



171. kép · Polip · 1940 · szén, papír · 890×1260 mm · jelzés nélkül · Janus Pannonius Múzeum, Pécs · MK: 1940/12. (313.)



172. kép · Sárkányviadal · 1940 · szén, papír · 890×1235 mm · jelzés nélkül · Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár · MK: 1940/30. (292.)

173. kép · Utak · 1940 · szén, papír · 628×901 mm · jelzés nélkül · The Salgo Trust For Education, New York, USA · MK: 1940/5. (305.)



174. kép · Metamorfózis · 1940 · szén, tus, papír · 628·893 mm · jelzés nélkül · Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre · MK: 1940/19. (310.)



175. kép · Kristálygömb (Kristálytömb) · 1939 · tus, papír · 897·630 mm · jelzés nélkül · Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre · MK: 1939/12. (279.)



176. kép · Erdei démonok · 1940 · szén, papír · 900×1260 mm · jelzés nélkül · Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre · MK: 1940/31. (317.)



177. kép · Folyondár · szén, papír · 900×1260 mm · jelzés nélkül · magántulajdon · MK: 1940/8.

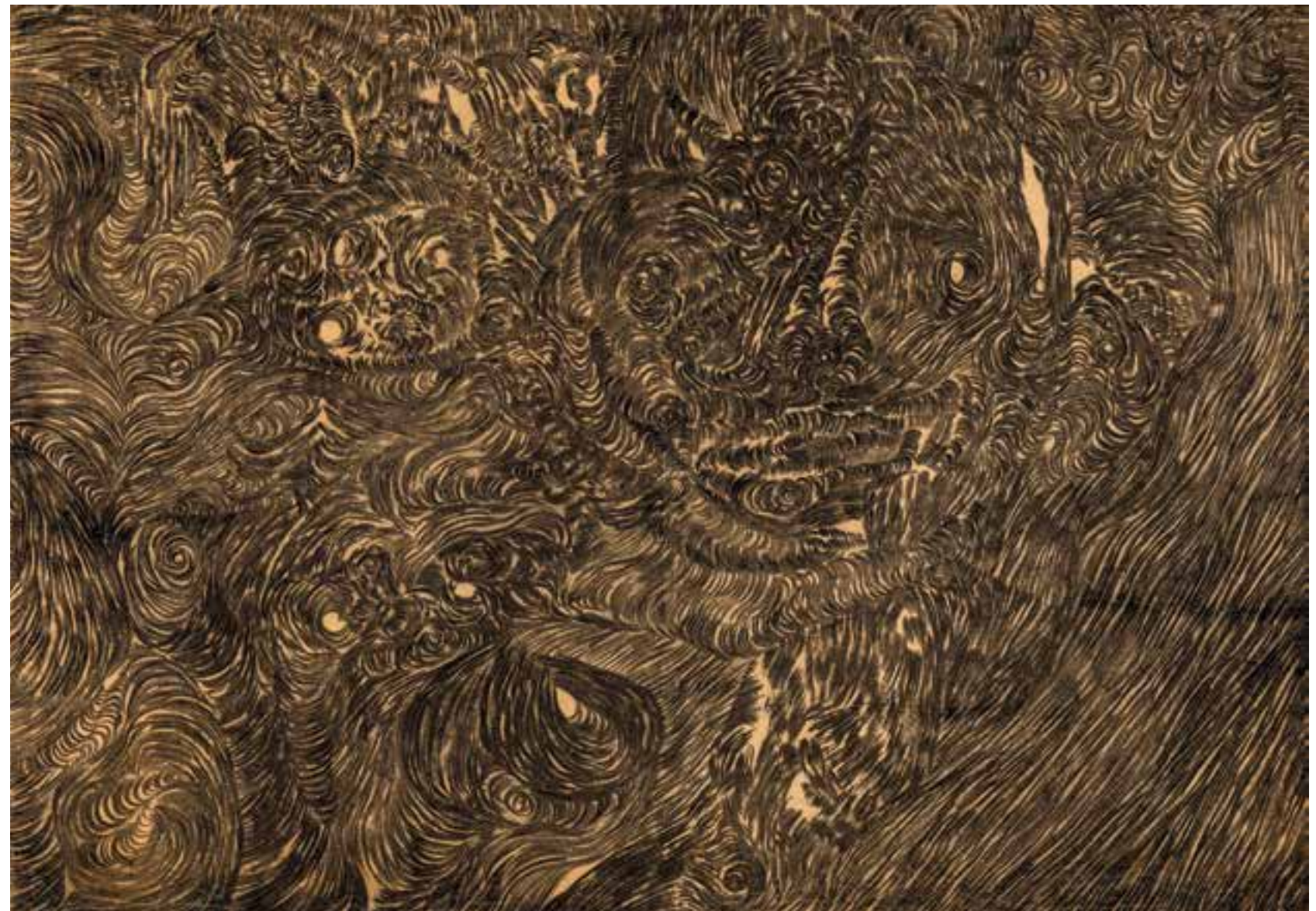


178. kép · Tömör formák kevés fehérrel · 1940 · szén, papír · 900×1260 mm · jelzés nélkül · Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre · MK: 1940/29. (312.)
179. kép · Vízilény · 1940 · szén, papír · 900×1260 mm · jelzés nélkül · Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre · MK: 1940/23. (319.)

180. kép · Sodrás (Kompozíció) · 1940 · szén, papír · 900×1260 mm · jelzés nélkül · Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre · MK: 1940/24. (315.)
181. kép · Ősnövényzet · 1940 · szén, papír · 900×1260 mm · jelzés nélkül · Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre · MK: 1940/13. (314.)



182. kép · Telített tér · 1940 · szén, papír · 897×927 mm · jelzés nélkül · Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre · MK: 1940/6. (321.)



183. kép · Örvénylő tér (Nagy szénrajz) · 1940 · szén, papír · 900×1260 mm · jelzés nélkül · Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre · MK: 1940/14. (320.)

A *Felmutató ikonos önarckép* Vajda egyetlen „teoretikus”, narratív műve. A legújabb feltételezés szerint Nyikoláj Bergyajev *Az új középkor* c. esszéjének (1924) gondolatmenetét foglalja össze. Az írás, ami a filozófus Szabó Lajos közvetítésével jutott el Vajdához, nagy hatással volt a festőre. Bergyajev a reneszánszszal induló, a felvilágosodáson át a modernségig fejlődő európai kultúra kifulladását teoretizálta. A racionalizmus és individualizmus jegyében fejlődő társadalmak szerinte elveszítették kapcsolatukat a spiritualitással, megszakadt az ember-közösség-szellem (vallás, Isten) organikus folytonossága és szerves egysége, s ezért az ember magára maradt, az individuum elgyengült, a kultúra végső forrásait és erejét veszítette. A megújulást Bergyajev szerint a hit közösségéhez való visszatérés, a civilizáció és racionalizmus rafináltságát felváltó primitív egyszerűség: egyfajta új középkor hozhatta meg. Vajdához e kép születése idején nagyon közel álltak ezek a gondolatok. „Képtelen voltam az ő nézeteinek befogadására. Én a szocialista mozgalmak lelkes hívője voltam [...], és akkor Lajos jön nekem az új középkorral. Szerinte egyszerűen az új középkor fog most elkövetkezni”, emlékezett vissza Vajda Júlia.

A *Felmutató ikonos önarckép* helytelen értelmezésből született, utólagos cím. A képen látható kezét hosszú ideig az előtérben lévő ikonos alakhoz tartozónak tekintették, ami a bizánci és pravoszláv ikonokról ismert, szakrális mozgulatot jeleníti meg. Pár éve egy éles szemű műgyűjtő figyelt fel rá, hogy a kéz bal kéz, vagyis nem lehet a szentség felfelé mutató keze. Néhányan korábban a barna figurában Krisztus-alakot feltételeztek, míg mások a háttérben sejlő reális arc és az előtte rajzolódó ikonos gömb-fej egyesülésében az Isten-Ember eszméjét látták megjeleníteni, s ehhez tartozott volna az előtérben ágáló otromba végtag. A kéz „lelepleződése” nyomán azonban világossá válik, hogy a kép három különálló allegorikus jelentéssel bíró figura drámáját mutatja be.

A fenyegetés megtestesítője a kéz, ez a félelmetes monstrum, amely vészterhesen mutat a háttérben felrémlő reális arckép felé. Ez a reneszánsz portrék zsánerével megfestett védtelen alak azonban menekülően elfordul, a pillantása üresen, erőtlenül a távolba mered. Tekintetét az előtérben tornyosuló bumfordi figura, egy nyersebb kor és kultúra megtestesítője veszi át, integrálja és fordítja vissza, a kéz felé. A bumfordi fej és a fent még elrövedő tekintet találkozásából létrejövő új arc már bátran és erőteljesen szembenéz a kézzel, és felveszi vele a harcot. Az elerőtlenedő Nyugat, a Nyugat kultúráját kivéreztető fenyegetés és a megmentésnek ajánlott középkori szellem: ezek a szereplői annak a didaktikus drámának, amit a rosszul felcímzett *Felmutató* Bergyajev könyve nyomán elmesél.

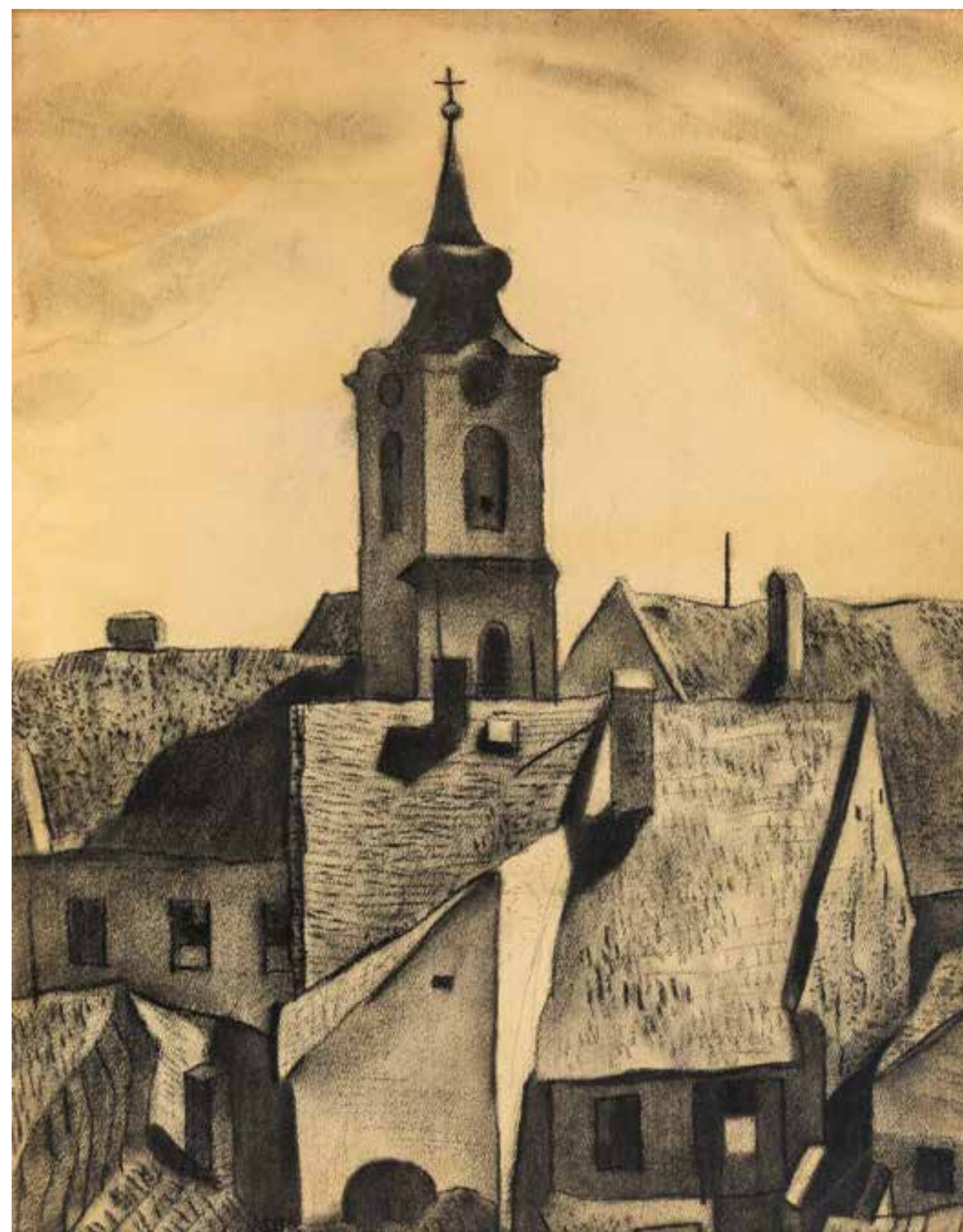


184. kép · Felmutató ikonos önarckép (Conditio Humana) · 1936 · pasztell, papír · 900×620 mm · jelzés nélkül · Kovács Gábor Művészeti Alapítvány · MK: 1936/60. (22.)

A szentendrei templomtornyok 1927 és 1937 között végigkísérték Vajda Lajos művészetét, és jól mutatják a festő problémavilágának változásait. A korai – 1927 és 1929 között készített – művek látványyszerű valóságukban mutatják a tornyokat. Soha nem csak a kisvárosi panoráma egyik domináns elemeként, hanem kiemelten, a toronyra koncentrálnak. A tónusos és egyben centrális ábrázolás sugallata szerint a templomtorny létező, jól ismert valóság, s egyben egész világot – isteni jelenlétet, születést és halált, hívők közösségét, múltat és időbeni folytonosságot – megtestesítő otthonos jelenvalóság volt Vajda számára.

Négy éves párizsi távollét – tájékozódás, nyomorgás és egyedüllét – után Vajda visszatért Szentendrére. Pontosabban: Szentendrére tért haza, hogy ott keresse a régi otthont. Rajzolta a várost és annak tornyait. De messziről jött, vagy messzire került. Már nem részleteikben is megmutatkozó, fényektől és árnyékoktól testes, ismerős tornyokat látott. Már nem volt benne a templomok által felügyelt és összetartott közösségben. Vágyakozó idegenként tért vissza, és a templomok hideggé, magukba zárkózóvá váltak a számára. Tónusok és test nélküli vonalrajzokat készített róluk. Nézte a tornyokat, de tekintete nem tudott beléjük hatolni. Már nem is látta őket olyan nagynak, magasztosnak. A tornyok pedig alig pillantottak vissza rá.

1937-től kezdve Vajda felhagyott „Szentendrével”, az időtlenség transzcendens igazságába ágyazott közösség, otthon és nyugalom illúziójával. Festészetéből teljesen elmaradnak a vidéki város részletei. Utolsó aktusként a tornyok is egyszerű motívumokká egyszerűsödtek, megdőltek, összeborultak: a szentség befogadó és kisugárzó lakhelyéből egy városi közeg és panoráma – egy művészi vízió – egyéb motívumokkal egyenrangú mozzanataivá válnak.



185. kép · Kilátás a templomdombról (Szentendrei házak templomtetővel) · 1928 körül · szén, papír · 485·385 mm · jelzés nélkül · magántulajdon
· MK: 1927/76. (feltehetően)

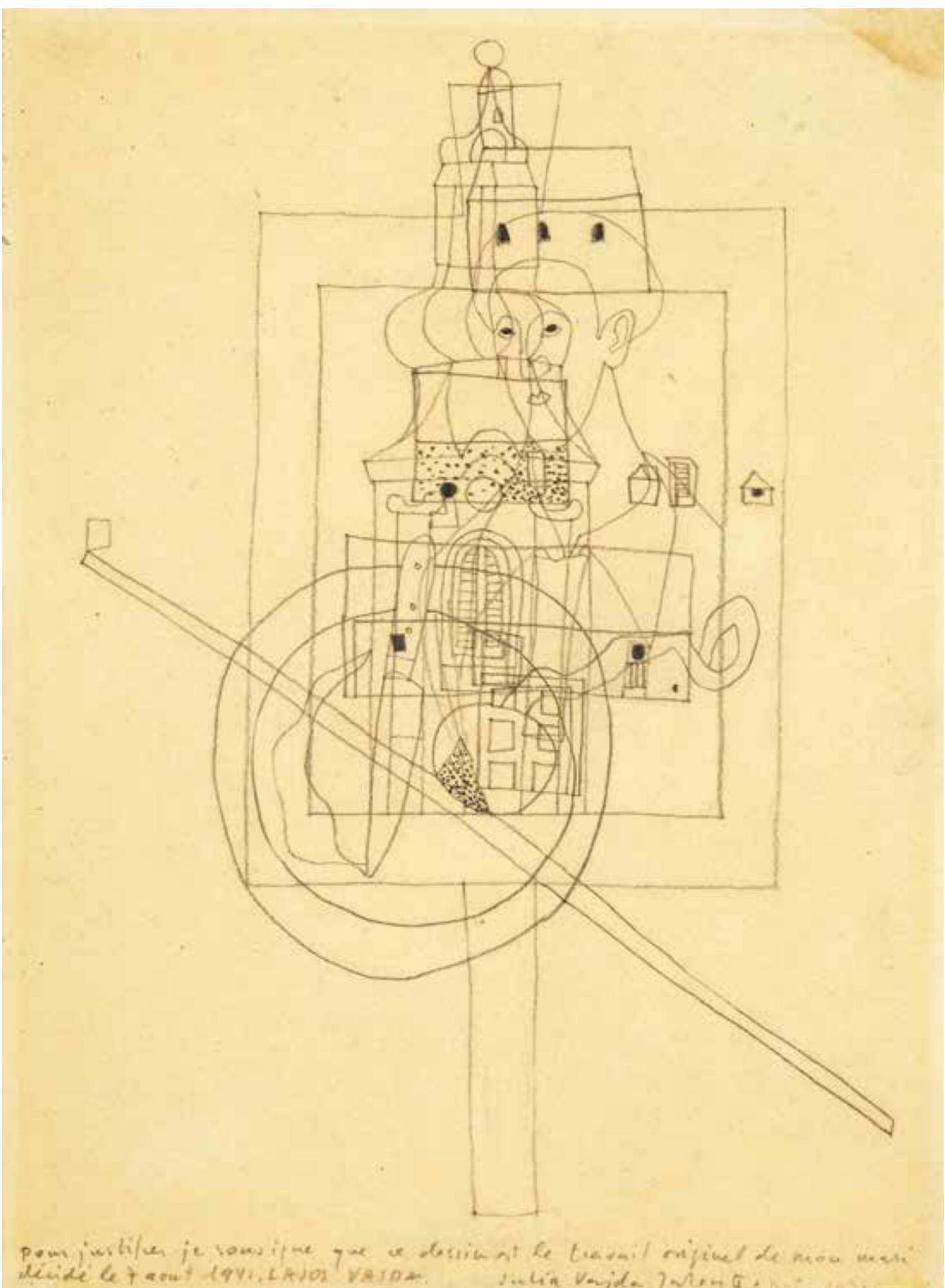


186. kép · A Ciprovačka templom · 1935 · ceruza, papír · 315×225 mm
· jelzés nélkül · Antal-Lusztig-gyűjtemény · MK: 1935/17.

187. kép · Rajz a Ciprovačka templomról (az előző kép hátoldala) · 1935
· ceruza, papír · 315×225 mm · jelzés nélkül · Antal-Lusztig-gyűjtemény
· MK: 1935/17.



188. kép · Ónarcokép templommal (előoldalon). Rajzmontázs ónarcképpel, 1937) · 1935 körül · ceruza, papír · 315×230 mm · jelzés nélkül · Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre · MK: 1937/21. (132.)



190. kép · Rajzmontázs önoroképpel · 1937 · ceruza, papír · 315×230 mm · jelzés nélkül · Ferenczy Múzeum, Centrum, Szentendre · MK: 1937/21 (135.)



189. kép · Torony tányéros esendélet (Torony tányéros esendélettel) · 1936–1937 · tempera, gouache, papír, vékony papírra kásirozva · 320×230 mm · jelzés nélkül · Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest · MK: 1936/51 (X)

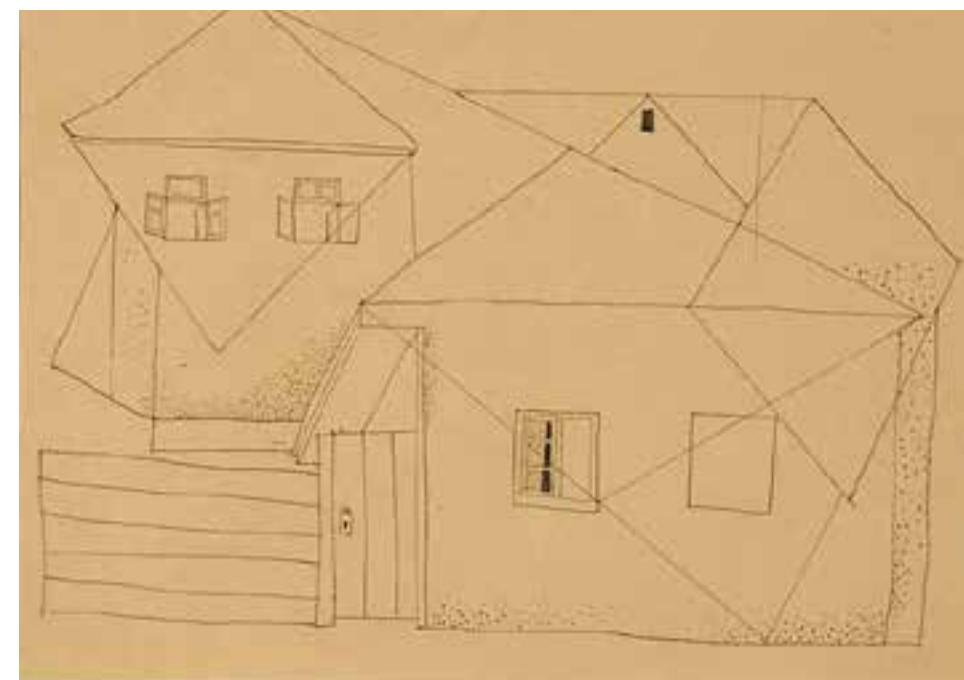
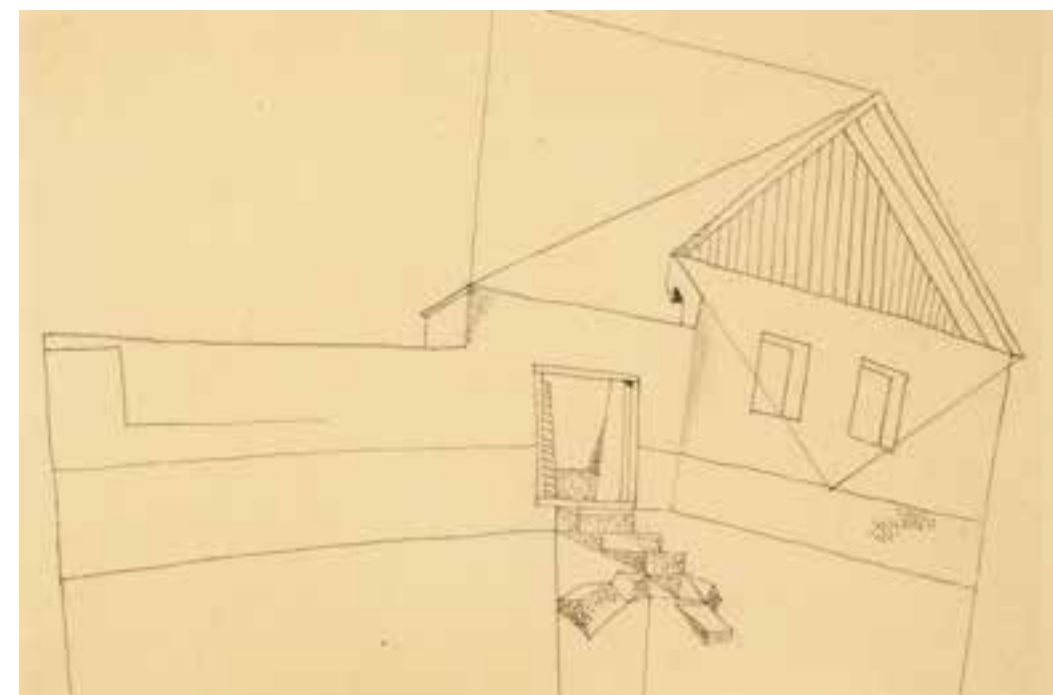
Vajda Lajos hosszú utat tett meg a környezet realista ábrázolásától az utolsó évben készített művekig. Pályája megdöbbentő párhuzamosságot mutat az amerikai absztrakt expresszionisták első generációjának pályájával és problémavilágával. Politikai utalásokat is használó (konstruktivista tanulmányok, párizsi kollázsok), majd valóságábrázoló (csendéletek, Szentendre) korszakát 1938-tól a mítoszok szellemét idéző maszkok és az ún. „primitív” motívumok és törzsi művészetek szellemét idéző „imaginárius” korszak követte, majd ebből nőttek ki az utolsó év absztrakt és expresszionista nagy szénrajzai. Az amerikaiak is hasonló szakaszokat jártak be, miközben eljutottak oda, amit absztrakt expresszionizmusnak nevez a művészettörténet. A kiállítás ennek a párhuzamnak a bemutatására nem tér ki.

Érdeemes azonban figyelni arra a folyamatra, melynek során Vajda a zárt vonalrajzos rajzoktól eljutott az utolsó művek indulatos vonalkáiból építkező-terjeszkedő absztrakt hálókig. Első lépésként a vonalrajzok mozdultak meg: az addig különálló motívumok a montázstechnika révén egymásra kerültek. Minden bonyolulttá, élettélivé vált, megnyitva a kompozíciót az örök változások felé. A maszkok is hasonló utat jártak: egy-egy arc billen ki megszokott nyugalomból, torzul el, és nyílik meg, hogy az így keletkező réseken át a történetükbe is belátást engedjenek.

A döntő változást a *vonálnak*, a spontán kifejezés leghűségesebb eszközének eluralkodása jelentette. A vonal ekkor már nem formákat zár be és határol, hanem a művészi jelenlét és gyors kézmozdulatok lenyomata a médiumként szolgáló síkon. Az előre haladó személyesség adekvát eszközeit Vajda a ceruzában és szénben talált meg. A gyorsaság és közvetlenség csodájára leginkább a papíron könnyen szaladó ceruza és szén képes. S a közvetlenséget hangsúlyozza a keresetlen anyaghasználat is: az igénytelen csomagolópapír tökéletes médium volt arra, hogy Vajda megvalósítsa törekvéseit.

A műveken gyakran meghagyta a skiccet, a kihasználatlan vagy módosított előzetes tervek nyomait. Ez is az alkotás folyamatát mutatja, és az éppen előtűnk születés, a folyamatos mozgás és alakulás képzetét kelti. Később, az utolsó év nagy szénrajzaiban előre haladva az ilyen előre kirajzolás elmarad, és a vonalképződmények szabad áramlását látva nem is nagyon tudnánk elképzelni a végső formaalakulás részletes tervezettségét és vázlatát.

A vonalon, a javítás nyomainak meghagyásán és az igénytelen anyaghasználaton kívül a közvetlenséget és spontaneitást jelzi a művek látszólagos befejezetlensége is. Az imaginárius korszak és az utolsó év művei valójában *sorozatok* alkotnak: az egyszerű papírivekre vetett „befejezetlen” rajzok a sorozat monumentalitásában válnak grafikából „festészetté”.



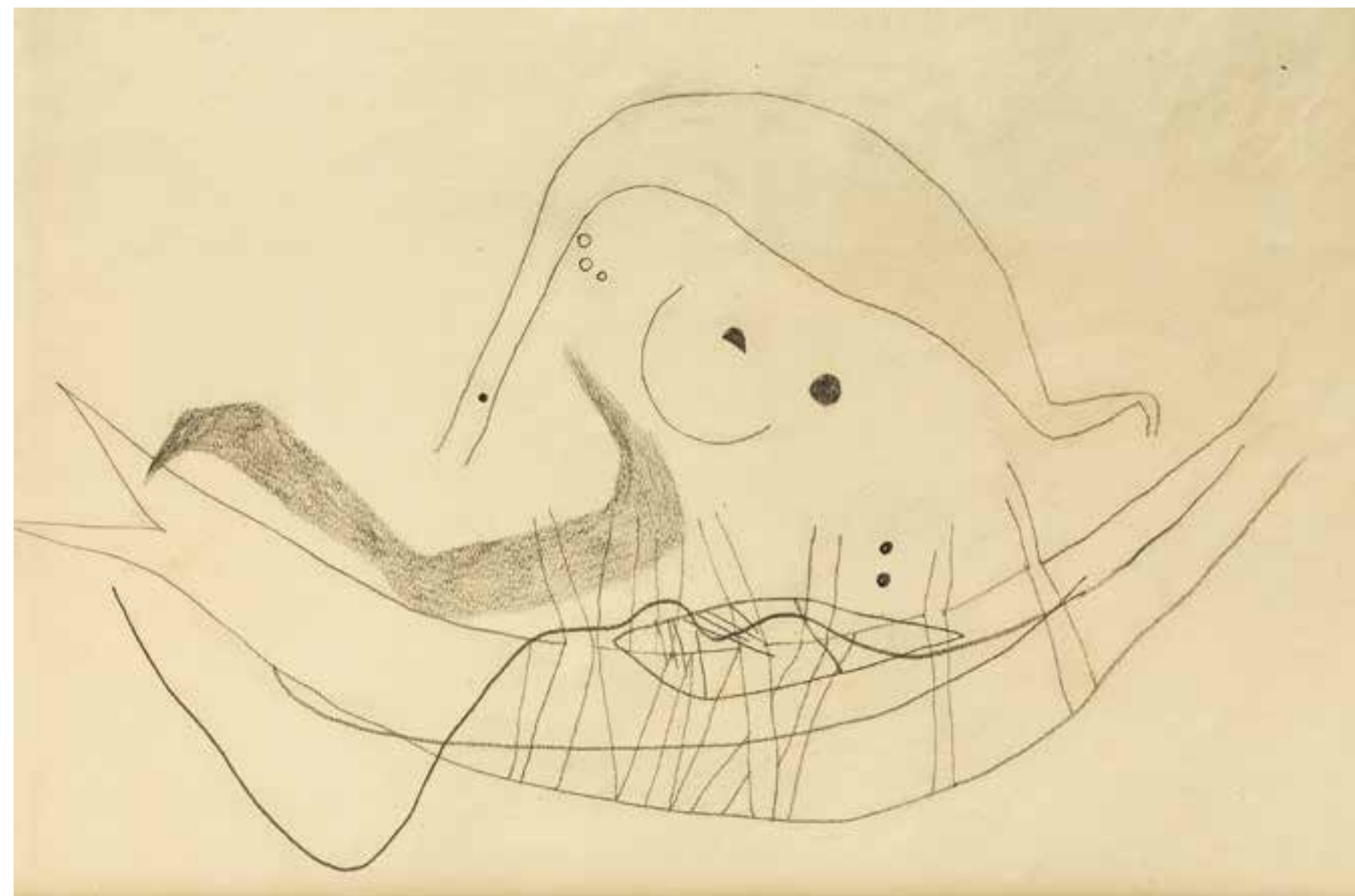
191. kép · Féloromfalas ház Szentendéről · 1935 körül
· ceruza, papír · 320×485 mm · jelzés nélkül
· Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre
· MK: nem azonosítható

192. kép · Szentendrei házfalak · 1936 · ceruza, papír
· 228×318 mm · jelzés nélkül · Ferenczy Múzeumi
Centrum, Szentendre · MK: 1936/30. (114.)

193. kép · Ház a Munkácsy utcában · 1936 · ceruza, papír
· 222×314 mm · jelzés nélkül · Ferenczy Múzeumi
Centrum, Szentendre · MK: 1936/6. (112.)



194. kép · Perui múmiafej · 1939 · tus, papír · 636•905 mm · jelzés nélkül · Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre · MK: 1939/34. (273.)



195. kép · Tájkép · 1939 körül · papír, ceruza · 300•425 mm · jelzés nélkül · A. Gyűjtemény · MK: nem azonosítható



196. kép · Gyökérvilág · 1940 · szén, papír · 900x1260 mm · jelzés nélküli · Kolozsvár-gyűjtemény · MK: 1940/16. (316.)

Tanulmányok

Kontextusok

A katalógus alapjául szolgáló kiállítás célja eredetileg csupán a kiállítás öröme lett volna. Mindenekelőtt a külföldre került vagy az itthoni magángyűjteményekben rejtőző, és a magyar közönség által eddig nem látott Vajda-műveket szereztük volna minél nagyobb számban bemutatni. Ugyanakkor, ezzel párhuzamosan, a múzeum nekifogott egy életmű-katalógus összeállításának is. Egy kiállításához – a válogatáshoz és prezentációhoz – azonban vezérfonal is szükséges. A korábbi Vajda-kiállításokat újra és újra a felfedezés és megismertetés szándéka vezette. Egy nagy, de magányos életművet mutattak be abban a reményben, hogy erejével önmagáért beszél, a nemzetközi művészettörténet felígyel rá, és teret nyer a művelt nagyközönség figyelmében. Az igyekezetet nem sok siker követte. Mindig kiderült, hogy a szakemberek figyelme szűkös forrás, a kialakult nemzetközi kánonokat erős intézmények védik, és a közönséget sem feltétlenül a múlt újrafogalmazása érdekeli. Vajda maradt az, aki kevesek szemében mindig is volt: korának – az európai harmincas éveknél – egyik legeredetibb és legnagyobb alkotója, akit méltatlanul peremre szorított a történelem.

A kiállítás szükségessé tette, hogy megvizsgáljuk, mit jelent ma Vajda művészete. Előzetes beszélgetéseket tartottunk (Boros Lili, Passuth Krisztina, Pataki Gábor, Petőcz György, Radák Judit, Szabó Noémi), és írásra kértünk más művészettörténészeket (Forgács Éva, Rényi András, Rockenbauer Zoltán, Várkonyi György, Véri Dániel). A cél a teljesen egyedülálló jelenségként bemutatott Vajdáról kialakított eddigi kép megbolygatása volt: Vajda művészetének korabeli – valós vagy csak lehetséges – kontextusokba helyezése.

Az írások megmutatják, hogy Vajda életvitelében és hangoltságában „idegen” volt ugyan, de művészetében nem volt kívülálló. A múlt század harmincas éveire általában is jellemző kultúrkritikai pesszimizmusa a művészeti újat – egyfajta nullapontot és a zsákutcának tekintett helyzetből kiutat – keresők nem kis számú társasága felé vezette (Rényi); művészetét a hazai avantgárd folytatásaként és az uralkodó festői korszellem ellenében tételte (Rockenbauer, Várkonyi); együtt haladt az európai primitivizmus széles áramával (Passuth); a modernitás válságát konstatáló és azt korrigálni kívánó közösségi inspirációkat követett (Boros); képzeletbeli részese volt egy virtuális kelet-közép-európai művészeti együttműködésnek (Pataki); analóg és időben is párhuzamos – bár gyorsabban beérő – pályát futott be az amerikai absztrakt expresszionisták első generációjával (Petőcz); zsidó származású festő volt, „magyar, szerb hatásoktól befolyásolva” (Véri); és mindenképpen részese volt a kor tragédiáját átérző magányos művészek nagy nemzetközi közösségének (Pataki). Egy, az eddig említettekhez képest eltérő – azoknak ellentmondó – szemléletű írás erejéig Vajda a baloldali társadalmi elkötelezettség összefüggésében is megjelenik

(Forgács). Egy tanulmány (Radák) pedig az életmű belső módszertani folytonosságát tételezi, szemben azokkal, akik abban 1937 környékén egyfajta cezúrát vélnek felfedezni.

A beérkezett tanulmányokból ítélve mára az életmű egyfajta dekonstrukciója került napirendre. Az írások együttese rávilágít Vajda-képünk alapvető hasadására vagy kettősségére. Egyrésztől továbbra is látjuk a „Szentendrei program” aktivista művészt, akinek a társadalmi cselekvés lehetősége ugyan nem adatott meg, de művészete mégis a kor negatív tendenciáival szembeszálló vagy azokat felmutató tett (kísérlet). Másrészt megerősödni látszik egy másik – egzisztencialistának mondható – érdeklődés, amely szerint Vajda művészete az elidegenedettnek, szellemtelennek és tömegesnek érzett civilizációs modernitás körülményei között otthontalanná és magányossá vált ember *hangoltságára* reagált. Az oeuvre e kétféle szemlélete közötti választóvonalat a szentendrei két és fél év (1935–1937) értékelése-értelmezése jelenti.

Az írások újranítják a Vajda-dossziét, és kérdések egész sorát vetik fel:

- eltérnek a szerzők mindenekelőtt abban, hogy az életmű mely korszakát tekintik legfontosabbnak és leginkább továbbgondolandónak: a szentendrei „világegészt” feltáró két-két és fél évet, az ezt követő primitivista-mitologikus műveket vagy az utolsó alkotói év absztrakt és expresszív szénrajzait;

- vannak, akik a szentendrei időszakot (1934–1937) egyben vizsgálják, míg mások éles cezúrát, az életmű fordulóját látják és tételtezik 1936–37 fordulóján;

- Vajda művészetének tárgyalásában hagyományosan – és jelen kötet írásaiban is – fontos szerepet kap a Vajda és Korniss nevéhez fűződő ún. „Szentendrei program”. Egyesek tényként hivatkoznak rá, mások viszont elhanyagolhatónak tartják jelentőségét, csak pillanatnyi érzelmi fellángolásnak tekintik a „programot”, sőt létét is megkérdőjelezzik;

- váratlan hangsúllyal előkerült felvetés Vajda modernséghez fűződő viszonya. Mennyiben illeszkedett Vajda gondolkodása a harmincas évek általános modernségkritikai szellemiségéhez, és hogyan tükröződik – vagy tükröződik-e – ez a korkritika a művészetében? E kérdés egy alkérdése az eddig egyértelműnek vett baloldaliságot érinti: Vajda valóban baloldali volt-e a szó progresszívista értelmében, mint környezetében számosan, vagy inkább korkritikusnak mondható, egy közösségi – tulajdonképpen „biblikus” vagy komunitárius – eszmeiség jegyében;

- továbbra is nyitott kérdés Vajdának az avantgárdhoz, valamint a korabeli festészeti modernizmushoz – és a rendelkezésre álló stílusokhoz – való viszonya. Egyáltalán, festészet-e még Vajda művészete? Többen felvetik, hogy a hagyományos képi esztétika és táblakép-tradíció szempontjából talán valóban „új művészet” terepén járunk. S Vajda ebben az értelemben is kora élenjáróihoz tartozott.

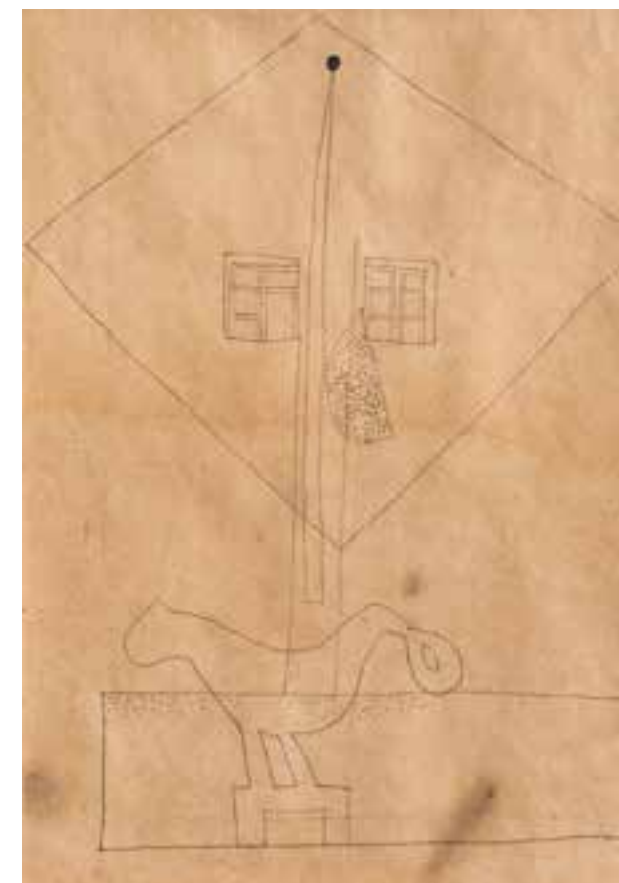
Szegénység és tapasztalat

Vajda Lajos szentendrei rajzmontázsai és a képsík archeológiája

Van Walter Benjaminsnek egy *Tapasztalat és szegénység* című, 1933-ban írott esszéje: dolgozatomban címe ezt parafrázem. Az írás az első világháború harctereiről hazatérők elnémulásának megdöbbentő képével indít: mert amit ezek az emberek átéltek, mondja Benjamin, annyira nem illeszkedett semmihez, amit korábban ismertek, hogy nem is válhatott elbeszélhető, továbbörökíthető tudássá. „Egy nemzedék, amely még lóvasúttal zötyögött iskolába, ott állt a szabad ég alatt egy olyan táj közepén, amelynek csak a fellegei nem változtak meg azóta – ott állt a romboló áramlatok és robbanások erőterében a parányi, törékeny emberi test.”¹ Benjamin „a tapasztalat árfolyamesését” az új típusú háború természetével magyarázza: „a technikának e roppant kibontakozásával”, ami óhatatlanul „új barbársághoz” vezet. A gépiesített világégés csupán felfokozza, drámaian kielezi a hagyomány megszakadásának modern élményét.

Mindamellettt Benjamin az „új barbárságra” 1933-ban még lehetőségként is tekint: a válságtünet-jellegű „szorongató eszmegazdagsággal” nemcsak az új technikai művészetek, pl. a fotó vagy a film kibontakozása jár együtt, de a modern művészet konstruktórinek (a kubistákat és Klee-t említi) felbukkanása is. A „tapasztalatszegénység” mindenekelőtt a történelmi időben lassan, organikusán egymásra rétegződő kultúrszövetek és vele az életformák és lassan felhalmozott tudások hirtelen érvénytelenné válását jelenti Benjaminsnál, és egyszersmind – vágyat is megszűli olyan új környezetek után, ahol „szegénységük, a külső és a belső is olyan tisztán és világosan érvényesíthető lenne, hogy abból megint valami tisztességes dolog kerekedne.”²

Benjamin szövege alig egy évvel azt megelőzően született, hogy Vajda Lajos végleg hazatért Párizsból, hogy a kopottas Pesten és a falusias Szentendrén keressen új támaszpontot magának. A tapasztalatszegénység benjamini diagnózis mintha az ő helyzetére is pontosan illene. A Kassákkal, a *Munka-körrel*, illetve a progresszív művészekkel való – lényegében eredménytelenül végződő – futó kaland (1928–30),³ majd az orosz és francia avantgárral történt – reményekkel teli, mégsem igazán gyümölcsöző – párizsi találkozás (1930–34) után Vajda, megint Benjamin szavait kölcsönözve, „a korrall szembeni maradéktalan illúziótlanossággal és mégis a kor melletti fönntartás



197. kép · Vajda Lajos · Ablakok madárral · 1936 · ceruza, papír · 297·197 mm · jelzés nélkül · magántulajdon · MK: 1936/87. (108.)

nélküli hitvallással” a szívében tér haza. Mint aki „valami tisztességes”, sem konzervatív, sem progresszív ideológiák által nem korrumpált dolgot szeretne teremteni, ami talán vigaszt és reménységet ígérhet a „mezítelen kortársnak, aki újszülöttként bömbölve hánytörög e kor mocskos pólyaiban.”⁴

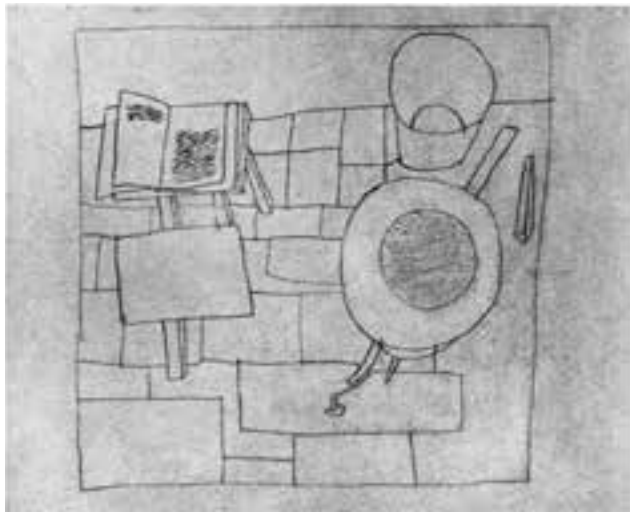
Vajon Vajda számára is nyitva állt-e a „barbár” újrakezdők Benjamin által sugalmazott útja? Képes volt-e ő is arra, hogy a 30-as évek Magyarországon – feladva minden addigi rutint, irányzati igazodást, csoportssolidaritást, eszmei elkötelezettséget és ízlésbeli vonzalmakat – önkéntes *tabula rasa*-t csináljon, és egészen elemi szinten kezdje újra a képekkel való foglalatosságot? Amellett fogok érvelni, hogy igen: Vajda eredetiségét, amelyet bevett művészettörténeti stílusfogalmaink segítségével amúgy is csak közhelyesen és nehézkesen tudunk körülírni (ő maga is ilyen kategóriákban fogalmaz, amikor „konstruktív-szürrealis tematikaként” definiálja törekvéseit), ebben az elemihez való visszatérésben érdemes keresni. Ezért magam nem 1937-ben látom a fordulatot, mint a Vajda-irodalomban általában szokás, inkább 1934–35-ben, amikor – hazatérve és maga mögött hagyva előtanulmányait, médiumkísérleteit és társadalmi-politikai illúzióit – ez a „parányi, törékeny emberi test”

1 Benjamin 1933, 738.

2 Benjamin 1933, 742.

3 Vö. a Kassákról és „testvéreiről” tett gúnyos megjegyzéseivel: Vajda levelek, vö. Kozák Gyula jegyzetével, n. 49.

4 Benjamin 1933, 742.



198. kép · Vajda Lajos · Rálátás a műteremre · 1934 · ceruza, papír
· 180×220 mm · jelzés nélkül · tulajdonosa ismeretlen
· MK: 1934/20. (54.) · a kép forrása: Mándy 1983

megint *rajzolni* kezd. Más és másként, mint korábban: olyasmit, aminek lényegéhez tartozik, hogy a történelmi előzményekből nem lehet levezetni.

Fenomenológiai tapogatózások a képsíkon

Két összehasonlítással világitánám meg, hogyan kezd újra a rajzolást és mi következik ebből. Vessük össze Vajda 1928-ban szénnel készített *Konstruktivista csendéletét*⁵ a Mándy által 1934-re datált *Rálátás a műteremre* c. tenyérszerű ceruzarajzzal.⁶ (67., 198. kép) Mindkettőn köznapi tárgyakat látunk, erős felülnézetben, miáltal a szűk asztallapok mögött mintha rálátást kapnánk a padlóra is. Vajda a korábbi munkán a balról megvilágított tárgyakat masszív modellálásnak veti alá, és tömör vetett árnyékokat rendel melléjük. A tárgyak egyidejű rézsütös felülnézete virtualizálja, az erőteljesen oldalirányú megvilágítás viszont tapinthatóvá teszi a képsíkot. A kép *képként* való – tehát reflektált – szemlélése közben észre kell vennünk, hogy a mű világos és sötét, derékszögű és íves alakzatok mozaikos ritmusára épül, amelynek egyensúlyi játékát végig mélységi illúzió és síkban való kiterülés feloldhatatlan kettőssége tartja szakadatlan mozgásban. Régi és jól ismert dolog ez a festészet történetében: Cézanne egy életen át tartó ragaszkodása a csendélet műfajához is valahol Caravaggio híres *Gyümölcskosarával* kezdődik, aki elsőként állította élére virtuális mélység és materiális képsík műfajkonstitutáló kettősségét.⁷ Az 1928-as *Konstruktivista csendélet* akarva-akaratlan a nyugat-európai táblaképfestészet évszázados játékerterén belül mozog.

Összetettebb a helyzet az 1934-es rajz esetében. Bár nyomokban itt is kivehetők a síkon megképzett háromdimenziós tárgyak (pl. a bal felső sarok hokedlije a nyitott könyvvel vagy a jobb felső sarok pohara), ugyanakkor kontúrrajzukat nem tárogatja semmiféle modellálás, és nincs, ami alakzataikat térbeliként tenné hangsúlyossá. Alig van mit egyensúlyba hozni a képsíkon: emiatt csökken

a tárgyak *jelenvalóságának* ereje. Az extrém felülnézet a széles szájú fogantyús kannát koncentrikus kör- és átlós pálcacsalakzatok tiszta síkvetületébe írja át. Hasonló történik a szabálytalan padlókokkakkal: az egyenletes vonalháló úgy evokálja a hokedlit hordozó padlósíkot, hogy az közben inkább veszít szilárdságának magától értetődéséből.

Vajda ezt a csendéletet vékony saját kerettel is körülveszi – mintha a meredek felülnézetből nemcsak az ábrázolt tárgyak kollekciójára látna rá, de valahogy a képegészre is, amely önálló entitásként különül el attól, ami kívül reked rajta. Mindez a szemlélés során a felülnézet kétértelműségéhez vezet: a tárgyakra (sámlira, könyvre, edényre stb.) való rálátás értelemszerűen más értékű, mint a megjelenített képre való. Míg az első a kereten belülré fókuszál, a második azt is tekintetbe veszi, ami kívül esik és e bekeretezett képegész háttereként hat. Ráadásul a tekintet e megosztása a keret vonalát is többértelművé teszi: ugyanabból az anyagból vétetett, mint amit elhatárol, ennél fogva egyszerre funkcionál „befelé”, a virtuális képsík kereteként, és „kifelé”, a kép-tárgy széleként.

Különös *kép a képben* konstrukció születik tehát: miközben rámutat a közöttük lévő különbségre, a valóságfok tekintetében mégsem hierarchizál az ábrázolt világok között. Vonalnyom és papírlap légüres térbe kerül: együttlétük nem kényszeríti ki a keret és nézőpontok összehangolt játékát, ami a dolgok képi jelenvalóságának valamilyen egységes esztétikai karaktert adhatna, mint ahogy ez az 1928-as munkán még történt. Ahogy kifakul a rajzon a világ, úgy uralkodik el rajta valamiféle személytelen, tétova kifejezéstelenség.

Nem pusztán esetlegességről, hanem rendszerű különbözőségről van szó. Az 1929-ben készült *Lelátás a templomdombról* c. szénrajz – a tájkép sokszáz éves hagyománya szerint – a horizont vonala köré szerveződik: ez itt magasan, egészen a képsíkhöz közel húzódik, és így felel a címben is nyomatékkaal említett felülnézetért.⁸ (45. kép) A horizont helyet terem a dolgoknak, hogy a virtuális égbolt végtelenül távoli háttére előtt jelenlévőnek mutatkozhassanak. Vajda itt még magától értődőként kezeli a tájképnek ezt az *a priori* egység-élvét:

5 Mándy 1983, 1928/20. (56. kép)

6 Mándy 1983, 1934/20. (54. kép)

7 A csendéletműfaj fenomenológiájáról ld. *Egy kosár gyümölcsötől a Gyümölcskosárig* c. tanulmányomat: Rényi 2008, 16–37.

8 Mándy 1983, 1929/24. (28. kép)

a komoran feltorlódo házak térbeli egymásmögöttségét itt is világos és sötét foltok a síkkompozícióhoz illeszkedő drámai ritmusa ellenpontoszza.

Ehhez képest az 1936-ra datált *Ház* sor letisztult vonalkompozícióján a *Rálátáshoz* hasonló kétértelmű keretjátékkal találkozunk: az épületeket körülvevő, kétes identitású szélvonal felül a legmagasabb oromzat csúcspontjával érintkezik, alul viszont – ellentmondva a békaperspektíva hagyományos formatörvényének – jóval a frontnézetű házak utcaszintje alatt húzódik.⁹ (199. kép) Illeszkedik is, meg nem is a leképezett világhoz: mintha újrakereteznék a házak, ablakok, kerítések hagyományos konfigurációit, rajzolata mintegy eltolódik a papír síkján és így elbizonytalanítja a különbséget aközött, aminek egységesítő hatálya alá kellene esnie és aközött, aminek nem.

De hasonló megfigyeléseket tehetünk a *Ház széles párkányú tetővel*¹⁰ vagy a *Hegyes tetejű ház*¹¹ (89. kép) címen ismert munkákon is: ezek vonalszerkezete, bár alsó képszelőlk elvileg horizontként szolgálhatna, mindent nélkülöz, ami egy – a kép által megnyitott – szervezett látótér összhatását keltené. Van valami szegényes céltalanság, világ nélkülség a ceruzának abban a tétova mozgásában, amit leír a felületen. Ha Vajda *lerajzolja* egy házat, akkor azt háttérének horizontja *előtt*, azzal kontrasztban kellene megragadnia. Egy ilyen megoldás a papír látatlan szélvonalait egycsapásra keretté változtatná, a rajz felületét pedig „transzparens képsíkká” értelmezné át. De mivel e törékeny vonalrajzokon konfigurációs elválasztásoknak semmi nyoma, a képdialektika megfordul: a képsík helyett a figura válik áttetszővé, és láthatóvá teszi azt, amit pedig az esztétikai látszatnak el kellene rejtenie.¹²

Az „új rajzolás” paradigmája

Ez a magyarázat arra a kérdésre, hogy az eredet keresése során miért épp a rajzolást tekintjük döntő jelentőségűnek Vajda 1934-es munkáiban. Végteére is ugyanebben az évben egy sor gyönyörű pasztellmunkát is készít (pl. *Műtermi csendélet kerek asztallal*¹³, *Csendélet patkó alakú asztalon*¹⁴), amelyek párhuzamba állíthatók az imént vizsgált *Rálátással*. (85. kép) De a pasztellek esztétikai teljessége – és ez itt kifejtendő értelmezésem lényege – inkább elrejtja azt, amit a tiszta vonal-

munkák különös transzparenciája megmutat: hogy Vajda művészi érdeklődése mindinkább *a valódi képtapasztalat magvát alkotó ontológiai különbözés felé* fordul (és, tegyük hozzá, előre vetíti azt is, hogy az életmű végéhez közeledve a voltaképpeni festői-esztétikai szempontok mind alárendeltebb szerepet fognak játszani Vajda munkáiban). E fel-tételezést persze szövegszerűen nem, csak közvetett módon – a munkák alaposabb szemléléseivel illetve logikai következtetésekkel – tudom igazolni. Az mindenesetre feltűnő, hogy Vajda 1936. szeptember 3-án Richter Júliához írott levelében azt a passzusát, amelyben a legrészletesebben beszél művészi törekvéseiről, azzal kezdi, hogy „egy idő óta egyáltalán nem festek semmit, inkább rajzolok sokat...”.¹⁵ Ezért, mielőtt tovább vizsgálnám Vajda rajzolói gyakorlatát, egy kiterő erejéig megkísér-

9 Mándy 1983, 1936/7. (96. kép)

10 Mándy 1983, 1936/45. (88. kép)

11 Mándy 1983, 1935/44. (90. kép)

12 A két, nem túl jelentős rajzocskát általam adott – kissé pedánsnak tűnhető – fenomenológiai olvasata alapján arra a következtetésre juthatunk, hogy Vajda 1934-ben visszatér a „klasszikus” reprezentáció problémájához – olyasmivel kezd foglalkozni, amely az európai avantgárd köreiből legkésőbb a tízes évek vége óta úgyszólván letudott, elintéztett kérdésnek számított

13 Mándy 1983, 1934/22. (III. kép)

14 Mándy 1983, 1934/23. (II. kép)

15 „Most egy idő óta egyáltalán nem festek semmit, inkább rajzolok sokat... Tavalyi rajzaimból is rengeteg van itthon, amivel egyáltalán nem voltam megelégedve, most ezeket újból elővettem és átmontíroztam őket, így megkaptam a várt hatást és ezáltal egészen új dolgok születtek meg. Furcsa ugye, hogy állandón új és új ötleteim támadnak, sokszor megtörténik velem, hogy előveszem a régi dolgaimat és azokat át dolgozom. Én nem tudok olyan gyorsan dolgozni, mint mások, de ez nem is baj, tudniillik az én metódusom egészen más, sokáig rágódom egy-egy témán, állandón új ötletek merülnek fel... azokhoz tartozom, akik gondolkodnak is azon, amit csinálnak. A művészetben sokkal racionálisabb vagyok, mint az életben... igaz az, hogy a művészetben egy bizonyos érzelmvilág kell hogy kifejezésre jusson, csak ezáltal az alkotás még nem jelenti azt, hogy kép. Ezért inkább engedünk az érzésekből (ami nem jelenti, hogy mi száműzzük az emberi érzelmeket a képből) és a fősúlyt továbbra is a konstruktivitásra, a kép térbeli alakítására fektetjük. Ezért keresünk olyan témákat, amelyek szemléletünknek megfelelnek. Tehát ami zárt, – formailag letisztult, kerek egységet. Architektonikus, mértnai dolgok emberi figurával vagy anélkül. A tájkép szeretlen, ezért nem alkalmas mondanivalónk kifejezésére. Most azzal kísérletezem, hogy különböző tárgyak más-más környezetből kiemelve, egy képsíkon összeszerelve hogy hatnak (konstruktív-szürrealista tematika). Ezen kívül próbálkozom azzal is, amivel eddig az orosz filmtéoretikusok foglalkoztak: hogy hogyan hat egy tárgy, ha azt behelyezzük egy más, idegen objektumba. Például van egy szomorúüfűfa-motívum (melyet az itteni temetőben levő egyik sírkereztől rajzoltam) és ezt vagy 12 különféle rajzon keresztül kipróbáltam és az eredmény egészen érdekes, mert mindenütt mást és mást fejez ki, mert mindig más tárgy mellé, másképpen van rárajzolva. Természetesen ezt csak tiszta kontúrrajzzal lehet elérni és így egyetlen témából a rajzok végtelen sora válik lehetségessé.” Vajda levelek (1936. szept. 3.)



199. kép · Vajda Lajos · Házsor; hátoldalon: Házak gémeskúttal · 1936 · ceruza, papír · 225×320 mm · jelzés nélkül · Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre · MK: 1936/7.

lem – itt követett szempontjaim szerint – röviden újraértelmezni e kissé szétszórtan fogalmazott, tartalmában mégis nagyon is koherens szöveget.

Első kitérő: az ontológiai különbség és a montázs

Vajda saját alkotói gyakorlatára egyértelműen sajátos – racionális és erősen reflektált – metódusként hivatkozik. Olyan kísérletezésnek nevezi, amelynek világos keretfeltételeit maga határozza meg és így írja körül:

1. csakis „tisztá kontúrrajz” használata;
2. a motívumok („témák”) „zárt, formailag letisztult, kerek egységek”-ként kezelendők;
3. ezek „összeszerelésének” a képsíkon kell megtörténnie („konstruktívítás”);
4. lehetséges „a tárgy behelyezése egy más, idegen objektumba” (értsd: a motívumok egymásra montírozhatók).

A cél: e mozzanatok különféle konstellációinak és összjátékának megfigyelése („az eredmény egészen érdekes, mert mindenütt mást és mást fejez ki”).

Vajda szövegéből egyértelműen kiderül, hogy nem festményeket előkészítő rajzokról vagy műhelymunkákról beszél. (Bár időnként néhány ilyen rajzot akvarellal ki is fest, nincs példa arra, hogy nagyobb méretű, jelentékenyebb festményen alkalmazná eredményeit.) Inkább egy kísérleti rajz-laboratórium képe sejlik fel, ahol mondhatni ellen-

őrzött körülmények között,¹⁶ variációk végtelen sora születik: rajzok, amelyek nem önálló művek, inkább egy kísérlet- vagy megfigyeléssorozat jól szabványosítható darabjai. *Egyetlen anyagból való, zárt motívumrajzolatok tetszőleges összeszerelése egy problematikusnak tekintett képsíkon* – ebben a *technikai* leírásban összegezném a Vajda kis- és csapongó mondataiból kihüvelyezhető alkotói eljárást. Lényege, hogy az elemek szinte gépies variálása során mindenekelőtt a kép elemi működésének megfigyelésére koncentrálok.¹⁷

Vajda így fogalmaz: „...a fősúlyt továbbra is a konstruktívításra, a kép *térbeli* alakítására fektetjük. Ezért keresünk olyan témákat, amelyek szemléletünknek megfelelnek. Tehát ami zárt, formailag letisztult, kerek egység. *Architektonikus, mértani* dolgok emberi figurával vagy anélkül. A tájkép

16 A „kísérlet” és a „metódus” tudományos metaforái persze félrevezetőek: nyilván nem valamely előzetes tervezés, számítás, modellezés célirányos igazolása Vajda laboratóriumi munkájának célja. De azt jól érzékeltetik, hogy a szentendrei rajzokat nem tekinthetjük egyszerűen valóságbrázolásnak vagy spontán önkifejezésnek. Inkább olyan, a művész által megnyitott létszerű *helyekről* kellene beszélnünk, ahol a képek mint tapasztalati események *megtörténhetnek*. Nyilvánvaló, hogy a stílusról, témáról, kompozícióról stb. való szokványos művészettörténeti beszéd e sajátos tapasztalatok rögzítésére alkalmatlan: azt az *eseményeszerű* véti el ugyanis, amely minden tapasztalás legelemibb sajátja.

17 Emiatt vitatnám Pataki Gábor okfejtését, aki az ismert vajdai szófordulat értelmét egyszerűen a motívumok megjelölésére szűkíti. Szerinte Vajda kifejezése a motívumok részben konstruktív, részben szürrealisnak tekinthető csoportjaira utal, és megállapítja, hogy 1937-re az utóbbiak kerülnek túlsúlyba. A továbbiakban kifejtem, hogy a motívumok szintjén nem látok ilyen különbségeket – és azt is jelezni fogom, hogy miben látom a 37-ben bekövetkezett stílusváltás lényegét. A sematika/tematika olvasat kérdésében igazán lehet Patakinak, de az idézett szöveghelyen – függetlenül a szóhasználatától – Vajda szerintem másról beszél.

szervetlen, ezért nem alkalmas mondanivalónk kifejezésére.”¹⁸ (Kiemelés tőlem – R. A.) A konstruktívítás nyilvánvalóan sík és mélység mozzanatainak „a képsíkon való összeszerelés”-ére vonatkozik, ami egyszerre tartalmazza a „szétszerelés”-t (a tájkép vagy a csendélet képsíkjának dekonstrukcióját) és az új alapokon való „összeszerelés” mozzanatát. Vajda azért hangsúlyozza, hogy kompakt tárgyakra van szüksége, mert csak ilyen diszkrét elemekből lesz újra megépíthető a kép egysége a síkon. Az „architektonikus, mértani” jelző így elsősorban a független „térbeli alakítás”-ra vonatkozik. Olyan absztrakt vonalszerkezeteket jelölhet, amelyeket pl. a *Ház a Munkácsy utcában*¹⁹ vagy a *Szentendrei házfalak*²⁰ c. rajzokon látunk, s amelyeket Vajda a zárt építészeti formáknak a papír síkján való kipányvázására alkalmaz. (193., 192. kép) (Azoknak a csendélet és a tájkép egységes képsíkját megkérdőjelező ambivalens keretvonalaknak a társai ezek, amelyeket Vajda 1934-es első tapogatózásain láttunk felbukkanni.)

Az összetett téralakítás arra szolgál tehát, hogy magában a képben mutasson rá a tárgyak képi jelenvalósága és a síkformálás ellentmondásos viszonyára. A tájkép azért nem alkalmas mondanivalónk kifejezésére, mert megoldottként láttatja a nyitott kérdést: horizontja egységes tértagolást, rendezett háttér-előtér viszonyokat, azaz problémamentes képsíkot feltételez. Mind a tájkép, mind a csendélet történetileg ránk hagyományozott klasszikus keretei értelemszerűen megbénítanák a rajzmontázs saját ambivalenciájának játékait. Ez ad értelmet Vajda a hagyományos műfajok „szervetlenségére” vonatkozó rejtélyes megjegyzésének is.²¹

Itt említenék meg egy lényeges, de a Vajda-kutatásban eddig nem kellőképp mérlegelt további összefüggést. Vegyük észre, hogy az, amit itt az „új rajzolás” technikai programjának neveztem, voltaképp a fotómontázsok előállításának logikáját követi, annak folyamánya és visszfénye. A rajzolt motívumok kompaktágának fent *expressis verbis* megfogalmazott követelménye a fotó kivágásoknál automatikusan teljesül – végül is csak az önazonos, erős valósággrészetek összemontírozása válthat ki valóban sokkoló hatást. Akár dadaista, akár konstruktivisták montázsáról beszélünk, e forma működésének előfeltétele, hogy a motívumok *tisztán jelentőkként* vonatkozzanak (vagy épp ne vonatkozzanak) egymásra. Ezt a feltételt a fotómontázs semleges háttér alapja biztosítja²² –

Vajda ontológiai érdeklődésének olyan indikátora ez, ami 1933 utáni munkásságát egészen az utolsó szénrajzokig végigkíséri.

A fotómontázsok tere elvben a tiszta szemiozsis tere: világtalan, mélység nélküli, tisztán szimbolikus tér; benne a motívumok önazonosan képviselik azt, amit jelentenek. Jól ismert *Párdus és lilium* c. montázsán Vajda például a vadállat vicsorgó agresszivitását – egyebek mellett – a táncosnő törekény testének védtelenségével konfrontálja: kihasználja ehhez az állatfej-fotó nagyobb méretét és közeli nézetét, amelyet az emberi test egy kisebb méretű és távolnézeti képével montíroz össze. (72. kép) De e méretek és fókusz távolságok anélkül vesznek részt a feszültségviszony megteremtésében, hogy egy belső egységgel bíró világ (például egy tájképegész) közös terének részei lennének: a sokkhatást épp vizuális szintetizálásuk lehetetlensége váltja ki. A fotóalapú szemiozsis *új közvetlenséget* teremt, és ez teszi alkalmassá akár a mindennapi életvilág megszokott értelmességének dadaista provokációjára, akár a szürrealista képeket szabad asszociációinak kivetítésére, forradalmi utópiák vizionálására vagy határozott társadalomkritikai állásfoglalások gyors népszerűsítésére.²³

Mindezt Vajda „Szentendrei programjára” vonatkoztatva, magától adódik a kérdés: lehetséges-e előállítani a montázseffektust a hagyományos ceruzarajz közegében is? Lehetséges-e sokkhatás ott, ahol minden motívum ugyanabból a tudatosan leszűkített életvilágból (Szentendre és a magyar falu) ered, ugyanabból a vizuális nyers-

18 Vajda levelek (1936. szept. 3.)

19 Mándy 1983, 1936/6. (112. kép)

20 Mándy 1983, 1936/30. (114. kép)

21 Ld.: Vajda levelek (1936. szept. 3.)

22 A konkrét háttér hiányára a montázsokon Körner Éva hívta fel először a figyelmet: Körner 1964; Vajda 1972, 105. A semleges alap azért tűnik egyenesen műfaj-meghatározónak, mert a nagyon különböző világokból eredő, nagyon össze nem illő figurák direkt konfrontálásának sokszzerű összehatását így semmilyen világszerű háttérkeretezés nem tudja hatástalanítani. A montázsok művészettörténeti feldolgozásaihoz ld. Mándy 1983, 27–33; György 1988; Éber 2006, 4–5; Pataki 2008, 8; újabban Passuth 2016a, küll. 120–127, és Petőcz 2016b, 181.

23 Az orosz avantgarde (Klucisz, Rodcsenko, El Liszickij) a fotómontázshoz való fordulásának fő motivációja az lehetett, hogy önreferenciális és tiszta konstrukciós elvekre épülő új művészetük egy a tömegek számára is könnyen megérthető műfaját dolgozzák ki, amelyhez értelemszerűen a legszélesebb disztribúció (plakát, könyv, film stb.) követelménye is hozzátartozik. Ld. erről Körner 1976 és Buchloh 1984, 97. Ilyen tömeghatás fel sem merülhetett Vajda párizsi horizontján – talán emiatt is vesztette kedvét a műfaj művelésében. A Vajda-irodalomban Petőcz György vitatja a leginkább Vajda közvetlen mozgósító ambícióit: sőt a művészt alapvetően apolitikusnak minősíti. Vö.: Petőcz 2016b, 182.

anyagból (tisza kontúrrajz) vétetik, és így (a „tárgy egy más objektumba való helyezhetősége” miatt) nem is bírhat olyan plasztikus zártsággal, mint a fotókvívágás? Létrejöhet-e egy tárgyeros csendélet és egy ablakrács egymásra vetített transzparens rajzából a mindennapi értelem dadaista-szürrealista provokációja? A válasz nemleges: az a montázsforma ugyanis, amelyet Vajda 1935–36-ban dolgoz ki, már nem *jelentőként*, hanem *létezőként* kezeli önálló motívumait. Nem szimbolikus tartalmaikra, hanem jelenlétük módjára kérdez rá. Ezért a rajzmontázsok adekvát megközelítésének azt az ontológiai fordulatot kell megragadnia Vajda képfelfogásában, amely a klasszikus képsík felbontásának fent leírt programjában ölt testet: én ezt jelölném a „konstruktív-szürrealista tematika” vajdai formulájával.

A transzparens rajzmontázs és a klasszikus képsík dekonstrukciója

Térjünk vissza iménti kérdésünkhöz: miért épp a rajzolás lesz ennek az ontológiai fordulatnak a letéteményese? Hogyan és miért *rajzol* Vajda?

Vegyük szemügyre a *Rácsos ablak csendélettel* c. viszonylag egyszerű rajzmontázst 1936-ból.²⁴ (200. kép) Kezdjük a legközönségesebbel: Vajda gondoskodik arról, hogy ne essen nehezünkre felismerni a tárgyakat. Az asztal, a tányér, a kés, a paprika, a hámozott alma szabatos és félreérthetetlen képét kizárólag zárt és kitöltés nélküli vonalkontúrokkal alkotja meg. A szélvonalak nem is osztoznak egyetlen másik tárgy körvonalain sem. Vajda (legalább 1937-ig) kerüli az olyan – nyílt végű vagy önkényes futású – vonalelrendezéseket vagy összefonódásokat, amelyek az adott dolog önazonosságát (mibenlétének leolvashatóságát) kétségessé tehetnék. Ugyanez érvényes a két kis ablakszemre és a nagy ablakrács hajlított formáira is: Vajda a három áttetsző, egymásra rétegzett motívumegyüttes egyenletes és szabatos olvashatóságát akkor is biztosítja, ha alakzataik valamelyest zavarják egymást az érvényesülésben. Mintha minden *látszana* és *semmi* sem maradna takarásban vagy elrejtve: nincs közöttük uralkodó mozzanat, nincsenek sorrendek, nincsenek hierarchiák.

Tulajdonképpen meglepő, hogy a tekintélyes Vajda- és Korniss-irodalomban mindaddig nem született olyan összehasonlító elemzés, amely

rendszerző igénnyel vizsgálta volna ugyanazon motívumok művészi felhasználásának hasonlóságait és különbségeit a két életműben. Pedig Korniss egy 1934-ben festett kis pasztellképén²⁵ – illetve egy 1935-ös olaj-vászon munkáján²⁶ – csaknem ugyanaz a felülnézetű tárgyösszeállítás jelenik meg, amely Vajda *Rácsos ablakán*, továbbá számos egykorú rajzmontázsán is felbukkan (igaz, többnyire villa nélkül és hagyma helyett hámozott almával). A tárgyak méretarányai is nagyjából megfelelnek egymásnak; a kés nyelét éppúgy három csavargömb tagolja, ahogy a tányér peremének és mélyrészének arányai is hasonlóak. A zöldpaprika íve itt is a tányérét követi, a kés hegyének pontjától indul, és épp a kés oldalvonaláig ívelődik, stb. Ez a motívumegyüttes tehát – akár a gyűjtés során találták, akár nem – bizonyosan közös kincsük: épp ezért feltűnő, hogy mennyire különböző módon aknázzák ki.

A Korniss-képről írva Hegyi Lóránd „immanens szépségről és harmóniáról” beszél, amiért a vizsgált képen a felülnézetű síkkompozíció precíz geometriája és réteges, csekély mélységű tagolása, a szépiától a terrakottabarnáig terjedő gondosan temperált, tagolt színskála, továbbá a pasztell-felületek alapos eldolgozása szavatol. Az asztal síklapja, amelynek alsó homlokfalát kvázikubisztikus eltolással egy vékony, világos geometrikus sáv jelöli, jobbra erőteljes, keskeny árnyékot vet egy közelebből meg nem határozott, de láthatóan közeli háttérfelületre – tudvalévő, hogy a vetett árnyék térhatása a szürrealisták kedvelt eljárása volt a dolgok kísérteties jelenvalóságának érzékeltetésére. Az asztal ugyanakkor balra fokozatosan veszít önazonosságából, és kifutva a képsíkról tompán kontaminálódni látszik az absztrakt színmezőkként megformált háttérsíkkal. Korniss a háttérfigura és háttéralap e viszonylagossá tételével is a régi európai hagyományt idézi: rafinált módon a dolgok és helyeik ambivalenciáinak ama régi játékat játssza újra, amellyel említett műfajteremtő *Gyümölcskosarán* már Caravaggio is kísérletezett. Ehhez képest látni fogjuk, hogy Vajda – miközben ragaszkodik a figuratív kép eszméjéhez – következetesen kerül minden olyan megoldást, amely

²⁴ Mándy 1983, 1936/88. (107. kép)

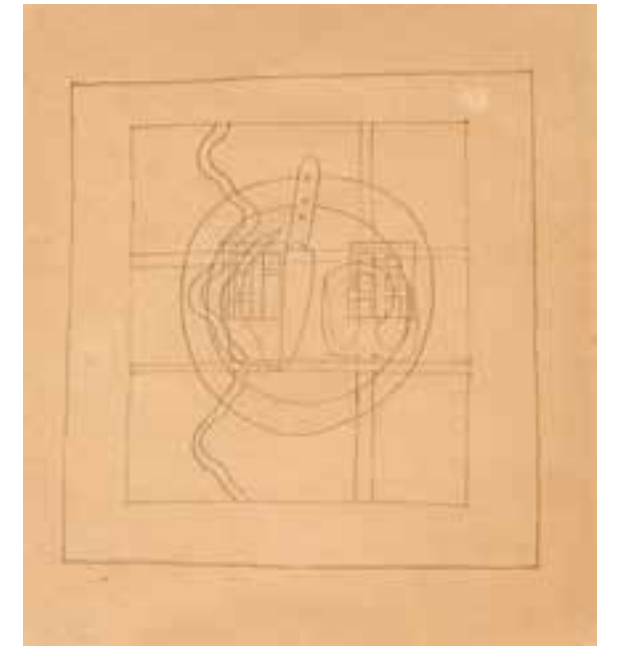
²⁵ Korniss Dezső: *Csendélet tányérral és hagymával*, pasztell, papír, 41,5×38 cm, magántulajdon

²⁶ Korniss Dezső: *Szentendrei motívum III. (Citerás csendélet)*, olaj, vászon, 80×100 cm, magántulajdon

a dolgok „itt és most”-jának ezt a – persze Korniss által is többszörösen idézőjelesített – szuggesztívóját erősítené.

Korniss a felülnézetű asztallapot (a kissé átszerkesztett tárgyeros csendélettel és a kancsóval) a *Szentendrei motívum III.*-on is térbe állítja: egy kékeszöld mező kvázi táji háttere elé helyezi. A csendélet külső természeti keretezését itt nem horizontvonal, hanem egy a sík mögé helyezett felhő és – mintegy a házkülső jelzéseként – egy kicsiny, kétszemű orozatmotívum képviseli. E munka – itteni vizsgálódásom kontextusában – legérdekesebb mozzanata a sötét asztallap finom transzparenciája: az, hogy az alcímadó, masszív felépítésű citera mögötte látszik elhelyezkedni. Az oldalnézetű népi hangszer felcsavarodó faragott vége oldalt mintegy a takaró réteg mögül kandikál ki. A kép így minden tárgyat egy *világszerűen elrendezett virtuális képtér meghatározott helyén* definiál, akkor is, ha ezt nem naturalisztikus szűkeblűséggel teszi: tehát a hagyma a tányér, a tányér a kancsó *előtt*, mindkettő az asztalon, ám a citera az asztal *mögött* stb. helyezkedik el. Ennek az előttekkel, mögöttekkel, takarásokkal és áttűnésekkel való artisztikus játéknak továbbra is a *képsík* ad helyet.

Vessük össze mindezt Vajda 1936-ban készült *Torony tárgyeros csendélettel* című gyönyörű papír-tempera munkájával, amelyen a tárgyeros csendélet két ablakszemmel és egy szentendrei templom toronysisakjával összevegyítve bukkan fel. (189. kép) A szó szoros értelmében egy rajzmontázs kifestésével van dolgunk: előzőleg milliméterre azonos rajzolt ábrákat másol egymásra, hogy ezúttal színes festékkel töltsse ki őket. Mivel Korniss és Vajda esetében is határozott körvonalú és többé-kevésbé egyenletes színmezőket látunk, a festői kitöltés kétféle módja jól összevethető egymással. Vajda temperával – tehát vizes-olajos higitású, áttetszőre száradó festékkel – úgy festi meg a felületet, hogy a vonalrajz mindenhol precízen követhető marad: a festés, miközben illeszkedik a mezőhatárokhöz, sehol sem fedi el a vonalzatot. Korniss nyilván előrajzolta a vásznon a más-más színekkel kitöltendő mezőket, de a sűrű pasztell és olaj tökéletesen takar: minden szélvonal egyértelműen az intenzíven színes mezők kontúrjaiként jelenik meg. Vajda festménye tehát inkább színezett rajz marad – a kitöltetlenül hagyott tányérperem-karikán még a papír nyers fehérje is érvényesül.

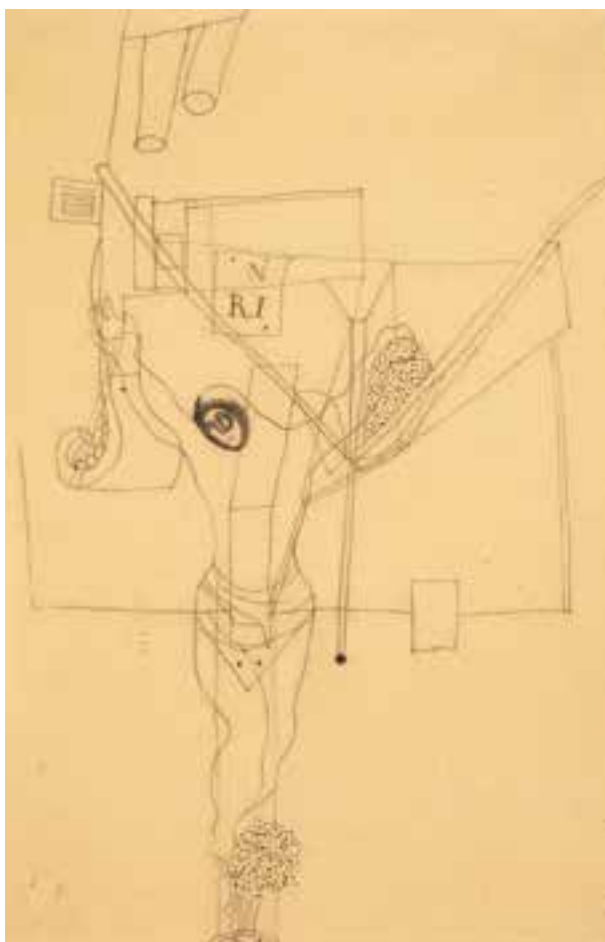


200. kép · Vajda Lajos · Rácsos ablak csendélettel · 1936
· ceruza, papír · 314×360 mm · jelzés nélkül
· magántulajdon · MK: 1936/86. (107.)

Érdekesebb azonban a kitöltés logikája, pontosabban, logikájának hiánya. A kés nyele nyomatékos barnásvörös színt kap, a pengéje viszont nem különül el a tányér és a zöldpaprika világos okkerétől: ennél fogva elvész a kés önazonos tárgyi jelenléte, amely Kornissnál olyan erőteljes hangsúlyt kap, mégpedig nemcsak azzal, hogy pengeéles szélvonalai a tányér fehérijének és a paprika zöldjeinek finom egyenletlenségeivel kontrasztálnak, hanem azzal is, hogy ez a tárgy egészére (a nyelére is) kiterjed, és ekként pozicionálja azt a többi elhelyezkedéséhez képest. Vajda szigorúan ragaszkodik a tárgykontúrok primátusához, mégsem a tárgyak jelenlétének fokozása érdekében – tehát térpozíciók szerint – differenciál: így nála a kés nyelének a bal ablakszem „elé” kerülése vagy az almahéj a tányérperem „mögül” való kibukkanása, esetleg az oldalnézetű toronysisaknak a felülnézetű tányér „mögé” sorolódása semmilyen összefüggő térszerkezet logikájának nem felel meg. Visszafogott pasztellszínei és a színes mezők finom ritmusa megragadóan széppé teszi a képet, ám térdinamika – azaz a dolgok jelenlétének valamilyen tematizálása – híján mindez pusztán esztétizáló-dekoratív összhatáshoz vezet a képsíkon. Az a benyomásom, hogy bármilyen más kitöltés hasonló végeredménnyel járna – a rajzmontázsok kifestése mindaddig, amíg Vajda fenntartja a vonalrajz abszolút értékét is, hasonlóan költői, de súlytalan absztrakciót eredményez.

A rajz materialitása: a montázs mint kollázs

Térjünk tehát vissza a rajzhoz, pontosabban annak tűnékenységéhez. A transzparenciának mint a képsík játékát kioltó diszfunkciónak legalább három összetevőjét érdemes elkülönítenünk. Az egyiket a festői átdolgozás kapcsán már érintettem:



201. kép · Vajda Lajos · Pléhkrisztus · 1936 · ceruza, papír
· 313×233 mm · jelzés nélkül; hátoldalán balra fent:
· Ámos Imrének emlékül Vajda 1936. X. 20. · Ferenczy
Múzeumi Centrum, Szentendre · MK: 1936/16. (145.)

ez a *kitöltések hiánya*, ami miatt az ábrázolt dolgokat csakis kontúrjaik definálják, felületeik és térfogatuk nem. Emiatt nincsenek takarások: a tárgy-körvonalak egybeesnek vagy egymásra íródnak, de nem képesek *előttek* és *mögöttük* tagolt térbeliségét előállítani. Ezen érdemben nem változtat az sem, hogy Vajda időnként egyes absztrakt síkok elkülönülésének pöttyözés általi érzékeltesítésével kísérletezik (pl. az 1936-os *Oromfal-konstrukción*), olykor faerezetet imitáló vonalnyalábokat vagy (pl. kisebb ablaknyílások esetében) tömör, fekete kitöltéseket alkalmaz. Ezeknek azonban nincs emfatikus térhatásuk. A vajdai univerzum szigorú törvénye, hogy *a zárt kontúr folytonosságának szabálya mindenütt felülírja a térbeli differenciálását*. Emiatt a transzparens montázs térben, miközben szigorúan figuratív képről beszélünk, nincs se horizont, se szemmagasság, se rövidülés; így nincs mélység, elő- és középtér sem; de emiatt a dolgoknak egységes léptékük, méretarányuk, tájolásuk sincs. Az ablakok nem nyílnak sehová, a falak sem zárnak körül semmit; a templomtornyok nem mutatnak a magasba; nincs ég és nincs föld; nincs kint és nincs bent; nincs közel és nincs távol sem; nincs semmi, ami a dolgokat egy tagolt tér kontextusában, a maguk helyén és egymáshoz képest jelenlevőként definiálná.

A második – a rajzok különös steril hatását okozó – tényező a front- és *felülnézetek kizárólagossága, illetve tudatosan szimplifikált egymásra rétegzésük*. Láttuk, hogy tányér, kés, paprika és alma felülnézetből egymás mellé sorolódnak a négyzetes asztal síkján – miközben ugyanez a négyzetes alakzat egy ház oldalfalának is bizonyul, amelybe két kis ablakszem rajzolódik. Ezekre mintegy harmadik réteggént, szintén oldalnézetben egyetlen ablakkeret rácsdísze rakódik rá a fent leírt módon. Vajda tehát a tányéros csendélet totális felülnézetét az ablakszemek hasonlóan kizárólagos oldalnézetével forgatja össze: egymásra vetíti, de vetületeiket vizuálisan nem közvetíti.²⁷ A szabatos figurák együtt és egyidejűleg vannak jelen és vannak mégis távol – ugyanazon kép tér nélküli terében, világ nélküli világában.²⁸

Végül a harmadik mozzanat a *tájolás hiánya*: a transzparencia és a takarásnélküliség azt is jelenti, hogy a figurák nem szerveződhetnek egy közös térbe, és így nem válhatnak egymás rétegzett háttereivé sem. Szigorú alaklélektani értelemben mindnek egyidejűleg ugyanazon papírlap strukturálatlan, anonim síkja szolgál háttérként: ez a közösség mégsem teremt közöttük koherenciát. Ezért lehetséges, hogy Vajda a tányéros csendélet egy további változatán (*Házak csendélettel és madárral, 1936*²⁹) elforgassa egymáson a házsor és a madaras csendélet rétegeit. Ezzel az is képtessé válik, hogy van-e a lapnak főnézete: a rajz mind fekvő, mind álló formátumban egyaránt működik.³⁰

Erős tehát a benyomás, mintha Vajda arra játszana, hogy zárt, koherens motívumai ne kiterjedéssel bíró, helyhez kötött tárgyak reprezentációiként értelmeződjenek, hanem olyan elvont ábrákként, amelyek alapvetően függetlenek, illetve

27 Tehát nem alkalmazza a kubisták fázis- vagy törtvetület-technikáját, amellyel Korniss is él, vagy amellyel – szintén a harmincas években – Picasso fokozza síró nőalakjainak szuggesztivitását.

28 Asztal és ablak szélvonalainak ilyen közvetítetlen azonosítása Josef Albers szintén a harmincas években készült absztrakt vonalstruktúráinak ontikus paradoxonaira emlékeztet. Vö.: Boehm 1973.

29 Mándy 1983, 1936/88. (110.)

30 Érdekes megfigyelni, hogy Mándy Stefánia például a *Fűza koporsóval és kerekkel*, illetve a *Házak szomorúfűz- és kerék-motívumokkal* címet adja két olyan rajznak, amelyek ugyanazt a halottas-kocsit ábrázolják, csak az utóbbi a házakhoz igazított főnézethez képest 180 fokkal elfordítva: mintha azért beszélne kerekéről, mert nem fordítja meg a lapot, hogy észlelje *ugyanazt* a konstrukciót, amit az előző lapon még álló helyzetben láthatott. Vö.: Mándy 1983, 1936/62. (150. kép) és 1937/97. (152. kép). Az ilyesfajta többnéző-pontos „összevissza” térrendezést Radák Judit egy az egyiptomi művészetről Vajda által olvasott munkával hozza összefüggésbe: Radák 2013, 91–95. és 98–102.

közömbösen viseltetnek mindenkori képi kontextussal szemben. Szabatosan meghatározott tájolás és helyiérték híján úgyszólván egymásra tolódnak egy üres és közömbös háttér osztatlan felületén. Bármily bizarr módon is hangzik, ami az egyenletes felületen ide-oda „csúszkáló” figurákon átüt, ami létszerűen átlátszik rajtuk, az leginkább képsík mivoltától megfosztott közös hordozójuk, a nyers papír maga.

A vajdai rajzolás legelemibb tapasztalatánál, ama bizonyos nullfoknál vagyunk: figuratív nyomok és hordozó sík „elmozdulnak” egymáson, és mint nem evidensen össztartozók, rájátszanak a különbözősre, mondhatni rámutatnak egymásra – mégpedig függetlenül attól, hogy műtermi tárgyak, oromfalak, szekerek vagy ablakrácsok ábrázolásáról vagy ezek valamilyen kombinációjáról van-e éppen szó. A nyers papír a maga részéről mintegy idegen testként hordozza magán a különféle motívumok, figurák vagy tárgyak materiális rajzolatát, bélyegszerű ábráit, amelyek vonalvezetése azért is olyan fegyelmezett, hogy háttéralapjától mindig megkülönböztethető maradjon.

Mindez Vajda rajzolásának még egy specifikus vonására is rávilágít, illetve új értelmet ad neki. Feltűnő, hogy ez a kivételes rajzkészségű művész milyen aszketikusan él tehetségével: itt vizsgált szentendrei munkáinak többsége – a látszat ellenére – egyáltalán nem tekinthető a szó szoros értelmében szabadkézi munkának. Sokkal inkább kopírozásról, pauszon vagy ablaküvegen át történő mechanikus másolásról, esetleg sablonok használatáról kellene beszélnünk. Körner Éva már 1964-ben röviden leírta a módszert,³¹ amelyet maga Vajda is érint Richter Júliának 1936. szeptember 3-án kelt levelében: „...például van egy szomorúfűzfa-motívum (melyet az itteni temetőben levő egyik sírkeresztről rajzoltam) és ezt vagy 12 különféle rajzon keresztül kopíroztam”.³² A mechanikus átírás a szóban forgó időszakban sokkal általánosabb és jószerével minden motívumra kiterjedő gyakorlat kellett, hogy legyen: emellett szólnak a határozott vonalvezetés esetleges apró bicsaklásainak rendre pontos ismétlődései, az illesztési pontok ismétlődő azonossága, továbbá a változatok szinte milliméterre azonos méretei is. Vajda számára láthatóan döntő jelentőséggel bír, hogy az egyszer megtalált, precízen illesztett, zárt kontúralakzat alkalmazásról alkalmazásra változatlanul ismétlődjön.

Ennek a – tulajdonképpen inkább a pecsételés vagy a monotípiára rétegzésére emlékeztető – mechanikus eljárásnak a jelentőségét a túlságosan is a jelentésekre és a stíluskérdésekre orientált Vajda-recepció mindeddig aligha értékelte súlyának megfelelő módon.³³

Pedig ez a felismerés alapjaiban változtatja meg a grafikus nyom státusát is. A vonalzat, amelyről korábban azt állapítottuk meg, hogy Vajda konzekvensen csak egy-egy tárgy kontúrjaként alkalmazza, most elsősorban a motívumok közös nyersanyagaként mutatkozik meg: mint ilyennek, fő tulajdonsága megvonásának szinte azonos nyomtéma, ami mindenekelett az egyenletes vonalvastagságban jelenik meg. Mindez nyilván nem független a sablonhasználat és a kopírozás imént említett mechanikus, elidegenítő gyakorlatától. Mivel – mint láttuk, integer képsík híján – sem a rajzolatok méretei, sem térbeli elhelyezkedésük, sem tájolásuk nem bír jelentőséggel, Vajda a szó hagyományos értelmében nem is „komponál”: elemei közt nem teremt harmóniákat, de nem generál feszültségeket sem. Ez a hűvösség és szentelenség nem csak papírfelület és vonalszerkezet különműségét és kölcsönös függőségét engedi világosan érvényesülni, de az ábrázolások szemantikai szegénységére is jellemző – erre rövidesen visszatérek.

A transzparens montázs gépies rajzolás módja – bármily meglepőnek tűnhet is elsőre – Picasso és Braque kubista kollázsait kell, hogy eszünkbe juttassa: a kartonok, furnérlemezek, újságkivágások, textilragasztások és festéknyomok elvarratlan illesztései ott sem elsősorban hegedűkről, kancsókról és a modern nagyvárosi-kávéházi életvilágról, inkább a képsík hordozója és a rátételek heterogén materialitásáról, vagyis a kép (a festmény) elemi szintaxisáról mondanak valami eredetit. Vajda is ilyen radikális belátásra jut – de az *ontológiai megkülönböztetést* ő éppenséggel minden képzőművészetek eredetéhez vagy ősföréséhez visszahátrálva, a legegyszerűbb figuratív rajzon hajtja végre.³⁴ Annál radikálisabb ez a lépés,

31 Körner 1964; Vajda 1972, 104–105.

32 Vajda levelek (1936. szept. 3.)

33 Pl. a jól informált Mándy sem; vö.: Mándy 1983, 71.

34 Itt a válasz arra a kérdésre, hogy a festmények miért kevésbé alkalmasak Vajda ontológiai fordulatának felmérésére: réteges szerkezetük – pontosabban: a festés le- és átfedéseken, *materiális rétegzéseken* alapuló munkája – bizonyos értelemben akadályozza a tisztánlátást, az ábrázolt dolgok, illetve a képet konstituáló diszkrét, materiális létezők mint olyanok radikális elkülönítését, illetve képalkotó összjátékuk eseményszerű megtapasztalását.

minél kevésbé tűnik annak. Hisz a szimpla vonalrajznak praktikusán nincs faktúrája: nem véletlen, hogy a régi idealista esztétikák a *disegno*-t épp *anyagtalansága* miatt becsülik nagyra, mert úgy vélik, az idea megmutatkozásához alig kell több az anyag leheletnyi megérintésénél. Ha valami igazán jellemző Vajda rajzolására, az a minden méltatója által megfogalmazott szubtilis jelleg, ami az igencsak tárgyilagos Kállai Ernőt is „a lét érzékfölötti igézetére” emlékeztette.³⁵ Ezért is oly csábító e rajzokat a zseni ihletett pillanatának spontán kéznyomaként csodálnunk – és fontos mégis tudnunk, hogy *mennyire nem azok*.

A motívumok élete

E tanulmányban mindeddig igyekeztem egyfajta szemantikai aszkézist gyakorolni: tisztán a művészi eljárásra és a rajzmontázsok szintaxisára fókuszáltam, és figyelmen kívül hagytam a jelentéstani összefüggéseket. Holott szigorú értelemben a montázsvel inkább a jelentésgenerálás modern technikája.

Vajda – Szentendrére érkezvén és rövid idő alatt – a mindennapi élet és a helyi környezet szerény, köznapi rekvizitumaiból egy szinte hermetikusan zárt és összefüggő motívumrepertoárt alakít ki. Passuth Krisztina már 1963-ban rámutatott mérítésének szűkös mivoltára.³⁶ Asztal, tányér, kés, hámozott gyümölcs, kenyérszelet, palack, hokedli, pohár, petróleumlámpa, játéksíp, ház, kapukeret, ablakszem, ablakkeret, ablakrács, kulcspajzs, tetőzet, oromzat, deszkapalánk, faldísz, ornáms, fakerítés, gémeskút, kútkerék, kútdísz, kallantyú, fűzfa, csónak, árbo, kikötőbak, templom, templomtorony, pléhkrisztus, Madonna-ikon, falvédő, sírköjel, sírfelirat stb. – művészi alkalmazásuk közelebbi vizsgálata nélkül is feltűnő, hogy ugyanazon közös, úgyszólván archaikus világból vétettek. Nincs köztük egyetlen nagyvárosi, modern technikai, egzotikus vagy extrém tárgyi motívum sem: semmi olyan, amilyet Vajda korábban – politikai-társadalmi üzeneteinek jelentésteli szavaiként – számszámra vágott ki illusztrált világlapokból és illesztett fotómontázsainak értelemösszefüggésébe. Ebben a tudatos döntéssel leszűkített új univerzumban nincs helye semminek, ami *idegen* testként vagy anakronizmusként megzavarná a dolgok összetartozásának úgyszólván időtlen, kortalan békéjét.

Ez a konkrét és szerves világszerűség akkor is – vagy tán épp azért – szembetűnő és kérdéseket vet fel, ha minden motívuma, mint láttuk, konzekvensen elkülönülten jelenik meg és nincs egyetlen közös képtérbe integrálva. Tányér, kés, ablakszem, templomtorony és a többi akkor is nyilvánvalóan és világszerűen összetartozik, ha kapcsolódásaik – Kállai Ernő szavaival – tökéletesen „tárgyi logikum híján” vannak is.³⁷

A szentendrei rajzmontázsok *műalkotásként* való értelmezésének kulcskérdéséhez érkeztünk: van-e közös nevezője ennek a csakugyan világszerűen és szervesen összefüggő, szinte archaikus motívumkának azzal az épp a dolgok világszerű jelenlétét problematizáló dekonstruktív törekvéssel, amellyel ezidáig foglalkoztam és amellyel Vajda kora leghaladottabb, legreflektáltabb modernjei közé emelkedett? Nem önellentmondás *transzparens* rajzmontázsról beszélni?

Hogy erre a kérdésre választ adhassunk, előbb fel kell tennünk egy másikat. Honnan ered e tendenciózus válogatás gondolata? Az inkább baloldali, literátor-értelmiségi környezetben szocializálódott, Párizs és Budapest világvárosi-nagyvárosi forgatagában otthonos, nyelveket beszélő Vajda Szentendre és környéke falusias környezethez való vonzódását persze számos személyes életrajzi körülmény magyarázhatja: a gyermek- és ifjúkori nosztalgiák feltámadásától a festők között amúgy is népszerű hely poétikus szellemén át a folytonos nélkülözés aktuális életviszonyaiig, amelyek szerény, vidékies életvitelre kényszeríthették. De ezt a rusztikus, szokatlanul intakt tárgyi világot mégsem tudjuk minden további nélkül Vajda sajátjaként azonosítani.

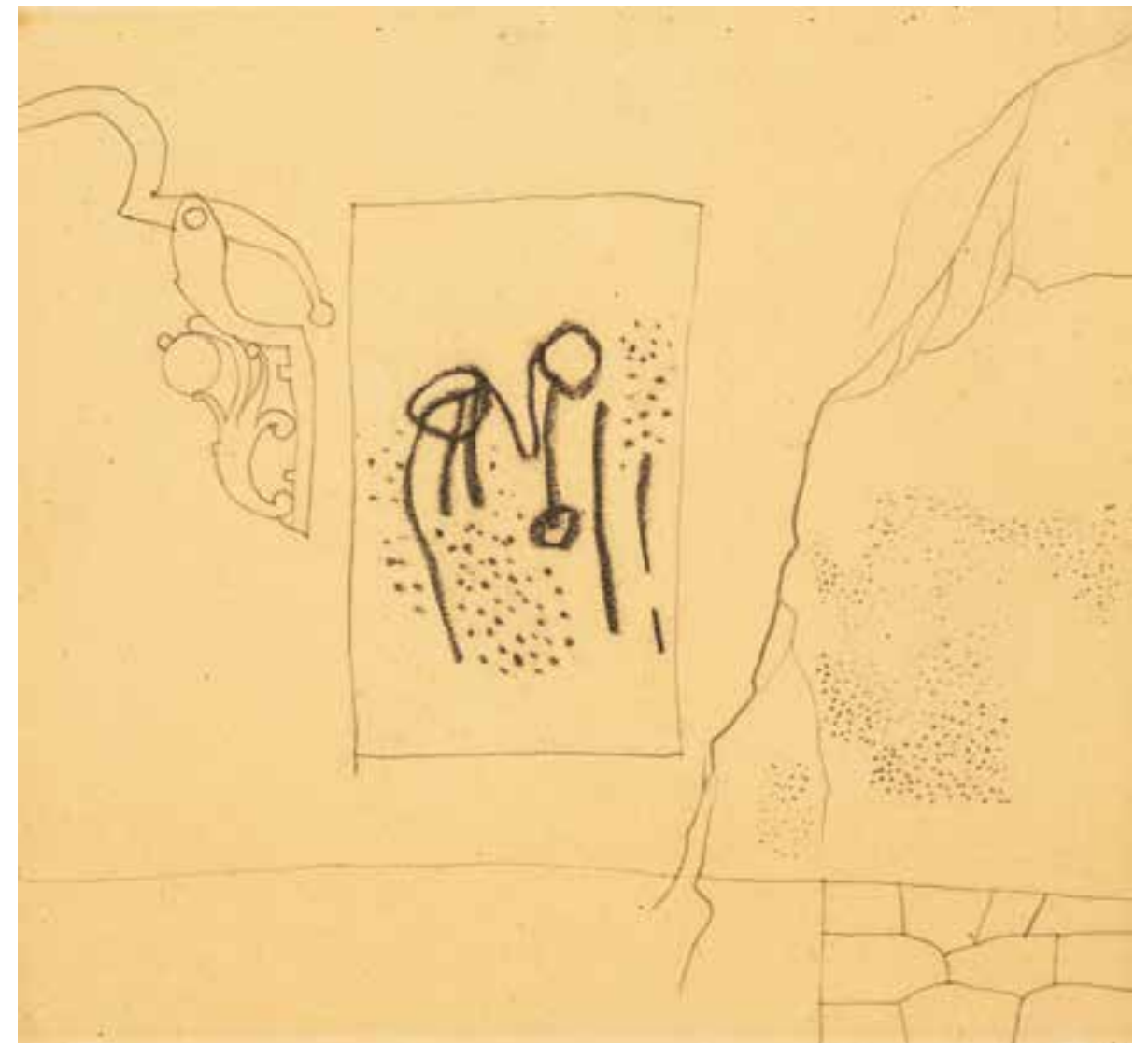
A közkézen forgó hivatkozás a Bartók és Kodály terepmunkáját és népzenei kutatásait szem előtt tartó, baloldali ihletettségű ún. „Szentendrei program”-ra sem sokat segít a jelenség magyarázatában.³⁸ Abban régóta többé-kevésbé szakmai konszenzus uralkodik, hogy az inkább Korniss által

35 Kállai 1981, 277.

36 Passuth 1963; Vajda emlékkönyv 1972, 125.

37 Kállai 1938. vő.: Kállai 1981, 273; vő. még: Vajda emlékkönyv, 48.

38 A tanulmányban nincs lehetőség érdemben tárgyalni Vajda baloldaliságát. Erről tágabb társadalomtörténeti értelemben ld. K. Horváth Zsolt remek tanulmányát: K. Horváth 2009. Újabbban Petőcz György vitatta (Petőcz 2016b, 166–182.) György Péter Vajda mozgalmi ember mivoltáról és baloldali messianizmusáról szóló tézisét (György 1989).



202. kép · Vajda Lajos · Kútrózsza és arckép · 1936 · szén, ceruza, papír · 288×313 mm · jelzés nélkül · Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre · MK: 1936/35. (141.)

iniciált szentendrei, szigetmonostori és pilisszent-lászlói gyűjtőmunka eleve nem lehetett másfolyan, mint esetleges és rendszertelen szemezgetés – nem is csak azért, mert heterogén eredetű vizuális leleteiknek kevés közük volt a tényleges magyar népművészethez, annak történeti mélyszerkezeteihez és valós hagyománytörténetéhez (Vajda említi is, hogy érdeklődésük kifejezetten *nem* néprajzi indítatású volt³⁹). Elég kézenfekvőnek látszik, hogy valójában mindketten saját művészi munkájuk megújításához kerestek inspirációt. Ezért talán többet megértünk e gyűjtés – illetve a motívumok – természetéből, ha azt vizsgáljuk meg közelebbről, melyikük mit kezdett a leletekkel, mit és hogyan hasznosítottak belőlük. Ezután lesz érdemes visszatérni a motívumkollektív „világszerűségének” kérdéséhez.

Második kitérő: a motívum funkciója Kornissnál és Vajdánál

Nem vitás, hogy mind Korniss, mind Vajda valami olyan művészi szintézis lehetőségében reménykedett, amelyben egymásra találhat a fejlett Nyugat individualista magaskultúrája és a népművészet

természetközeli, személytelen kollektivitása, hogy a jövő archaikumon és modern polgári individualizmuson is túllépő közösségi művészetében egyesüljenek. Élő és követendő példaként Bartók egyszerre mélyen a népi talajban gyökerező, ugyanakkor a legtágabb értelemben egyetemes-európai léptékű művészete lebegett a szemük előtt:⁴⁰ Korniss festményeinek szinte programszerű, *mikrokozmoszként* való megkomponálásával eltökélten törekedett is a Bartókéval analógnak hitt esztétikai szintézis megteremtésére⁴¹ – jóval első szentendrei periódusának lezárulta után is.⁴² Hegyi Lóránd szerint Korniss a helyszínen skiccelt motívumrajzok alapján Pesterzsébeten készítette pasztelljeit és gyakran – mint például a *Szentendrei motívumok I–IV.* esetében – nagyobb méretben is megfestette őket.⁴³ Ez arra vall, hogy Korniss csakugyan annak tekintette a motívumot, aminek általában szokták: pítőreszk formulának vagy tárgyak érdekes együttál-

39 Vajda levelek (1936. aug. 11.)

40 Hegyi 1982, 29.

41 Hegyi 1982, 35.

42 Korniss közismert fő művei 1945–1948 között – például a *Kántalók* és a *Tűcsölakodalm* – kifejezetten e bartóki gondolatkörben születnek.

43 Hegyi 1982, 32.

lásának, amelynek lehetnek ugyan saját jelentései és konnotációi, de amely voltaképpeni értelmét mégis a mindenkori *műegész* (formaegész) festői-kompozicionális keretében kell, hogy elnyerje. Hegyi szerint Korniss „a képstruktúrában olyan minőségi átalakítást hajt végre, hogy a formává szervezés folyamán ez az anyag, levetkőzve partikularitását, a teljes értékű lét mikrokozmoszát alkotó, univerzális jelentésű művészi rendszerre”⁴⁴ váljon.

Vajdánál, mint láttuk, semmi ilyesmiről – átdolgozásról, formává szervezésről, műegészről, mikrokozmoszról – nincs szó. Miközben érületi vagy eszmei szinten alighanem hasonlóképp viseltet a helyzettel szemben, tényleges képalkotó praxisa már 1934 körül Kornissétól lényegesen eltérő irányt vesz, sőt idővel azzal ellentétessé is válik. Motívumai önálló életre kelnek és a maguk módján – sokszorosítva, ismételve, szabadon egymásra rétegezve – csendben eluralják azt, amit hagyományos értelemben *kép*nek szoktunk nevezni.

„Ahogy a dolgok veszendőbe mennek”

Van e zárt motivika extenzív kiterjedésében és kizárólagos használatában valami különös tagolatlanság. Bár Körnernek igaza van abban, hogy „az élet különböző vonatkozásaira, teljességére utalnak”,⁴⁵ elemei mégsem alkotnak csoportokat, és nincsenek közöttük egymást kizáró vagy kényszeresen egymást feltételező kapcsolatok sem. A motívumok köre zárt, de nincsenek hierarchiák: se középponti, se periférikus helyzetű elemeket nem tudunk közöttük megkülönböztetni. Egyik sem viselkedik másként, mint a többi. Egyik sem funkcionál például szimbólumként, azaz nem áll valami más helyett; nem lép vagy mutat túl a többivel való anonim közösségen. Még azok sem lépnek ki egyívású státuszukból, amelyeknek nyilvánvalóan vannak hagyományos, kódolt jelentései: még a vallási szimbólumok sem mutatnak közvetlenül Isten, egy metafizikai közép vagy abszolútum felé. A Madonna-ikonok, kökereszték, temetői faragványok, feliratok inkább köznapi, falusias dolgok, semmint jelek: Passuth Krisztina szép fogalmazásával Vajda „nem Krisztust festi [...], hanem egy meghatározott pléhkrisztust, azaz egy Szentendre közeli fészületet, amely elé a parasztasszonyok egy-egy rövid imára letérdeltek.”⁴⁶

Észre kell vennünk, hogy Vajda szentendrei motívumai – az ablakrácsoktól az ikonokon át a sírfeliratokig – mind közvetlenül emberkéz alkot-ta, egyszerű használati tárgyakat idéznek.⁴⁷ Ez nemcsak elvont értelemben igaz, hanem összefügg a kompakt vonalrajzolás és a háttérnélküliség elemzett módszerével: Vajda a dolgoknak ezt a dologszerű képzetét ugyanis rajzolásának kivételes módján elő is állítja.

1935-ben például oldalnézetben lerajzol egy parasztszekeret.⁴⁸ Ami leginkább szemléletes benne, az a szerkezet látható konstrukciója és kissé bumfordi, suta egyszerűsége: a kerekeket kívülről rögzítő hevederek, az alacsony rácsos kerettel körülvelt kerékmagasságú plató, amely helyet ad a küllők takarta masszív tengelyeknek, továbbá a bak család lábtartója és a szekérrúd, amelyhez a lovakat kellene odafogni. A rajz érdekessége, hogy noha Vajda nem naturális képmást és nem műszaki rajzot készít (az illesztések technológiai értelemben nyilván nem precízek), az egyszerű konstrukció „józan paraszti” ésszerűsége valahogy mégis megjelenik a rajzon. Nem gyerekrajzként és nem egy fogalom (a „szekér”) sematikus ikonjaként hat: inkább *erre a bizonyos* rusztikusan egyszerű, magától értődő használati tárgyra mutat rá, *ennek a bizonyos* szekérnek nyugalmas megbízhatóságát sugallja. De nem határozza túl: nem rendel hozzá konkrét zsánerszerű környezetet, utcát, padkát vagy más tereptárgyakat. A szekér mégis őriz valamit a régi, még közvetlenül emberkéz alkot-ta dolgok egyediségéből, esetlegességéből, anyag-és testközeli, kézműves eredetéből.⁴⁹ Körvonalainak

^[144] Hegyi 1978, 308.

^[145] Körner 1964, vö.: Vajda emlékkönyv, 105.

^[146] Passuth 1963; Vajda emlékkönyv, 129.

^[147] Gedő Ilka tévedhetetlen érzékkel vette észre, hogy Vajdánál minden motívum valódi tárgy – még ha mindenütt megtaláljuk is őket, „bármerre bocsátjuk útnak képzeletünket a térben vagy időben.” Történelmen kívüli jellegüket a „bibliai tárgy” elnevezéssel érzékeltette, de nyomatékkal hangsúlyozta: „Tényleges tárgyakra gondolatok, földszintes, egyetlen ablakszemmel a világba kimeredő házra, amelyek nem épült semmiféle stílusban, néhány lécből összetákolat kerítésre, amelyik mögött bármikor és bárhol, valamilyen évszakban és napszakban kigyerekek totyognak vagy ülnek a porban...” Vö.: Gedő 1990.

^[148] Mándy 1983, 1935/37. (78. kép)

^[149] „A vajdai formáknak, amelyeket többnyire csupán egyetlen érzékeny és pontos ceruzavonal határol, mérhető súlya van; megragadható, kitapintható formák. Elszakadva az illúziókeltés, az árnyékolás nyűtt eszközeitől, Vajda megőrizte a plaszticitást, a földi dolgok komor valóságosságát” – írja erről nagyon érzékletesen Karátson Gábor Vajda Lajos és a szegénység c. írásában, idézve: Vajda emlékkönyv, 97.

alkalmi tökéletlensége is *egyszeriségét* érzékelteti, miközben jelenlétében van valami kísérteties. Háttérnélkülisége és átlátszósága azt érezteti, hogy életvilágbeli kontextusától függetlenül *az, ami*: hogy semmihez nem kapcsolódik és semmit nem tesz, csupán van, csupán *létezik*. Walter Benjamin valami ilyesmit nevezhetett a történelmi tárgyak *aurájá*-nak: „valamely távolság egyszeri megjelenését, ha mégoly közel legyen is.”⁵⁰ Kézzelfoghatósága annak az archaikus életvilágnak a távoliságát jeleníti meg, amelyben egykor otthonos lehetett. Ebben nem különbözik a monostori homlokzatdísztól, a falvédőre hímezett báránytól vagy egy sírkőre vésett keresztől.

Ha mármost igaz, hogy Vajda szentendrei univerzumában minden motívum azonos értékű, akkor minden, ami a rajzmontázsokon történik, dologi létezőkkel történik.⁵¹ Mindez, láttuk, összefügg transzparenciájukkal: hogy valamennyien ugyanabból az egységes vonalmatériából vannak összeróva, kölcsönösen átengedik magukon egymást, mondhatni kölcsönösen közömbösek egymás különne-műségével és esetleges jelentéseivel szemben. Viszont szorosan összefügg Vajda rajzolásának korábban említett ontológiai fordulatával. A rajz-sorozat áttetsző, magától értődő komplexitása, amely a létező dolgok létének és láthatatlan összeszövődésük egészének fenyegetettségét képes közvetlen érzéki tapasztalatunkká tenni, Vajda művészetét a korábban érintett nagy rajzoló, Klee és Picasso alapkutatásain túl a 20. századi nyugati modernség olyan nagy egzisztenciális programjaira hozza mély szellemi összefüggésbe, mint Cézanne *réalisation*-ja, Rilke tárgyköltészete vagy Heidegger egzisztenciálonológiája.⁵² Közéjük tartozónak tekintem Walter Benjamins is, akinek a bevezetőben idézett fájdalom-gyönyörű diagnózisa a tapasztalati világ leszegényedéséről nyilván az aura elvesztésének modern tapasztalatát is magában foglalja.⁵³

Hogy Vajdától egyáltalán nem állt távol a nyugati (technikai) civilizáció fenyegetésétől való félelem, sőt kultúrkritikai pesszimizmus, azt nemcsak a primitív, az archaikus és az Európán kívüli világ vallása és kultúrája iránt kiterjedt érdeklődése,⁵⁴ hanem Richter Júliához írt leveleinek számos explicit megjegyzése is bizonyítja. Egy helyütt arról beszél, hogy annak a „való”-nak a nyomait szeretné rögzíteni, amelyet még nem rontott meg „a városi, polgári »kultúra és civilizáció« áldásos hatása”.

„Mindenfelé a falvakban tervszerűen pusztítják, irtják ki, ami régi, ami elavult, ami a mai időknek nem felel meg”⁵⁵ – panasolja. Minthogy mára

^[150] „Ajánlatos a [...] a történelmi tárgyak számára javasolt aura fogalmát a természetes tárgyak aurájának fogalmán illusztrálni. Ez utóbbit definiáljuk egy valamely távolság egyszeri megjelenéseként, ha mégoly közel legyen is. Ha nyári délutáni pihenő szemünkkel követjük egy hegy vonulatát a láthatáron, vagy egy pihenő emberre árnyékot vető ágat – ez azt jelenti, hogy magunkba szívjuk ezeknek a hegyeknek, ennek az ágnak az auráját. E leírás nyomán könnyen belátható az aura jelen széthullásának társadalmi meghatározottsága.” Benjamin 1936.

^[151] Ezért vagyok némileg szkeptikus György Péter koncepciójával szemben, aki elsősorban „az eltérő eredetű hagyományok összemontírozásával láthatóvá tett új világ egységének” törekvését látja Vajda 1934–38 közötti korszakában. Ha igaz is, hogy Vajda motívumkincsében magyar, szerb, zsidó és egyéb kultúrák nyomai keverednek, ebből nem következik, hogy univerzalizmusa „különböző vallási és néprajzi hagyományok montírozása, transzparentálása felé” tartott volna, vö.: György 1989, 104. Ehhez e hagyományokat legalább olyan reflektáltan külön kellett volna kezelnie, ahogy azt pl. Bartók és Kodály tették a magyar és a román népzenevel. Vajdánál nincs nyoma a nemzet/etnikai kultúrákkal mint olyanokkal való foglalatosságnak: nem egyes kultúrákat képviselő szimbólumok párbeszéde foglalkoztatta, inkább különböző eredetű valós tárgyak képi jelenlétét vizsgálta. Figyelemre méltó, hogy például a markánsan jelértékű héber nyomtatott faktúrák csak 1937-től, a rajzmontázselv felbomlásával kerülnek be motívumai közé: e kései kollázsokat külön is kezelném, e dolgozatban nem is foglalkozom velük. Azt sem látom bizonyíthatónak, hogy Vajda világa „a megváltásra váró ember számára otthonos, annak számára, aki ugyan már nem tekint magát a szó vallási értelmében zsidónak, de aki soha nem egyezik ki azzal, ami éppen csak van.” Egyetértek azzal, hogy tárgyai „egyetemességük révén rokonok, származzanak akár a zsidó hagyományból, a keresztény tradícióból, a szerb temetőből vagy a magyar népművészetből”: olyan tárgyak ezek, amelyek (György Péter jó okkal idézi Gedő Ilkát:) „[...] mindig ott várokoztak a széleken és a peremeken, ahol a történelem történései és stílusai véget érnek.” Vö.: Gedő 1990, 1349. De Gedő a „bibliai tárgyakat” illető pontos megfigyeléséből nem következik, hogy „a széleken és peremeken” az vlik láthatóvá, hogy e világ mindjárt „megváltásra” is vár. Vö.: György 1989, 107. Másként fogalmazva: Vajda rajzmontázsainak tárgyköltészete korántsem volt szükségképpen messianisztikus.

^[152] A „dolgok” veszendőbe menésének a modernitás terjedésével együtt járó tapasztalatát 1946-os Wozu Dichter? c. esszéjében Heidegger Rilke szavaival eképp idézi fel: „Nagyszüleink számára még egy ’ház’, egy ’kút’, egy számukra bizalmasan ismerős torony, vagy a saját ruhájuk és kabátjuk végtelenül több volt, végtelenül bizalmasabb: szinte minden dolog egy-egy edény volt, amelyben megtalálható volt és amelyben megmaradt az emberi. Most azonban üres, közömbös dolgok özönlenek ide Amerikából, látszat-dolgok, az élet megtévesztő utánczaitai ...” Vö.: Heidegger 1999, 50, továbbá Jamme 1991.

^[153] Ezt azzal együtt gondolom így, hogy Vajda korábbi, a technikai képek újrahasznosítására és az orosz film forradalmi poétikájára alapozott, baloldali hangoltságú fotómontázsai akár illusztrációként is szolgálhattak volna Benjamin nevezetes téziséhez a Sokszorosíthatóság-tanulmány (1936) végén, amely szerint „a politika fasiszta esztétizálására a kommunizmus a művészet politizálásával válaszol”. Vö.: Benjamin 1936.

^[154] Radák 2013 – ezekben, akárcsak Klee a 1910-es években a Közel-Keleten, vagy később, az ötvenes években Heidegger a japán nyelv kapcsán, ő is fogódzókat keresett egy még nem eleve korrumpált folytatáshoz. Pöggeler 2002, 204–205.

^[155] Vajda levelek (1936. aug. 11.)

“az emberekből kiveszett minden anyag- és forma-érzék”, a művészet dolgát mindenekelőtt a kárelhárításban látja: „hogya a múlt értékeit megmentsük (ami még nem pusztult el) és a jövő számára adjuk át.”⁵⁶ Így válik érthetőbbé, miért látja Vajda olyan magányosnak magát kortársai között: „Témáim egészen mások, mint a többi festőé”, írja 1936 nyarán: „valami új témakört keresek, építek ki magamban, a dolgoknak a titkos, elvont lényegét akarom kibontani. De mindig a konkrétból, a »való«-ból kiindulva keresem a dolgok ősformáit”.⁵⁷

Ha eddigi elemzésem helytálló, akkor az „ősforma”, a dolgok „titkos, elvont lényege” nem valami vértelen idea vagy okkult lényeglátás, hanem a „veszendőbe menő” emberi dolgok olyan megmutatkozása a kép médiumában, amelynek során egyidejűleg válik tapasztalatunkká auratikus egyszeriségük és hozzáférhetetlenségük is. Hogy kopírozva – nem technikai módon sokszorozva – vannak, az még nyomatékosabbá teszi, hogy megejtő, suta egyediségük felett a rajz demiurgosza sem rendelkezhet. Minél többször idézi fel őket különböző összeállításokban, jelenlétük annál kísértetesebbé válik: annál inkább távoliságukat teszi jelenvalóvá. Ez következik abból, amit korábban Vajda „ontológiai fordulatának” neveztem: nem véletlen, hogy Kornissnál ilyesminek nincs nyoma.

Van e gyönyörű rajzmontázsokban, a másoló–rétegző „új rajzolás” változatos monotonijában valamiféle rejtélyes fetisizmus: mintha Vajda a mágikus, ráolvasó ismétlésben keresné az egyedi létezők megőrzésének, megmentésének utolsó lehetőségét. Mindaddig, amíg kézvonásait *ab ovo* a művészi autenticitás bizonyítékaként, vonalkezelésének szerkezetességét pedig valamilyen éteri konstruktívizmus vitathatatlan jeleként olvassuk, könnyen eshetünk ideologikus illúziók áldozatául: mint például a nagyszerű Körner Éva, aki 1964-ben még „a valóság összefüggéstelenségén” való felülemelkedés és egy „magasabb rendű, szellemileg konstruált rendszer” vágyát látta e rajzokban megtestesülni.⁵⁸ Pedig Vajda ekkorra már megszire rugaszkodott mind klasszikus, mind avantgárd kiindulópontjaitól, és olyan irányba tartott, ahonnan a kornissi modernizmus útja is – egyéni és közösségi, archaikus és modern, klasszikus és avantgárd dialektikus közvetítése, történeti szintézisük nagyszabású kísérlete, a világalkotó nagy művek perspektívája stb. – mindinkább művészi

öncsalásnak, a „l'art pour l'art esztétizis”⁵⁹ újabb formájának tűnhetett a számára. Vajda persze próbálkozik még a „mezítelen kortársak” felé fordulással: de alighanem tudja, sejtí már, hogy a helyzetben a közös hagyomány, a tiszta forrásból való merítés eszméje sem segíthet. „*Uns trägt kein Volk*” – mondhatná titkos eszme- és sorstársa, Paul Klee szavaival:⁶⁰ egyre kevésbé látszik erő a horizonton, ami a kép – és *analogonja*, a szerves–rendezett emberi világ – felbomlásának rohamos folyamatát feltartóztathatná.

Epilógus: a végjáték felé

A vajdai rajzmontázsok ereje addig hatékony, amíg töretlenül érvényesül az „új rajzolás” korábban tárgyalt formaszigora: a következetesen zárt alakzatok alkalmazása, az egyenletes vonalvastagság, a motivika koherenciája, illetve az áttetsző rétegződés, amely nem követ elvont vagy dekoratív rendezési mintázatokat. Kényes egyensúlyi rendszer ez, amely azonnal megbomlik, mihelyt valamely eleme másként kezd viselkedni. Egy nyílt végű vonal szétfutása a papíron, valamint a vonalvastagság egyenletességének megbomlása – például a *Pléhkrisztus*⁶¹ lezáratlanul maradt sarokszéle, illetve a figurafej brutális megvastagítása esetében – egycsapásra szétzilálódással fenyegeti: az egyik a létezők identitását, a másik egyenértékűségüket, néma közösségüket teszi kétségessé. (201. kép) A két anomália együttes felbukkanása pontosan mutat rá arra, hogy a transzparens montázs működése a dolgok *azonos anyagból vétetettségenek és magukban való intaktságának* együttes sugalmazásán áll vagy bukik. E kettő együttes feltétele annak, hogy a vonalak ne váljanak zabolátlanná és expresszívvé: hogy a rajzolóí szubjektivitás közvetlensége se áshassa alá a létezők saját létének törekeny megmutatkozását a formában.

[[]56 Vajda levelek (1936. aug. 11.)

[[]57 Vajda levelek (1936. júl. 23.)

[[]58 Körner 1964, vö.: Vajda emlékkönyv 110.

[[]59 A rosszalló kifejezés Vajdánál más összefüggésben szerepel. Vö.: Vajda levelek (1936. jan. 6.), de Körner is ezt használja Korniss szintézisének jellemzésére. Körner 1964, vö.: Vajda emlékkönyv.

[[]60 „...nem támogat minket a nép”: Klee 1975, 163. Vajda és Klee mély szellemi–művészi rokonságát szintén Körner Éva méltatta előszőr. Körner 1964, in: Vajda emlékkönyv, 110.

[[]61 Mándy 1983, 1936/16. (145. kép)

Vajda alighanem pontosan tudta ezt: egy szintén 1937-ben készült – Mándy Stefánia által *Kútrózsa és arckép*⁶² címen hivatkozott – kis rajza mindenestre úgy olvasható, mint a fentiek programatikus összefoglalása: másként fogalmazva, a rajzmontázs–forma és a benne megtalált egyensúly szétszedésének bejelentése maga. (202. kép) A papír felületén három jól ismert motívumot – kútrózsa, arckép, falsík – látunk, ezúttal nem egymáson, hanem egymás mellé rendelve: mintha csak azért különítené el, hogy szabatosan összevethetővé tegye őket. Karakteresen különböző alakzatokról van szó, amelyek a rajzolás három különböző *modusát* reprezentálják. Balra a zárt, egyvonalas kútrózsa–sablon még a rajzmontázsok szokásos eljárását, az egyenletes *kopírozást* idézi: tőle jobbra egy kontúr nélküli arc tépett, vad vonásai az *indulatos nyomhagyás* rajzmódorát képviselik – vékony keretben szabatosan elkülönítve a többitől. Még tovább, jobbra egy kváder alapozású vakolt fal szabálytanul lefutó, változó vastagságú és nyílt végű repedésvonalaival tűnik fel, amely a porózus falfelületet imitáló finom pettyezéssel differenciált leképezés technikájára nyújt példát. Nehéz e lap szándékolt stílisr eklektikáját nem a rajzmontázsok rendkívül koherens egysége ellenében értelmezni. Erre ösztönöz a középponti helyzetű expresszív önarckép önálló vonalkeretézése is, amely mintegy újra nyitottá teszi a képsík, illetve a *kép a képben* egyszer már megoldott kérdését.⁶³

Arról mindenestre tanúskodik e lap, hogy Vajda az „új rajzolás” végigvitele során nagyon is kiismerte és megtapasztalta a képben megmutat-

kozó dolgok létmódja, a felületen hagyott grafikus nyomok stilisztikai jellemzői és a rajzolás közbeni személyes jelenlét jellege és intenzitása közötti genetikus összefüggések természetét. Van ebben a tudásban valami destruktív illúziótlanság, ami szinte törvényszerűen vezet minden lehetséges kohézió és egyensúly szétzilálódásához.

Mindez olyan fokú érzékenységet és reflexivitást feltételez, amely Vajdát ismét a kortárs Klee és Picasso egyenrangú társává avatja – és arra int bennünket, hogy utolsó éveinek gyorsuló ütemben egymást követő, hirtelen stílusfordulatait se tekintsük egytényezős változások eredményének. A hazai és az európai fasizálódás felgyorsulása, a közeledő háború fenyegetése, a művészetét kísérő értetlenség és a személyes életkilátások beszűkülése persze megtette a magáét. De látnunk kell, hogy Vajda mind fragmentáltabb, mind „formátlanabb” formálásában csak az válik nyilvánvalóvá, ami már a kezdet kezdetén – 1934-től – kódolva volt az „új rajzolás” laboratóriumi programjában: hogy egyáltalán nem magától értődő, hogy az új alapokra helyezett művészi praxisnak egyáltalán új esztétikai teljességet, olyan autonóm, önelvű, értelemegész műveket kell megcéloznia, amelyeket a klasszikus hagyományból és az esztétikák (legáltalbbis a klasszikus esztétikák) tanításai követelnek meg. A kései korszak zavarbaejtően enigmatikus munkái nagyon nem ilyenek, és azt igazolják, hogy Vajda – e kétségek ellenére vagy épp velük együtt – állhatatos maradt az „újbarbár” újrakezdésben, az ontológiai fordulat végigvitelében.

[[]62 Mándy 1983, 1936/35. (141. kép)

[[]63 A Kútrózsa és arcképen (Mándy 1983, 1936/35.) a címadó arc két tágranyílt szeme, az orr folytonos vonala és az elkerekedő száj Vajda 1935–37 közötti önarcképeinek indulatosan, „expresszív” módorban elrajzolt, idézőjelesített megisméltése, az alkotói Én egyfajta közvetlen kézjegye. Például azé az ikonszerűen zárt arcmásé is, amely a már érintett Rajzmontázs önarcképpel c. munkán is megjelent. Vajda azonban önnön arcmását is kontextusát vesztett motívummá dologiasítva kopírozza a lapra. Elegendő csak a szemgolyók – a házak piciny vakablakaival analóg – világtalan kitöltését megfigyelnünk: Vajda kiiktatja az eleven szempillantás jelenlét-effektusát – és ezzel állja az útját annak, hogy közvetlenül az ő személyében pillanthassuk meg a dolgok világának összetartó közepét. Ez a kifelé fordult, látósugár nélküli, üveges tekintet a rajzmontázst hordozó dekonstruált képsík szubjektív korrelátuma tehát: Vajda, miközben távol tartja a nézőt valamiféle szerves, ismerős világ jelenlétének szubjektív illúziójától, az egyes dolgokat mégis szenttelen józansággal engedi elkülöníteni és egyedi létezőkként világlani a kihalt képsík senkiföldjén. Az önarcképekről vö. Mándy 1983, 90, ill. Éber 2006a, 3–5.

Vajda Lajos és a korabeli magyar modernizmus

„Sem rokona, sem ismerőse”

Ady Endre

A múlt század hatvanas éveinek elejétől mind dinamikusabban gyarapodó Vajda-irodalom egyre pontosabban mutatja a *közeg*et, amelyben vagy amelyen kívül Vajda élt és dolgozott, ám e közegehez való *viszony* megítélésében olykor éles véleménykülönbségek mutatkoznak. Így volt ez már Kállai Ernő *Szalonfi és szektárius* című kiállítás-kritikájában is, amelyik Hincz Gyulát, a korabeli modernizmus sikeres képviselőjét és a saját belső köreiből (világába) zárkózó Vajdát állította szembe egymással.¹ Frissebb példát említve, György Péter látszólag kétely nélkül minősíti Vajda életművét „...a klasszikus modernizmus ellenkulturális mintázatait követő, radikális avantgárd művészet”-nek,² miközben Vajda általános és világnézeti alapú antimodernizmusának taglalása számos szerzőt foglalkoztat ma is.³ Jelen kiadványban közölt esszéjében Forgács Éva óvatosságot tartva ad hangot Vajda vélelmezett antimodernizmusával kapcsolatban, megjegyezve, hogy nem tudhatjuk, mi is volt az a modernitás, amitől Vajda eltávolodott.⁴ Vajda kapcsán fejtette ki az avantgárd genezisével kapcsolatos különvéleményét Karátsón Gábor is, az ortodoxia és a konstruktivizmus sajátos „fúzióját” tételezve. Az általa a legnagyobb modern művészek tartott hős fő érdemének az „avantgardizmus boldog illúziója”-n túlmutató bonyolultság felismerését tartotta.⁵ Ha mindehhez hozzávesszük azokat az elemeket, amelyek az avantgárd pozíció lényegét a modernizmus kritikájában, meghaladásában és tagadásában vélik megtalálni, könnyen beláthatjuk, hogy a tanulmány címében szereplő „korabeli magyar modernizmus” tartalma korántsem egyértelmű.

Mint ahogy kiterjedése sem. Vajda egyik legtöbbet idézett, „sajátos közép-kelet-európai új művészetet” és valaminő híd-szerepet vizionáló levelében⁶ egy saját kezűleg rajzolt térkép vázlat található, amelyen a négy világtáj keresztjére és a francia-oroszig tengelyre szerkesztett, akkor már bő másfél évtizede nem létező „történelmi” Magyarország látható.⁷ (203. kép) Vajda számára tehát a „magyar” közeg nem azonos a politikai határokon belülivel. Mint ahogy az első világháború utáni időszak művészetét taglaló magyar művészettörténet-írás számára sem. (Gondoljunk csak Nagybánya történetére!) „Korabeli magyar modernizmusról” beszélve tehát tudatában kell lennünk annak, hogy a magyar avantgárd húszas években mutatkozó át- illetve visszarendeződésének idején a nemze-

ti és egyetemes mesterséges, ám szükségszerű szétválasztását új *nemzeti narratívák* színezték.

Az alcím jelentéktelennek tűnő és kötőszavának szemantikai vizsgálata sem kerülhető el. A szócska Vajda és a magyar modernizmus létező vagy hiányzó kapcsolatára utal. A jól ismert toposznál, Vajda idegenségénél, magányosságánál, megértetlenségénél, beilleszthetlenségénél tartunk tehát, ami mellett a művészettörténet-írás egyrészt kitar, másrészt igyekszik azt meghaladni. A kontextusba helyezés igénye a diszciplína velejárója, ám ez nemritkán csapdát is jelenthet. Jelen kiállítás és könyv célja Vajda életművének újrapozicionálása, ami nem azonos valaminő revíziós furor elszabadításával, mint olykor az újabb keletű Csontváry- és Derkovits-irodalom esetében. A pozíció szűkebb és tágabb értelemben is helyet jelöl. Valahogy úgy, ahogy az ötvenes-hatvanas években Fülep Lajos szükségesnek látta Derkovits helyét egyetemes és nemzeti, világnézeti és társadalmi értelemben, tőle telhető politikai körülményekkel (ami a „korabeli”, mármint az írás korabeli politikai viszonyokra is kiterjedt) meghatározni.⁸ Derkovitsét, aki Vajda számára a kortársak közül az egyetlen megkérdőjelezhetetlen érték volt,⁹ s akinél – gondoljunk csak műveltségük, politikai nézeteik és esztétikai ideáljaik alapvető különbségeire – ellentéteesebb karaktert keresve sem találhatnánk azon a „térfelelen”, ahol a helyét nem lelő Vajda is tartózkodott.

A Vajda-irodalom ismétlődő tézise a kivételesség és besorolhatatlanság. Lássunk egy csokorra valót azokból a megállapításokból, amelyeknek érvényét jelen sorok írója sem kívánja megkérdőjelezni. „Vajda a 30-as évek második felében Európában egyedülálló jelenség volt” (Körner Éva);¹⁰ „Vajda művészetének sem a magyar, sem az egyetemes festészetben nincsen rokona” (Szabadi Judit);¹¹

1 Kállai 1938, 102.

2 György 2016, 34–35. György ugyanitt hosszabban elemzi Vajda 1934 utáni eltávolodását a „modern világtól”, illúzióvesztését és „opporzióját”.

3 Lásd például Petőcz 2013, 1280–1293.

4 Lásd a kötetben: Forgács Éva: *Vajda az európai avantgárdban és azon kívül*.

5 Karátsón 1975, 144–145.

6 Vajda levelek (1936. aug. 1.)

7 Reprodukálva: Vajda levelek, 1996, 24.

8 Fülep 1956, 249–252; Fülep 1969, 13, 15, 16; közölve: Fülep 1976, 569–573, 637–655.

9 Vajda levelek (1936. jan. 6. és 1937. máj. 2.)

10 Körner 1971, 78–79.

11 Szabadi 1978, 24–27.

iránti, nem csak Vajdára jellemző vonzalom egyszerre teremtett közösséget és rekesztette ki annak szereplőit a – jobb híján nevezzük így – „korabeli magyar modernizmusból”.

Az orosz–szovjet filmművészettel (Eisenstein-nel, Pudovkinnal, Vertovval, Dovzszenkóval) való találkozást a Kassák körébe meghívott fiatalok²⁶ főképp Gró Lajos filmkritikusnak köszönheték. Sokatmondó véletlen, hogy Kassák befogadó kritikája a *Munkának* ugyanazon az oldalán kezdődik, ahol Gró Lajos szovjet filmekről szóló berlini tudósításának utolsó bekezdései olvashatók. A *Munka-kör* képzőművészeti tevékenységéről, benne Vajda – meglehetősen periférikus – szerepéről író Csaplár Ferenc már a hetvenes évek elején cáfolta azt, hogy a szovjet film élménye Vajdát csak Párizsban érte volna.²⁷ Ugyanott a konstruktív szürrealista technikának Vajda és Korniss szentendrei együttműködésénél korábbi genezisére is rámutatott, Kornissnak, Traunernek és Schubertnek a *Munkában* megjelent rajzai kapcsán. Ahogy írja: „Trauner rajzai a legsikerültebbek. Az orosz filmművészet hatására azzal a konstruktív szürrealista technikával kísérletezett, mellyel később szentendrei rajzain Vajda Lajos.”²⁸ Jelen írás célja nem lehet az igazságtétel sem a Vajdát „az iskolai modernség képviselőjeként” lekezelő Kassák, sem Csaplár egykori ítéletével kapcsolatban, annyi azonban megjegyezhető, hogy a fiatalok *Munkában* publikált, erősen szociális és politikai indíttatású, illusztratív rajzainak mélysége és vonalkultúrája nem mérhető Vajda későbbi vagy Derkovits ekkori (a fiatalok rajzaival kétségtelen tematikai és ikonográfiai hasonlóságokat mutató) rajzművészetéhez.

A „konstruktív szürrealista” (tehát a montázs elv alapján szerkesztett) művek korai megjelenését Hegyi Lóránd is említi Korniss Dezsőről írott publikációiban.²⁹ Az *Új Progresszív Művészek* Tamás galériabeli kiállításának kritikai fogadtatását is felidézi a Pesti Napló „érdeklődő, ám a montázsoktól és szürrealista munkáktól idegenkedő” kritikusanak tollából: „...bizonyos, hogy néhány év múlva sem Korniss Dezső, sem Vajda Lajos nem fogják a nagy vászonfelületek síkproblémáiba beillesztett fotomontázsokban vagy újságkivágásokban látni a festészet célját.”³⁰ A fiatalok időleges vagy végleges külföldre távozásával (Schubert kivételével mindenki elhagyta az országot) „a konstruktív szürrealista szintézis megszakadt” – írja Hegyi

ugyanott. Ez alól Vajda pályája bizonyosan kivétel, hacsak nem tekintjük valamiféle különleges kitérőnek párizsi éveit, amikor jelenlegi ismereteink szerint az ún. egyvonalas rajzok mellett kizárólag fotókollázsokat készített. De miért is tennénk, ha a folytonosság mellett nyomós, meggyőző érvek szólnak: a Körner nyomán – Mándy ellenében – Petőcz által is 1929-es keltűnek vélt *Fejek, lécek, szegletek* kollázs konstruktív szerkesztési elveinek és tiszta geometrikus formaelemeinek együttélése a szürrealista kép- és képzettársításokkal a kétségkívül párizsi kollázsok némelyikén is jól felismerhető.³¹ (208., 70–74. kép)

Mindez a kontinuitást támasztja alá az 1929 körüli kezdetektől legalább az 1938-as periódus határig: a montázs elv és –gyakorlat folytonosságát. Mándy még ennél is tovább megy – a korai montázsok és a késői művek közötti kapcsolatra mutat rá az 1964-es kismonográfiában: „Ezeknek a korai alkotásoknak szuggesztív ereje átsugárzik egész munkásságán, annyira, hogy az utolsó periódus elvontabb formákat öltő nagy szénrajzai közül jó néhányban e fotómontázsok alapformációira, feszültségeire, dinamikus szerkezeti rendjére ismerhetünk.”³² Mándy tézisét részben erősíti, részben korrigálja Szabó Júlia, bő másfél évtizeddel később: „A Vajda-kompozíciók formai alapelve [...] az utolsó korszak szénrajzai kivételével, a kollázs elvével azonos.”³³

Az érdemi Vajda-irodalomban valójában csupán árnyalatnyi nézetkülönbség mutatható ki az szerzők álláspontja között, akik az egymással helyettesíthetően használt montázs- és kollázs elv érvényesülését folyamatosnak látják, illetve annak időnkénti újraéledését regisztrálják. Lásunk hát példát az utóbbira is! Pataki Gábor Vajda konstruktív szürrealizmusának átalakulásáról írott tanulmányában, az 1937-es év fordulataán, a „megépített mikrokozmosz” elvesztésére való reagálásnak egyik tüneteként írja le a szándékot, ami Vajdának „a filmi és fotográfiai montázs íránt újólag feltámadt érdeklődésében, illetve a »klasz-

26 Ld.: Kassák 1930, 382.

27 Csaplár 1972, 133–140.

28 Csaplár 1972, 134.

29 Hegyi 1976, 105–108, Hegyi 1982, 18.

30 Idézi: Hegyi 1982, 18.

31 E két képpel és a Párizsban készített montázsokkal kapcsolatban lásd Forgács Éva tanulmányát a kötetben.

32 Mándy 1964, 14.

33 Szabó J. 1980, 12.

szikus típusú» vonalrajzokra kerülő fotódarabokban és az »összeszerelt« tempera-montázsokban is...” munkál, „melyekben azonban óhatatlanul lírizálódik és szürrealizálódik a konstrukció, az egymáson áttűnő temperarétegek egyszersmind el is fedik a szerkezetet”.³⁴

A fenti leírás szerint a matéria változik, az érdeklődés hullámszik, de az elv végső soron mégis maradandóan érvényesül. György Péter szerint „Vajda a montázs-elv használatát nem korlátozta az 1930–33 közötti fotó periódusára, hanem továbbvitte 1934–38 között, a szentendrei, monostori rajzok alkotásának időszakára is. A különböző sorozatokon újra és újra montázsokkal találkozunk: az ismételt elemkészlet más és más applikációi a zárt és teljes világegész variációs, kombinatív felépítésének kísérleteiként érthetőek”, mert a Nagy Mű igénye „mindkét illetve három időszakában meghatározó célja maradt Vajdának.”³⁵ A szerző azonban ebben az írásában a fentieknél is továbbmegy, s egy előkerült dokumentumfotó kapcsán Vajdának az egyes képekből összeállítandó kompozíciók alkotására vonatkozó – levelekkel is igazolható – igényét ugyancsak a montázs elv kiterjesztett érvényesüléseként értékeli – alighanem helyesen.³⁶

Az orosz avantgárd film és fényképezés impulzusait hasznosító, a szürrealizmus egyes gondolkodási (illetve automatizáltan működő) sémáit alkalmazó montázs, a kései magyar avantgárd jellegzetes kifejezési formája a kiállítási nyilvánosságban „polgárjogot” soha nem nyert, és a harmincas évek közepére kimerítette lehetőségeit. Ahogy az avantgárd lendülete enyészik, úgy csúszik át a műfaj a „magas művészet” terrénúmról az alkalmazott művészet terepére. Vajda tehát egy diszkreditálódott képkalkotási metódushoz ragaszkodik, amit a hivatalos művészet fórumai, a modernizmus képviselőitől fölvállaló ernyőszervezetek (KUT) és a kiállítási ipar szereplői sem vesznek komolyan. Mint ahogy Vajda sem veszi komolyan az ún. „magas művészet” konvencionális gyakorlatát, elfogadott témáit, parnasszizmusát, s a „művészet papja”-ként,³⁷ „homo divinsans”-ként³⁸ arisztokratikusan zárkózik el a „békányálás piktúra”³⁹ „l'art pour l'art útvesztésébe került”⁴⁰ művelőtől. Kompromisszumra nem hajlandó, legyen szó akár a legjobb barátairól vagy éppen támogatóiról. Maliciózus megjegyzéseket tesz a Szin Györggyel együtt a Lipótvárosi Kaszinó nagydíját elnyert

Ámosról,⁴¹ s a „quartett” ellenében szövetségesének tekintett, emberileg becsült Barcsayról, akiről tudja, hogy Hincz-cel együtt támogatta – igaz hiába – felvételét a KUT-ba. Úgy tartja, hogy az ekkor fölöttébb termékeny Barcsay gondolkodás nélkül „köpi a képeket.”⁴² 1937-ben, amikor egyik legátszellemültebb rajzszorozatán montírozza össze saját arcképét Bálint Endrével, Juliának azt írja, „Bandi” képeit nem tartja jónak.⁴³ (pl.: *Barátok, 110. kép*)

Maga is pontosan érzékeli elszigetelődését. „Vajda Lajos magánzó és festőremete”,⁴⁴ írja szerelmének, önróniával, és huszonnyolc éves korához képest túltengő önbizalommal.⁴⁵ Olyasmit művel, amit szűkebb és tágabb környezete *műfaji értelemben* nem tud hova tenni. A léptékváltásos, nézetkombinációs lüktetés és az 1937-es fordulattal újra előtérbe kerülő töredékesség, fragmentáltság⁴⁶ nemcsak a keletkezés korában, hanem utólagosan is enigmatikusnak láttatja az életmű egy jelentős szegmensét.⁴⁷ Hogy a montázs, mint technika mennyire összeegyeztethetetlennek minősült az „igazi” festészettel, jól bizonyítja Vajda egyik legjobb barátjának, a Kassák-körben is részt vevő, majd a háború után a Rottenbiller utcába a „Törzs” tagjaként rendszeresen ellátogató Biró Gábornak visszaemlékezése. „...Vajda nem festő. Egész életében a festészetet halott dolognak, zsákutcának érezte. Eleinte fotómontázsokkal,

34 Pataki 1988, 25.

35 György 1988, 17–18.

36 A montázsok (és nem csak montázsok) montírozásának, össze-szerkesztésének elgondolása sajátos módon interferál Vajdának a szerb egyházművészet, az ikonok és különösen az ikonosztáz iránti fokozott érdeklődésével. Ezt igazolja az 1937. júl. 29-i levél, amelyben rajzok is találhatóak az újabb képekről: „Most csak ezek a képek lógnak a falon [...]. Ez a lenti négy egyforma méretű és szeretnék hozzáfesteni legalább még 12 egyforma méretű képet, hogy egy nagy ikonosztáz hatását adja ki”. Így kerül fedésbe – mondhatni transzparenensen – az intellektuális montázs és a spirituális ikonosztáz koncepciója, formai megoldása.

37 Vajda levelek (1936. aug. 1.) A levélben arra biztatja szerelmét, Vajda Juliát, „hogy a művészet papja légy”, amire ő maga is törekszik.

38 Vajda levelek (1937. nyár)

39 E jelzős szerkezettel veszi egy kalap alá az „Aba Novák – Szőnyi – Berény – Bernáth quartett”-et. Vajda levelek (1936. aug. 18.)

40 Vajda levelek (1936. jan. 6.) Derkovits-csal szembeállítva jellemzi így „polgári művészkortársai”-t.

41 „Az Est még a fényképüket is lehozta. Hát igen, ilyen világot élünk.” Vajda levelek (1936. júl. 23.)

42 Vajda levelek (1936. szept. 3.)

43 Vajda levelek (1937. máj. 7.)

44 Vajda levelek (1936. nyár)

45 Vajda levelek (1936. júl. 23.)

46 Pataki 1988.

47 Pataki 2018, 156.

majd fehér-fekete rajzokkal fejezte ki magát. És ezek a rajzok, ezek az igazi művei.⁴⁸ Azaz a műforma, a műfaj megválasztása önmagában is elég, hogy Vajdát eltávolítsa a festőtársadalomtól. Az ebben rejülő fátum akkor teljeseedik ki, amikor egyértelművé válik, hogy míg a húszas évek végén működő „montázs csoport” számára ez a képalkotói eljárás jobbára munkamódszer, technika, mondhatnánk, hogy „társadalmi szükséglet”, rosszabb esetben időhöz kötött divatot „földrész” kifejező eszköz, addig Vajdánál csaknem egész működését átható világszemlélet, Weltanschauung.⁴⁹

Vajda tehát itthon reflektálatlan „stílushoz” (szürrealizmus), kiközösített műfajhoz (montázs) ragaszkodik, s ha időlegesen kilép ebből (ikonok), még jobban eltávolodik a kortól és a helytől, amelyben és ahol dolgoznia adatott. Ezért negligálja őt a művészeti közélet, s nem értik legközelebbi barátai sem. Érdemes hosszabban idézni a beteg Vajdáról érzelmileg fűtött rajzciklust készítő, vele majdnem egyidős, és magát – díjai, Munkácsy Céh tagsága, kiállítási szereplései és a legjobb körökből való vásárlói (Fruchter Lajos), támogatói (Kállai) dacára – mellőzöttek és kirekesztettek érző Ámos Imre naplóját. „Én nagyon tehetségesnek látom, csak azt tartom, hogy nem bírja őszintén nézni magát, kötik a látott és tapasztalt dolgok. Összekeverednek benne a bizantinikus ókeresztény dolgok, primitív, száraz, modern, franciás (már lejárt) törekvésekkel, alapjában véve szentimentális romantikus ember, de az érzéseit elnyomva magában csupa kemény, száraz formatípust ad. [...] ő készakarva mást csinál, kínlódik, keres, mint ha félne attól, hogy együtt menjen a többiekkel, leszólja a mai magyar piktúrát, utál mindenkit, akinek egy kis sikere van.”⁵⁰ Részben pontos látélelet, részben annak tanúbizonysága, hogy a barát és sorstárs Ámos jószerevével semmit nem ért az alkotóereje teljében levő Vajda művészetéből. Igen, neki is fel kell zárkóznia, és ez későn ugyan, de megtörténik. „Vajda az absztrakt ábrázolás egészen tiszta magas fokáig jutott el. [...] Amiket az utolsó nyáron festett, illetve rajzolt, valami furcsa, szinte más planétákon vagy transzcendens síkon mozgó léleknek látható grafikonjai [...]. Általában érthetetlen dolgok azok számára, akik az eddigi festészeti formák nyelvét keresik a képeken” – írja az 1943-as emlékkiállításán látottakról.⁵¹

De térjünk vissza a „békanyálhoz” s Vajda engesztelhetetlenségéhez! Az ominózus, 1936-os levélben a kvartett tagjaiként Aba Novákot, Szőnyit, Berényt és Bernáthot nevezi meg. Azaz a hivatalos kurzusművészetté váló *Római Iskola*, valamint a *Gresham-kör*, a posztnagybányai iskola legfontosabb művészeit, akik között ráadásul a magyar avantgárd első nemzedékének, a „magyar vadaknak”, majd *Nyolc*nak egykori fenegyereke, a harmincas évekre valóban karaktert váltó Berény is jelen van. Vajda ezzel – egyelőre csak magánlevelben – azt a KUT-at (Képzőművészek Új Társasága) bélyegzi meg, melynek maga is tagja kívánna lenni. Nem feledkezhetünk meg arról, hogy Vajda és egész szakmai-baráti köre számára az 1924-től a háború utánig működő szervezet jelenti, jelenthetné a nyilvánosság és érvényesülés küszöbét. Az avantgárd radikálisabb irányainak örököseivel is számoló, 1932-ig regnáló Rózsa Miklós vezetése utáni időszakban is megtalálhatók a szervezet kiállítói között az egykori *Nyolc* és részben az aktivisták tagjai, tehát annak a „klasszikus” avantgárdnak képviselői, amelynek „eszmei” folytatását kísérelte meg – változó bázison és változó eszközökkel – hazatérése, 1926 után Kassák.⁵² Fölöttébb szemléletes ebből a szempontból a KUT „öreg” törzstagjait tömörítő, 18 fős *Híd* csoportosulás 1934-es, nemzeti szalonbeli kiállításának névsora, melyben a „békanyálás kvartett” minden tagja jelen volt, és triumfált.⁵³ Az itt ekkor már kakukktójásnak számító Aba Nováknak ez volt az utolsó fellépése ebben a körben. Ez volt ekkor – a kritika szerint – az új magyar „stílus”, amelybe a *Nyolc* két hajdani tagján (Czóbel, Márffy), az egykor Kassákkal menetelő Kmettyn, a volt kubista Szobotkán kívül még Derkovits is beleérthető volt. Plurális képlet. Különös fénytörést kap az összkép, ha hozzá kapcsoljuk a KUT fiataljainak (a 35 év alattiaknak) a fentivel párhuzamosan

48 Biró 2009, 807.

49 Ugyanakkor nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy Vajda nemcsak szemléleti, hanem a legföldrözragadtabb anyagi okok miatt is kénytelen kitaratni a rajz és a kollázs mellett. 1937-ben írja: „Közben gondolkodom arra is, hogy az összes rajzaimat meg fogom festeni, mert így, ebben az állapotban nem elégitenek ki.” Vajda levelek (1937. máj. 2.)

50 Pataki–György 1984, 117.

51 Pataki–György 1984, 132.

52 Csaplár 1972; Vas 1972, 609, 675–678. és Vas 1981. Vas az utóbbi könyv mindkét kötetében többször is leírja Kassák körével kapcsolatos emlékeit. K. Horváth 2010.

53 Kopócsy 2015, 112–113.

szervezett kiállítását, ahol Barcsay, a szentendrei barát, jóakaró kolléga, és a másik állítólagos patrónus, Hincz Gyula is szerepelt.⁵⁴ Kettejükre, mint „mozgalmukhoz” valószínűleg csatlakozókra gondolt Vajda. Ahhoz a mozgalomhoz, „mely túlmutatna a KUT célkitűzésein, s amely szembehelyezkedne a már »beérkezett nagyságok« eredménytelenségeivel.”⁵⁵ Barcsay maga azt írja az eseményről, hogy a KUT fiataljai képviselték akkor a legmodernebb irányzatot. Ugyanebben a visszaemlékezésében csodálkozásának ad hangot, hogy a „legmodernebbnek számító” Medveczky, Gadányi (akik ekkor még posztkubisták – V. Gy.) és Hincz mellé akasztották „protekciónélküli” a festményeit.⁵⁶ Viszszatekintve úgy tűnik, a fiatalokkal kiegészült KUT ebben az időben olyan stílus- és irányzatpluralizmust képviselt, melyről tudjuk, hogy a hivatalos kultúrpolitika jóváhagyását is bírta. Messze vagyunk már a húszas évek végi éles szemléleti konfrontációtól: attól a konzervatív támadástól, ami a műcsarnoki növendék-kiállítás (1928) és a KUT fiataljainak nemzeti szalonbeli kiállítása (1929) kapcsán indult be, és a kompromittált hallgatók (Vajda, Korniss, Kepes és Trauner), valamint liberális szelleműnek bélyegzett tanáraik (Csók és Vaszary) főiskoláról való eltávolításához vezetett. Hasonlóképpen messze van már a Tamás Galéria *Új progresszív művészek* kiállítása (1930. április) is, melynek ez egyszer álljon itt a „közeg” későbbi alakulása szempontjából sem érdektelen teljes névsora, Tamás Henrik feljegyzése alapján: „Schubert Ernő, Göllner Miklós, Kepes György, Korniss Dezső, Hegedüs Béla, Vajda Lajos, Trauner Sándor, Bene Géza, Csapek B. Károly, Gábor Jenő, Kolozsváry Sándor, Dési Huber István és Sugár Andor festők, valamint Goldmann György és Littmann Frigyes szobrászok.”⁵⁷ Részben Kassák körének, részben a későbbi Szocialista Képzőművészek Csoportjának tagjai, közöttük olyanok is, akik később szinte egyszerre orientálódtak a római iskolás neoklasszicizmus és a baloldali „tendenc” művészet irányába is. A névsorban csak egyetlen művész van a későbbi szentendrei „fiatalok” csoportjából, ám ő az 1934-ben Párizsból hazatérő és Szentendrére visszatelepülő Vajda számára a legfontosabb, az egyetlen igazi (és Vajda által egyenrangúnak elismert) partner, a kisvártatva megfogalmazott „Szentendrei program” társszerzője, Korniss Dezső.

A többek által is korszakhatárnak tartott 1934-es év nyarán, amikor Vajda hazatér, meghal Derkovits. Barcsay és Hincz befolyásra tesznek szert az újjászerveződő KUT-ban,⁵⁸ Hóman és Gerevich kontraktusa alapján olajozottan működik a római ösztöndíjak rendszere, a kommunista párt égisze alatt megalakul a szocialista képzőművész csoport, és a kamarazenekarrá bővülő kvartett támogatói, gyűjtői, mecénási köre (a háttérben az *Új magyar festőművészet történetében*⁵⁹ a posztnagybányai paradigmát megfogalmazó Genthon Istvánnal) rendszeresen ülésezik a Gresham kávéházban. Vajda mindebből kimarad, nem találhat és nem is keres kapcsolatot a mégoly nyitottnak látszó konzervatívokkal, a „l'art pour l'art esztétizist” művelő, a modernizmus mezében tetszelgő konformistákkal, a „békanyálásokkal”. Nem létesít kapcsolatot – a szentendreiék közül például Korniss-sal, Ámossal, Szántó Piroskával, Fekete Nagy Bélával ellentétben – a baloldali művészeti szervezkedésekkel sem. Elhatárolódását utólag igazolják a Szovjetunióból érkező hírek, melyek hallatán leszámol politikai illúzióival, s – a barátaival együtt a trockizmushoz vonzódo – Júliát is erre inti.⁶⁰ Mindezt úgy teszi, illetve nem teszi, hogy közben olvasmányjegyzéke (beleértve a Mentor könyvesboltban elérhető folyóiratokat) és levelezése szerint a lehető leg-sokoldalúbban tájékozott az „ittthoni” művészeti ügyekben is. Ám nem ezek érdeklik. Sokkal inkább a szentendrei, szigetmonostori gyűjtés, a „népi”,⁶¹ mint forrás és hagyomány – benne a folklór – felfedezése és használata, amiről orosz technikával hangosfilmet tudna elképzelni, „à la Pudovkin”, a gondolat, hogy „be kellene kapcsolni a munkába a szlovenszkóiakat, erdélyieket és jugoszlávokat, és pedig nemcsak festőket, hanem építészeket, írókat, zenészeket, akikkel együtt egy kicsi, közép-kelet-európai munkaközösséget lehetne alakítani.”⁶²

54 U.o.

55 Vajda levelek (1936. nyár)

56 Kopócsy 2015, 115.

57 *A Tamás Galéria története (kiállítások)*. Emlékeit az első 25 kiállításról elmondja: Tamás Henrik. Jegyzői: Somogyi Árpád. (1951. máj.) In: Nagy 2004, 153.

58 Kopócsy 2015, 121.

59 Genthon 1935.

60 Vajda levelek (1936. aug. 1. és különösen 1936. aug. 27.)

61 Köztudott, hogy Vajda más értelemben használja a népművészet, néprajz, folklór kategóriáit, mint a mai tudományosság fogalomrendszere. Épp ezért sántít a Bartók–Kodály analógia, amire több szerző is felhívja a figyelmet. Lásd például K. Horváth 2009, 46–64.

62 Mindkét idézett passzus: Vajda levelek (1936. aug. 18.)

Egyszerre fókuszál tehát befelé, a lokálisra és provinciálisra, valamint nyit kifelé, az országhatárokra. Mindkét esetben meghaladni igyekszik a művészeti érték fennkölt, művészeti ági és műfaji keretekhez kötött kategóriáit. Elkerüli a festők klikkjeit, átnéz a budapesti virsafton. „En túllépek e mai kocsmán / az értelemig és tovább”, ahogy József Attila írja 1937-ben, s mint tudjuk, épp 1937 után lesz sorsdöntővé az a bizonyos, értelmén túli, ismeretlen, enigmatikus és félelmetes tartomány a vajdai *œuvre*-ben.

Az érvényesülés kézenfekvő igazodási pontjait és a szakmai működés bejáratott útjait semmibe vevő, a lokálisat, triviálisat egyetemessé, szakrálisá emelő és közben a szürreálisan montázsos szerkesztés mellett konokul kitartó gondolkodást modellezhetjük egyetlen motívumnak, a Haluskai tanyán talált himzett terítő báránys sziluettjének alakulásával,⁶³ ami a kultúrák és vallások szinkretikus és transzparens egymásra vetítésével, egymásba oltásával tényleges transzfigurációt eredményez. (*Báránys betűszegéllyel, 232. kép*) A mitológiai, ó- és újszövetségi jelentéssel, ikonográfiai hagyománnyal bíró „báránys” megtalálása és felhasználása szimptomatikus. Egyszerre jelzi az érdeklődés elfordulását a magyar horizonton látható „magas” művészettől, valamint az alsóságok akadémiákkal és egyúttal a modernizmussal szembeni tudatos értékválasztást. A pléhkrisztusok, háziáldások, bumfordi madonnák azt mutatják, hogy megtaláljuk a religiozításban a népi vallásosság marginális emlékeit keresi. Kivonul. Ki a devalválódott, elhasználdott ikonográfiai és stílári tradícióból. Mintha új mítoszt keresne, s ennek jegyében kész belefeledkezni egy másik, örök érvényűnek ítélt mitikus és ikonográfiai hagyományba, a keleti ortodoxiába. Az azonosulás és a leválás egyidejű gesztusai.

Tudjuk, már Párizsban is az etnológiai múzeumok és gyűjtemények voltak legfontosabb támpontjai, a metropolisz mint kulturális jelenség nem érintette meg.⁶⁴ Budapestre csak kényszerűségből vonult vissza telente az otthonosnak érzett Szentendréről, aminek „minden kődarabja alkotásra inspirálja”,⁶⁵ s amiről – és benne a Korniss-sal tett meghitt sétákról – megemlékezik Júliának írott beszámolójában. „Kornissal gyakran szoktunk este, napszállta után kószálni a város tekervényes utcáin. [...] Ahogy lépkedünk lassan a szűk sikátorokban, egy

láthatatlan fényforrás a velünk szemközt lévő falra misztikus árnyakat vetít, megdőbbenünk a csodálkozástól, s érezzük azt, amit csak vizuálisan lehet kifejezni. [...] Álomba borult, régi, ódon szobákat látni, melyekben sejtelmes árnyak mozognak. Minden olyan (vagy hasonló), mint Chagall képein.”⁶⁶ Írhatta volna akár Ámos is. Az idézet a Szentendre-kép, a Szentendre-élmény komplexitására világít rá. Szentendre fizikai valója összeköti Chagall stétl-jét, Párizst, a serdülőkor emlékeit a kisváros otthonosságával, a város mint multietnikus és multikulturális közeg pedig kapcsolatot teremt a gyermekkor szerbiai tapasztalatai és az ortodoxia iránti aktuális érdeklődés között. Szinte minden együtt van a „népítő” a „bizánciig”,⁶⁷ amire a klasszikus avantgárd utópizmusát, gesztusait maga mögött hagyni kívánó Vajda úgy tekint, mint művészete megújulásának hiteles és szükséges gyökereire.

Körner Éva, aki talán legtöbbet tette a szentendrei művészet fogalmának tisztázása érdekében,⁶⁸ gondosan különválasztva az intézményi kereteket, a „szentendrei iskolát” és a „Szentendrei programot”, ugyanakkor tisztán látja, hogy Szentendre maga is „periféria”, s hogy Vajda ide visszatérve „művészeti vákuumba került.”⁶⁹ Ezen a barátok sem nagyon tudnak enyhíteni. Korniss, akivel megértik egymást, egy idő után egyre ritkábban jár ki, majd bekövetkezik az irodalomban máig pontosan föl nem tárt elhidegülés. Vajda annak ellenére, hogy sóvárog a baráti és szakmai kapcsolatok után, a szentendrei művészvilágba sem tud igazán beilleszkedni. A Szentendrén dolgozó „öregekkel” szemben bizalmatlan. Czóbelt úgy írja le, mint „valami handlét”-t, a pecázni kijáró Kassákra és „tótkalapjára” sem veszteget sok szót. Modok Máriával, Gráber Margitékkel, Paizs Goebellel, Kmettyvel időnként találkozik, van olykor „képnézés” is, de érezhető a tartózkodás. Barcsayról már több szót ejt, figyelni munkálkodását, de Júliának – mint láttuk főntebb – nem rejti véka alá főntartásait. A szó valódi értelmében vett barátság a Párizsból való hazatérés után rendszeresen felkeresett

63 Szántó 1977, 47–66.

64 Ellentétben például Moholy-Naggyal (vö.: *Dynamik der Gross-Stadt* és Bálint 1984, 73–78.)

65 Vajda levelek (1936. jún. 22.)

66 Vajda levelek (1936. aug. 18.)

67 Szentendrén egyenesen a „még élő Bizánc”-ot látja Karátson idézett művében. Karátson 1975, 142.

68 Körner 1964; Körner 1965, 227–228; Körner 1976b, 6; Körner 1971, 78–79; Körner 1985.

69 Körner 1985, 572–578.

OMIKE-menzán, a Képiró utcai garniszállón, illetve a Vaszary-korrektúrák miatt egy ideig látogatott Rázsó Klára-féle magániskolában megismert kollégákkal szövődik. Ámossal, Anna Margittal, Bálint Endrével, akit a levelekben jóval gyakrabban említ, mint Kornisst, többnyire mint hiányzó jóbarátot, máskor mint serdületlen és idegesítő lakótársat (akinek még a *Népszavában* róla írott kritikáival sem ért egyet); valamint Szántó Piroskával, akinek pesti, Szép utcai lakásán rendezte meg második műteremkiállítását 1940-ben, s akinek akkori férje, Seiden Gusztáv lesz Vajda első és egyetlen vásárlója. Na és a „kommunista” Fekete Nagy Bélával, akit szerb népdalokra tanít, hiszen a politikából való kiábrándulás ellenére megőrzött baloldali világnézetén túl a folklór iránti érdeklődés is összeköti őket. Fekete Nagy Béla visszaemlékezéseiben a harmincas évekbeli szentendrei kolónia megosztottságáról beszél. Világossá teszi a különbséget a „telepiek”, tulajdonképpen a művésztelep rezidensei (akikhez többek között Barcsay, Perlrott, Paizs Goebel is tartozik) és a többnyire fiatalabb „kócosok” között, akikhez magát is sorolja.⁷⁰ Vajda, bár a különböző visszaemlékezésekből (Bálint, Szántó Piroska, Vas István) kirajzolódó holdudvara az utóbbi társasághoz köti, e két, csak kivételesen érintkező pólus egyikén sem leli helyét. „Az itthoniakkal is csak a legszükségesebb beszédre szorítkozom, mert oly távol állnak tőlem, nem látnak ők belém, és nem is fognak soha meglátni” – írja a családjáról.⁷¹ A fiatalokról viszont így számol be: „Piriékkel majdnem minden nap együtt vagyunk, de egy »kicsit« már unom őket, nagyon kedvesek barátságosak és »jópofák«, csak tartalmatlanok.”⁷² Erről a csoportról írja, hogy nem érzi magát „egy kalap alá valónak velük”.⁷³ Ugyanebben a levélben vetődik fel egy Ámosékkal, Bálinttal közös kiállítás, valamint egy Kállai közreműködésével elindítandó folyóirat ideája, de Vajda ezúttal is szkeptikus: „az a bizonyos szellemi együvé tartozás hiányzik ahhoz, hogy egy csoport a maga útján elinduljon.”⁷⁴

A szellemi együvé tartozás végül nem festőikkel alakul ki, hanem a filozófia és eszmetörténet mezőit művelő gondolkodókkal, mindenekelett Szabó Lajossal, Tábor Bélával és olyan kívülállókkal, mint az e szövegben is már többször említett Bíró Gábor, vagy a Bálinttal közös barát, Csiki Imre fotóművész, akiről Vajda úgy tartja, „ő az egyetlen ember, aki megéri és szereti amit csinál(ok)”⁷⁵



204. kép · Vajda Lajos · Kompozíció (Képmontázs) · 1937
· kollázs, gouache, papír · 34,9×44,8 cm · jelzés nélkül
· Eskenazi Museum of Art, Indiana University,
Bloomington (USA) · MK: 1937/68. (175.)

A kör lassan bezárul. Kassák és az *Új progresszív művészek* már a múlté, az avantgárd hőskorának Szentendrén megforduló tanúival a kapcsolat kölcsönös formalitásokban merül ki, a KUT egyszerre bevezetetlen és lenézett fellegvár; a másik nagy – és amúgy megközelíthetetlen – messianisztikus küldetéstudatú alak, Derkovits halott, a Haluskai tanya baráti köre ekkor még súlytalannak, baloldali elkötelezettségük túl direktnek látszik, az „oppozíció”⁷⁶ pedig nem a szűkebben vett képzőművészeti tevékenységben érvényesíti hatását. Nehéz volna cáfolni György Péter vélekedését, aki szerint „Az a festészet, amelyet Vajda 1934 után megteremtett, [...] szinte teljes egészében befogadhatatlannak bizonyult a kortársak számára. Vajda egész egyszerűen mást értett kultúrán és festészetben, mint akár a KUT legjelesebb tagjai is.”⁷⁷ Vagy Körner Éva szavaival: „Hogy kin kellett átnyúlnia Vajdának? Nemcsak a hivatalos magyar művészetben, de a haladó polgári közizlés hátán felemelkedő poszt-nagybányai esztétizán [...] is.”⁷⁸ Mindezt egy olyan közegben, ahol a műkritika vak, értetlen és kontraproduktív, ahogy ezt Vajda egyik legfontosabb, bizonyos értelemben ars poeticának is felfogható levelében – melyet egy a Nyugatban, 1940-ben megjelent KUT-kiállításról szóló kritikára válaszul írt, és az általa még respektált Egynek is elküldött – vitriolosan megfogalmazza. „Ennek dacára ez az annyiszor kiebrudalt művészet, mely soha semmi-féle anyagi, sem szellemi támogatásban nem részesül, mindennek ellenére létezik és harcol a maga jogaiért, a maga módján, távol a nyilvánosságtól és a szalonoktól – és hisszük, hogy: »lesz ez még másképp is.«”⁷⁹

70 Fekete Nagy Béla: *Visszaemlékezések Szentendréről és egyebekről*. Pataki-György 1985, 227–231.

71 Vajda levelek (1936. aug. 27.)

72 Vajda levelek (1937. nyár)

73 Vajda levelek (1937. júl. 29.)

74 U.o.

75 Vajda levelek (1936. jún. 22.)

76 Az „oppozíció”-ról: György 1989, 17. jegyzet

77 György 1989, 107.

78 Körner 1976, 6.

79 A levelet közli: Mándy 1983, 203–205.

Bartók Béla hatása a modern magyar képzőművészetre a XX. század első felében

New York-i emigrációja idején, 1943 februárjában Bartók Béla három előadást tartott a Harvardon angolul: ezek egyike a *Revolúció és evolúció a művészetben* címet viselte.¹ Bartók – aki 1920 körül muzsikusként még forradalmárnak, majd a harmincas évekre az atonális zenével szembe fordulva már sokkal inkább hagyományörzőnek (azaz konzervatív) tartotta magát? – a zenei kérdések mellett kitért a társművészetekre, így a festészetben végbemenő forradalmi változásokra is. Gondolatmenetében a művészi revolúciót sarkítva, minden korábbi szétrombolásának, a semmiből való „újrakezdésnek” írja le, míg az evolúciót a hagyományban gyökerező, szerves fejlődésnek láttatja. Álláspontja szerint a következetesen végigvitt forradalmiság a zenében nem járható út, mivel a zenei hangrendszer teljes lerombolása esetén valamiféle „helyettesítő matériát” kellene használni, „ami pedig már nem zene”.

„Hasonló törekvések jelentek meg az irodalomban is, elsősorban a költészetben [...] – fejtegeti Bartók. – Ezek a kísérletek végül a szavak teljes kiküszöbölésére, és a magánhangzók kizárólagos – illetve a mássalhangzók alkalmankénti – használatához vezettek. A dessauai Bauhaus-művésztelepen mintegy 15 éve láttam egy nyomtatott könyvet, amely csakis efféle »verseket« tartalmazott. Ugyanilyen tendenciákat figyelhetünk meg a modern festészetben. Először a tárgyak kiküszöbölésére került sor, olyan vonalak, görbék és geometrikus formák alkalmazására, amelyek már nem is utalnak a természetben létező, látható formákra. E vonalak, görbék stb. egy bizonyos tervszerűség szerint teremtik meg a kép egyensúlyát és harmonikus egységét. Az első festő, aki megpróbálkozott ezzel a stílussal, Kandinsky volt, és figyelemreméltó sikert ért el vele. Tárgy nélküli festészete azonban még viszonylag bonyolult. Kandinsky után mások jöttek, akik megkísérelték az eszközök leegyszerűsítését. E festők egyike a hollandiai Piet Mondrian [...]. Én csak zenész lévén nem vagyok kompetens, hogy ítéletet mondjak a festészetről, de az a módszer, ahogy Mondrian az eszközöket redukálja, elég szegényesnek tűnik a kielégítő művészi kommunikáció eléréséhez. Figyelemreméltó jelenségnek vagyunk most tanúi: hasonló forradalmi tendenciák jelentek meg egyidejűleg a művészetek mindhárom ágában – festészetben, irodalomban és zenében. A piktúrában ez a törekvés némi siker-



205. kép · Berényi Róbert · Bartók Béla arcképe · 1913 · olaj, vászon · magántulajdon, New York

rel járt; és az igazsághoz tartozik, hogy Mondrian és más hasonló irányzatú festők képeit gyakran meg is vásárolják az emberek. Az irodalomban mindez azonban kevésbé sikerült, és a zenében pedig egyáltalán nem” – vonja le a konklúziót a zeneszerző.³ Bár korábban nyilvánosan nemigen foglalkozott a társművészetek problematikáival, mégis, mind az irodalom, mind a képzőművészet terén igen hamar jelentős befolyást szerzett a modernizmus hazai képviselőinél.

Mikor Bartók társművészetekre gyakorolt hatásáról beszélünk, érdemes tisztázni, mit értünk ez alatt. A művészeti ágak egymásnak való megfeleltetése nem új keletű igény; a képzőművészetnél maradván korábban is beszéltek a „zene festőiségéről” vagy a „hangfestés” lehetőségeiről, a „képek belső ritmusáról” stb. A XX. század folyamán elsősorban az absztrakt festészet megjelenésével találkozunk, aztán számos próbálkozást ismerünk arra is, hogy metaforikus vagy szinesztézia jellegű analógiakeresésen túllépő eredmények szülessenek. A technika fejlődése egyebek mellett olyan kísérleteket inspirált, amely a hangokat fénymodulálá próbálta konvertálni, és ilyenformán a *hangzó* zenét *látható* alkotássá formálni, illetve fordítva: a tárgyak körvonalait hangokká alakítva vizuális jelekből hangsávot, muzsikát szerkeszteni.⁴

1 Az előadás szövegét némi rövidítéssel közli: Bartók 1972, 4–7. A szöveg egyes részletei magyarul is olvashatók: Tallián 2016, 367–371. Az előadás összefoglalását ld. még: Breuer 1975, 1–3.

2 Tallián 2016, 366–367.

3 Bartók 1972, 5–6.

4 A számtalan ilyen irányú kísérlet közül példaként a magyar származású Alexander Laszlo 1925-ben Berlinben készített *színpénzongoróját* említjük meg. Vö.: Vergo 2010, 290–292; Passuth 1998, 306–307.



206. kép · Korniss Dezső · Szigetmonostori csendélet III. · 1935
· gouache, papír · 23,5×11 cm · Első Magyar Látványtár

A muzika és piktúra kölcsönhatásának vizsgálatakor azonban gyakran felhívják a figyelmet a zene és a szépművészet percepciójának különbségeire. Míg egy zenedarab *időben* hat, addig a képzőművészet *térben* (illetve síkban) létező alkotás. Ez elsősre áthidalhatatlan ellentétnek tűnik, még akkor is, ha a zenének is van „tere”, hiszen ahogy a két szemünk térlátást, úgy a két fülünk térhallást tesz lehetővé. S egy festmény vagy plasztika befogadása sem képzelhető el az időtől függetlenül, azaz „egyetlen pillantásra”, mivel a vizuális jelek feldolgozásának, a műtárgy „megértésének” is van időtartama. Mindazonáltal kétségtelen, hogy a zenében a motívumok *egymásutánisága*, a képzőművészetben pedig azok *szinkronitása* a meghatározó.

Mindezt csak azért bocsátom előre, hogy Bartók hatása alatt nem muzsikájának képzőművészetté formálását vagy akárcsak vizuális analógiáinak megteremtését értem, hanem leginkább azt az impulzust, ahogy a zeneszerző személyiségének varázsa és kompozícióinak újszerűsége bealattan alkotásra inspirálta képzőművész kortársainak egy részét.

A magyar Vadak és a Nyolcak

Meglepő, de a fiatal Bartók Béla, aki éppen csak túl volt első sikerén, a Kossuth-szimfónián, igen hamar jó viszonyt alakított ki festőkkel. Képzőművészeti érdeklődése és ízlése kezdetben nem volt különösebben modern (talán később sem), de megfelelt egy újításokra nyitott, művelt fiatalemberének. Mindezt 1905-ös, első párizsi útjáról hazaküldött levelei is igazolják, melyekben kitér képzőművészeti élményeire is. Ekkoriban ismerkedett meg a későbbi *Nyolcak* tagjai közül több muzikális festővel, így Márfy Ödönnel (Lavotta Rudolf révén), Berény Róberttel (Weiner León és Reiner Frigyesen keresztül), Pór Bertalannal (Thomán István környezetében) és Orbán Dezsővel.⁵

A visszaemlékezések szerint Bartókhoz – nem lévén társasági ember – igen nehéz volt közel kerülni,⁶ éppen ezért figyelemre méltó, hogy a bohém viselkedésre hajlamos festők – köztük a *Nyolcak*

5 Pór Bertalan, Berény Róbert és Orbán Dezső maguk is aktívan zenéltek, Berény és Orbán koncertkritikák írásával is foglalkozott. Márfy jó barátságot ápolt, mások mellett, Kerpely Jenő gondokaművésszel és Egisto Tango karmesterrel, Bartók muzsikájának elsőrangú interpretátoraival. Ld. bővebben Rockenbauer 2014, 47–55, 129–132, 176–190.

6 Ld. bővebben Rockenbauer 2014, 179–182, 241–247.

már említett tagjai, továbbá Kernstok Károly és a „kültagnak” számító Lesznai Anna, valamint Rippl-Rónai József is – szívélyes kapcsolatot ápoltak vele és a köréhez tartozó Waldbauer–Kerpely vonós–négyessel. Olyannyira, hogy az 1911-ben Budapestre érkező neves zeneszerző–muzikológus, Egon Wellesz épp a festőktől hallott először Bartók Béláról, és rajtuk keresztül ismerte meg műveinek avatott előadóit is.⁷ Más szavakkal: abban semmi meglepő nincs, hogy a kávéházi körökben lumpoló Adyban a piktorok azonnal jó cimborára lettek, ám a visszahúzó és absztinens Bartókkal való barátkozás már korántsem ennyire magától értetődő. A viszony ugyan szimmetrikus volt, nem Bartók kereste a képzőművészekkel a kapcsolatot, hanem fordítva. Elvállalta, hogy több kiállításon is koncertezzen. Mind közül kiemelkedik az 1911-ben a Nemzeti Szalonban, a *Nyolcak* tárlatán az az egész estés hangverseny, amelyet Bartók, Weiner, Kodály és a Waldbauer–Kerpely vonósnégyes közösen adott.⁸ Amikor Bartók 1911-ben, a *Nyolcak* kiállításával egy időben, életre hívta az Új Magyar Zene-Egyesületet, hogy a kortárs zenének megfelelő előadói gárdát biztosítson, az UMZE lehangosabb propagátora Berény Róbert lett. Ő egyébként több zenekritikát is írt a Nyugat számára Bartókról és társulatáról.⁹

Bartók és köre, a Nyugat szerzői és a Nyolcak szövetségének alapja nem elsősorban stílusbeli azonosságon nyugodott – korstílusról egyébként sem beszélhetünk az avantgárd mozgalmak felépésének idején –, hanem elsősorban a modernitás igényén a konzervatív művészetkritikával szemben. A korabeli sajtóban harcias viták dúltak a „progresszió” hívei és ellenzői között, lett légyen szó irodalomról, festészetéről vagy éppen zenéről. 1908-at követően, amikor Tallián Tibor szavával „Bartók megdöbbenő határozottsággal lépett a zenei avantgarde élvonalába”,¹⁰ a korábban még ünnepelt szerző éppúgy kiérdemelte az „értelhetetlenség”, a „művészi aberráció”, a „perverzitás”, a „rütség szeretete”, sőt a „nemzetietlenség” vádját, mint Ady Endre vagy a *Nyolcak* festői. A művészcsoport festészetét ekkoriban „festészeti adyismus”-nak bélyegezték, de ugyanígy írhattak volna a kritikusok „festészeti bartókizmust” is, amit Molnár Antal, a Waldbauer–Kerpely kvartett egykori brácsásának szavai is megerősítenek: „A Nyol-

cak hangsúlyozták rokonságukat Bartók és Kodály újításaival” – írja a nevezetes koncertről szóló visszaemlékezésében a zenetudós.¹¹

Mi az, ami Bartók hatásának értékelhető, illetve törekvéseivel rokonnak tekinthető képzőművészetünk ezen időszakában? A *magyar Vadak* jelentkezése egybeesett Kodály és Bartók módszeres népdalgyűjtéseinek kezdeteivel. A fauvizmust Párizsban megismerő, és jobbára a hazai milióval párosító nagybányai neósok, illetve a későbbi Nyolcak tagjai közül többen is kísérleteztek azzal, hogy falusi táj- és csoportképeket, enteriőröket, parasztszendéleteket Matisse, Derain, Vlaminck, Dufy vásznain látható harsány szinkontrasztok és kompozíciós sémák szerint fessenek meg. A magyarok kezdetben nem a természet színeit írták át a franciákhoz hasonló merészséggel, hanem a kép tárgyát választották meg úgy, hogy az eredmény fauve-os hatást keltsen. Mindehhez jó alapot szolgáltatott a XIX. század második felétől kiszínesedő, szuggesztíven tarka viselet és népi iparművészeti tárgykultúra. Iványi-Grünwald Béla, Boromisza Tibor vagy Ziffer Sándor a nagybányaiak, Csók István a sokácok, Márfy Ödön és Kernstok Károly a nyergesújfalusiak viseletében és kulturális környezetében találták meg a Vadakra jellemző egyszerűsített formákat, komplementer színeket; Berény Róbert, Bornemisza Géza, Tihanyi Lajos, Orbán Dezső, Czigány Dezső a mázas edények, szőttesek világával ért el hasonló eredményt. Ez a metódus bizonyos fokig analóg azzal – természetesen Bartók és Kodály tudományos alaposága és módszeressége nélkül –, ahogy a két zeneszerző dolgozta fel a népdalokat saját kompozíciói számára.

Bartók esetében az ideállissal szembeni torz tudatos beemelése zeneműveibe – amit oly sok kritikus kárhözottatott – olyan jellegzetesség, amely párhuzamot mutat a századelő festészetének alakulásával is. Bartók az utóbb elvetett *Hege-düverseny* (*Op. posth. 1.*; 1907–1908) lírai, andante tételében örökölte meg a plátói szerelemmel imádott nő, Geyer Stefi alakját, majd az érzelmi viszonzatlanságból fakadó csalódásból ennek groteszk parafrázisát írta meg az *Op. 6. Bagatell-*

7 *Musikblätter des Anbruch*, vol. II. n. 6. 225. Demény János hivatkozással: Demény 1959, 17.

8 Ld. bővebben Rockenbauer 2014, 132–135, 172–176, 241–247.

9 Ld. bővebben: Rockenbauer 2014, 176–179, 196.

10 Tallián 2016, 65.

11 Molnár 1974, 98.

sorozat utolsó darabjaként (*Szeretõm táncol*, 1908). A két részt kapcsolta össze a *Két portré* (*Op. 5.*) címû zenekari darabban *Egy ideális* és *Egy torz* alcímek alatt.¹² A legfõbb felháborodást a *Nyolcak* esetében is éppen a groteszk portrék (gyakran önarcképek) léte, valamint az aktfestészetben az emberi test szándékos torzítása okozta. Ez utóbbi különösen botrányosnak számított, mivel az aktot évszázadokon keresztül az ideális szépség kifejezésének tekintették.

A Bartókkal és muzsikuskörével való kapcsolat fontosságának további bizonyítéka az a számos olajportré, illetve grafika, amit a *Nyolcak* tagjai ekkoriban alkottak.

Kubisták és Aktivisták

A tizes évek elején a Párizsban dolgozó új mûvész-generáció (Szobotka Imre, Réth Alfréd, Csáky József, és a La Palette Akadémiát látogató társaik) kubista stílusa is kapcsolatba hozható Bartókkal, miként erre az 1913-ban ugyancsak a francia metropoliszban idõzõ Zágon Géza Vilmos zeneszerzõ, Bartók tisztelõje és barátja, kísérletet tett a *Zeneközönyben* megjelentetett *Kubizmus a zenében* címû tanulmányában.¹³ A Debussy, Ravel és társaik stílusára használt „impreszionista zene” mintájára a „kubista zene” fogalmát javasolja bevezetni Bartók és Sztravinszkij kompozícióinak leírására. Bár a kifejezés nem vált széleskörûen elfogadottá, a *Kékszakállú* 1918-as premierje kapcsán Béli IZOR kritikus roszszállón azt írta Bartókról, hogy „eddig forradalmár volt, most anarchista; eddig a neoimpreszionizmust követte, most már a zenei kubizmuson is túlmegy.”¹⁴ Az idõk folyamán több „kubista” karikatúra is készült a zeneszerzõrõl, jelezvén, hogy zenéjét melyik stílusiránnyal érzik rokonnak.

A *Nyolcaktól* szociológiai szempontból eltérõen nem a budapesti kis- és középpolgári zsidóság közegébõl, hanem Bartókhoz hasonlóan a peremterületek – Felvidék, Erdély, Bánság, Délvidék – szegényparaszti háttérébõl érkező „aktivisták”, azaz Kassák Lajos és köre, ugyancsak Bartókban találták meg a muzsikumentort. A zeneileg teljesen képzetlen Kassák elsõ, 1913-ban történt találkozására az *Allegro Barbaróval* örökre a zeneszerzõ hívévé tette,¹⁵ és avantgarde lapjait – *A Tettet* majd a *Mát* – az indulásuktól fogva rendszeresen elküldte neki.¹⁶

Személyesen 1915-ben találkoztak elõször. A következõ év februárjában *A Tett* 7. száma közölte György Mátyás Bartóknak ajánlott versét: a *Legény gajdolt*, amely okán a költõ-lapszerkesztõ még közelebb kerülhetett a zeneszerzõhöz. Sajátos ugyanakkor, hogy míg Kassák e versfolklór hangulatát érezte „bartókosnak”, a késõbbieken éppen hogy csalódást jelentett számára a komponista népies ízlése. Megemlíti, hogy egyik Bartóknál tett látogatása alkalmával a házigazda népdalátiratokat játszott neki zongorán, és a zene a lakásban látott parasztbútorok, fafaragások, tarka szõttesek, mázas edények látványával együtt kellemetlen feszültséget keltett benne. Miközben a parasztdalok feldolgozását modernnek és nagyszerûnek hallotta, vizuális ízlésétõl merõben idegen volt a magyaros motívumokban tobzódó szoba hangulata: „a környezet romantikus túlszûfolttsága visszasan hatott rám – vallja be Kassák. – Az a véleményem alakult ki, hogy Bartók még nem találta meg fejlõdésének egyenes útját. A múlthoz kötõ romantikus nosztalgia és a kibontakozó nyugtalan eruptív szellem viaskodott egymással. Bartók még nem vette észre szellemének ezt a kettõsségét, vagy nem tekintette jelentõsnek. De mielõtt a népdalgyûjtést teljesen abbahagyta, fejlõdésének új szakasza kezdõdött el. A népdalmotívumokat megtartotta, mint zenéjének õsi gyökereit, de mondanivalójának lényege már a jelen életérzésébõl fakadt, felbontotta a primitív dalok formarendszerét, az érzelmek muzsikájától az intellektuális zene egyszerre formabontó és formateremtõ feladatai felé haladt.”¹⁷

Kassákot tehát sokkal inkább a formai újítások érdekelték, mintsem a „tisztá forrás” ethosza. Mindez kifejezõdik a Bartókhoz írt ódáiban – *Napraköszöntés* (1917), *A Mester* (1940) – is. A *Ma* folyóirat idõrõl-idõre kottalapokat is publikált illusztrációként – fõként Bartóktól, de Kodálytól és Lajtha Lászlótól is –, 1918 februárjában pedig tematikus Bartók-szám jelent meg.¹⁸ A folyóirathoz

12 E mûvek keletkezésével kapcsolatban ld. egyebek mellett Bónis Ferenc írását a mû felvételét tartalmazó CD kísérfüzetében. Bónis 2008; Demény 1955, 328–334; Kroó 1975, 38–44; Újfaluassy 1976, 108–112.

13 Zágon 1913, 4–6.

14 Béli 1918.

15 Kassák 1983, 135–136.

16 Vö.: Csaplár 1987, 394.

17 Kassák 1961, 59–63. (60.)

18 *Ma*, 1918. február 1. 2. sz.



207. kép · Vajda Lajos · Szentendrei házak feszülettel · 1937 · tempera, montázs, karton · 460×630 mm · jelzés nélkül · Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre · MK: 1937/28. (XIV.)

kapcsolódó kulturális esteken és matinékon rendszeresen hangzottak el Bartók-zongoradarabok a zeneszerzõ tanítványainak tolmácsolásában.¹⁹

Bartók mindenesetre késõbb, 1926-ban egy interjúban a következõket mondta: „engem a paraszti zene mélyen érdekel és célom sem egyéb, minthogy ezeknek a zenének quintesszenciáját kihozzam. A modern zene nem is halad a népi zenék útján. [...] Strawinsky Picasso hatása alatt áll, de azt hiszem, hogy a dolgokat nem lehet oly egyszerűen megmagyarázni, a mûvészetek egyszerre fejlõdnek már a romanticizmus óta. Magamról is azt hiszem, hogy erõsen hozzátartozom az Ady generációjához. Kassákéknak az a vélekedése, hogy zenémet lapjuk szolgálatába állították, tévedésen alapul, hiszen mûvészetemben végeredményben egy rembrandti elgondolás vezet.”²⁰

Bartók utólagos elhatárolódása azonban mit sem változtat a tényen, hogy az aktivistákra nagy hatást gyakoroltak kompozíciói. Miután 1917-ben az Operaház színpadra állította *A fából faragott királyfit*, az erõvonalak és mozgásábrázolások bûvkörében élõ, kubofuturista aktivisták elõszeretettel kezdtek tánc témájú mûveket alkotni, olykor kifejezett utalással Bartók mûvére.²¹ Bortnyik Sándor számos táncot ábrázoló linómetszete mellett freskót is készített *A fából faragott királyfi* témájára. Mattis Teutsch János grafikái, festményei, illetve faszobrai között is sok a zenei vagy táncos karakterû alkotás. Az aktivistákkal induló, a zeneiséget leginkább ritmikus kompozícióival megjelenítõ Moholy-Nagy Lászlóról pedig Juhász Gyula azt írta: „ebben a fiatal, erõs és bátor mûvészetben egy

most támadó új világ lelke lebeg, ezek a vonalak és színek, ezek a lényegök és formák testvéri rokonságot tartanak azzal az egyelőre még pontosan nem definiált, de már megnyilatkozott és már eleven erejű mûvészettel, amely Bartók Béla zenéjében zeng, amely Walt Whitman szabadverseiben zenél.”²²

Korniss és Vajda „Szentendrei programja”

Míg a *Nyolcak* elsõsorban a szellemi szövetségest keresték és találták meg Bartókban, majd az aktivisták számára egyes alkotásaihoz már közvetlenül inspirációs forrást jelentett a bartóki zene, a harmincas évek derekán Vajda Lajos és Korniss Dezsõ még tovább lépett azzal, hogy a komponistára hivatkozva önálló képzõmûvészeti programot dolgozott ki. Ők ugyan – szemben a *Nyolcak* mûvészeivel és Kassákkal – nem kerültek közvetlen kontaktusba a zeneszerzõvel, viszont követendõ példaként tekintettek Bartók módszerességére, és a néphagyomány elemeire épülõ kompozícióinak korszerûségére. (Nota bene, Bartók Béla nem volt

19 Ld. bővebben: Rockenbauer 2014, 292–305.

20 Mihályi 1926, újraközölve: Demény 1959, 396.

21 Csaplár Ferenc az aktivizmus és Bartók muzsikája közötti párhuzam kimutatásakor – Kárpáti János és Szabolcsi Bence zeneelméleti írásaira hivatkozva – „*Allegro-barbaro* karakterû alkotásokat”, illetve „groteszk tánc” tematikájú mûveket különböztetett meg. Az elõbbiekhöz az „erõ és küzdelem” kifejezéseként Nemes-Lampérth József, Schadt János, Kernstok Károly, Bortnyik Sándor, Moholy-Nagy László, Ruttkey György portréit és alakábrázolásait sorolta. A „groteszk tánc” téma legismertebb reprezentánsa Csaplár szerint a *Medvetánc, illetve A fából faragott királyfi* bõl a „fabáb tánc”, melyekhez Bortnyik Sándor, Dömötör Gizella, Gergely Sándor képei párosíthatók. Vö.: Csaplár 2006, 13–14.

22 Juhász 1919, 2.

a „Szentendrei program” egyedüli ihletője; a projekt megalapozásában fontos szerepet játszottak még Fülepi Lajos és Babits Mihály elméleti munkái is – miként ezt Hegyi Lóránd részletesen elemezte a tárgyira vonatkozó írásaiban²³ –, erre a kérdésre azonban itt és most nincs módunk kitérni.)

Az ötletgazda Korniss volt, és megnyerte hozzá társnak Vajdát, akivel a húszas évek végén együtt tevékenykedtek Kassák Lajos *Munka-kör*ében. A kör képzőművészeti csoportjának felbomlásakor mindketten hosszabb időre Párizsba utaztak. Itt született meg Korniss számára a program alapgon-dolata: „Párizsban, 1930-ban, hallottam Bartókot zongorázni. A népi, a humánus, az európaiság öt-vözete volt ez a koncert. Hazajöttem és ebben a szellemben kezdtem a munkát. Nem népművészetet akartam, még csak nem is motívumokat, hanem forrást, alapot kerestem. A magyar zene pentaton és homofon. A festészetben ennek – úgy vélem – a síkszerűség felel meg.”²⁴ Önéletrajzában úgy pontosít, hogy elképzelésének megvalósításához a Néprajzi Múzeumban kezdett kutatni, és csak 1934-ben talált rá Szentendrére (majd a közeli Szigetmonostorra), ahol a következő év nyarán módszeresen kezdtek motívumokat gyűjteni.²⁵ Korniss ötletének kidolgozására tehát azután került sor, hogy 1934-ben Vajda is visszatért Párizsból. Ő éppoly fogékony volt a probléma iránt, mivel kintléte alatt nagy hatással voltak rá az olyan néprajzi múzeumok, mint a Musée d’Ethnographie du Trocadéro és a Musée Guimet, ahol a törzsi, illetve távol-keleti művészetet tanulmányozta.²⁶

Figyelemreméltó továbbá Csaplár Ferenc megjegyzése, miszerint a *Munka-kör* népdalkórusának tevékenysége is sajátos módon járulhatott hozzá a két festő Bartók-élményének kialakulásához, és egyben Kassák Lajostól való eltávolodásukhoz. „Justus György, az együttes vezetője a népdal – a »dolgozók osztályzenéje« – felkutatásával, propagálásával és »újjaépítésével« akart »ideális mozgalmi zenét« teremteni. A hagyomány, a népi iránti vonzódás, a személyes érzelmeknek hangot adó énekítés Kassáknak a népiességgel kapcsolatos komoly fenntartásait s a konstruktív fegyelem iránti kérelmelhetetlen igényét ismerve néhányuk számára Kassák-ellenes tüntetéssé, a lázadás gesztusává vált” – írja Csaplár.²⁷ Korniss és Vajda tehát a hagyomány felől közelített Bartókhoz, azaz épp az ellenkező oldalról, mint az aktivisták.

Vajda sokat idézett levelében 1936-ban így fogalmazta meg a „Szentendrei program” lényegét: „Abból indulunk ki, hogy tradíciók nélkül nem lehet semmit sem csinálni, s ez a magyar körülmények között csakis a magyar népművészet lehet! [...] Ugyanazt akarjuk körülbelül, amit Bartók és Kodály a zenében már megcsináltak, azt hiszem, hogy a piktúra területén ilyen törekvések még eddig nem voltak, ha sikerül célt érünk, akkor mi leszünk az elsők ezen a területen. Igen, nekünk az úttörők szerepét kell vállalni, és ennek azért érezzük fokozott szükségességét, mert a mai magyar művészetben mindenki visszafelé kacsint, mi is visszanezünk a múltba, de egészen más célzattal, azért, hogy jobban megerősödjünk, s hogy a múlt értékeit megmentsük (ami még nem pusztult el), és a jövő számára adjuk át. [...]”²⁸

Nem álltak meg a magyar hagyományoknál, ahogy Bartók számára is az egész térség etnomuzikológiája együtt volt fontos: a nemzetiségek dallamkincse éppúgy, mint a magyar parasztzene és ezek kölcsönhatása.²⁹ „Törekvéseink arra irányulnak – folytatja Vajda –, hogy egy sajátos közép-kelet-európai új művészetet kialakítsunk – két nagy európai centrum (francia és orosz) behatásain keresztül. Magyarország helyzete (földrajzilag) Európában olyan, hogy predesztinálva van arra, hogy összekötő kapocs legyen Nyugat és Kelet között: össze akarjuk forrasztani azt, ami a két póluson kulturálisan (művészetben) a kétfajta európai embertípus kifejeződését jelenti: híd-építők akarunk lenni! Magyarország hidat képez Kelet és Nyugat, Észak és Dél között.”³⁰ Szentendre a maga soknemzetiségű (magyar, szerb, dalmát, szlovák, német, görög, zsidó) gyökereivel, vallási

²³ Hegyi 1982, 20–28. (25.), Hegyi 1978, 275–322.

²⁴ Frank 1975, 234. – Nem teljesen világos, hogy Korniss miként hallhatta Bartókot ekkor Párizsban zongorázni, ugyanis 1930–31-ben a zeneszerző, bár többször átutazott Párizsban, nem adott ott hangversenyt. Időben legközelebb 1932 februárjában lépett fel a francia fővárosban, amikor Korniss már elhagyta a várost. 1930. november 24-én és 26-án Bartók azonban Londonban koncertezett, és mindkét előadást közvetítette a BBC, talán ezeket hallhatta Korniss. Vö.: ifj. Bartók 2006, 293–326.

²⁵ „1931-ben, amikor visszatértem Párizsból, bevettem magamat a Néprajzi Múzeumba, és úgy képzeltem, hogy innen elindulva sikerül majd kialakítanom a magyar gyökerű modern festészetet, ahogyan Bartók tette a zenében.” Korniss 1974, 4–7. (5.)

²⁶ Passuth 2016, 57–76.

²⁷ Csaplár 1972, 133–140. (136.)

²⁸ Vajda levelek (1936. aug. 11.)

²⁹ Ld. egyebek mellett: Bartók 1937, 166–168.

³⁰ Mándy 1983, 182.

sokszínűségével különösen alkalmasnak bizonyult a tervezett, újszerű formanyelv kialakítására.

Gyűjtőmódszerük nyilvánvalóan több ponton eltért Bartók és Kodály metodikájától, amire a program kritikusai általában fel is szokták hívni a figyelmet. Nevezetesen, hogy Vajdáék nem tudományos alapon kutattak, és valójában nem folklórgyűjtést folytattak, ekként eleve nem ragaszkodtak – nem is ragaszkodhattak – úgymond az „ösi” elemek rögzítéséhez.³¹ Bartók így fogalmaz: „Hogy a civilizációtól érintetlen zenei anyagot fellelhesünk, olyan falvakat kellett felkeresnünk, melyek a lehető legtávolabb estek a civilizáció központjaitól és a közlekedési vonalaktól.”³² A szentendrei barokk építészeti hagyományok azonban semmiképpen nem jelentettek „ősforrást”, ezt persze festőink is világosan látták: „Az egész mai népművészet is már sajnos pusztulásnak indult a városi polgári »kultúra és civilizáció« áldásos hatásának következtében – fejtegette Vajda. Mindenfelé a falvakban tervszerűen pusztítják, irtják ki, ami régi és »elavult«, ami »a mai időknek nem felel meg«.”³³ Korniss éppen ezért a „túlurbanizált” Szentendre helyett javasolta 1935 nyarának végén Szigetmonostort: „Ennek a kis falunak hirtelen rámgyakorolt hatását ilyen gyerekes felkiáltással fogalmaztam meg: »Hű, Ázsia, Ázsia!« Úgy éreztem, hogy végre eljutottam valami egyszerű maghoz: csodálatos csend, nyugalom és egyszerű formák fogadtak itt. [...] Az első felfedező út után elújságoltam Vajdának, hogy mit láttam Szigetmonostoron, és sikerült átcsalnom. A helyszínen ő is meggyőződhetett arról, hogy helyes az elgondolásom, mert itt a legegyszerűbb alapformákra találunk.”³⁴ Ám természetesen Szigetmonostor sem jelentett valamiféle civilizáció előtti zárványt, ezért a gyűjtést eleve nem korlátozták folklór elemekre. Végül is nem egyszerűen a hagyományost akarták rögzíteni, hanem valami sajátosan új, autonóm minőséget létrehozni.

Pusztán körvonalakkal – kerülve a tónusos ábrázolást – minden olyan motívumot lerajzoltak, ami jellegzetesnek tűnt számukra, függetlenül azok eredetétől vagy „régiségétől”: házat, templomtornyot, kéményt, ablakkeretet, pléhkrisztust, sírkövet, hájóorrot, cégért, hétköznapi használati eszközöket és lakberendezési tárgyakat, fákat, terményeket. „Így kerültek össze egy-egy rajzon – úgy lehetne nevezni, montázsra – egy speciális szentendrei ház-motívum és egy paprikafűzér vagy egy

hagyma stb. Úgy éreztük, hogy mindez a város karakteréhez tartozik, és közvetve így jelentkezett az »emberik« – bár az építészet is az. Ekképp történt, hogy pl. az égre került, valahol a ház fölé egy szőlőfürt, egy alma, a képzőművészet törvényei szerint, mintegy címszerűen. Ezen kívül rájöttünk arra is, hogy egyszerre lehet ábrázolni az intérieurt s az exterieurt!” – írja Korniss.³⁵

A síkban tartott, környezetből kiemelt, egyszerű formákra redukált és montázsszerűen összeválogatott motívumokból felépülő képeket Vajda *konstruktív szürrealis sematikának* nevezte.³⁶ Vajda és Korniss így megteremtett intim képi világára vonatkoztatva a művészettörténészek (Körner Éva, Hegyi Lóránd) szívesen használnak egy „Bartók-kompatibilis” fogalmat: a *mikrokozmoszt* is.³⁷ Nem valószínű ugyan, hogy Bartók zongorára írt sorozata, amely zenepedagógiai céllal született 1926 és 1939 között, ekkoriban közvetlen hatással lett volna festészetükre, de pl. Korniss későbbi, 1948-ban született festménye, a *Tücsöklakodalom* egyértelmű utalást hordoz a *Gyermekeknek II.* című kötetében Bartók által feldolgozott *Házasodik a tücsök* című népdalra.

A közös munka eredménye formai szempontból hasonló lett, ám sok tekintetben mégiscsak különböző. Vajda vékonyvonalú ceruzarajzokban megfogalmazott mikrovilága lényegesen elvontabb, intimebb és pszichologizálóbb, mint Korniss színes, dekoratív, „materálisabb” alkotásai. Hogy ezekben a képekben Bartók ráismert volna-e saját zenéjére, mint ihlető forrásra, már sosem fogjuk megtudni, hiszen feltehetően nem találkozott e művekkel, sem a mögöttük húzódo teóriával. A „Szentendrei program” másfél év múltán félbeszakadt, ám a Vajda és Korniss által kialakított formanyelv hosszú időre meghatározta a szentendrei képzőművészet fő vonulatát. Motívumrendszerük hatása a későbbiekben is jól kimutatható Bálint Endre és Deim Pál művészetében éppúgy, mint Aknay János, ef Zámbo István és más kortárs szentendrei alkotók festményein és plasztikáin.

³¹ Ld. egyebek mellett: Szabó 1965, 164–168; Körner 1964, 44–54, Körner 1971, 78–79; Hegyi 1978, 301; Bosnyák 1983, 18–20; Pataki–György 1985, 255–274.

³² Bartók 1928, 55–58. (56.)

³³ Vajda levelek (1936. szept. 3.)

³⁴ Korniss 1974, 5.

³⁵ Korniss 1974, 5.

³⁶ Vajda levelek (1936. szept. 3.)

³⁷ Körner 1971, 217–218; Hegyi 1978, 299–311.

Vajda az európai avantgárdban és azon kívül

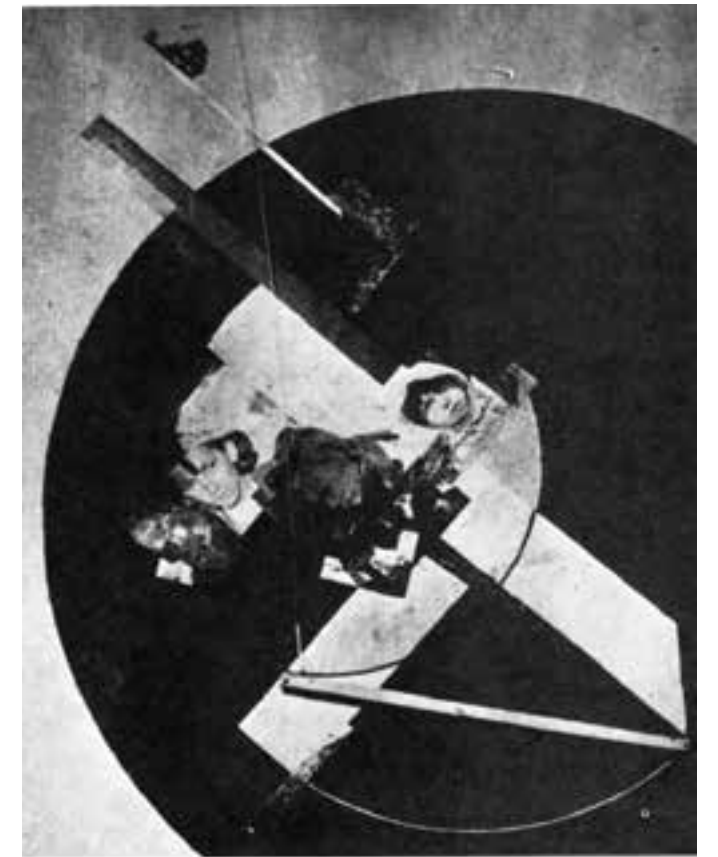
”He was the first saint of Our Age, quirky, fierce, independent and beholden to none.”¹

Arthur Koestler Orwellről

Vajdát több okból is rendkívül nehéz beleírni korának magyar és európai művészettörténeti kánonjába. Egyrészt, mivel az európai kánon a magyar és a kelet-európai művészet figyelembevételével jött létre, és bár foltozása folyamatban van, egyelőre sem terminológiája, sem kategóriarendszere nem tudja integrálni a kelet- és közép-kelet-európai művészetet; másrészt mivel maga a magyar művészettörténet is hézagos, értékrendjei párhuzamosan futnak, és azt mondhatjuk, hogy jóformán annyi narratívája van, ahány narrátora.

Vajda nem csak a maga létrehozta irányzat egyedüli képviselője, akár az ugyancsak magányosan kiemelkedő Klee: ezt a tényt az is terheli, hogy ismerői és művészetének értői, elsősorban a Szabó Lajos és Tábor Béla körül kialakult kör, zárt csoport voltak kénytelenek alkotni mind politikai nézeteik – a szociáldemokrácián belüli opposíciójuk –, mind szellemi orientációjuk miatt. Hogy Vajda, ha nem hal meg 1941-ben, azonosult volna-e e kör gondolkodásával, nem tudható, de nem magától értetődő. Erre nézve intő jel, hogy az Európai Iskola Vajdát és Ámost egyaránt szoros elődjének tekintette és posztumusz tagjai közé sorolta, miközben Vajda több megjegyzéséből kitűnik, hogy nem azonosult Ámossal,² sőt kritikusan viszonyult a művészetéhez, és az egyébként barátjának tekintett Bálint Endrének is inkább személyéhez, mint művészetéhez érezte közel magát.³ Úgy tűnik, hogy Vajda személyes barátságai vagy kötődései kortársaihoz, például Kornisszhoz is, nem jelentettek alkotói közösséget. Kortársaitól fényérvnyi távolságban, mélyen magányosan dolgozott.

Ha létezne konzisztens narratíva a magyar művészettörténet-írásban, Vajda különálló művészetét lehetséges lenne kortársaiéhoz viszonyítani és szerepét világosabban artikulálni. Az eredmény radikális modernitásának a belátása lenne, amennyiben a népi és ikonfestési tradíció bázisán hozott létre egy olyan letisztult, új sík- és térfelfogású, az absztrakcióig elmenő életművet, amely a nagy európai zsidó-keresztény kultúrkörök alapmotívumait személyes, kiérlelt rajzi és festői stílusban dolgozza fel. A közös kultúrának ezeket a motívumait nevezte Gedő Ilka „bibliai tárgyakkal”, „amelyek fölött eldübörgött az európai és nem európai művészeti stílusok gigantikus páncélkocsiosztaga, anélkül, hogy ezek a tárgyak a legkisebb sérülést szenvedték volna.”⁴



208. kép - Vajda Lajos - Fejek, lécek, szegletek (elveszett) - 1929 körül - fotómontázs - MK: 1930–1933/19. - a kép forrása: Mándy 1983

Gedő Ilka itt Vajda motívumainak az egyszerűségét és ezen egyszerűségből fakadó időtlenségét írja le a baráti kör csütörtök esti összejövetelein zajló beszélgetésekre és vitákra, valamint Mándy Stefánia egy Vajda-cikkére reflektálva, s a körben uralkodó nézeteknek megfelelően Vajdának a nagy, egyetemes mítoszokhoz való kapcsolódását keresi. Hitelessége és kvalitása okán Vajdát az egyetemes festészet olyan nagyjaival látja egy sorban, mint többek között Van Gogh, Rembrandt vagy Cézanne. Ugyanakkor rálatál Vajda besorolhatatlanságának egyik fő okára: hogy „bibliai tárgyai”, mintegy a bibliai szegénység megtestesítői a legegyszerűbb, legmegronthatatlanabb motívumok, amelyek „tartalmazzák az egész történelmet és az egész történelmen felüliséget.”⁵ Úgy látja, és ez lényeges, hogy Vajda szellemileg inkább felül, mint kívül pozicionálta magát a történelem mentén, és rá is talált azokra az egyszerű motívumokra, amelyekkel ezt a felülnézetet ki tudta fejteni.

¹ „Korunk első szentje volt, öntörvényű, acélos, független, mindenkitől szabad.” Koestler 1980, 268–270.

² Vajda levelek (1936. júl. 23.): „Szin György és Ámos Imre festőművészek megkapták a »Lipótvárosi Kaszinó« nagydíját, fejkenként kétszázötven pengőt. (Szép, ugye?) Az Est még a fényképüket is lehozta. Hát igen, ilyen világot élünk!” Vajda levelek (1937. júl. 29.): egy Ámosékkal és Bálinttal rendezendő műteremkiállításról: „Ez nagyon jó lenne, csak az a bizonyos szellemi egység tartozás hiányzik ahhoz, hogy egy csoport a maga útján elinduljon.” Barta Éva emlékezései szerint egy kellemetlen, rövid kényszer-együttlakás okozott konfliktust a két házaspár között. (Részletek in: Kozák–Soóky 2004, 224–225.)

³ Vajda levelek (1937. aug. 5.) „Bandi [...] körülbelül olyasmiket csinál mint amilyeneket kezdetben. Én nem tartom jóknak őket.”

⁴ Gedő 1990 (1955), 1343–1354.

⁵ Gedő 1990 (1955), 1343–1354.

Elvontan ez a leírás Vajda kortársai közül Klee-re is ráillik, és indokolja, hogy Vajdát a szürrealis tartalmak és formai fegyelem kettősségében alkotó művészként Klee-vel rokon festőnek tekintsük. Öszeköti őket távolságuk a korukban uralkodó domináns stílusoktól és igényük a letisztult és a tudatalattit is hitelesen közvetítő képi kifejezésre, jóllehet Klee gazdagabb életművet tudott hátrahagyni, mint Vajda – így Európa egyik legismertebb művésze lehetett, s festészete könyvtárnyi irodalmat inspirált. E két hasonló adottságú és igényű művész pályájának és életművének az összehasonlításában nem lehet nem látnunk a kelet-európai művész eredendő kiszolgáltatottságát és lehetőségeinek korlátait. Ezek a korlátok nem kizárólag Vajda szegénységéből és gyenge egészségéből származtak: Van Gogh egész pályája mindössze öt évnyi volt; Schiele is és Seurat is fiatalabban halt meg, mint Vajda, kultúrájuk mégis felismerte és tradíciójában megtartotta őket – ezzel szemben Vajda évtizedekig ismeretlen maradt, és életművének feldolgozása és súlyának megfelelő értékelése a mai napig töredékes.

A kollektív kultúrába ágyazottság és a személyes kifejezőerő egyenlő súllyal van jelen Vajda életművében. Az ikonok, héber szövegtöredékek, általánosított és korból-időből kiszakított figuratív elemek egyensúlyban vannak a kor tragédiáit újságfotókkal dokumentáló kollázsokkal és az azokat vizionáriusan megjelenítő késői absztrakt művekkel. Kollázsai túlmutatnak a fotók által dokumentált konkrét tényeken, és a szürrealizmus és szüalizmusának szellemében az emberi kegyetlenség és a gyilkos ösztönök időtlen jelenlétét mutatják fel, fegyelmezett formákba fogva.

Vajda kiindulópontja a manuális virtuozitás volt: tizenégy-tizenöt éves korában készített rajzai nem maradnak el Picasso hasonlóan kamaszkorban festett képeinek és rajzainak kirobbanó manuális bravúrájától és expresszív erejétől.

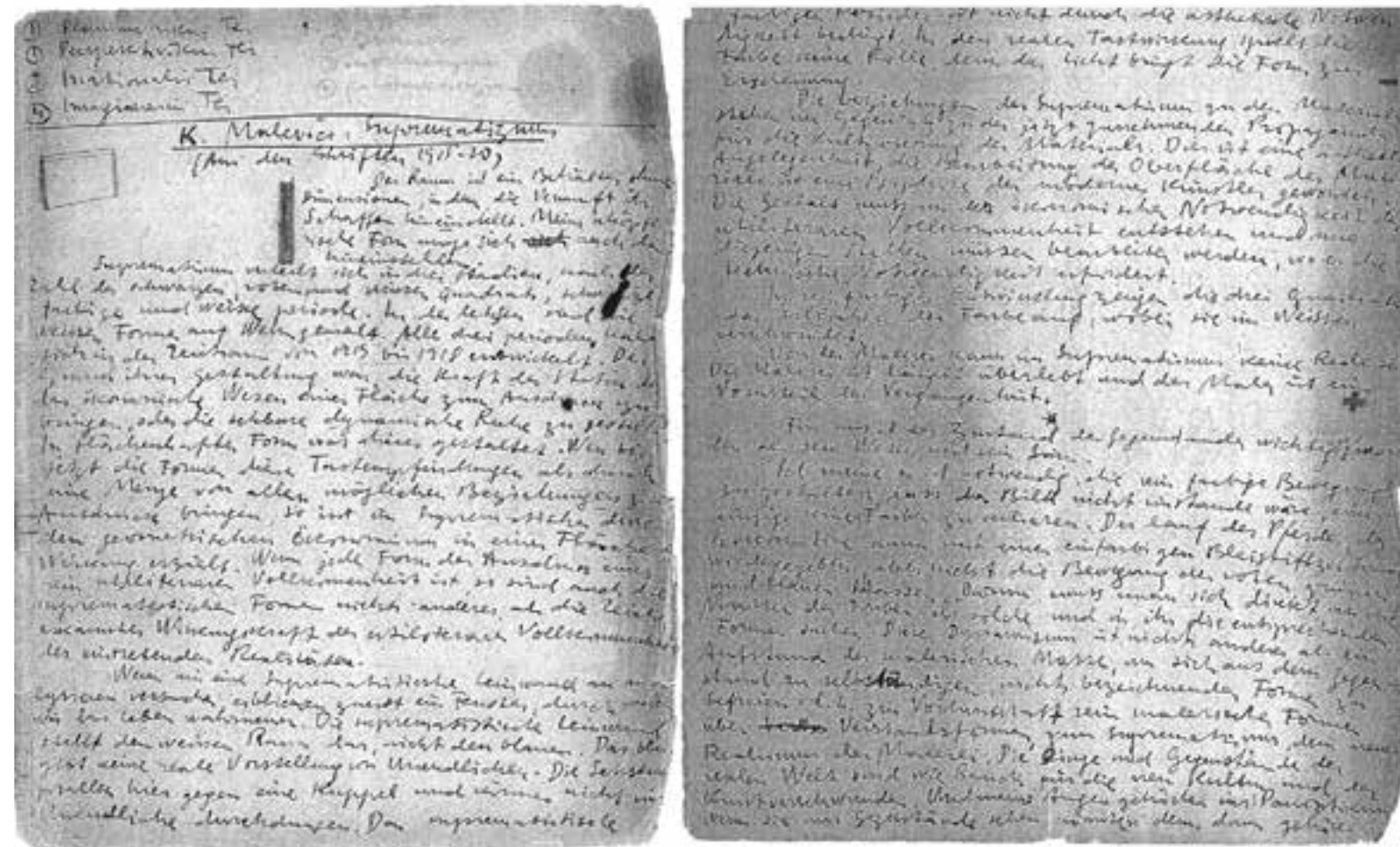
Vajda nagy felfedezése volt a vonal kifejező ereje, aminek felismerése és tudatos fejlesztése ugyancsak Klee-vel rokonítja.⁶ Sokan próbálták – próbáltuk – meg a csaknem lehetetlent: Vajda vonalainak vizuális karakterisztikáját szavakban leírni. Vajda vonalai egyszerre pontosak, a tárgyat objektíve, precízen leírják és szubjektívek: saját „hangon”, szuverénül vezetettek, szándékoltan stilizálóak, egyszerre hajlékonyak és merevek, jelle-

gükben inkább hozzá magához, mint a tárgyhoz hűek, s így kifejezőek. Tömör formáinak evokatív és szimbolikus hatalma, asszociációs terük tágassága egyaránt ered átgondoltságukból és ösztönös kialakításukból.

Vajda 1928-ban a Képzőművészeti Főiskola hallgatójaként tagja lett a magukat *Progresszív Fiatalok*nak nevező csoportnak. Ebbe a laza főiskolai társulásba tartozott Korniss Dezső, Kepes György, Schubert Ernő, Trauner Sándor, Hegedűs Béla és a feledésbe merült, csak vezetéknevén ismert Kreunicker.⁷ Velük együtt eljárt Kassák *Munka-köré*-be, ahol ugyan elevenek voltak a korai húszas évek európai avantgárdjának eszméi, de Kassák már levonta a konzekvenciákat az emigrációból való hazatérése utáni, megváltozott itthoni kulturális viszonyokból. Amikor Bécsből 1926-ban visszatért Budapestre, ott próbálta folytatni, ahol 1919-ben abbahagyta, de *Dokumentum* című avantgárd folyóiratának légüres térbe eső, értetlen fogadtatása ráébresztette, hogy más társadalmi közeget kell keresnie, mert az egykori avantgárd eltűnt. Régi szociáldemokrata kötődéseit felelelníve a szakképzett ifjúmunkásokhoz fordult, akik fogékonyak voltak a baloldali politikai aktivizmusra, annak sarkított kifejezési formáira és új műfajaira, mint a szavalókórus és a szociofotó. Vajda és a *Progresszív Fiatalok* ennél tágabb, művészileg és intellektuálisan lehatárolatlanabb kifejezési formákat kerestek, és mivel nem vetették el az absztrakciót, mint formanyelvet, konfliktusba kerültek Kassákkal, aki kiadta az útjukat. Ez a válás, Kassák szakítása az új művésznemzedék tehetségesnek ígérkező képviselőivel a magyar avantgárd lezárulásának sajnálatos mozzanata. Kassák elszakadt az európai mozgalmaktól, és betagozódott a hazai realitásba, felmérve és elfogadva az abban adott korlátozott lehetőségeket. Ő maga és köre heroikus küzdelmet folytatott a baloldali eszmék és a politikailag elkötelezett progresszív művészet fenntartásáért, de ezt csak stílár és szemléletbeli szűkítés árán tehette meg.

Mivel Kassákénál izgalmasabb alkotói közösséget vagy irányzatot nem találtak, a csoport minden tagja külföldre ment: Vajda 1930-ban Párizsba utazott.

6 Ld. Klee 1980
7 Vajda levelek 1996, 21.



209. kép · Vajda Lajos kéziratos másolata Kazimir Malevics: *Suprematismus* című, német nyelvű tanulmányáról

A *Progresszív Fiatalok* azonban, mielőtt elhagyták Magyarországot, felderítették a kortárs művészet számukra lehetőségeket tartogató irányzatait és a társadalmi haladás gondolatát vizuálisan is megjelenítő új művészeti tendenciákat, amiken Kassák már régen túl volt. Így jutottak el az absztrakcióhoz és az orosz avantgárdhoz, ami egyenesen vezetett a Főiskoláról való kizárásukhoz, sőt mestereik, Csók és Vaszary elbocsátásához is.⁸

Mind a *Progresszív Fiatalok*, mind Kassák körében legendája volt a két világháború közötti „nemzetközi konstruktivizmusnak,”⁹ melynek Kállai Ernő is szószólója volt. Ezekben a körökben az orosz avantgárdot és a Bauhaust egy új kollektív kultúra művészeti előrevetítéseinek látták. Valószínű, hogy Vajda a Bauhaus-könyvek sorozat egyes kötetit és a kor európai avantgárdjának sok képviselőjét – írásait és műveik reprodukcióit – ekkor ismerte meg. A húszas évek nemzetközi avantgárdjának képviselői, főként Németországban és Hollandiában, a redukív geometrikus formarendben az individuumban felelt álló új kollektív kultúra jövőbe világitó eszméjét látták, és így a konstruktivizmust élesen szembeállították az expresszionizmussal,

mint az individuumban és a polgári kultúra utolsó, már hanyatló korszakának művészetével. Mint annyiszor: igazságtalanul, hiszen az expresszionizmus élesen szembefordult a polgári kultúra hagyományával és minden giccse realizmussal, míg a konstruktivizmus utópiája – mint Kállai 1923–1924-es cikkei¹⁰ is tanúsítják – szétfoslott, és invidiumellenessége végül is, szándékai ellenére, kvadrált a szovjet állami ideológiával. A szürrealizmusnak a baloldaliságot Freud tanaival vegyítő szemlélete gazdagabb volt, és módszereivel Vajda a történelmet univerzálisabb távlatokban és az emberi psziché felől is vizsgálhatta, de ezt a szemléletet is tágabban értelmezte a mozgalom tagjainál.

Tisztázni kell, hogy mindazok a művészek és értelmiségiek, akik Vajdához hasonlóan „polgáru-tálatukat” hangoztatták, maguk is polgárok voltak, legalábbis a szó szociológiai értelmében (néhány ritka kivétellel, akik a proletariátushoz tartoztak).

8 Erről bővebben lásd: Korniss Dezső kiadatlan *Önéletrajzát*, Hegyi 1982, 16. és Hegyi 1976, 101–102.

9 Az „International Constructivism” terminus mint az orosz konstruktivizmus nyugati változata Stephen Banntól származik. Bann 1974, XXVII.

10 Kállai 1923, 14–16.



210. kép · El Lisszickij műve egy kitépelt lapon · Vajda Lajos könyvtárából

„Polgár-ellenességük” a polgárság társadalmi és kulturális normáival fordult szembe, illetve azzal, amit valójában kispolgári szemléletnek tartottak. Térben és időben távoli kultúrák vallásait és mítoszait mint egy lehetséges új kultúra alkotóelemeit, esetleg modelljeit tanulmányozták. Hasonlóan értelmezem azt az időnként felhangzó nézetet, hogy modernségellenesek lettek volna, amit például Vajda Júlia ír Vajda indulatairól a modernitással szemben. Ezeket belső alternatíva keresésének látom, a modernizmus számlájára írt felületességekkel szembeni ellenszenvnek, de nem a modernitás alapvető megkérdőjelezésének. Ehhez Vajda artikulált modernizmusfogalmával kellene rendelkezniünk, nézeteit azonban vagy nem fejtette ki erről részletesen, vagy az nem maradt ránk. Vajda Júlia is csak vázlatosan utal ezekre. Vajda számos modern festőt és gondolkodót nagyra tartott, és felesége figyelmébe is ajánlott. A harmincas években minden útkeresés és spengleri pesszimizmus mellett az is világos volt, hogy a modernitás tényleges ellenségei a náciizmus és a sztálinizmus.

Vajda kölcsön kaphatta vagy könyvtárban olvashatta az 1925-ben Potsdamban kiadott *Europa Almanach* című antológiát.¹¹ Több jel mutat arra, hogy egyik alapvető olvasmánya volt, tartalmát alaposan tanulmányozta, és később megosztotta feleségével, Vajda Júliával is, aki így írt erről Kállai Ernőnek: „Ő szépen hozta nekem a könyveket, a reprodukcióikat, megismerte-

tett a primitívekkel, Afrikával, Peruval, Kínával, a franciákkal, az oroszokkal, Goyával, Picassoval.”¹² Mindezeknek az információknak legalábbis egyik valószínű forrása az *Europa Almanach* lehetett, amely szinte mindezt tartalmazta.

Az *Europa Almanachot* az anarchista író, kritikus és művészettörténész, a primitívizmus egyik legfőbb híve és a törzsi művészet tanulmányozója, Carl Einstein (1885–1940) és Paul Westheim (1886–1963) művészettörténész és kritikus, a *Das Kunstblatt* című folyóirat főszerkesztője állította össze és adta ki 1925-ben. A kötet által közvetített sokrétű, nemzeti és műfaji határon átlépő európai kultúra-vízióban sokan a *Der Blaue Reiter* szellemiségét látták újra megjelenni.

A Magyar Nemzeti Galériában 2009-ben megrendezett Vajda Lajos kiállításon láthattuk, a szöveg eredetének megjelölése nélkül, egy kézzel írt jegyzetből első oldalát: „K. Malevics: Szuprematizmus” volt a főcím, az alcímet már németül másolva: „Aus den Schriften 1915–1920”.¹³ (209. kép) Vajda teljes kézzel írt, tizenöt oldalas szövege tartalmazza El Lisszickij *K. und Pangeometrie* (M. [mint művészet] és pángeometria) című írásának másolatát is. Noha Vajda mindig kereste a forrásokat és a nemzetközi művészet híreit, az oroszokra valószínűleg baloldali évfolyamtársai irányították a figyelmét. Húsz éves lehet, amikor lemásolja Malevics és Liszickij szövegeit, a szövegközi ábrákkal együtt – egyetlen pontot vagy vesszőt sem hagyva el.¹⁴ A pontos és teljes másolat arra enged következtetni, hogy, akár más lemásolt szövegek esetében is,¹⁵ ezeket meg akarta tartani, többször elolvasni, saját kézírása révén elsajátítani és megérteni belőlük az oroszok gondolatait. Liszickij írása, amelyet az a (nem közismert) szándék vezetett, hogy feloldja az elmentéket a szuprematista Malevics és az orosz konstruktivisták Rodcsenko és Sztjepanova vezetete csoportja között, tartalmazza Malevics egyik sarkalatos gondolatát: „Áttörte az égbolt »kék lámpaernyőjét«. A tér színéül nem a spektrum kékjének a sugárzását választotta, hanem a teljes egész színét, a fehérét.”¹⁶ Ez összecseng azzal, amit Vajda

11 Einstein–Westheim 1925.

12 Vajda Júlia füzetek

13 1915–1920 közötti írásokból.

14 Einstein–Westheim 1925, 142–144, Einstein–Westheim 1925, 103–113.

15 Pl. az egyiptomi művészetről szóló töredék, amiről Richter Júliának írt 1937. május 2-i levelében. Vajda levelek (1937. máj. 2.)

16 Einstein–Westheim 1925, 107.

Júlia jegyzett fel Vajdáról: „A végtelen érzékeltetésére törekedett. Azért nem teszek háttérrel a motívum mögé, szokta mondani, mert a végtelen síkot¹⁷ akarom érzékeltetni. A fehér a végtelent jelentette.” Liszickij írása a vizuálisan elképzelhetetlennel is foglalkozott, mint a képi kifejezés és a rá vonatkozó képzelet kitágításával, a matematikának a vizualitás horizontjára emelésével: a √-1-el mint irracionális számmal és a centrálperspektíván túli, nemeuklidészi terekkel. „Lobacsevszkij és Gauss bizonyították be elsőként, hogy az euklidészi tér csupán egy a végtelen számú, lehetséges terek közül”, melyeket vizuálisan nem tudunk elképzelni, de a matematika bizonyítja a létezésüket.¹⁸ Malevics neve alatt Vajda hasonlóan univerzális igényű gondolatokat olvashatott a különböző terek létezéséről és vizualizálhatóságuk lehetőségéről. A két szöveg pontos és hiánytalan lemásolása is jelzi, hogy Vajda kíváncsi és fogékony volt az ismert lehetőségek radikális meghaladására. Malevics és Liszickij markáns jelenléte a húszas évek európai avantgárdjában, elsősorban műveik és írásaik révén (noha rövid ideig mindketten személyesen is tartózkodtak Németországban), nyilván igazolta Vajda számára, hogy az orosz avantgárd úttörő gondolkodása nem csak legenda. Valóban új szemlélettel, a vizualitás tágabb értelmezésével és az új felfogást demonstráló művekkel és írásokkal jelentkeztek.

Ekkor, 1928-ban készült néhány, az orosz avantgárd hatását mutató képe, a *Film* (cirill betűkkel, de szerb helyesírással, az orosz lágyjelet elhagyva), *Fics* és néhány konstruktivista absztrakt szénrajz. (65., 62., 67., 68. kép) „Hatás” helyett azonban található lenne ezt a zárt, mindössze néhány műből álló képcsoportot tanulmányoknak nevezni, amelyekben Vajda az orosz konstruktivisták geometrikus absztrakcióját mint szigorúan síkban tartott, reduktív képkalkulációs módot sajátjaként kipróbálta. Ennek a szigorú, ideológiavezérelt stílusnak a gyors elhagyása azt jelzi, hogy Vajda nem találta testhezállónak, alkalmasnak mondanivalója kifejezésére. Nem vetette el egészen a konstruktívizmus formai szigorát, hiszen „konstruktív–szurrealista tematiká”-ban jelölte meg a maga haladásának és a közép-európai művészetnek a kívánatos irányát,¹⁹ ám későbbi műveinek tanúsága szerint szűknek találta a csak absztrakt motívumokkal dolgozó síkgeometriát, de még Liszickij térbe forgatott mértani alakzatainak nyelvét is. Vajda nem lett

a „magyar konstruktivista”, mert időben és térben tágabb, a maga felfogása szerint érvényesebb és fontosabb mondanivaló kifejezésére törekedett.

A társadalom megoldhatatlan kérdései, a botrányos kegyetlenségek, az elnyomás, jogtiprás és a sokkoló igazságtalanságok kifejezésére alkalmasak voltak a montázsok, amiket 1930–1933 között Párizsban kezdett készíteni, de hazatérése után is folytatott. Néhány montázsa, mint például a *Fejek, lécek szegletek* vagy a *Gustave Fleury*²⁰ Moholy-Nagy inspirációjára utal.²¹ (208., 74. kép) A sokfajta hatás közül, amelyek Párizsban érték, kiemelkedik a film. Erről több későbbi levelében is említést tesz, amint arról is, hogy sok más művészhez és többek között Kállai Ernőhöz hasonlóan, a filmet látta a jövő kifejezési formájának. Kállai élesen fogalmazta meg: „A határon állunk egy társadalmilag hatástalanná vált statikus kultúra és világgépünk új, kinetikus megformálása között, amely már ma hallatlan mértékben képes meghatározni a tömegek érzékelésmódját.”²² Vajda azonban, legalábbis 1936-ban, bízott a festészet társadalmi hatékonyságában. Amikor Korniss-sal népművészeti motívumokat kezd gyűjteni, mert „tradíció nélkül nem lehet semmit sem csinálni”,²³ ezt egy Bartók és Kodály munkásságát példának tekintő képzőművészeti mozgalom kezdetének tekinti, amely egy „sajátos, új, közép-európai művészetet”²⁴ fog létrehozni. Ekkor még hisz a társadalommal folytatható párbeszédben, a festészet szellemi mozgósító erejében. Mivel munkáját egy új mozgalom kezdetének tekintette,²⁵ feltehetően abban is hitt, hogy kortársai közül többen csatlakoznak majd hozzá és Kornisshoz.²⁶ A művészetbe, mint társadalmi párbeszédbe vetett hit nélkül semmit nem csinált volna, és amikor ezt a hitet elvesztette, az emléke, mint az eredendően értelmes emberi tevékenységbe vetett hit még a kultúra felbomlásának a borzalmával való szembenézéskor is parázslott benne.

17 Vajda Júlia talán pontatlan volt, és Vajda valójában „végtelen teret” mondhatott.

18 Einstein–Westheim 1925, 108.

19 Vajda levelek (1936. szept. 3.)

20 A Párizsban készített montázsok közelebről datálatlanok, mellettük az „1930–1933” évszámok szerepelnek. Címeiket Mándy Stefánia és Vajda Júlia adta.

21 E két képpel és a Párizsban készített montázsokkal kapcsolatban lásd Várkonyi György tanulmányát a kötetben.

22 Kállai 1927 (1.), Kállai 1927 (2.)

23 Vajda levelek (1936. aug. 11.)

24 Vajda levelek (1936. aug. 11.)

25 Vajda levelek (1936. aug. 18.)

26 Vajda levelek (1936. aug. 18.)

Ez a hit kötötte be Vajdát az európai avantgárd-
ba, attól való stílárís és szemléletbeli különböz-
sége ellenére is. Bármilyen sokrétű és sokszínű is
volt ez az avantgárd, utópiái legfeljebb 1924-ig
voltak tarthatóak. Az új kollektív korszak eljövete-
lébe vetett hit azonban lényegében már 1922-ben
elveszett. 1936-ban, a sztálini koncepciók per-
ek hírekor Vajda már nem lepődött meg, hiszen élesen
látta a világ új képét, és Zinovjev és Kamenyev
kivégzéséről értesülve le is írta: „Beteljesedett
a végzet. [...] Ma Sztálinék jelentik a reakciót, amely
sokkal sötétebb és véresebb, mint amilyen a cári
volt.”²⁷ Mint leveleiből világosan kiderül, történelem
és politika terén Vajdát olyan kompromisszum-
mentes éleslátás és a nemzetközi viszonyok olyan
baloldali, de illúziómentes felfogása jellemezte,
mint George Orwellt.²⁸ Hozzá hasonlóan prog-
resszív és elszántan szegény is volt, de szemben
Orwellel, egy elszigetelt országban élt, egészsége
gyenge volt, s a spanyol polgárháborút és Európa
többi eseményét is csak újságokból követhette,
és feleségéhez írt magánlevelekben reflektálha-
tott rájuk. Nem érdekelt, hogy Orwell jó barátja,
a magyar Arthur Koestler Orwellt mindig a Swift
és Kafka közötti, addig hiányzó láncszemként em-
líti, függetlenségére, megalkuvásmentességére
és a világ abszurdításának az éles meglátására
utalva, amely tulajdonságok Vajdát is ugyanebbe
az intellektuális körbe sorolják.

Mindemellett párizsi éve során, mint montá-
zsa tanúsítják, megismerkedett a szürrealizmus
képalkotási módszereivel és intellektuális hátte-
rével. A fotókivágatokból készített montázs meg-
tudta idézni a film dokumentatív erejét, és egyúttal
Breton 1924-es *Szürrealista manifesztuma* szel-
lemében az össze nem tartozó, egymástól távoli
realitásokból vett motívumok egybekomponálá-
sával pszichológiailag és politikailag is mozgósí-
tó erejű volt. A *Kínai kivégzés* a vietnámi háború
egy-egy sajtófotóit juttatja eszünkbe, igazolva, hogy
Vajda nem egyszeri tragédiát, hanem az emberiség
általános érvényű tragikus brutalitását ragadta
meg benne. (76. kép)

„Konstruktív–szürrealista” tematikájával Vajda
egyedülálló szintézist teremtett két olyan vizuá-
lis kifejezési mód és koncepció között, amelyek
az európai avantgárdban egymás ellentétei voltak.
A művészetet társadalmi program eszközeként tek-
intő geometrikus absztrakció és a pszichikumba

hatoló, azt mobilizáló szürrealizmus egymást kizáró
tendenciák voltak: képviselőik külön-külön táborok-
ba tartoztak. Vajda sok műve e két szemlélet és
módszer egyidejű alkalmazása mellett expresszív,
szimbolikus és narratív is, sok képén és rajzán
közös nevezőre hozva mindezeket – a *Maszkok*
mellett ide sorolnám az 1935 körüli *Fekete önarcké-
pét*, *Álarcos önarcképet* és 1936-os *Felmutató*
ikonos önarcképet is.²⁹ (11., 7., 184. kép) A realitás
fogalma itt radikálisan kitágul: egyszerre külső
és belső, történeti és időtlen. Reflektál arra, hogy
az expresszionisták szétrobbantották a kompozíci-
ót – a *disegno* fegyelmét –, az európai képzőmű-
vészet meghatározó tradícióját, a konstruktivista
irányzatok pedig vehemensen individuumellenesek
voltak, és visszahozták a tisztán artikulált, „objektív”
formát. Avantgárd kortársaihoz hasonlóan Vajda
is leszámolt a perspektivikus térszerkesztéssel is.

Vajda sajátossága volt tehát, hogy ezeket
a princípiumokat, kora művészetének a konstruktí-
vizmus, expresszionizmus és szürrealizmus szerte-
ágazó, egymással konfliktusban álló irányzataiban
megjelenő felfogásait egyesítette műveiben. Érzé-
kelte és értette a konstrukció erejét és jelentőségét,
ugyanakkor az intuitív expresszivitás hitelességét
és hatalmát is, de a narratívától sem tekintett el.
Mind a realizmus – a sokszor ironikus *Neue Sach-
lichkeit* –, mind a szürrealizmus narratív elemekkel
volt tele, és felfogás kérdése, hogy a társadalmi
mondanivalójú konstruktivista művek üzenetét nar-
ratívának tekintjük-e, hiszen önreferenciálisnak
tétélezett alkotásaik alapján sok helyütt leírt
gondolatokat jelenítenek meg.

Vajda annyiban eltért kora európai modern
és avantgárd művészetétől, hogy létrehozta a
tradíció, egészen pontosan a népművészet és
saját jelen idejű művészetének a szintézisét.
Az avantgárd egyik alappillére, mint Rosalind
Krauss részletesen elemzi, az eredetiség volt, min-
den hagyomány radikális elvetése.³⁰ Vajda szemlé-
letében azonban, akár konkrét vizuális formában is
megjelennek a képbe illesztett tradicionális motívu-
mok. Ugyanakkor létrehozott egy új felületalakítási
módot, rajzai és festményei „pettyegetett” zónáit:
ezek a részletek megbontották a síkot, és olyan,

27 Vajda levelek (1936. aug. 18.)

28 Eredeti nevén Eric Arthur Blair.

29 A *Felmutató ikonos önarckép* bővebb elemzését lásd Boros Lili ta-
nulmányában a kötetben.

30 Krauss 1986, 156–157.

például Kandinszkij késői képein is látható tér-
és textúrahátás igényére utaltak, ami rokon azzal
a törekvéssel, amit Bodonyi József a késő antik
aranyalap keletkezéséről szóló tanulmányában
a „sík feloldásának”³¹ nevezett. Ugyancsak „mo-
zaiktechnika”,³² illetve annak egy változata, amit
rajzi és festői eszközökkel meg tudott valósítani.
Dimenzióváltás, ahogyan Bodonyi is hangsúlyozza,
hogy az arany által jelzett fény „az ókeresztény
nyelvezetben nem optikai valóságot jelent, hanem
szellemi”³³ – a pettyegetéssel Vajda is éppen ezt
a határt lépte át.

Ez a tág értelemben vett szintézis, a korszak
egymással ellentétes izmusainak, valamint a népi
és az ortodox keresztény tradíciónak az egybe-
fogása nemcsak a kor modern művészetének
a részesévé teszi Vajdát, hanem éppen e széles
szintézis révén felül is emeli rajta. Vajda eredend-
ő alkata, történelmi fogékonysága vagy éppen
marginális helyzetéből adódó széles látószöge
horizontját az avantgárdok fölé emelte, s ebből
az egyedülálló perspektívából alkotta mind egysze-
rű motívumokra épülő, mind a korszak legmegdöb-
bentőbb erőit vizionáló képeit. Utolsó éveinek rizo-
matikusan terjengő kaotikus formáival új minőségű,
a mélytudatba és a kor szörnyeteg-arcába világító
absztrakt formanyelvet teremtett.

Vajda életműve tehát – jóllehet nem sorolható
be valamely konkrét avantgárd irányzatba – szo-
rosan illeszkedik kora európai művészetébe. Abba
a kutató, az ember és a tárgyi világ mélyrétegeit
feltáró és azokat kompromisszumok nélkül, szu-
verén, saját formanyelven kifejező áramlatba tartozik,
amit rajta kívül Klee képviselt a leghitelesebben.
Vajda modern gondolkodó és radikális, hiteles vi-
zuális nyelvalkotó volt, szabadon választotta meg
a tradíciókat, amelyeket időtlenül érvényesnek te-
kintett, és azok motívumait minden más művésztől
függetlenül kialakított módszereivel építette be

képeibe. Sajátos újítása volt a motívumok egymás-
ba „írása”. Ez a többek közt Moholy-Nagy képeiről
is ismert transzparenciának a sajátos, csak Vajda
művein megjelenő gyakorlata volt – a formák és
a motívumok egymást átható, átértelmező, jelen-
téseket rétegező megjelenítése –; nem idegen
a futuristák szimultaneitás-koncepciójától sem.

Ugyanakkor Vajda elszigetelt volt az európai
művésztől, hiszen nem volt benne jelen. Még
Magyarországon sem tudott kiállítani – a KUT rend-
szeresen visszadobta beadott képeit. Nem volt
képviselője, galériása. Művei és gondolatai nem
kaptak fórumot, hogy vitákat válthassanak ki, hogy
más művészekkel párbeszédet generálhassanak.
Zsidóként kivetette magából hazája, az emigráció-
hoz pedig, ha szándékában állt volna egyáltalán,
túlágosan beteg volt. Képei, legalábbis életében,
Szentendrén és Budapesten maradtak. Nem volt
lehetősége kilépni a művészet nemzetközi színtere-
ire, sem kiállító helyiségekben, sem folyóiratokban
közölt reprodukciók révén.

Életműve, a maga súlyával, kivághatná azt
a teret, ami a művészet magyar és nemzetköz-
i történetében megilleti. Ez azért is különösen
nehéz, mert elszigeteltségében Vajda nem hat-
hatott hazai kortársaira sem. A későbbi nemze-
dékek képviselői közül néhány festő láthatóan
tanult tőle, de ők sem tudták a művészetét va-
lamely széles körben elfogadott kánon részévé
tenni. Vajda nemzetközi integrációjához azonban
nem csak a magyar művészettörténet-írásnak kell
Vajda életművét feldolgoznia a hazai és nemzet-
közi kontextusban. Nemcsak abba a már léte-
ző nemzetközi közösségbe kell bekapcsolódnia,
amely a modernizmus és az avantgárd közép-
és kelet-európai fejezeteivel bővített történetén
dolgozik, hanem olyan globális kultúrpolitikai és
politikai konstelláció is szükséges, amelyben Vaj-
da életművének befogadása lehetséges lesz.

31 Bodonyi 1932–1933, 8.

32 Bodonyi 1932–1933, 8.

33 Bodonyi 1932–1933, 9.

Vajda Lajos és a primitivizmus

Miért éppen törzsi művészet?

„Az egész mindenség kölcsönhatásnak van kitéve, ez alól senki nem vonhatja ki magát, s nincs kivétel. Egyik ember vagy egyik kultúra, civilizáció, művészet megtermékenyíti a másikat, az élet törvénye ez” – írta 1936. szeptember 3-án Vajda Lajos a szerelmének.¹ Ekkor már foglalkoztatta az Európán kívüli, törzsi művészet kifejezőereje. De a primitivizmust irányzatként – tudomásunk szerint – soha nem nevezte meg. 1930 és 1934 között készített fotómontázsaiiban a törzsi művészet csak egy-két figurában, arcvonásban vagy mozdulatban tűnik fel, többnyire csoportos jelenet részeként, a kompozíció szempontjából önálló súly és szerep nélkül; nagyobb hangsúllyal csak 1936–1937 körül jelenik meg. De mi köze volt Vajdának az Európán kívüli kultúrák formavilágához, motívumaihoz, kompozíciós rendszeréhez, színeihöz? Miért merített éppen ebből a forrásból, mikor annyi más motívum – a szerb és orosz ikonok, orosz fotómontázsok, szentendrei motívumok, népi hímezések, héber szövegtöredékek – is rendelkezésére állt?

Vajda három és fél évet élt Párizsban (1930–1934 között). Napról napra nyíltak meg előtte az addig nagyrészt ismeretlen kultúrák kapui. Az ő recepciójából, valamint korabeli alkotásai közül csupán a hazakerült és fennmaradt fotómontázsokat ismerjük – a párizsi tartózkodása utáni, már Magyarországon született műveiről van több tudomásunk. A primitivizmus szemléletét feltehetően akkor tette igazán magáévá, amikor a közvetlen találkozás élményeitől már valamelyest eltávolodott: Magyarországról, egy szellemileg sokkal zártabb világból talán jobban rálátott arra, ami Párizsban igazán fontos volt. Egyes emlékek, élmények megfakultak, mások felerősödtek, és letisztult a kép. A megerősítésre, továbbgondolásra pedig alkalmasak voltak az itthoni Néprajzi Múzeum gyűjteményének kiemelkedő alkotásai és a könyvek, folyóiratok is.

Kapcsolati háló

Ha jelen korunkban születne egy átfogó elemzés a huszadik századi európai irányzatokról, és velük együtt a primitivizmusról, lenne-e benne helye Vajdának, vagy kimaradna, mint az európai művészet annyi más áttekintéséből? Fontos-e, érvényes-e ma is az, amit 1937 körül vizuálisan megfogalmazott, vagy már jelentőségét veszítette és elavult?



211. kép · Vajda Lajos · Perui Madonna · 1930–1933 · fotómontázs, karton · 240×180 mm · jelzés nélkül · A. Gyűjtemény · MK: 1930–1933/17. (49.)

Feltételezésünk szerint mai felgyorsult, zaklattott világunkban Vajda talán még aktuálisabbá vált, mint saját korában volt. Előre látott, korát megelőzve fejezett ki érzéseket, képeket, látomásokat, amelyeket később részben Picasso, részben Paul Klee, Max Ernst, Joan Miró, André Masson, Wifredo Lam, Roberto Matta, Victor Brauner vagy az amerikai festők örökítettek meg: olyanok, akik Vajda létezéséről nem is tudtak.

Hogyan született meg Vajda „primitivizmusa”?

Vajda már egészen fiatalon, a harmincas évek előtt felfedezte az őt körülvevő világ kisebb-nagyobb közösségeit. Sokat tapasztalt, sokat látott, több kultúra nyelvezetét is ismerte. Később sem volt feltétlenül szüksége a Párizsban megismert új forrásanyagra, hiszen bő „készlettel” rendelkezett. Nyáron szentendrei motívumokat gyűjtött, majd télen a már meglévő készlet elemeit rakta össze más és más módon, újabb és újabb egyensúlyokat és kompozíciókat teremtve.

Rövid munkásságának 1936–1937-ig terjedő korszakában nem érhető tetten műveiben a szenvedély, azok nem árulkodnak bizonytalanságról, gyötrődésről, drámáról. A szentendrei „békés” korszakot követően – az 1937–1940 közötti években – azonban alkotásai közt különös rajzok, pasztellek tűnnek fel, amelyek a művész nyugtalanságáról, szorongásairól tanúskodnak. Egyszerre árulkodnak félelemről, és ugyanakkor akár félelmet is kelthet-

1 Vajda Lajos levelek (1936. szept. 3.)



212. kép - Einstein, Carl: *La sculpture africaine*. Crès et Cie, Paris, 1922 (Documents d'Art)

nek, szinte ijesztővé válnak. Összességükben sem a szürrealizmushoz, sem az absztrakcióhoz nincs közvetlen közük. Szinte lehetetlen olyan egyértelműen definiálható stílusjegyeket meghatározni, amelyek összekapcsolnák, és valamilyen már létező stílusirányzathoz kötnék őket. Amikor a művész a furcsa, gubancos vonalakból nehezen értelmezhető ábráit a harmincas évek második felében megalkotta, vagy riasztó maszkjait szívárványos, máskor elmosódó pasztellszínekkel felvázolta, semmilyen stílus követelményeinek sem kívánt megfelelni. A kompozíciók, amelyek ebben az – átmenetnek tekinthető – korszakokban születtek, formailag meglehetősen eltérőek. Ami – véleményünk szerint – mégis közös bennük, az nem egyik vagy másik közelebből meghatározható stílusirányzat, hanem egy annál szélesebb értelmezésű gondolkodás- és látásmód, amelyet összességében „primitivizmus”-nak nevezhetünk. Ez a látásmód időben és térben távoli tájakat idéz fel, néha emberalakra emlékeztető motívumokat, máskor pedig furcsa fantázialényeket. Legtöbbjük ősi, de egymástól nem mindig világosan elkülöníthető kultúrák jegyeit viseli magán. Egyszerre utalhatnak Kongó, Óceánia, Peru és más messzi ország, földrészt jelenlétére is. Függetlenítik magukat a jelentől, hogy időtlen, kortalan figurák és maszkok képében öltsenek testet: eleddig ismeretlen formát, ami nem része hétköznapi életünknek. Egyszerre utalnak közös emberi múltunkra és egyúttal, egyes ábrázolásokban, tudatalattink mélységeire is.

Művészeti irányzat, szemléletmód

Vajda a „primitivizmusról”, mint önálló szellemi, művészeti irányzat létezéséről kezdetben nyilvánvalóan nem tudott. Ösztönösen alkotott annak szellemében, mint ahogy arról különböző korszakokban, eltérő stílusban született művei is tanúskodnak. Hogy miért vonzotta ez az új áramlat, azt csak akkor tudjuk megfejtetni, ha magából a primitivizmusból mint kulturális tendenciából indulunk ki. Mit is jelentett a harmincas évek első felében ez az irányzat, amivel Vajda Párizsban találkozhatott? S ami nemcsak Franciaországban, hanem Németországban, Amerikában is felbukkant, és megtermékenyítette nemcsak az egyes műveket, hanem magát a művészeti elméleti gondolkodást is, hogy utána a legkülönbözőbb stílusok formavilágában öltönn testet.

Születése jóval korábbi, nagyjából egybeesik a fauve festészet születésével, tehát időben 1906–1907-re tehető, és elsődlegesen Párizsban érhető tetten. Anélkül, hogy olyan radikális stílusváltást jelentett volna, mint 1910 előtt a fauvizmus vagy a kubizmus, majd később a dada és a szürrealizmus, a primitivizmus szinte minden új irányzaton belül megtalálta a maga helyét és létjogosultságát. Mint William Rubin, a kérdés egyik legalaposabb ismerője írta, a megnevezést először Franciaországban, a tizenkilencedik században használták, és művészettörténeti kifejezéssé a hét kötetes *Nouveau Larousse* avatta 1897 és 1904 között.² A fogalmat Robert Goldwater 1938-ban publikált *Primitivism in Modern Art* című könyve is elemezte.³ A primitivizmus megjelölés a harmincas években már a különböző művészettörténeti, elsősorban teoretikus írásokban és művészeti szótárakban is előfordult. A huszadik század első évtizedében Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck és a francia fauve-ok más tagjai, valamint Picasso „fedezték fel” az afrikai és óceániai maszkokat és figurákat, az úgynevezett „fétis”-eket. Megvásárolták és műtermeikben jól láthatóan elhelyezték őket, kiakasztották és árusították a régiségboltokban, de mindenekelett képeiken ábrázolták, szobraikban utánozták formáikat. A törzsi plasztik-

² Nouveau Larousse Illustré, 1987–1904, Paris, Vol. 7., 32. Idézi: William Rubin: *Primitivism in 20th Century Art Affinity of the Tribal and Modern*. Ed. by W. Rubin, New York, MoMA, 1984, Vol. 1, 2.

³ Goldwater 1988.

kák közvetlen környezetük és egyúttal gondolat- és izlésviláguk szerves részévé váltak. Mindez természetesen csak egy hosszabb folyamat első szakaszát jelenti: az úgynevezett „törzsi” művészet hamarosan teljes mértékben beépült az akkori modern köztudatba; adott esetben az úgynevezett „naiv” festéssel, szobrászattal vagy éppen szépirodalommal együtt, azzal karöltve jelent meg. Guillaume Apollinaire és Henri Rousseau, Tristan Tzara is az irányzat képviselőivé vált. Létrejött egy közös, az ősi és Európán kívüli forrásokból táplálkozó nyelvzet, amit a művészek értettek a legjobban.

Ez a közös nyelvezet és gondolkodás az 1910-es évektől egyre gazdagabbá, sokszínűbbé vált. A húszas, harmincas években a primitivizmus még újabb színekkel gazdagodott, hogy azután a negyvenes évektől már az amerikai festészetben és szobrászatban is egyre fontosabb szerepet töltsön be.

Vajda forrásai

Vajda Lajos primitivizmusa az irányzathoz képest viszonylag késői, lényegében az 1930-as évek második felére tehető, bár bizonyos előzményei már a húszas években is léteztek. Festői életútja a legtöbb európai mesterétől különbözött. Más utat járt be, mint kortársai zöme, akik posztimpresszionista, expresszionista vagy kubista festőként találtak maguknak új forrást és formai lehetőségeket a primitivizmusban. Vajda Lajos egy későbbi generációhoz tartozott, hiszen 1908-ban született. Előbb Szerbiában szerb, majd német iskolában, 1922–1924 között pedig az OMIKE-ben (Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület), Budapesten tanult.⁴ Ezt követően, 1928-tól Budapesten járt a Képzőművészeti Főiskolára. A magyar népművészet kiemelkedő alkotásaival már korábban, a primitivizmussal mint új szemlélettel feltehetően csak 1930 körül ismerkedhetett meg. Ahogy barátja, Bálint Endre később megfogalmazta: Vajda Párizsban „hónapokig bújja az etnográfiai múzeumot, minden jelentékeny kiállítást megnéz, folyóiratokat böngész, és ha kis pénzt keres, vásárol is”.⁵

A Párizsból hazatért Vajda itthon is megpróbált tájékozódni: a budapesti Néprajzi Múzeumot látogatta,⁶ az antikváriumokban könyvek és folyóiratok után kutatott, és a Fővárosi Könyvtárba járt olvasni. Hogy pontosan mit olvasott el (magyarul, németül, oroszul, franciául vagy szerbül),



213. kép - Hevesy Iván: *Primitív művészet. Kőkorszaki, indián, néger, pápua, maori művészet*. Alfa-Kiadás, Budapest, 1929. A címlapot tervezte: Bortnyik Sándor

arra inkább csak következtetni lehet a hagyatékában maradt könyvek, folyóiratok, valamint az olvasmányjegyzék alapján, ami az úgynevezett *Pepita füzetek*ben maradt fenn. Ha ezek együttese nem is ad töretlen és hiánytalan képet Vajda műveltségéről, illetőleg a primitivizmus kérdésében való jártasságáról, világosan jelzi érdeklődésének és tájékozódásának irányait.⁷ A hagyaték és a *Pepita füzetek*ben található lista igen széles skálát mutat Vajda olvasmányairól – így legfeljebb néhány példát említhetünk.

Carl Einstein

Carl Einstein afrikai szobrászatról szóló, *La sculpture africaine* című művének francia kiadását Vajda nagy valószínűséggel Párizsban szerezte meg (212. kép). A törzsi művészetéről akkoriban megjelent könyvek közül Einstein könyvei a legfontosabbak: Carl Einstein egyaránt otthon volt a francia és a német kultúrában, és az afrikait is jól ismerte. Első kötete, az 1915-ben megjelent *Negerplastik*⁸ szinte bombaként robbant be a modern művészet iránt érdeklődők világába. Nem is annyira szövege, mint inkább képei hatottak, amelyek első ízben mutatták be valódi műalkotásként, nem pedig

⁴ Horák 1988.

⁵ Bálint 1967, 99.

⁶ Földessy 1999, 659–679.

⁷ Radák 2013.

⁸ Einstein 1915.

néprajzi tárgyként a törzsi művészek alkotásait. A kitűnő válogatás és a feltűnően igényes fotók egy addig szinte ismeretlen világba nyújtottak betekintést. Einstein a könyv szerkesztése idején éppen a fronton volt, így nem foglalkozhatott a tudományos elemzéssel – ez a könyvből hiányzik. Második, törzsi művészetet feldolgozó könyve, az *Afrikanische Plastik* németül 1921-ben jelent meg, s már egészen más szemléletet mutat, amit „etnológizálás”-nak nevezhetünk.⁹ A kötetben a szerző mintegy bepótolva a korábbi hiányokat, részletes leírásokkal, etnológiai indíttatású magyarázatokkal szolgál, s meglehetősen eltávolodik az esztétizálástól. E részletesebb, az afrikai plasztikai művészetet behatóan tárgyaló elemzései kevésbé hatásosak, mint első művének pusztá illusztrációi. Az *Afrikanische Plastik*-ban kevesebb illusztráció jelent meg, mint a korábbi *Negerplastik*-ban, így a kötet kevésbé látványos, mint elődje volt. Vajda az *Afrikanische Plastik* 1922-es francia fordítását ismerte, így nem annyira az illusztrációkból, mint inkább Carl Einstein elemzéseiből meríthetett.

Einstein könyvein kívül még számos más, ugyancsak illusztrált francia és német katalógussal, publikációval ismerkedett meg Vajda Párizsban. 1930-ra a törzsi művészet kifejezetten népszerűvé is vált a francia fővárosban: a kitűnő magángyűjtemények – például Paul Guillaume gyűjteménye – alapján már jól ismerték, így publikációkban, kiállításokon, a fotóművészetben, sőt a divatszakmában és a kabaré-előadásokban egyaránt feltűnt. 1930-ban, Vajda Párizsba érkezésének évében a Galerie Pigalle-ban igazi nagyszabású afrikai kiállítás nyílt, amiről ugyancsak Einstein írt elemző tanulmányt a *Documents* folyóirat második számába.¹⁰

Fotómontázsok: Moholy-Nagy László

Vajdánál az ősi, törzsi létet idéző figurák először a párizsi fotómontázsokon jelennek meg. Ezek közé tartozik többek közt a *Szerelmespár* és a *Megkorbácsolt hátú, vagy a Perui Madonna*. A kompozíciók szereplői viseletükkel, mozdulataikkal, arckifejezésükkel távoli országok, kontinensek lakóit idézik. Egyszerre látszanak idegennek, ám mozdulataik, tekintetük révén mégis megnyerőnek. A fotómontázsok Vajda korai művei közé tartoznak, és életében egy többé-kevésbé elkülönülő szakaszt képeznek. A művész ekkoriban még „kész

anyagból”, fotófragmentumokból, képes újságok illusztrációiból rakta össze látomásait. Sőt az anyag bizonyára már hamarabb rendelkezésére állt, mint hogy a „látomás” a fejében megszületett volna.

A fotómontázsok sajátos, képi ellentétekre épülő felfogását Vajda feltehetően Moholy-Nagy Lászlótól is tanulta, akinek már 1925-ben megjelentek fotómontázsai a *Malerei, Fotografie, Film* (Festészet, fényképészet, film) című Bauhaus-könyvében,¹¹ aminek második, 1927-es kiadása Vajdának is birtokában volt. Feltehetően az abban látottakat érlelte, egészítette ki magában, új szereplőket is keresve – ebből kiindulva megállapíthatjuk, hogy talán éppen Moholy-Nagy nyomán jutott el oda, hogy nagyvonalúan megkomponált képei ugyancsak a primitívizmus szereplőit jelenítsék meg, akár csak az ő montázsai. Moholy-Nagy könyvében a szerző számos, különböző országok népeiről, drámai eseményekről, erős érzelmekről, vágyakról szóló fotómontázsa látható. Ezek közül kiemelkedik a *Militarismus Propaganda plakát* című fotoplastik (azaz fotómontázs), amin bennszülöttek jelennek meg háborús környezetben. Ez a kompozíció minden valószínűség szerint erősen hatott Vajdára, és segítette saját kompozíciós módszerét és fotómontázs-szereplőit megtalálni, alig pár évvel Moholy-Nagy könyvének megjelenése után.

A magyarországi primitívizmus szempontjából fontos mű Hevesy Iván műkritikus 1929-ben kiadott *Primitív művészet. Kőkorszaki, indián, néger, pápua, maori művészet című könyve*, 178 illusztrációval (Bortnyik Sándor 1927-es címlapjával).¹² (213. kép) A kötet az őskor animisztikus művészetét, valamint a primitív népek művészetét elemzi; a kultikus és dekoratív elemeket és a primitív népek építőművészetét is tárgyalja. Az illusztrációk a szerző és az olvasók számára is igen fontosak voltak, és áttekintést nyújtottak a kőkorszaki, primitív és törzsi művészetekről. Sokat jelentett, hogy az egyes leírásokat, ismertetéseket külön-külön megrajzolt ábrák egészítik ki. A rajzos sziluettek, a sötét alpból fehérén kirajzolódó kontúrok, a leegyszerűsített formák, egy-egy vonal dinamikája mind-mind hathattak Vajda későbbi kompozícióira, még akkor is, ha csak öntudatlanul tette magáévá és használta

⁹ Einstein 1921.

¹⁰ C. Einstein : *À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle. Documents no. 2*, Paris, 1930, 104–110.

¹¹ Moholy-Nagy 1925.

¹² Hevesy 1929.

fel őket 1937 utáni rajzaiban és pasztelljeiben. A sziklarajzok és az állatagyarba karcolt jelszerű rajzolatok dekorativitása, az emberi és állati figurák stilizálása jó kiindulópontot jelenthetett – első-sorban formailag aknáztta ki ezeket a megoldásokat. Ugyanilyen mintaképet jelenthettek Vajda számára a teljesen leegyszerűsített, írásjelekre emlékeztető indián motívumok is. Leginkább talán a dél-afrikai busmanok sziklafestményeinek elemei térnek vissza Vajda késői kompozícióin. A Hevesy-könyvben reprodukált táncdob, a táncpajzsok, a kultikus ceremóniáknál használt evezők, törzsfőnöki botok akkoriban mind a budapesti Néprajzi Múzeum gyűjteményét gazdagították, és a könyv illusztrációiként is ezek szerepeltek – bizonyára ismerősek voltak Vajda számára, aki mind Budapesten, mind Párizsban alaposan tanulmányozta az etnográfiai múzeumokat (Néprajzi Múzeum, Budapest; Musée d'Ethnographie du Trocadéro, a későbbi Musée de l'Homme, Párizs), és gyűjtötte az etnográfiai tárgyú könyveket.

Cahiers d'Art

A sok lehetséges hatás közül a *Cahiers d'Art* francia folyóirat lehetett az egyik legfontosabb. (214. kép) A lapot Christian Zervos (1889–1970) görög származású műkritikus, galériatulajdonos indította 1926-ban.¹⁴ Gyönyörűen illusztrált lapjain a görög archaikus művészet ugyanúgy helyet kapott, mint a primitív művészet, amiből fantasztikus válogatás jelent meg az 1927. évi 1–2. számban. A bevezető tanulmányt maga Zervos írta *L'art nègre. Collection Henri Matisse* címmel.¹⁴ Külön tanulmányban mutatta be a Belga Kongóból való szobrokat, valamint Paul Guillaume törzsi gyűjteményét. Közölt dekoratív műveket is, pazar mintájú gyékényszövéseket, s rengeteg fotót a primitív művészet alkotásaiból. Kiemelkedik egy 1930-ban közölt cikksorozat, ami öt számban jelent meg *Des origines de l'art et de la culture* címen (A művészet és a kultúra eredetéről).

Ennek a folyóiratnak hasonló esztétikai és tudományos igényekkel bíró megfelelője tudomásunk szerint sehol máshol nem létezett. Szerepét Vajda számára itthon nem töltötte be más kiadvány, legfeljebb magának a *Cahiers d'Art*-nak budapesti antikváriumokban megvásárolható vagy Czóbel Béla feleségénél, Modok Máriánál megtekinthető példányai.



214. kép · A *Cahiers d'Art* folyóirat 1927/10. számának borítója

Természetesen, mielőtt erre sor került volna, Vajdának módja nyílt nem közvetlenül a primitív művészet alkotásaival, hanem azokkal a festőkkel megismerkedni, akikre már hatott ez a művészet. Érdekes módon Vajdára talán Picasso gyakorolta a legnagyobb hatást, holott a harmincas évek Picassója meglehetősen különbözött az 1910 körül alkotó kubista festőtől. Mégis, éppen ő közvetítette Vajda számára az igazi nagy élményeket – annyira, hogy halála előtt még Picasso-albumot nézegetett, amit jó barátja, a kritikus Kállai Ernő mutatott neki. Az ilyen többszörös áttétel nem csökkentette és nem is változtatta meg a primitívizmus eredeti jellegzetességeit, viszont növelte hatósugarát: több műalkotás került a tágabb körbe, kisugárzása erősebbé vált, és szervesen épült be a harmincas évek művészetébe.

Párizsi szürrealizmus

A harmincas évek Párizsa a szürrealizmus kibontakozásának időszaka, s noha a primitívizmus a szürrealizmussal a legkevésbé sem azonos, néhol mégis összetalálkoznak. A Galerie Surréaliste már 1926 márciusában megnyílt Párizsban: itt rendezték a szokatlan című, a primitívizmus eszmeiségéhez kapcsolódó kiállítást *Objets des Iles* (Szigetek [értsd: Óceánia] tárgyai) címmel. A katalógus címlapján egy óceániai figura szerepelt.¹⁵ A szürrealista mozgalom tehát mindjárt

¹⁴ Turowski 1997.

¹⁵ Zervos 1927.



215. kép · Vajda Lajos · Torony · 1935 · olaj, kollázs, karton
· 520·292mm · Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre
· MK: 1935/6. (206.)

felvállalta a primitív kultúrák egyes kiemelkedő műveinek bemutatását, mi több, magáénak, azaz a szürrealista mozgalom részének tekintette ezeket az alkotásokat. Ugyanezen szellemiség jegyében született André Breton otthonának berendezése és személyes gyűjteménye is – számos törzsi művészetbe tartozó műtárggyal. A művek eltérő jellegzetességeiknek köszönhetően együttesen alakítottak ki egy utánozhatatlan műalkotást.

Vajda soha nem tartozott a szürrealisták közé, de Párizsban beszívta azt a különös atmoszférát, amit a szürrealista objektok, fotók, szokatlan ábrák árasztottak. Nagyméretű párizsi montázsai az élet kiélezetten ellentétes oldalait: a jót és a rosszat, a szépet és a csúnyát, a kivégzött és a szenvedőt egymás ellentétpárjaként, egymás közvetlen közelében mutatják be. Mindez egy olyan időszakban keletkezett, amikor a francia szürrealizmus már teljesen kibontakozott, és a primitivizmust magáénak tekintette. Bálint Endre fogalmazásában: „Vajdának még alkalmá volt látni Kandinszkij nagy gyűjteményes kiállítását párizsi éveit alatt (1930–1934). Ugyanekkor tanúja az orosz és francia

filmművészet új látásmódot teremtő alkotásainak, és a népművészet rá is megtermékenyítő hatással van. [...] Ezidőben egyesek újraértékelik a prehisztorikát és az ún. »primitív« művészetet. Ez a panoráma tárul Vajda elé.”¹⁶ Mindamelllett a hatás igazán csak néhány évvel később, 1936-tól bontakozik ki nála igazán.

Nehéz megfajteni, hogy miért érleli Vajda évekig az őt ért hatást. Körner Éva véleménye szerint „Vajdát már évekkel előbb, Párizsban és később is foglalkoztatták a primitív és korai kultúrák művészetének termékei, néger, ausztráliai, indián maszkok, sziklarajzok, múmiák. De ezeknek elemei főleg ettől az időtől kezdve bukkannak fel benne, mint olyan formációk, amelyeknek tartalma rokon a saját mondanivalójával. Maszkjai arcszerűek, de kifejezésük nem a szellemi erejével fölénybe került uralkodó és racionális emberé. A racionális burok mögül előtörő ősi félelmek tükröződnek bennük.”¹⁷

A fotómontázsok még minden intenzitásuk ellenére sem voltak olyan személyesek, mint a kézzel megrajzolt vagy megfestett képek, ceruza- és tusrajzok, s főleg pasztellek. Ezek szinte tapinthatóan éreztetik Vajda keze nyomát, és rajta keresztül személyes indulatait, félelmeit. A szentendrei, gondosan megkomponált, megszerkesztett rajzkompozíciókhoz képest a törzsi művészetből táplálkozó alkotások sokszor zaklatottabbak, szétrobbanók; széttartó vonalakkal, aszimmetrikus elrendezéssel bírnak. Vajda láthatólag akkor fordult a törzsi művészet felé, amikor nehezen létrehozott belső egyensúlya megingott. Eltávolodott Szentendre otthonos környezetétől, hogy egy más – számára ismeretlenebb – világ képeit teremtsen meg.

Busmanok, csónakok, maszkok

Az első mű, ami kicsit elkülönül a későbbiekől – a *Torony*, 1936-ból –, Vajda ritka olajfestményei közé tartozik, s talán ezért is különbözik az azt követő ceruza, szén és pasztell kompozícióktól. (215. kép) Puritán egyszerűsége szembeötlő: a világos háttérből tisztán, élesen kiváló sötét sziluett egyszerre idéz álló csellót és nagy vonalakban kirajzolódó nőalakot, maga előtt petyegtetett, téglalap alakú világosabb formával, valamint maga mellett egy különös, fehérén csíkozott hosszúk tárgy, aminek csíkozása talán a citera (vagy

¹⁶ Bálint 1967.

¹⁷ Körner 1964.

más hangszer) húrjaira utal. Citera szerepel egyébként Vajda *Vásár* című 1936-os olajképképén is. (140. kép) A *Torony* formavilága emlékeztet azokra a népi hangszerekre, amelyek a törzsi művészetben szinte szoborformát öltenek: egyszerre valódi hangszerek és antropomorf ábrázolások; különös varázsuk éppen kettősségükben van. (216. kép) A mű még színeiben is a primitivizmus alkotásainak színvilágát idézi: a barna-fekete kompozíció – egy egész kevés, halvány téglaszínnel megtörve – tökéletesen illeszkedik a primitivista alkotások körébe. A fehér pöttyözés viszont Pablo Picasso korábbi, ugyancsak pöttyözött festményeire utal.

Ez a kép nyilvánvalóan átmenet valami más, újabb kifejezés, újabb szemlélet felé, ami nem fotómontázs és nem a szentendrei úgynevezett „konstruktív szürrealizmus”, hanem nehezebb: egyszerre festői és szobrászi, egyszerre idézi a törzsi művészetet és a francia purizmust is.

A primitív művészet rovátkázott mintázata, barnás színvilága, egyes konkrét motívumai, a gyermekrajzokra emlékeztető apró figurák 1938 táján bukkannak fel az *Indián csónak* és a *Kompozíció cinóberrel* című műveken. (156. kép) Vajda itt emeli át a primitív művészetből annak dekoratív elemeit: a világos alap előtt elhelyezett, fafaragásra emlékeztető laza, barnás foltokat, rajtuk kis gyerekrajzszerű mintákkal, amelyek egyértelműen a busmanok rajzait idézik. A fekete vonalak szintén mintha a különböző tárgyakat díszítő fafaragásokra utalnának. A legtöbb kompozíció hangsúlyozottan horizontális elrendezésű: az elnyúló formák egymás alatt, fölött helyezkednek el, mintha úsznának vagy a levegőben lebegnének. Ezek közül a horizontális beállítású kompozíciók közül szinte kiemelkedik a *Láng-szem* a piros foltból kivillanó két szem rajzával és az elnyúló, szinte csontvázra emlékeztető figura sziluettjével. (217. kép) A csónakok kis „busman” szereplőikkel, a finoman, rétegesen megrajzolt falapra utaló felületek egy még ismeretlen, de egészében és részleteiben is vonzó világot mutatnak be szeretettel és empátiával – akárha a magyar népművészet dekoratív hímzéseit ábrázolnák.

A drámai maszkok 1937-től jelennek meg Vajdánál, tökéletes ellentéteiként a szentendrei házak kiegyensúlyozott kompozícióinak vagy a harmonikus világ egyes elemeinek. Lehetséges, hogy csak ekkorra érett be Vajdában a korábban megismert primitivizmus vadabb kifejezésrendszere,



216. kép · Álló fétis figura Afrikából. Kép forrása: Ernst Fuhrmann: Afrika. Hagen und Darmstadt, 1922, 85.

de az is valószínűsíthető, hogy a körülötte romló viszonyok váltották ki belőle ezt a drámai kifejezésmodot (hasonló változás ment végbe Vajda barátjának, Ámos Imrének a festészetében, rajzaiban is: a szelíd, merengő figurákat égő fahasábokon lépkedő vagy kétségbeesett, a semmibe, a halálba rohanó zsidók alakjai váltják fel). A kétségek, a félelmek nem fejeződhetek ki Vajda otthonos szentendrei házainak együttese révén. A korábbi, szépen egymásba komponált baráti arcok sem tudták volna ezeket az érzelmeket továbbítani. A maszkokon is arcok jelennek meg, de alig felismerhetően – eltorzultak, indulatokkal telítettek. A művész tehát az elvont, majdnem absztrakt pri-

mitív ábrázolásokból tér vissza az archoz, amelyet viszont különböző módokon megváltoztat, fellazít. A *Maszk holddal* viszonylag még zárt, monumentális alkotás, amely mintha egyszerre idézne egy égbolt előtt szabadon lebegő nagy kötömböt, szét-szórt hold-szeleteket és pillantó szemet. (155. kép) A *Barna rácsos maszk*, a *Szivárványmaszk*, a *Fintorgó maszk*, a *Maszk belső tájjal* egyre gyorsuló eltávolodást jelentenek a nyugodtabb, harmonikus kompozícióktól. (147., 146. kép) A *Fintorgó maszk* tökéletesen redukált, majdnem torz vonalakkal, sötét háttérrel valóban félelmet kelt, míg a *Maszk belső tájjal* a kígyózó vonalak rovarokra emlékeztető ritmusával meglehetősen visszataszítónak tűnik. A maszkegyüttesből monumentalitásával kiemelkedő *Indián maszk* világos háttéréből válik ki a furcsa, lebegő, maszkyszerű forma több cikcakkal és alatta a hullámvonallal is jelzett szürke horizont. (154. kép) A két rész szinte egymással folytat párbeszédet, egymásra rímel. Az utoljára említett művek emlékeztetnek leginkább a primitivizmus formavilágára: a fekete-fehér megosztások mintha ki lennének vésve, és ezáltal kiemelve, egyszerűségüket és ősi jellegzetességeiket megtartva. A sorozat legerőteljesebb és legkülönösebb műveinek egyike a *Megkötözött*: a nagyméretű, vertikális beállítású figura mintha egy létrán kapaszkodna felfelé, reménytelenül. (159. kép)

Sokkal színesebb, mint a többi ábrázolás: a halvány okker alapból kiválnak az élesen piros foltok, feketére satírozott felületek. (159. kép) A férfialakot lefogó kötelékek a *Torony* citerahúrjaira emlékeztetnek. A formák tépettek, helyenként áttetszők, de mégis súlyosak: a mozdulni sem tudó alakot a megsemmisülés fenyegeti. Az egyszerre ősi, primitív, és ugyanakkor a középkori inkvizíciót idéző mű kora aktualitásáról árulkodik, és mégis időszerű marad. A másik, hasonlóan furcsa pasztell a *Maszk kis emberfejjel*. (218. kép) Úgy tűnik, Vajda egyre távolodott a szentendrei környezettől, annak békés atmoszférájától. Az általa felfedezett primitív világ alkotásai furcsa, szorongató rémképek. Megérzett valamit az emberiség múltjának ősi képeiből, újáteremtette őseink vagy a tőlünk időben és térben távol élő, számunkra ismeretlen emberek, ismeretlen közösségek által megteremtett látomásokat. Vajda számára mindez nem a múltat, hanem saját drámai jelenét testesítette meg. Egyúttal kilépett életének szűkebb, személyes köreiből, hogy még halála előtt az emberi lét tágabb, időhöz és térhez nem köthető köreit jelenítse meg. S ha azt kérdezzük, hogyan maradt aktuális ma is – és feltehetően marad még a közeljövőben is –, az talán éppen ennek a fájdalmas látomásteremtésnek köszönhető. Mivel akkor túllépett önmagán, és távolabbra látott, mint egyéni sorsa, műveinek üzenete ma is elér hozzánk.



217. kép · Vajda Lajos: *Láng-szem* · 1938 · vörös és fekete kréta, papír · 632×922 mm · jelzés nélkül · Antal–Lusztig-gyűjtemény · MK: 1938/61.
218. kép · Vajda Lajos: *Maszk kis emberfejjel* · pasztell, papír · 435×620 mm · jelzés nélkül · magántulajdon · MK: 1938/64.

Vajda és Bergyajev

„Az Istenember individuális, az emberisten univerzális.”

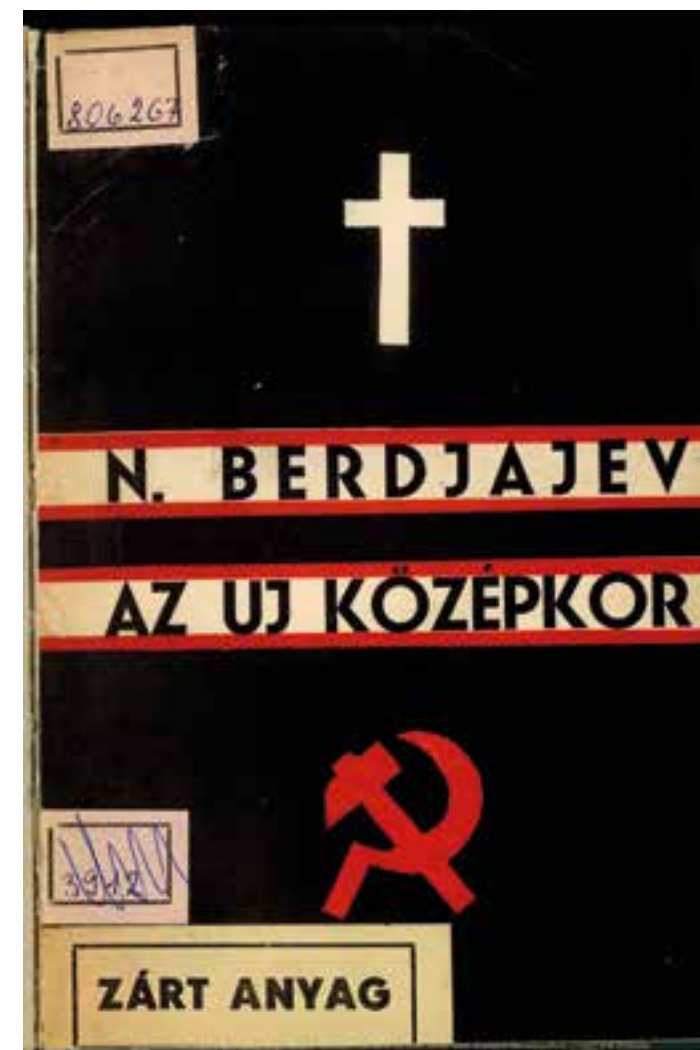
Vlagyimir Szolovjov¹

Nyikolaj Bergyajev (1874–1948) orosz vallásfilozófus Vajda Lajosra gyakorolt hatását sokszor emlegeti a szakirodalom, s nem véletlenül, hiszen egyik levelében maga Vajda is hangsúlyozza Bergyajev könyvének fontosságát. E tanulmány mégis egy Szolovjov-idézettel kezdődik, mert a Vajdával kapcsolatban hangsúlyozott bergyajevi gondolat éppen Vlagyimir Szolovjov vallásfilozófus (1853–1900) öröksége. Írásomban Bergyajev *Az új középkor* című könyvét tágabb, a 19. század orosz kultúrtörténetének kontextusában értelmezem és mindezt összekapcsolom a vajdai életmű egyes kiemelkedő darabjaival. A Vajdához Bergyajev könyvének közvetítésével eljutó univerzalizmus-eszme, Kelet és Nyugat dichotómikus szemlélete az előző századok gondolatrendszerében mélyen gyökerező, a 20. század első évtizedeiben újra felélénkülő gondolat volt. Ez a paradigma a nyugati kultúra hanyatlását teoretizálta, és Európa új (kulturális) egységének megteremtését, azaz Kelet és Nyugat szintézisét állította célként. E kultúraszemlélet összegzése az enigmatikus *Felmutató ikonos önarckép*, ezért írásomat ennek elemzésével zárom.² (184. kép)

Vajda intellektuális érdeklődése a fennmaradt dokumentumok alapján

Vajda intellektuális érdeklődése (vö.: „Azokhoz tartozom, akik gondolkodnak is azon, amit csinálnak.”³), tájékozottsága, olvasottsága szinte közhely. Barátja, Bálint Endre visszaemlékezése szerint „a Fővárosi Könyvtár központi olvasótermében olvasta azokat a műveket, amelyek érdekelték; alig akadt komoly képzőművészeti, filozófiai, esztétikai kiadvány, amit ne az eredeti nyelven olvasott volna. Oroszul, franciául, németül, szerbül tudott.”⁴ Vagy ugyanez Vajda Júlia feljegyzéseiben: „utána rendszerint beültünk a Fővárosi Könyvtárba. Franciául, németül és szerbül jól olvasott, és végtelenül jó szimattal mindent felkutatott, amiről azt gondolta, »van benne valami«.”⁵

Kultúrafelfogásáról tudjuk, hogy különböző kultúrák produktumait megtermékenyítő szövetként érzékelte: „Egyik ember vagy egyik kultúra, civilizáció, művészet megtermékenyíti a másikat, az élet törvénye ez.”⁶ A kultúrák áthatásából, Kelet és Nyugat ellentételező szemléletéből fakadt Vajda és Korniss „Szentendrei program”-jának alapvetése is: „Én, a nyugati származású, kulturálisan Orosz-



219. kép · Bergyajev: *Az új középkor* című kötete 1935-ös magyar kiadásának címlapja

szág és Szerbia felé tendálok (tehát Kelet felé). Korniss viszont, aki keleti származású, Franciaország és Hollandia felé (ahol gyerekkorában élt egy ideig). Mindebből világosan látszik, hogy törekvéseink arra irányulnak, hogy egy sajátos közép-kelet-európai új művészetet kialakítsunk a két nagy európai kultúrcentrum (francia és orosz) behatásain keresztül. Magyarország helyzete (földrajzi) Európában olyan, hogy predestinálva van arra, hogy összekötő kapocs legyen Nyugat (francia) és Kelet (orosz) között: össze akarjuk forrasztani azt, ami a két póluson kulturálisan (művészetben) a *kétfajta európai embertípus* (kiemelés tőlem – B. L.) kifejeződését jelenti, hidépítőkk akarunk lenni. Magyarország

¹ Szolovjov 1999, 84.

² Tévedés lenne azonban Bergyajev – és Szolovjov – kizárólagosságát hangsúlyozni, hiszen az ikonos korszakhoz tartozó alkotások, illetve a művész írásos megnyilvánulásai különböző, de talán egy irányba mutató elméleti művek (Nyikolaj Bergyajev, Martin Buber, Szabó Lajos, Tábor Béla) befogadásáról tanúskodnak. Vö.: Mándy 1983, 173. A két világháború közötti időszak szellemi közegét meghatározta az Oswald Spengler nyomán kialakuló, az 1920-as években erősödő, az európai kultúra válságát hangsúlyozó felfogás. Erről lásd bővebben Petőcz György értelmezését: Passuth–Petőcz 2016, 185–192.

³ Vajda levelek (1936. szept. 3.)

⁴ Bálint 2015, 162.

⁵ Vajda Júlia életrajzi feljegyzései Vajda Lajosról, Mándy 1983, 172.

⁶ Vajda levelek (1936. szept. 3.)

hidat képez Kelet és Nyugat, Észak és Dél között.”⁷ (203. kép) Vajda számára az európai egység, a közösség elve elsősorban nem vallásbölcseleti, hanem művészeti kérdést jelentett, és így az isteni és emberi lényeg ábrázolhatóságának évezredes problémájába torkollott.⁸

A nyugati individualizmus és az orosz közösségi elv mint a mesterséges (nyugati) és természetes (orosz) társadalom – 18. században gyökerező, majd a 19. században a nyugatosok és szlavofilek vitájában kicsúcsosodó – paradigmáját Vajda olvasmányjegyzéke alapján Puskin, Csernyisevszkij, Gogol és Dosztojevskij szépirodalmi művei, valamint Vlagyimir Szolovjov és Nyikolaj Bergyajev filozófiai írásai közvetíthették számára.⁹ Vajda ún. *Pepita füzete*iben Vlagyimir Szolovjovtól hat német nyelvű tétel szerepel. Ennek ellenére a művészetét elemző írások még csak nem is utalnak Szolovjovra. Pedig az orosz (keresztény) univerzalizmus eszméje elsősorban Szolovjovhoz kötődik, mely gondolatot Nyikolaj Bergyajev jó húsz évvel később építette be elméletébe. Vajda a Júliának írt levelekben csak Bergyajevet említi, megteremtve ezzel a szakirodalmi hagyományt, amely e vallásfilozófus jelentőségét hangsúlyozza a vajdai életműben. Nincs is okunk kételkedni abban, hogy Vajdának Bergyajev valóban fontosabb volt, és Szolovjovval az ő írásain keresztül ismerkedett meg.

Szolovjov és Bergyajev kötetcímei a kis alakú *Pepita füzetek*ben vannak feljegyezve, melynek kezdetleges ideje az 1936–1938-as évekre tehető.¹⁰ Vajda Júlia feljegyzéseiből és Vajda Lajos Júliához írt leveleiből tudjuk, hogy Bergyajev írásával Szabó Lajos filozófusnak köszönhetően ismerkedett meg: „Szabó Lajossal már Párizsban összebarátkozott, 1933-ban. [...] Mindamelletten rengeteget olvasott, és nagy hatással volt rá többek közt Bergyajev szemlélete. Teljes hittel vallotta, hogy »új középkor« előtt állunk, hogy a világot, az embert csak egy nagy vallásos megújulás mentheti meg.”¹¹ „...sokat beszélgettünk Berdjajevről (orosz emigráns vallásfilozófus), aki most mindkettőnk egyformán érdekelt. Most megint abban a szerencsés periódusban vagyunk, hogy tudunk egymással beszélgetni.”¹²

Vajda szinte minden kétséget kizáróan magyarul olvasta *Az új középkort*, hiszen feljegyzett olvasmányai között magyar címmel és kiadásban szerepel. (2. kép) Mándy is úgy fogalmaz, hogy 1936 táján került a kezébe „Bergyajev talán egyetlen magyar-

ra fordított műve, az *Új középkor*. Ez a magyarul 1934-ben megjelent könyv a maga idején bizonyos tekintetben a vallásos szellem utópiájaként hatott.”¹³ Vajda szerelméhez szóló levelében írja: „most jön újra–újra a világi szerzetesség korszaka (ezt Berdjajev is mondja, csak sokkal szebben és mélyebben *Az új középkor* című művében, melyet Szabótól kaptam kölcsön.)”¹⁴ Vajdát ekkor olyan kultúrák érdekelték, melyek mögött közösséget, azaz formateremtő erőt érzett (vö.: „a dolgoknak a titkos, elvont lényegét akarom kibontani”).¹⁵ Számára a közösségi lét iránti vágy nemcsak a falusi életforma, egy puszta világ iránti, de nem romantikus szemléletű érdeklődést, hanem az ikonfestészet iránti elköteleződést is jelentette, amely leginkább azok szerkezetességében, forma- és színvilágában „és főleg a mögöttük levő és azokat létrehozó életforma utáni nosztalgi[ában]” bontakozott ki.¹⁶ Az ikonfestészet iránti érdeklődése az egyén közösségi létébe vetett hitet is jelentette (vö.: „Ikon-korszakában arról álmodozott, hogy jó lenne, ha a képeit úgy helyezhetné a falra, ahogy az ikonosztázon sorakoznak”).¹⁷ S mindez hangsúlyosan jelentkezik Bergyajev írásában.

7 Vajda levelek (1936. aug. 11.)

8 A „Szentendrei program megszületésének éve” 1936, amely azonban hamarosan, 1937-ben távolabb kerül, és „a kollektív remények összeomlásának” az időszaka lesz. Pataki 1996, 8. 9

Az ún. *Pepita füzetek*ben található feljegyzések felvetik azt a módszertani és filológiai problémát, hogy a művész által feljegyzett szerzőket valóban olvasta-e és azok mennyire épülnek bele, mennyire formálják alkotói módszerét és gondolkodását. Ennek a kutatásában jelentős előrelépést tett Radák Judit doktori disszertációja, melyben a füzetek keletkezésének idejét is igyekezett meghatározni és tematikus bibliográfiát állított össze a Vajda-hagyatékban megtalálható olvasmányjegyzék alapján. Radák 2013, 18. Radák 2013, 30.

10 Vajda Júlia életrajzi feljegyzései Vajda Lajosról, idézi Mándy 1983, 172. Vö. Vajda Júlia kiadatlan feljegyzésével: „Én marxista voltam, ő az új középkor eljövételéről beszélt. Valamikor ő is szocialista volt, most a kollektív eszme megvalósulását vallási megújulásban hitte szilárdul.” és „Mindenben a kollektív szellemet kereste, a mi korunkban egy új vallás kialakulásának jeleit.” Vajda Júlia füzetek

12 Vajda levelek (1936. jún. 9.)

13 Mándy 1983, 77. Bergyajev 1925-ben keletkezett művét valójában 1935-ben adták ki Budapesten, Lotz János és Sebestyén Géza fordításában *Az új középkor: Szemléldések Oroszország és Európa sorsán* címmel, amely három tanulmányt foglal magába: *Az új középkor, Az orosz forradalom és a Demokrácia, szocializmus, theokrácia*. Berdjajev 1935. Vajda olvasmányai között ez a kiadás szerepel, valamint Bergyajev 1925-ös, darmstadti kiadású *Der Sinn der Geschichte* című műve. Radák 2013, 156.

14 Vajda levelek (1936. nyár)

15 Vajda levelek (1936. júl. 23.)

16 Bálint 2015, 147.

17 Mándy 1983, 172.



220. kép · Három latin egyházatya elefántcsont-miniatúrájának reprodukciója Wulff és Alpatoff: *Denkmäler der Ikonmalerei in Kunstgeschichtlicher Folge* című könyvében

Az orosz kultúrtörténeti hagyomány Bergyajev és Szolovjov felől

Az orosz kultúrtörténeti hagyományban a kultúra és történelem kétszartatú szemlélete a péteri reformok következtében került előtérbe, és az idegensaját, városi–falusi ellentétpárjában, valamint a nyugati kultúra mechanikus átvételének kritikájaként jelent meg.¹⁸ Az európai társadalom Szolovjov által továbbgondolt kritikus szemlélete és az Oroszország vallási küldetésével kapcsolatos eszmék a 18. századból erednek. A nyugati pozitívizmus kritikája már korai művében (*A nyugati filozófia krízise*, 1874) helyet kap és vallja, hogy az Istenből eltávolodott, ateista civilizáció emberbe vetett hitét csakis a Kelet és Nyugat egységét létrehozó kereszténység kultúrája tudja megteremteni. Filozófiájának legfontosabb alapelve a mindenegység, melyet az *Előadások az Istenemberségről* (1877–1881) című írásában fejt ki, és amely szoros összefüggésben áll a szlavofilek – európai fogalmakkal nehezen meghatározható – *szobornosztj* elvével.¹⁹ Ez nem csupán gyülekezetiséget, hanem megszentelt közösséget, lélekközösséget jelent, amely a Krisztus testében hívők egységével azonos. (Az ikonkészítés metódusában is megjelenik a *szobornosztj* elve.) Ez az elv Bergyajevnél is feltűnik mint a nyugati individualizmus ellentéte: „az egyház krisztologizált kozmosz”, „a szobornosztj ellentétes mind a katolikus tekintéllyel, mind a protestáns individualizmussal”.²⁰ Bergyajev *Az új középkor* című könyve először 1924-ben, francia és német nyelven jelent meg. A címben megjelölt „új középkor” az ókori civilizáció örököseként létrejött 19. század újkori kultúrájának kimerüléséből – a világkrízisből – való kiutat jelentti.²¹ Az újkor ipari kapitalizmusa, írja Bergyajev, individualista, atomisztikus: az *univerzális eszme* elvesztette jelentőségét. Elenyészett a nagyobb, organikus egységbe tartozás, a kozmikus világban megtalálható végső állapot tudata. Egyedül

a vallás lesz képes arra, hogy „szabad szellemi hatalom”-ként megtisztítsa az életet, megszüntesse atomizmusát. Az új kultúra természete szerint szimbolikus lesz, mert egy másik szellemi világ szimbólumait és jeleit fogja tartalmazni. A keresztény egységet megvalósító univerzalizmusban a kultúrának nem lesz már nemzeti karaktere.²² Az embernek a *homo universalis* eszményét kell megtestesíteni.²³ Bergyajev szerint a világ egyesítésének megvalósítására az orosz nép hivatott, hiszen az orosz lélek áll legközelebb a mindenemberihez, az univerzalizmushoz. Európa a középkorban még egységes lelkületét élte, de organikus (hagyományokon és vallási elveken nyugvó) egységét elvesztette a humanizmus, de főként a protestantizmus kialakulása óta – fogalmaz már *Az új középkort megelőzően, Oroszország sorsa* című írásában. A nyugati kultúrával szembeállított orosz kultúra felfogása a szlavofilek hagyományában gyökerezik, de Bergyajev nem a keleti kultúra fensőbbiségéről, hanem a Keletet és Nyugatot integráló kultúráról beszél, melynek létrejöttét Oroszország kezdeményezi.²⁴

18 Az orosz kultúrtörténeti, képzőművészeti, vallásfilozófiai, szépirodalmi hagyománynak – beleértve Dosztojevskij poétikáját és Bahtyin dialógus-elméletét – Vajda életművében való interpretációját monográfusa, Mándy Stefánia valósította meg eddig a leghangsúlyosabban. Mándy 1983, 85–86, 122–124.

19 Vö.: 'szobor' – az imádságra összejövő helyet jelenti: szünagógé, ekklesia. Hajnády 2002, 184.

20 Bergyajev *A történelem értelme* című írásában a szobornosztj nem kollektívizmus, hanem az új, organikus megteremtésére tett kísérlet. Idézi Hajnády 2002, 185.

21 Berdjajev 1935, 13.

22 Berdjajev 1935, 32–33.

23 Berdjajev 1935, 34.

24 Annak ellenére, hogy írásaiban a szlavofil és nyugatos gondolatok hagyományára támaszkodik, elutasítja mindkét tábor eszméit, ugyanakkor a keleti és nyugati kultúrák egyesítésének eurázsiai eszméje, mely mindkét csoport központi gondolata volt, megjelenik írásaiban. Szűcs 2008, 133–134.



Abb. 286. Die Hl. Sergios und Bakchos, enkaustische Doppelikone (Museum d. Geistl. Akad. in Kiew).

221. kép · Szent Szeörgiosz és Bakkhosz ikonjának reprodukciója Oskar Wulff: *Altchristliche und byzantinische Kunst* című, 1914-es kiadású könyvében

Az univerzalizmus eszme és a Felmutató ikonos önarckép

Az imént felvázolt gondolati rendszer, leginkább a *szobornosztj* és a *homo universalis* elvén keresztül, Vajda ún. ikonos korszakát, valamint 1934–1937 között készült önarcképeit érinti. A *homo universalis* eszméje személyes kilépést is jelent az összes ember felé (vö. Júliának írott levelében: „A művészet papja légy”). Így a Vajdát remeteként értelmező szemlélet, a világtól való elvonulás karaktere is megkérdőjelezhető.²⁵ Hiszen Szolovjov vallásbölcseletében és a 19. század második feléhez köthető orosz filozófiai hagyományban a kozmikus és az emberi rend közötti harmónia visszaállítását érintő szándék fejeződik ki, ami pedig a művészet teurgikus erején keresztül valósítható meg. A teurgikus eszme az embernek a többiekhez és Istenhez való viszonyát kutatja, a művésznek pedig éppen az ember *divinációjában* kell közreműködnie, azaz a művész az, aki az istenit emberivé formálja, az emberit pedig isteni szintre emeli:²⁶ „Ez az átités-nülés vagy *theoszisz*, ami a pravoszláv miszticizmus alapvető vonása, sem nem monista azonosulás Istennel, sem pedig az ember és a teremtett világ megalázkodása. A theoszisz az embert istenivé teszi, megőrizve ugyanakkor emberi természetét” – írja Bergyajev.²⁷

Vajda a népi kultúra fontosságát a civilizáció ellenében határozza meg: „Az egész mai népművészet is már sajnos pusztulásnak indult a városi polgári »kultúra és civilizáció« áldásos hatásának következtében. Mindenfelé a falvakban tervszerűen pusztítják, irtják ki, ami régi és »elavult«, ami »a mai időknek nem felel meg«.”²⁸ Ez Vajda számára – a bartóki és kodályi mintának megfelelően – nem pusztán múltba fordulást, mechanikus megőrzést jelentett, mint ahogyan nem jelentette a középkori egység és tudat hangsúlyozása Bergyajev számára sem a középkor feltámasztását, hanem a középkorban megvalósított univerzalizmus, azaz a *szobornosztj* eszményének szükségességét: a

múltból azt kell kivenni, ami örök.²⁹ Ennek az elvnek az alkalmazása Vajda esetében nem elméleti, hanem a ráérzés útján valósult meg, amely Bergyajev és Szolovjov nyomán az egyén és közösség kérdését, szűkebben pedig az individuum, az atomizált társadalom elvét tagadó, megszentelt közösségben való lét elvét jelentette.

A vajdai ember- és önábrázolás azért kapcsolódhatott az ikon elvont szemléletéhez és formakezeléséhez, mert az egyén közösségben történő feloldadásának eszméjét, a *homo universalist* közvetítette. Az ikonok formavilága nála egy zárt szellemi konstrukció új viszonyrendszerébe kerül, így a formák újfajta szimbólumértéket nyernek.³⁰ Faludy Anikó szerint, aki nem csupán az ikonos korszak művein, hanem a párizsi montázsokon is felfedezni véli az ikonok formai jellemzőinek, megszerkesztettségének az alkalmazását, Vajda a középkori művészekhez hasonlatosan arra vállalkozott, hogy megfoghatóvá tegye a megfoghatatlant,³¹ vagy másként szólva *ábrázolja az ábrázolhatatlant*. Az ikonos korszakában – ahogyan erre Pataki Gábor is rámutat – Vajdát „az isteni képmás ábrázolhatósága” foglalkoztatta,³² míg az ábrázolhatóság problémája az 1930–1933 között keletkezett párizsi művek (*Kínai kivégzés, Háború, Párduc és lilium, Tolsztoj és Gandhi*) esetében az emberi szenvedés kifejezését jelenti. (76., 72., 78. kép) Ebben a szenvedésben feltáruló istenség vezet majd el az ikonok problematikáját jól ismerő művész ikonos képeihez.

Vajda művészetének kutatástörténetében Pataki Gábor és Petőcz György nem csupán hangsúlyozza Bergyajev hatását, hanem gondolatait a *Felmutató ikonos önarckép* interpretációjának szerves részévé teszi.³³ Bergyajev gondolataiból Pataki Gábor a következőket emeli ki: az emberben létrejövő Isten és az Istenben megszülető ember metszéspontján jön létre az Istenember (Bergyajevnek a kommunizmusról szóló, *A történelem értelme*

25 Szolovjov a világ felé való fordulást, a profetikai célok, a világ jobbra tételének érdekében hangsúlyozza. Idézi: Hajnádó 2002, 201–202.

26 Hajnádó 2002, 209, 230.

27 Idézi Hajnádó 2002, 230.

28 Vajda Lajos emlékkönyv 1972, 16.

29 Bergyajev 1935, 16.

30 Vö.: „zárt, formailag letisztult, kerek egység” Levelek; Körner 1965, 228.

31 Faludy 1980, 19.

32 Pataki 2008, 10.

33 Pataki 2000; Petőcz 2014.

című könyve szolgál számára forrásként, ez a kötet Vajda olvasmányjegyzékében is megtalálható). Az említett szerző az Istenemberrel, Theantróposzsal azonosítja a „realisztikus” (emberi) és az „ikonos” (isteni) alak együtthatásából létrejövő harmadik arcot, melyet végül a Pantokrátor ikonográfiai típusa helyett inkább a Krisztus Emmánuel típusához köt.³⁴ Az arc hármassága, a „realisztikus”, Vajda önarcképének vonásait tartalmazó és az absztrahált „gömbfej” áthatásából keletkező harmadik arc Pataki értelmezésében Bergyajev test-szellem-lélek, ember-Isten-Istenember gondolatát és Martin Buber Én-Te-másik jelentését fejezi ki, és az isteni és emberi természetből következő szellemarc lesz Vajda „igazi” önarcképe.³⁵ Karátson Gábor szerint az „önarckép” és a „gömbfej”, az ikon, az anonim és általános igazság szimbóluma egymásba metsződéséből jön létre a kép igazi jelentése, az ember arca.³⁶ Ebben a megközelítésben – bár Karátson egyszer sem említi Bergyajev nevét – úgy tűnik, hogy Vajda a *Felmutató ikonos önarckép*ben vizualizálja programját is: Kelet és Nyugat, tradíció és individualizmus egységgé válását.

A *Felmutató* legpontosabb, az eddigi interpretációs irányokat összefoglaló és értelmező bemutatását Petőcz György valósította meg, aki a bergyajevi hatást is közvetlen kapcsolatba hozza Vajda 1936-os művével. Sőt mi több – a Vajdára emlékező noteszbejegyzés alapján – a szerző úgy gondolja, hogy Bergyajev indítja el az ikon-periódust és Vajda a könyv megismerése előtt is „hasonló irányokban gondolkodott”.³⁷ A fentebb bemutatott gondolatrendszer alapján ezt a megállapítást teljes mértékben elfogadom és azok alapján is alátámasztottnak látom. E műelemzés részletes bemutatására most nincs mód, de mindenképpen meg kell jegyezni, hogy Petőcz megkérdőjelezi az új emberi-isteni arc létrejöttét, és a „reális” fejet reneszánsz-parafrázissnak, a reneszánszra való emlékezésnek tartja.³⁸

A képen a szlavofilek, Szolovjov, majd Bergyajev eszmerendszere alapján két, eltérő ábrázolási hagyományt képviselő arcot – formaképzést és emberfelfogást látunk. Bár azt a megközelítést, mely szerint a „realisztikus” arc nem Vajda önarcképe,³⁹ vitathatónak tartom, mert a haj fültől induló és a szemöldöksontnál befejeződő íve, az orr kettős vonala, formája, a szem alatti körvonalak az ebből az időszakból származó önarcképeken szintén



Abb. 29. Die hl. Apostel Paulus und Petrus. Newgorod, Sophien-Kathedrale

222 · kép. Péter és Pál apostol Wulff és Alpatoff: *Denkmäler der Ikonmalerei in Kunstgeschichtlicher Folge* című könyvében

visszaköszönnek – például: *Önarckép bő inggalérral, Önarckép koponyával, Önarckép architektúrával*. (1. kép) Az azonban igaz, hogy az önarcképi vonásokat mutató fej jobb és bal oldalán olyan elemekkel egészül ki, amelyek nem jellemzőek ezekre az ábrázolásokra: a sörényszerű haj a kontúrvonallal kialakított sima hajzattól indul, hogy aztán beleolvadjon a háttér „erezetébe” (ezek a vonalak többnyire függőlegesek, mintha az ikon fatáblájának erezetét utánoznák, melynél tudvalevő, hogy az isteni lényeg kifejezése miatt csakis függőleges irányú lehetett). Az arc éle is eltér az önarcképek motívumaitól: karakteresebb arcólt, előreugró szemöldök- és arccsontot tapasztalunk. Az önarcképi vonásokkal felruházott arc erőteljes, már-már antik férfiportrévá alakul át. Ha Szolovjov (és rajta keresztül Bergyajev) teurgikus eszméjére gondolunk, amely a művész alapvető szerepét is meghatározta, akkor talán nem túlzás kijelenteni, hogy itt az emberi divináció folyamatának lehetünk tanúi, sőt az individualizált ember és a szobor-

34 Pataki 2000, 166–167. A terjedelmi korlátok miatt nincs lehetőség arra, hogy a *Felmutató ikonos önarckép* teljes kutatástörténetét és interpretációs irányait bemutassam, mindössze néhány, a bergyajevi gondolatkörhöz kapcsolódó aspektust emelek ki. Nem érintem továbbá az 1936-os mű elnevezésének problémáját sem, ezért az egyszerűség kedvéért a leggyakrabban használt címet használom.

35 Pataki 2008, 11.

36 Karátson 1975, 169, 176.

37 Petőcz 2014, o. n.

38 Petőcz 2014, o. n.

39 Petőcz 2014, o. n.

noszty elvét megtestesítő ikon alak kettősségében feloldódó-előtűnő Krisztus-énkép kialakulásának – hiszen Bergyajev mondja, hogy a kétosztatúságot csakis Krisztus tudja újraegyesíteni. A középső, az egyesítésből létrejövő arc krisztológiai jellegét az alábbi ikonfestészeti analógiák alapján is alátámasztottnak látom, melyek reprodukcióival nagy valószínűség szerint Vajda is találkozhatott.

Vajda többször említett bibliográfiájában bizánci, bolgár és orosz ikonfestészetről szóló könyvek is szerepelnek. Ezekben több – a Vajdával kapcsolatos szakirodalomban eddig még nem említett – reprodukció analógiát is kínál a *Felmutató ikonos önarcképhez*. Oskar Wulff *Altchristliche und byzantinische Kunst* című, 1914-es kiadású könyvében,⁴⁰ az emlé- és halotti portré típusát képviselő *Szent Szergiosz és Bakkhosz* szír vértanúk ikonján a vállra vetett felső ruházat (még drapériájának vonalából összeálló gyűrődései is) összevethető a Vajda gömbfigurájának vállán átvetett anyaggal. (221. kép) (Valójában Vajda képen ez a ruhadarab sem egyértelműen az ikonos alaké, hiszen felső része túlnyúlik az alak nyakán, „mögötte” folytatódik és elér egészen az önarckép-jellegű fej nyakáig.) Krisztus az örök élet adományozója, éremszerűen befoglalt arcát dicsfény övezi, amely nem olvad egybe, hanem csak éppen érinti a mártírok glóriáját – sötétebb kontúrsávval azonban a három alakot egybefogja a festő. Ennél is lényegesebb – bár a formai analógia kevésbé igaz – a portré hármassága: a kettősportré Krisztus nimbuszba foglalt arcával egészül ki, akinek jelenléte a szentek mártíriumára utal. A *Három latin egyházatyát* ábrázoló elefántcsont-miniatúrán a középső alak áldó jobb keze és annak a kompozícióban elfoglalt helye alapján ugyancsak formai egyezés vehető észre Vajda említett képének igencsak enigmatikus kézábrázolásával. (220. kép) Ahogyan a *Felmutatón* is, itt is a kezét a kép alsó szélé metszi el, a kéz a képsíkkal párhuzamos: mintha nem is az alak, hanem egy másik

személy keze lenne. Így Vajda képén is nyilvánvalónak tűnik, hogy ez a kéz nem az önarcképjellegű és az ikonos alakhoz tartozik, hanem mintha egy másik személy keze közelítene alulról felfelé az arcokhoz, és amely egyértelműen a földi szférához tartozik. Wulff és Alpatoff *Denkmäler der Ikonmalerei in Kunstgeschichtlicher Folge* című, Vajda irodalomjegyzékében ismételtlen szereplő, 1925-ös kiadásában⁴¹ a két egész alakos megfogalmazás – a Deésis ikonográfiai típusát követő – Péter és Pál apostolt ábrázoló ikon eszmei középpontjába, a kép középső tengelyébe a Krisztusra mutató kéz és Krisztus dicsfényvel övezett arcmása került. (222. kép) Az említett alakábrázolások hármassága, a portréhoz kapcsolt, Krisztus inkarnációját bizonyító Krisztus-portré ember és Isten kapcsolatára, az emberiben megjelenő Isteni lényegre utalnak. Vajda Júlia *Kettős portréjén* (1938) ez a kettősség, már középen kialakuló harmadik alak nélkül, átalakított módon, de ismétlődik: Vajda Lajos realiztikusabb ábrázolásmódjában, míg Vajda Júlia frontális beállításában az ikonok (vagy törzsi maszkok) elvontabb szemléletű formájában jelenik meg.

E formai analógiák és a Bergyajev által közvetített kétosztatú kultúrafelfogás alapján a *Felmutató ikonos önarcképen* a két „fej” a nyugati individuális és a keleti, szobornoszty elvét testesíti meg, az ember szemléletének két eltérő módját megjelenítve. Középen, a fejek áthatásából előtűnő forma pedig a theoszisz kifejezője, éppen az, amin keresztül megvalósítható a két pólus újraegyesítése. Bergyajev hatása talán azért is fontos életművének vizsgálatában, mert éppen a modernséghez fűződő viszonyát, „konzervativizmusát” érinti. A nyugati pozitívizmus és individualizmus kritikája, Kelet és Nyugat egységének keresztény kultúra általi megvalósításának szolovjovi-bergyajevi eszméjét aktualizálja Vajda, mely egyrészt „konzervativizmus”-nak tekinthető, másrészt mégsem bontakozhatott volna ki a modernizmus nyitott szemlélete nélkül.

40 A kötet Vajda olvasmányjegyzékében szerepel. Közli: Radák 2013, 139; Wulff 1914, 286-os kép, 308.

41 A kötet Vajda olvasmányjegyzékében szerepel. Közli: Radák 2013, 139; Wulff–Alpatoff 1925, 25-ös kép, 71.

223. kép - Vajda Lajos - Feszület maszkjai - tempera, kollázs, papír - 440x300 mm - jelzés nélkül - magánulajdon - MK: 1937/69. (XIII.)



A virtuális mozgalomtól a katasztrofizmusig

Vajda és a közép-európai művészet 1936–1941

„...a mozgalmunk kiszélesedik, kiterjeszkedik a környező utódállamokra is, mert mi gondolunk arra, hogy be kellene kapcsolni a munkába a szlovenszkoikat, erdélyieket és jugoszlávokat, és pedig nemcsak festőket, hanem építészeket, írókat, zenészeket, akikkel együtt egy kicsi, közép-kelet-európai nemzetközi munkaközösséget lehetne alakítani.”¹

E fenti, gyakran idézett levélrészlet az ekkor formálódó, a Kelet és a Nyugat művészete között a híd szerepét betölteni, s egy „sajátos közép-kelet-európai művészetet”² megteremteni kívánó „Szentendrei program” része. Vajda és Korniss elképzelése kétségkívül a 20. századi magyar művészet egyik legszimpatikusabb, távlatos, s utóéletét tekintve a 60-as, 70-es években újragondolásra alkalmas ideája volt, de sajnos nyilvánvaló, hogy már megszületése pillanatában sem lehetett több néhány fiatal művész utópikus, a realitásokat nélkülöző tervezgetésénél.³ Hiszen a „munkaközösség” létrehozásához szükséges feltételek közül jóformán semmi sem állt rendelkezésükre.

Bár a levelekben fellelhető utalásokon kívül szinte semmit sem tudhatunk Vajdák akkori elképzeléseiről és kapcsolatrendszeréről, talán nem tanulságok nélküli e virtuális „munkaközösség” lehetséges tagjainak számbavétele. Abból indulhatunk ki, hogy a „környező utódállamokban” is elsősorban a szemléletükkel, művészi szándékaikkal rokon alkotókkal kereshették volna a kapcsolatot, tehát olyanokkal, akik valamilyen módon szintén a szélesebb értelemben vett népművészeti tradíció felmérésére, művészi feldolgozására, és annak az ugyancsak kitágított érvényességű avantgárral, „modernitással” való szintézisére, összeegyeztethetőségére törekedtek. (Arra vonatkozóan semmi utalás nincs, hogy az elképzelésben említett írók és zenészek közül kire gondolhattak, így ezt nem tárgyaljuk.)

Az egyetlen konkrét utalás e tekintetben Vajda leendő sógorával, Richter Júlia nővérének, Erzsébetnek férjével, Hornyánszky István építésszel való kapcsolat.⁴ A Vajdánál három évvel idősebb Hornyánszky a brünni műegyetememen került kapcsolatba a *Sarló* mozgalommal. A felvidéki magyar diákok elsősorban a magyar falvak társadalmi problémáival foglalkozó, a népiekhez közel álló szervezete 1928-ban jött létre, de nagyon hamar radikalizálódott, s közeledett a szocialista eszmékhez, „...az Ady, Móricz, Szabó-triász mellé hozzákerült Kassák Lajos, Bartók Béla, Kodály.”⁵



224. kép · Mikulós Galanda rajza a *Súkromné listy Fullu* a *Galandu* 3. számában

1936-ban, amikor Vajda feltehetően megismerkedett Hornyánszkyval,⁶ mindez már múlt idejű állomás volt az építész pályafutásában.⁷ A *Sarló* és annak falukutató, a társadalmi problémákra fókuszáló programja azonban bizonyos mértékig példa, törekvéseiket erősítő előzmény lehetett volna a két szentendrei művész számára. Világlátásuktól nem lehetett idegen a *Sarló* 1931-es szociofotó-kiállításán szereplő felvételek nagy többségét elkészítő, de ekkor már újra Párizsban élő Rosie Ney (Földi Rózsi) merész képkivágatokkal operáló szemléletmódja sem. E törekvéseiket a *Sarló* mozgalomban szintén részt vállaló Brogyáni (Brogyányi) Kálmán⁸ foglalta össze, akinek A *fény művészete* című, az absztrakt fotót, a fotogramot és a szociofotót a polgári kultúra ígéretes meghaladásaként értékelő műve fontos viszonyítási ponttá vált.⁹ A *Sarló*-ból kinövő, 1933-ban Pozsonyban létrejött *Sociofoto* csoport egy másik tagja, a Bauhaus-tanítvány

1 Vajda levelek (1936. aug. 18.)

2 Vajda levelek (1936. aug. 11.)

3 Vö. az 1972-es, Balatonbogláron Beke László által szervezett magyar-szlovák-cseh kézfogás-akcióval.

4 „Nagyon érdekelt, amit Pistáról írtál, valószínűleg nagyon komoly és képzett építész ő, és érdekelnének kutatásainak eredményei, sőt jó lenne beszélni is vele a közös problémákat illetőleg.” (vö.: 1. sz. lábjegyzet)

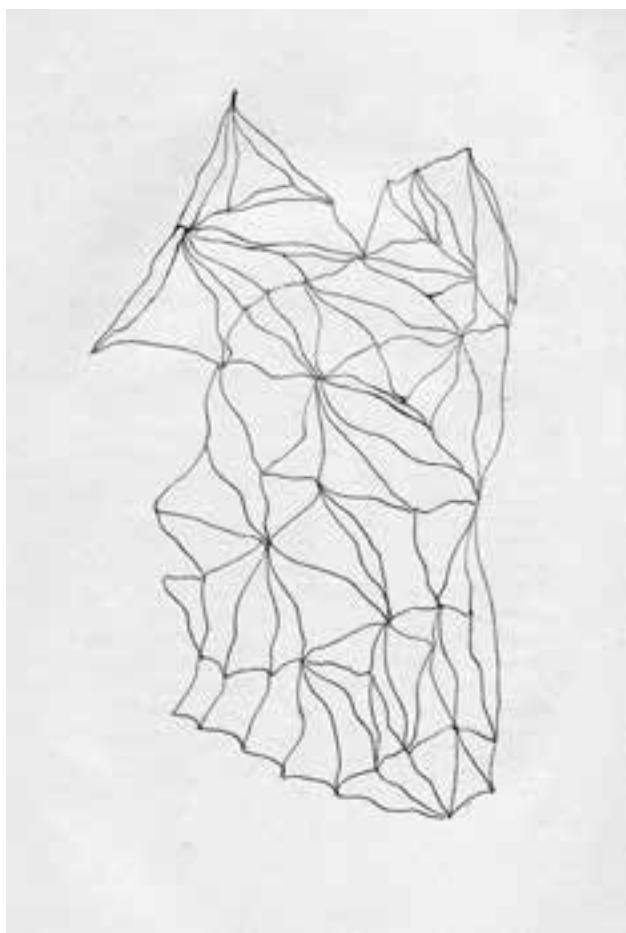
5 Szalatnai 1929.

6 Az 1936. augusztus 18-án írt levél tanúsága szerint ekkor még nem ismerték személyesen egymást. Vajda levelek (1936. aug. 18.)

7 Néhány pozsonyi épületterv után 1939-ben kivándorolt Svédországba, ahol több díjnyertes középületet, elsősorban kórházakat tervezett.

8 Vö. Hushegyi 2001.

9 Brogyáni é.n. 1933.



225. kép · Trost · Rajz (entoptikus grafománia) · a reprodukció forrása: Trost: *Vision dans le cristal. Oniromancie obsessionnelle*, Bukarest, Les Editions de l'Oubli, 1945

Blüh Irén (Irina Blühová) minden bizonnyal szintén tagja lehetett volna Vajdáék virtuális munkaközösségének, ráadásul a szociofotó mellett szívesen kísérletezett montázsokkal, különböző negatívokból összeállított transzparens portrékkal is. De valószínűleg a csoport többi tagja, így a később filmrendezőként ismertté lett Zsigmondi Boris¹⁰ vagy Fric Stroh is számításba jöhetett volna, nem beszélve a felméréseken rajzi dokumentációt is készítő, a fotózás mellett tipográfusként is jelentős Csáder Lászlóról.

A Sarló mozgalomban tevékenykedő képzőművészek¹¹ közül a *Munka-körrel* is kapcsolatokat kereső Lőrincz Gyulával Vajdáék akár találkozhattak is 1928–30 között a budapesti képzőművészeti főiskolán. Expresszív tájképei azonban legfeljebb Korniss oldottabb műveivel mutatnak csekély rokonságot.

A némiképp rokon alkotói elképzelések („szlovák poétizmus” – azaz a táj és az emberek álomszerű, szürrealis-expresszív átlényegítésének kísérlete) ellenére sincs sok közös Vajdáék és Blüh Irén férje, a többszörös identitású Weiner Imre (Imro Weiner-Král) művészi intencióiban.¹² (Ugyan a „tisztá” szürrealizmus is megjelent 1935-ben a szlovák művészetben Rudolf Fábry *Utáte ruky* [Levágott kezek] c. kötetével és kollázsaival, de mint irányzatnak, csak a 40-es években lett számottevő hatása.¹³)

Azt sem hagyhatjuk ki a számításból, hogy 1929–38 között Josef Vydra vezetésével Pozsonyban működött Európa egyik legkorszerűbb művészet-oktatási intézménye, a ŠUR (Škola umeleckých remesiel – Iparművészeti iskola), egy fiók-Bauhaus, olyan oktatókkal, mint Jaromír Funke, Mikuláš Galanda, Ludovít Fulla, s olyan vendégtanárokkal, mint Moholy-Nagy László és Kállai Ernő.¹⁴

Vajda és Korniss akkori művészeti gyakorlatának a szlovák (szlovenszkói) művészetben is hiába keresnénk közvetlen analógiáit. Ám nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az identitását, sajátos küldetését kereső, a magyar, (s ekkor már egyre inkább) a cseh kulturális hatásoktól függetlenné kívánó szlovák művészet a panaceát a lokális sajátosságok előtérbe helyezésében vélte felfedezni. Ezen belül többen kezdtek kísérletezni a szlovák népművészet, folklór és a modern művészet szintézisével. Kiemelkedett közülük Martin Benka, valamint a pozsonyi ŠUR két korábban említett tanára, Galanda és Fulla. Míg Benka expresszív-illusztratív módon alkotott balladás-neoromantikus hangvételű műveket,¹⁵ Galanda pásztoraihoz, paraszt-Madonnáihoz Picassónál keresett inspirációkat; Fulla pedig tudatosan nyúlt vissza a népi üvegfestmények, szöttesek formanyelvéhez és színvilágához. Mindenképpen ki kell emelni még egy analóg mozzanatot: Fulla és Galanda közös tevékenységét. 1930-tól kezdve rendszeresen találkoztak s dolgoztak együtt Fulla pozsonyi műtermében, s diskuszióik eredményeképpen született meg egy különös avantgárd folyóirat, a *Súkromné listy Fullu a Galandu* (Fulla és Galanda magánlevelei) négy száma. Nonfiguratív munkák, tipográfiai kísérletek mellett saját írásaikat is közölték, melyekben az avantgárd eredményeinek felhasználása és a korszerű szlovák művészet megteremtése mellett az archaikus és a modern motívumok, a népművészeti elemek beépítéséről, „a szlovák néplélek” kifejezéséről is szót ejtettek.¹⁶ (224. kép)

10 Vö. Hlaváč 1974, 197–198.

11 Vö. Sándor 1978, 535–541.

12 Utólag ugyan szürrealistának minősítette ezt a korszakát: Weiner-Král 1970.

13 Nadrealizmus/Surrealizmus 1964

14 Monográfikus feldolgozása: Majzišova 2013; vö. még: Štraus 1980, 323–332.

15 Vö.: Abelovsky 1983, 7–24.

16 Hrabušický–Polačková 2011, 192–207. Illečková 1992.

Ha – menyasszonya és egyéb kapcsolatai révén – a szlovákiai képzőművészetre lehetett is Vajdának némi rálátása, ez az erdélyi–romániai–román művészet vonatkozásában nem mondható el. Se neki, se Kornissnak nem voltak erdélyi kapcsolatai, s budapesti kiállításokon sem láthatott Romániában született műveket,¹⁷ nem voltak összefoglaló jellegű kiadványok sem.¹⁸

Mindenesetre van egy fontos párhuzam: nem kis mértékben a *Sarló* példája nyomán a 30-as évek elején a fiatal erdélyi egyetemisták, értelmiségiek maguk is falukutató mozgalmat indítanak. Az ebből kinövő Erdélyi Fiatalok csoportját, s a hasonló című, általuk indított lapot azonban a felvidékieknél jóval kevésbé befolyásolta a baloldali, kommunista ideológia, így ez inkább szaktudományos és kisebbségvédelmi keretek között maradt. Erősen hatott rájuk a világhírű román szociológiai professzor, Dimitrie Gusti komplex szemléletet képviselő, s célul a „társadalmi archeológiát” kitűző munkássága.¹⁹ (A Gusti kezdeményezésére és koncepciója alapján éppen 1936-ban Bukarestben megnyitott, a paraszti életmód komplex bemutatására fókuszáló szabadtéri néprajzi múzeum feltehetően még a szigorú Vajda tetszését is elnyerte volna.) Ennek következtében viszont faluszociográfiák jóval egzaktabbak lettek a *Sarló* mozgalomban készülnél, így a művészeti reflexióknak jóval kisebb szerep jutott bennük. Talán az építész–művészettörténész Debreczeni László Kós Károly nyomdokain készült rajzai jelentenek kivételt.²⁰ S nem igazán találjuk nyomát a két szentendrei festő szintézisreemtő metódusaival rokon törekvéseknek sem.

Erdélyben is inkább a szociofotósok között kereshettek volna szövetségeseiket: például Roth Lászlóban, aki a 30-as évek elején Temesváron működött, s 1933-ban megjelent, *Az új fotográfia* c. könyvében a szociofotó mellett kiemelten foglalkozik a „szociomontázssal” is, s aki éppen Brogyáni Kálmán elméleti munkásságából tanulta a legtöbbet,²¹ vagy Józsa Bélában, aki „szenvedélyesen fényképezi a nyomort”.²²

A *Contimporanul* fémjelezte román avantgárd ekkorra már javarészt megszűlő, mivel a neoklasszicizmus irányába tett egy félfordulatot.²³

Máskülönben a román művészetben is idejekorán felmerült a népi, népművészeti tradíciók modern művészetbe emelésének igénye, az ortodox hagyományok inspirációjával kiegészülve. Francisc



226. kép · Vilém Reichman · Hurokcsapdák · 1940 (Az Elhagyott gyűjteményből) · a reprodukció forrása: Skupina Ra, Galeria hl. mesta Prahy, 1988. 20.

Șirato, Sabin Popp, Camil Ressu és a többiek törekvései azonban megrekedtek a tematika poszt-impreszionista látványfestészetbe oltásának szintjén.²⁴ Ha stílusán–intencionálisan nem is, de szemléletük komplexitásában, merészségében az idősebb Corneliu Michăilescu²⁵ és a Vajdával majdnem egykorú, eksztatikus színörvényeket, maszkokat (!) festő Ion Țuculescu kerülhetett volna közelebb e virtuális munkaközösséghez. (Logikailag a román szürrealisták is szóba jöhetnének, de a 30-as évek elején rájuk jellemező radikálisan provokatív, gyilkos humorú hangvétel,²⁶ a hozzájuk kapcsolódó művészek (Victor Brauner, Jules Perahim) ortodox szürrealista stílusa igencsak távol állt Vajdáék elképzeléseitől, s csak a 30-as, 40-es évek fordulójától, Dolfi Trost fellépésétől lehet kimutatni – legalábbis formai – analógiákat. (225. kép)

Romániával ellentétben Jugoszláviáról és a jugoszláv (pontosabban a szerb) művészetéről Vajda személyes tapasztalatokkal is rendelkezett, hiszen a Valjevóából való visszaköltözésük után is

17 Az első átfogó jellegű erdélyi kiállítást csak 1937-ben rendezték meg a budapesti Csekonics Palotában.

18 Az első ilyen könyv: Vásárhelyi 1937.

19 Venczel 1970, 821–825.

20 Péter Vass 1978, 1009–1012.

21 Vö.: Albertini 1998

22 Jordáky 1968, 1629.

23 Prügel 2008a, 79–90. A korszak román avantgárdjának alapos összefoglalója: Prügel 2008B

24 Erről bővebben: Vlasiu 2007, 45–52.

25 Dreptu 2007, 96–113.

26 Hogy csak néhány lapkezdeményezésük címét idézzük: *Pulă* (Fasz), 1931, *Muci* (Takony), 1932.



227. kép - A *Roztrhané panenky* (Széttört babák) c. kiadvány címlapja, 1942

meglátogatta ott letelepedett és családot alapított bátyjait. Olvasott is szerbül, könyvtárában, olvasmány- és irodalomjegyzékében több, a középkori szerb művészettel foglalkozó kiadvány is megtalálható. Kérdés viszont, hogy mennyiben ismerte szerb (jugoszláv) kortársainak művészetét.²⁷ Az egykor vérbő és a románnál sokszínűbb belgrádi szürrealista csoport ekkor már jócskán túl volt a zenitjén, ám a *Nemoguće* (Lehetetlen – 1930) és a *Nadrealizam danas i ovde* (A szürrealizmus itt és most – 1931–32) költői és művészei közül jó néhányan fogékonyak lehettek volna Vajdáék elképzelésére: mindenekelőtt a Vajdával egykorú Vane Bor (Stevan Živadinović), aki a 20-as, 30-as évek fordulójától csinál fotómontázsokat (melyeket statikus filmeknek nevez), majd rendkívül izgalmas, üvegcserepek felhasználásával készült fotogram-jaival szerepel a szürrealista lapokban. Neki 1936-ra sikerül az, amire Vajda hiába vágyott: dokumentumfilmet forgathat a korabeli Belgrádról. E művei, s néhány, csak reprodukcióban fennmaradt képe alapján nem állt messze a szentendreiek gondolkodásától. Jóllehet a szerb szürrealisták frankofil vonzódásaikban, s abban, hogy a csoport legtöbb tagja (Marko Ristić, Aleksandar Vučo, Oskar Davičo) egyszerre volt költő és képzőművész, nagyon sok rokon vonást mutattak a román szürrealistákkal, ám náluk sokkal kevésbé vonzódtak az irányzat naturalista vonulatához, műveikkel inkább az organikus-onirikus irányban tapogatóztak.²⁸ Ilyen volt az egyetlen képzett festő, Radojica Živanović–Noe irányultsága is. Vajda és Korniss 1936-os „klasszikus”, fegyelmezettőbb intencióitól még távolabb állnak ezek a törekvések, de az 1937-es fordulat utáni művekkel érezhető bizonyos rezonancia.

Mindenesetre 1936-ra mind a román szürrealizmus első hulláma, mind a szerb szürrealizmus jóval túl volt már csúcspontján, s így eleve nem lehetett mód valamiféle közvetlen kapcsolatfelvételre. Igazából más csoportok sem voltak alkalmasak erre. Az 1934-ben alakult *Život* (Élet) társaság a magyar Szocialista Képzőművészek Csoportjához hasonlítható új realizmusért szállt síkra, s inkább az „intim művészetet”, „tisztá művészetet” célul kitűző, a posztnagybányaiaknak megfelelő koloristák határozták meg a szerb művészet arculatát.²⁹

A szlovákokkal és a románokkal ellentétben a szerb művészetben nem találkozunk a népi tradíciót a modernitással ötvözni igyekvő törekvésekkel sem. Még leginkább az 1929–35 között működő zágrábi *Zemlja* (Föld) csoport törekedett egy, az idegen befolyástól megszabadulni tudó, többé-kevésbé autochton horvát művészet megteremtésére.³⁰ Tagjaik közül az autodidakta Ivan Generalić, majd hatására Željko Hegedušić és Marijan Detoni illesztette össze a naiv művészetet a társadalomkritikával, de stíláriis vonatkozásban távol álltak Vajdáék elképzeléseitől.

Röviden végigtekintve az „utódállamok” korabeli művészeti fejleményein, azt kell megállapítanunk, hogy Vajda és Korniss megálmodott közép-kelet-európai művészeti munkaközössége nem csupán azért lett álom, mert nem álltak rendelkezésükre az egy ilyen csoport megszervezéséhez szükséges anyagi eszközök és kapcsolati hálók, hanem azért is, mert törekvéseikkel ekkor tulajdonképpen társtalank voltak a régió művészetében, valójában nem találhattak volna maguknak igazi kapcsolódási pontot.

Esetükben egyfajta fáziseltolódásról beszélhetünk. A konstruktivizmus mint társadalom-átalakító idea a 20-as évek végére lecsengett a térségben, és „tartalékaktivizmussá”³¹ vált, ám a Bauhausban, illetve a mintájára működő hasonló oktatási intézményekben, mint a pozsonyi ŠUR-ban, a funkcionalista építészetben, az új fotóban sokat megőrzött energiáiból, s az éppen 1936-ban Brűnnben megjelent *Telehor*³² tanúsága szerint még számottevő potenciállal rendelkezett. Ez

27 Ilyen vonatkozásban egyedül a *Zenit* folyóiratot említi.

28 Vö.: Protić 1969, 10–21.

29 Ld. erről: Protić 1971, 7–13.

30 Depolo 2007 in: Vlasiu 2007, 36–50.

31 Fábry 1927.

32 Faksimile kiadása Gruber–Botar (eds.) 2013.

a dinamikus, a technikai haladás oldalán álló szemléletmód azonban messze esik Vajda „passzéista”, egy jól körülhatárolható környezetet modellező, annak tradícióit beépíteni kívánó gondolkodásától. A szürrealizmus első diadalmas korszaka szintén a múlté volt már ekkor, s a 30-as évek legvégén induló második is messze van még.

A konstruktivizmus és szürrealizmus összekapcsolhatósága a képzőművészetben nem tekinthető bevett gyakorlatnak, de például Bojtár Endrének az irodalmi avantgárd irányzatait rendszerező tanulmányában a két irányzat szoros, complementer módon fonódik össze.³³ („Azt lehet mondani, hogy a konstruktivizmust az emberesített, az embert magában foglaló világ, míg a szürrealizmust az egész világot, a szürrealist is magán átengedő ember érdekelte.”³⁴) Nem kizárt, hogy a Vajda–levélben emlegetett „konstruktív–szürrealista tematikát” valamilyen formában már évekkel korábban s mások is használták. Így Hegyi Lóránd, bár a szókapcsolat előfordulását dokumentálni nem tudja, megjegyzően érvel amellett, hogy a *Munka-kör* fiataljai már alkalmazták „az elvont geometrikus rendszerszervezés és a motívumok asszociatív jelentésrétegeinek egymásra vetítésén alapuló kifejezésrendszert.”³⁵ Jogosan állapítja meg azt is, hogy a 30-as évek elején az inkább csak hírből ismert, s kissé félreértett szürrealizmus nem volt a módszer egyenrangú komponense.³⁶ S bizony hozzá lehet tenni, hogy valójában az 1936-os vajdai definíció is meglehetősen pontatlan: konstruktív idea inkább a képsíkra feszesen kiterített, a centrálperspektíva előtti térábrázolási módszer gyakorlatát ötvöző szemléletmódot jelöl,³⁷ szürrealista fele pedig egy motívumszótár elemeinek transzparens összemontírozását, ütköztetését. Egy olyan részelemekből álló szintézist tehát, melynek sem komponensei, sem azok elegye nem volt igazából kompatibilis a régió akkori művészeti törekvéseivel. Valódi analógiák, rokon intenciók helyett olyan alkotókhoz kapcsolódhattak volna, akik néhány ponton (a műveikben megjelenő, de más karakterű konstruktív vagy szürrealis jegyekben, a népi tradíció felhasználásában, a szociofotóban vagy a fotómontázsban megjelenő társadalmi elkötelezettségben) ugyan nem álltak messze tőlük, de hiányzott a közös, együttes tevékenységhez szükséges összhang. Rádásul Vajda épp akkor kezdett kiábrándulni a Szovjetunió

fémjelezte baloldali ideaközösségből, sőt általában véve a politikai elkötelezettségből, amikor körülötte Közép–Kelet-Európában az avantgárd pis-lákoló mécsesét őrző alkotók egyre vehemensebben fordultak a baloldali–kommunista politizálás, a helyi kommunista pártok felé.

Vajdáék kísérletére egy erre alkalmatlan, apályos időpontban került sor. Nem voltak, s a politikai-társadalmi viszonyok miatt nem is születettek meg az internacionális hálózatok, melyekre alapozva lehetett volna építkezni. Rádásul hamarosan tapasztalni fogják, hogy „virágot bontott a fejsze...”³⁸

Vajda és Korniss 1936-os elképzelése tehát minden vonatkozásban utópikusnak bizonyult. Ez a nemes ideákon alapuló program ugyan a későbbiekben a közép-európai együttműködés, összefogás példájává, előképévé válhatott, de az adott helyzetben az adott művészeti fázisban nem volt, nem lehetett realitása. A konstruktív–szürrealista egyensúly amúgy is csakhamar felborult, Vajda és Korniss útja szétvált, s Vajda a művészetében 1937-ben bekövetkező, majd egyre radikálisabbá váló fordulat után nem kereste többé a kapcsolatot a régió művészeivel. Sőt, az utolsó nyarakon elfogadta ugyan a köré gyűlő fiatalabb művészek jelenlétét, de nem kívánt már belőlük csoportot, művészközösséget kovácsolni.

Júliával s a társakkal körülveve, de egyedül dolgozott. S bár az életmű 1937–40 közötti szakaszainak sincsenek szoros analógiái a kor művészetében, néhány elgondolkozdató párhuzam azért felfedezhető. Nem céлом most, hogy kitérjek a kínálkozó nyugat-európai életművekre (Ernst, Klee, Picabia, Fritz Winter, Oelze, Wols) vagy az amerikai absztrakt expresszionistákkal való összevetésre, most csak a hasonló hangütésű kelet–közép-európai alkotókat tekinteném röviden át.

A vajdai életművel rokon vonások több szempont alapján csoportosíthatók. Az egyikbe a kevés számú, közvetlen stíláriis-formai analógia kerülhet, a másikkba az a trend, mellyel Vajda fordulat utáni művészete végső soron összekapcsolható: ez a Kállai Ernő által pontosan érzékelt, a szürre-

33 Bojtár 1993, 43–70., kül. 48., ill. 64.

34 Bojtár, i.m. 62.

35 Hegyi 1983, 290.

36 Hegyi, i.m. 294–295.

37 Vö.: Radák 2013, 91–108.

38 Paul Celan: *Hallom, virágot bontott a fejsze...* (Kántás Balázs fordítása)

ális-expresszív-drámai elemek jól megfigyelhető felerősödésével járó „újromantika” vagy bioromantika. Végül pedig a régióban is találhatunk Vajdához hasonlóan szuverén, a festészet s egyben az emberi egzisztencia végső kérdéseit feszegető, konzekvens radikalizmusukkal a végpontokig jutó, bár stílusán kevésbé rokonítható alkotókat.

Az utóbbiakkal kezdve: a Vajdánál öt évvel fiatalabb cseh Václav Boštík a csendes, visszafogott realizmusból egy rövid expresszív átmenet után jutott el 1939–40 táján egy erőteljesen transzcendens, elementáris-archaikus szemléletmódhoz: csupasz kötömbök, monolitok, kockák, rácsok, maszkok jelentek meg képein. (Egy 1942-es rajzszorozata stílusán is emlékeztet Vajda túlvilági tájaira.³⁹ Egy másik magányos, csak halála után felfedezett cseh művész, Alén Diviš szintén egy expresszív periódus után, nem kis mértékben az 1939–40-es, francia börtönökben és internáló táborokban szerzett tapasztalatai nyomán jutott el 1941–42-ben a Vajda utolsó képeit idéző gomolygó sötét felületekig, melyeken firkák, torz lények nyüzsögnek – egy kissé az art brut nyers egzisztencializmusát megelőlegezve.⁴⁰

Ami a szenvedélyes, eruptív újexpresszionizmust és újromantikát illeti, az a cseh művészetre kevésbé volt jellemző, talán csak a barokkos Jan Bauch⁴¹ és a fiatalon elhunyt Václav Hejna⁴² tartozott ide, a szlovák művészetben pedig Vincent Hložník. A cseh szürrealizmus viszont Közép-Európa legértékesebb, 1934-től (ha Jindřich Štyrský és Toyen jóval korábbi artificializmusát az előzmények közé számíthatjuk) a 60-as évek legvégéig fennálló és legizmosabb avantgárd irányzata volt. Sokszínűségén belül a 30-as évek végén kifejezetten biomorf tendenciák tűnnek fel František Hudeček tekerdő-vonagló organikus lényeivel, František Janoušek egymáshoz csomózódó izomkötegekből álló figuráival, František Gross félig növényi, félig mechanikus alakzataival. Ezen a ponton ér össze a 42-es csoport hidegleglős „civilizatorikus” szürrealizmusa az „újhullámos” Skupina Ra háború ihlette „szürromantizmusával”. (226. kép) A II. világháború alatt tevékenykedő cseh szürrealisták sok szempontból rokoníthatók a kései Vajdával: egyszerre tekinthetők tárgyilagossáknak, illúzióktól menteseknek, mikor szemlélt tartanak a „széttört babák”⁴³ az európai civilizáció romjai fölött, és ezzel csak látszólag ellentétes, mert az aktuális helyzet-

re adott, lehetséges válasz a művészettel felelő „romantikus” attitűdjük⁴⁴. De ugyanúgy fel lehet fedezni a rokon hangütést a Vajda-művek és Bohdan Lacina „kígyótojásai”, Václav Zykmond organikus szörnyetegei, Václav Tikal holdbéli tájai és apokaliptikus dzsungeljei, Josef Istler fonadékai, Miloš Koreček a „természet mélyvilágát” idéző fotói, Jaroslav Puchmertl hermafrodita fejei között.

Hasonló rokon vonások a román szürrealisták 30-as évek végétől aktivizálódó képviselőinél is fellelhetők: így Paul Păun lángnyelveket, fonalkötegeket felidéző rajzaiban vagy Dolfi Trost szétrnyíló, tekerdő színcsíkjában, és az automatikus írást újraértelmező organikus-biomorf jellegű vaporizációiban.

Vajda második korszakának művészete így, ha nincs is közvetlen kapcsolatban a régióban a 30-as évek végétől fellépő expresszív-szürrealis művészettel, nem tekinthető teljesen társtalannak, beleilleszkedik annak a biosz és a logosz libikókájára felül, egyszerre hűvösen helyzetfelmérő és biomorf örvényekbe vesző szemléletmódjába. Ha nem foglalta volna le a terminus technicust az összehasonlító irodalomtörténet egy szintén kelet-közép-európai, részben hasonló, de korábban keletkezett és más hangsúlyokkal is jellemezhető tendenciára,⁴⁵ akkor talál szóval katasztrófizmusnak nevezhetnénk ezt a hangütést. Ez az új, a képzőművészetben megjelenő katasztrófizmus sok mindent megőriz az eredeti irányzat szellemi gyökereiből, apokaliptikus, eszkatologikus szemléletéből; mindemellett ugyanolyan aktuális marad Bergyajev felvetése⁴⁶ alapján a mikro- és makrokozmosz az emberi személyiségben megvalósuló egysége is. Sőt, ha a román vagy cseh szürrealisták fekete humorára gondolunk, még Čapek vagy Witkiewicz groteszk iránti vonzalma sem hiányzik belőle. Ami új, s ami Vajdát is eme új hangütés jellegzetes és fontos képviselőjévé teszi, az a civilizációhoz, annak haladáseszmenyéhez fűződő ambivalens viszony, s egyúttal a természet immanens, nem ember szabályozta folyamatainak és működési rendszerének elfogadása.

39 Boštík 1989.

40 Diviš 1988.

41 Spurny 1978.

42 Tesan 2013.

43 1942-ben *Roztrhané panenky* (Széttört babák) címmel jelent meg a csoport illegális kiadványa.

44 Vö.: Lorenc 1943, 45. A katasztrófizmus a 20-as, 30-as évek orosz, cseh és lengyel irodalmában megfogható, a válságjelenségekre reagáló tendencia. Vö.: Balogh 1993.

46 Balogh 1993, 24.



228. kép. Vajda Lajos · Madár madárral · 1939 · tus, papír · 445×550 mm · jelzés nélkül · Budapesti Történeli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest · MK: 1939/17.

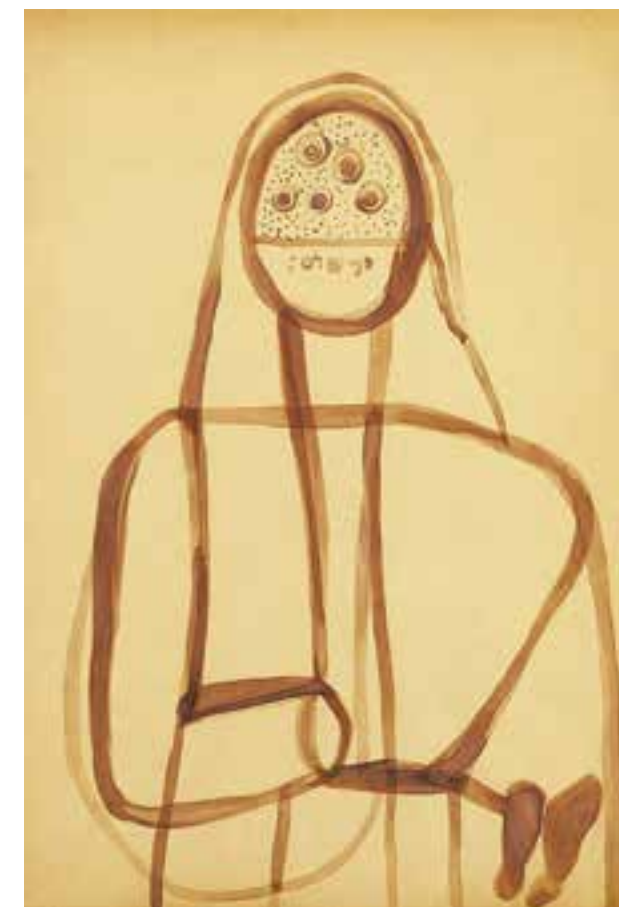
Rétegek: Vajda Lajos zsidósága

Saját, sokat idézett megfogalmazása szerint „...Vajda zsidó származású magyar, szerb hatásoktól befolyásolva.”¹ A tanulmány – amelynek itt terjedelmi okokból csak második része jelenik meg – ennek az életrajzi ténynek a jelentőségét két irányból közelíti meg.* Az itt nem, de a teljes szöveget közlő *Múlt és Jövő*ben megjelenő első rész a Vajda zsidóságát tárgyaló szakirodalmat elemzi kritikai nézőpontból, feltárva a recepciótörténetben megfigyelhető jellegzetességeket és motívumokat, vizsgálva a különféle narratívák kialakulását és áthagyományozódását. A tanulmány itt közölt, második része azt vizsgálja, hogy a jelenleg rendelkezésre álló források lehetőség szerint minél teljesebb felhasználásával milyen kép alakítható ki Vajda zsidóságáról, illetve annak rétegeiről. Ennek kapcsán meghatározó életrajzi tény családi háttere, míg érdeklődésének irányai olvasmányai alapján jellemezhetők. Döntő fontosságú szempontot jelent ezentúl, hogy milyen közegben vett részt a művész, beleértve ennek szociális és intézményi vonatkozásait is. Az, hogy milyen művészeti jelentőséget tulajdoníthatunk zsidóságának, egyrészt a közeg és a művészeti progresszió kapcsolatának vizsgálatával, másrészt a zsidó vonatkozású művek körének meghatározásával, későbbiekben pedig elemzésével állapítható meg.

Családi háttér

A művész családjára és identitására vonatkozó elsődleges forrásokat levelei, olvasmányjegyzékei, valamint a hozzá közel állók: özvegye, Vajda Júlia és barátai visszaemlékezései alkotják. A rendelkezésre álló információk végesek, az pedig, hogy témánk szempontjából mi került egyáltalán rögzítésre, esetleges. Vajda Júlia 1982-es halála megelőzte a zsidó identitás kutatásának nyolcvanas évekbeli konjunktúráját; ismereteink szerint ennek megfelelően nem készült vele kifejezetten Vajda Lajos és saját zsidó hátterére rákérdező interjú.²

Vajda Júlia Mándy Stefánia 1983-as monográfiája függelékeként közölt, 1943-ban írt életrajzi feljegyzései szerint a művész édesanyja „Vallásos volt, péntek este gyertyát gyújtott, megtartotta az ünnepeket.”³ Mándy a következőképpen fogalmaz: „Vajda Lajos gyerekkorában természetesen zsidó hittanórákon tanulta meg ősi vallásának iskoláskönyvekké zsugorított, kivonatos történetét



229. kép · Vajda Lajos · Madonna-torzó zsidó tojásmotívummal
· 1936 · lila tinta, papír · 633×446 mm · jelzés nélkül
· magántulajdon · MK: 1936/28. (XXVII.)

és a héber írásmódot. Családja nem volt a szó szigorú értelmében vallásos – a folytonosságot talán csak a péntek esti gyertyagyújtás jelentette. Jóval később, felnőttkorában került ismét szorosabb kapcsolatba a zsidó szertartási formákkal, nővérenek családja révén.”⁴

Vajda gyerekkorában családja ezek szerint fenntartotta a zsidó hagyományokat: mind a hetet, mind az évet az ünnepek ritmusa tagolta. Testvérei közül nővére családja bizonyosan megőrizte a hagyományokat. Azt, hogy zsidó vallású, de aszimilálódott családról van szó, jól mutatja a névadás gyakorlata. Vajda apja Fürstről magyarosított, mind az ő neve (Manó, az Emánuel változata), mind feleségéé (Judit) ószövegségi eredetű. Ezzel szemben gyerekeiknek a Miklós, Teréz (ő később fiának: Péter), Márton, Mátyás és Lajos neveket adták: ezek kivétel nélkül keresztény konnotációjúak, szentek nevei.⁵ A korszakban ez jellemző asszimilációs

1 Vajda levelek (1936. aug. 11.)
2 Petőcz György utal Vajda Júlia kiadatlan feljegyzéseire (Petőcz 2016, 169); ezekben talán szerepelhet még Vajda zsidóságára vonatkozó információ, bár nem nagy valószínűséggel, tekintettel Vajda kanonizációjában az egyetemes aspektusok előtérbe kerülésére és a Kádár-korszak zsidó identitást érintő, iratlan beszéd szabályaira. Vajda Júlia zsidóságáról: Kozák 2015, 15–17, 30. Vajda Júlia egy pontosabban nem azonosított, Párizsból Mándy Stefániának írt levele szerint Vajda testvére, Teréz megírta a művész gyermek- és ifjúkorát 1930-ig, a füzet azonban elveszett (Kozák 2015, 35).
3 Mándy 1983, 170 (Függelék: Vajda Júlia életrajzi feljegyzései Vajda Lajosról, 1943).
4 Mándy 1983, 77.
5 Apja később Manó Emil helyett előbbi teljesebb változatát, az Emánuelt használta. Nevek, születési és halálozási dátumok legteljesebb listája a szerző által készített.

* A teljes tanulmány a *Múlt és Jövő* 2018. évi 4. számában olvasható, a közlésért a szerkesztőt, Kőbányai Jánost illeti köszönet.



230. kép · Vajda Lajos · Kiűzetés (vázlat) · 1924 · ceruza, papír · 223·18 mm · jelzés nélkül · magántulajdon · MK: 1924/88.

stratégia volt, amely azonban korántsem jelentette a vallás, kultúra és identitás elhagyását, inkább a többségi társadalomhoz való formai igazodás jele volt. A családtörténet lezárását a holokauszt jelenti: özvegyén kívül Vajda szinte minden közeli rokonát meggyilkolták.⁶ Ő ezt már nem érte meg, a munkaszolgálat alatt súlyosbodó tüdőbetegségbe halt bele 1941-ben.⁷ Sírja a rákoskeresztúri (Kozma utcai) zsidó temetőben található.⁸

Identitás és tájékozódás

Vajda saját, zsidó hagyományhoz való viszonyáról alig rendelkezünk elsődleges, a művésztől származó forrással, a bevezetőben idézett, lakonikusan rövid nyilatkozat megléte is a véletlen műve. Leveleiben ugyanis a mindennapokról, aktualitásokról van szó, saját zsidósága ezzel szemben minden bizonnyal természetesnek vett adottság volt. Hogy mégis írt róla, annak oka egy gondolatmenet alátámasztása volt: „...felvázolni érdeklődési körünk kereszteződésének érdekes egységét (dialektikus valami). Adva van két ember: Korniss és Vajda. Születtek 1908-ban, »Nagy«-Magyarországon. Korniss görögkatolikus székely, Vajda zsidó származású magyar, szerb hatásoktól befolyásolva. Korniss: született Székelyföldön, Vajda: Göcsejben [...]”⁹ A tükörszimmetrikus jelölésű térképpel illusztrált gondolatmenetben a „keleten” született, „nyugaton” felé orientálódó Korniss és saját magát (aki „nyugaton” született és „kelet” felé orientálódik) hasonlított össze, mint akik dialektikus egységet alkotva művészeti híd-szerepet foglalnak el!¹⁰ (203. kép)

Bizonyos továbbá – a források tanúsága szerint –, hogy Vajda érdeklődött a zsidó történelem, kultú-

ra és művészet iránt. Olvasmányai között megtalálható volt Simon Dubnovtól *A zsidóság története*, a *Múlt és Jövő* című zsidó folyóirat, valamint egy kötet a héber kódexekről és a bécsi *hagada* egyik, pontosabban nem azonosítható kiadása.¹¹

Zsidó intézmények és nyilvánosság

A zsidó intézmények szerepe Vajda művészi fejlődése, megélhetése és művészetének nyilvánossága szempontjából egyaránt jelentős volt. A rossz anyagi helyzetű művész (illetve eleinte családja) fiatal korától élt a zsidó szociális és kulturális intézmények nyújtotta lehetőségekkel. 1922 őszén rajzait az OMIKE, az Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület rajziskolájába adta be, ahova 1923-ban be is iratkozott.¹² (Az OMIKE Képzőművészeti Szabadiskolát Frisch Ármin alapította, a zsidó fiatalság orvosi és mérnökképzésének 1920-as megszervezése után. A cél minden esetben az volt, hogy a felsőoktatásból már a zsidó származású hallgatók számát jelentősen korlátozó *numerus clausus* elfogadása előtt is, a „napról-napra” ismétlődő „inzultusok” miatt kiszoruló hallgatók oktatását biztosítsa.¹³) Ekkoriban „egy-két télen át” a MIKÉFE, a Magyar Izraelita Kézmű- és Földművelési Egyesület tanoncotthonában lakott (Damjanich utca 48.).¹⁴ 1927-ben a rajzisko-

jesebben: Kozák 2009, 19–20; részlegesen: Mándy 1983, 169 (Függelék: Vajda Júlia életrajzi feljegyzései Vajda Lajosról, 1943); Jakovits–Kozák 1996, 21.

6 Jakovits–Kozák 1996, 23 (itt holokauszt és világháború szerepel). Kozák szerint Vajda testvérei közül Mátyás még csecsemőkorában meghalt, a többiek (valamint Teréz fia, Péter is) mind a holokauszt áldozatai lettek (Kozák 2009, 19–20). Vajda Júlia egy pontosabban nem azonosított, Párizsból Mándy Stefániának írt levele megerősíti, hogy Teréz, férje és fia a holokauszt áldozata lett (Kozák 2015, 35). A művész halála és a munkaszolgálat szakirodalmi narratív kapcsolatáról lásd jelen tanulmány – itt nem, csak a *Múlt és Jövő*-ben közölt – *Áldozat* című részét.

7 Betegségéről orvosi szemszögből: Czeizel 2009, 473–483.

8 17C parcella, 4. sor, 17. sír.

9 Vajda levelek (1936. aug. 11.)

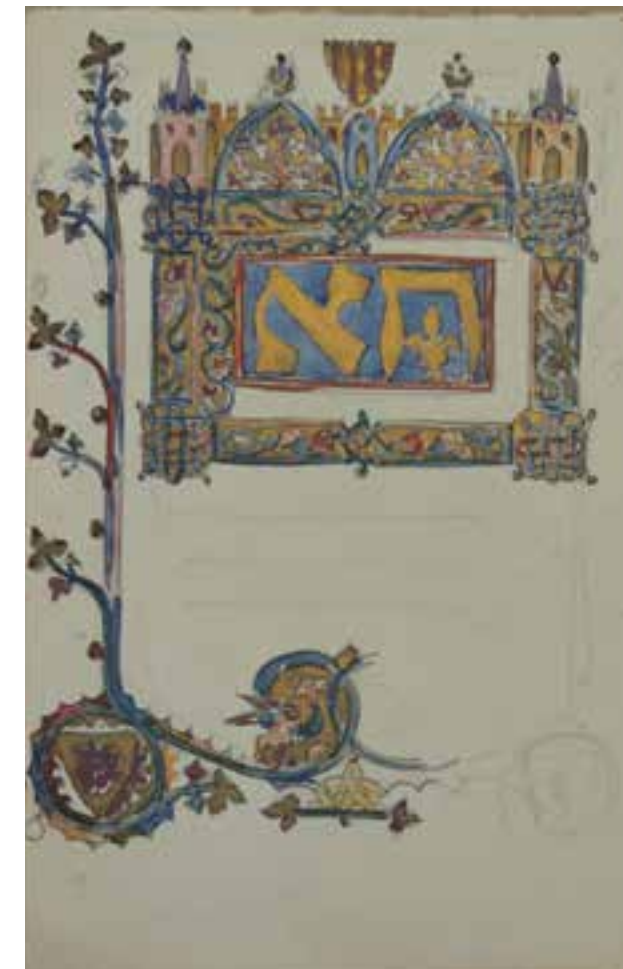
10 Arajzolt térképet tartalmazó levéloldalt közli: Jakovits–Kozák 1996, 24.

11 Radák 2013, 140, 154; Simon Dubnov: *A zsidóság története az ókortól napjainkig*. Budapest, 1935 (KK003); Munkácsi Ernő: *Mini-atüzművészet Itália könyvtárában. Héber kódexek*. Budapest, 1937 (KK008) [KK: kisméretű, kockás Pepita füzet]. *Múlt és Jövő*. Mándy 1983, 201. A „bécsi Haggada” Mándy visszaemlékezésében szerepel, mint a Fővárosi Könyvtárból kölcsönzött könyv (Mándy 1978, 11).

12 Előbbire: Jakovits–Kozák 1996, 21; utóbbira emellett: Mándy 1983, 169 (Függelék: Vajda Júlia életrajzi feljegyzései Vajda Lajosról, 1943).

13 Patai 1927, 338.

14 Mándy 1983, 169 (Függelék: Vajda Júlia életrajzi feljegyzései Vajda Lajosról, 1943). A MIKÉFE-ről: Kertész 2011; Izsák 2000.



231. kép · Vajda Lajos · Könyvlapdász II. (héber betűkkel) · 1927 · tempera, papír · 277·190 mm · jelzés nélkül · magántulajdon · MK: 1927/23.

lában utazási ösztöndíjat kapott.¹⁵ Étkezését később budapesti tartózkodásai folyamán az OMIKE felsőoktatásban tanulók számára létrehozott menzája, a Mensa Academica biztosította (Üllői út 11–13.).¹⁶ Tudjuk továbbá, hogy 1940-ben, munkaszolgálatosként a zsidó hitközséghez adott be kérvényt.¹⁷ (Arról, hogy párizsi tartózkodása alatt hasonlóképpen igénybe vette-e zsidó szervezetek támogatását, nincs információnk.) Úgy tűnik, hogy a művész megélhetése biztosítása érdekében – családját és barátait leszámítva – egyedül a zsidó vallás egyik alapvető értékét, a jótékonyágot (*micve*) gyakorló intézményekhez fordulhatott.

A zsidó intézmények szerepe azonban nemcsak szociális szempontból, hanem – részben előbbivel összefüggésben – műveinek nyilvánossága szempontjából is számottevő. Az OMIKE a zsidótörvények miatt nehéz helyzetbe került művészek megsegítésére szervezte meg a Művészakciót, amelynek keretében előadások mellett kiállításokat is rendeztek, hogy a művek nyilvánosságának biztosítása mellett eladásokkal segítsék a művészeket. Vajda bizonyosan részt vett az első kiállításon 1939 decemberében (*Zsidó Képzőművészeti Kiállítás*).¹⁸

A nyilvánosság fontos terepét jelentette ezentúl a *Múlt és Jövő* című zsidó folyóirat. 1927-ben ebben közöltek műveiről reprodukciókat, míg Bálint Endre Vajdáról szóló, illusztrált cikke – amelynek megjelenését a művész monográfusa, Mándy Stefánia szerint „igen várta” – szintén itt jelent meg, azonban már csak halála után, 1942-ben.¹⁹ Mindezen túl Szabó Lajos és Tábor Béla 1937-ben *Dor* (Nemzedék) címmel összeállította egy „zsidó szellemi irányultságú folyóirat” egyetlen, végül meg nem jelent számát, amelynek címlapját Vajda Lajos tervezte; kiadója a Habonim nevű cionista szervezet lett volna.²⁰ Végezetül, Vajda nemzetközi szinten sem habozott zsidó kontextusban megjelenni: 1939-ben egy Párizsban kiadni tervezett, zsidó festőkről szóló kötet számára küldött magáról szöveget és műveiről reprodukciót.²¹

Zsidó kapcsolati háló, szubkultúra és ellenkulturális közeg

A művész zsidó szociális és kulturális intézményekkel való kapcsolatából identitására nézve mindössze annyi következtetést vonhatunk le, hogy nem

15 Patai 1927, 338.

16 Az OMIKE-ről: Horák 1998; Harsányi 2015; Harsányi é. n. A menza pontos címét közli: Czeizel 2009, 478.

17 Vajda levelek (1940. szept. 15.): „...sokkal fontosabb szerintem egy tétlikabát, amire nagyobb szükségem van, és azt Pesten is tudom viselni. Még ma megírom a hitközségi kérvényt is, bár nem hiszem, hogy adjanak valamit.”

18 A tárlat címe ebben a formában: Sz. n. 1939, 4. Vajda részvétele: Sz. n. 1940, 6; H. L. 1940, 337. A második, 1941 februári tárlaton a kiállítók felsorolásában ő nem, csak felesége szerepel, Richter Júlia néven (Major 1941, 43), ennek azonban Harsányi László közlése ellentmond: Harsányi é. n.: [http://omike.hu/omike/kepzomuveszeti-kiallitasok/vajda-lajos/171/i-kepzomuveszeti-kiallitas/15](http://omike.hu/omike/kepzomuveszeti-kiallitasok/vajda-lajos/171/i-kepzomuveszeti-kiallitas/14) (letöltve: 2018. 08. 01.)

19 Vajda 1927; Mándy 1983, 208; Bálint 1942.

20 Vagy Vajda tervezte volna – a címlapterv nem maradt fenn. Horváth 2011: „1937-ben Habonim címmel összeáll egy zsidó szellemi irányultságú folyóirat egyetlen száma: a címlapot Vajda Lajos készíti, akivel Szabó még Párizsban kötött szoros barátságot, a vezércikket pedig Tábor Béla írja. Szabó itt az Adalékok a marxizmus bírálatához című írásával szerepel.” Horváth Ágnes tájékoztatása szerint azonban (akinek szíves segítségét ezúton is köszönöm) a Habonim nevű cionista szervezet a kiadó lett volna, a tervezett cím *Dor* (Nemzedék) volt. Horváth Ágnes emailje a szerzőnek, 2018. 08. 15.

21 Vajda levelek (1939. dec. 23.): „Itt van most Párizsból egy magyar szobrász, aki állítólag egy majd ott megjelenő könyv számára gyűjt itteni zsidó festőkről adatokat. Aronson szerkeszti, az, aki azt a Chagall-könyvet írta, ami nekünk is megvan. En is írtam magamról pár sort, és adok néhány gyengébb reprodukciót.” A szobrász személyéről nincs információ. Kétséges, hogy a szerkesztő valóban Boris Aronson lett volna, tekintettel arra, hogy ő ekkoriban már az Egyesült Államokban élt. Sokkal valószínűbb, hogy a névazonosság miatt Vajda összekeverte Chil Aronsonnal, aki az 1930-as években számos, zsidó művésztől és művészekről szóló írást közölt, elsősorban jiddis nyelven, többek között egy jiddis enciklopédiában, mindamellett 1937-ben létrehozott Párizsban egy, zsidó művészeket tömörítő szervezetet is. Az eddig fellelt szakirodalom nem jelzi az enciklopédia pontos címét, így egyelőre bizonytalan, vajon szerepel-e benne Vajda (Nieszawer 2015, 31).

tagadta meg származását, és lehetőségeihez mérten igyekezett az új, budapesti környezetben ebből adódó kulturális tőkét kamatoztatni.

Az OMIKE-menza azonban Vajda kapcsolati hálója szempontjából is kulcsfontosságú volt: itt ismerte meg későbbi feleségét, Richter Juliát, valamint itt kötött közelebbi barátságot Bálint Endrével is.²² A menza nemcsak ingyenes étkezést biztosított, hanem a fiatal művész és értelmiségi réteg találkozóhelye, társas közege is volt. Nem véletlen, hogy azok a művészek, akikkel Vajda közelebbi kapcsolatot tartott – Korniss kivételével – mind zsidók voltak: hogy egy ennyire hangsúlyosan zsidó közegben mozgott, az belső készítés mellett külső okoknak is volt köszönhető.²³ A harmincas évek magyar politikai hátterét az egyre súlyosbodóan antiszemita Horthy-rezsim jelentette, amely retrográd ízlésvilága miatt ellene volt a progresszív kortárs művészetnek. (Arról nem is beszélve, hogy a progressziót képviselő alkotók közül, aki esetleg származása miatt nem, az baloldalisága miatt volt a rendszer számára elfogadhatatlan.) A művészeti piac és művészeti szervezetek (például a KUT – Képzőművészek Új Társasága) ízlése a fiatal művészgenerációhoz képest szintén konzervatív volt.²⁴ Ebben az elutasító közegben a fiatal, progresszív zsidó művészek művészeti és társadalmi szempontból egyaránt egymásra voltak utalva, csoportjukat szubkulturális működésmód jellemezte.²⁵ A politika és művészet hatalmi pozícióját elfoglalókhöz képest egy – jórészt zsidó származásuk miatt is hátrányosan megkülönböztetett alkotókból álló – politikai és művészeti ellenkultúrát alkottak.

Zsidó származás és művészeti progresszió

Vajda többes – legalább három ágú – kötődése, identitása (vö.: „zsidó származású magyar, szerb hatásoktól befolyásolva”) értelmezésében nemcsak a különböző forrásból származó motívumok harmonikus összekapcsolását, egymásba írását segítette elő, hanem olyan érzékenységet, a másra, az újra való nyitottságot is jelentett, amely magától értetődővé tette számára a több irányban való tájékozódást, a lokális tradíciók használata mellett egyúttal a korabeli külföldi művészeti irányzatokhoz való problémamentes kapcsolódást.

A szakirodalomban Vajda származásának művészeti jelentőségére elsőként Körner Éva mutatott rá, a hatvanas évek kontextusában meglepő nyíltsággal. 1963-ban a következőket írta: „Származása és különös fogékonysága következtében valamilyen kelet-európai nép szelleméből táplálkozó művet fogalmazásával az össz-európai művészet élvonalába emelkedett.”²⁶ 1969-ben így írt ugyanerről: „Vajda a sajátos magyar anyagot úgy értelmezte, hogy az lehúzó speciális lokális kötöttség nélkül alkalmassá vált a magasabb általánosság szintjén mozgó egyetemes gondolat megfogalmazására. Személyes volta, helyzete predesztinálta erre: mint ő mondta: »zsidó származású magyar, szerb hatásoktól befolyásolva«. A legjogfosztottabb kaszthoz tartozott, a kiközösítettek közé, és szellemileg a legszabadabb volt.”²⁷

Zsidó vonatkozású művek és motívumok

Ahhoz, hogy képet alkothassunk Vajda életművében a zsidó identitás jelentőségéről, számba kell vennünk, milyen művek vehetők figyelembe e tekintetben. Az oeuvre katalógust alapul véve – amelynél, különösen a korai művek esetében illusztráció hiányában sajnos a képcímekre vagyunk kénytelenek hagyatkozni – a téma korántsem csak az 1936–37-es években jelent meg, téves ezért ezt az idő-

22 Mándy 1983, 172 (Függelék: Vajda Júlia életrajzi feljegyzései Vajda Lajosról, 1943): „1935 őszén a diákmenzán ismerkedtünk meg. [...] Bálint Endrével Vaszary rajziskolájában találkoztam először, de tulajdonképpen a diákmenzán ismertem meg.”

23 Vajda levelei alapján Hernádi Miklós hívta fel korábban a figyelmet a zsidó közegre és kísérelte meg körvonalazni a művész zsidó identitását: „Másokkal, mint zsidókkal ebben a korszakban nemigen érintkezett, talán csak Korniss, Kmetty és Kállai volt kivétel. [...] Évekig étkezett a zsidó menzán, eljárt a zsidó kulturális intézményekbe, Patai József *Múlt és Jövőjében* tervezte megjelentetni rajzait, és a munkaszolgálatban is zsidók vették körül. [...] Ámoshoz hasonlóan sohasem habozott zsidó jelképeket is bevonni műveibe. Legalábbis kulturálisan tehát mindvégig zsidó volt [...]” (Hernádi 1997, 114–115).

24 Vajda KUT-tal való konfliktusához: Mándy 1983, 173 (Függelék: Vajda Júlia életrajzi feljegyzései Vajda Lajosról, 1943).

25 Baráti mellett szoros családi kapcsolatok is átszőtték ezt a társaságot, ahogy később a Vajda örökségét ápoló, Rottenbiller utca művészkolóniát is. Vajda (eredetileg: Richter) Júlia testvére, Richter Irina Bálint Endréhez ment hozzá, míg Bálint Endre nővére, Bálint Klára előbb Szabó Lajos, majd Szerb Antal felesége volt. A háború után Tábor Béla és Mándy Stefánia (mindketten auschwitzit túlélők) házasodtak össze. (Kozák 2015, 12–13, 37).

26 Körner 1963, 62–63.

27 Körner 1969, 5.

28 Lásd Rózsa T. Endre korábban ismertett cikkeit (Rózsa T. 2009a; Rózsa T. 2009b).



232. kép · Vajda Lajos · Báránys betűszegélyvel · 1937 · ceruza, papír · 315×475 cm · jelzés nélkül · Antal–Lusztig-gyűjtemény · MK: 1937/99. (162. kép)

szakot valamiféle törésként értelmezni.²⁸ Azokat a műveket tekinthetjük zsidó vonatkozásúaknak, amelyek esetében az ábrázolás témája vagy annak egyes elemei, motívumai kapcsolatba hozhatók a zsidó vallással, kultúrával, szimbólumokkal, vagy a zsidóság történetével.

A zsidó vonatkozásúaként is értékelhető motívumok esetében fontos jelezni, vajon a források alapján eredetükben és a művész intenciója szerint értékelhetők-e ekként, vagy ezek hiányában, esetleg a meglévő források ellenében, utólagos interpretációról van szó. Jó példa utóbbira a szomorúfűz motívum, amely gyakran szerepel zsidó sírköveken. Nem kizárt, hogy Vajda látott hasonló ábrázolásokat, illetve tisztában volt zsidó konnotációjával, ezért legitim módon tárgyalható – főként, ha más motívumok is erősítik ezt az interpretációt – zsidó kontextusban. Ebben az esetben is figyelembe kell venni azonban azt a – legalábbis óvatosságra intő – tény, hogy levele tanúsága szerint a felhasznált motívum eredetileg keresztény temetőből származik.²⁹

A szakirodalom korábban csak Vajda utolsó éveiben készült műveit tárgyalta zsidó kontextusban, azonban a szóba jöhető alkotások köre jóval tágabb. Vajda legkorábbi, zsidó vonatkozású alkotásai 1922–24 között készültek. Ezeken Mózes első és második könyvében (a tórában, illetve keresztény nézőpontból az ószövetségben) szereplő jeleneteket illusztrál: *Mózes vizet fakaszt a sziklából*, *Izsák feláldozása*, *Kiűzetés a Paradicsomból*, *Ádám és Éva*, *Kiűzetés (vázlat)*. (230. kép) Ezek a – talán ikonográfiai előképek nyomán készült – művek, vagy egy részük feltehe-

tően az OMIKE rajziskolájának kontextusában jött létre. (A hangsúlyosan zsidó – és nem keresztény – kontextust támasztja alá, hogy ekkori műveiben – az oeuvre katalógus tanúsága szerint – újszövetségi témák nem jelennek meg.)

Az 1927-es évből három, minden bizonnyal iskolai feladattal összefüggésbe hozható, zsidó vonatkozású, könyvekhez kötődő grafikát ismerünk: *Cimlaptervek (Eszter könyve)*, *Könyvlapdész I. (Menórával)*, *Könyvlapdész II. (héber betűkkel)*.³⁰ (231. kép) Ószövetségi vonatkozású továbbá az 1927-es *Múlt és Jövőben* megjelent *Pontozott kópia* van Dyck *Sámson és Delila* című képe után.³¹ A konkrét ábrázolások ismeretének hiányában, címeik alapján két további munka kontextusát adhatja a zsidó vallás: a *Gyülekezet* feltehetően, a *Péntek este* szinte bizonyosan ide sorolható. Az 1922 és 1927 között készült fiatakori művekről azonban – reprodukció híján – egyelőre nem tudunk bővebbet mondani.

Vajda 1936–39 között számos, elsődlegesen a zsidó valláshoz kötődő motívumot és elemet használt fel műveiben. Az első csoportot az oeuvre katalógus leíró jellegű címadása szerint a „zsidó tojásmotívumot” szerepeltető művek alkotják: *Madonna-torzó zsidó tojásmotívummal*,

29 Vajda levelek (1936. szept. 3.) (Jakovits–Kozák 1996, 45): „Például van egy szomorúfűzfa-motívum (melyet az itteni temetőben lévő egyik sírkerestről rajzoltam) és ezt vagy 12 különféle rajzon keresztül kopíroztam [...]” Zsidó motívumként értékeli: S. Nagy 2006, 146: „...a zsidó vonatkozásúakat emelem ki: héber betűs fatojás, zsidó imakönyvlap, sírkő, fűzfa (zsidó sírokon) [...]”; valamint Rózsa T. 2009b, 17.

30 A *Múlt és Jövő* „Az OMIKE Műbarátok Köre grafikai iskolájából” jellel illusztrációkat közlő lapszáma (Patai 1927; Vajda 1927) alapján jellemzőek voltak a hasonló grafikai feladatok.

31 Vajda 1927, 330. A mű az oeuvre katalógusban nem szerepel.

Kollázs zsidó tojásmotívummal, Fa zsidó tojásmotívummal, Tusrajz zsidó tojással. (229. kép) A rajtuk szereplő, tojás alakú, héber betűs Jeruzsálem feliratot viselő fűszertartóval akkor találkozott Vajda, amikor Bálint Endrénél lakott. A tárgy Mándy – minden bizonnyal Bálinttól származó információja – szerint *jom kippur*kor, az engesztelés napján volt használatos.³²

A második csoportot a nyomtatott héber szöveget montázs formában felhasználó, 1937-es művek jelentik: *Kollázs a festő alakjával, Madaras kollázs, Könyvlap szomorúfüzzel, Kapu petróleumlámpával, A tisztaság alapja (1937?)*.³³ (129. kép) Forrásuk minden bizonnyal azonos: Vajda 1937-ben a Teleki téri piacon vásárolt egy zsidó imakönyvet, amelyet kifejezetten montázsok alapanyagául szánt.³⁴

A harmadik csoportba a kézirásos héber feliratot tartalmazó műveket sorolhatjuk: *Képmontázs, Madaras montázs cirill és héber betűkkel, Báránys betűszegéllyel, Állatfigurás kompozíció héber feliratokkal. (204., 232. kép)*

A fentiekén túl 1937 telén Vajda Ámos Imre és Anna Margit műtermében rendezett kiállításán a részleges műtárgyjegyzék alapján szerepelt egy *Kabbalista szimbólum* című munka, amely azonban az oeuvre katalógusban nem található meg.³⁵

Zsidó művészek esetében Vajda életművén túlmenően is – elsősorban a 20. század második felében – gyakori a zsidó identitás tárgyiasult formáinak felhasználása, elsődlegesen imakönyvek és sírkövek kapcsán. Ezek ugyanis minden – akár vallásos, akár szekuláris – zsidó családnál, illetve környezetében megtalálhatóak, így kézenfekvő forrásaivá váltak a zsidó identitás műalkotásokban való tematizálásának.³⁶

Az, hogy a fenti, zsidó vonatkozású műveket összességében soknak vagy kevésnek tekintjük – példának okáért a keresztény eredetű motívumokkal összevetve –, és hogy az életművön belül milyen jelentőséggel látjuk el, interpretáció kérdése. A zsidó vonatkozású művek itt ismertetett csoportja azonban még minden bizonnyal bővülni fog Vajda illusztrált és bővített oeuvre katalógusának elkészültével, az alkotások elemzésére is ekkor lehet majd érdemben sort keríteni.

Konklúzió

A szakirodalom elemzése nyomán Vajda Lajos recepciótörténete témánk szempontjából két, márkánsan eltérő szakaszra bontható. A rendszerváltás előtt a művész zsidó származása és a holokauszt jórészt csak érintőlegesen merült fel, elsősorban a művek, illetve halála kapcsán neki tulajdonított szerepek (jós, krónikás, ellenálló, valamint áldozat) és a Chagall-lal való művészi párhuzam okán. Ezek a vonatkozások egy egymásra épülő, fokozatosan kiteljesedő értelmezési hagyományt jelentenek. Ezzel szemben a Vajdát kifejezetten zsidó kontextusban tárgyaló művek – S. Nagy Katalin 1976-os tanulmánya kivételével – a rendszerváltás után születtek.³⁷ A korábbi korszakban mutatkozó hiányt a Kádár-korszak hivatalos emlékezetpolitikájának és a korabeli nyilvános diskurzust jellemző

beszédszabályoknak tudhatjuk be, míg a téma hangsúlyos felbukkanását a zsidó identitás kutatásának nyolcvanas évekbeli fellendülése készítette elő. A Vajdát zsidó szempontból vizsgáló művek – kevés kivétellel – egymástól jórészt függetlenül, a korábbi, hasonló publikációkra nem támaszkodva vetették fel újra és újra a téma hiányát és tárgyalták annak egyes vonatkozásait, azonban nem merítették ki az összes rendelkezésre álló forrást.

Vajda zsidóságáról az információk korlátozott mennyisége miatt soha nem lesz lehetséges teljes képet alkotnunk. Korai halála miatt Vajda, illetve a hivatalos emlékezetpolitika és ezzel összefüggésben a kutatástörténet sajátosságai okán a hozzá közel állók életében még nem merült fel a zsidó identitás, illetve a holokauszt kontextusa, így nem rendelkezünk erre vonatkozóan *oral history* forrásokkal. (Mindenesetre a támogató társadalmi és intézményi keretek hiányát okolhatjuk azért is, hogy S. Nagy Katalin 1976-ban felvázolt kutatási programja beteljesületlen maradt.)

Ennek ellenére Vajda zsidóságának egyes rétegei a töredékes források összeillesztésével és elemzésével felfejthetők voltak. Vajda asszimilálódott, de zsidó vallású, az ünnepeket tartó családba született. Művészi fejlődése, szociális helyzete és műveinek nyilvánossága szempontjából fiatal korától kezdve folyamatosan támaszkodott a zsidó felekezeti fenntartású intézményekre; ezen felül sem hazai, sem nemzetközi kontextusban nem volt ellenére, hogy művei zsidó közegben jelenje-

nek meg. Az a progresszív művészkör, amelyben otthonosan mozgott, ahonnan felesége és barátai is kikerültek, szinte kivétel nélkül zsidó származású művészekből állt. Ők az antiszemita Horthy-rezsimmel és annak anakronisztikus ízlésvilágával szemben egy ellenkulturális közeget, progresszív zsidó művészeti szubkultúrát alkottak. Stílusuk, nemzetközi irányzatokhoz való kapcsolódásuk okán távol álltak a magyar művészársadalom idősebb generációjának – hozzájuk képest – konzervatív ízlésvilágot képviselő intézményeitől is. Feltehetően éppen többes identitásuk volt az egyik tényező, amely nyitottabbá tette ezeket a művészeket a különféle hazai források és külföldi tendenciák egyidejű befogadására, e tekintetben zsidó származásuknak művészi jelentőséget is tulajdoníthatunk. A művészetszociológiai háttér vizsgálata mellett művészettörténeti szempontból fontos feladat a művek vizsgálata. Erre a zsidó vonatkozású alkotások itt meghatározott, a korábbiaknál jóval bővebb és – az illusztrált oeuvre katalógus elkészülte után – talán még tovább bővíthető korpusza alapján lehet majd sort keríteni.

Ezt követően válik lehetségessé pontosabban elhelyezni Vajda Lajost mint magyar zsidó művészt, illetve zsidó vonatkozású műveit egy magyar, regionális és elsősorban az *École de Paris* által jelentett nemzetközi kontextusban, illetve komparatív nézőpontból megvizsgálni, hogy más művészekkel és alkotásaikkal összevetve milyen jelentésekkel bír Vajda zsidósága.

32 Bálint 1978, 36: „...két hétre meghúzta magát nálunk az Örömvölgy utcai proli-lakásunkban és abból az időből való ez a híres bizonyos Zsidó tojás nevű lila tintával festett képe, ami most szerencsére az én tulajdonom, mert Vajda Júlia, az özvegye nekünk ajándékozta a képet.” Mándy 1983, 79: „A kör alakú mintákkal és pontocskákkal díszített fatojáson a »Jeruzsálem« szó olvasható héber betűkkel.”; jegyzetben: „Mind a Madonna-szobrot, mind a héber feliratú fatojást a Bálint család relikviái közt találta, s az utóbbit Bálint Endre is lefestette egyik 1937-es csendéletén. Ez a kis fatojás jom kippur-kor – vagyis böjtnapon – használt fűszertartó, amely nem minden esetben tojás alakú és nem mindig van fából. Lehet más anyagból, pl. fémből, és a formája is változó.” Fényképe: Mándy 1983, 216. kép. Rózsa T. Endre ezzel szemben *beszamim*, vagyis a szombat búcsúztatásakor (*havdala*) használt fűszertartóként azonosítja a tárgyat, azonban sajnálatos módon nem indokolja Mándy azonosításától – amelyet a *pészah* mellett *jom kippur*kor is használatos „jövőre Jeruzsálemben” sor is támogat – való eltérést (Rózsa T. 2009a, 16; Rózsa T. 2009b, 16–17).

33 Utóbbi reprodukciója: Bálint 1942, 86. Az oeuvre katalógusban a mű – ilyen címen legalábbis – nem szerepel.

34 Vajda levelek (1937. máj. 7): „...miután a Teleki téren egyet s más böngésztem, és vásároltam a következő dolgokat. [...] 2. egy régi, körülbelül 100–120 éves zsidó imakönyv (nagy, vastag) 60 fillérért, (ez nekem montázsokhoz kell) [...]”. Mándy 1978, 11: „Egy japán bambusz sétapálca, vagy egy százhusz éve megjelent zsidó imakönyv egy pillanat alatt nyersanyaggá vált a keze alatt.” A fűszertartó és az imakönyv-töredékek konkrét forrásainak ismeretében a motívumok S. Nagy Katalin által vázolt eredete legfeljebb általánosságban igazolható: „A család nem különösebben vallásos, de a zsidó ünnepeket megtartják, rendelkeznek tárgyi kellékekkel (ezek később Vajda művein képpalkotó elemmé válnak) [...]” (S. Nagy 2006, 145).

35 Mándy 1983, 207: „Egy hevenyészett, hiányos katalógus-listán az alábbi címek olvashatók: [...] 11. Kabbalista szimbólum”.

36 Például Bálint Endre, Major János és Ország Lili esetében. Ld.: Véri 2016, 139. Vajda esetében sajátosságot jelent, hogy nem saját vagy családjának használatában lévő tárgyakat használt fel: a tojás alakú fűszertartót Bálint Endrénél látta, míg a kollázsokhoz felhasználta imakönyvet vásárolta.

37 S. Nagy 1976.

Megjegyzések Vajda Lajos alkotó- módszeréhez

A tanulmány kiindulópontja Vajda Lajos alkotómódszerének tanulmányozása a szentendrei Vajda Lajos Múzeum tulajdonában lévő műveken keresztül. Pataki Gábor¹ és Petőcz György² az 1937-es évet fordulópontnak tekinti az életműben. Ez a változás az alkotói eljárásokban is tetten érhető, amely sokkal inkább egy hangsúlyeltolódás. Vajda alkotómódszere 1937-ben alapvetően nem változott, hiszen egész életében tudatosan komponálta, rajzolta fel műveit. A felületkezelési megoldások egész élete során megmaradtak. A hangsúly toldott el abban az értelemben, hogy míg a korai képeken a felületkitöltésnél a valóságos motívumok – akár vonalrajzként, akár fotóként megjelenítve – jelentősebbek voltak a fakturális elemeknél, 1937-től – bár a konstruktív, analitikus szemlélet megmaradt – az expresszívabb gesztusok miatt az alkotás folyamata került előtérbe. A folyamat, a különböző kísérletek rögzítése 1937 előtt abban nyilvánult meg, hogy Vajda a látszólag nagyon egyszerű formáknak, formarendszereknek számtalan variációját elkészítette, folyamatosan újragondolta, átstrukturálta motívumrendszerét.

A megfigyelések célja néhány kiemelt példával szemléltetni a különböző technikai megoldásokat: hogyan használta a különböző anyagokat, hogyan fogta fel a hordozó felületet, hogyan komponált. Ezek a megfigyelések természetesen számos kérdést felvetnek, különösen a különböző művészettörténeti analógiákkal kapcsolatban. Gyakran visszatérő metódus a Vajda-szakirodalomban a művek „beillesztése” a 20. század első felének művészettörténetébe. A kutatások visszatérő párhuzama Klee, Chagall, Picasso, Malevics; a konstruktivizmus, az absztrakció, a szovjet film és ahhoz kapcsolódóan a montázselmélet, a szürrealizmus a további kulcsfogalmak. Jelen tanulmány nem foglalkozik az analógiákkal, a katalógus további tanulmányai az érintett felvetések bővebben kifejtésre kerülnek. A kutatásnál a művek megfigyelése mellett jelentős szerepe volt más, olyan források vizsgálatának, amelyek közelebb visznek Vajda alkotómódszerének megismeréséhez. Ide tartoznak feleségének, Vajda Júliának írt levelei, az ún. *Pepita füzetekben*³ olvasható néhány bejegyzés és képvázlat, illetve Vajda megmaradt folyóiratainak egy példánya.

Egy művész alkotómódszerének vizsgálatakor több olyan szempontot is figyelembe kell venni,



233. kép - Vajda Lajos - Sárga ház (hátdoldalán: Kapu) - 1935
- tempera, karton - 619x447 mm - Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre - MK: 1935/4. (204.)

ami helytelen következtetéseket eredményezhet. Vajda esetében az egyik ilyen kérdés a művek címe, amellyel összefügg az is, hogy melyeket tekinthetjük autonóm alkotásoknak, melyeket vázlatnak; a másik kérdés pedig az anyaghasználat.

Vajda nem adott címet műveinek. Júliának írt egyik levelében épp készülő művével kapcsolatban zárójelben meg is jegyzi: „...Három nővér lesz a címe (ha egyáltalán fontos, hogy címe legyen).”⁴ A Vajda-szakirodalom a művek meghatározásánál az 1983-as Mándy-monográfiában szereplő címet használja: Mándy az *oeuvre* katalógus összeállításánál az átláthatóság miatt, Vajda Júlia segítségével utólagosan nevezte el a műveket.⁵ Forgács Éva a Magyar Nemzeti Galériában rendezett centenáriumi kiállításról írt kritikájának a végén a címevel kapcsolatban egy új jelölésmódot javasol: „...a magam részéről korrektebbnek találnám, ha a képek inkább számozva lennének, különösen az utolsó korszak szénrajzai, amelyekben Vajda kimondhatatlan tartalmak megjelenítésére vállalkozik.”⁶ Egyetérték Forgács Éva javaslatával, mivel a kutatás során többször tapasztaltam, hogy a címek félrevezetőek, nem utalnak arra, hogy egy készülő nagyobb műnek a vázlatai, a különböző kompozíciós lehetőségek rögzítései. Vajdánál

1 Pataki 1988, 21–26.

2 Petőcz 2016, 13–56.

3 *Pepita füzetek*

4 Vajda levelek (1936. júl. 23.)

5 Mándy 1983, 217.

6 Forgács 2009.

különösen nehéz a vázlatokat és az individuális műveket megkülönböztetni, illetve datálni. Ez alkotómódszeréből is adódik: a nyáron, Szentendrén készült képterveket télen, Pesten szándékozott megfesteni. 1937. május 2-i levelében egy rajz-mappa kiadásának tervével kapcsolatban Júliának megjegyzi, hogy az összes rajzot meg fogja festeni, mert abban az állapotukban kevésnek érzi.⁷ 1937 nyarán kelt levelében azt írja, hogy a fő szempont nyáron minél több szentendrei motívumot összegyűjteni, hogy később nyugodtan átgondolhassa a részleteket.⁸ Erről a munkamódszerről bővebben még két korábbi, 1936-ban, Szentendréről kelt levél is tanúskodik. Szeptember 14-én ezt írja Júliának: „...van vagy 20–25 képem kisebb-nagyobb méretben, ezeknek egy részét még majd Pesten meg kell festeni, vagyis befejezni, és rengeteg rajzom, képtervek, amiket télen át szeretnék megfesteni. Azért rajzoltam sokkal többet, mint festettem, mert Pesten nem tudok motívumokat találni, és ezekből a rajzokból kell, hogy dolgozzak majd.”⁹

Korábbi, szeptember 3-án írt leveléből még jobban körvonalazódik Vajda technikája: „Most egy idő óta egyáltalán nem festek semmit, inkább rajzok sokat, gyűjtök anyagot téli-re, hogy legyen min dolgoznom, ha már nem leszek itt. Tavalyi rajzaimból is rengeteg van itthon, amivel egyáltalán nem voltam megelégedve, most ezeket újból elővettem, és átmontíroztam őket, így megkaptam a várt hatást, és ezáltal egészen új dolgok születtek meg. Furcsa ugye, hogy állandóan új és új ötleteim támadnak, sokszor megtörténik velem, hogy előveszem a régi dolgaimat és azokat átdolgozom. Én nem tudok oly gyorsan dolgozni, mint mások, de ez nem is baj, tudniillik az én metódusom egészen más, sokáig rágódom egy-egy témán, állandóan új ötletek merülnek fel.”¹⁰

Vajda a kortárs európai avantgárd művészekhez hasonlóan folyamatosan új vizuális nyelvvel kísérletezik, amelyben nagy szerepe lehet az aktuális olvasmányainak, vizuális élményeinek. A Vajda által amúgy is gyakran használt rétegződő, transzparens felületkezelések között az időrétegeket megkülönböztetni ma már nem nagyon lehet.

1939. november 8-án, Szentendréről írt levelében arra is utal, hogy az előző nap megkezdett képét aznap folytatta, de nem volt vele megelégedve, ezért kettévágta, az egyik felét azonban megtartotta.¹¹ A képtervek és az azokat megelőző vázlatok,

kompozíciós skiccek, vonal- és felületkísérletek definiálása is nehéz feladat. Ennek egyik oka Vajda szegényes anyaghasználata. A ma már féműveknek tartott szénrajzok, olaj- és pasztellképek egyszerű csomagoló- és patronpapírra készültek. Ez az anyagválasztás természetesen Vajda életkörülményeiből adódott, nem volt másra lehetősége.¹² 1937. május 5-én három új montázsképéről számolt be Júliának, amelyeket még azért nem ragasztott fel, mert hiányzik hozzá a kellő alap: vászon vagy faanyag.¹³ Ebből is látszódik, hogy az anyaghasználat, mely más életművekben gyakran támpont a vázlatok, képtervek megkülönböztetésében, Vajdánál nem működik. Természetesen vannak olyan művek, amelyek skicc funkciójú egyértelmű, Vajda a levelekre rajzolta, illetve azokhoz csatolta, vagy jegyzetfüzeteiben, a *Pepita füzetek*ben található. Néhány esetben a rajzok mérete is árulkodó, illetve az a Vajda által gyakran használt eljárás, hogy az azonos papírra készült különböző vonal- és kompozíciókísérleteket egy kerettel elválasztja. Ez látható a *Kútrózsa és arckép* c. rajzán, melynek címe is és a kiállítás módja (a képtervekhez hasonló paszpartuzás, keretezés) is megtévesztő, mivel gyaníthatóan ez valóban egy tanulmány, felületkitöltő elemekkel való kísérlet. (202. kép)

Vajda kényszerű anyaghasználatára utal, hogy a szovjet filmek megismerése után szívesen készített volna ő is hangosfilmeket, de erre nem volt lehetősége, így azok hatása az olcsóbb alapanyagokból elkészíthető fotómontázsain figyelhetők meg. Szintén pénzügyi – illetve anyagbeszerzési – oka lehet annak is, hogy „ikonos korszakában” főként pasztelt használ, annak ellenére, hogy a *Pepita füzetek*be gondosan kimásolta az ikonkészítés technikáját. A bejegyzés tetején cirill betűkkel a *Teknika ikona* szerepel, majd alatta magyarra fordítva az eljárás-hoz szükséges anyagok, és az azokhoz kapcsolódó munkafolyamatok. Természetesen lehet, hogy ezt a bejegyzést apró érdekességként jegyezte fel, de sokkal valószínűbb, hogy inkább az anyagi lehetőségek korlátozták abban, hogy valóban kipróbálja ezt a technikát.

7 Vajda levelek (1937. máj. 2.)

8 Vajda levelek (1937. nyár)

9 Vajda levelek (1936. szept. 14.)

10 Vajda levelek (1936. szept. 6.)

11 Vajda levelek (1939. nov. 8.)

12 Vajda életkörülményeivel és az anyaghasználattal kapcsolatban Petőcz György más állásponton van – vö. e kötetben szereplő tanulmányával.

13 Vajda levelek (1937. máj. 7.)



234. kép. Dovzszenko, Alekszandr · Föld · illusztráció a *La Revue du Cinéma* 1930. 09. 01-én megjelent számából

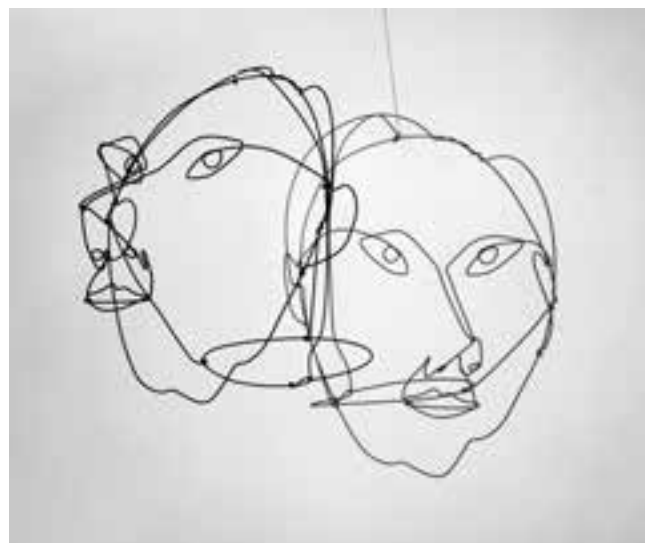
Vajda alkotómódszerével kapcsolatban a művek és az írott források mellett érdemes megemlíteni a hagyatékban őrzött folyóiratok közül az 1930. szeptember 1-én megjelent *La Revue du Cinéma*-t.¹⁴ A 19. oldalról a felső fekvő formátumú képet Vajda kivágta, az alsón Alekszandr Dovzszenko 1930-as *Föld* című filmjének egy képkockájára ceruzával négyzethálót szerkesztett. A hiányt látva rögtön felvetődik a kérdés, hogy vajon nem valamelyik kisebb méretű kollázsához használta-e fel a felső képet. A berlini Deutsche Kinemathek könyvtárában kutatva kiderült, hogy a hiányzó képen a Dovzszenko által gyakran használt aszimmetrikus kompozíció bal oldalán egy parasztasszonyt látunk, jobbra napraforgókat. (234. kép) A motívumok maguk egyetlen ismert Vajda-művön sem bukkanak fel, viszont hasonlóan komponálja a *Párduc és lilium* című kollázsának alsó részén – több más részlet mellett – látható női fejet és virágot. (72. kép) A folyóiratban megmaradt kulákokat ábrázoló alsó képre Vajda vonalzóval kimért négyzetrácsot szerkesztett, ez a nagyítási eljáráshoz használt vonalháló 1937-es *Pantokrator* című rajzán is feltűnik. (238. kép) Nyilvánvaló, hogy messzemenő következtetéseket Vajda egyik folyóiratának egyetlen oldalából nem vonhatunk le, ez esetben továbbra is maradnak a hipotézisek; a művek alapos megfigyeléséből viszont már több dolog megállapítható.

Vajda 1937–1938 előtti műveinek gyakran ábrázolt témája a kisváros, Szentendre. Az 1926-os művésztelep-alapítás után a művészek kedvelt alkotóvárosává vált, melyre az elcsatolt Nagybánya örököseként tekintettek. Erről Bálint Endre 1940-ben így ír: „...Festők érdeklődése a város iránt azóta öltött nagyobb méreteket, amióta Nagybánya idegen kézre került; szeretetüket a város irányában sok minden magyarázza. Az egymás fölé épített házak érdekes szerkezeti megjelenése, a város színeinek állandó változása, a várost környező dombok varázsa, a Duna közelsége és egy nehezen tisztázható vonzás, amivel a művészeket magához közelíti.”¹⁵

Az idézetből kiderül, hogy Szentendre sajátos földrajzi viszonyai: a Duna közelsége, az egyetlen terepviszonyok vonzzák oda a művészeket. A kisváros jellegzetességei, a kanyarodó szűk utcák, a meredek lejtők, a síkatorokat szegélyező parasztházak és az azok között magasodó egytornyos templomok lesznek a fő motívumok. Vajdát is megfogta a kisváros sajátos hangulata, és 1924 és 1937 között számtalan különböző módon ábrázolta. 1929-es szénrajza, a *Lelátás a Templomdombról* a Várdombról letekintve mutatja be a szentendrei lejtők, síkatorok közötti kis házakat, udvarokat. (45. kép) Vajda nem törekszik topografikus pon-

14 Ezúton is köszönöm a Vajda-hagyaték őrzőinek, Jakovits Verának és férjének, Kozák Gyulának, hogy magánarchívumuk anyagát rendelkezésemre bocsátották.

15 Bálint 1940, 124–125.



235. kép. Calder, Alexander · Drótszobor · 1930 körül · drót

tosságra, a kisváros szabálytalanságát a kontúrokkal határolt építészeti formák egymás mellé helyezésével érzékelteti. A látványnak nem lehet minden elemét egyértelműen meghatározni. A komponálásnál a fény-árnyékkal modellált, statikus, tömör formák a jellemzőek; a fény-árnyék használata mellett a plasztikus formák rövidülései, torzulásai érzékeltetik a látvány elemeinek térbeli helyzetét. A grafika két szélén feltűnő világos vertikális formák vezetik a tekintetet a mélybe.

Párizsi időszaka után a szentendrei városképeknél az építészeti tömeget már nem az erőteljes világos és sötét felületek plaszticitásával jelzi, hanem a vonal lesz Vajda elsődleges kifejezőeszköze. A vonal önálló kifejezőereje az 1920-as években a Bauhaus tanárait is foglalkoztatta, ennek bizonyítéka pl. Paul Klee (*Pedagógiai vázlatkönyv*, 1925)¹⁶ és Vaszilij Kandinszkij (*Pont-vonal-sík*, 1926)¹⁷ elméletei, pedagógiai írásai. Egy teljesen más megközelítés, mely szerint a vonal térjelölő szerepe válik hangsúlyossá, Alexander Calder 1920-as és 1930-as években készült munkáinál figyelhető meg. Calder 1926 és 1933 között élt Párizsban, a *Calder-cirkusz* mellett drótból készíttette el művészbarátai portréit, melyek megfelelő megvilágítás és elhelyezés esetén térbeli rajzként értelmezhetőek. (235. kép) 1931-ben a párizsi Percier Galériában megrendezett kiállításán, a fal felső részéről lelógatva megtekinthető volt a drótból kialakított konstrukció és annak vetett árnyéka a falon.¹⁸ Az így kialakult látvány a néző helyzetétől függően változott, torzult. Arról nincs ismeretünk, hogy Vajda látta-e ezeket a munkákat, de hipotézisem szerint transzparens kettős portréi összefüggésben lehetnek Calder drótportréival.¹⁹ A *Két arc* című képen a szénnel húzott erős vonal utalhat a drótkonstrukcióra, a ceruzával jelölt kontúr a vetett árnyékokra. A téri játékon és a transzparencián kívül a drót anyagából adódó erőteljes, lendületes vonalvezetés miatt érdeklődhetett Calder drótkonstrukciói iránt. A *Kettős arcképen* megfigyelhető

ez a legszükségesebb részletekre korlátozódó, biztos vonalvezetés. (236. kép) Az apró részletek, amennyire lehet, a kréta felemelése nélkül, egyetlen lendülettel, csuklóból rajzolják ki a formát. A hajvörös sziluettje folytatódik a jobb szemöldöknél és az orrnál, majd véget ér a másik szemöldöknél. A lehajtott fejen felsejlik egy másik arc részlete, mely ugyanezzel – illetve a drótnál is használt – lendületes technikával készült. A szemöldökök és az orr egymásba folyó kontúrját továbbvezetve alakul ki a bal oldali szem formája. A vonalrajznál nyoma sincs apró megtorpanásoknak, a kontúr vastagsága egyenletes, és bár néhol szükség volt a kréta felemelésére, még az ott kialakult vonalak illesztése sem látszódik. Az egyenletes vonalvezetésben annak is szerepe lehet, hogy a rajz viszonylag nagy méretű.

A vonalrajz a szentendrei városképeken is jelentős szerepet kap (főként az utcarészleteket meghatározó parasztházakat örökítette meg). Vajda a látványból kiindulva, a különböző kompozíciós lehetőségeket néha több képen keresztül végigjárva, újítja képi struktúrákat keresve építette fel a kompozícióit.

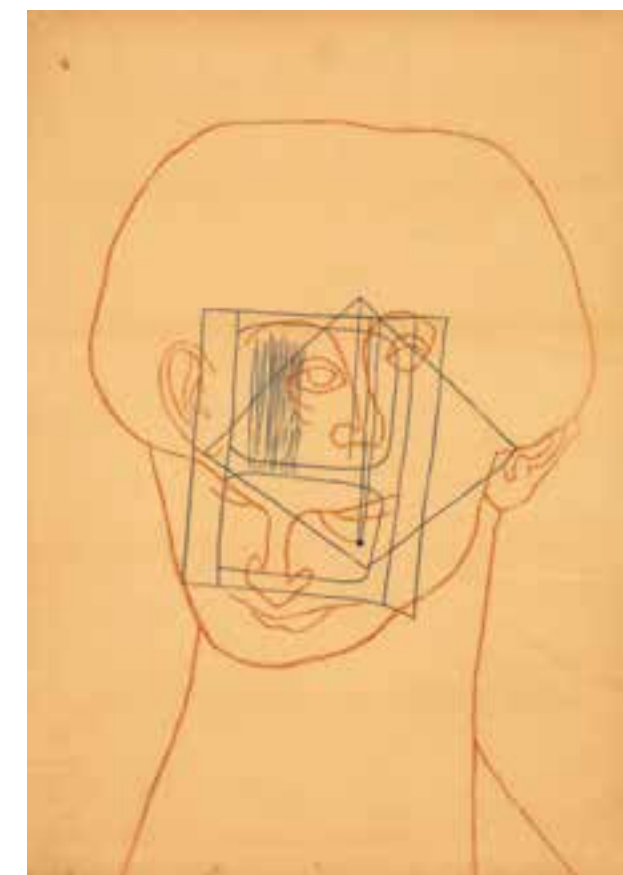
Házak gémeskúttal című grafikájánál a tér a képsíkkal párhuzamosan két rétegre tagolódik. Néhány dologban eltér a klasszikus vízszintes térretekere tagolást jellemző megoldástól. Egyrészt a motívum nem a kép alsó felében helyezkedik el, hanem a horizont feljebb húzódik a megszokottnál, ezáltal az előtér a grafikának majdnem a felére kiterjed. Másrészt a két térréteget nem a talajt jelző vízszintes vonal választja el egymástól, hanem a házak előtti kerítés, illetve az ezzel egyvonalban futó, jobb oldali ház utcai homlokzata. A talajvonal hiányának következtében az ábrázolt tárgyak nem statikusak, nincsen térbeli helyzetük, hanem lebegnek. Vajda ezt a térbeli bizonytalanságot két motívummal oldja fel: az előtérben megjelenő gémeskúttal és a jobb oldali ház előtti feljáróval. A gémeskút pozícióját a talajvonal, illetve a kút rövidülése jelzi. A grafika hátoldalán látható a *Ház-sor* című mű, a kompozíció ebben az esetben is a képsíkkal párhuzamosan szerveződik. (199. kép)

¹⁶ Klee 1925.

¹⁷ Kandinszkij 1926.

¹⁸ Calder 1977 [1966], 119–120.

¹⁹ 1930 és 1934 között, abban az időben, amikor Vajda Párizsban tartózkodott, a *Calder-cirkusz* előadásai és a csoportos kiállítások mellett Calder 1931-ben a Percier Galériában, 1933-ban a Pierre Colle Galériában állított ki. Calder 1977 [1966], 280–281.



236. kép · Vajda Lajos · Kettős önarckép · 1937 · kék és vörös kréta, papír · 610×445 mm · jelzés nélkül · Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre · MK. 1937/10. (185.)

A horizont itt az előzőhöz képest lejjebb kerül, de a hagyományos megoldásokhoz képest még itt is magasan fut. A kompozíciót a grafikán belül egy keretként körbefutó vonal zárja le, amelyből csak a középső ház tetejéből induló, a papír felső széléig futó függőleges sáv nyúlik ki. A házak alapvonala, illetve az előtérben futó vízszintesek csak a keretig futnak, így a kompozíció egészét szemlélve elvesztik térjelölő funkciójukat. A geometriai formákra redukált házak utcai homlokzata frontális, a térbeli kiterjedésükre az utal, hogy a tetőket oldalról látjuk. Ez a megoldás azért is szokatlan, mert a tetők gerincvonalai a házak alapsíkjával párhuzamosan futnak. A fókusz távolság-váltás miatt a középtengelyben, a középső háznál osztozik két részre a kompozíció. A bal oldali házak tetejét balról, a jobb oldaliakat jobbról szemléljük. A keret felső sávja egybeesik a középső ház tetejének jobbra és balra meghosszabbított gerincvonalával. Rövidülésre utal a jobb szélső ház felső csonkakontyos tetejének torzuló farozata. A két grafikán a határozott vezetőségű vonalrajz mellett megfigyelhető Vajda gyakran használt felületkitöltési eljárása, a pettyezetett technika, amely itt a parasztházak lábazatának tömegét jelzi.

A *Templom, fák, pontozott formák* című grafikáján az erőteljes kontúrokkal jelölt házak, kerítések statikusságát a pontozott, dinamikus, sűrűn egymás mellé helyezett kis vonalakkal kialakított felületek oldják fel. (105. kép) A kisvárost itt már egy távolabbi nézőpontból láthatjuk. A különböző faktúrák: pettyezettség, apró vonalkázás, gyors gesztusokkal felvitt sraffozás az építészeti elemeknél kontúrral elkülönítve, a természeti formák jelzésénél anélkül jelennek meg. Vincent van Gogh Arles mellett, Saintes-Maries-de-la-Merben készített grafikáján is hasonló a felületkitöltés: tónus helyett pontozással, örvénylő vonalakkal, sávozással, vesszőkkel érzékelteti a különböző formákat. A két mű összehasonlítása abból a szempontból is indokolt, mivel a van Gogh-reprodukció Kurt Pfisternek²⁰ abban az 1929-es monográfiájában szerepel, amelynek címét Vajda *Pepita füzeteiben* több helyen is feljegyezte. Ezek alapján feltételezhető, hogy a Vajda által gyakran alkalmazott felületkezelési megoldások, a pontozás, az örvénylő vonalak, sávozások egyik forrása van Gogh grafikái lehettek. Turai Hedvig szakdolgozatában az említett Vajda-grafika elemzésénél a vonalak

és a pontok térkomponáló szerepét hangsúlyozza; ez esetben a vonalak a házak kontúrjait követik és azok térbeliségét érzékeltetik, ezt a hatást a pontozott felületek tovább fokozzák.²¹ Vajda pontozási technikájáról Mándy is bővebben ír, fejtegetései szerint a pontozott felületek legtöbbször egy tárgy vagy egy épület vetületét, árnyékát jelzik, olykor környezetének bizonyos részét emelik ki, néha pedig kifejezetten testalkotó vagy térképző funkciójuk van, illetve előfordul az is, hogy jelképhordozóként jelennek meg.²² Vajda *Sikátor templommal* című grafikáján egy szentendrei szűk sikátorból a távolba tekintünk. (104. kép) Ebben az esetben a sikátor falfelületei határolják be és irányítják a látást a kép középső tengelyébe, ahol további építészeti elemek sűrűsödnek. Az apró ritmikus felületek különböző árnyalatú tónusokkal, rövid vízszintes és egymást keresztező kis vonalakkal vannak kitöltve, amelyek egyrészt utalnak a formák plaszticitására, ugyanakkor a lényeges szerkezeti elemekre koncentráló vonalháló ridegségét is megtörik. Ehhez hasonló faktúraszerű kísérletezés figyelhető meg az *Anna Margitot* ábrázoló, 1934-re datált szénrajzon. (237. kép) A haját finom vonaltónusok jelzik, az arcon pettyezetés, a blúz kontúrjai közötti felületeket különböző sűrűségű szénfoltok töltik ki. A kép stabilitásához hozzájárul a jobb alsó sarok-

²⁰ Pfister 1929.

²¹ Turai 1979, 41.

²² Mándy 1983, 36.

ban feltűnő erőteljes, sötét vonalszövedék, mely a portré háttérét jelölheti. A pettyegetést Vajda más technikákkal együtt is használja, a *Két nővér* című olajfestményen a figurák arcán, az *Ikonos önarckép* című pasztelljén a ruha felületén. (103. kép)

Szigetmonostori ablak című temperaképének pettyegetett felületein kihasználja a technikából adódó lehetőségeket: ezeken a részeken az alap nem homogén, hanem a világos- és sötétbarna, fekete színekre szürke és világosbarna pettyek kerülnek. (109. kép) Az ablak két oldalának sötét alapján a halványiszürke vonalak között különböző sűrűségben is felbukkanak a pettyek. Ezzel a felületjátékkal felsejlik, ami az ablak mögött van, így jelenik meg a transzparencia. A kép egészét nézve feltűnő ennek a középső résznek a légysága, illetve el is bizonytalanítja a nézőt, nem teljesen egyértelmű, hogy ezek az aprólékosan felvitt részletek egy függőnyt és a ház belső terét vagy egy tájat jelölnek. A képen látszódik, hogy Vajda alaposan átgondolta és ceruzával felrajzolta, szinte megszerkesztette a kompozíciót, így alakul ki a *kép a képben* szituáció, amelynek két homogén – világoskék, illetve fehér – kerete is van. Ezek a keretek kiemelik a középső részt, oda irányítják a figyelmet. A felületsűrítés egyértelműen teret jelöl, csak az nem világos, hogy bentről látunk kifelé vagy fordítva. A lazább középső részt helyenként megtöri a szigorúan szerkesztett zöld és sárga ablakszerkezet. Az előbbi elemzések azt szemléltetik, hogy Vajda felületkezelési megoldásait hogyan variálta a különböző technikák használatával.

Temperával készült *Sárga ház* című festményén a szín hol felületet, hol kontúrúrt jelöl. (233. kép) A festmény térbeliségét a színek egymáshoz való viszonya mellett csak két apró felület: a ház oromzata feletti csonka konty és a kémény plaszticitása érzékelteti. E két sötét-világos kontrasztból kialakított forma állítja meg a tekintetet, a színfelületek találkozásánál kialakuló apró derékszögek miatt. A festményt alaposabban megvizsgálva láthatóvá válik, hogy az említett két alakzaton kívül az épített környezet és a talaj viszonyára jellemző merőlegeseket Vajda nem alkalmazza. Az építészeti formák végződése helyenként élekben találkoznak, helyenként pedig a kontúr vékony színhordófelületként jelenik meg. Ezek egyrészt ritmust adnak a képnek, másrészt abból a szempontból is jelentősek, hogy bár Vajda

a pillanatnak megfelelő tonalitást nem használ, a színes kontúroktól mégis fénytel telítődik a kép. Több olyan kisméretű képtervert ismert, ahol Vajda a ceruzával felvázolt kompozícióban a felületekbe beleírta a tervezett színárnyalatokat. Ezáltal a készülő műnél már a fejében voltak a színviszonyok.

A *Pettyegetett ház* című festményén olajjal dolgozott kartonra. (107. kép) Az épület struktúrájának kontúrja itt is alakzattá válik, melynek felületét pettyegetéssel tölti ki – az így körülhatárolt részeknek van téri jelölésük, de Vajda síkoknak kezeli. A pettyegetés nem a fény-árnyék modellálás eszköze, hanem képkalkotó formai elem. Nincs különbség a motívum, a motívum tere és környezete között, érdeklődése a festmény felületére irányul. A munkafolyamat során a kiindulópont gyakran egy térhatású rajz, amelynek struktúráját később formaként fogja fel, és ezeket az alakzatokat illeszti bele valamilyen ritmus vagy – festmény esetében – színrendszerbe. A kiindulópont, a valós térélmény már nem számít, a kompozíció az alakzatok absztrakt formaritmusának van alárendelve, ez látható az ablakok különböző színű felületkitöltésénél is.

A felületalakítás szempontjából különösen érdekes Vajda Párizsban készült egyik fotómontázs, mely cinóberalapja miatt is különbözik a többitől. A színes alap mellett meglepő a kompozíció viszonylag statikus (ezt enyhén megtöri a bal oldalon lebegő fejtöredék), függőleges szerkesztettsége. Az aprólékos megfigyelés során az is kiderül, hogy az egymásra rétegelt újságkivágások keverednek a Vajda által gyakran használt pettyegetett, vonalakkal átszótt festett felületekkel. A részletekbe belemerülve az is kitűnik, hogy a kivágott fotókat ebben az esetben – nagy valószínűséggel – nem is a tartalmi asszociációk miatt választotta ki Vajda, hanem a motívumok apró fragmentumainak felülethatása érdekelte: a csipke textúrája, a rakott szoknya lágy vonalkái, a fejdíszek virágmintái, az embertömeg kalapos figuráinak szövete, a felületből fotózott villamosok és a kerítést metsző fák lombkoronáinak vonalhálóját (a közepén látható textúra egyelőre beazonosíthatatlan). Ezeket a részleteket, a forma- és színritmusokra ügyelve, pettyegetett, apró, egymást keresztező vonalkázott, párhuzamosan vonalazott és homogén sötétre festett felületekkel töri meg. A festett faktúrák elrendezése a kép bal oldalán térhatást is kelt.

Az 1937-es *Kollázs feszület fűzfával* című grafikáján a Szentendrén és Szigetmonostoron gyűjtött, transzparenseken egymásra montírozott motívumok vonalrajzát törli meg a kollázsrészek. A három fotóból kettő valószínűleg ebben az esetben is a felülethatás miatt kerül a műbe. A középső kivágáson feltűnő beazonosíthatatlan tárgy madzagköteg-fragmentumai a lágy vonalakkal átszótt felületkezeléshez hasonló, míg az alsó részen egy szőnyegrészletnek az apró motívumai a pettyegetett felületek faktúrájával rokon. Amennyiben a képet balra elforgatva nézzük, a szentendrei ház sorok iránya vízszintes lesz, így a szőnyegredék azt a hatást kelti, amit már láthattunk Vajda parasztház-ábrázolásainál, ahol pettyegetéssel a stabilitást jelzi. A harmadik kép esetében, amelyen ikonok előtt egy nő imádkozik, a tartalmi rétegen van a hangsúly, ugyanakkor az sem lehet véletlen, hogy a jobb oldalát keretező plasztikus fa törzs részletét Vajda nem vágta le. A tartalmi réteg a hangsúlyos a vonalrajzok montírozott motívumainak – a kerettel zárt parasztházak, a palánkok, a feszület, a vasgírland, a szomorúfűz, a folyondár – esetében is; ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy Vajda gondosan megszerkesztve alakította ki a különböző transzparense felületrétegek ritmusát.

A szentendrei, szigetmonostori motívumgyűjtéshez köthető rajzok felhasználásával elkészített kollázsokból csak néhányat ismerünk: *Lebegő házak, Szentendrei házak feszülettel*. (124., 207. kép) Ezeket a kollázsokat is meghatározza a transzparencia, mely módszerrel a vonal, a vonalszövet alkalmazása evidens. A festészet esetében az áttetsző, lazúros, transzparens felület érzékeltetésére nem a tempera használata a legkézenfekvőbb. A tempera fedőfesték, technikájából következik, hogy az alsó réteget elfedi, még hígítva is. A transzparencia megjelenítésére az akvarell lenne alkalmas, de Vajda esetében ez azért nem tűnik jó megoldásnak, mert az akvarell vizes közegével a levegősség is megjelenik. Az áttetsző, lazúros, levegős réteg, a transzparens módszerrel megfestett felület viszont a motívumokkal nem összeegyeztethető. A vonalrajzok elemzéseiből kiderült, hogy Vajda számára a házak tömbszerűsége, statikussága is fontos. A külső és belső tér megkülönböztetésére, a tömörség jelzésére, illetve a különböző, egymást metsző formák elkülönítésére finom színárnyalatokat kever ki a tömör festékből, és amennyire



237. kép · Vajda Lajos · Anna Margit · 1934 · ceruza, pasztell, papír · 632·471 mm, Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre · MK: 1934/1. (192.)

a felület enged, hígítja azt. A színárnyalatoknak szimbolikus értelme is van, a levegő és az anyag ezáltal egyszerre jelenik meg, ezért is jelentős a színes alap. A szellemi tartalom az ikonfestészetben is meghatározó, Vajda ikonok képeinek hátterében is feltűnik ez a színes felület. A tradicionális arany helyett a pasztelltechnikával kivitelezhető homogén, lágy, sárgásbarna tónusú alap látható.

1937 után nemcsak témái, hanem Vajda alkotómódszere is átalakul. A szentendrei motívumok eltűnnek; maszkok, imaginárius lények, tjak veszik át a szerepüket. A ceruzarajzok helyett pasztell-, tus- és szénrajzok készülnek.²³ A hordozó az anyagi körülmények miatt továbbra is a karton, a csomagolópapír; a művek méretei viszont kis mértékben ugyan, de megnövekednek. A méretnövekedéssel és a szén használatával egyre hangsúlyosabb szerepet kapnak a lendületes gesztusok, de Vajda továbbra is felrajzolja ceruzával a kompozíciót.

Maszkos pasztellképeinek lágy, színes alapját a zárt, középre komponált, erőteljes kontúrral megrajzolt maszkok uralják. (*Zöld bohócmaszk*, 143. kép) A maszkok felületein megjelennek az apró gesztusokkal felvitt színes, hajszálvékony vonaltextúrák.

Az *Óriás tájmaszk* című grafikán az aprólékosan és lendületesebben kialakított felületek ritmusa mellett jelentős hangsúlyt kap a pozitív és negatív formák játéka. (153. kép) A fehér alapra ceruzával felrajzolt alakzatokat tussal tölti ki, a csuklómozdulattal felvitt, vonalakkal átszótt felületek közül kiemelkedik a negatív formákkal át-

23 Molnár Eszter Vajda Lajos késői korszakáról 2012-ben írt szakdolgozatában részletesen megfigyeli és külön kategóriák szerint osztályozza Vajda vonalhasználatát. Molnár 2012.

tört, expresszívebb gesztussal felvitt, sötét rész. A háttér alsó felében a kék pasztellel lágyan felrajzolt imaginárius táj középső eleme ráétegződik a középső motívumra. A háttérrel dinamikus gesztussal kialakított, néhol áttetsző, kék pasztell réteg uralja.

A *Bagolyfejű* grafikán nincsenek lendületes felületek, a kompozíció burjánzó vonalszövedékekből épül fel. A táj, maszk, hold motívumok szerepét átveszik a burjánzó vonalkötegek. Az alkotói folyamat aktivitását érzékeltetik az apró, formakövető tusvonalkák, a befejezetlenség hatását keltő, ceruzával felrajzolt, üres alakzatok és a bal felső sarokban látható, szellős vonalkötelék nyitott struktúrája. A vonalszövedék ridegségét a helyenként felvillanó alaprétteg világos felülete oldja fel.

Az életmű utolsó, csomagolópapírra készült kompozíciójánál a megnövekedett méret velejárója a lendületesebb gesztus. A tust felváltja a szén. Az alapstruktúrát Vajda ezeknél a műveknél is felrajzolja. A végeredmény felől építi fel a részleteket, egy pontos képkompozícióba illeszti bele a különböző folt- és formarendszereket. Uralja a papírt, felméri, mennyit bír el a felület, utána foglalkozik a motívumok dinamikájával, ritmikájával. A szén mellett – ma már alig látható – fehér krétát is használ. A klasszikus akadémista szénrajz is a középtónusból indul – Vajdánál ez a csomagolópapír színe, abból indul el a sötét és a világos

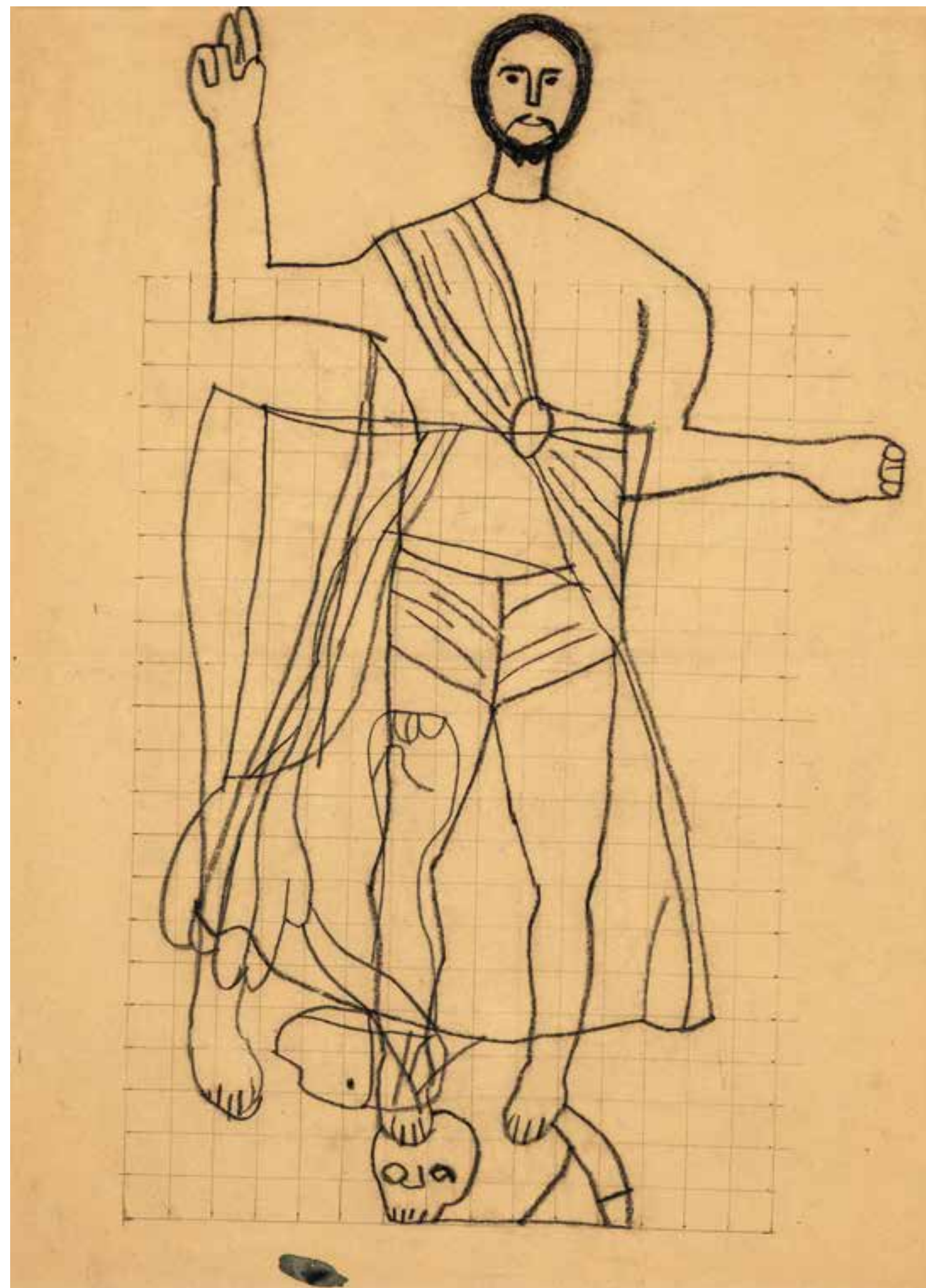
irányába. A *Világító szempár* című művén a negatív formákat színezi ki fehér krétával, illetve a zárt, nagy alakzat körül is besatírozza a háttérrel.²⁴

Három olyan kompozíció ismert (*Telített tér, Vizilény, Örvénylő tér*), ahol nincs háttér, a csomagolópapír felületét szinte teljesen kitöltik a vonalfaktúrák. (182., 179., 183. kép) A törékeny vonalstruktúrát néhol egy-egy negatív forma töri meg, de ezek nincsenek fehérrel besatírozva. Itt már csak két szín van, a csomagolópapír barnás tónusa, illetve a szén fekete színe.

Az elemzésekből kiderült, hogy Vajda alkotómódszere hogyan változott meg 1937 után. Az átgondolt komponálás, a ceruzával felrajzolt tömegvázlat technikától és korszakoktól függetlenül az összes Vajda műre jellemző. A felületkezelésben viszont érzékelhető a változás. Az 1937-ben és előtte készült művek főként a valóságból kiragadott motívumokból épülnek fel, az aprólékos gesztusokkal felvitt pettyegetés, a vonalstruktúra jellemzően a valós látvány plaszticitásának jelzését szolgálja. 1938 körül új motívumok jelennek meg (pl. maszk, hold, táj), ezeken a pasztellrajzokon egyre jelentősebbé válik a felületalakítás. 1939–40-ben Vajda nagyobb hordozón, lendületesebb gesztussal eleinte pasztellel és tussal, majd szénnel és fehér krétával dolgozik. A motívumok helyett a vonalakkal átszőtt expresszív felületek uralják a műveket.

24 Ez a szuprematista tér fehér színével is összefüggésben lehet. Vajda Kazimir Malevics *Suprematismus*. Aus den Schriften 1915–20 című és El Liszickij *K. und Pangeometrie* című szövegét a Carl Einstein és Paul Westheim által szerkesztett 1925-ben kiadott *Europa Almanach*-ból kis cetlikre kimásolta. A cetlik a Vajda-hagyatékban található. Einstein–Westheim 1925.

238. kép · Vajda Lajos · Pantokrátor · 1937 · szén, ceruza, papír · 617×448 mm · Jékés nélkül · Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre · M.K. 1937/7. (217)



Az absztrakt expresszionizmus felé

Vajda Lajos és az amerikai absztrakt expresszionisták első generációjának – Pollock, de Kooning, Rothko, Newman stb. – pályája, gondolkodása és műve nagyon erős párhuzamokat mutat. Ezek felismerése különösen érdekes, mert felhívja a figyelmet Vajda kor-szerűségére és az életmű alakulásának bizonyos sajátosságaira.¹

A párhuzamosságok a „Párizshoz” – a centrumhoz – képest elfoglalt perifériahelyzetből, a kor általánosan ható szellemi tendenciáiból és a nagyon hasonló társadalmi hátterekből fakadtak. Ezeket ezúttal nem érintjük. A művészi életutak szakaszai is hasonló egymásutánt követték, a kezdeti Párizs-élményektől és tanulástól a környező – vidéki vagy városi – valóság megközelítésén, a „tartalom válságán” – a folytatás irányának hirtelen felmerült problémáján – keresztül a primitívizmuson és mitológikus korszakon át az absztrakció és az expresszivitás felé. Ha Vajda életműve 1936 végén, az amerikaiaké pedig 1938–40 környékén lezárult volna, akkor az utókor is jóval kevesebbet beszélne róluk. A maskok, az imaginárius képek és az utolsó szénrajzok hiányában Vajda korábbi művei, a konstruktivista stílusú tanulmányok, a melankolikus csendéletek, a nosztalgikus szentendrei rajzok és a derűs ikonok is más megvilágításban mutatkoznának: Vajda „szentendrei festő” maradt volna.

Az átmenet

Vajdánál az 1936-os szentendrei nyár indította el a változást. „Most azzal kísérletezem, hogy különböző tárgyak más-más környezetből kiemelve, egy képsíkon összeszerelve hogy hatnak (konstruktív szürrealista tematika)”² – írta Pozsonyba szerelmének, s művészete valóban új irányokat vett. 1936 nyarától 1937 végéig továbbra is többnyire a szentendrei és szigetszentmiklósi anyaggal dolgozott, de a gyűjtés helyett a hangsúly a feldolgozásra került. A motívumokat kopírozta egymásra vagy egymás mellé, újra és újra, változó kompozíciókban.

A Vajdával foglalkozó irodalom a szentendrei korszak hatályát erre az időszakra is – 1937 végéig – kiterjeszti. A motívumvilág alapján ez indokolható, miközben a munkát egy idő után már megváltozott szándék és gondolat alakította. Az 1935–36-ra tehető első periódusban – az ún. „Szentendrei program” (s vele egy időben az ikonos képek) idején – Vajda még egy letűnőben lévő világ részleteit



239. kép · Vajda Lajos · Fekete torzó · 1938 · szén, pasztell, papír
· 950×600 mm · jelzés nélkül · magántulajdon
· MK: 1938/67. (252.)

rögzítette. A megőrzésen volt a hangsúly. Magányos, egyedülálló házakat, tornyokat, tárgyakat (és portrékat is) rajzolt, egyszerű, centrálisan elhelyezett, és csak a kontúrokat követő vonalrajzokkal. Ünnepléses volt minden, és mozdulatlan. A rajzokat a formák mögé álmodott biblikus csönd és a művész kézmozdulatait irányító közösségi vágyakozás – finom szentimentalizmus – töltötte meg tartalommal. Az 1936–37-es szentendrei rajzmontázsok nagy része már egészen más hangulatot áraszt: a korábbi elégikus hangvétel drámaiba fordul. Minden megmozdul, bonyolulttá és élettellivé válik. Az egyszerű vonalrajz helyét átveszi a motívumokat egymásra halmozó montázs. A megőrzés helyett a hangsúly e világ *történeteire* kerül. Végbemejy a korábban ábrázolt egyszerű környezet és szentimentális hangulat dekonstrukciója.³

A megközelítés még „figurális”, de „természetesen mindez absztrahálva”.⁴ A *Falusi motívumok önarcképpel* című rajzmontázs saját drámát foglal

1 Petőcz 2016.

2 Vajda levelek (1936. szept. 3.)

3 Rényi András *Szegénység és tapasztalat* című, e kötetben olvasható tanulmányával ellentétben két szakaszra osztom Vajda szentendrei korszakát, s a második korszak montázsainak egyes motívumait nem csak tárgyi logikumot nélkülöző egymásra halmozásban látom, hanem kontextusok és „történetek” elemeiként.

4 Vajda levelek (1936. júl. 23.)

maz meg.⁵ Vajda, aki korábban a vidéki – szentendrei – világba való beilleszkedés vágyát kergette, felismeri törekvése hiábavalóságát. Rácsos térbe – megszüntethetetlen elkülönítettségének terébe – zárva jelenik meg a művész, aki csak kívülről nézheti a csukott kapukat, s a rejtélyeiket tőle eltitkoló házakat és a várost. Sőt, elfordul a várostól, kifelé néz a képből. Megszólítja a nézőt, akit e rajzon már nem Szentendre varázsa érinti meg, hanem a magányra ítélt festő sorsa.

Hasonló, bár idegen személyt érintő történet a *Háromrészes kép Madonnával*. (130. kép) Vajda nagyon finom eszközökkel dolgozott: az első ablakban régi építészeti emlék és egy petróleumlámpa együttese látható, a másodikban Dombai Anna figurája⁶ az ablakon át, a házban, míg a harmadik ablak üres. Feszült várakozás és csend uralkodik, igazi *suspense*: egy régről húzódó történet szakad meg hirtelen, megrázó brutalitással. Ebben a házban és közösségben végéhez érkezett valami. A biblikus csend megroppant. Az állandóságot felborította a változás. A „Szentendrei program” még az időtlenség nyomait kereste; ezek az újabb képek az idő romboló hatását tükrözik. Az *Építészeti motívumok kisdéd–torzóval* első pillantásra zárt felépítésű, nyugodt rendje is csak látszólagos, mert valójában minden zaklatott, problematikus, és nem tudható, hogy merre vezet a folytatás: az elemek összetartozása erősödik majd, vagy a káosz növekszik inkább? (135. kép)

A portrék is bonyolult történésekkel telnek meg. Az 1935–36-os évek merev és ünnepléses vonalrajzos portréi (*Könyöklő, Önarckép bő inggallérral*⁷) a rajzmontázs technikája nyomán megmozdulnak, a rájuk kopírozott más portréktól megszólítva, és a portrékhoz tartozó motívumokkal kiegészítve bonyolult kölcsönhatások részesei lesznek, s komplex hangulatok és történetek kifejezését szolgálják (*Barátok, Kettős arckép, Két fej akttal*).

Vajon kik jelennek meg? A *Barátokról* Vajda lehajtott fejére kopírozva Bálint Endre néz a távolba, kettőjük barátságának gyönyörű mementójaként. (110. kép) Feltételezhetően a többi teljesen hasonló mintára készült kettős portré is valóságosan létező barátságokat vagy kapcsolatokat örökített meg. A *Kettős arcképen* megjelenő szempár nagyon emlékeztet a *Szabó Lajos* című kollázson látható szempárra. A két portréra montírozott kiegészítő motívum is absztrakt, gondolati jellegű, ami a

Vajda–Szabó viszonyt jellemezheti (mint ahogy a *Barátokon* lévő koponya a Vajdában és Bálintban is nagyon erős halálgondolatra és szorongásra utal). Ugyanez a fej és ugyanez a kiegészítő motívum a *Két fej akttal*⁸ című rajzon is megjelenik, egy rájuk vetülő akktorzó társaságában. Ez a torzó egy 1934-es akttanulmány nyomán született, ami a fennmaradt fénykép alapján Vajda korai szerelméről, Oroszi Ibolyáról készülhetett. Fennmaradt levelek alapján tudható, hogy Szabó Lajos Vajdáék szakítása után is kapcsolatban maradt Oroszi Ibolyával. Mire utalt Vajda ugyancsak 1936-ban, vagyis nagyjából a *Két fej akttal*⁸ c. kép készítésének idején írt enigmatikus mondata, hogy „Most megint abban a szerencsés helyzetben vagyunk Szabóval, hogy tudunk egymással beszélgetni”?⁹ Van-e köze a rajzhoz? Miről szól tehát ez a három konkrét személyt együtt felidéző montázs?

Hasonlóképpen érdemes egymás mellé tenni és összehasonlítani a *Három fivér* című pasztellt és a Vajda–testvérekről készült gyerekkori fényképet.¹⁰ (138., 139. kép) Vajda nyilvánvalóan a fényképre alapozva festette a képet, a figurák változatlan elrendezésével, pózával, és még a ruházatot is imitálva. Ez a kép is Vajda konkrét történetek és saját emberi kapcsolatai iránt megélnkült érdeklődését mutatja. A fényképhez képest mutatkozik azonban egy nagy eltérés: a festményen nem jelenik meg a fénykép jobb oldali, negyedik figurája, a festő. Vagy mégis? A támasztéknak szolgáló oszlopon lévő világos folt nem az ő fejét idézi? A fénykép alapján erre lehet következtetni.

A portrékon és egyéb műveken tehát ugyanazt a változást látjuk, mint a szentendrei rajzokon. Megmozdulnak, történetekkel telnek meg, expresszív erőt sugároznak. Vajda mintha oda jutott volna, ahová szinte ugyanekkor Mark Rothko, aki úgy érezte, hogy korára a festészet legőszintébb és legtisztább formáját a magányos emberi portrékban érte el, de számára ez már kevés, hiszen „a magányos figura nem tudta felemelni a karjait, hogy kifejezze a halálfélelmét, és szembeszegezze vele mindent

5 MK: 1937/118. (101.)

6 A kép címe félrevezető. A női arc egyértelműen az a portré, ami Vajda más munkáin Dombai Anna felirat kíséretében jelenik meg.

7 MK: 1934/2. (190), 1935/42. (180.)

8 MK: 1937/112. (188.)

9 Vajda levelek (1936. jún. 9.)

10 A képnek utólag adott cím – *Három fivér* – ezúttal is nyilvánvalóan rossz, hiszen a jobb oldalon, kicsit félrehúzódba Teri, Vajda nővére látható.

átható élni akarását”. Azaz, a portrék – és saját, nagyvárosi elidegenedettséget bemutató képei is – az anyagi világgal és másokkal való kapcsolat hiányának, a magába zártságának, az élet mellett élt magányos életnek a dokumentumai.¹¹ Vajda korábbi portréi is visszahúzódtást, a dolgok fölé emelkedést és elszigeteltséget tükröztek, csakúgy, mint a csendéletek, a szentendrei gyűjtés rajzai és az ikonok is: magába zárt személyiséget sugalltak, aki a világot csak távolból figyelte. Most viszont, 1936 nyara környékén, valami végbement benne (Richter Júliához fűződő szerelmének kibontakozó szakaszát élte ekkor): művészete közvetlenebb és érzékibb lett. A magába süppedt, csak magára figyelő és ideális viszonyokról álmodozó művész – a Párizsból éppen hazatért, magányos Vajda – még szellemvárost festett és rajzolt, hiszen amit ábrázolt, az leginkább eszme volt: „Szentendre” a múlt emlékezetét, a nosztalgia tárgyát és az illúziók álmképét jelentette. Valóságos, anyagiságukban megjelenő emberi figurák soha nem szerepeltek a képeken. Ha mégis festett vagy rajzolt embert, az csak az eszmei síkon mozgó ikonos alak formáját ölthette: idealizált „Szentendréjét” az ideák stilizált figurái népesítették be. Az újabb Vajdát, az önmagával szembenező, saját erőit kifejezni kívánó festőt viszont a mélyben szántó energiák és mozgások városa izgatta. A hazatérést követő letargia, tanácstalanság, magánéleti útkeresés és bezárkózás mintha véget ért volna, s a művész immáron kapcsolatokat keresett, emberi viszonyai foglalkoztatták, a környezet történetei érdekelték, vagyis a világ felé fordult.

Az igazi változást a *Román parasztasszony*¹² jelentette. Festője megérezte a kép különlegességét, és azonnal be is számolt róla Júliának: „tegnapelőtt kezembe került egy román parasztasszony fényképe, s amint nézegettem a képet (a fejét), egyszerre csak kezdett bennem kialakulni egy új, egészen más kép; rögtön pasztellt kerítettem elő, s hozzálátam a látomás megformálásához.”¹³ Az eredmény valóban meghökentető: szokatlan – Vajdánál eddig nem látott – erő és közvetlenség sugárzik a képből. Plaszticitása, vaskos anyagszerűsége egészen más, mint a fél évvel korábban készült ikonok – lásd pl. az *Ezüst ikont* – anyagtalanná szellemített, leheletfinom figurái. (139. kép)

Nagyjából ugyanekkor született a *Vásár* is. (140. kép) „Holnapután, azaz szerdán az egyik szerb templom tartja a búcsúját (szerbül: slava), és ennek már előre örülök, mert délután mindig táncolnak (kólót) az udvaron, és szól a zene, ami csodálatosan szép... llyent még soha nem hallottál, az biztos”¹⁴ – számolt be a nyarat festőbarátaival együtt Szentendrén töltő Vajda az eseményről Júliának. A festmény újdonsága megint ugyanaz, mint a *Román parasztasszony* esetében: a közvetlenség. A kép kivágás – szinte véletlenszerű pillanatfelvétel – egy sokkal szélesebben hömpölygő jelenetből. Itt már nem a kép kerete és a mű esztétikai szempontjai rendezik a látottakat: a kép és a jelenet – az élet – közül az utóbbi a sokkal fontosabb. A *Vásár* festője érezhetően ott van a színen, együtt a forgataggal, talán be is áll a táncba, és a kép nézőjét is magával hívja. Az élet jelenik meg, mozgásban, a maga végtelen érdekességében a jelen lévő, figyelő festő számára.

Maszkok

1936 nyarának végén a festő újabb levelet írt Júliának: „Az olajjal festett képeim mind figurálisak, a rajzok pedig szentendrei architektúrais motívumok. Sajnos figurálisat csak fejből festhettem, mert bármennyire is csodálatosan szép fejű és alakú modelleket lehetne itt találni, ez egyelőre lehetetlen, pénz is kell hozzá, és az emberek nem hajlandók modellt ülni...”¹⁵ Az említett olajképek elvesztek. Pasztellek azonban maradtak ránk, amelyek sorozata 1938-ig húzódtott. A folytonosság egyben változást is hordozott. A képeken egy-egy arc billen ki megszokott nyugalmából, torzul el és nyílik meg, hogy az így keletkező réseken át a történetébe is belátást engedjen. Az ekkortájt elinduló absztrakciós folyamatban a formák mindinkább felbomlanak, a művész éles tekintete rétegekre

11 A teljes idézet a következőképpen hangzik: „a művészet nem tudja megmutatni életünk drámaiságát: a művészet legmélyebb pillanatai éppen ezt a frusztrációt fejezik ki. [...] a művészet melankóliába süppedt. [...] Számomra az elmúlt századok nagy teljesítményei azok voltak, amikor a festő témája [...] a magányos emberi figura volt – egyedül, végső mozdulatlanságban. De a magányos figura nem tudta felemelni a karjait, hogy kifejezze a halálfélelmét, és szembeszegezze vele mindent átható élni akarását. S a magányán sem tudott felülkerekedni.” Harrison–Wood (szerk.) 2003, 573.

12 MK: 1936/59. (VI.)

13 Vajda levelek (1936. júl. 23.)

14 Vajda levelek (1936. aug. 18.)

15 Vajda levelek (1936. szept. 14.)

hasítja őket. „Lehető legnagyobb ellenérzésem dacára azt tapasztaltam, hogy az emberi figurával már nem tudok célt érni. [...] Deformálás nélkül egyikünk sem tudta többé használni az emberi testet”¹⁶ – írta Rothko, és az új érdeklődésében mindinkább elmerülő és előre haladó Vajda is pontosan így érezhetett. Induljunk el a még nagyon valóságközeli *Zöld bohócmaszk*tól a már jelentősen eltorzított *Ferde mosolyú arcon* át a valóságot semmibe vevő, de még mindig figuratív *Szürke sokszemű maszkig*, majd a *Szivárványmaszkig*, ahol a realiztikus utalás már csak néhány elvont jelzésre szorítkozik. (143 – 146. kép)

A maszkokat a Mándy-féle *œuvre* katalógus 1938-ra dátumozza, és többnyire nyomasztó zárt-ságukból következtethetően valószínűleg valamikor 1937 és 1938 fordulóján – vagyis nem nyáron és nem Szentendrén – születtek. Tudjuk, hogy Vajda miket rajzolt és festett közvetlenül előttük: a körülötte zajló élet történeteit magukba sűrítő szentendrei rajzmontázsokat, alakokat és arckokat. Utánuk pedig az „imaginárius” tájak és lények ősi és primitív – és a maszkokénál jóval tágasabb – tematikája következett. Közöttük az átmenetet a maszkok jelentik. Vajda életművében korábban kétszer szerepeltek maszkok: néhány csendele-ten, valamint az *Alarcos önarcképen* és a *Fekete önarcképen*. (7., 11. kép) Ezek azonban valódi maszkok jelentek meg, önéletrajzi tartalommal, s mint ilyenek, egyáltalán nem tekinthetők e későbbi időszak gondolati-képi megelőlegezésének. A most vizsgált idioma tárgyat tekintve személytelen. S Vajda mintha érdeklődését tekintve egyszer csak kilépett volna környezetéből, végleg otthagya Szentendrét. Maszkjain, majd imaginárius képein az észak-amerikai indiánok motívumrendszerét idéző absztrakt szimbólumokat látunk. Máshol afrikai törzsi kultúrákra jellemző díszítőelemek szerepelnek, de soha nem etnográfiai érdeklődés nyomán, hanem mágikus szellemi tartalmak jeleiként. Többnyire a Hold is megjelenik, ami a fogyatkozás, újjászü-letés és örök változás, a ciklikus idő archetipikus szimbóluma. A világ felé fordul, kíváncsiságtól vezetett Vajda ekkor már a kozmosz, a természet és az idő titkait feszegette. Különösen látványos ez a viszony és érdeklődés az ún. tájmaszkok, e közepes méretű ellenére is grandiózus hatást keltő művek esetében, amelyek az eredetmítoszok-hoz hasonlóan hívősek és távoliak. A képek nagy

erőkről, távlatokról és összefüggésekről szólnak, melyek ideje megelőzi az ember – a művész és a néző – személyes idejét.

Mi történt, mitől volt ez a hirtelennek mondható változás? A párizsi néprajzi múzeumokban szerzett, éveken át lappangó élmények törtek fel Vajdában? Miért éppen ekkor, és nem előbb, hiszen időközben eltelt jó pár év.¹⁷ S az amerikaiak is, miért nem korábban kanyarodtak hasonló irányba, miközben tudjuk, hogy már jóval előbb is ismerték és értékelték a primitívek művészetét? Nem járhatunk messze a valóságtól, ha Vajda és az amerikaiak primitivista fordulatát a vallások, a modernségbe vetett hitek, a sokat ígérő ideológiák és a közérzet általános válságában keressük. A „tartalom válsága”¹⁸ és a csalódások idején az ideológiák felületesség, pillanatnyinak, korlátozott érvényűnek vagy egyenesen hazugnak tűntek. Új forrásokat kerestek tehát, időtállóbb és mélyebb tartalmak után kutattak. A primitívben – törzsiben, archaikusban, mitologikusban – éppen azt találták meg, amit a modern társadalom szerintük elvesztett: a végső tartalmak és összefüggések vonzását, fogódzót a modernség jelenségeinek káoszában, utat a világ spirituális egységének újraterejtéséhez, forrást a kreativitáshoz. A levelekből tudható, hogy Vajda és az amerikaiak számára is fontos olvasmányok voltak Kandinszkij és Worringer ide vágó írásai. Idézhetjük e helyen a kortárs szaktekintélyt, Schapirót is: „A történelemnek, a civilizációnak és a környező világnak a leértékelődése szülte a primitív művészetek iránti új szenvedélyt. [...] Az anyagi kötöttségek egész tömege, a világ determináló hatásának borzalma, és a jelen nyugtalanító érzete, mint a történelem sűrűsödési pontjái, ami sorsszerűen magához köti az egyént – gondolatban mindezt automatikusan felülírta az ösztönösség, és az idők fölött álló elementáris művészet koncepciója. [...] A primitív művészetek iránti fogékonyság egyértelműen több volt esztétikai érdeklődésnél: vágyak, morális értékek és az élet átfogó koncepciói találtak bennük visszhangra. A gyarmatosító imperializmus már jóval régebben elérhetővé tette ugyan ezeket a tárgyakat, de esztétikai érdeklődést csak az új

¹⁶ Harrison–Wood (szerk.) 2003, 572.

¹⁷ Lásd ugyanezeket a kérdéseket Passuth Krisztina e kötetben szereplő tanulmányában.

¹⁸ A kifejezést Irving Sandler használja az amerikai absztrakt expresszionisták pályájának ugyanezen időszakára. Sandler 1990.



240. kép · Vajda Lajos · Szárnyas lény ezüst talajon · 1938 · pasztell, szén, tus, tempera, papír · 63×90 cm · jelzés nélkül · magántulajdon · MK: 1938/69. (XXXI.)

koncepciók kialakulása után válhattak ki. S ezek a koncepciók csak azután vezethették vissza a művészeket a primitívekhez, miután az ösztönösség, a természethez tartozás és a mitologikus tartalmak újra értékké váltak, és segítségül voltak a primitív művészetek értelmezésében.¹⁹

A primitívek hozadéka

„A legalapvetőbb eszméket az örök szimbólumok ismételt felfedezése révén tudjuk kifejezni. A félelem és a primitív emberi hajtóerők szimbólumai helytől és időtől függetlenül érvényesek, s részleteikben változhatnak valamelyest, de lényegüket tekintve ugyanazok, függetlenül attól, hogy görögökről, aztékokról, izlandiakról vagy egyiptomiakról van-e szó. A modern pszichológia újra felfedezi őket az álmunkban, beszédünkben és művészetünkben, bármennyit változott is időközben az élet”²⁰ – írta Rothko. S Pollock egyes művei kifejezetten Jung hatására születtek.

Vajda pszichológiai elméletekkel való kapcsolata talán nem volt ugyanilyen intenzív, de a maszkoktól, majd az azokat követő imaginárius képcsoport idején nála is archetipikus szimbólumokat idéző motívumok ismétlődnek – létra, kötés, hajfonat, szem, száj, háló és hold – az elképzelt ősi tájban, pontosabban, a tájnak csak az eszméjét megjelenítő absztrakt vonalrendszerekben. A törzsi művészet az univerzális tartalmak és a művészi megformálás összhangjának szempontjából is

festészet témáját felfogják, igazi festői gondolkodásra vall. Színeik alapvetően nyugatiak, miközben a látásmódjuk minden igazi művészet alapvető univerzalitását is tartalmazza²¹ – felelte egy újságírói kérdésre Pollock. Ha megkérdezik, valószínűleg Vajda is az univerzális tartalmak és a módszer ilyen egymást szolgáló egységéről beszélt volna.

A primitívek közléseinek ereje szoros összefüggésben volt a művek céltudatosságával. A primitív művészet attól lényegre törő, vélte a szóban forgó amerikaiak kortársa, kollégája és barátja, John Graham, hogy teljes mértékben elfogadja az adott művészeti ág médiumának *adottságait*, a festészet esetében a kép síkját.²² Az alkotás célja alapvetően nem műalkotás készítése, nem az ábrázolás, s nem is a szépség, hanem az általános tartalmak minél pontosabb megközelítése. Ezt szolgálja a formák és eszközök mind teljesebb letisztulása. A primitív művészek törekvését a térillúzió kötöttségeitől mentes imaginárius tér és a szükségtelennek vélt realiztikus részletektől és kiegészítéstől megszabadított formák sokkal hatékonyabban szolgálták. A sík felület a fantázia szabad tere volt, ahol a művész a látvány, a gravitáció és a perspektíva adottságait félretolta, szabadon alakította és mozgatta a formákat. Felbontott és átcsoportosított, arányokat változtatott meg, elvett és hozzáadott, ahogy a gondolat diktálta. A huszadik századi utód számára különösen fontos volt a primitíveknél tapasztalt absztrakciós tendencia. Rothko szerint:

¹⁹ Schapiro 1937.

²⁰ Sandler 1990, 72.

²¹ Harrison–Wood (szerk.) 2003, 569.

²² Graham 1937.

„Még a példátlanul virtuóz archaikus művésznek is szüksége volt a szörnyek, hibrid lények, istenek és félistenek közvetítő csoportjára, és meg is teremtette magának azokat. A különbség hozzánk képest abban van, hogy az archaikus művész a miénknél természetközelibb társadalomban élt, ahol még értették és hivatalosan is szentesítették a transzcendens tapasztalatok jelentőségét. Ennek köszönhető, hogy a fantasztikus lények felvonulásában az emberi alak és a környező világ más tárgyai is helyet kaphattak. A mi esetünkben viszont az álcának teljesnek kell lennie. Szét kell zilálnunk a dolgok ismerős vonásait, hogy elhessegethessük azokat a közvetlen és korlátolt gondolatársításokat, melyekkel a mai társadalom az alapvető összefüggéseket mindinkább eltakarja.”²³

Imaginárius világ

Elég hamar, még ugyancsak 1938-ban, a maszkok sorozata is véget ért. Vajda ismét újba kezdett, amit az irodalom „imaginárius tájak és lények” megnevezéssel emleget. Ősi, ember előtti tájak jelennek meg, mint a tájmaszkok távoli földjei, de ezúttal a művész gondolatban már *bennük mozog*. Az imaginárius képek és a maszkok viszonyának értelmezéséért érdemes Kandinszkijhez fordulni. Említett könyvében a primitív művészetet az újradzsidóság forrásának nevezte: kiindulópontnak, ahova a modern kor festője visszatérhetett, és ami „a jövő csíráját hordozta”. Arra is figyelmeztetett azonban, hogy a primitív művészetben való megnyugvás *ideiglenes*. A huszadik századot a materializmus lélekölő és elszegényítő századai választják el a primitívek világától. A sok fájdalomtól, elnyomtatástól és hiányérzettől felsebzett lélek a primitívekhez visszanyúlva erőt gyűjt, hogy onnan azonban továbbléljen, és megújult eszközökkel önmagát teljes egészében feltárja és megmutathassa. „Ezért van az, hogy a primitívek iránt érzett vonzerő a mai formájában csak rövid életű lehet.”²⁴ Tovább kellett lépni a „tisztá” gondolat újszerű, a 20. század embere számára autentikus megfogalmazása felé.

A maszkokat elhagyva Vajda mintha Kandinszkij jóvendölése mentén haladt volna, s a primitívben felfedezett általános tartalmakat, valamint a tartalom és technika egységét szerette volna a személyesség megjelenítésével kiegészíteni. A vajdai életművön belül e művek legjellemzőbb és

legfontosabb jegye éppen az általános és intim, vagy másképpen szólva, a személyt meghaladó és a személyes kettőssége. Ez a kettősség adja átmeneti jellegüket a hidegen mitologikus maszkok és a szimbólumoktól és valóságelemektől megszabadított utolsó művek között.

A kettősség érzékeltetésére jó példa a *Szárnyas lény ezüst talajon*. (196. kép) A képen mintha egy szkaferanderos emberi figurát látnánk, kietlen holdbéli környezetben, vagy a mítosz titáni időket idéző tájain. Ember egy embertől teljesen idegen, őt megelőző – vagy általa túlélte, jövőbeli? – világban. Ugyanakkor a figura előre nyújtott karjáról madár szárnyai rebbennek. A figura is őt nézi. Üzenetet küld önmagáról? A szárny lendülete, a kép hatását kifelé terjesztve, közvetlenül megszólítja a nézőt. Ettől a szárnytól az amúgy elvont gondolatot hordozó kép egyszersmind expresszív is, a kettős tartalom talányosan érdekes ötvözésével.

Az imaginárius műveket a mítosz eszméje uralja. Tartalmuk lefordíthatatlan, mert funkciójuk éppen az, hogy megszólítsák a megszólíthatatlant, a másképpen megközelíthetetlen. Ami ebben az esetben az őstörténet, a történelmi nullapont, az idő kezdete. „Csak a tiszta gondolatnak van értelme. Minden egyéb minden egyebet tartalmaz” – írta Newman,²⁵ s a megjelenített ábrák és figurák nem csak nyersék és primitívek, de *személytelenek* is, mert a művész szándékai szerint ki akar küszöbölni minden esetlegességet: közvetlen kapcsolatot keres a tiszta fogalmakhoz, történetek, emlékek, referenciák és helyszínek nélkül, minden áttételt és közvetítést kikerülve.

Miközben a személytelenség – és vele a hidegség – Vajda és az amerikai absztrakt expresszionisták imaginárius korszakának egyik legjellemzőbb sajátossága volt, nagyon *személyes* is ez a művészet. „Az esztétikai aktus lényege a tiszta gondolat” – írta Newman saját munkájuk egyik alapelveként, azonnal hozzátéve azonban, hogy „a tiszta gondolat egyetlen lehetséges megjelenése az esztétikai aktus”.²⁶ Nem csak az eredeti vagy végső tartalmakat keresték tehát, közvetlenül, közvetítők nélkül, hanem a viszony fordítva is igaz volt: a tiszta eszme a *művész mozdulatában* rejtezik. A művészi aktus – a mozdulat – pedig maga a személy: eb-

²³ Harrison–Wood (szerk.) 2003, 572.

²⁴ Kandinszkij 1962, 12.

²⁵ Harrison–Wood (szerk.) 2003, 574.

²⁶ Uo.

ben rejlik e művek mélységes személyességének a kulcsa. A *Szárnyas lény* szkaferanderos figurájának karjáról rebbenő madárszárny természetesen nem madár szárnya, hanem a művészerzéseket közvetítő *mozdulata*. A műveken mind gyakrabban az ő jelenlétét látjuk, a cselekvő művészt, amint fokozatosan megtisztítja és hatalmába keríti a rendelkezésére álló teret.

A jelenlét

A maszkok belső feszültségekkel teli, de a képtérben centrálisan elhelyezett és zárt – sok esetben kifejezetten merev – alakzataival szemben az imaginárius tájak és lények csoportjához tartozó műveken minden *megmozdul*, kinyílik, a figurák a képsík szélei felé nyújtóznak, folyamatosan alakulnak és változtatják értelmüket. A művész és a néző mindig más és más részletre, történésre koncentrálnak, és újraértelmezi az előtte zajló jelenetet. A *Figura sok kézzel és ezüsttel*²⁷ című művön emberi kezek és lábak körvonalai nőnek ki egy leginkább vegetációra utaló törzsből. Minden felfelé törekszik, a gyökerek tájékaról kiindulva, ami talán anyaméhre vagy a természet által kiképzett dúcra emlékeztet. A bölcsőjéből feltörekvő és szétágazó, a teret elfoglalni akaró alakzat közepén határozott vonalakkal megrajzolt, sugárzó-élő szemforma látható, ami lelket, de továbbra sem emberi jelenlétet kölcsönöz az egész képződménynek. Ebben a szervesnek tűnő alakulásban töle elütő, őt kísérő, szervesen nyomok is vannak, a szem erősebb feketéjével képzett és tudatos rendezést sejtető pöttyök és vonalak, melyek kötésként szorítják össze a felfelé nyúló kezet. Az ujjak behajlanak, miközben valójában inkább kinyújtóznának, folytatnák a terjeszkedést és növekedést. A hatás szempontjából ez az ököl a kép központja, itt sűrűsödik, és innen sugárzik felénk a drámaiság, ami megdöbben és fogva tart. Vagy inkább a szem a középpont? A szem, ami a lélek varázsát fölfele, az összeszorított ökölbe sugározza, hogy felszakítsa a kötést, felszabadítsa az ujjakat, kinyújtózhasson a kéz, és ezzel a növekedés áttörhessen a kép határain, a papír szélein is túl? Vagy a kéz és a szem helyett inkább az ezüst festékréteggel – a kép egyetlen festett elemével – is kiemelt, méhet idéző dúc lenne a középpont, ahonnan minden elindul, s ami nem csak étellel teli, de lélekkel is, hiszen a tervről és jelenlétről árulkodó

pöttyök a jövő emlékeiként már ott is megjelennek?

Állandó mozgás és átalakulás tapasztalható a *Fekvő alak holddal* című képen is. (160. kép) Mintha egy felhúzott lábakkal heverő női figura jelenne meg, kirajzolt lábfejekkel és jól kivehető fejjel. Ugyanakkor táj is az elfekvő test, hegyvonulat, síkság, mezőkkel és utakkal. Vagy inkább szorító és fájó kötések ezek az erősen megrajzolt, feszes vonalak, és erre utal a kifelé néző, a szabadulás vágyát sugárzó, sőt, talán segítségért kiáltó fej? Vagy a szerves természet megtermékenyülését látjuk, azt, ahogy lassan telitődik étellel? S mindennek nem éppen az ellenkezője a *Perui múmiafej?* (194. kép) Az utólagos címadással ellentétben talán itt is inkább fekvő alak – ezúttal inkább állat? – sejtethető, balra néző fején jól kivehető szájjal, és a kép jobb szélén ismét lábbal, esetleg farokkal. A lény mintha kiabálna és lerogyna a terhelő súly alatt. A rajz befejezetlen. Vagy inkább kiüresedő, mert lassan kimúlik a lényből az élet? A kvázilény testén lévő két szerves geometriai alakzat itt is a „jövő emlékeiről” árulkodik. De míg az előző képen a hasonló szerves-geometrius háló a környezet részévé vált, megtelt, folytatást kapott, itt üresen maradt. A néző racionalizálni próbálja a látottakat. Figurákat próbál felismerni az absztrakt formákban, önkéntelenül is történeteket keres hozzájuk – ugyanúgy, mintha Pollock *Night Sounds* (1944), Rothko *The Syrian Bull* (1943) vagy Gottlieb *The Rape of Persephone* (1943) című képeit nézné. Pedig ezek a képek már saját történetet és mozgást mutatnak, és nyoma sincs többé narratív szándéknak. A képeknek már önálló életük van.

Az imaginárius időszak fontos vonása a vonalnak, a spontán kifejezés leghűségesebb eszközeinek a jelentősége. Ezek már nem a szentendrei vonalmontázsok tárgyainak és figuráinak kontúrjai. A vonal itt nem formákat határol, hanem a művészi jelenlét nyoma: gyors kézmozdulatok lenyomata a médiumként szolgáló síkon. A vonal, „a festészet egyik legabsztraktabb eleme”²⁸ önálló életre kel. Majd a vonalak és vonalkák összekapcsolódnak, kötegekké egyesülnek, formákká rendeződnek, szétágaznak és megtörnek az expanzív erővonalak all-over hálóját képezve az immáron teljesen passzív képsík előtt. A *Gyökérvilág* változó-mozgó formaszövevényében egyedül a vonalak és vonal-

²⁷ MK: 1938/33. (228.)

²⁸ „A vonal a festészet egyik legabsztraktabb tartozéka, hiszen a természet a kontúr nem ismeri.” Greenberg 2003, 566.

kák konkrétak és megragadhatók: a vonalak és vonalkák, vagyis a kézmozdulatok, egy-egy erős, rövidebb vagy hosszabb gesztikuláció. (196. kép) Ezek a képek alapelemei, ezekből állnak össze állítások, majd mondatok és újabb állítások, hogy a végén megint visszatérjünk a vonalhoz. A legjobb képek pedig azok, amelyek a vonalak közötti viszonyok változásainak és meglepetéseinek sokaságát nyújtják a nézőnek, a sík egész felületén elsűrítve. Ilyen a vajdai absztrakt expresszionizmus csúcsterméke, végső megérkezése (Mándy Stefánia szerint Vajda utolsó műve), az *Örvénylő tér*. (183. kép) Ha eddig lett volna, akkor itt már végképp nincsen fehér ellenforma, a vonalrengeteg lelép a síkról, és állandó mozgásba kezd. „A mozdulatok összecsapnak és ismétlődnek, és ezzel az erőből duzzadó, nyugtalan és folyamatos mozgás hatását keltik. [...] A mű zsúfolásig tele van részletekkel [...], körkörös lendületekkel [...]”²⁹ Ezt már Pollockról írta elemzője, aki ugyancsak kapcsolatot talált a képek ereje és a vonalak rögtönző alakulása nyomán előálló formai meglepetések között. „Vonal-festészet”: a Vajdához munkáit tekintve legközelebb álló Pollock is „mindenek felett rajzoló volt. Az a tény, hogy leginkább a feketét és a fehéret szerette (vagy az ezüstöt, mint a fehér egy változatát), csak erősítheti a benyomást.”³⁰ Nem érdekes apróság-e, hogy a fekete szén és ceruza mellett Vajda is gyakran használta az ezüstöt? Az ő baráti közege azonban nemigen értette ezt a „vonal-festészetet”. Még Korniss sem érezte, hogy a festői kifejezés új módjával van dolguk. A képek láttán állítólag a fejét csóválta, és megjegyezte, hogy „nem szereti a színeket, grafika ez”.³¹ Eközben Vajda mindig kifejezetten festőnek nevezte magát, sohasem grafikusnak, annak ellenére, hogy a vége felé már csak papír alapon fekete vonalhálókat készített.

A közvetlenséget hangsúlyozza a keresetlen anyaghasználat is. Az igénytelen géppapír vagy csomagolópapír nyilvánvalóan választás volt, nem az anyagi szűkösség nyomásának engedelmességekényszermegoldás.³² Nem mintha a „realitások” ne korlátoznák a művészi fantáziát, és a szegénység ne készítené a művészt eleve alkalmazkodásra. De magyarázatért nem kell ilyen bonyolult és ellenőrizhetetlen teóriákhoz folyamodni. Korábban Vajda is dolgozott vászonra, melyek sajnos elvesztek. Ha egy idő után kizárólag papírhoz folyamodott, ezt művészi célok indokolták. Maszkoktól elinduló

vágtájában az imaginárius képek végére jutva teljesen lemondott a festékről. Az előre haladó személyesség adekvát eszközöket igényelt, amit a szénben talált meg. A gyorsaságnak és közvetlenségnek olyan csodájára, amit a papíron könnyen szaladó ceruza és szén tud, a lassúbb, bonyolultabb, tapadós festék és a vászon soha nem lehet képes. A vászonnal szemben az igénytelen papír tökéletes médium volt arra, hogy megvalósítsa törekvéseit.

Vagy nézzük a *skiccet*, a művek előre megtervezését. Pollock szinte öntudatlan, kontrollálatlan és vad mozdulatairól szóló mítoszt tulajdonképpen már maguk a fényképek is megkérdőjelezzik. A festőt látjuk rajtuk, aki a vászon fölé hajolva, feszült koncentrációval vezeti az ecsetéről csurgó nyúlós festéket. Nincs semmi, ami a véletlent sugallná. Nem a véletlen dolga, hogy a hatalmas vászon körül éppen hol áll a festő, és az sem, hogy éppen merre nyújtózik a karjával. Gyorsan dolgozott ugyan, ezt tudjuk, de a festék lecsurgása időt igényelt, ezért a mozdulatot ki kellett tartani, figyelve, hogy a festék oda jusson, ahova irányítani akarja. A fényképekről az is kiderül, hogy rétegekben dolgozott, és egyszerre az egész vásznon. Először laza szerkezetet csurgatott ki a teljes síkra, meghatározva a készülő mű alapstruktúráját, majd ezt töltötte fel újabb és újabb rétegekkel. Közben meg-megállt, hosszasan vizsgálta a képeit. Eszköztárához tartozott a spontánul adódó ötlet vagy a hirtelen induló mozdulat, de a folyamatot végig ellenőrzése alatt tartotta. „Amikor nekiállok festeni, már van egy általános elképzelésem arról, hogy mit is fogok csinálni. Kontrollálni tudom a festék folyását; nincs ebben semmi véletlen”³³ – nyilatkozta.

A struktúra – tervezés, tudatosság – és spontaneitás ilyen együttese jelenti az absztrakt expresszionisták fantasztikus kettősségét, erejét és talányosságát; ide értve immáron Vajdát is. Használt-e előzetes skicceket? Utolsó három évének munkáit végignézve azt tapasztaljuk, hogy eleinte – főként az imaginárius rajzok esetében – vékony ceruzával gyakran előre felvázolta a leendő figura nagy körvonalait. Később, az utolsó év nagy szénrajzai között időrendben

29 Sandler 1990, 115.

30 Sandler 1990, 115.

31 Szántó 1982, 224.

32 Vajda életkörülményeivel és az anyaghasználattal kapcsolatban Radák Judit más állásponton van – vö. e kötetben szereplő tanulmányával.

33 Sandler 1990, 117.



241. kép · Vajda Lajos · Múmiaformák · 1938 · szén, papír · 380×630 mm · jelzés nélkül · magántulajdon · MK: 1938/7. (256.)

haladva az ilyen előre kirajzolás elmarad, és a vonalképződmények szabad áramlását látva nem is nagyon tudnánk elképzelni a végső formaalakulás részletes tervezettségét és vázlatát.

Tervezés és „irracionalitás” viszonyáról viszont éppen azok a korábbi művek árulkodnak a legjobban, amelyeken még felfedezhetjük az előzetes szándékok nyomait. A *Zenei ütemek*,³⁴ a *Perui múmiafej* és a *Születő formák*³⁵ esetében azt tapasztaljuk, hogy a végeredmény eltér a skicctől, felülírva vagy kihasználatlanul hagyva annak utasításait. (194. kép) Ezt Bálint Endre külön kiemelőként tartotta. Vajda képei, írta, „menet közben alakulnak, változnak [...]. Képeinek alakulása előtűnik meg végbe. Követhetjük kiindulását, az igen vékony, szinte tűnékeny, de határozott vonalakkal körülvont formáit, amelyek akkor is helyükön maradnak, ha nem adnak ideát a folytatásra. A kijavítás ismert módszereivel nem élt, ha valamit nem érzett végleges helyén, átélte e vonalak más lehetőségeit, amelyeknek improvizáló módosításokkal adott új irányt.” A skiccek menet közben történő módosítása vagy semmibe vétele a tudatosság és improvizáció együttes és egyformán fontos jelenlétére utal.³⁶ „Egy konkrét szándékkal indul a munka, majd ez a szándék ugyancsak szándékosan megadja magát. S az akaratnak és megadásnak ez a folyamata a festés szerves részévé válik.”³⁷

A vonalon, a javítás nyomainak meghagyásán és az igénytelen anyaghasználaton kívül a közvetlenséget és spontaneitást jelzi a művek látszólagos *befejezetlensége* is. Az imaginárius korszak és az utolsó év művei valójában egy-egy sorozat elemei. A művek többsége újabb és újabb nekifutás, az egész sorozatot átfogó és irányító művészi indulat, gondolat és szándék körüljárására; Vajda utolsó éveinek művészete ilyen sorozatokban je-

lenik meg. Nem mintha a képek egyenként ne lennének nagyszerűek és drámaiak, hatásukat és értelmüket azonban a sorozat monumentalitásában nyerik el. Az ócska papírivekre vetett „befejezetlen” rajzok a sorozat együttesében válnak grafikából „festészetté” és befejezett, körüljárható egészé.³⁸

S végül, a *forma* fogalma is értelmezhetetlenné válik. „Pollock festményeinek nincs meghatározható belépőjük [...] Bárhol beléjük kapaszkodhatunk, és ott ugrálunk ki a képből, és vissza, ahol akarunk” – jellemezte Kaprow Pollock hatalmas vásznait betérítő kusza vonalhálójának és nézőjének viszonyát. Vajda utolsó képei is ugyanilyen élményt nyújtanak, és a pálya második korszakát a formák alakulása szempontjából végignézve, ő is, mint az amerikaiak is, a primitív és mitologikus inspirációkat tükröző, részben figuratív, részben pedig absztrakt képzetektől haladt az univerzális tartalmakat egyre közvetlenebbül és szabadab-

34 MK: 1939/37. (271.)

35 MK: 1939/43. (281.)

36 Mándy Stefánia szerint Vajda „a maga elé terített nagy fehér ív-papíron előbb ceruzával húzta meg a kompozíció körvonalait és jelölte ki az egymást érintő, átvágó vagy kiegészítő részformákat. Azután szénrel dolgozott tovább.” Mándy 1983, 141.

37 Elderfield 2011, 19.

38 A befejezetlenség és a sorozat kérdései az amerikaiakat is izgatják, mert úgy érezték, hogy művészetfelfogásuk lényegét érintik. 1950-ben New Yorkban rendeztek egy három napos kerekasztal-beszélgetést, amelyen az egyre jobban megszerveződő absztrakt expresszionista csoport ismertebb tagjai vettek részt. A művek befejezésének kérdése is szóba került. James Brooks kijelentette, hogy „a festői munka során vigyázni kell valami érzékeny egyensúlyra, ami a képet folyamatban és mozgásban tartja. Egy munkát úgysem lehet befejezni. Viszont addig kell abbahagyni, amíg él és mozog. Ezért én soha nem is tekintem a képeket »befejezetlennek.«” A csoport egy másik tagja, a szobrász Herbert Ferber ehhez hozzátette, hogy „a »mesterművek« ideje elmúlt. Munkánk igazi értelmét akkor látjuk, ha tíz-tizenöt művet nézünk végig. Vagyis egy-egy konkrét mű és az egyes művek befejezésének kérdése teljesen lényegtelen.” (*Artists' Session*, 17.)

ban felidéző spontán absztrakció felé.³⁹ A munkák sorozatából jól érződik, ahogy idővel a primitív és mitologikus formák és szimbólumok a személyesség gátjaivá váltak. „A festő munkája az idő előre haladtával együtt fejlődik a nagyobb tisztaság felé, fokozatosan felszámolva az akadályokat, amik a festő és gondolata, illetve a gondolat és a néző közé ékelődhetnek. Akadályként többek között az emlékezetre, a történelemre vagy a geometriára gondolok...”⁴⁰ – írta Rothko, aki egy idő után pontosan tudta, hogy maga a forma is – minden felismerhető, és emiatt kötött asszociációkat idéző forma – a közlés közvetlenségét korlátozza.

Ennek nyomán érthető meg az a sajátos *absztrakció*, ami Vajda munkáiban teret nyert, és ami az imaginárius munkák személyességének további fontos aspektusa. Az imaginárius képek ebből a szempontból korszakhatárt jelentenek. A választóvonal egyik oldalán még a művet megelőző tartalmak képi megjelenítése történik, míg a másik oldalon az alkotás pillanatában, a mozdulat spontaneitásában jelennek meg az érzések és a közölni kívánt tartalmak. Az imaginárius képeken ez a kétféle festői megközelítés egyszerre jelentkezik. A teret nyerő absztrakció legfontosabb sajátossága, hogy nem esztétizál, és nem akar bonyolult valóságot szerkezetére vagy fogalmaira egyszerűsítve rendet teremteni. Valójában a formák felszámolása, megszüntetése megy végbe. A művész nem formákat használ, hanem a gondolat kifejezése *közben* új formákat teremt. Az absztrakció fogalmának hagyományos értelmében véve ez már nem is absztrakció: „az egyes művészek számára is időszerű, hogy a fogalmakat tisztázva egyértelművé tegyék a közös szándékokat, ami őt és kollégáit is vezetik. Mert ezek a művészek nem absztrakt festők, bár azt, amit csinálnak, többnyire absztrakt stílusnak nevezik.”⁴¹

Párhuzamként felmerül a zene. Idézett könyvében Kandinszkij a zenéhez – „tisztá művészet” – hasonlította festészeti törekvéseit. A zene élen járt abban, hogy a művészet a kor félelmeinek és bizonytalanságainak kitett lélek „belső hangjait” megszólaltassa. A festészet ugyanezt a szabadon alakuló formákkal és vonalakkal tudja megvalósítani. Sőt, tulajdonképpen a forma sem jó kifejezés: mint ahogy a szépségfogalma is relevanciáját veszíti. Ott, ahol a külső forma felszínes és lé-

nyegtelen részlet, és a belső *formátlan* mélység a festészet tárgya, az eredendően a forma világhoz és fogalomrendszeréhez tartozó szépség érdektelen, értelmezhetetlen, értéktelen, sőt megalkuvó. Kandinszkij a festészeti céljait megvilágító zenei párhuzam legjobb kortárs példájaként Schönberget említi és idézi: „ma úgy érzem, hogy bizonyos feltételek kifejezetten kikényszerítik a disszonancia valamely fajtáját.”⁴² *Towards a Newer Laocoon* című,⁴³ szinte programadó írásában – az esszé 1940-ben jelent meg, még az absztrakt expresszionisták csoportként történő meghatározása előtt, de azt már majdhogynem megjósolva – Greenberg is a zenében látta az „avantgárd” festészet példaképét, s Vajda is ide sorolható. „A zene szeretete, a festészet fölé helyezése” – írta róla Júlia;⁴⁴ 1939–1940-es munkái gyakran kifejezett zenei párhuzamokat sugallnak. A *Csavarodó*⁴⁵ lendületesen nekiinduló vonalai összefonódnak, majd kötegük meglazul, a szálak valamelyest szétterülnek, később szabad futásuk ismét megtorpan, a köteg megint öszszecsavarodik, fordul egyet, és újabb lendülettel indul felfelé, ahol már el is tűnik a tekintet elől. A dinamikus mozgó-változó forma körülhatárolt, de nyitott is, a környezetből magához vonzott vonalakkal áll össze, és a környezet felé nyújtózik. A kép szóbeli megközelítésére valóban csak a zene szótára – „dinamika”, „ritmus”, „moduláció”, „hangszín”, „hangszerelés” stb. – lenne alkalmas. A „forma” a mű készítésének pillanatában, a művészi spontaneitás erejétől hajtva születik, alakul és hal el. „E művészek munkáikat lezáratlan, még folyamatában lévő gondolatnak fogták fel, s vásznaik olyan közvetlen és spontán módon mutatták a mű készítésének jelenidejét, hogy még ma, vagyis majdnem fél évszázaddal megszületésük után is olyanok, mintha nedves lenne rajtuk a festék.”⁴⁶

39 „Ha a negyvenes évek első felében Rothko, Still és Newman még a mitológia által inspirált félig absztrakt képeket festettek, az évtized második felére festői eszközeiket megváltoztatva, szimbólumaik közvetlenebbek lettek és univerzálisabb jelentést nyertek.” Sandler 1990, 148.

40 Sandler 1990, 149.

41 Newman 2003, 574.

42 Kandinszkij 1962, 25.

43 Greenberg 2003, (1940).

44 Vajda Júlia kiadatlan feljegyzései

45 MK: 1939/35. (227).

46 Fineberg 1995, 35.

Búcsú a stílustól

Pollockról írta Allan Kaprow két évvel a festő halála után, hogy létrehozott néhány nagyszerű festményt, de szét is verte a festészetet.⁴⁷ S nem a festészet megtagadása volt-e, amikor Vajda a színekről végleg lemondva, a földön kiterített papírvék fölé görnyedve elkészítette eksztatikus szénvízióit? Ez a képcsoport „Vajdát elhatárolja már mindenkitől. Hatalmas méretű, olcsó csomagolópapírokra írja, főleg szénnel, utolsó üzeneteit egy démoni világról, amihez hasonlókkal sem előtte, sem azóta nem találkoztunk” – írta ezekről a képekről Bálint Endre. Pollockról pedig Sandler jelentette ki, hogy egy idő után a munkái „mintha minden múlt vagy jelen stílussal gyökeresen szakítottak volna: személyes szándékait követte és mindent elhagyott, ami ezektől idegen, vagy felületes. Eközben addig soha nem látott stílust teremtett.”⁴⁸ Mindkét esetben a hagyományok és stílusok elhagyásáról, egyfajta *nullaponthoz* való megtérésről volt szó.⁴⁹ A szóban forgó művészek az egyes művek létrehozása közben hozták létre újra és újra a stílust, és definiálták képről képre haladva művész és művészet viszonyát.⁵⁰

A stílus: szabályrendszer (paradigma), ami a formákat, a tartalmat és a funkciót is keretek közé szorítja. Vajda – és az absztrakt expresszionisták – előrehaladását a konvenciók fokozatos feladása jegyében jellemezve, e folyamat végállomása csakis a stílus értelmezhetetlensége és vége lehet. A művészettörténet persze az absztrakt expresszionizmust is stílusnak tekinti, mégis különösnek, a korábbiaktól eltérőnek, amennyiben ezt a „stílust” a médiumon megjelenített forma, tartalom és technika helyett a mű és a művész, illetve a mű és a néző viszonyával definiálja. Éppen ez a sajátos meghatározás (és önmeghatározás) teremtette és teremti meg a közösséget az absztrakt expresszionizmus képileg amúgy nagyon különböző elágazásai, a gesztus- vagy „akciófestészet” (*gestualism*, *action painting*) és a színmező-festészet (*colour field*) között. Pollock, de Koening és Rothko számára soha nem volt kétséges, hogy egyazon problematika jegyében dolgoznak.⁵¹ A közösséget megteremtő elem nem az volt, ami a vásznon megjelent, hanem az, ami a köztes térben – a vászon és a művész, illetve a vászon és a néző között – történt. Ez a tér az akció tere az egyik esetben, vagy –

a másik esetben – a magába ölelő tér, amelyik, ha a csoda sikerül, a mű létrehozójává varázsolja a nézőt.

S itt kell keresni azt, ami a hagyományos – a művész által elhagyott, a néző által külsődlegesnek tekintett, múzeumi jellegű – műalkotás végét jelenti. Vajda intenzív erővel telített vonalkáinak és vonalainak végtelen ismétlése az utolsó év nagy szénrajzain, azok folyamatos törései, irányváltásai, variációi nemcsak állandó frissességet adnak a képeknek, hanem egyfajta eksztatikus belefeledkezés hangulatát is sugározzák. A szürrealista automatizmus a racionális kontrol olyan kikapcsolását teoretizálta, amit a szürrealista festészet, amely azonban soha nem szakadt el teljesen a műtárgy és a kompozíció kívánalmaitól, nem tudott teljesen megvalósítani. Ugyanakkor a szakírók sem mindig tették világossá, hogy mi a különbség az absztrakt expresszionista alkotói folyamat és a szürrealista automatizmus között. A kérdés tehát: mennyiben különbözik az absztrakt expresszionizmus tudatosan választott spontaneitása a szürrealizmus tudatalattit felszínre segítő technikáitól. A választ alighanem a skicc és a kész mű már említett viszonya vagy a Pollockról készült fotók adják meg. Az akarat, az előzetes tervezés, a kép vizsgálata nyomán kialakuló szándék előrevetít egy figurát vagy elindít egy mozdulatot, amit a művész utána tudatosan átenged a pillanat ösztönének, tervezetlen spontaneitásának. Ez az átengedés azonban nem a váratlannak vagy a véletlennek való behódolás. Az absztrakt expresszionista képek, sorozatban látva őket, nem ötletszerűek, és nem is pillanatszerűek: nem a tudatalatti réssein bekukucsáló tekintet által elkapott szürrealista villanások. Az *ismétlésre* kerül a hangsúly. A mozdulatok és műveletek ismétlése vezeti el az energiákat az akaratlagos irányítotttságtól a belefeledkező önkifejezésbe, a személyes tartalmak felszabadításához. Ez ismétlődik újra és újra: a szándék, a spontaneitásnak való behódolás és az ismétlések ciklusa az egyes műveken belül

47 Kaprow 1958.

48 Sandler 1990, 116.

49 „E rajzok művészeti nullpontból indulnak el, a fellobbanó láng vagy a barlang falán megjelenő árnyék nyomán a forma születésének primér, eredendő mozzanatára utalnak vissza. Fontos szerephez jut rajtuk a kanyargó, örvénylő alakzatok ritmusa, ütemezése.” Patkai 2008, 17.

50 Vajda művészetét Mándy Stefánia is minden mástól különbözőnek és „stílusalkotó”-nak nevezte. Mándy 1983, 123.

51 Anfam 1990, 135.

és a művek egész sorozatában. Miközben minden, ami a vásznon (az amerikaiak esetében) vagy a papíron (Vajdánál) történik, nagyon individuális, ugyanakkor az ismétlések monotonitása által rituális is. A mozdulatok, a belefeledkező ismétlés, a formák egyszerűsége és valóságtól elszabaduló áramlása távoli, elvont gondolatokat szuggerálnak. A mozdulatokban és formákban tárgyiasuló tapasztalat önmaga általánosításának útján haladva a transzcendencia felé mutat, a személyeségen keresztül a transzcendens tartalmak felé: e sorrendből fakad e művészet lenyűgöző hatása.

Ide tartozik a művek dialogikus jellege is. „Vajda Lajos művészete [...] dialogikus. [...] ezeken a polifon kompozíciókon Vajda a formákkal nem egyszerűen valamilyen érzelmi állapotát fejezi ki, hanem formákban gondolkodik: kérdéseket tesz fel magának, és ezekre keresi a választ” – írta Mándy Stefánia így jellemezte Vajda utolsó évének művészetét.⁵² Egy jó festmény, ebből a fajtából, egyértelművé teszi a maga valóságosságát, mint cselekvést, és az átalakító hatást is, amit visszahatva, a művészre gyakorolt. A vászon „visszabeszélt” a művésznek [...], drámai dialógusra hívta. Minden ecsetvonás döntés volt, amire újabb kérdés formájában érkezett vissza a válasz” – írta Harold Rosenberg az amerikai absztrakt expresszionistákról.⁵³ Mindkét szerző e művészet *dialogikus* jellegét hangsúlyozta. Mindketten észrevették, hogy a párbeszéd a művész és a mű – más összefüggésben: a néző és a mű – között zajlik.

E művészet szempontjából kulcsfontosságú a dialógus tere is. Vajda nagy és teljesen beérkezett *all-over*-ei saját terükbe ölelik a nézőt. Ez a hatás Pollock esetében, a hatalmas méretek miatt még feltűnőbb. „Az egész festmény előre nyomul a térben. Ebből megérthetjük, hogyan lett Pollock a mélységi teret felszámoló folyamat végállomása [...] Esetünkben a »kép« annyira előre mozdul, hogy többé már nem is a vászon a referenciapont. S a jelek, bár a falon vannak, úgy vesznek körül minket, mint az őket létrehozó festőt.”⁵⁴ A művész (a néző) és a sík közötti tér lett a dialógus (a hatás) tere. A viszonyt már nem szabályozzák funkcionális korlátok, formai konvenciók, tematikus és stiláris megkötöttségek, előzetes utasítások vagy elvárások, és a mű nem a nézőhöz képest külsődleges műzeumi tárgy többé. Ellenkezőleg, az érzékeny néző párbeszéd tanúja és elmélyült párbeszéd részese.

A szituáció mindig friss, személyes, és minden alkalom – minden mű – mintha első találkozás lenne.

Több szempontból is találó Newman megfogalmazása, hogy ő és a hozzá közel álló művészek önmagukból merítettek, de „katedrálisokat” építettek. „Krisztus, az ember vagy az »élet« helyett önmagunkból, saját érzéseinkből emelünk katedrálisokat” – írta.⁵⁵ Márpedig a katedrális *par excellence* közösségi hely. S individualizmusa mellett éppen ez a közösségiség e művészet hatásának másik fő jellemzője. A nagy szénrajzok „a lét olyan rétegeit érintik, amelyek túlmutatnak a művész személyiségén és létén. Ugyanaz a kérdés, amellyel Vajda megszólítja önmagát, egyben a kép nézőjét is megszólítja. A polifon kompozíciók tehát bevonják a dialógusba a szemlélőt is. Így Vajda művészete – bármilyen nehezen megközelíthető is első látásra – végső soron közösségteremtő művészet.”⁵⁶ A közösségiség egyik összetevője éppen a fent is emlegetett köztes tér volt, a művész és a médium tere, ahol a feszültségek, a mozdulatok és a „mondanivaló” megszülettek, s amely e festészet lényegi tartozéka. Másrészt, e művekhez szorosan hozzá tartozik az a hit, hogy a dráma, amit a művész megjelenít, kiél, kifejez, nem magánügy, hanem általánosabb sorsból, mások által is megélt tapasztalatokból fakad, és emiatt sokak számára érthető és átélhető. „Helytelen e műveket valamely konkrét gondolat megfogalmazásának, vagy egy-egy pillanat – érzelem vagy esemény – következményének tekinteni. A művészi tudatosság egész folyamából gyűrűznek ki ezek a munkák, akár a hullámok, hogy azután oda is hulljanak vissza.”⁵⁷ A néző, aki hasonló világban élve, hasonló tapasztalatokon ment keresztül, megértheti a művészi indulatot és mozdulatot.

A művész azonban érzékenységénél fogva élen jár. Az „új művész” individualizmusának talán legfontosabb tartalma az utat törők büszkesége volt. Harold Rosenberg Kafka példáját idézte, aki „az ember huszadik századi közös helyzetét leírva, szembe is száll a közös tapasztalattal; megkérdőjelezi a hivatalos magas kultúra önbizalmát, amelyik a feltételezések bizonyos rendszerén alapul, amely

52 Mándy 1983, 123.

53 Rosenberg 1952.

54 Kaprow 1993, 6.

55 Newman 2003, 580.

56 Mándy 1983, 123.

57 Herbert Ferber megjegyzése, in: *Artists' Session*, 17.



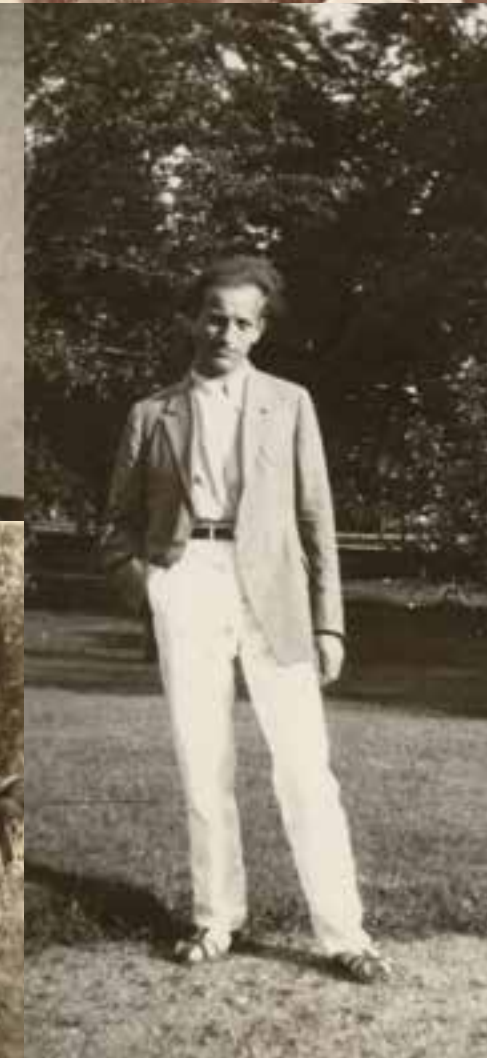
242. kép · Vajda Lajos · Maszk fehér kontúrral · 1938 · pasztell, papír · 325×450 mm · jelzés nélkül · MK: 1938/51. (245.)

rendszer viszont éppen olyan hamis, mint a viselkedésnek a best-sellerekben előírt normái. Kafka a megnyugtató közös tapasztalatokat az önismertetért viaskodó individuum belső feszültségével, a tisztánlátás hiányának gyanújával és fájdalomával helyettesíti. A valóság felé vezető göröngyös úton ráadásul csak egyes sorban lehet előre haladni, egyik ember a másik után, ezért a művészet nem

a tömeg tapasztalatait tükrözi, hanem leszámol velük.”⁵⁸ Így történt ez az amerikaiak esetében, és így volt Vajdánál is, aki az öntudat kérdésében szemernyit sem maradt el mögöttük. Pontosan megérezte munkája újszerűségét, és értette az őt körülvevő értetlenséget. „Az első lépést egyedül kell megtenni, nem lehet osztagban”⁵⁹ – írta róla Szabó Lajos.

58 Fineberg 1995, 35.

59 Szabó 1999, 435.



Lazarev 1979
Lazarev, Viktor: <i>Bizánci festészet</i> . Budapest, Magyar Helikon, 1979. Ford.: Tábor Béla – T. Mándy Stefánia.
El Lissitzky, 1925
El Lissitzky: K. und Pangeometrie. In: <i>Europa Almanach</i> , 103–113.
Lorenc 1943
Lorenc, Zdeněk: <i>Romantismus XX. století</i> , 1943.
Major 1941
Major Dezső: Az OMIKE Művészakció második képzőművészeti kiállítása. In: <i>Múlt és Jövő</i> , XXXI. (1941. március), 43–44.
Malewitsch, 1925
Malewitsch, Kazimir: Suprematizmus (Aus den Schriften 1915–20). In: <i>Europa Almanach</i> , 142–144.
Mándy 1964
Mándy Stefánia: <i>Vajda Lajos</i> . Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964.
Mándy 1978
Mándy Stefánia: Mándy Stefánia írása. In: Bosnyák Sándor: <i>Művészete vészjel volt. Kortársak emlékezése Vajda Lajosra</i> . 1978. 7–13. (kézirat, Ferenczy Múzeumi Centrum, Adattár, 4601-95)
Mándy 1983 és MK
Mándy Stefánia: <i>Vajda Lajos</i> . Budapest, Corvina Kiadó, 1983.
Mihályi 1926
M[ihályi] Ö[dön]: Beszélgetés Bartók Bélával. <i>Kassai Napló</i> , 1926. április 23. Újraközölve: Demény 1959. 396.
Moholy-Nagy 1925
Moholy-Nagy László: <i>Malerei, Photographie, Film</i> . München, Bauhausbücher Bd. 8. 1925.
Mojžišová 2013
Mojžišová, Iva: Škola moderného videnia. In: Bratislava, <i>Bratislavská ŠUR</i> , 2013.
Molnár 1974
Molnár Antal: <i>Magamról, másokról</i> . Budapest, Gondolat, 1974. 98.
Molnár 2012
Molnár Eszter: <i>Vajda Lajos késői korszaka (1938–1940)</i> . Szakdolgozat. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténeti Intézet, 2012.
Nadrealizmus/Surrealizmus 1964
Nadrealizmus/Surrealizmus, a Slovenské pohľady tematikus száma. <i>Slovenské pohľady</i> 80, 1964/9.
Nagy 2004
Nagy András (szerk.): <i>Tamás Henrik emlékezései és műgyűjteménye</i> . Pécs, Janus Pannonius Múzeum – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2004.
Newman 2003a
Newman, Barnett: The Ideographic Picture. In: Harrison, Charles – Wood, Paul (eds.): <i>Art in Theory 1900–2000</i> , Oxford, Blackwell, 2003.
Newman 2003b
Newman, Barnett: The Sublime is Now. In: Harrison, Charles – Wood, Paul (eds.): <i>Art in Theory 1990–2000</i> , Oxford, Blackwell, 2003. 580.

Németh 1968
Németh Lajos: <i>Modern magyar művészet</i> . Corvina, Budapest, 1968.
Nieszawer 2015
Nieszawer, Nadine: <i>Artistes juifs de l'école de Paris 1905–1939</i> . Paris, Somogy éditions d’Art, 2015.
Passuth 1980
Passuth Krisztina: Vajda–Malevics–Klee. In: <i>Művészet</i> , 1980/1. 16.
Passuth 1998
Passuth Krisztina: <i>Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig, 1907–1930</i> . Budapest, Balassi, 1998. 306–307.
Passuth 2016a
Passuth Krisztina: Vajda Lajos Európája. In: Passuth Krisztina – Petőcz György: <i>Ki a katakombából. Vajda Lajos, a festő másként</i> . Budapest, Noran Libro, 2016. 87.
Passuth 2016b
Passuth Krisztina: Lyuk az életrajon. In: Passuth Krisztina – Petőcz György: <i>Ki a katakombából. Vajda Lajos, a festő másként</i> . Budapest, Noran Libro, 2016. 57–76.
Passuth–Petőcz 2016
Passuth Krisztina – Petőcz György: <i>Ki a katakombából</i> . Budapest, Noran Libro, 2016.
Patai 1927
Patai Edith: Ahol a zsidó művészet útját egyenetik… In: <i>Múlt és Jövő</i> , XVII. (1927. október), 337–338.
Pataki 1988
Pataki Gábor: 1937: Vajda konstruktív szürrealizmusának alakulása. In: <i>Ars Hungarica</i> , 1988/1. 21–26.
Pataki 1996
Pataki Gábor: A Szaturnusz jegyében. In: Jakovits Vera – Kozák Gyula (szerk.): <i>Vajda Lajos levelei feleségéhez, Vajda Júliához, 1936–1941</i> . Szentendre, Erdész Galéria, 1996. 7–9.
Pataki 2000
Pataki Gábor: Vajda Lajos: Felmutató ikonos önarckép. In: <i>Ars Hungarica</i> , 2000/1. 157–168.
Pataki 2008
Pataki Gábor: Párduc és lilium. Vajda Lajos kiállítása. In: Veszprémi Nóra (szerk.): <i>Vajda. Vajda Lajos kiállítása</i> . Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2008. 6–17.
Pataki 2018
Pataki Gábor: Sün ezüst négyszöggel. In: Nagy T. Katalin (szerk.): <i>Az Antal–Lusztig-gyűjtemény 1. Barcsay, Vajda, Ámos, Korniss, Anna, Bálint</i> . Debrecen, Déri Múzeum, 2018.
Pataki–György 1984
Pataki Gábor – György Péter: Ámos Imre naplója. (1936. dec. 31-i bejegyzés) In: <i>Ars Hungarica</i> , 1984/1. 117.
Pataki–György 1985
Pataki Gábor – György Péter: Dokumentumok Fekete Nagy Béla hagyatékából. In: <i>Ars Hungarica</i> , 1985/2. 227–231.
Pepita füzetek
Vajda Lajos feljegyzéseit és vázlatait tartalmazó füzetek, magángyűjteményben.

Felhasznált irodalom

Felhasznált irodalom

Petőcz 2013
Petőcz György: Vajda Lajos útja a semmibe. In: <i>Holmi</i> , 2013/10. 1280–1293.
Petőcz 2014
Petőcz György: A Felmutató tittkai. In: <i>Beszélő</i> , 2014. február 17. http://beszelo.c3.hu/gallerytext/a-felmutato-titkai-petocz-gyorgy-tanulmánya (Letöltés ideje: 2018. 07. 01.)
Petőcz 2016a
Petőcz György: Váratlan párhuzam. In: Passuth Krisztina – Petőcz György: <i>Ki a katakombából. Vajda Lajos, a festő másként</i> . Budapest, Noran Libro, 2016. 13–56.
Petőcz 2016b
Petőcz György: Ami valóban elmondható Vajda Lajos zsidóságáról és közéleti gondolkodásáról. In: Passuth Krisztina – Petőcz György: <i>Ki a katakombából. Vajda Lajos, a festő másként</i> . Budapest, Noran Libro, 2016, 166–192.
Péter Vass 1978
Péter Vass László: Hetvenöt éves Debreczeni László. In: <i>Korunk</i> , 1978/12. 1009–1012.
Pfister 1929.
Pfister, Kurt: <i>Vincent van Gogh</i> . Berlin, Kiepenhauer, 1929.
Pöggeler 2002
Pöggeler, Otto: <i>Bild und Technik. Heidegger, Klee und die moderne Kunst</i> . München, Wilhelm Fink Verlag, 2002.
Protić 1969
Protić, Miodrag B.: Srpski nadrealizam, 1929–32. In: 1929–50. <i>Nadrealizam, postnadrealizam, Socijalna umetnost, Umetnost NOR-a, Socijalistički realizam</i> . Beograd, Muzej Savremene Umetnosti, 1969. 10–21.
Protić 1971
Protić, Miodrag B.: Četvrta decenija: ekspresionizam boje, poetski realizam, intimizam, koloristički realizam. In: <i>Četvra decenija</i> . Beograd, Muzej Savremene Umetnosti, 1971. 7–13.
Prügel 2008a
Prügel, Roland: Avantgarde und kein Ende? Die Gruppenausstellungen der Zeitschrift Contimporanul. In: Erwin Kessler (ed.): <i>Text/Image. Perspectives on the History and Aesthetics of Avant-Garde Publications</i> . București, Galeria U.N.A., 2008. 79–90.
Prügel 2008b
Prügel, Roland: <i>Im Zeichen der Stadt. Avantgarde in Rumänien, 1920–1938</i> . Köln–Weimar–Wien, Böhlau, 2008.
Radák 2013
Radák Judit: <i>Vajda Lajos Pepita füzetei. Vajda Lajos téranalíziseknek is értelmezhető szentendrei városképei, épületábrázolásai, a Pepita füzetekben található forrásokkal összevetve</i> . Doktori disszertáció. Budapest, Eötvös Loránd Tudománygyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola, 2013.
Rényi 2008
Rényi András: Egy kosár gyümölcstől a <i>Gyümölcskosárig</i> . A Fenomén és mű c. tanulmánykötet olvasása közben. In: Vulgo, 2004/1. Újraközölve: Rényi A.: <i>Az értelmezés tébolya. Hermenutikai tanulmányok</i> , Budapest, Kijárat, 2008. 16–37.
Rockenbauer 2014
Rockenbauer Zoltán: <i>Apacs művészet: adyzmus a festészetben és a kubista Bartók</i> . Budapest, Noran Libro, 2014.

Rosenberg 1952
Rosenberg, Harold: "The American Action Painters" from Tradition of the New. In: <i>Art News</i> 51/8, Dec. 1952.
Rózsa T. 2009a
Rózsa T. Endre: Párduc, Illiom, zsidó-tojás motívum. Vajda Lajos (1908–1941) kiállítása. In: <i>Balkon</i> 2009/1. 16–18.
Rózsa T. 2009b
Rózsa T. Endre: Egy élet a halál torkában. Vajda Lajos művészetének fordulópontja. In: <i>Új Művészet</i> , 2009/1–2. 15–17.
Rubin 1984
Rubin, William (ed.): <i>"Primitivism" in 20th Century Art Affinity of the Tribal and the Modern, Vol. I</i> . New York, The Museum of Modern Art, 1984.
S. Nagy 1976
S. Nagy Katalin: Zsidó motívumok a XX. század magyar festészetében. In: <i>Évkönyv 1975–76</i> . Budapest, Magyar Izraeliták Országos Képviselote, 1976. 277–286.
S. Nagy 2006
S. Nagy Katalin: Emlékkavicsok. <i>Holocaust a magyar képzőművészetben 1938–1945</i> . Budapest, Glória Kiadó, 2006.
Sandler 1990
Sandler, Irving: <i>L'Expressionism abstrait</i> . Paris, Éditions Carré, 1990.
Sándor 1978
Sándor László: A Sarló írói és művészei. In: <i>Irodalmi Szemle</i> , 1978/6. 535–541.
Schapiro 1937
Schapiro, Meyer: <i>Nature of Abstract Art</i> . 1937. (http://abstractpossible.org/wp-content/uploads/2011/04/Nature-of-Abstract-Art-Schapiro-i.pdf)
Spurny 1978
Spurny, Jan: <i>Jan Bauch</i> . Praha, Odeon, 1978.
Štraus 1980
Štraus, Tomáš: A modernizmus szlovák változata (Pozsony a VHUTEMASZ és a Bauhaus jegyében). In: <i>Ars Hungarica</i> , 1980/2. 323–332.
Sz. n. 1939
Szerző nélkül: Egy kiállítás margójára. In: <i>A Magyar Zsidók Lapja, I.</i> 1939. 12. 21. 4.
Sz. n. 1940
Szerző nélkül: Az OMIKE képzőművészeti kiállításának nagy sikere. In: <i>A Magyar Zsidók Lapja, II.</i> 1940. 01. 25. 6.
Szabadi 1978
Szabadi Judit: Vajda Lajos gyűjteményes kiállítása a Nemzeti Galériában. In: <i>Budapest, a székesfőváros történeti, művészeti és társadalmi képes folyóirata</i> , 1978/10. 24–27.
Szabó J. 1965
Szabó Júlia: Mándy Stefánia: Vajda Lajos. Budapest, 1964. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata. In: <i>Művészettörténeti Értesítő</i> , 1965/1. 164–168.
Szabó J. 1980
Szabó Júlia: Néhány előzmény és forrás Vajda Lajos művészetéhez. In: <i>Művészet</i> , 1980/1. 12.

Szabó 1999

Szabó Lajos: *Tény és titok*. Veszprém, Pannon Panteon, 1999. 435.

Szalatnai 1929

Szalatnai Rezső: Új arcú magyarok. In: *Korunk*, 1929. december

Szolovjov 1999

Szolovjov, Vlagyimir: Előadások az istenembségről. In: Török Endre (szerk.): *Az orosz vallásbölcselet virágkora Tolsztojtól Bergyajevig*. Budapest–Piliscsaba, Vigilia Kiadó – PPKE Bölcsészettudományi Kar, 1999. (2. kiad.) 68–84. Ford.: Baán István.

Szöke 2006

Szöke Katalin: A „mindenegység” bűvöletében. Az első orosz filozófiai rendszer: Vlagyimir Szolovjov. In: Bagi Ibolya – Szöke Katalin (szerk.): *Az orosz kultúra Nyugat és Kelet között*. Szöveggyűjtemény. Szeged, Bölcsész Konzorcium, 2006. 201–202.

Szűcs 2008

Szűcs Olga: Az orosz történelem sajátosságai N. A. Bergyajev korai műveiben. In: Ágoston Magdolna (szerk.): *Tanulmányok Oroszország múltjából*. Szombathely, NyME Savaria Egyetemi Központ, 2008. 131–138.

Tallián 2016

Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2016. 367–371.

Tesan 2013

Tesan, Harald: *Václav Hejna. Barva a bytí*, Cheb, 2013.

Turai 1979

Turai Hedvig: *Vajda Lajos*. Szakdolgozat. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténet Tanszék, 1979.

Turowski 1997

Turowski, Andrzej (ed.): *Art et artistes autour de C. Zervos. Etudes réunies par Andrzej Turowski*. Dijon, Editions universitaires, 1997.

Újfalussy 1976

Újfalussy József: *Bartók Béla*. 3. jav. kiad. Budapest, Gondolat, 1976. 108–112.

Vajda Júlia Füzetek

Vajda Júlia: Füzetek (kiadatlan). A Vajda Júlia hagyaték gondozóinak tulajdona

Vajda 1927

Vajda Lajos [műveinek reprodukciója, a lapszámban szereplő illusztrációk: „Az OMIKE Műbarátok Köre grafikai iskolájából”]. In: *Múlt és Jövő*, XVII. (1927. október), 330, 342, 353.

Vajda Lajos emlékkönyv 1972

Zsámboki Mária (szerk.): *Vajda Lajos emlékkönyv*. Budapest, Magvető, 1972.

Vajda levelek

Vajda Lajos levelei feleségéhez, Vajda Júliához 1936–1941. Szerk.: Jakovits Vera – Kozák Gyula. Szentendre, Erdész Galéria, 1996.

Vas 1972

Vas István: *Nehéz szerelem*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972. 609. 675–678.

Vas 1981

Vas István: *Miért vijjog a saskeselyű?* Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981.

Vásárhelyi 1937

Vásárhelyi Z. Emil: *Erdélyi művészek*. Kolozsvár, Erdélyi Szépművészeti Céh, 1937.

Venczel 1970

Venczel József: Dimitrie Gusti és az erdélyi magyar falukutatók. In: *Korunk*, 1970/6. 821–825.

Vergo 2010

Vergo, Peter: *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from Romantics to John Cage*. London, Phaidon, 2010. 290–292.

Véri 2016

Véri Dániel: *Major János (1934–2008). Monográfia és oeuvre katalógus*. Doktori disszertáció. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola, 2016.

Vlasiu 2007

Vlasiu, Ioana: Modernitătile picturii românești interbelice. In: Erwin Kessler (ed.): *Culorile Avangardei. Arta în România 1910–1950*. Institutul Cultural Român, București, 2007. 45–52.

Weiner-Král' 1970

Weiner-Král', Imro: O slovenskom surrealizmu. In: *Výtvarný život*, 1970/3.

Wulff 1914

Wulff, Oskar: *Altchristliche und Byzantinische Kunst I*. Die Altchristliche Kunst. Berlin–Neubabelsberg, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1914.

Wulff–Alpatoff 1925

Wulff, Oskar – Alpatoff, Michael: *Denkmäler der Ikonenmalerei in Kunstgeschichtlicher Folge*. Hellerau bei Dresden, Avalun Verlag, 1925.

Zágon 1913

Zágon Géza Vilmos: Kubizmus a zenében. *Zeneközlöny*, 1913. október 11. 4–6.

Zevros 1927

Zevros, Christian: L'art nègre. In: *Cahiers d'art* 2. 7/8, 1927. 229–246.

Zsámboki 1972

Ld.: Vajda Lajos emlékkönyv 1972.

1908. augusztus 6-án született Zalaegerszegen. Apja bírósági irodatiszt volt, majd rendőr, később szücs, anyja háztartásbeli. Mindhárom testvére idősebb volt.

Négy-ötéves korától kezdve rendszeresen rajzolt meseillusztrációkat, vagy másolt reprodukciókat, felnagyítva. Napjait játék helyett főként nagybátyja könyvtárában töltötte.

1917–22. Az apa jobb kereseti reményeit követve a család Szerbiába költözött, előbb Belgrádba, majd Valjevóba. Vajda a harmadik és negyedik elemi német nyelvű (oszt-rák) iskolában végezte, míg a gimnáziumot már szerb tannyelven, kitűnő eredményekkel. Sokat rajzolt és festett – a művészetben jártasabbak nagy jövőt jósoltak neki. Itt ismerkedett meg a görögkeleti templomok közösségi életével, valamint az ikonok világával.

1922 –ben a család visszatért Magyarországra. Két bátyja Szerbiában maradt, náluk Vajda több látogatást tett az elkövetkező években. A család előbb rokonoknál lakott Budapesten, majd Szentendrére költözött. Teri nővére végleg a Duna-parti városban telepedett le.

1923–27. Vajda elkötelezetten rajzolt, festett. Beadta munkáit az OMIKE (Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület) rajziskolájába, majd be is iratkozott az intézménybe. Budapesten újságíró nagybátyjánál, később a MIKÉFE tanoncotthonban (Magyar Izraelita Kézmű- és Földművelési Egyesület, Damjanich utca) lakott. Témái a szentendrei kisvárosi környezet, a meghittséget és biztonságot sugárzó zárt udvarok és hétköznapiakat élő – üldögélő, olvasó, varrásuk fölé hajló – családtagjai voltak. 1927 októberében a *Múlt és Jövő* folyóirat közölte három munkáját.

További életét erősen befolyásolta két tragikus fordulat: az 1926-ban diagnosztizált csonttuberkulózis, melynek következtében pár hónapon belül hét alkalommal műtötték és egy éven át nem rajzolt, majd 1927-ben anyja halála. Az egyik a korai elmúlás gondolatát, a másik a magány érzetét erősítette benne.

1927–29. A nyarakat Valjevóban, egyik bátyjánál töltötte. 1928 őszén felvették a Képzőművészeti Főiskolára, ahol az uralkodó álláspontonál modernebb pedagógiai elveket valló Csók István és Vaszary János növendéke lett.

Főiskolás társaival, Trauner Sándorral, Korniss Dezsővel, Schubert Ernővel, Kepes Györggyel, Hegedűs Bélával megalakították a magyarországi „Progresszív fiatalok” körét. A főiskolai műhelyben az orosz avantgárd művészeit tanulmányozták, és a kollázs és montázs technikájával kísérleteztek. Kiállítottak a Nemzeti Szalonban és a Tamás Galériában. Kassák Lajos hívására beléptek a *Munka-körbe*.

1930. A csoport avantgárd szellemisége miatt indított minisztériumi vizsgálat nyomán a hét progresszív fiatal otthagyták a főiskolát és külföldre ment. Vajda Párizsba utazott.

1930. ősz – 1934. tavasz Párizsban az apja által utalt szerény összegből és alkalmi munkákból – ólomkatonákat festett, esőkabátot ragasztott, animációs filmekhez rajzolt – tartotta fenn magát. Hétköznapijairól és élményeiről nagyon keveset tudunk. Feltételezzük, hogy alaposan megismerkedett a kortárs művészettel. Biztosan tudható, hogy nagy hatással voltak rá az orosz avantgárd művészei, valamint Moholy-Nagy munkássága és a primitív népek kultúrája. Sok időt töltött a párizsi etnográfiai múzeumokban, távoli népek zenéjét bemutató lemezhallgatásokra járt, orosz filmeket nézett. Ekkori munkái közül másfél tucatnyi fotómontázs és néhány pettyezetett vonalrajz maradt fenn.

1934. Az otthonosság vágya és egy szerelem reménye vonzotta haza. A család szakmai kudarcként értékelte a hazatérést; a magánéleti remények meghiúsultak. Albérleti szobákban lakott Budapesten: egy ideig Fehér József festő, később Bálint Endre volt a szobátársa, akivel Vaszary rajziskolájában ismerkedett meg. A Képiró utcában a szomszéd szobát Ámos Imre és Anna Margit bérelte.

Vajda Lajos életrajza

Vajda Lajos életrajza

Tanácsstalan volt, még a festéssel való szakítás gondolata is felrémlett benne. További fotómontázsokat, valamint vonalrajzos portrékat és szobai-műtermi pasztell csendéleteket készített.

Mentőövként érkezett Korniss Dezső hívása, hogy együtt folytassák a motívumok gyűjtését és rajzolását Szigetmonostoron és Szentendrén. Házakat és tárgyakat megörökítő egyszerű kontúrrajzok sokasága született meg.

1935. ősz Az OMIKE Üllői úti menzáján megismerkedett majdani feleségével, a nála hat évvel fiatalabb Richter Júliával, aki Pozsonyból érkezett Budapestre, hogy az Iparművészeti Iskola textil szakán tanuljon. Ekkor már elkészült a szerb orthodox közösség szellemét nosztalgikusan megidéző számos ikonos kép és önarckép.

1936. nyár A nyarat Szentendrén töltötte (a Dumtsa Jenő u. 4. sz. alatt), ahol sok festő tartózkodott ekkor, köztük a barátok: Bálint, Szántó Piroska, Ámos és Anna Margit, Fekete-Nagy Béla és mások. A nyár nagy részére Pozsonyba hazatért Richter Júliával leveleztek. Korniss-sal folytatták a motívumgyűjtést.

A filozófus Szabó Lajos felhívta a figyelmét Nyikolaj Bergyajev orosz író *Az új korszak* c. könyvére, ami találkozott a modern kor individualizmusa és szellemtelen materializmusa iránt érzett kritikus álláspontjával. Feltehetően ennek az olvasmány-élménynek köszönhető a *Felmutató ikonos önarckép*.

Izgalommal követte a spanyolországi polgárháború eseményeit; a szovjet kísérlettel kapcsolatban érzett végső csalódásként érik a moszkvai perekről érkező hírek. Ugyanekkor fogalmazta meg egy levélben, Bartók és Kodály példájára utalva, a népművészet megőrzésére irányuló közép-kelet-európai összefogás eszméjét. Ez azonban valószínűleg csak pillanatnyi fellángolás volt, és hamarosan holt elképzelés maradt.

„Abból indulunk ki, hogy tradíció nélkül nem lehet semmit sem csinálni, s ez a Magyar körülmények között csakis a Magyar népművészet lehet... Ugyanazt akarjuk körülbelül, amit Bartók és Kodály a zenében már megcsináltak...”

„Be kellene kapcsolni a munkába a szlovenszkókat, erdélyieket és jugoszlávokat, éspedig nem csak festőket, hanem építészeket, írókat, zenészeket, akikkel együtt egy kicsi, közép-kelet-európai nemzetközi munkaközösséget lehetne alakítani.”

(Vajda Lajos levelei Richter Júliának, 1936. aug. 11. és 1936. aug. 18.)

1936. ősz – 1937 Beküldte *Ikonos önarcképét* a KUT kiállítására, de a zsűri visszautasította.

„Korniss 1-jén megy Szentendrére, találkozott Barcsayval, aki előtte excusálta magát a dolgaim miatt, egyszóval hogy ők ketten (Hincz és Barcsay) mellettem voltak, de a többi hülyék, az öregek, nem engedték, az egész úgy már rég nem érdekel, elfelejtettem. Csak most a nyáron tudjak dolgozni, hogy aztán őszre megcsinálhassam a kiállításmat, akkor minden »rendben« lesz.”
(Vajda Lajos levele Richter Júliának, 1936. nyár)

Életének legtermékenyebb időszaka volt. Addigi zárt világából kifelé fordult, a környezet és a környezetében élő emberek történetei felé. Kísérletezni kezdett: a megtalált motívumokat más és más környezetben társította össze, a szentendrei vonalrajzok vonalmontázssokká gazdagodtak. A motívumgyűjtés helyett úgyszintén a motívumok montázs foglalkoztatta; „Szentendre” konstrukciója és dekonstrukciója felé fordult.

„Most azzal kísérletezem, hogy különböző tárgyak más-más környezetből kiemelve, egy képsíkon összeszerelve, hogy hatnak (konstruktív szurrealista tematika).”
(Vajda Lajos levele Richter Júliának, 1936. szept. 3.)

Ámosék Párizsba utaztak, és a Rákóczi út 36. sz. alatti műtermüket kölcsönadták Vajdáéknak három hónapra. Decemberben megrendezhette első saját kiállítását, melyet a Párizsból hazaérkező Kállai Ernő is megtekintett. Eközben heti 30 pengőért fázisrajzolóként dolgozott Macskássy Gyula trükkfilmjében.

1938–1939. A Budapest VII. kerületi anyakönyvvezetésén házasságot kötött Richter Júliával (aki ekkor felvette a Vajda Júlia nevet). A József körúton béreltek szobát. Apja az immáron házasságtól megvonta anyagi támogatását (a döntés indoka: házasságát elárta).

A *Korunk Szavában* megjelent Kállai Ernő, a kor legfontosabb műkritikusaának elismerő cikke Vajda műteremkiállításáról.

„Vajda Lajos nálunk szokatlan rideg következetességgel vállal egy tragikus művészi magatartást, amelynek nyugaton már számos példája van. [...] Modern katakomba-művészettel van dolgunk. Fantasztikus hieroglifákat, sötét mementókat látunk. Valami készül ebben a zilált lelkű Európában. Ne becsüljük le a művészeti szekták jelentőségét.”

(Kállai Ernő: *Szalonfi és szektárius. Két gyűjteményes kiállítás [Hincz és Vajda]*)

Feleségével telente szobáról szobára költöztek. Vajda időnként kisebb pénzkereső munkákat vállalt, és gyakran nővére segítségével folyamodtak. Másodszor is beküldte egyik ikonos önarcképét a KUT kiállítására, de újra visszautasították. A nyarakat ezek után is Szentendrén töltötték, 1939-ben Pismányban, a Haluskai tanyán.

Vajda művészetében azonban már vége lett az ún. „szentendrei” korszaknak: expresszív maszkokat, fantomok sorozatát, mitológikus szellemiségű tájakat és lényeket készített, egyeseket szénrel, másokat színnel, pasztellal. Gyorsan haladt a figurativitástól a teljes absztrakció és az expresszív erőt sugárzó vonalak és vonalak rendszerei felé.

Egészségi állapota romlásnak indult. Az orvosok megállapították, hogy „gyenge a tüdeje”, és jó táplálkozást, levegőváltást ajánlottak.

1940. Áprilisban műteremkiállítást rendezett Szántó Piroska és férje (Seiden Gusztáv) Szép utcai lakásán. Bálint Endre méltató kritikát írt róla a *Népszavában*.

„...újra kiállítja képeit Vajda Lajos, az egyetlen értékes magyar absztrakt festő. Új képei azt bizonyítják, hogy nemcsak lokális viszonylatban, de az európai elvont művészek sorában is megállja a helyét Vajda művészete. [...] kiállított dolgainak nagy része feketével: szénrel és tussal rajzolt nagy felületű kép. Mindazok ellenére, hogy ez anyagok grafikai jelleget adnak a műnek, mégsem grafikák ezek, mert festői problematikát jeleznek, még ha szűkszavúan is, kevés színigénybevételével.”

(*Bálint Endre: Vajda Lajos második műteremkiállítása, Népszava, 1940.*)

A nyarat ismét Pismányban töltötték. Az ekkor készített óriás szénrajzok, vonalhálók, terjeszkedő formák Vajda Júlia kifejezésével élve „a zsenialitás robbanása” voltak. Ez volt életének utolsó alkotó időszak.

Szeptemberben behívták munkaszolgálatra. Három hét után hazaküldték, mert az orvosi vizsgálat tbc-t mutatott ki.

Albérletből albérletbe költöztek. Vajda már sokat feküdt, és gyalog járt ebédelni az OMIKE menzájára. Vajda Júlia ismerősöknél varrt.

Vajdát felkereste Seiden Gusztáv, és képet vett tőle – életében az elsőt, és egyben az utolsót.

Az év végén levelet írt a *Nyugat* egyik kritikusaának, Farkas Zoltánnak.

„...bátorkodunk az Ön figyelmét felhívni arra a tényre, hogy mi »fiatalok« igenis létezők, de természetesen nem a KUT lehetőségein belül, mert a KUT erre nem ad lehetőséget [...] szerintünk a KUT ma már nem képviseli és nem képviselheti a magyar modern úttörő művészetet [...]“

„...Önök kritikusok minden merészebb kiállításban csak levitézlett túlzást tudnak látni, és sohasem óhajtottak megértést mutatni azokkal a korszerű művészeti kérdésekkel szemben, amelyek felvetése van olyan fontos, mint teszem, 5–6 unós-untig

közismert képzőművész nevének állandó ismételtetése. Ennek dacára ez az annyiszor kiebrudalt művészet, mely soha semmiféle anyagi, sem szellemi támogatásban nem részesül, mindennek ellenére létezik és harcol a maga jogaiért, a maga módján, távol a nyilvánosságtól és a szalonoktól – és hisszük, hogy »lesz ez még másképp is.«”

(*Vajda Lajos levele Farkas Zoltán kritikusnak, 1940.*)

1941. Márciusban az Új Szent János kórházba került. Szeptemberben felesége hazavitte az éppen soron lévő albérletbe (Rákóczi út 51. VI. emelet 3.), de állapota rosszabbodása miatt a mentő elvitte, és a Budakeszi Tüdőszanatóriumba került. Szeptember 7-én halt meg.

Vajda Lajos életrajza

Vajda Lajos életrajza

Halála után a barátok felkeresték az özvegyet. Ámos Endre naplóbejegyzése: „Most jöttünk haza Vajdánétól. Átnéztük Lajos munkáit. Egészen lenyűgöző hatást tettek rám, különösen a legutóbbi munkái. Mintha egy más világi vagy más bolygóbéli, eddig nem látott, furcsa, szövevényes élet kivetítései lennének. Szuggesztív kavargása a vonalaknak, formáknak, kozmikus örvénylések, álombeli figurák toldott-foldott darabjai keringenek a fehér papíron, s úgy látszik, minden terv nélkül, mégis rezonál a transzcendens dolgokra, érzi, hogy minden vonás szinte előre kitervezett, tervszerű egyensúlyban van. Mintha a legutóbbi dolgai idején már előre érezte volna hátralévő napjai korlátozott számát, minden erejét és gátlás nélküli érzéseit belerajzolta nagyméretű, sötét rajzaiba. Nem hiszem, hogy ezeket a munkákat továbbfejleszthette volna. Munkássága így befejezett egész. Ha továbbfolytathatta volna, talán csak visszafelé mehetett volna, vagy esetleg teljesen más irányt vesz. Munkáival kapcsolatban azt mondhatnám, hogy a legjobb időben ment el, s egy teljesen érett oeuvre-t hagyott hátra.”

(*Ámos Imre naplóbejegyzése, 1941.*)

1944. Szűkebb családjának minden tagja a Holokauszt, illetve a világháború áldozata lett, csak özvegye élte túl a vészkorszakot.

A VILÁGOK KÖZÖTT

Vajda Lajos (1908 –1941) élete és művészete című kiállítást 2018. november 11. – 2019. március 31. között rendezte meg a Ferenczy Múzeumi Centrum a Ferenczy Múzeumban, Szentendrén.

A kiállítás kurátorai: Petőcz György, Szabó Noémi

.

A kiállítást előkészítő kutatócsoport tagjai: Boros Lili, Passuth Krisztina, Pataki Gábor, Petőcz György, Radák Judit, Szabó Noémi

.

Kurátorasszisztens: Kigyós Fruzsina
Grafikai arculat: Csuport Andrea, Herr Ágnes

Közreműködő munkatársak: Bedi Kata, Csillag Edina, Deim Balázs, Gergely Gabriella, György Gabriella, Herczeg Zoltán, dr. Keller Adrienn, Kovácsné Kádár Mária, Philipp Helga, Rappai Zsuzsa, Schneller János, Szabó Noémi, Szörényi Örs, Torma Tamás, Zelei Bori

.

Technikai munkatársak: Flóris Tibor, Fühl Béla, Kecskés Robin, Leitner Dániel, Petrik Zsolt, Tóth Mátyás
Restaurátorok: Lóvey Krisztina, Lukács Katalin, Schrett László

.

Installációépítés, kivitelezés: 1ST Team Europe Ltd.
Installációs grafika kivitelezése: Plot GL Kft.

.

Biztosítás: UNIQA Biztosító

.

A Ferenczy Múzeumi Centrum köszönetet mond azoknak az intézményeknek és magánszemélyeknek, akik a műtárgyaikat rendelkezésünkre bocsájtották:

A. Gyűjtemény
Antal Lusztig-gyűjtemény, Debrecen
Budapesti Történelmi Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest
Ernst Galéria, Budapest
Fehér Gyűjtemény, Budapest
Fekete Mihály gyűjtemény, Budapest
Herman Ottó Múzeum – Képzőművészeti Tár, Miskolc
Janus Pannonius Múzeum, Pécs
Kieselbach Tamás gyűjteménye, Budapest
Kolozsváry-gyűjtemény, Budapest
Kovács Gábor Művészeti Alapítvány, Budapest
Magyar Fotográfiai Múzeum, Budapest
Nudelman Gyűjtemény, Budapest
Passuth Krisztina gyűjteménye, Budapest
The Salgo Trust For Education, New York, USA
Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
Szombathelyi Képtár, Szombathely
Zimányi László és Felesége Gyűjteménye,
továbbá azoknak a magángyűjtőknek, akik meg kívánták őrizni névtelenségüket.

.

Köszönetünket fejezzük ki mindazoknak, akik a kiállítás és a katalógus létrehozásában segítséget nyújtottak.