Picassóék, Eluardék, Penrose-ék és Emily Davies a tengerparton.

³⁰ Ray 1964. i. m. 240.

³¹ Serge Bramly: *Man Ray*. Paris, 1980. 49.

³² Ray 1964. i. m. 307.

Ady, 1938

Ady Fidelin és Man Ray.

Dance, 1938

Jenny táncol, a kamera vele együtt.

Juliet, 1940 körül

Juliet Browner és Man Ray.

Radák Judit

VAJDA LAJOS PEPITA FÜZETEI

Sokat tanultam Passuth Krisztinától, elsősorban tárgyi ismereteket, hisz pályám elején ez volt a legfontosabb. Azonban tőle tanultam meg egy olyan hozzáállást is, mely a húszas éveim naivításával természetesnek tűnt. Magától értetődőnek vettem, hogy valaki megbízik bennem, és önzetlenül engedi, hogy az általa elkezdett kutatásokra alapozzak. Természetesnek tartottam, hogy a felvetődő kérdésekre úgy válaszol, hogy közben szakmai alázatra tanít, miközben nem korlátoz az elképzeléseimben sem. Ma már én is tanítok, és szeretnék olyan lenni, mint akinek ekkora szakmai tudása van és ennyire önzetlen, segítőkész, előítélektől mentes, bizalommal teli és elfogadó a tanítványjaival.

A Vajda Lajos hagyatékában megmaradt könyvekkel Passuth Krisztina is foglalkozott, kutatásom ehhez kapcsolható, hisz a *Pepita füzetek* főként könyvcímeket tartalmaznak.¹

A Vajda-hagyatékban fennmaradt írásos dokumentumok mennyisége nem számottevő. Három füzetten és néhány cédulán² (füzetlapok, füzetlapdarabok, könyvtári kériólapok) kívül csak a feleségéhez írt és általa megőrzött levelei állnak rendelkezésünkre, illetve néhány véletlenül megmaradt levél és levelezőlap. Az 1936 és 1941 között a feleségével váltott levelek teljes szövege 1996-ban jelent meg Jakovits Vera és Kozák Gyula szerkesztésében.³ A füzetek fekete-fehér négyzethálós borítóira utalva Mándy Stefánia használta először a *pepita* jelzőt: „Ránk maradt Vajdának egy-két notesza és füzete, egy fiatal művész önkibontakozásának töredékes kézjegyei. Teoretikus jegyzeteken, levéltöredékeken, kisebb rajzvázlatokon kívül olvasmányainak, köztük művészeti könyveknek, speciális témakörökkel foglalkozó műveknek végeláthatatlan lajstroma. Ezek a kis pepita füzetkék egy csapásra életközélbe vonják a benne lapozgató nyomkeresőt, személyes feljegyzések, művészi adalékok után üres oldalak következnek, majd ismerősen ügyefogyott gyermekrajzok.”⁴

A monográfia függelékében, a *Noteszlapok* című fejezet lábjegyzetében Mándy az előbbinél kicsit részletesebben ismerteti a füzetek tartalmát: „Vajda Lajos két pe-

¹ Passuth, Krisztina: Gap in the Biography. *Lajos Vajda. Touch of Depths*. Anwerpen, Royal Museum of Fine Arts. Ed. by György Petőcz. Budapest, Balassi, 2009. 202-217.

² A pontatlanság oka, hogy a Jakovits-Kozák házaspárnál gondozott két hagyaték (Vajda Júlia és Lajos) mennyiségileg igen jelentős, a kutatás során több alkalommal került elő egy-egy könyv, újság, vázlat között megbújó papírdarab. Így akad olyan cédula is, amelyről – Mándy Stefánia alapján – feltételezhető, hogy létezik, de lappang.

³ *Vajda Lajos levelei feleségéhez, Vajda Júliához 1936-1941*. Szerk. Jakovits Vera, Kozák Gyula. Bev. Pataki Gábor. Szentendre, 1996.

⁴ Mándy Stefánia: *Vajda Lajos*. Budapest, 1983. 46-47.

pita fedelű noteszében tallózva, a legkülönbözőbb jellegű feljegyzésekre bukkanunk. Van néhány skicc, önarcképtanulmány, konstruktivista rajzvázlat, ikonstudium, továbbá különféle jegyzetek, nevek, címek: ezenkívül néhány gyermekrajzot is találunk bennük. A felsorolások közül jellemző és Vajda koloritja szempontjából is érdekes az, ami Cézanne színeire vonatkozik. De megtaláljuk itt a régi magyar városok ősi elnevezését és Vajda Lajos különböző korszakaiból származó olvasmányjegyzéket is.”⁵ Mándy tehát két füzetéről ír többet, de valójában három füzet van. A harmadikban Chagall *Ma vie* című önéletrajzának részletét olvashatjuk Vajda fordításában, amit 1936 tavaszán készített.⁶

A röviden ismertetett két füzetből Mándy négy oldalon keresztül közöl részleteket, de az olvasmányjegyzékek nem kapnak kellő hangsúlyt. Pedig a két füzet főleg ezeket tartalmazza. Ennek az lehet az oka, hogy az összesen mintegy 400, ráadásul különböző nyelvű könyveket tartalmazó bibliográfiai bejegyzés „megfejtése”, vagyis Vajda sűrűn teleírt oldalainak és rövidítéseinek elolvasása és azonosítása időigényes filológiai feladat.⁷ Az oeuvre-katalógus összeállítása önmagában is hatalmas vállalkozás volt Mándy Stefánia és Vajda Júlia számára. A művekre koncentráltak, mert ez volt a legfontosabb. Ezért az írott források teljes feldolgozására már valószínűleg nem maradt idejük és energiájuk.

Mándy mindkét idézett helyen olvasmányjegyzéket említ. Az elnevezés pontosításra szorul. Vajda néhány kötet címét – főleg szépirodalmat – az *Olvasott könyvek jegyzéke* bejegyzés alatt sorol fel, de a könyvek jelentős részénél nem tudhatjuk, hogy valóban elolvasta-e őket.

A festők között sokan vannak, akik írnak is, ki naplót, ki önéletrajzot, ki elméleti munkát, ki verset, novellát, regényt. Vajda nem tekinthető teoretikus művésznek. Erre az utal, hogy a levelek kivételével az írott források nagyrészt könyvcímeket tartalmaznak. Néhány megmaradt lapon a könyvekből kijegyzetelt részletek olvashatók. Ezekon Vajda az általa jelentősnek tartott gondolatokat néhol aláhúzással hangsúlyozta, de a jegyzetek között külön interpretáció egyik olvasmánnyal kapcsolatban sem található.

A három füzet – a Párizsban eltöltött éveket kihagyva – közel két évtizedet ölel fel, 1921-től a harmincas évek végéig, pontosan nem meghatározható időpontig. Ugyanakkor a füzetekben olvasható címlista mellett Vajda „intellektuális háttérének” feltérképezésekor figyelembe kell venni a hagyatékban őrzött könyveket és folyóiratokat is, amelyekről, Vajda párizsi tartózkodásával összefüggésben, a 2009-es antwerpeni Vajda Lajos-kiállítás katalógusában Passuth Krisztina publikált tanulmányt.⁸

Rövid közbevetésként itt tisztáznám, hogy milyen értelemben használok a forrás szót. Zavarra adhat okot, hogy Vajda megmaradt könyveit és írásos dokumentumait

⁵ Mándy 1983. i. m. 198.

⁶ Uo., 78.

⁷ A kézírás nehezen olvashatóságára utal, hogy Mándy a Függelékben közölt bibliográfiában néhány adatot tévesen szerepeltet, pl. *Rómer* Flóris vezetékeve Mándynál *Románként* jelenik meg.

⁸ Passuth 2009. i. m. 202–217.

és az abban szereplő tételeket is forrásként kezeltem. Ez utóbbinak az az oka, hogy elképzelésem szerint Vajda szempontjából ezek az olvasmányok inspirációs forrásként is szolgáltak. Hogy épp mire vonatkozik a két különböző forrásmegjelölés, a kontextusból minden esetben egyértelműen kiderül.

Kérdéses, hogy Vajda olvasmányainak jegyzéke teljes-e vagy sem, eldönthetetlen az is, hogy könyvtárának vannak-e hiányzó darabjai. Egyértelműen bizonyítható, hogy Vajda a Magyarországon töltött években a Fővárosi Könyvtár (ma: Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár) rendszeres látogatója volt, erre több dolog utal. Júliának címzett leveleiben többször írja, hogy a Fővárosi Könyvtárban töltötte el az idejét.⁹ Erre utal Bálint Endre egyik visszaemlékezése is: „a Fővárosi Könyvtár központi olvasótermében olvasta azokat a műveket, amelyek érdekelték; alig akadt komoly képzőművészeti, filozófiai, esztétikai kiadvány, amelyet ne az eredeti nyelvén olvasott volna. Oroszul, franciául, németül, szerbül tudott.”¹⁰ Ugyanebben a tanulmányában kicsit később Bálint arról ír, hogy miként hatottak rá Vajda olvasmányai: „Könyveket, folyóiratokat böngészhettem nála, amelyeket fillérékért vásárolt antikváriumokban. Négerek, prehisztorikusok, a középkor és a modernek művészetét tartalmazó könyveiből ismerhettem meg mindazt, amit magam is megszerettem. Chagall és Van Gogh, Malevics és Mondrian nevét is tőle tanultam meg... Szóval, a képzőművészeti szellem világába Vajda vezetett be engem, így hát érthető, hogy a későbbiekben, különösen amikor kibontakozott festésetem, valahol szervesen is kapcsolódott az övéhez.”¹¹

A könyvtári jegyzeteléseknek is maradtak nyomai; a kis méretű, vonalas *Pepita füzet* egyik lapjára Vajda egy jól ismert életképet vázolt fel, a könyve fölé görnyedő nő épp lapoz egyet, a bal felső sarokban a helyszín és az idő is jelezve van: *Bpest Városi Könyvtár, szept. 22.* Amikor nem volt kéznél a füzet, akkor könyvtári kéréslapra jegyzetelte a könyvcímeket és a leltári számokat.

Vajda kölcsönzőjegyének az 1930-as évek közepén a 2885-ös volt a száma. Erre abból következtettem, hogy a bibliográfiában három olyan könyvet is találtam, amelyek a borító belső oldalára ragasztott kis fülben megőrizték a 20. század első felében használt kölcsönzőlapokat a kölcsönzés dátumával, és a kölcsönzőjegy számát is megemlítik. Kettőn a 2885-ös szám olvasható. A közepes méretű, négyzethálós füzetben először Heinrich Schäfer *Von ägyptischer Kunst besonders der Zeichenkunst* című könyve szerepel a 2885-ös szám említésével és 1937. 05. 28.-as dátummal.¹² A következő mű Otto Grautoff *Formertrümmerung und Formaufbau in der Bildenden Kunst* című műve, amelyet kölcsönzőcédulája alapján 1936 október 23-a és 1942. március 7-

⁹ Az alábbi négy levélben ír erről: 1936. június 9., 1937. május 2., 1937. május 7., 1937. szeptember 12. ld.: *Vajda Lajos levelei* 1996. i. m. 28., 49., 53., 66.

¹⁰ Bálint Endre: Vajda Lajos. *Vajda Lajos emlékkönyv.* Bev. Dévényi Iván. Budapest, 1972. 159.

¹¹ Uo.

¹² Heinrich Schäfer: *Von ägyptischer Kunst besonders der Zeichenkunst.* Leipzig, 1919.

Ellentmondásosnak tűnik, hogy Vajda 1937. május 2-án Júliának írt levelében az említett könyv tartalomjegyzékét, mottóját, illetve egy rövid részletét lemásolta. A kölcsönzés dátuma viszont: május 28. Levelében Vajda azt írja Júliának: „remélem, hogy még te is olvashatod, ha nem maradsz sokáig.”

e között senki sem kölcsönzött ki.¹³ Ez természetesen nem azt bizonyítja, hogy Vajda nem ismerte a könyvet, hiszen gyakran a könyvtárban, helyben olvasott, ilyenkor a kölcsönzölapra nem került pecsét. A harmadiknál, Max Picard *Mittelalterliche Holzfiguren* című művénel a 2885-ös szám mellé az 1938. 03. 20-as dátum van bepecsételve.¹⁴ A kölcsönzölapok adataiból kiderül, hogy a könyveket nem túl gyakran kölcsönözték, így elég valószínű, hogy az egyiptomi művészetről és a középkori szobrokról szóló köteteket egy éven belül Vajda kölcsönözte ki.

Az egyiptológus, Heinrich Schäfer 1919-ben megjelent könyve más szempontból is érdekes.¹⁵ Vajda, 1937. május 2-án Júliának írt levelében hivatkozik rá: „Egy új könyvet vettem ki a könyvtárból, Schäfer *Von ägyptischer Kunst besonders der Zeichenkunst*. A könyv nagyon érdekes dolgokat tárgyal, amelyek engem főképp érdekelnek és érdekelték azelőtt (is), a térbeliség problémáival foglalkozik főképpen, de hibája van rengeteg, főképpen az, hogy hiányzik nála a világszemléleti bázis felismerése.”¹⁶

Vajda levelében ezután a német nyelvű fejezetcímeket sorolja fel hosszasan. A *Levelek* 1996-os kiadásában még nem sikerült beazonosítani a könyvet, ezért a kötet tartalomjegyzéke fakszimilében a 20. oldalon olvasható. A címek sűrűn írottak, nagyon nehezen olvashatók, ám az eredeti tartalomjegyzék összevetésével egyértelművé válik, hogy Vajdát valóban a térproblémák érdekelték elsősorban. Ezt bizonyítja, hogy a könyv főcímei (nem az összes) mellett a térproblémákkal foglalkozó alcímek részletesen szerepelnek, illetve némelyiknél (alcímnél és főcímnél egyaránt) aláhúzással jelölte erőteljes érdeklődését. A kötet több szempontból is különösen jelentős, egyrészt ez az egyetlen könyv, mely felbukkan a *Pepita füzetek*ben és néhány mondatos megjegyzés kíséretében a levelekben is. Ez a füzet datálási problémájának megoldásán túl abban is segítette munkámat, hogy így megismertem, hogy Vajda milyen szempontokat tartott fontosnak egy kultúrkör tanulmányozásánál. Másrészt abból a szempontból is érdekes, hogy Heinrich Schäfer könyvét olvasva a *Pepita füzet*ből ismerős információkra bukkantam. A Schäfer által idézett forrásokra utaló hivatkozások egy részét Vajda kijegyzetelte magának, illetve szerepel egy idézet is a könyvből „Agatharchos von Samos 460 körül és Apollodoros v. Athén a perspektíva feltalálói”, ami szintén Vajda térábrázolás iránti érdeklődésére mutat.¹⁷ A könyv és a *Pepita füzet* bejegyzéseinek összevetése módszertani szempontból is érdekes lehet, feltételezhető, hogy ezek alapján kirajzolódik Vajda jegyzetelésének logikája. A bejegyzések azonban nem egymás után szerepelnek. A perspektíva feltalálói után két, a témához nem köthető, leltári számmal is jelölt könyv szerepel, majd betontéglá, cement- és kályhaüzletekkel kapcsolatos nevek és címek után olvashatjuk a lábjegy-

Így azt feltételezem, hogy Vajda a könyvet a Központi Könyvtárban olvasta, majd Júlia érkezésekor kikölcsönözte. Az idézett levél: *Vajda Lajos levelei* 1996. i. m. 50.

¹³ Otto Grautoff: *Formertrümmerung und Formaufbau in der Bildenden Kunst*. Berlin, 1919.

¹⁴ Max Picard: *Mittelalterliche Holzfiguren*. Erlenbach, 1920.

¹⁵ Schäfer 1919. i. m.

¹⁶ Vajda 1937. május 2-án írt levele: *Vajda Lajos levelei* 1996. i. m. 20., 49-50.

¹⁷ Schäfer 1919. i. m. 54.

zetekből kiírt adatokat. Júliának írt, fent idézett levelében Vajda megjegyzi, hogy hiányolja a könyvből a világszemléleti bázist. Ennek oka az lehet, hogy Vajda a különböző térábrázolási megoldásoknak a magyarázatát az adott kultúra világszemléletének megismerésével együtt vizsgálta. Schäfer a példáit nem hozza összefüggésbe az egyiptomiak világszemléletét meghatározó túlvilágba vetett hittel, az isteneikkel.

A *Pepita füzetek* bemutatása nehezebb feladat. A füzetekből a legismertebb a közepes méretű, vonalas, melyet rendszerint Cézanne színeinek a felsorolásánál és a mellette lévő optikai ábránál kinyitva helyeznek a tárlóba.¹⁸ A füzeteket külön-külön a méretük alapján *közepesnek*, *kicsinek* és *nagynak* fogom nevezni.

A közepes füzet mérete 18,5 x 11,7 cm, vonalas.

A kis füzet mérete 15,5 x 9,5 cm, négyzethálós.

A nagy füzet mérete 20 x 16 cm, vonalas.

Az 1920-as és 1930-as években a rendkívül szegény Vajda Lajos számára a papírnak komoly értéke volt. Életművének ismeretében Vajda művészetében is az anyag szegényessége a jellemző, de nem volt ez másként a mindennapi életében sem. A leveleit is maradék papírokra írta, nagyon sűrűn, többnyire ceruzával. A füzetekkel sem pazarolt. Ahol volt hely, oda számára fontos följegyzést tett, néhol egy korábbi bejegyzésére „csúszott” egy újabb, ilyenkor a szövegek keresztezik egymást. Néha rajzolt is. Vagyis ezek a füzetek – a levelekhez hasonlóan – koncentráltan tartalmazzák a „vajdai intellektust”. A sűrű íráskép mellett komoly nehézséget jelent, hogy Vajda írása nehezen olvasható. Mivel a füzetek első és utolsó bejegyzései között feltehetően majdnem húsz év a különbség, természetesen az írásképben is vannak különbségek. Ez a legkorábbi füzetben a legszembetűnőbb. A közepes füzetet a belső borítóra írt dátum alapján 1921-ben, 13 évesen kezdte el használni, és valószínűleg az 1920-as éveket fedi le. A kicsi füzet viszonylag egységes, egy szerb nyelvű bejegyzés olvasható Vajdától elért kézírással. A nagy füzet, amely Chagall *Ma vie* című életrajzának fordítástöredékeit tartalmazza, sűrűn írt, néhol áthúzások, mondatrész-beékelések nehezítik az olvasást.

A közepes füzet

A *Pepita füzetek* közül ennek a tartalma a legvegyesebb. A vázlatok, könyvcímek, művészettel kapcsolatos információk mellett még egy levél nyers változata is olvasható benne. A kézzel írt jegyzetek között leggyakrabban magabiztos vonalvezetéssel, esetenként kevés tónussal felvázolt grafitval vagy piros ceruzával készült portrékat, felülnézetből ábrázolt, asztalon fekvő jegyzetpapírok és ceruzák kompozícióit, illetve gyerekrajzokat láthatunk.

A rajzok között különböző – főként művészettel kapcsolatos – bejegyzések olvashatók. Cézanne színeinek felsorolása mellett több oldalon is felbukkanak a 20. század első harmadának avantgárd irányzatai és azok képviselői. Legjelentősebbek a füzetben feljegyzett könyv- és folyóiratcímek. Vajda a könyvek nagy részét koherensen, a többi-

¹⁸ A *Pepita füzetek*ben szereplő könyvek átvizsgálása során megtaláltam azt a kiadványt, amelyből Vajda az optikai ábrát és Cézanne színeit kimásolta, ld. Max Raphaël: *Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei*. München, 1919. 32., 86.

től külön összegyűjtve vezette; ezekre példa az általa olvasott könyvek (nagyreszt orosz szépirodalom és Kassák írásai); a népdalokkal, balladákkal, népmesékkal, a bizánci és távol-keleti művészettel kapcsolatos bibliográfia gyűjtése és a barátaitól kölcsönzött könyvek listája. Néhány helyen az egymás alatt sorakozó könyvek és folyóiratok között nem mindig egyértelmű a kapcsolat, esetlegesnek tűnik, mint amikor valaki az éppen hallott vagy látott, számára érdekes címeket feljegyzi. A távol-keleti, a modern francia és magyar művészetről, a bolgár, szerb és bizánci kultúráról szóló tudományos munkák néhol keverednek. Nyelv tekintetében is elég összetett a kép; magyar, francia, német és szerb kötetekkel találkozhatunk. A listán szembevetődő, hogy egy-egy szerzőnek (pl. André Salmon, Julius Meier-Graefe, Lehel Ferenc) szinte az összes addig publikált műve, illetve egy-egy könyvsorozatnak (Valori plastici, Collection Tout un art) a különböző kötetei szerepelnek. Ez alapján azt feltételezem, hogy ezek a tételek inkább Vajda érdeklődését és nem feltétlenül a valós olvasmányokat fedik le. Természetesen ez nem minden esetre vonatkozik, a példányok egy részéhez ekkor itthon vagy a későbbiekben Párizsban is hozzájuthatott.

A kis füzet

A füzet néhány bejegyzéstől eltekintve folyóirat-, tanulmány- és könyvcímeket tartalmaz. A kb. 300 cím többnyire nem tematikusan szerepel, de sok esetben az egymás alatt felsorolt címek között van összefüggés. Az 1930-as években Vajda folyamatosan jegyezte fel az általa érdekesnek tartott olvasmányokat. A füzet feldolgozása után megdöbbenő az összkép, az a kulturális sokszínűség, ami Vajdát foglalkoztatta. Az előző füzet témái újabb irodalmakkal bővülnek, illetve új érdeklődési körként megjelenik a középkori művészet, a prehisztórikus és törzsi művészet, az egyiptomi kultúra, a vallásfilozófia, a pszichopatológia, az okkultizmus. A címlistát néhol rövidebb bejegyzések szakítják meg, például: a tojástempera elkészítésének receptje vagy az ikonfestés technikája.

A nagy füzet

A nagy *Pepita füzet* Marc Chagall *Ma vie* című önéletrajzának fordítástöredékét tartalmazza.¹⁹

A PEPITA FÜZETEK DATÁLÁSA

A *Pepita füzetek* áttekinthetőségét nehezíti, hogy Vajda a közepeset és a kicsit is két irányból, előlről és hátulról indulva is használta. A füzetek alaposabb átvizsgálása során derült ki, hogy melyik végén kezdhetted el Vajda a jegyzetelést. A közepes *Pepitánál* nemcsak a két végén, hanem a bejegyzések és vázlatok között is több alkalommal felcserélődik az irány, így az olvasás során többször forgatni kell a füzetet.

¹⁹ Chagall *Ma vie* című írása 1923-ban jelent meg először Berlinben (*Mein Leben*. Berlin, Paul Cassirer Verlag) Vajda a hagyatékából ismert, valószínűleg Párizsban vásárolt 1931-es francia kiadást kezdte el fordítani 1936 tavaszán.

A közepes füzet

A füzet belső borítójának felső részére Vajda cirill betűkkel írta oda a nevét, mellette a Budapest megjelölés és az 1921-es évszám szerepel, annak ellenére, hogy ekkor Szerbiában élt családjával. Valószínű, hogy ekkor, 1921-ben kezdhetette el a jegyzetelést a füzetbe. A felsorolt könyvek között szerepel Vladimir R. Petković: *La peinture serbe du moyen âge I.* című műve, melyet 1930-ban adtak ki Belgrádban, a többi bejegyzés 1930-nál korábban megjelent kiadványokra vonatkozik. Ezek alapján azt feltételezem, hogy a közepes *Pepita füzet* az 1921-től 1930-ig terjedő időszakban tükörözi Vajda érdeklődési körét. A füzetből egy művészetre fogékony kamasz, majd a főiskolán Csók és Vaszary tanítványaként a szakmára tudatosan készülő fiatalember különböző kultúrák iránti érdeklődése bontakozik ki. Az olvasmánylistában jelentős mennyiségben szereplő avantgárd irányzatokkal kapcsolatos tételeknél fontos szerepet játszhatott Kassák Munka-körének hatása.

A kis füzet

A kis, négyzethálós füzet datálásánál a könyvtári kölcsönzőcédulák nagy segítséget jelentenek. Az említett, a könyvben kialakított fülekbe helyezhető cédulák mellett a könyvek belső borítójára a 20. század első felében kis papírdarabot ragasztottak, amelyekben csak a kölcsönzés dátuma szerepel a könyvtárjegy száma nélkül. Ezekből kiderül, hogy a Vajda érdeklődési köréhez kapcsolódó kiadványokat kevesen kölcsönözték, a pecsétek tanúsága szerint gyakran két-három évig senki sem.²⁰ A Vajda által megjelölt, a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtárban ma még megtalálható kötetek kölcsönzési dátumait összevettem a *Pepita füzet* jegyzeteivel. Ebből egyrészt kiderül az, hogy Vajda melyik oldalról kezdte vezetni a füzetet, másrészt az is, hogy az egymásután szereplő tételek valóban a kölcsönzés időrendjében követhetik egymást. Ez alapján Nikolaj Trubetzkij és Nicholas Arseniew 1927-es orosz ikonokról szóló könyve az első, amely kölcsönzési dátumhoz köthető,²¹ ennél 1936. augusztus 12-e szerepel, a korábban már említett Max Picard-műnél²² az 1938. március 20-a olvasható. A füzet másik végéről vezetett oldalakon, egy korábbi szövegre keresztben ráírva az alábbi bejegyzés olvasható: *November 5-én szombaton 17-kor Gruber festő előadása, Kínai festészet.* November 5-e az 1930-as években 1932-ben és 1938-ban esett szombatra. Vajda 1932-ben Párizsban volt, így ezek alapján az feltételezhető, hogy Vajda a kicsi *Pepita füzetet* 1936 és 1938 között vezette. Az olvasmányok közül a legkésőbbi Tolnay Károlynak *La peinture hongroise contemporaine* című tanulmánya, mely 1937-ben Pécsen jelent meg.

Az adatokból a jegyzetelés iránya is feltételezhető, az elejéről kezdve az általa érdekesnek tartott könyvek címét jegyezte egymás alá. A másik oldalról olvasva a füzetet, két keret mérete után a bejegyzések a Progresszív Művészeknek a Tamás

²⁰ Ez a feltevés abban az esetben igaz, ha abból indulunk ki, hogy ezekből a kiadványokból egy-két példány volt a Fővárosi Könyvtár tulajdonában.

²¹ Evgenij Trubetzkij-Nikolaj Arseniew: *Die religiöse Weltanschauung der altrussischen Ikonenmalerei.* Paderborn, 1927.

²² Picard 1920. i. m.

Galériában rendezett kiállítására, majd alattuk a Nemzeti Szalonban megrendezett KUT-tárlatra utalnak, melyeken 1930-ban Vajda is részt vett. Ezeket valószínűleg az 1936 és 1938 közötti időszakban írta, erre utal, hogy néhány sorral később Julius Meier-Graefe *Neue Zürcher Zeitung*-ban 1935-ben megjelent, a magyar művészetről szóló cikkének adatai szerepelnek.²³

A nagy füzet

A Júliának írt levelekből és Mándy mongráfiájából tudjuk, hogy Vajda 1936 tavaszán kezdte el fordítani Chagall önéletrajzi írását, így ezt a füzetet a kicsi füzetrel párhuzamosan a fordításra használta.²⁴

A *Pepita füzetek*ből megismert olvasmánylista és a hagyatékban megmaradt könyvek, folyóiratok, melyeknek egy részét Vajda Budapesten, másik részét 1930 és 1934 között Párizsban szerezte be, tematikájukban átfedésben vannak a füzetekben érintettekkel.²⁵ Olvasmányai alapján szerzett szellemi és vizuális élményei nagyon sokrétűek. Vajda látszólag egyszerűnek tűnő vonalrajzainak háttérében számos autonóm gondolati egység húzódik meg. A művek nagyon eltérő kulturális gyökerekkel rendelkeznek, ennek következtében, a – sajátos vonalhasználat miatt látszólag egységesnek tűnő – rajzok vagy rajzcsoportok egymástól nagyon különböznek. Vajda esetében az azonos kulturális hatások egy-egy eleme, illetve ábrázolási eszköztára több rajzon végigkövethető, ez alapján is csoportosíthatóak a rajzok.

Vajda műveinek elemzése után világosabbá válhat, hogy miről is ír Vajda 1936 szeptember 3-án feleségének, Vajda Júliának: „Az egész mindenség kölcsönhatásnak van kitéve, ez alól senki sem vonhatja ki magát, s nincs kivétel. Egyik ember vagy egyik kultúra, civilizáció, művészet megtermékenyíti a másikat, az élet törvénye ez.”²⁶

Ezt a gondolatot fogalmazza meg Vajdára vonatkoztatva a művész halálának 15. évfordulóján jó barátja, Bálint Endre: „Harminchárom év elegendő volt arra, hogy a prehisztórikusoktól napjainkig jóformán valamennyi kultúrreteg alól kiemelje azt, és személyesen átszűrje, ami a modern szellem számára használható.”²⁷

²³ Julius Meier-Graefe: Kunst in Ungarn. *Neue Zürcher Zeitung*, 1935. [valójában két cikkről van szó, amelyek április 1-én és április 2-án jelentek meg].

²⁴ Mándy 1983. i. m. 78.; 1936. augusztus 27-én Júliának írt levelében ez áll: „Chagallt most nem fordítom, mert Pesten hagytam, mielőtt kijöttem, hogy ne zavarjon a munkámban. Majd ősszel folytatatom feltétlenül, ez nem nyárra való munka, jó lenne majd kiadni.” *Vajda Lajos levelei* 1996. i. m. 42. Vajda a fordítást végül nem fejezte be.

²⁵ Vajda megmaradt könyveinek folyóiratairól bővebben ld.: Passuth 2009. i. m. 202–217.

²⁶ Vajda 1936. szeptember 3-án írt levele. *Vajda Lajos levelei* 1996. i. m. 45–46.

²⁷ Bálint Endre: *Emlékezés Vajda Lajosra Vajda Lajos halálának 15. évfordulóján*. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, MDK-C-I 170/297.

Molnos Péter

AZ „ÁHÍTOTT ZSÁKMÁNY” ÉS A FUTNI HAGYOTT VAD

SZERZEMÉNYEZÉS A KIZÖKKENT IDŐBEN

A második világháború vége a Herzog-gyűjtemény örököseit, Herzog Mór Lipót gyermekeit merőben különböző helyzetben találta. A már 1942-ben munkaszolgálatra behívott, majd az orosz frontra került Herzog András ekkor már valószínűleg évek óta nem élt. Öccse, Herzog István mindvégig Budapesten maradt, s a legdrámaibb hónapokat a spanyol nagykövetség védelme alatt álló házban vészelte át. Életét nagy valószínűség szerint annak köszönhetette, hogy testvére, András volt feleségének új férje, a korábbi – egyébként maga is a Gestapo elől menekülő – kormányfő fia, ifjabb Bethlen István gróf a legnagyobb bajban megszervezte számára a védett házba való menekülés lehetőségét. A harmadik örökös, Herzog Erzsébet, férje révén részese volt a második világháború egyik leghíresebb mentőakciójának: ő, valamint a Weiss, a Kornfeld, a Mautner és a Chorin család további 22 tagja a Waffen SS-t képviselő Kurt Becher ezredessel kötött megállapodásnak köszönhetően – a Weiss Manfréd művek 25 éves bérleti jogáért cserébe – sértetlenül elhagyhatta az országot, majd Portugáliában, később pedig az Amerikai Egyesült Államokban telepedett le.¹

Az elkövetkező néhány esztendő során számos remekmű érkezett vissza a Csányk Dénes által a közeledő front elől Nyugatra szállított vagy a menekülés utolsó hazai állomásán, Szentgotthárdon hagyott műtárgyanyagból. Az egyik első, már 1945 augusztusában hazatérő „csomagban” volt Herzog István néhány kimagasló értékű festménye, melyek története kitűnően jellemzi a háború végét követő néhány év izgalmas, nagy közhaszonnal kecsegtető, ugyanakkor rengeteg enyhébb vagy súlyosabb erkölcsi dilemmát is felvető múzeumi és politikai manővereit.

A vagyonától megfosztott, anyagi nehézségekkel küzdő báró augusztus folyamán informális csatornákon felvetette, hogy a Szentgotthárdról frissen visszatért képei közül néhányat értékesíteni kíván. Több gyűjtővel tárgyalt, de az általuk kínált szemérmetlenül alacsony árat nem volt hajlandó elfogadni. Egy, a Szépművészeti Múzeum Irattárában őrzött, 1945. szeptember 4-én írt hivatalos emlékeztető szövege szerint „ekkor merült fel a gondolat, hogy gyűjteményének egyes darabjait a múzeum részére kellene megvásárolni”.² Az intézmény feltűnően

¹ Kugyela Ákos: A Weiss Manfréd konszernről a Rákosi Mátyás Művekig: egy családi vagyon végnapjai. *Archívnet. XX. századi történeti források*, 2004/6.

² Genthon István és Varjú Domokos által aláírt „Pro memoria”, 1945. szeptember 4., Szépművészeti Múzeum, Irattár, 223/1945.

jól értesült, a gyűjtőkkel kitűnő kapcsolatot ápoló restaurátora, Varjú Domokos augusztus 22-én eladási megbízást kért és kapott Herzogtól, s ezzel felszerelkezve elkezdődhetett a nagy terv gyakorlati kivitelezése.³ A múzeum frissen kinevezett igazgatója, Genthon István nyeregben érezhette magát, hiszen a kért vételárat az új kormány pénzügyminisztere egyetlen pillanat alatt előteremtette. Ez a szokatlan gyorsaság nem volt véletlen: az az Oltványi Imre állt ekkor a minisztérium élén, aki több művészeti monográfia szerzőjeként, a *Magyar Művészet* című folyóirat 1935–1938 között felelős szerkesztőjeként, és nem utolsósorban nagy tapasztalatú műgyűjtőként pontosan tudta, hogy egyszeri és megismételhetetlen lehetőséget kínált fel nekik a magyar történelem aktuális fordulata. Genthon levelet írt Oltványinak, amelyben röviden összefoglalta a helyzetet: „Arról van szó, hogy az egyik Herzog báró képeit el akarja adni s rövid opciót adott rá. Greco, Goya, Renoir, Monet, Magnasco stb. vásznairól van szó, mint tudod. Az árak mérsékeltek látszanak, a nemzetközi műpiachoz képest komikusan alacsonyak. Nem kérek Tőled mást, csak azt, hogy tisztelj meg a hivatalban pénteken vagy szombaton délelőtt öt percre, megnézni az áhított zsákmányt. Tudom, hogy ebben az esetben Nálad nyert ügye van a múzeumnak.”⁴

Oltványi a képek megismerése után azonnal, még augusztus 17-én ígéretet tett az összeg előteremtésére, amelyet Herzog – jogosan tartva az egekbe szökő inflációtól – 650 darab 20 frankos Napóleon-aranyban kötött ki. Az alku szerint Greco *Apostolfeje* 300,⁵ Isenbrant háromrészes oltárképe 250,⁶ valamint Monet *Bárkák*⁷ és Renoir *Leányfej*⁸ című képe 50–50 Napóleon-aranyért került volna a Szépművészeti Múzeum tulajdonába.⁹ Az árak – Genthon kifejező szavaival szólva – valóban komi-

³ Az augusztus 22-én kelt, augusztus 30-ig érvényes megbízólevél szeptember 5-én készített másolata, Szépművészeti Múzeum, Irattár, 223/1945. Az alább felsorolt képeken kívül a megbízólevélben szerepelt még Magnasco *Tájképe* 30, Van Coelen *Női arcképe* 25 és Goya *Ivók* című festménye 500 Napóleon-aranyért.

⁴ Genthon István keltezetlen levélfogalmazványa Oltványi Imre pénzügyminiszternek, 1945. augusztus, Szépművészeti Múzeum, Irattár, 204/1945.

⁵ El Greco: *Szent Jakab apostol* (Tanulmányfej), 1600 körül. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Ltsz.: 9048.

⁶ Adriaen Isenbrant: *Krisztus a kereszten Szent Andrással, Szent Mihály arkangyallal és Assisi Szent Ferencsel*, 1510 körül. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Ltsz.: 9047/a; Adriaen Isenbrant: *Keresztelő Szent János* (az oltár bal szárnya), 1530-as évek. Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz.: 9047/b; Adriaen Isenbrant: *Szent Jeromos* (az oltár jobb szárnya). Budapest, Szépművészeti Múzeum, Ltsz.: 9047/c.

⁷ Claude Monet: *Három halászhajó* (Bárkák), 1886. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Ltsz.: 436. B.

⁸ Pierre-Auguste Renoir: *Leány mellképe* (Leányfej), 1892 körül. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Ltsz.: 435. B.

⁹ A Herzog István által adott megbízólevél egyik másolati példányán a festmények mellé beírták a pengőben számolt árakat is. Eszerint a Renoir- és a Monet-kép 1-1 millió, a háromrészes Isenbrant-oltár 5 millió, míg a Greco-festmény 6 millió pengő árán szerepelt az értékelésben. Szépművészeti Múzeum, Irattár, 223/1945.

kusan alacsonyok voltak, sőt mélyen alulmúlták a Herzog Mór Lipót által annak idején kifizetett összegeket – nem annyira a képek valós értékét, inkább a különleges történelmi szituációt és az eladó kiszolgáltatottságát jellemezték. A manapság jócskán 10 millió eurónál többet érő Monet-festményért kért 50 Napóleon-arany mai áron megközelítőleg 4 millió forintnak felelne meg. Ennek Herzog Mór Lipót az 1912-es vásárlás során több mint az ötszörösét fizette ki.¹⁰

Az üzlet nyélbe ütése előtt látszólag minden akadály elhárult, de az utolsó pillanatban valami mégis közbejött: mikor augusztus 22-én délelőtt 10 órakor a múzeum megbízottai, Varjú Domokos és Farkas Zoltán felkeresték a lakásán Herzog Istvánt, meglepve szembesültek azzal, hogy az eladó addig nem hajlandó aláírni az aranyak átvételéről szóló nyugtát, „amíg a Pénzügyminisztertől mentesítést nem kap a későbbi rendelkezés folytán esetleg bevallandó és beszolgáltatandó Napóleon-aranyakra”.¹¹ Herzog látszólagos akadékoskodása – ismerve az előzményeket, családja alig egy évvel korábbi teljes állami kisemmizésének történetét, valamint az arany kötelező bejelentéséről és beszolgáltatásáról szóló aktuális pletykákat és cikkeket – teljesen érthető volt, ám a múzeum emberei nem voltak hajlandók kompromisszumra.¹² Figyelmeztették őt, hogy utólagos feltételeket nincs módjuk teljesíteni, a kialakított vételárat letétbe helyezik, és ezzel egy időben kérni fogják a festmények tulajdonjogának bírói rendezését. Herzog nem engedett a nyomásnak, így augusztus 29-én lejárt az általa megadott vételi opció: az üzlet, a Szépművészeti Múzeum történetének egyik legnagyobb szerzeményezése látszólag kútba esett. Két nappal később a bárót minden bizonnyal évtizedek óta jól ismerő muzeológus, Meller Simon is beszállt a puhítási kísérletbe: elment a gyűjtő lakására, és közösen megjelentek a Szépművészeti Múzeum főigazgatójának irodájában. Genthon nyomatékosan közölte Herzoggal, hogy „az eladott festményeket állami tulajdonnak tekinti, és hogy vonakodása esetén a vételárat letétbe fogja helyezni és pert indít a tulajdonjog megállapítása végett”.¹³ A fenyegetés egyelőre nem használt, Herzog István ez alkalommal is megtagadta a pénz átvételét.

Genthon szeptember 5-én a Közalapítványi Ügyigazgatóságához, a Szépművészeti Múzeum jogi képviselőjéhez fordult, amelynek főügyésze, dr. Abaffy Gyula már másnap levelet írt Herzog Istvánnak. Közölte vele, hogy jogi értelmezésük szerint a kérdéses képek már a múzeum tulajdonát képezik, és ezen semmit sem változtat, hogy a kialakított vételárat az eladó nem volt hajlandó átvenni. Előírányozta, hogy

¹⁰ A képet Herzog Mór Lipót 1912. augusztus 22-én vásárolta 14 ezer svájci frankért a frankfurti Kunstverein kiállításán. Géber Antal: *Magyar műgyűjtők*. I-II. Gépírat. Szépművészeti Múzeum Könyvtára. Szerk. Tóth Melinda. Budapest, 1970. 282.

¹¹ Ld.: 2. jegyzet.

¹² „a kormány elrendeli még a valuták és az arany kötelező bejelentését, az átvételi árfolyam megállapítása után pedig a beszolgáltatást is. Az új rendelet megjelenése után annak végrehajtását a legnagyobb szigorral fogják keresztülvinni.” Megszűnik a szabad valuta- és aranyforgalom. *Népszava*, 1945. augusztus 24. 3.

¹³ Ld.: 2. jegyzet.

ha Herzog szeptember 7-én délután 2 óráig sem venné át a 650 Napóleon-aranyat, akkor azokat a Magyar Nemzeti Bankban fogják letétbe helyezni.¹⁴

A levél tartalmazott egy rövid, fenyegetésnek is értelmezhető kitétel,¹⁵ amelyen Herzog István minden bizonnyal alaposan elgondolkodott: feladta eredeti szándékát, és a kért biztosíték nélkül is rábólintott a megállapodásra. Szeptember 20-án nyugta ellenében átvette a festményeiért járó 650 aranyat a Szépművészeti Múzeum igazgatóságától, s így „a képeladás ügye minden formának megfelelő törvényes befejezést nyert”.¹⁶

Genthon méltán volt elégedett, hiszen a múzeum történetének egyik, ha nem a legjobb üzletét kötötte meg, alig pár hónappal a viláégés után. Rövid levélben beszámolt Oltványinak az ügy megnyugtató lezárásáról, megköszönte a miniszter hathatós támogatását, és a reménytelen jövőt is felvillantotta: „Az az érzésem, hogy amíg a múzeumnak ily nagyvonalú, biztos ízlésű és gyorsan cselekvő pártfogói vannak, bizalommal tekinthet a jövője elé, bármily nagy sebek is érték a közel-múltban.”¹⁷

A Herzog-kollekció maradványa azonban még számos potenciális „zsákmányt” rejtett, így Genthon – egy vérbeli gyűjtő elszántságával – tovább ütötte a vasat: az elsőként kiválasztott képek mellé még kettőt igyekezett becserkészni a Szentgott-hárdról visszahozott műtárgyak közül. Goya *Ivók*¹⁸ és Courbet *Forrásnál*¹⁹ című képének 500, illetve 50 Napóleon-aranyra rúgó árát a korszak egyik hirtelen felemelkedő, ellentmondásos megítélésű politikusától, dr. Balogh István államtitkártól próbálta kijárni, aki Oltványihoz hasonlóan akkorra már műgyűjtőként is hírnevet szerzett.²⁰ Genthon 1945. augusztus 30-án megírt levele azonban nem hozott eredményt: az akkoriban még eredeti, ma már csupán egy későbbi utáztatnak tartott Goya-kép kisiklott a kezei közül, és hamarosan elhagyta Magyarországot, míg a Courbet-festmény csupán évekkel később, rendőrségi és jogi eszközök bevetése árán került a Szépművészeti Múzeum gyűjteményébe. A megszerzés módja ekkor már korántsem volt annyira bravúros, mint az első üzlet alkalmával: az egyre keményedő

¹⁴ Dr. Abaffy Gyula levele Herzog Istvánnak (másolat), 1945. szeptember 6., Szépművészeti Múzeum, Irattár, 223/1945.

¹⁵ „Ha tehát a szolgáltatás meghiúsulna, például a szolgáltatás tárgya megsemmisülne, elveszne, azt elkoboznák, lefoglalnák stb., ez báró úr kára lenne.” Ld.: 10. jegyzet.

¹⁶ Genthon István levele a Közalapítványi Ügyigazgatóságnak, 1945. szeptember 21., Szépművészeti Múzeum, Irattár, 237/1945.

¹⁷ Genthon István dátum nélküli levélfogalmazványa Oltványi Imrének, Szépművészeti Múzeum, Irattár, 237/1945.

¹⁸ A jelenleg az amerikai Raleigh-ban, a North Carolina Museum of Artban őrzött művet ma már csupán Goya stílusában, ám legalább két évtizeddel a mester halála után, 1850 körül készült alkotásként tartják nyilván.

¹⁹ Gustave Courbet: *A fouras-i forrás*, 1863. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Ltsz.: 458. B.

²⁰ Genthon István levele dr. Balogh Istvánnak, 1945. augusztus 30., Szépművészeti Múzeum, Irattár, 213/1945.

diktatúra keretei között a politika a korábbi évekkel ellentétben a jog és a gentleman agreement helyett a nyers erőt vetette be a szerzeményezés folyamán.

Az új módszer egyik alappillére egy abszurd szabály következetes érvényesítése volt: a holokausztot túlélő, nem egy esetben súlyos anyagi nehézségekkel küzdő zsidó gyűjtőknek tetemes, a művek értékének tíz százalékát kitevő vámot és egyéb illetéket kellett fizetniük azon műtárgyak után, amelyeket tőlük a magyar hatóságok 1944 májusa és júniusa között elkoboztak, majd a front elől Nyugatra szállítottak. A szerencsésen megmenekült és az ún. ezüstvonattal Budapestre visszahozott tulajdonait tehát csak akkor kaphatták meg, ha lerótták ezt a tartozást, ellenkező esetben a műveket a Vámhivatal, illetve a Magyar Államrendőrség a „hazahozatali illeték” fejében kíméletlenül lefoglalta és zárta. Ez történt Herzog István egy sor képével, többek között El Greco *Krisztust megfosztják a ruháitól*,²¹ Zurbarán *Szent András*,²² Vivarini *Madonna szentekkel*,²³ Ribot *Csendélet*²⁴ és Courbet *Forrás*²⁵ című festményével.²⁶ A már 1947 májusában hivatalosan Herzognak ítélt művek közül kettőt, Koninck *Tájképét*²⁷ és Zurbarán *Szent Andrását* Herzog István (illetve hivatalos gondnoka, Herzog Istvánné) 1947. július 17-én több mint 6 ezer forint illeték és becslési díj befizetése ellenében visszakaphatta.²⁸ E művek sorsa sem került azonban nyugvópontra, ugyanis Herzog Istvánnét 1948 végén „fizetési eszközökkel elkövetett visszaélés” büntette, pontosabban műtárgyak csempészése miatt eljárás alá vonták,²⁹ négy festményét pedig bűnjelként lefoglalták.³⁰ Ez az epizód jelentette a krimibe illő kacskaringós történet utolsó fejezetének nyitányát: Zurbarán, Vivarini, Courbet és Ribot említett festményei a gazdasági rendőrség letétjeként 1948. november 2-án újra a Szépművészeti Múzeumba kerültek,³¹ ahol 1951-re – már Oltványi Imre igazgatósága alatt – valamennyit leltárba vették.³²

A gyűjtemény darabjainak külföldre csempészése néhány esetben sikerrel járt, s akadt olyan eset is, amikor egy-egy kapitális mű engedéllyel hagyta el Magyarorszá-

²¹ Budapest, Szépművészeti Múzeum, Ltsz.: 50.747.

²² Budapest, Szépművészeti Múzeum, Ltsz.: 50.749.

²³ A korábban Vivarini munkájának tartott képet ma már Giovanni Battista da Udine alkotásaként tartják nyilván. Madonna és gyermeke Keresztelő Szent Jánossal és Szent Jeromossal, 1493–1503 között. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Ltsz.: 50.748.

²⁴ Théodule Ribot: *Megkopasztott szárnyas*, 1875 körül. Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz.: 457. B. 25 Ld.: 19. jegyzet.

²⁶ A gondnokság alatt lévő Herzog István műtárgyai. Veszélyeztetett magángyűjtemények miniszteri biztosa iratai, MNL Országos Levéltára, XIX-I-13-9. dosszié-1949.

²⁷ The Agnes Etherington Art Centre, Kingston.

²⁸ Átvételi jegyzőkönyv, 1947. július 17., Szépművészeti Múzeum, Irattár, 329/1947.

²⁹ A vádiratban szereplő pontos törvényi hely: 1922. évi XXVI. törvénycikk 1. § 3. pont.

³⁰ A budapesti államügyészség átirata a Szépművészeti Múzeumnak, 1949. február 15., Szépművészeti Múzeum, Irattár, 109/1949.

³¹ Átvételi elismervény, 1948. november 2., Szépművészeti Múzeum, Irattár, 410/1948.

³² Szépművészeti Múzeum, Irattár, 329/947; 12/1949; 109/1949.

got. E kivételes darabok közé tartozott Gauguin *Csendélet Laval portréjával* című festménye,³³ amely több, egykor Herzog András gyűjteményéhez tartozó remekművel együtt 1947 április végén érkezett haza Münchenből. A fennmaradt bontási jegyzőkönyvek tanúsága szerint április 25-én kerültek sorra azok a ládák, amelyek a legnagyobb értékeket rejtették. A köz- és magángyűjteményekből elhurcolt művészeti alkotások miniszteri biztosának hivatalában, a Dózsa György út 41.-ben lezajlott eseményen többek között a miniszteri biztosként heroikus munkát végző Jeszenszky Sándor, valamint a Szépművészeti Múzeumot képviselő Genthon István, Pigler Andor, Garas Klára és Farkas Zoltán vett részt.³⁴ A „II. U. 77.” jelzésű, 30 kg tömegű ládából El Greco *Olajfák hegyén* című képe került elő,³⁵ míg a „II. U. 76.” feliratot viselőből Herzog András kollekciónak olyan kivételes koronái, mint Greco *Szent András kereszttel*,³⁶ Corot *Margarétás hölgy*,³⁷ Nicolas Maes *Női arckép* és Gauguin *Csendélet Laval portréjával* című alkotása. Az utóbbi, a „vakkeret mentén behorpadva, egyébként sértetlen” állapotban előkerült festmény alig egy esztendeig tartó hányattatása az Andrassy úti palotából a budafoki sziklapincén, a politikai rendőrség svábhegyvi villáján, a Szépművészeti Múzeum alagsorában lévő „rökalyukon”, a fedetlen Hangya-teherautó platóján, a pannonhalmi apátság pincéjén, a szentgotthárdi cisztercita apátság óvóhelyén, az osztrák állomások között kavargó vasúti vagonon át az amerikai csapatok müncheni központi gyűjtőraktáráig, a Central Collecting Pointig tartott, ahonnan közel két év múlva tért vissza Budapestre.³⁸

A „vámkártya” kijátszása természetesen a Herzog Andrást képviselő exfeleség, ifjabb Bethlen Istvánné ellen is megtörtént: a külföldről visszatért festmények csak úgy kerülhettek a jogos örökösök birtokába, ha lerótták a hazaszállítás költségeit és a tíz-százalékos illetéket. Ezt a hatóságok 31 661 forintban állapították meg, amelynek pénzbeli kiegyenlítésére a családnak feltehetően nem sok esélye volt. A kiutat a gyűjtemény egyik darabjának beáldozása jelentette: az örökösöket képviselő Oppler Emil ügyvéd a Szépművészeti Múzeum javára felajánlotta Chardin *Pulykacsendélet* című festményét,³⁹ amelyet Genthon javaslatára – némi huzavona után – a pénzügyminiszter elfogadott. Az így létrejött megegyezésnek köszönhetően 1948. július 7-én Oppler átvehette Gauguin *Csendélet Laval portréjával* című alkotását, s

³³ A kép mai őrzési helyéig, az Indianapolis Museum of Art gyűjteményéig vezető izgalmas útról: Topor Tünde: Gauguin a ládában. Egy kép útja, avagy hogyan került Gauguin *Csendélet Laval* profiljával című képe Budapestről a Herzog-palotából Indianapolisba. *Artmagazin*, 2, 2004, 2. 14–16.

³⁴ „1947. évi április hó 25-i bontás eredménye”, 1947. április 25., Elhurcolt javak kormánybiztoságának iratai, MNL Országos Levéltára, XIX-I-12-538/1947, 3.

³⁵ Budapest, Szépművészeti Múzeum, Ltsz.: 51.2827.

³⁶ Budapest, Szépművészeti Múzeum, Ltsz.: 51.800.

³⁷ Budapest, Szépművészeti Múzeum, Ltsz.: 501.B.

³⁸ A Nyugatra vitt művek sorsáról ld.: Farkas Kornél: Műtárgymozgások 1938–1945. *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum a második világháborúban*. Szerk. Pál Lajos, *Századok Füzetek*, 5. Budapest, 2009. 59–104.

³⁹ Budapest, Szépművészeti Múzeum, Ltsz.: 8898.



A második világháború után Nyugatról hazatért műtárgyak vizsgálata a Szépművészeti Múzeumban, 1946 (MTI). Balról jobbra: Pataky Dénes, világos bundában H. Takács Mariann, kosztümben Aggházy Mária, hátul, Petrus Christus Madonnájával Kákay-Szabó György, sötét kabátban Pigler Andor, fehér köpenyben, az asztal fölé hajolva Devich Sándor, a jobb szélén cigarettával Dobrovits Aladár. (A szereplők azonosításáért köszönet illeti Passuth Krisztinát, Bardoly Istvánt, Tátrai Vilmost, Geskó Juditot, Illés Esztert és Tátrai Júliát.)

egyidejűleg elfogadta, hogy „a festmény további intézkedésig az ország területéről ki nem vihető”.⁴⁰

Nem meglepő, hogy az új viszonyok között a család a festmény eladása mellett döntött, hiszen a munkaszolgálat idején elpusztult András nővére és annak férje, Weiss Alfonz – akit sógora a végrendeletében vagyonának és gyermekeinek gondnokául is kijelölt – ekkor már évek óta külföldön élt, s a család itthon maradt tagjai is a mielőbbi költözést tervezték. Az ügyvédnek átadott festmény hamarosan Herzog András egykori feleségéhez, ifj. Bethlen Istvánnéhoz került, aki Donáth Pált bízta meg az eladással. A neves, évekig Párizsban élő műkereskedő még júliusban felkereste a Szépművészeti Múzeum igazgatóját, hogy a Gauguin-képhez kiviteli engedélyt szerezzen. Genthon az ügy kényes voltára, a várható hírlapi támadásokra hivatkozva Bóka László államtitkárhoz fordult, miközben maga érezhetően az engedély megadása mellett érvelt.⁴¹ Hangsúlyozta, hogy a „Szépművészeti Múzeumnak két Gauguin-

⁴⁰ Átvételi jegyzőkönyv, 1948. július 7. Szépművészeti Múzeum, Irattár, 234/1948.

⁴¹ Genthon István levélfogalmazványa dr. Bóka László államtitkárnak, 1948. augusztus 2., Szépművészeti Múzeum, Irattár, 300/1948.

képe van, melyek közül az egyik – *Fekete sertések* – a mestert sokkal jobban reprezentálja”. Az igazgató azt is fontosnak tartotta közölni, hogy „a vevő mindenben a törvényes rendelkezésekhez óhajtja tartani magát, a valutát a Nemzeti Bank pénztárába befizeti s a szokásos illetékeket kiegyenlíti”, de mindennek ellenére azt is lerögzítette, hogy az engedélyt csak abban az esetben hajlandó megadni, ha a felettes hatóság erre felhatalmazza.

A minisztérium válasza már másnap, augusztus 3-án megérkezett, amelyben Bóka a múzeumi szakvélemény alapján és a „valutapolitikai érdekek” figyelembevételével nem emelt kifogást a kiviteli engedély megadása ellen.⁴² A festmény a fennmaradt források tanúsága szerint szeptember elején – valószínűleg Donáth Pál közreműködésével – átlépte a határt, szinte pontosan abban az időben, amikor a Herzog család utolsó otthon maradt tagjai, a kép egykori tulajdonosának leányai és édesanyjuk végleg elhagyták hazájukat.

⁴² Dr. Bóka László levele Genthon Istvánnak, 1948. augusztus 3. (másolat), Szépművészeti Múzeum, Irattár, 300/1948.

Árvai Mária

A MOHÁCSI BUSÓK

A „GALÉRIA A NÉGY VILÁGTÁJHOZ” KIÁLLÍTÁSA 1947-BEN –
VISSZATÉRÉS VALAMI ŐSEREDETIHEZ?

A *Galéria a Négy Világtájhoz* egy rövid ideig működő, parányi kiállítóhelyiség volt. Mindösszesen hat kiállítást rendeztek itt nagyjából fél év alatt: *Új világkép* (1947. február 2–23.), *Gyarmathy Tihamér egyéni kiállítása* (1947. március 2–16.), *Lossonczy Ibolya és Tamás* (1947. március 22. – április 4.), *Fekete Nagy Béla kiállítása* (1947. április 8–18.), *Martinszky János kiállítása* (1947. április–május között) és egy utolsót, amelynek dátuma nem ismert, *A mohácsi busók* címmel.¹ Ez a néhány kiállítás mégis fontos, mert – Passuth Krisztinát idézve: „Ha ez a *Galéria* a maga fizikai valóságában nem is volt más, mint egy emeleti galéria a Semmelweis utcában, a Misztótfalusi Könyvesbolt szűk terében, szellemiségében – az adott viszonyok között – mégis a négy világtájt képviselte.”² Az irányító egyéniség – aki ezt a szellemiséget meghatározta – Kállai Ernő volt, köré csoportosultak az Európai Iskolából „kiváló” nonfiguratív művészek.

A fenti rövid listából is kitűnik, hogy nemcsak szigorúan képzőművészeti alkotásokat bemutató tárlatok kerültek megrendezésre a *Galériában*. Ilyen volt az *Új világkép* és *A mohácsi busók*, és ilyen lett volna az *Anatómia* című tárlat, amelyre már nem került sor.³ Míg az *Új Világkép* és az *Anatómia* című tárlat témája az absztrakt művészet és a természet viszonya volt, *A mohácsi busók* esetében a modern művészet népművészethez fűződő kapcsolatai kerülhettek előtérbe. Ez nyilvánvalóan nem lehet független a Korniss Dezső és Vajda Lajos által követett szentendrei programtól, ugyanakkor egészen konkrétan köthető a *Galéria* körül csoportosuló művészekhez, a pécsi és mohácsi kötődéssel és kapcsolatokkal rendelkező Martyn Ferenchez, Fejér Kázmérhoz⁴ és Martinszky Jánoshoz.⁵ A figurális jellegű népművé-

¹ György Péter-Pataki Gábor: *Az Európai Iskola és az Elvont Művészek Csoportja*. Budapest, 1990. 29.

² Idézet Passuth Krisztina *Galéria a Négy Világtájhoz* c. előadásának kiadatlan kéziratából. Az előadás elhangzott 2015. május 14-én a Virág Judit Galéria „Szabadegyetem” című rendezvénysorozatának keretében.

³ Ld.: György-Pataki 1990. i. m. 29., 32., 134.

⁴ Fejér Kázmér (1923–1989) festő, szobrász. Pécsen született Budapesten tanult vegyészetet, és párhuzamosan 1940–1942-ig a Képzőművészeti Főiskolára is járt. A második világháború után az absztrakt művészek köréhez csatlakozott. A *Galéria a Négy Világtájhoz* életében afféle titkári szerepet töltött be, több katalógus előszavának szerzője. 1949-ben Uruguayba emigrált, majd Sao Paulóban telepedett le. Később Párizsban, majd Portugáliában élt.

⁵ Martinszky János (1909–1949) a Budapesti Képzőművészeti Főiskola hallgatója volt, majd a Székes-

szeti anyag bemutatása érintkezési pont az Európai Iskolával, a mohácsi busójárás tárgyaiban rejlő expresszivitás pedig közös érték.

A kiállításról magáról elég keveset tudunk. A kiállítási katalógus néhány példánya fennmaradt,⁶ ám a nyomtatott kiadványban nem szerepel műtárgyjegyzék, mindössze két szöveg olvasható, az egyik a képzőművészeti, a másik a néprajzi kontextust igyekszik megvilágítani. A szövegek szerzője Fejér Kázmér és Dr. Szabó Pál Zoltán, a Dunántúli Tudományos Intézet (DTI) igazgatója.⁷

Fejér Kázmér mindjárt azzal kezdi, hogy felhívja a figyelmet a kiállítás témájának különös voltára, annak szokatlan mivoltára, hogy egy képzőművészeti galéria népművészeti kiállítást rendezzen, ráadásul a sok elvont tárlat után figurális jellegű anyagot mutasson be. Indoklásként a tárgyaknak a képzőművészetben túlmutatató, őseredetinek tartott jellemzőit, az ösztönök kifejeződését, az expresszivitást, a stílus nélküli tisztaságot emeli ki. Az a gondolata, amely a mai, kultúrától kifinomodott képzőművészt állítja szembe az ösztöntől vezérelt emberrel, feltehetően Aby Warburgtól származik. Ezt a sémát a stíluskorszakokra is alkalmazva úgy fogalmaz, hogy az egyes stílusok kezdetén lehet hasonló erejű fellobbanásokat látni. E helyütt a kubizmus nyers forradalmiságát ütközteti a mai nonfiguratív művészet kifinomultságával. A busómaszkokat nyers, ösztönöktől vezérelt kirobbanásként értékelve példaként állítja a kortárs művészek elé, várva az „új busó” eljövételét.

Fejér gondolatai mentén a busókiállítás létrejötté magyarázható valamiféle elementáris erő keresésével az újjászületés érdekében. Ugyanakkor a kortárs nonfiguratív művészet értékelésében volt különbség Fejér és Kállai Ernő között, akinek *Az elvont művészet* első magyar csoportkiállításának katalógusához írt bevezető szövege⁸ egy másik olvasatát világítja meg absztrakció és ösztönök kapcsolatának. Ebben

fővárosi Ipariskola gobelinműhelyében dolgozott. 1936-ban Mohácsra költözött, ahol a polgári iskolában kapott rajztanári állást. 1939-től tagja volt a Pécsi Képzőművészek és Műbarátok Társaságának. 1942-ben megismerkedett Martyn Ferencsel, aki Martinszkyt már 1943-ban Kállai Ernő figyelmébe ajánlotta. 1945-től absztrakt képeket festett, művein sokszor jelennek meg a mohácsi folklór, a busójárás motívumai. 1946-ban szerepelt az *Elvont Művészek I. Csoportkiállításán*. Noha hivatalosan csak 1949-ben nevezték ki az akkor államosított Mohácsi Múzeum (1953 óta Kanizsai Dorottya Múzeum) igazgatójának, nem hivatalosan korábban is dolgozott a városi múzeumban. Komoly része volt *A mohácsi busók* c. kiállítás megszervezésében.

⁶ *A mohácsi busók*. Szerk. Fejér Kázmér, Szabó Pál Zoltán. Budapest, Galéria a Négy Világtájhoz, 1947. A katalógus szövegének első részét közli: György-Pataki 1990. i. m. 126–127.

⁷ Szabó Pál Zoltán (1901–1965), 1923-ban szerzett földrajz-történelem szakos tanári oklevelet. 1943-tól haláláig az 1943-ban alapított Dunántúli Tudományos Intézet igazgatója. Fő kutatási területe a természetföldrajz, ezen belül morfológia, hidrológiai és karsztkutatási eredményeivel szerzett szakmai elismerést.

⁸ Kállai Ernő: *Az elvont művészet első magyar csoportkiállítása*. Ld. Kállai Ernő: *Művészet veszélyes csillagzat alatt*. Szerk. Forgács Éva. Budapest, 1981. 343–348. Az elvont művészet első magyar csoportkiállításán a Képzőművészek Szabad Szervezetének székházában 1946-ban nagyjából ugyanazok a művészek vettek részt, akik a *Galéria a Négy Világtájhoz* körül is csoportosultak. Erről ld.: György-Pataki 1990. i. m. 31. és 26. jegyzet.

az írásában Kállai az elvont művészetet úgy definiálja, mint ami tárgyi képzetektől teljesen független, ugyanakkor kiemeli, hogy ez nem jelent érzelem- vagy indulatmentességet, sőt: „Aki a kiállításunkon bemutatott műveket bármi figyelemmel és fogékonysággal szemléli, nem zárkozhat el annak megismerése elől, hogy jórészt igen határozott érzelmeket, tudat alól feltörő ösztönöket és indulatokat kifejező jeleket vagy a temperamentum közvetlen és heves lendületével teljes festői taglejtéseket lát a vásznanon és papírlapokon. A kiállított művek túlnyomóan expresszív jellegűek.”⁹ Kállai tehát nem túlfinomultnak, hanem nagyon is ösztönvezéreltnek tartja az elvont művészetet. Persze fontos megjegyezni, hogy Kállai differenciál, megnevezi a kivételeket is, Makarius Sameer tárgyilagos konstruktív fejeletét és Fekete Nagy Béla mozgókéonyabb, finom, játékos stílusát.

A kiállítás egy másik összefüggésrendszerbe is beilleszthető, a néprajzi vagy népművészeti kontextusba. A katalógus második szövege ehhez nyújt adalékokat. Szabó Pál Zoltán az álarc mint ősi, mitikus tárgy jelentőségének kiemelésével indít, majd a busójárás sokác eredetéről szól. Röviden – igaz konkrét adatok nélkül – kitér a busójárás történetére, a törökűző eredetlegendára, és az utóbbi évszázadban beállott változásra, a vad mulatozás szabályozással való megzabolozására. Említi a felvonulás és mulatozás mellett megjelenő egyéb, a busójáráshoz kötődő népszokásokat, mint például a vízhordó fa ajándékozását a házassági szándék jelzéseként, a hamuzsákos busó (jankela) halál- és betegségűző, termékenységhozó varázslásait; azután részletekbe menően ismerteti a sokác népszokásokat, házasságkötési és temetkezési szertartásait, életmódjuk jellemzőit. Felhívja a figyelmet ezek értékére, és megőrzésükre, feldolgozásukra szólít fel.

Utóbbi gondolat összecseng Szabó Pál Zoltán pozíciójával: a Dunántúli Tudományos Intézet (DTI) küldetésével, a kulturális javak megőrzésének szándékával. A második világháborút követően a 4450/1945 számú M. T. rendelet értelmében a DTI a pusztuló gyűjtemények védelme érdekében számos alkalommal lépett fel, tevékenységi körébe tartozott az anyaggyűjtés, többek között vásárlások révén. A DTI busójáráshoz kapcsolódó tevékenysége nem merült ki az 1947-es kiállítás szervezésében való részvétellel. Csalog József *Busójárás (Poklada)* c. publikációja¹⁰ 1949-ben, a DTI kiadványaként jelent meg. A szerző jelzi, hogy a helyszíni gyűjtést és a publikációt a DTI és Mohács városa támogatták, és Szabó Pál Zoltán is segítette munkáját feljegyzéseinek rendelkezésre bocsátásával.

A busójárás második világháború utáni helyzetének megértéséhez érdemes röviden áttekinteni annak történetét. Noha a hagyományt a szakirodalom egyöntetűen ősi eredetűnek tartja, és a tavaszi napfordulóhoz, a farsangi – Európában január 6-tól húshagyó keddig tartó, a természet újjászületéséhez, a tél búcsúztatásához köthető, a szaturnáliákból eredeztethető – népszokásokhoz társítja, legrégebbi írásos nyomát egy 1783. május 2. és 4. közötti mohácsi canonica

⁹ Kállai 1981. i.m. 344.

¹⁰ Csalog József: *Busójárás (Poklada)*, a mohácsi sokácok tavaszünnepe. Pécs, 1949. Csalog kifejti, hogy a Poklada jelentése – átöltözés, átváltozás, újjászületés.

visitatio jegyzőkönyvében találjuk, ahol szerepel, hogy az egyházi körök szorgalmazták az esemény megszüntetését.

Abban mára konszenzus van a szakirodalomban, hogy a busójárást, ahogyan az Csalog József említett írásában is szerepel, a sokácok hozták magukkal, majd mohácsi letelepedésüket követően a magyarokkal és betelepült németekkel való együttélés révén további elemekkel gazdagodott.¹¹ A legendát, amely szerint a mohácsi busójárást a törökök Mohácsról való elűzéséhez kötődik, Csalog is megcáfolja. Leírja, hogy Mohácsot 1687 őszén Szebenyi György magyar hajdú foglalták vissza, a sokácok azonban csak 1696 után vándoroltak be erre a területre.¹²

A nagyjából a 18. század óta jelen lévő népszokást a 19. században megpróbálták visszaszorítani. 1801-ben elrendelték a beöltözők megbüntetését, az 1850-es évektől a hatóság is fellépett ellenük.¹³ A 20. század elejére az álarcos busók eltűntek, helyettük csak egy gyér felvonulás maradt. 1926. február 20-án a *Mohácsi Hírlap* arról cikkezett, hogy kiveszőben vannak a busók.¹⁴ Az 1920-as években dr. Horváth Kázmér mohácsi aljegyző és Ete János helytörténész kísérletet tettek a népszokás megrendszabályozására, bevezetve a szervezett vonulást és „az ősinék legjobban megfelelően” felöltöző busók díjazását.¹⁵ Részben ennek a tevékenységnek köszönhetően az 1930-as évekre a hagyomány feléledt, a felvonulás már látványossággént szolgált, idegenforgalmi attrakció lett.¹⁶ A második világháború előtti évekre a népszokás újjáéledt, a háború éveit azonban újabb cezúrát jelentettek.

Csalog beszámol arról, hogy köz- és magángyűjteményekben sokác házaknál körülbelül harminc álarcot látott, a számuk csökkent a légóltalmi megelőző intézkedésként elrendelt padlásomtalánítások miatt és a fokozódó magángyűjtői tevékenység következtében.¹⁷ A DTI tehát azon fáradozott ebben az időben, hogy összegyűjtse a háborút átvészelt tárgyakat. A busójárást újjáélesztését szorgalmazó szándék vezetett azután az ötvenes években két film forgatásához (alkotóik Raffay Anna és Szóts István), amelyek jókora hatással voltak az ezután születő álarcok megjelenésére.¹⁸

¹¹ A néprajzi szakirodalomban korábban más elképzelések is szerepeltek (német, macedón-bolgár, vagy délszláv eredetet feltételeztek), ezek jó áttekintését adja: Böhm Gergely: *Formai változások a mohácsi busóálarcokon*. MKE Szakmódszertani szakdolgozat. Budapest, 2009. 16–17. Elérhető: https://issuu.com/bohmergo/docs/formai_v_ltoz_sok_a_moh_csi_bus_larcokon, utolsó letöltés: 2017. március 3.)

¹² Csalog 1949. i. m. 13–14.

¹³ Böhm 2009. i. m. 17–18.

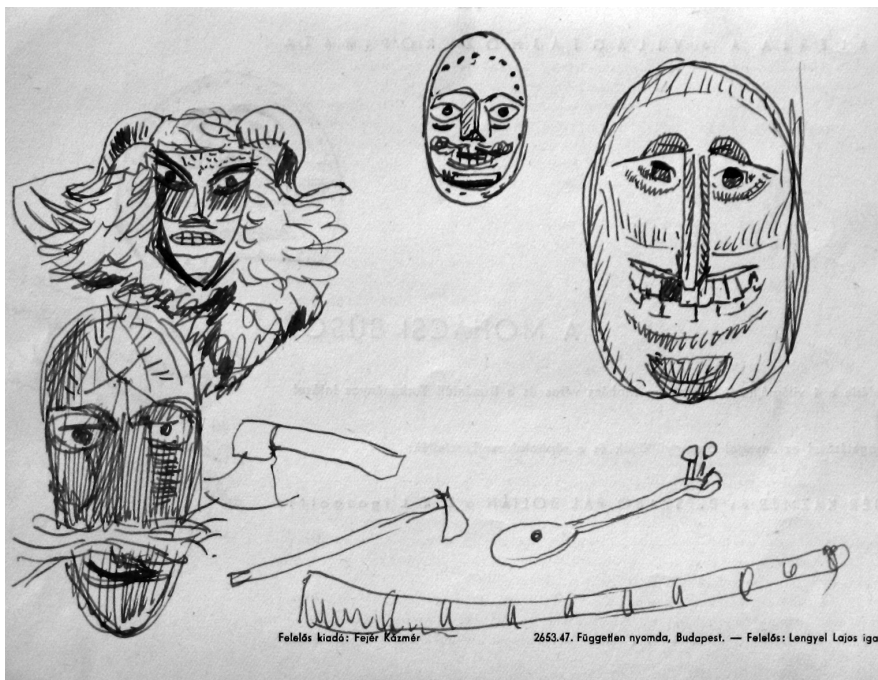
¹⁴ Kiveszőben a mohácsi busó. *Mohácsi Hírlap*, 1926. február 26. – idézi: Böhm 2009. i. m. 18.

¹⁵ Böhm 2009. i. m. 19.

¹⁶ Csalog 1949. i. m. 5.

¹⁷ Uo., 7.

¹⁸ A kontrasztos felvételek érdekében megfogalmazódó filmes elvárásoknak megfelelő – élénk színű, de nem csillogó, éles orrnyergű – álarcok készültek ettől fogva, illetve sok régebbi maszkot átfestettek, átalakítottak. Erről bővebben ld.: Böhm 2009. i. m. 19–20.



1. Lossonczy Tamás lapszéli rajzai *A mohácsi busók* c. kiállítás katalógusának saját példányán, 1947, 2. oldal. Toll, papír, Lossonczy-hagyaték.

© Lossonczy-hagyaték © Pál Éda

Persze a fő kérdés, hogy mi volt látható ezen a rendhagyó kiállításon a Galériában. György Péter és Pataki Gábor alapvető könyvében egyetlen konkrét tárgy szerepel, egy mohácsi busókat ábrázoló fotó, amely Gyarmathy Tihamér tulajdonában volt.¹⁹ Létezik azonban a kiállítás katalógusának egy különleges példánya, amelyre Passuth Krisztina hívta fel a figyelmemet. Ez a példány Lossonczy Tamás hagyatékában maradt fenn, különlegességét az adja, hogy a művész a katalógus lapjaira rajzi jegyzeteket készített a látottakról. Feljegyezte, hogy 20 álarc volt látható, ezek közül tizenegyet lerajzolt, és felskiccelt néhány a busójáráshoz kapcsolódó tárgyat is.

A részletező és igen pontos rajzok segítségével a tizenegy maszkból hét nagy biztonsággal azonosítható korábbi publikációkban szereplő reprodukciók alapján.²⁰ Általánosságban elmondható a mohácsi busók álarcairól, hogy fából faragottak, többnyire egy darab fűzfából. A szélükön lyuksor fut végig, ez arra szolgált, hogy bárány-

¹⁹ György-Pataki 1990. i. m. 41. kép.

²⁰ Az azonosítás biztonsága érdekében egy mohácsi kirándulásra is sor került. 2014 márciusában Passuth Krisztinával közösen látogattunk el a Kanizsai Dorottya Múzeumba, ahol az állandó kiállításban szereplő álarcokat és a látványraktárt is megtekintettük, valamint bepillantást nyerhettünk a múzeum irattárába is Martinszky János után kutatva.

bőrt vagy ködmöndarabot erősítsenek rá, amely csuklyaszerűen hátraesve vállig ért, ellensúlyként tartva az álarcot, hogy azt ne kelljen folyamatosan fogni. Az álarcok színe többnyire vörös vagy fekete. Általánosan jellemző a fogak kiemelt szerepe, részletes megformálása. Az álarcok fogsoránál az eltávolított részek, kitérések – amelyeket Lossonczy Tamás érzékletes rajzain igen pontosan feljegyzett, ezzel megkönnyítve a tárgyak azonosítását – a pipázást tették lehetővé, a pipa behelyezésére szolgáltak.²¹

Nézzük tehát sorban a lerajzolt tárgyakat! A katalógus címlapján található álarcot, amely a busókolomp formáját idézi, nem sikerült azonosítani. A második oldalon két fokos, egy kürt és egy húros hangszer rajza mellett négy maszk is szerepel (1. kép). Közülük a bal alsó sarokban lévő Novotny György pécsi állatorvos gyűjteményéből származik (NOVO3).²² Különleges ismertetőjegye a homlokrészen szereplő vésett, fehér festékkel kitöltött rajzolat (vulva?). Ezen a lapon a többi maszkot nem sikerült azonosítani, a jobb szélén található rajzhoz hasonló típusú álarcot azonban lehet említeni. Ilyen lehetne a Novotny-gyűjteményben található különleges, zöld színezésű álarc (NOVO2),²³ bár annak kiálló álla jóval szélesebb, vagy a Kanizsai Dorottya Múzeumban található hasonló felépítésű, de rövidebb orrú maszk (KDM 54.407.1).²⁴ A harmadik oldalon lerajzolt bőrcsuklyás álarc szintén magángyűjteményből való volt, reprodukciója szerepelt Csalog József képei között is.²⁵ A negyedik oldalon felül látható rajz a Kanizsai Dorottya Múzeumban őrzött tárgyat ábrázolja (KDM 54.399.1),²⁶ míg az alatta lévő rajz az 1957-ben mohácsi gyűjtés révén a Néprajzi Múzeum gyűjteményébe került tárgyat (NM 57.45.1) örökíti meg csuklya nélkül.²⁷ (2. kép) Az ötödik oldalon látható álarc a többtől elütően szarvakkal is díszített. Ez szintén a Kanizsai Dorottya Múzeum gyűjteményéből való (KDM 54.401.1), egyedi szájformája alapján nagy biztonsággal azonosítható.²⁸ A hatodik oldalon szereplő két skicc ugyanazt, a szintén a Novotny-gyűjteményből származó álarcot (NOVO1) ábrázolja szemből és oldalnézetből, kihangsúlyozva a maszk jellegzetességét, az erőteljesen előreugró állrészt.²⁹ Ennek a belső oldalán szignált tárgynak a készítője is ismert. Filákovics Mihály maszkfaragómester alkotása, 1938-ban készült. A hetedik oldalon egy korsó, egy kanna és egy vízholdó

²¹ A pipázás a második világháború előtt elterjedt volt, a formai jegy azonban a pipázás eltüntével is megmaradt. Ld.: Böhm 2009. i. m. 28.

²² Reprodukálva: Mándoki László: *Busómaszkok. A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve*, 1961. Pécs, 1962. 173.; Csalog 1949. i. m. III. tábla: 5. kép; és Böhm 2009. i. m. képmelléklet: 87–88. kép.

²³ Jelzettel maga a gyűjtő látta el álarcait, azok belső felületén. Reprodukálva: Böhm 2009. i. m. képmelléklet: 83–84. kép; Csalog 1949. i. m. III. tábla: 4. kép; Mándoki 1962. i. m. I. tábla: 16. kép.

²⁴ Reprodukálva: Böhm 2009. i. m. képmelléklet: 81–82. kép.

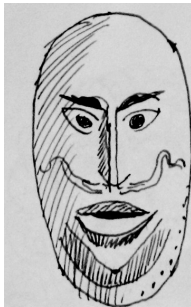
²⁵ Reprodukálva: Csalog 1949. i. m. III. tábla: 2. kép; Mándoki 1962. i. m. 175. (20. képen jobb oldalt).

²⁶ Reprodukálva: Mándoki 1962. i. m. III. tábla.

²⁷ Reprodukálva: *Busómaszkok. A Néprajzi Múzeum vendégkiállítása*. A katalógus szövegét írta: Szűcs Alexandra. Dunajváros, Intercisa Múzeum, 2002. – a címlapon, illetve 16. kép.

²⁸ Reprodukálva: Mándoki 1962. i. m. I. tábla: 10. kép.

²⁹ Reprodukálva: Böhm 2009. i. m. képmelléklet: 73–74. kép; Mándoki 1962. i. m. 172.: 15–17. kép.



ludása és képzetele megengedte, fejlesztette. Míg a népművészet löbbi ága, himzés stb. ha lassan is, de vállozott a korral — hiszen öltöni könnyebb, mint faragni —, a busó ősi felépíltetésében megmaradt.

Megdöbbenő a klasszikus formákhoz szokott szemnek ez a plasztikai törvényektől fűggellen kirobbanás, ez az őszinte nyersége a primér ösztönnök.

Ezek a busók elindítói lehetnek valamely művésznek s elgondolkodtató, mikor és milyen formában fog megjelenni az az új „busó”, mely végeztet veli mai kultúránknak, mai színle túlfinomodott művészeti eszményeinknek, hogy robbanékony erejével új horizontokat nyisson meg a csiszolt művész-klasszikusok előtt.



Az ősi életformák mithikus szokásainak egyik legjellegesebb tárgya az álarc, ami által kiválasztott személyek az emberek életét irányító hatalommal léphettek közvetlen kapcsolatba. Az ősi életforma mithikus elemei a hegységek és az őserdők védelmében maradtak fenn.

A Balkán-félsziget zordon hegyei között őriz ilyen elemeket. A török háborúk viszontagságai kimozdították helyükből a hegyek és völgyek népeit és egész népcsoportokat doblak hosszú vándorlással hazánk földjére. Mohácsra a sokak kerültek. A Duna ártéri erdőségei, a mohácsi sziget nádasai közt emelkedő halmok, a morolvák közötti útvesztők a hadvonalások elől rejtőzködő népek menedéket adtak. Később a civilizáció fenyegette a hagyományokat, azonban Mohács az ország ama szögletében fekszik, ahol ősi szokások megőrzése lehetséges volt. A messze évezredekre visszanyúló mithikus hagyományok legérdekesebb megnyilvánulása a sokak busójárás.

A tavaszi napéjegyenlőség idején indult meg a busójárás. Később a farsang utolsó napjaira szorítkozott, vélhetőleg ez már a hagyomány és keresztény környezet kompromisszuma. A busójárás mégsem azonos a farsangi orgiákkal, bár régen napokon keresztül tartó vad mulatozásban nyilvánult meg. A sokak negyed főterén hatalmas máglya lobogott, ezt a tert ma is Kolistyének, Kóló-térnek, tehát a népi tánc terének nevezik. A máglya köré gyűlt a nép apraja-nagyja. Tánccs és duhaj csoportok alakultak, busó-álarcos emberek járták a várost és az álcát, meg a visszajára fordított báránybőr ismerettségében felszabadultak az indulatok. A dudák, kolompok, sípok és kereplők zsvájából hangzott ki a kürtök mély üvölése, melyet a busók „baú-baú” kiáltása vadságában

2. Lossonczy Tamás lapszéli rajzai *A mohácsi busók* c. kiállítás katalógusának saját példányán, 1947, 4. oldal. Toll, papír, Lossonczy-hagyaték.

© Lossonczy-hagyaték © Pál Éda

fa rajza látható. A nyolcadik, utolsó oldalra rajzolt, a fentiek közül a leginkább szabályosnak mondható, nyújtott ovális formájú álarc pedig szintén a Kanizsai Dorottya Múzeum gyűjteményében található (KDM 54.406.1).³⁰ (3. kép)

A bemutatott anyag azonosítása alapján képet alkothatunk arról, hogy mikor készültek a kiállított tárgyak. Ehhez érdemes röviden áttekinteni a faálarcok formai jegyeinek változásait alapul vevő periodizációs kísérleteket. Csalog József a legfiatalabbaknak (az 1922–1924 után készülteknek) azokat az emberi archoz hasonló álarcokat tartotta, amelyeken szarvakat találunk. Ezek többnyire vastag fűzfahasából készültek, sok a fa a homloki részükön, hogy tartani tudja a szarvakat. Az arcvonalak faragása ezeknél az álarcoknál soha nem részletező. Szintén jellemző rájuk, hogy az orr sohasem vékony.³¹ Ez alapján az azonosítottak közül talán csak a szarvakkal rendelkező álarcot lehetne az újabbak közé sorolni, ám ennek orra is vékony. Csalog régieknek (úgy fogalmaz, hogy azokat még az akkor élő mohácsiak nagyszülei használták, tehát nagyjából 1900–1925 közöttre tehető a keletkezésük) azokat az álarcokat tekinti, amelyek az előző csoporttól a leginkább elütnek. Emberi arcot ábrázolnak állati vonások nélkül. Aránylag laposak, könnyűek, vékony fűzfa-

³⁰ Reprodukálva: Mándoki 1962 i. m. IV. tábla.

³¹ Csalog 1949. i. m. 7–8.



jól végzi dolgát. Megcsókolják a dudást, a tamburás cigány füstös képét és a legkülönbözőbb mókákkal vigadoznak.

Reggel a fiatalasszony vizért megy a Dunára. Vállán viszi a vízfordótát, a korszókat leányok hozzák utána. A dudás, vagy tamburások zeneszóval követik. Ülközben megcsókolja az ismerősöket, hogy boldogságát kifejezze, a csókért ejándék jár.

Hajdan a fiatal házások egy évig a kamrában aludtak és csak ezután, a munka hétköznapija nyomán, kerültek be a nagyszoba házközösségébe. A fiatal menyecske a házközösség munkamegosztásában egy évig nem vett részt, főgondja a ház és környékének tisztántartása, a vízfordás volt. Esténként pedig a ház férfitagjainak bocsorát leoldotta és minden szombaton megmosla lábukat.

A szülőanyát függönyös ágyba fektetik és csak a szülésnél segítő öregasszony, a bábát engedik hozzá. Senkinek sem szabad a fátlyoll félrehúzni és az asszonyra tekinteni.

A temetési szerleltásaik is érdekesek. A halottat a nagyszoba közepén saját ágyán ravalatozzák fel, két oldalán gyertya ég, mellette egy lánnyal szenteltvíz áll. A gyászolók virrasztanak és imádkoznak. Temetőbe indulva a szenteltvíves lányért a kocskerek alá teszik. A koporsót hétköznapi, sőt sokszor piszkos munkaruhában követik a mély fájdalom jelölül. A gyász színe a fehér. A temetési menetben és a sírnál a fájdalommal a kétségbeesés mozdulataival és hangos jajgatással fejezik ki. Az elhunytat a legdiszesebb ruhájában temetik el és mikor a gödörbe eresztik le a koporsót, pénzdarabokat dobálnak utána. Hazajövet másnap reggelig kiveszik a kocszi egyik hálsó kerekét, hogy a mély gyász csendjét ne zavarja a munka zaja. A halott kisgyermek koporsóját anyja viszi fején a sírig. A meghalt leányok selymekendőjét és ékes párlóját a sírkeresztre akasztják. Vasárnaponként a temetőt látogatják, beszélgetnek a halottal, az anyja gyümölcsöt és jó falatokat tesz gyermeke sírjára.

A mohácsi sokácok életmódja és szokásai ősi idők emlékeként maradt meg közöttünk. A viselet, a hagyományok, a szokások és a dalok napról-napra tűnnek el, ezeket az öregek a sírba viszik magukkal — a fiatalok pedig nem kívánják.

Hivatott néprajzi kutatók sürgős dolga e különös világ szakszerű feldolgozása. A Dunántúli Tudományos Intézet e kiállítás kapcsán ragadja meg az alkalmat, hogy felhívja az érdekelt köröket a gazdag és sokat ígérő anyag tudományos problémáinak felderítésére.

3. Lossonczy Tamás lapszéli rajzai *A mohácsi busók* c. kiállítás katalógusának saját példányán, 1947, 8. oldal. Toll, papír, Lossonczy-hagyaték.

© Lossonczy-hagyaték © Pál Éda

hasábból készültek, hátoldalukon a kivésés technoszere. Az arcvonások részletesen kidolgozottak, az orr vékony.³² Ez a leírás nagyjából ráillik a Lossonczy Tamás által felskiccelt tárgyakra. A harmadik csoportot Csalog a kettő közötti időszakra datálja, ezek tisztán állatfejet ábrázolnak, zoomorf maszk azonban nem szerepel a rajzok között. Ezzel a periodizációval nagyjából összecseng a Böhm Gergely által felállított rendszer. Azzal Böhm is egyetért, hogy eredetileg a busómaszkok emberarcot ábrázoltak, szerinte állati jegyekkel csak az 1930-as évek után ruházták fel őket.³³ Fontos különbség, hogy Böhm kitér a 19. századi eredetűnek tartott aszimmetrikus, primitív óriásmaszkokra is (pl. KDM 87.2.9.),³⁴ ahol a szemek mandulavágásúak, és a szemfehérje is ki van vágva, szemben az 1900 utáni álarcokkal, ahol csak a szembogárnak megfelelő részt vágta ki. Régen a sokácok maguk faragták saját álarcaikat, az óriásmaszkok szabálytalansága innen is eredeztethető. Ezek a maszkok még nem igazodtak formai hagyományokhoz, nem hasonlítottak egymáshoz. Ilyen elnagyolt, aszimmetrikus álarcot nem találunk a rajzok között, ha ki is volt közülük állítva néhány, nem ragadták meg Lossonczy Tamás figyelmét. A formai hagyományok letisztulása

³² Uo., 8-9.

³³ Böhm ezt a változást a mohácsi magyar és sváb lakossághoz köti. Böhm 2009. i. m. 29.

³⁴ Uo., 35-40.

az 1905–1925 közötti időszakra tehető Böhm szerint.³⁵ Az álarcok díjazásának bevezetése vonzóvá tette az álarcfaragó tevékenységet, megjelentek az álarcfaragó-meseterék, eltűntek a naiv, amatőr munkák. A maszkok szabályosabbá, szimmetrikusabbá váltak, az arcrészletek kidolgozottabbak, előrajzolás előzte meg a faragást. Ekkortól vált kötelezővé a maszkok festése is, szinte minden maszk alapszíne a vörös volt.³⁶ Ezek a jellegzetességek a legtöbb, az 1947-es kiállításon biztosan szerepelt maszknál fellelhetők. Az 1925–50 közötti időszakban egyre több álarc belső oldalán található szignó. Ekkoriban kerültek fel az álarcokra a szarvak, miattuk a maszkok homlok-részei vastagabbá, az álarcok nehezebbekké váltak. Az arcvonások már kevésbé részletezőek, az álarcok sík felületekre bomlanak, a korábbi domborulatok helyett festés jelzi az arc részeit. Az orr mindig vastag, a száj többnyire vigyorgó. Közelebb kerül a kifejezőmód az absztrakcióhoz, játékosá, jelzésszerűekké válnak az egyes elemek, részletek.³⁷ Az egész arc kevésbé emberi, inkább dekorációnak hat. Ilyen típusú maszkot Lossonzcy Tamás rajzai között nem találunk.

Bár a periodizációt nem lehet szigorúan venni, hiszen egyes típusok, stílusok egymás mellett léteztek, továbbéltek, a fentiek alapján elmondható, hogy a *Galéria a Négy Világtájhoz* kiállításán bemutatott anyag nagy része feltehetőleg 1905 és 1925 között keletkezett. A kiállítás így maximum 40 éves tárgyakat tekintett az „őseredeti” hordozójának, ezeken vélte látni Fejér Kázmér a plasztikai törvényektől független kirobbanást. Noha ő is megjegyzi, hogy a kései busófaragó emberben már nem dült akkora szenvedély, úgy vélte, hogy a „busó ősi felépítményében megmaradt”.³⁸ Jóllehet a rajzokon látható tárgyak expresszív ereje nehezen volna megkérdőjelezhető, őszinte nyersességről nincs szó. A biztosan kiállított álarcokon megfigyelhető az absztrakció szándéka, a szimmetriára, szabályosságra való törekvés, a részletek geometrikus formákba tömörítésének kezdete. 1947-ben tehát nem a régmúlt tárgyai voltak láthatók, jelentőségük inkább abban áll, hogy olyan formai megoldásokat mutattak, amelyek közel álltak a *Galéria* művészeinek gondolkodásához.

³⁵ Uo., 41–46.

³⁶ A vörös színt gyakran disznóvérrel festették, ez az idők során bebarnult.

³⁷ Böhm 2009. i. m. 47–53.

³⁸ Fejér 1947. i. m. 1–2.

Tatai Erzsébet

KÉPBEŒ ÉLVE

SIPOS ESZTER FESTMÉNYEI

Sipos Eszter 2008 és 2012 között festett munkáin már kikristályosodott a stílusa: határozott, megfontolt, zárt körvonalú rajzok, tiszta, többnyire élénk színű, homogén felületekkel kifestve. A csupán fekete-fehér képeken a tárgyi motívumok karakteres vonalas rajzok által jelennek meg, egységes fekete foltokkal, ahol a formák belső textúrája és rajzolata is síkszerű tagolást eredményez. Ez a formálás egyfelől „könnyen” adja magát, mivel esztétikus és nem antirealista, ám a formai és színbeli redukció célja nem a dekorativitás, inkább egyfajta célszerűségre utal. A festőiségről, a téri-formai, valamint a fakturális részletezésről való lemondás a narrativitás és konceptualitás érvényesülésének érdekében történik. Sipos Eszter fő eszköze a briliáns rajz, a frappáns – olykor képregényszerű, máskor emblematis – kompozíció és a szöveg. Különböző sorozatain a szövegnek más-más szerepe és aránya van, és eltérő a képekkel való kapcsolata. S ha háttérbe is szorul (ahogy a *Képben élve* című festményen a feliratok csak áttételesen, a „kép a képben”, illetve a „felirat a képen a képben” szituációban fordulnak elő: könyvön, plakáton, videokazettán) mégis láthatatlanul behálózza Sipos Eszter képeit, és szó szerint is olvashatókká teszi azokat. A festményeknek azonban mégiscsak képiségük dominál, ez az, ami meghatározza a szövegeket. Sipos Eszter nem naiv, de nem is hitetlen, nem bigott, de nem is cinikus, elmélyült, kifinomult és komoly, de játékos is, oszcillál a tipikusan modern elkötelezettség és a posztmodern szenvtelenség között.¹

Képben élve című festménye² (XVII. tábla) egy szoba tisztán, jelzésszerűen megformált ábrázolása, mely ugyanakkor komplex reprezentációja annak, ahogyan a művész önmagát, ezzel együtt az alkotó életet értelmezi, elgondolja és megvalósítja. Ez az összetettség a kép sokrétű térszerkezetében és ikonográfiájában jelentkezik. A fő motívumot az alkotó függőágyban szendergő képe alkotja. E kijelentésben jól lehet minden nyilvánvalóan igaz, mégis magyarázatra szorul: Ki szendereg? Mit is csinál, és hol? Mi a helye ennek a képben, a kép terében és síkján, és mi a kapcsolata a megfestett világgal? Ezek elemzése során tárul fel a kép összetettsége. A fő

¹ Ezt a hozzáállást nevezte Vermeulen és Van den Akker metamodernnek, amit ontológiailag a modern és posztmodern közöttinek, történelmileg a posztmodernen túlnak tartanak. Timotheus Vermeulen – Robin van den Akker: Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture*, 2. 2010. 1-13.

² 2009-10, falfesték, akril, olaj, formázott falap, 190 x 280 cm. A művész festményinstallációnak nevezi. Az ilyen típusú alkotást korábban Öyvind Fahlström *Variálható festménynek* nevezte (1966, Köln. Ludwig Múzeum).

motívum a festmény bal oldali felső negyedében foglal helyet, nincs központi helyen – s a kép közepe egyébként is üres. Ő itt az egyetlen megfestett ember, ennél fogva ez az, ami a leginkább számot tarthat érdeklődésünkre. A fekvő alak Sipos Eszter arcvonásait viseli, ám a függőágy helyzete miatt (és ha nem ismerjük fel az alkotót) nem lehetünk bizonyosak benne. A felfüggesztési pontok bár a kép felületén vannak, de a rajta ábrázolt téren kívül. Így ő maga egyaránt ott van a rajzolt képtérben és azon kívül is. Ő volna a kép alkotója? A hús-vér, heverő, Sipos Eszter nevű személy, vagy az, aki elbeszéli ezt a helyzetet? Hogyan festheti meg, ha éppen alszik? Megálmodja? Vagy az alkotó, miután jól végezte dolgát, megpihen?

Kétségtelen, hogy az éber alvás vagy az éberség ellazult állapotában fel van függesztve minden tevékenység. Ez a lebegés invokálja, egyszersmind leképezi azt a szellemi felszabadultságot, az alvás és ébrenlét közötti állapotot, amikor a racionális gondolatok, köznapi tapasztalatok mehökkentően összefűződhetnek, keveredhetnek, kereszteződhetnek, a lehetőségek könnyed állapotába kerülhetnek. Ez a ringatózás hasonlítható az ihletettség állapotához, és a kép készítője úgy prezentálja az önfeledt imázst, mintha az alkotás csak úgy magától menne.³ Ez viszont ellentmond annak a koncentrált, fegyelmezett tevékenységnek, amivel képeit (ezt a képet is) a festő létrehozta.

Ez a rövidülésben, így térbeliséget idézve ábrázolt függőágy éppúgy applikálható, formázott vászonra festett motívum, mint még nyolc másik, a képhez tartozó további elem, melyek helye szintén kétséges, ikonográfiájuk azonban nagy biztonsággal rajzolja ki a „képben élő” identitását. A kép középső, széles, fehérén hagyott sávját szaggatott vonalakkal határolja, három ugyanilyen kék vonal egy szobasarak sematikus megjelölésével rajzol térbe egy szobát. Ennek két szélére mintha Richard Hamilton kollázsából⁴ sodródott volna ide a body builder a porszívóreklámmal és a magnóval, valamint a fotelban ülő, áterotizált nő a kis asztalkával és a tévével. A kontúrvonalakkal megrajzolt alakok kiegészítésre várnak, mint a *Gazdálkodj okosan!* című játék kontúrokkal tagolt, üres szobái. A megfestett kiegészítők azonban ezt megtagadják. Bár mind stílusuk, mind motívumaik által utalnak az egykori popkultúrára, ízig-vérig maiak, inkább kiegészítik-helyettesítik azt az utópikus popkultúrát, melyet Sipos Eszter felidéz. Az ő populáris kultúrájához laptop és videolejátszó tartozik olyan kazettákkal, mint *Az országúton*, *Párnakönyv*,

³ Az alkotás, az álom és a lustaság összefüggésének évezredek gondolata ma is jelen van. Pl. Mladen Stilinović *A művész munka közben* című performanszán a művész alszik (fotódokumentáció 1978). Ld.: Mladen Stilinović: *Sing!* Szerk.: Branka Stipančić, Budapest, Ludwig Múzeum, 2011. 40–41.); Tillmann J. A. projektje: A Mindennapok Architektúrájában: Megszokás, Tétlenség, Múzsai Idő (2007. Moholy-Nagy Művészeti Egyetem), www.projekt-bipolar.net/index.php_option=com_bipolar&task=projekte_show&id=13&Itemid=2&lang=hu.html (2017. február 23.) és a *Magyar Lettre Internationale*, 20. 2007. no 67. „Boldog semmittevés” c. tematikus blokkja.

⁴ John-Paul Stonard: Pop in the Age of Boom: Richard Hamilton's 'Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?' *The Burlington Magazine*, 149. 2007. 607–620. A szerző elemzi a Hamilton-mű (1956) képi forrásait is.

Trainspotting, *A fiúk nem sírnak*, *Érzékek iskolája*. Ezek a tárgyak (formázott, festett motívumok) a festményen a szélre, a festett szobán kívülre kerültek, ugyanoda, ahová a teniszütő is, melynek tokja az eredeti „pop” helyett a „neopop” feliratot viseli, kiegészítve a „conceptual painting” kifejezéssel. Ebbe a rétegbe lóg bele egy drip-painting szegmense (a jobb felső sarokban), kitágítva a festészetértelmezés területét – azt a világot, melyhez képest Sipos Eszter meghatározza magát festőként és képen élőként.

A képre helyezett képek (Szinyei Merse *Léghajója* és Almodóvar *Volver* című filmjének plakátja Penelope Cruzsal) téri relációik szerint abban a jelenvalóságban vannak, mint a pihenő alkotó, ugyanakkor mintha a rajzolt szoba képzeletbeli elválasztó üvegfalára lennének téve. Az egyik a magyar festészeti hagyományt, a másik a kortárs globális vizuális kultúrát képviseli. A felső és alsó keskeny, színes, vízszintes sávok egyszerre láthatók a képsík síkban tartott széleinek (és mint ilyenek, a kép tárgyszerűségét húzzák alá), valamint egy szoba mennyezetének, illetve padozatának, melynek falára van rajzolva-felidézve a pop art ikonikus képe.

Az applikációk között van egy „kétéltű” is, a bal sarokban levő heverő: ez Hamilton kollázsából került ide, viszont meg van festve, és kiterjedésével egyszerre van jelen a régi montázs által megidézett szobában és a jelenvalóságot képviselő síkban; vizuálisan ez vezet át a két világ közt. A változtatások azonban itt is beszédesek: A heverőre helyezett könyvek egyike Simone de Beauvoir, a modern feminizmus és gender studies „alapító anyja” *Amerikai szerelem* című könyve [Bp., 2009], a másik Niall Ferguson: *A világ háborúja* [Bp., 2008] c. műve. Maga az applikáció is játék, mint tárgy a kép absztrakt valósága és a mi terünk, köznapi valóságunk között foglal helyet.

Sipos Eszter ezzel a munkájával a nézőt belevonja identitáskonstrukciójának játékába. A megfigyelés során feltárul az identitásfelépítés: a téri konstrukció, a vizuális idézetek és a szöveges információk kijelölik a művész kulturális identifikációjának lépőköveit és azt is, hogy ő magát hova helyezi, milyen ambivalens szerepekben, működésben látja és láttatja magát. Kulturális önarcképét a neopopkultúrával jellemzi, de affirmálja attól való távolságát is, közben a magyar és Magyarországon jelen levő kulturális termékek befogadjaként – és alkotójaként – is megjelenik, akit éppúgy érdekelnek a festészet kérdései, mint a nemi és szexuális identitás reprezentációi és a világtörténelem.

A kép címe, ahogy képi megoldásai is, játékosan kétértelmű. A képkalkotó az, aki a képében él, azaz identitását képkalkotóként (festőként) éli meg és ábrázolja, akinek képek létrehozása jelenti az életet, aki számára élet és alkotás teljesen egybeesik; a pop-art örököséként hirdeti, hogy a művészet nem választható el az élettől. Másrészt mintha azt mondaná, hogy a megfestett alakok nem a valóságban, csupán a képben élnek (létmódjuk a kép – akár, mint a mesében, megelevenedhetnek, akár nem). Harmadrészt az applikáció a játékoságra tereli figyelmünket, arra, hogy nem kell ezt eldönteni: a képben élés ez is és az is. Az applikált figura pedig álmodik. Lehet az alkotó is, meg nem is, aki alkot is, meg is pihen, aki úgy alkot, hogy álmodik, és akinek lehet, hogy ez az egész kép csupán az álma.

A naplókba fontosnak tartott események, gondolatok, álmok, tervek, érzelmek kerülnek. Nem csupán arról van szó, hogy korrajzot teremt, amilyen módon és szempontok szerint válogatunk az események, tárgyak, érzések közül, ahogyan fogalmazunk, hanem arról is, hogy eközben magunkat is megalkotjuk: beleszójuk magunkat barátságainkba, szerelmeinkbe, nemünk, bőrszínünk, munkatársaink, társadalmi osztályunk, világnézeti, életmódbeli azonosságunk és mesterségbeli csoportunk hálózatába. Naplót azért írunk, hogy megfoglaljuk az időt, értelmezzük magunkat – hogy emlékezzünk és felejtünk.⁵ Bár magunknak írjuk, de úgy, ahogy látni és látatni akarjuk magunkat – barátunk, szerelmünk és horribile dictu istenünk szemszögéből. Művészek naplóit művészetük, karakterük jobb megismerése, végül is a jobb megértés miatt olvassuk. Művészek közönségnek szánt naplójegyzetei más természetűek, ám a napló ékonstrukciós jellegzetességei fokozottan vannak meg bennük.

A posztmodern beköszöntésével kezdtek érdekessé válni a nagy, egyetemes szempontból kicsi, lényegtelennek vélt magánügyek. A történettudományokban⁶ megélelénkült az érdeklődés a korábban marginalizált személyes dokumentumok (életrajzok, naplók, levelek) iránt, a képzőművészek pedig kezdték kiállítani bemutatásra szánt vizuális naplóikat. Sipos Eszter *Notesz lapjai*⁷ is ilyen, eleve bemutatásra szánt, naplót imitáló vizuális művek. Valódi naplók abban az értelemben, hogy írott és rajzolt gondolatok, emlékek, érzések olvashatók-láthatók bennük, ugyanakkor – mint műalkotások – félúton vannak a pusztán esztétikai tárgyak és a „tisztán” konceptuális naplóművek között. (XIX. tábla) Széchy Beáta, Chilf Mária és Nagy Kriszta naplói⁸ volnának például a „vizuális” oldalon és Benczúr Emese, Fábíán Noémi, Imre Mariann és Rácz Márta munkái a „konceptuális” oldalon.⁹ Sipos Eszter naplói – legyenek azok kisebbek és

⁵ Turai Hedvig: „Magam sem tudom...”. Ámos Imre naplójáról. *Nulla dies sine linea. Tanulmányok Passuth Krisztina hetvenedik születésnapjára*. Szerk. Berecz Ágnes, L. Molnár Mária, Tatai Erzsébet. Budapest, Praesens, 2007. 139–146.

⁶ Gyáni Gábor: Emlékezés és oral history. *BUKSZ*, 10. 1998. 297–302. – újraközölve: uő.: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Budapest, 2000. 128–144.

⁷ *Notesz lapok*. 2011. Akril, fa, vászon, két sorozat: 29 x 43, illetve: 60 x 90 cm.

⁸ Széchy Beáta (1986) és Chilf Mária Rómában (1999) festett személyes élményeket és művészi munkát dokumentáló naplói egyúttal a művésszé válást és a művészszeret megerősítését szolgálták, mely a cselekvésminták internalizálásával (festés, tanulmányok készítése, híres műemlékek meglátogatása) realizálódik, s általuk válik a fiatal művész a társadalom számára is elfogadott művészszemélyiséggé. Bicskei Éva a Napló, vizuális autobiográfia, Künstlerroman. Személyiség és személyesség Székely Bertalan „Ifjúkori naplójában” című tanulmányában (*Aetas*, 17, 2002, 2/3. 84–111.) fejti ki, hogy a Künstlerroman, az (ön)életrajz és a napló „az egyéniség identitásának kiépítése és társadalmi reprezentációja”. Nem kevésbé érvényes ez Nagy Kriszta deviánsnak tűnő *Napló-képei* esetében sem.

⁹ Rácz Márta *Naplója* (2008) az idő múlásával kapcsolatos konceptuális mű. A Liget Galéria egyik falát kitöltő, tüllfüggöny faktúrájú pecsételt dátumhálót nagypapa életének napjai adták. A megfejthetetlen idő és eltűnt élet, az elmúlás fájdalmasan leheletfinom (emlék)műve volt ez. Ezt azóta már festékréteg rejti. (<http://www.ligetgaleria.c3.hu/338w.html>. 2017. február 23.). Imre Mariann a folyamat, idő, elmúlás problematikájával expliciten foglalkozott *Határidőnapló* című installációjában, melynek az idő

fekete-fehérek, vagy nagyobbak és színesek (lapozható tárgyakkal látszanak, mivel ahány oldalpár, annyi tárgy: kinyitott füzet), bőséges szöveggel ellátott tárgyak és képek egyszerre, a képek első megközelítésben illusztrációknak tűnnek. Az illusztratív elemek mellett azonban rendszerint nem maguktól értetődő képi sűrítmények is megjelennek, illetve a kép és szöveg kapcsolata nem mindig nyilvánvaló, nem, vagy csak távolról utalnak egymásra. Olykor egy-egy véletlenszerűen kiragadott szöveg, illetve képelem vonatkozik egymásra – merőben költői viszonyba kerülnek egymással.

A banális témákba (lelkizés, vízitúra, virágültetés, melázás, töprengés) szövődik a napi művészeti vagy politikai események, globális problémák megjelenítése, vagy a nemi szerepekről való elmélkedés. Így például Moholy-Nagy, Mladen Stilinović kiállítása (2011. június 29.), David Černý prágai szobrai (2011. máj. 28.), a gázai övezet (2010. júni.), az IMF-hitel (szept. 12.), a Hiroshi Ishiguro-féle humanoid robotok (június 28.).

Furcsa módon Sipos naplójában a nyilvános események hitelesítik a magánéletbeliket: a sajtóból tudjuk, mikor mi történt, a napló magánéleti eseményeinek személyessége (akár valódiak, akár fikciók azok) a történelmi eseményekkel való kontrasztban formálódik meg. Ezzel együtt a művész érdeklődésére (ha nem is preferenciáira) fény derül, bár koránt sincs egyenes leszármazás Sipos Eszter, a művész, valamint a szerző és a naplóró között.

Bármilyen informatívak is a szövegek, csupán a kompozíció és a képnyelv elbeszélésében nyernek komplex értelmet; tüzetesebb vizsgálódás után úgy vélem, hogy inkább a szövegek illusztrálják a képeket. De még inkább a kép és a szöveg olyan együttműködését láthatjuk, melyben a „nyersanyagot” a szövegek adják, és a képek jelenítik meg a felvetett témák és problémák pszichikus, interperszonális és társadalmi bonyodalmait.

A „Gubózó” lányok (XVIII. tábla) és Barcelona rajzos tájképe „illusztrálják” a 2011. szept. 24-i naplójegyzetet. A lányok egy-egy fiú miatt gubóztak – tudjuk meg –, mert az egyik fiú haverjaival görizett, a másik búvárkodott. A képek keretként fogják össze a mindössze 11 soros szöveget (fenn: a két oldalon szimmetrikus elrendezésben egy-egy „gubózó” lány színes közelképe, lenn kétoldalas kontúros távlati kép). A nézés-olvasás így folytatódik: föntről, balról lefelé, jobbra: 1. gubózó lány rajza; 2. a gubózás elbeszélése; 3. töprengés a nemi szerepekről „Ilyenkor szeretnék férfi lenni és nem agyalni annyit azon,...”; 4. Barcelona-rajz; 5. gubózó lány rajza; 6. töprengés az önfeladásról „...amíg alkalmazkodunk a másikhoz majdnem feladtunk vágyakat, egy darabot magunkból.”; 7. kóda: „Zsuzsi végül elutazott

immanens részévé vált. A pohárnyi jégtömbökbe tüllszalagok voltak fagyasztva, amelyekre számtalanszor ismételve egy név (a nagyanyjái) volt írva: Sütő Istvánné. A jég a látogató szeme láttára olvadt vízzé, az írott nevek foszlányokra gyűrve úsztak-lebegtek vagy tapadtak a pohárszélekre. (Stúdió Galéria, Budapest. Timár Katalin: Határtalan idő-napló. *Magyar Narancs*, 1995. szeptember 7. 36.). Benczúr Emese *Ha száz évig élek is* c. 1997-től készülő gépi és kézi hímezésű munkájáról: Bodóczy István: *Ha száz évig élek is. Új Művészet*, 10, 1999, 3. 13–14.. Fábíán Noémi viasztábláiról, amelyekbe személyes naplóit írta tussal: Tatai Erzsébet: *Menekülés az időtlenségbe. A felejtés Emlékkönyve. Balkon*, 1998, 11. 24–25.

Barcelonába a barátnőivel.” Ez az új bekezdésben kijelentett váratlan fordulat „megmagyarázza” a záró (alsó) illusztrációt, happy endet jelent be, egy független lépést a szabadsághoz vezető úton; 8. Barcelona-rajz-2. Közelítés-távolítás, olvasás-nézés, szövegek-képek ilyen ritmusa az illusztrációból gazdag gondolati burkot hoz létre, felszabadító lesz. A dekoratív keretezésű lapok egy leányaplót idéznek meg imitatív és illusztratív módon, ez azonban ironikussá válik az érett rajzok kontrasztjában, viszont az ironiát eltompítja a téma komolysága.

A hosszabb, 4 részes „Meddig mész el” oldalpáron egy nagy, élénk városi tér (Erzsébet tér, Gödör, Anker-ház, Deák tér) Siposnál ritka távlati képe látható. A házak mögött egy katonatiszt (diktátor?) fekete-fehér óriási fél alakja tűnik fel, ám mindezt egy fiatal nő rajzolja (a művész maga), akinek felülnézeti ülő képe a napló tetejét a bal oldalon uralja. Az „illusztráció” a szöveg egy-egy elemébe kapaszkodik, mégis a kép dominál – a megjelenített hétköznapi zsongásba illeszkedik minden leírt történet (a „Gödörbe akartak menni, mégis a Ludwig Múzeumba mentek”), morfondírozás és elhatározás. „Líbiában, Szíriában és Iránban az ellenálló nők és férfiak megerőszkolásával próbálják megtörni a forradalmat. Moamer Kadhafi elrendelte a nők tömeges megerőszkolását...” (2011. június 29.) „A világ három leggazdagabb emberének annyi vagyona van, mint a világ 600 millió legszegényebbjének együtt” – idézi Sipos Eszter Stílinovicót, azonban újból csavar egyet, és a „mindez pusztán rajzolt” mivoltával ennek mintha elvenné az élet. Visszatér a „képben élés” gondolata, itt az alkotó a szerzői pozíciót is kijelöli – aktív szerepet szánva neki.

Merőben poétikus a kép és szöveg viszonya a „Mi sosem leszünk olyanok...” c. kisebb, fekete-fehér noteszlapokon. A hídon álló embereknek semmi reális kapcsolatuk nincs a nagybetűs felirattal (ők gondolják azt?), de a hosszabb szöveges résszel való összefüggésről is csak találgatni lehet: „Este előkerestem Beauvoir könyvében azt a részt, ahol a gyerek-felnőtt viszonyról van szó. Olyan egyszerűnek tűnt az egész. »Fontossá válni, ez a gyerek fő törekvése, szeretne beavatkozni a nagyok életébe, valóságos regényeket sző, amelyekben maga is csak félig hisz, s amelyeknek ő a főszereplője.« (július 2.)” Maga a rajz is – egy elegáns, egyszerű, nagyvonalú kompozíció – enigmatikus: egy család volna?

Az „Az erőszak spirálja az eltorzult kommunikációval kezdődik” (július 22-e után) mondatrész egyszerűen társítható a farmernadrágban ülő, gondolkodó lány képéhez, de a túldoldali képpel és szöveggel igen rejtélyes a kapcsolata – hiszen az egy kiránduló társaságot mutat, amint két férfi egy bajba jutott nőt támogat, miközben a szöveg a norvég ámokfutótól a kulturális sokszínűségen át Habermasig ível.

Sipos Eszter 36 kis kép elkészültével lezárta *Útravalók* című¹⁰ ciklusát. (1. és 2. kép) A kora újkorban népszerű, gyűjteményekbe foglalt emblémákhoz hasonlóan ezeken is viszonylag egyszerű képek társulnak bölcsességeket, erkölcsi vagy didaktikus tartalmakat, „életre szóló útravalókat” közlő szövegekkel, melyek természetesen különböznek barokk elődeiktől, de nem kevésbé közhelyesek. Emblémaszerűségüket a köralakba komponálás hangsúlyozza, bár a szövegek elkülönítve vannak a képek

¹⁰ 2008, akril, vászon, szöveg. Ø 17 cm (egyenként).



1. Sipos Eszter: Útravalók. Unalomból nem lehet festeni (S. K.), 2008. Akril, vászon, szöveg, Ø 17 cm.
© Magántulajdon. Fotó: © Kurdi Zoltán. © HUNGART, 2017



2. Sipos Eszter: Útravalók. Cseréld ki a jövődet, mielőtt lejár a garancia (H.T.), 2008. Akril, vászon, szöveg, Ø 17 cm.
© Magántulajdon. Fotó: © Kurdi Zoltán. © HUNGART, 2017

alatt. Nemcsak a kép formátuma, de keretezése is figyelemfelkeltő, ráadásul minden vizuális eszköz azt sugallja, hogy rövid, velős okosságokat fogunk kapni. Ezek a fekete-fehér képek voltaképp rajzolt festmények, a témára való figyelést implikálják, a vonalak és foltok (egykor a grafikus) reklámokban alkalmazott trükkjeivel élnek. A tömör, találó, sallangmentes kompozíciók többnyire tisztán oldal- vagy felülnézetből mutatják a jeleneteket, de előfordulnak szokatlan nézőpontok, meglepő perspektívák is. Gyakorik a toposzokon alapuló (erdő, út, alvó) motívumok is. Az ironikus, humoros képek egészségi, lelki, életvezetési tanácsain persze el is gondolkozhatunk, azokat meg is fogadhatjuk. A megmutatás és a gyűjteményjelleg már önmagában is életünk bornírtóságára világít rá, de főképp attól szellemes ez a munka, ahogyan benne a kép a szöveghez kapcsolódik: hol sarkít, hol a szövegből egy esetlegesen kiemelt elemet illusztrál, vagy túl banális, vagy épp meghökkentő. A kép és szöveg kapcsolatának fiziológiája, illetve annak megfigyelése akkor válik különösen élvezetessé, amikor észrevesszük, hogy néhány esetben ugyanahhoz a szöveghez két kép is tartozik. A „Ne hagyd figyelmen kívül álmaid utasítását! (S. T.)” egyszer egy erdőbe tévedt, avagy egy erdődíszlet előtt álló gyereklány képét kíséri (ez az eldöntetlenség ugyancsak fontos élményalkotó elem), máskor egy álomnaplót író ember ábrázolását (azaz egy rövidülésben láttatott lábához tartozó, ölbe tett füzetet látunk és egy kezét, mely a füzetet fogja). A „Mindent meg lehet beszélni (U. M.)” egyszer két egymásra meredő női, máskor férfiprofil alatt áll. A hierarchikus viszony a nő (anya és lánya?) esetében a gesztusnyelvből nyilvánvalóvá válik, a férfiak esetében ez nem egyértelmű, csak a mimika utal esetleg a különböző szintű pozíciókra. Ugyancsak szórakoztató, amikor Sipos Eszter képzőművészeti utalásokat tesz: „Zim-zum! Mindent a legegyszerűbben kell megoldani. (Zs. K.)” szól a felirat, és a képen



XVII. Sipos Eszter: Képen élve, 2009–10.
Falfesték, akril, olaj, formázott falap; 190 x 280 cm.
© Magántulajdon. Fotó: © Kurdi Zoltán. © HUNGART, 2017.



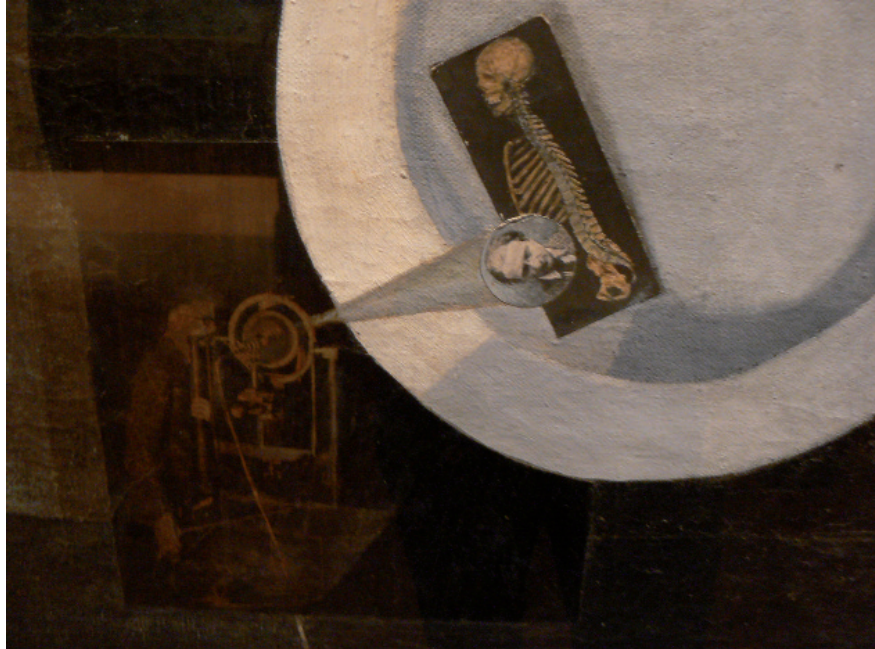
XVIII. Sipos Eszter: Notesz-lapok. Sokat gubóztunk, 2011. Akril, fa, vászon;
60 x 90 cm. © AMADEUS Művészeti Alapítvány Gyűjteménye.
Fotó: © Kurdi Zoltán. © HUNGART, 2017.



XIX. Sipos Eszter: Notesz-lapok. Meddig mész el, 2011. Akril, fa, vászon;
60 x 90 cm. Magántulajdon. Fotó: Kurdi Zoltán. © HUNGART, 2017.



XX. Trauner Sándor: Kép I., 1929. Vegyes technika, vászon; 100 x 100 cm.
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 82.1 T. © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest. A Trauner-jogtulajdonos engedélyével.



XXI. Trauner Sándor: Kép I. (részlet), 1929. Vegyes technika, vászon;
100 x 100 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 82.1 T.
© Szépművészeti Múzeum - Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.
A Trauner-jogtulajdonos engedélyével.



XXII. Erdész László: Passuth Krisztina, 2016.

Jackson Pollock fest – ahogy azt Hans Namuth fotójáról ismerjük. „Unalomból nem lehet festeni (S. K.)” áll Magritte *A két titok* című képének átrajzolt részlete alatt. Fordított a viszony ott, ahol Sipos Eszter B. I. installációjának címét veszi át: „Ne vedd meg félelmeidet!”, a képre pedig egy gubbasztó nőt festett. Az különösen mulatságos, ahol kissé megváltoztatja az eredeti mondatot: „Ne szarokodj, mert szaros lesz a lábad! (B. I.)” írta a „ne rugdosd a...” helyett. Egy másik esetben, egy ismert műről vett szövegnél, nem változik meg a mondat értelme „Cseréld ki a jövődet, mielőtt lejár a garancia. (H. T.)” („Cserélted ki a jövődet, mielőtt garancia-ideje lejár” helyett). Sipos a tartalomra koncentrál, azt mint közkincset kezeli, füttyül az idézet pontosságára, úgy írja le, ahogy fejében őrizi avantgárd művésznünk mondatát – amit ő az aktuális helyzete diktálta performanszában nem is vésett kőbe. A számosság a mű fontos tulajdonsága (ezért szerepelt már először is 21 képpel), mivel csupán bizonyos mennyiség fölött (egy szólás még nem szólás) tárulkozik fel értelme, humora, játékosága, variabilitása. Az egész bölcsessége leginkább abból fakad, hogy az alkotó a megfestés által kívülrre kerül. Egy fiatal alkotó esetében azonban mindez tapasztalatgyűjtő munka is lehet: feldolgozás a képen, feldolgozás az életben.

A szólások nagy része ismerős mindenkinek, és emiatt – utólag – kézenfekvőnek tűnik, hogy a művész a 2008-ban kezdett festményciklusát projektte szélesítette. A *Te adod a tanácsot, én festem a képet* projekt izgalma nem abban áll, hogy „még több jó” ötlet bekerüljön a megfestett képek közé, hanem abban, hogy a művet közösségivé tette a művész – a gesztus legalábbis ilyen szándékot sejtet. A személyes gyűjtés felváltása azzal, hogy az alkotó mások ötletét gyűjti egy szisztéma szerint, a nézőket bevonja az alkotás folyamatába, egyszerre avatja őket megrendelővé és egy-egy kép témájának (és szövegének) iniciátorává.¹¹

A Tányér-festmények voltaképp az *Útravalók* folytatásai, amennyiben ezek is kör alakú képszövegek, csak épp nagyok, és a középképet koncentrikusan ornamentikával kitöltött felületek veszik körül. Az első színes nagy tányér¹² létrehozásához az inspirációt a Mátyás- és Beatrix-címeres, egyszarvú majolikátál adta, ám az mégis inkább az *Útravalók* rokona. Vannak törött tányérok,¹³ melyek egy szerkezet segít-

¹¹ Ez a korábbi konceptuális projektektől abban különbözik, hogy a kézimunka „visszaszáll” az alkotóra, illetve a fő koncepció, a képalkotás és a kivitelezés a művész dolga, a befogadók tulajdonképpen egymással társalkotó konceptuális művészekké váltak. Hasonló volt Bakos Gábor – Lakner Antal – Weber Imre 1999-ben kezdett *Vágy* című projektje, csakhogy ott a mű társadalmisága, a művészeti világ szereplői bonyolultabb szisztémát alkottak, valamint a személyes és személytelen rész másképp konfigurálódott. Bakosék a „megrendelővel” személyesebb kapcsolatot alakítottak ki, míg Eszter megrendelői ismeretlenek. Míg a Vágyképek egy reklámvilág vizualitását viselik, de a „megrendelő” képi igényeinek is megfelelnek, addig Eszternél a képek (bár követnek olykor bizonyos mintákat), mégis az ő egyéni stílusában fogalmazódtak meg. L. Révész Emese: Elképzelt valóságok: vágyak változó képei. In: Bakos Gábor-Weber Imre: *Vágy-Desire 1999-2003*. Budapest, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2004. 11–33.

¹² *A bizalom az ember alapvető szükséglete. 1.* 2010, festett objekt, akril, fa, Ø 217 cm.

¹³ *Ne menekülj a tegnap elől!; A tegnap nem torzított el bennünket.* Mindkettő: 2012, akril, formázott fa, üveg, elektromos mechanika, Ø 120 cm.



3. Sipos Eszter: A bizalom az ember alapvető szüksége (2.), 2011. Akril, fa, Ø 80 cm. © Magántulajdon. Sipos Eszter: Vágyunk a közösségre, 2011. Akril, fa, Ø 80 cm. Magántulajdon. Fotó: © Kurdi Zoltán. © HUNGART, 2017

ségével egy pillanatra egészévé állnak össze, és olyan fekete-fehér „törött tányérok”¹⁴ is, melyekből a kitörött részek hiányként, fekete foltként vannak megfestve. (3. kép)

„A bizalom az ember alapvető szüksége” áll az elsőn (melyhez a kép készítésének leírt története is hozzátartozik) és egy fekete-fehér tányér-képen is. A képeken belüli értelme (bár így pőrén éppoly közhelyes, mint az útravalók szövegei) rejtélyes marad. Ikonográfiai tekintetben igen eltérő képek társulnak hozzá (budapesti bicikliző lány Magyarország és az Európai Unió címerével a keretdíszben az egyikben, korzózó pár a másikon). Ha persze Beatrix hozománya volt az inspiráció forrása és a címerek így együtt házasságukra utalnak, akkor – bár ez a tányér egy politikai frigyre utal – a megfestett törött tányér a párkapcsolatra (házasságra). A széttörtő és összeálló tányérok képei kiegészítik egymást: az egyikben egy férfi háttérben ülő nővel, a másikon egy nő háttérben evező férfival, „Ne menekülj a tegnap elől!” illetve „A tegnap nem torzított el bennünket” feliratokkal, melyek egy általunk nem ismert korábbi eseményre utalnak. Egy fekete-fehér összetört tányéron megismétlődik az egyik kép, csak épp másik mondat: „Az előbb még egészek voltunk”. A tányérok ily módon tartalmi együttest alkotnak: a kapcsolatok, elsősorban is a párkapcsolatok kérdésével foglalkoznak. A megoldást felveti az utcán egyedül álló nővel nyitó sor – egyelőre – záró fekete-fehér képe, mely egy feszítvíválózó társaságból kiemelkedő nőt mutat: „Vágyunk a közösségre, hogy figyeljenek ránk, hogy jól érezzük magunkat, hogy élvezhessük mindezt;...” csak-hogy közösség helyett tömeget látunk, és a kérdés továbbra is nyitott: „...de mi teszi közösségé a tömeget?”

¹⁴ A bizalom az ember alapvető szüksége. 2., 2011, akril, fa, Ø 80 cm; Vágyunk a közösségre. 2011, akril, fa, Ø 80 cm; Egy pillanattal ezelőtt... 2011, akril, fa, plexi, Ø 30 cm.