



1 | BARCSAY JENŐ A SZENTENDREI MOZAIKHOZ KÉSZÜLT MŰVEK FESTÉSE KÖZBEN

Bevezető

„Általában azt szokták mondani, hogy az a természetelvű festő, akinek a képei hasonlítanak a természetre. És az, akinek a képei nem utánezai a természetnek, az már nem természetelvű festő. Pedig a természet akár láthatóan, akár láthatatlanul, mindig ott van a festő mögött.”¹

BARCSAY JENŐ

Barcsay Jenő úgy vált a 20. századi magyar festészet absztrakt-konstruktív ágának referenciapontjává, hogy hat évtizedes munkássága során – ahogyan a fenti idézet is jelzi – művészetének alapvető kiindulópontjaként határozta meg a természet és a látható valóság leképezését, amelyet az elvonatkoztatás, a formai absztrakció különböző szintjein vizsgált és szerkesztett újra. Barcsay Jenő 20. századon végigívelő művészeti pályája és aszketikus szigorral kialakított, egyedülálló életművének sokszínűsége, valamint stílárís és műfaji kísérletezései azonban nehezen tűrik a stílusbeli kategóriákat. Talán ez is oka lehet annak, hogy a nagyszámú művet produkáló, gazdag életmű – amely jelentős magángyűjteményekben és közgyűjteményben is szerepel – mégsem áll a művészettörténeti érdeklő-dés fókuszában. A halála óta eltelt közel három évtizedben számos kisebb-nagyobb kiállítás tisztelgett a mester előtt, azonban a Barcsay-jelenség újraértelmezésére, az oeuvre ambivalenciáinak szűkebb hazai és tágabb nemzetközi kontextusba helyezésére nem került sor. „Ellentétekkel lehet csak jellemezni Barcsay Jenő festészetét, ellentmondó tartalmi és stílusbeli pólusok között feszülnek alkotásai”² – írta egyik méltatója, Rózsa Gyula még a hatvanas évek végén. Művészeti pályájának vizsgálatakor ezek az ellentmondások újra és újra felbukkannak; egész életében periodikusan visszatérő elemként jelentkezik az emberi alak és a táj látványból kiinduló – kezdetben drámai, expresszív felfogású vagy később metafizikai igényű – leképezése, annak ellenére, hogy figyelmének origójában a klasszikus arányrendszereken nyugvó, szigorú geometriával szerkesztett, puritán színekre bontott tér- és formaproblémák vizualizálása állt. Ambivalens az a tény is, hogy generációk szemléletét meghatározó pedagógusi tevékenysége ellenére – 30 évig oktatott művészeti anatómiát a Képzőművészeti Főiskolán – mindig konzekvensen elzárkózott attól, hogy saját osztályt vállaljon és ott autonóm festészetet tanítson. Az életműben feszülő ellentmondások részben Barcsay személyiségének karakteréből fakadnak. Egyik oldalon tépelődő, sokszor elbizonytalanodó, de szigorúan perfekcionista művész képe rajzolódik ki, kinek számára kardinális kérdés a megfelelés, mind önmaga, mind pedig a külvilág számára; mindemellet pedig szeretetreméltó, kultikus pedagógus és jólelkű barát, akinek szerénysége és morális tisztasága még hosszú évekkel a halála után is a feltétlen tisztelet és megbecsülés mítoszát vonja a mester köré. Barcsay Jenő művészetét nem a forradalmi hevület lángja, hanem a megfontolt, építkező, makacsul kereső és kutató attitűd jellemezte, mindezt pedig legkevésbé sem ideológiai alapokon nyugvó vagy teoretikus indíttatású festői logikával bontakoztatta ki művészetében, hanem a belső szükségszerűség sürgetésére. Ugyanakkor a magyar képzőművészet 20. századi történetével együtt pulzáló Barcsay-életmű jellegzetesen közép-európai jelenség, amelynek sokszor ambivalensnek tűnő stílárís (és élettrajzi) fordulatai nem vonatkozathatóak el saját korának történeti kontextusától sem. Barcsay úgy vált absztrakt művésszé, hogy közben soha nem lett avantgárd; és úgy vált a Kádár-kor művészeti kánonjának fontos szereplőjévé, hogy mindvégig apolitikus maradt. Kisméretű képei révén a monumentális igényű modernizmus szinonimája lett, miközben művészetének progressziója mindig is a legklasszikusabb tradíciókból táplálkozott. Talán Barcsay Jenő volt a magyar modern művészet legjelentősebb *vérbő festőiségű konstruktivistája*.

A hódmezővásárhelyi Tornyai János Múzeumban megrendezésre kerülő, közel 250 művet bemutató Barcsay Jenő életmű-kiállítás az 1920-as évek közepétől tekinti át a közel hat évtizeden átnyúló oeuvre főbb irányait, stílárís orientációit és kísérleteit. Jelen katalógus pedig három külön tanulmányban publikálja a Barcsay-életmű egyes korszakainak ritkán vizsgált összefüggéseit.

SZABÓ NOÉMI MŰVÉSZETTÖRTÉNÉS Z | BUDAPEST, 2015. MÁRCIUS

¹ Barcsay Jenő: *Munkám, sorsom, emlékeim*, szerk.: Károlyi Zsigmond, Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, 2000.

² Rózsa Gyula: „Barcsay Jenő művei az Ernst Múzeumban”, in: *Népszabadság*, 1966. december 18.



S Z A B Ó N O É M I

Barcsay Jenő 20. százada

BARCSAY JENŐ 1924 ÉS 1949 KÖZÖTTI ALKOTÓPERIÓDUSÁNAK
KAPCSOLATA KORÁNAK MŰVÉSZETÉVEL

Az utókor abban a szerencsés helyzetben van, hogy Barcsay Jenő életéről bő tájékoztatást nyújtanak a különböző időszakban rögzített önvallomásai és visszaemlékezései, amelyek nemcsak saját ars poeticájáról adnak pontos képet, hanem felvázolják és megidézik a korabeli művészeti élet számos eseményét és szereplőit. Barcsay életművének vizsgálatakor kiemelkedően fontos a 2000-ben megjelent *Munkám, sorsom, emlékeim*¹ című, anekdotákban is bővelkedő, javarészt fiatalabb éveinek eseményeit megidéző kötet, amelynek forrásértéke elvitathatatlan. Mivel a kötet nem kritikai kiadás, ezért tartalmának tényszerűségét többszörösen is fenntartásokkal kell kezelni. Egyfelől az elbeszélés-folyam a 70-es években, eredetileg magnószalagokra rögzített beszélgetés leirata, amelynek értékelésékor az emlékezet megkopását is számításba kell venni. A műfajából fakadóan szubjektív szemléletű írásmű olykor konfabulál; bizonyos tények, évszámok pontatlanul, vagy hibás kronológiával jelennek meg; egyes események és emberi kapcsolatok nagyobb hangsúllyal szerepelnek, míg mások említésre sem kerülnek, holott más források beszámolnak róluk. A *Munkám, sorsom, emlékeim* Barcsay saját művészi hozzáállásáról szóló mély vallomás, amelyben pontosan, tisztán és megható érzékenységgel fogalmazza meg életművének jelzőkaróit.

Barcsay Jenő 1920-as évektől kibontakozó korai időszakának feltérképezését, művészeti fejlődésének felfejtését, és belső logikájának kikapintását több tényező is nehezíti. Barcsay többször hangoztatta, hogy 1930-34 előtti művészetét nem tartja életműve integráns részének. Ezt támasztja alá, hogy korai műveinek jelentős részét saját kezűleg pusztította el, a források szerint a háborúban elszennvedett veszteségek is jelentősek voltak, ráadásul festményeit előszeretettel „kromofágolta le” 1940 után is. Az 1978-ban megnyílt szentendrei Barcsay Gyűjtemény előkészítő munkálatai és a válogatás során Barcsay számos művét utólagosan szignálta és datálta (sokszor azonban az emlékezet nem volt elegendő saját műveinek pontos datálásához), amelyek a fellelhető korabeli dokumentumok alapján, vagy ennek hiányában stíluskritikai módszerekkel tisztázhatók. Jelen tanulmány az újabb kutatások és eddig nem publikált dokumentumok alapján Barcsay Jenő 1924 és 1949 közötti korszakának művészeti fókuszpontjait térképezi fel, különös tekintettel azokra az előképekre, kortárs kölcsönhatásokra és művészcollégáktól érkező inspirációkra, amelyek kimutatható módon formálták a festő korai periódusát. A tanulmány számos közelmúltban felbukkant művet, illetve eddig nem vizsgált kétoldalas festményt is közöl, amelyek közelebb vihetnek Barcsay ezen korszakának alaposabb megismeréséhez.



„Vaszary a konstrukció, Rudnay a lélek embere volt. Örülök, hogy e két mesternél tanultam, e két elemből alakul a művészet.”²

BARCSAY JENŐ

Barcsay Jenő 1900. január 14-én az erdélyi Katona községben született.³ Visszaemlékezéseiből is kitűnik, hogy bár az idő megszépítette a gyermekkor emlékeit, korántsem volt egyszerű sora. A sokat betegeskedő Barcsay legfőbb támasza rajongva szeretett édesanyja volt, azonban skizofréniával küszködő, majd később öngyilkos édesapjával nem alakult ki szorosabb kapcsolata.⁴ Barcsay gyermekkorából két olyan aspektus emelhető ki, amely mélyen befolyásolta későbbi világlátását: egyfelől a szülőföldjének természeti adottságai, a lankás, kopár erdélyi dombok plasztikus formái, másfelől egy kevésbé

hangsúlyozott orientációja, a zene tisztelete; Barcsay későbbi életművében a zenei ritmus a festői rendteremtésnek és rendszerezésnek egyik fontos eszközévé vált. 1914–1918 között a nagyenyedi Bethlen Gábor kollégiumban végezte tanulmányait, ahol zenetanára, a néprajzkutató Veress Gábor nemcsak a zenei pályán próbálta egyengetni Barcsay útját, hanem tanácsokkal is támogatta éppen bontakozó képzőművészeti ambícióit. 1919-ben érkezett Pestre, de tanulmányait a Képzőművészeti Főiskolán csak az 1919–20-as tanév második félévében, 1920. március 24-én kezdte meg.⁵ 1920–21-ben Pécsi-Pilch Dezső anatómia óráit hall-

gatta, majd 1921-től Lyka Károlynál művészettörténetet tanult, mestere pedig Vaszary János lett. A Lyka Károly által 1921-től vezetett és tanmenetében megreformált Főiskola egyik ikonikus tanára lett Vaszary, aki progresszív oktatói szellemben oktatta növendékeit. Barcsay számára Vaszary korrekciói azonban követhetetlenek voltak, a beállítások gyors krokikon való rögzítéséhez pedig még nem volt elég felkészült. Ráadásul úgy érezte, hogy csoporttársai jóval kiforrottabb és mestersegbeli tudásban megalapozottabb teljesítményt nyújtanak, mint ő.⁶ Barcsay elbizonytalanodásának és tépelődésének eredményeként az 1922–23-as tanév I. félévében szó nélkül átiratkozott Rudnay Gyula osztályába.⁷ Vaszary és Barcsay között a történetek nem múltak el nyomtalanul; Vaszary nem fogadta Barcsay köszönését Párizsban, az 1926-os KUT kiállításról pedig kizsúrizta műveit. Kapcsolatuk csak az 1934-es Ernst Múzeumban rendezett KUT kiállításon konszolidálódott, amikor Vaszary a következő megjegyzést intézte volt tanítványához: „Barcsay úr! Szépek a képei. Nekem nagyon tetszenek, de meg kell jegyezni, hogy az a négy év, amit Rudnaynál eltöltött elvesztett idő volt. Sajnálom, hogy a sok növendék miatt nem tudtam önnel annyit foglalkozni, mint a többi növendékemmel”.⁸

Barcsay számára, aki egész életében az elmélyült, időigényes, megalapozott munka híve volt – mely során nemcsak elsajátította, hanem az adott formaproblémát több oldalról megvizsgálva integrált tudássá fejlesztette –, jóval alkalmasabbnak tűnt a romantikus-posztnagybányai mester, Rudnay Gyula festői és pedagógusi habitusa. Rudnay nemcsak megfontolt és alapos stúdiómokra építő tanári módszerével, hanem mély színvilágú, drámai festészetével is mély benyomást tett az útját kereső fiatal festőre.





A kis erdélyi faluból származó Barcsay számára a budapesti Főiskolán töltött évek (1920–1926) meghatározó jelentőséggel bírtak; nemcsak mestereinek szuggesztív jelleme formálták világszemléletét, hanem a nyomorúságos és pénztelen hétköznapokban társául szegődött festőtársak barátsága is. Az Epreskert egyik gipszraktárában, az úgynevezett „zseni magazinban” húzták meg magukat a Barcsayhoz hasonló, kispénzű festőnövendékek, mint Miháltz Pál, Jálitz Ernő, Medveczky Jenő, Imreh Zsigmond, Bene Géza és Bánáti Sverák József.⁹ Az itt kialakult emberi kapcsolatok hosszú ideig kísérték Barcsayt: 1929-ben Bánáti Sverák hívta meg őt a Szentendrei Festők Társaságának tagjává, Bene Gézával pedig rövidebb időre az 1945 körül megalakuló Európai Iskola kapcsán került szorosabb stílári kapcsolatokba. Miháltz Pállal több ponton is találkozik későbbi életrajzuk, többek között együtt tanítottak a Fővárosi Ipartanonc iskolában. Barcsay Jenő első bemutatkozására az Ernst Múzeumban, 1925 szeptemberében megrendezett csoportkiállításon került sor, ahol 16 művel szerepelt.¹⁰ A kiállított művek listájából¹¹ is jól látható, hogy fiatal Barcsay témaválasztását a tájbrázolás mellett a szociografikus életkép és portré műfaja jellemezte; esetettek, szegények, félkegyelmű magányos alakok, a társadalom kivetettjei bukkannak fel festményein. Ezt az orientációt emeli ki a korabeli kritikus, Elek Artúr is: „Mostanában a »nyomorúság« tárgyköre az, amely a legtöbb fiatal foglalkoztatja: az esett emberek, az eltorzult emberi jelenségek világa. Semmi kétség, az ifjú szív szájalom érzésének önkénytelen nyilvánulása ez, korunk végtelen nyomorúságának láttára. Ebből a torz világból szedi képtárgyait Barcsay Jenő. Vakok és hülyék és más isten meglátogatta nyomorultak a hősei. A jellemüket kutatja? Az emberi lelket a szörnyetegszerű formákban, miként Velazquez vagy Rudnay Gyula, aki mestere a fiatal művésznek?”¹² Bár festészeti szempontból valóban hatott rá Rudnay mély tónusú, sötét és szuggesztív festésmódja, azonban Barcsay kompozíciójáról hiányzott mesterének narratív és történetmesélő kedve, inkább pszichológizáló szempontból vizsgálta figuráit. Műveinek egy csoportján elvitathatatlan Munkácsy Mihály és Mednyánszky László realista festészetének inspirációja (*A falu bolondja [A hülye]*, 6. kép; *Zöldkabátos kisfiú*, 7. kép, *Nyomorultak*, 3. kép). A korszakból ismert, érzékenyen megfestett homogén háttér előtt szivacsosan vastag festékréteggel felvitt portréi, azonban alapvetően klasszikus iskolai stúdiómóknak tekinthetők, mint a *Kisfiú fehér-galléros ingben* (4. kép) és párdarabja a *Női portré* (5. kép); a *Fiúképmás* (2. kép), illetve a lappangó *Női arckép*¹³.



BARCSAY ÉS AZ ALFÖLD

„Hódmezővásárhelyen eszméltem rá a festői világra. Ekkor kezdtem látni, s az egymásba játszó színekből, a levegő rezgéseiből sejtettem meg az impresszionizmus értelmét és jelentőségét...nem a táj topográfiája határozza meg, hogy valaki milyen stílushoz tartozik.”¹⁴

BARCSAY JENŐ

A Főiskola pezsgő szellemiségű, ugyanakkor nagy nélkülözésekkel járó mindennapjaiból való kiszakadást jelentették az intézmény kötelező nyári művésztelepei. Barcsay 1923-ban Gyöngyösön, 1924-ben pedig Sirokon járt¹⁵, majd 1925 júniusában látogatott el a makói művésztelepre, amelyet Rudnay Gyula javaslatára a helyi irodalom és művészetpártoló Espersit János (1879–1931) hozott létre. Amikor a művésznövendékek munkáiból 1925. augusztus 29-én tíz napon át tartó kiállítás nyílt a makói vármegyeháza nagytermében

a helyi kritikus elsőként emeli ki Barcsay műveit.¹⁶ Barcsay sikeres nyarat tudhat maga mögött, hiszen még a makói tartózkodás alatt kapja meg az értesítést, hogy szerepelhet az Ernst Múzeum őszi kiállításán.¹⁷ Barcsay a következő évben, 1926 nyarán is részt vesz a makói művésztelep munkájában. A művésztelepet lezáró kiállításon azonban az előző évvel ellentétben nem kap egyértelműen pozitív bírálatot: „A múltévi nagy siker után Barcsay Jenő képei csalódást okoztak a kritikusban. Műveit hidegnek, élettelennek és merevnek tartja, de önarcképével osztatlan sikert arat, és tanújelét adja művészete nagyra hivatottságának”.¹⁸ Felmerül a kérdés, hogy mi változott meg a fiatal és a saját hangját kereső Barcsay festészetében, ami kivívta a kritikus elégedetlenségét?

Barcsay Jenő festői szemléletét nagyban befolyásolta az alföldi közeg. Saját bevallása szerint itt fedezte fel a fényrel átitatott színreflexek jelentőségét, hogy azok tanulságait a tanyavilágot megjelenítő képein lilás-kékes árnyékok, óvatosan adagolt valűrök formájában kamatoztassa. Ahogy Barcsay életében többször is visszatérő életrajzi motívum, a stílári változás feltételezhetően ebben az esetben is egy művész-barátsághoz kötődik. Vélhetően Makón, 1925 nyarán ismerkedett meg a hódmezővásárhelyi festővel, a szerény habitusú és nyugati műveltségű Endre Bélával (1870–1928), aki a finom színvilágú, lírai megközelítést és áttételesen Cézanne művészetét honosította meg a hagyományosan súlyos alföldi tájfestészetben. Tájképeire jellemző az alacsony horizontvonal fölé magasodó, jellegzetes tanyai elemek (facsoport, gémeskút stb.) felbukkanása. Bár Barcsay és Endre Béla barátságát a sors rövidre szabta, annál intenzívebb volt kettőjük

kapcsolata 1925 és 1928 között, amelyet sűrű és bensőséges hangvétellű levelezésük is alátámaszt.¹⁹ Barcsay szín iránti rajongása valójában az impresszionizmus empirikus úton történő felfedezése volt, amelyet Vásárhely környékén és Mártélyon tett közös kirándulásaik során figyelhetett meg. A táj sajátos fényviszonyai által generált impressziót és a jellegzetes alföldi elemeket vegyítő művei közül a *Reggel* (11. kép) és még inkább az *Alkonyat* (12. kép) emelkedik ki. Az utóbbin szinte kavarognak az ég színes felhői, amelyet a föld súlyos zöld színei ellenpontoznak, vertikális képelemként csupán a falombkoronája és a távoli alakok foltjai bukkannak fel.

Barcsay életművében kitüntetett szerepe van a rajzolásnak és vázlatkészítésnek, amelyet saját festői nyelve megtalálásához elvezető leghatékonyabb eszköznek tekintett. A 20-as évek folyamán készült számos rajza mellett néhány rézkarcot is készített, amelyek tematikai szempontból három csoportra oszthatók: néhány lapján expresszív és dinamikus kompozíciójú bibliai jelenetek láthatóak (*Levétel a keresztről*, 13. kép), grafikáinak egy másik csoportján pedig ismét visszatért a társadalom peremén élők nyomorúságos világának megjelenítéséhez (*Koldus*, 9. kép). 1925 környékén készített rézkarcai és rajzai jól illeszkednek a Képzőművészeti Főiskolán 1921-től grafikát tanító Olgyai Viktor által meghonosított klasszicizáló, tónusgazdag vonalhálóval jellemezhető rézkarcstílushoz. Barcsay az 1924–25-ös tanévben külön felveszi tantárgyai közé Olgyai grafikai tanfolyamát.²⁰ Rézkarcainak har-





11 | REGGEL | 1926 KÖRÜL



12 | ALKONYAT | 1925 KÖRÜL



a fiatal festő párizsi ösztöndíjához²⁵.

madik csoportja az alföldi rónaságot vagy a pusztabeli, elhagyott-nak tűnő tanyák világát illetve lankás dombokat ábrázoló tájat mutat. Érdekes módon ez utóbbi műtárgycsoportot jóval letisztultabb összhatású, és merész módon, az üres felületet, mint kompozíciós elemet alkalmazza (*Akácfa*k, 10. kép; *Mártélyi kút*, 8. kép). Barcsay Jenő 1926 nyarán részben Mártélyon dolgozott Endre Bélával, majd Pécsváradra látogatott: „Az Alföld után kívántam a dombokat, a plasztikusabb tájat. A tér és forma kezdett érdekelni, a színt háttérbe szorítottam. (...) A pécsváradai képek legtöbbjét megsemmisítettem, mert rossznak tartottam”.²¹ Feltételezhetően egyik Pécsváradon készített grafikája került a londoni British Museumba.²² Bár a Múzeum kartonjáról nem sok minden derül ki a műről, azonban a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium 1939-ben felvett, Barcsay által is kitöltött művész katasztere szerint²³ a kérdéses alkotás a *Pécsvárad* című, 1926-ban készült rézkarc volt, amelyet a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium 1929-ben adományozott a British Museum számára. Barcsay 1926 augusztusában már újra a makói művésztelepen dolgozott, itt kapta meg Rudnay levelét²⁴, amelyben a mester gratulált

NEMZETKÖZI KITEKINTÉS – A KUBIZMUS BŰVÖLETÉBEN (1927–1930)

.....egy művésznak a tehetsége nem elegendő önmagában. Ahhoz, hogy valaki a tehetségét ki tudja aknázni sok más dologra is szükség van. Elsősorban is szerencsére. Ebben benne van az is, hogy egészségesnek kell lenni, etikusnak kell lenni, becsületesnek, karakteresnek is, sok mindennek meg kell lenni ahhoz, hogy az ember egy életen keresztül kitartsa egy gondolat, egy eszme mellett amellyel született és amely benne él addig, amíg ecsettel és festékekkel bánik.”²⁶

BARCSAY JENŐ



Barcsay már idős korában fogalmazza meg a fenti sorokat, amelyek saját etikai, morális irányelvének összefoglalása mellett rámutatnak egy vívódásokkal teli élet örömteli és olykor keserű tapasztalataira is. A fiatal Barcsay szerencsés volt, mert 1926 novemberétől ösztöndíjasként Párizsba jutott, ahol a város szellemi légköre, pezsgő művészeti élete hatalmas élményt jelentett számára, azonban a sokféle művészeti impulzus és a világváros forgataga bizonyos szempontból felkészületlenül érte. Az elbizonytalanodás meglehetősen hamar jelentkezett; Barcsay már pár héttel Párizsba érkezése után elkéseredetten számol be levélben²⁷ mentorának, Lyka Károlynak letargikus hangulatáról és negatív tapasztalatairól:

14 | CSENDÉLET | 1927 KÖRÜL

Méltóságos Uram!

Bocsánatot kérek, hogy zavarom szavaimmal, de sokszor gondolok a Méltóságos Urra, csak jót tett nekem és most is elősegítette a párizsi utamat.

Egy egészen új környezetbe kerültem, ami nekem nagyon idegen, sehogysem tudom magam beleélni ebbe az új világba a helyzetemet megnehezíti az is, hogy nem bírom a francia nyelvet. – A szobám egy sötét kis lyuk, dolgozni nem lehet, de különben sem tudnék, mert egy tubus festékem sincs, az ösztöndíj alig elegendő a megélhetésre. –

Akár mennyire is rosszul érzem magam nagyon örvendek, hogy kikerülhettem, már eddig is sok szép dolgot láttam. Megnéztem a „Louvre”, Luxembourgi „Rodin” és még egy pár muzeumot, ezen kívül sok modern kiállítást. –

Nagyon meglepett Rodin és az impresszionisták, ellenben a mostani francia modern pikturát nem tudom eléggé élvezni. – Nagyon kiszerezném használni az időt, ha munka alkalmam nem lesz, valószínű három hónap múlva leutazom Olasz vagy Spanyol országba. –

Nem tudom megállni, hogy unalomban Endre Bélával ne beszéljek, akivel nyáron együtt dolgoztam és kit nagyon megszerettem. Egy végtelen jóságos finom lelkű embert ismertem meg benne, ehhez az új környezethez ő is hozzá tartozik, mindig együtt vagyunk, sok levelet kapok tőle, de alig bírom elolvasni, mert könnyeznem kell. –

Hálás tisztelettel és szeretettel:

Barcsay Jenő

Párizs, 1926. november 26.

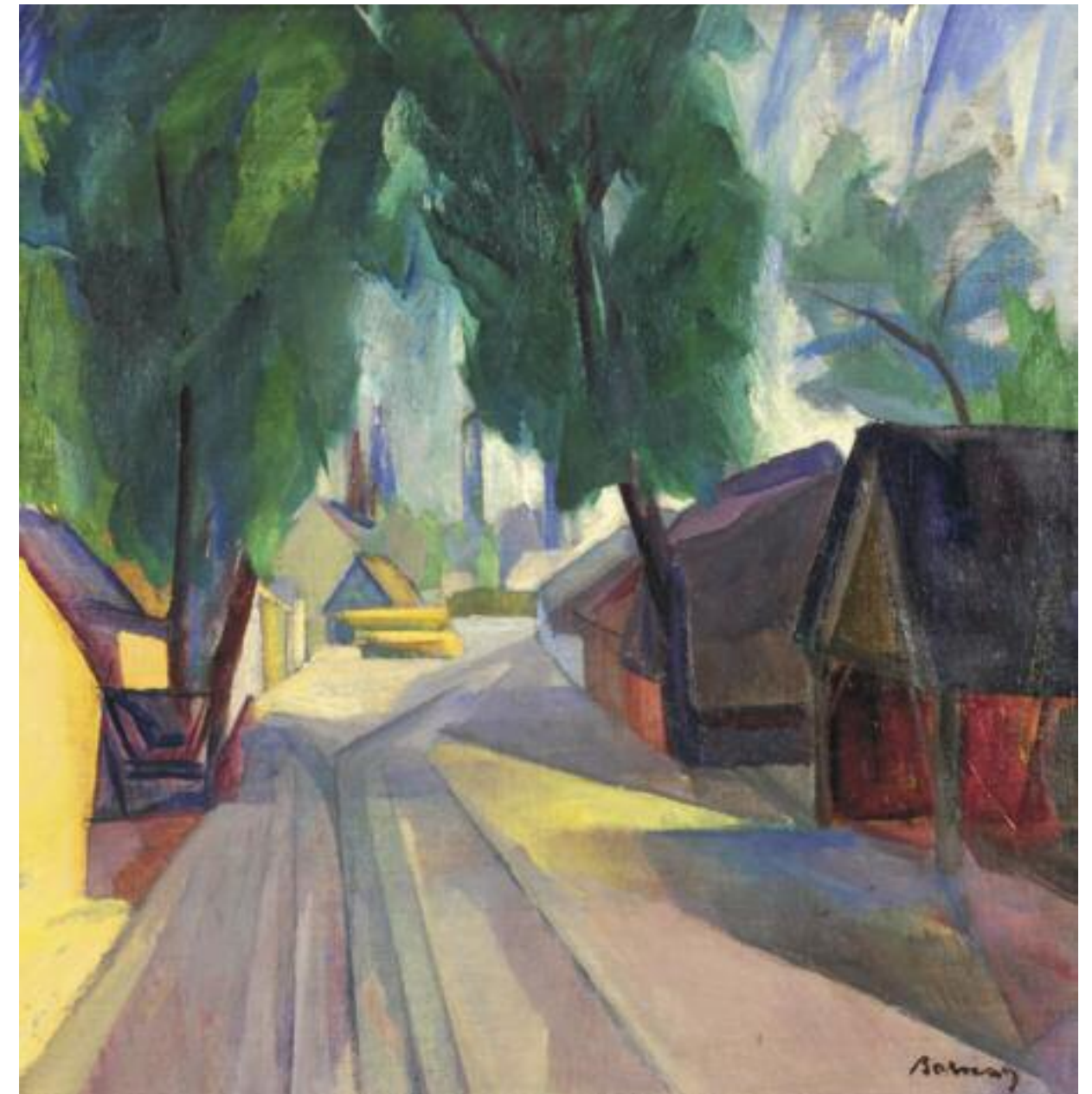
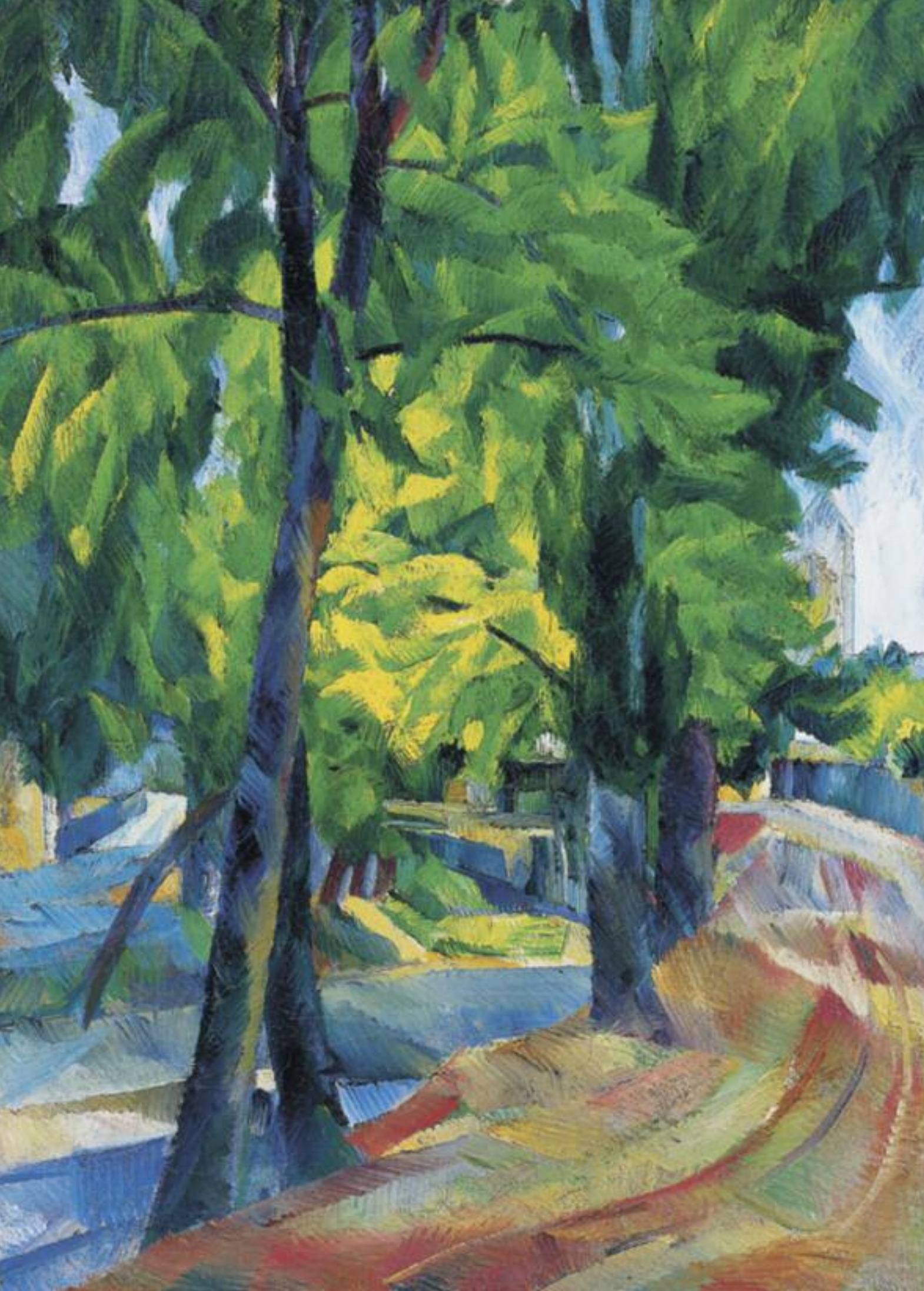
15 | CSENDÉLET ASZTALI ÓRÁVAL | 1927



17 | CSENDÉLET ALMÁKKAL | 1927 KÖRÜL



16 | ASZTALI CSENDÉLET | 1920-AS ÉVEK [1927 KÖRÜL]



19 | MÁRTÉLYI TÁJ | 1929-30 KÖRÜL

18 | FASOR NAPSÜTÖTTE LOMBOKKAL | 1927 KÖRÜL

Lyka Károly megértő és finoman ironikus válasza²⁸ pár nappal később érkezett meg Barcsayhoz:

Budapest 26 dec 5
Kedves Barcsay úr, –

Köszönöm kitartását, éppen nem lepett meg engem az, amit ön Párizs régibb s újabb művészetéről ír, magam is így látom a dolgokat. Ha Olaszországba megy: melegen ajánlom Firenzét. Ez év őszén, magam is ott jártam, újra; ez a világ legnagyobb és leg- gazdagabb kincstára, még pedig minden tekintetben. Felejthetetlen benyomásokat ad útravalóul. Párizs hozzá képest parvenű. Örülök, hogy összebarátkozott Endre Bélával. Egyike a legfinomabb művészelkű embereinknek. Rendkívüli kár, hogy a sors nem engedte neki az akadály nélkül való szabad kibontakozást.

Szívélyesen köszönti

Lyka Károly

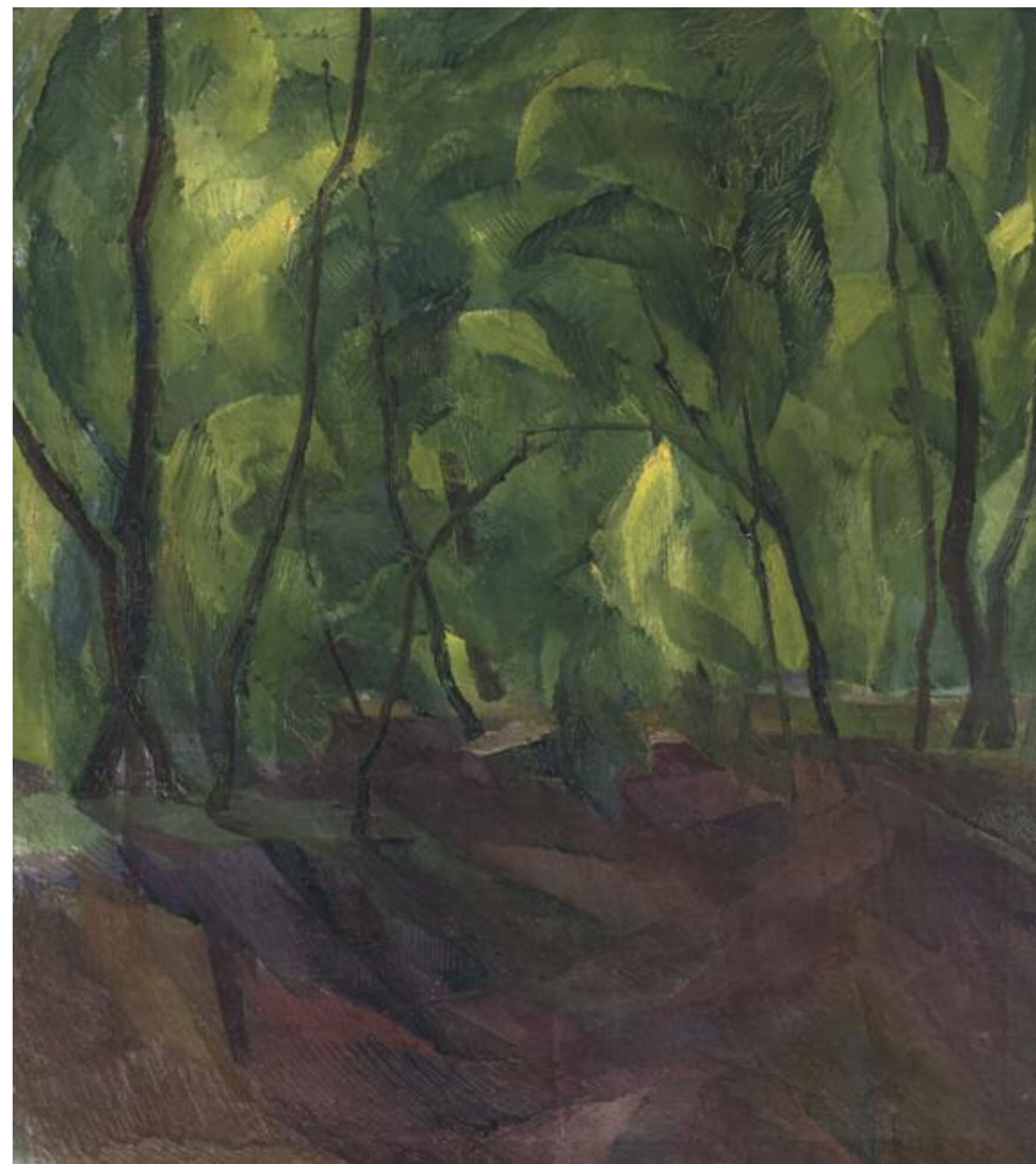


21 | TÁJ GYÁRRAL, SZÉNAKAZLAKKAL | 1927 KÖRÜL

Barcsay párizsi és olaszországi tartózkodása után az útkeresés hónapjai következtek, a kevés számú fennmaradt műből³² csak sejteni lehet, hogy nemcsak mestere, Rudnay festésmódjával szakított, hanem művészeti hozzáállása is megváltozott: Cézanne nyomán a primér, közvetlen látványból kiindulva készítette újabb műveit, és ez a módszer hosszú időre meghatározta festői szemléletét. Azonban Barcsay nem találta meg egykönnyen egyéni hangvételét: „nem tudtam megemészteni mindazt, amit kinn, Párizsban láttam.”³³ Elkéseredésében Hódmezővásárhelyre utazott jó barátjához Endre Bélához, aki levélben is próbálta vigasztalni a festőt:

Bár Barcsayban már a megérkezésekor felmerül egy olaszországi út lehetősége, és ebben Lyka Károly decemberben küldött levele is bátorította, a fiatal festő mégis Párizsban maradt és szisztematikusan elkezdte bejárni a múzeumokat és galériákat. Előbb az impresszionistákat (Monet, Pissarro, Sisley) illetve a kisebb galériákban látott Modiglianit fedezte fel, azonban Cézanne művészete hatott rá a reveláció erejével: „amikor Cézanne-nak egy tengert ábrázoló képét láttam a Luxemburg Múzeumban – alig tudtam onnan elmenni”.²⁹ Visszaemlékezéseiből is kitűnik, hogy az első párizsi útja során szivacsként szívta magába a klasszikus és kortárs művészet nemzetközi nagymestereinek alkotásait, és bár utólagos emlékezéseiben – az idő távlatából – már határozott értékítéletet mond az egyes művészekről (Braque, Matisse) azonban valószínűsíthető, hogy az akkor 26 éves Barcsay koránt sem összegezte kiforrott véleményé párizsi barangolásai során szerzett szerteágazó művészeti benyomásait. Párizsi tapasztalatainak szintetizálására és új művek alkotására majd Magyarországon kerül sor 1927 folyamán. Közben azonban egy családi tragédia³⁰ és a hőn áhított olaszországi út gyarapítja Barcsay mozgalmas időszakának élményanyagát.

1927 áprilisától három hónapot töltött Olaszországban, ahol a toszkán táj jellegzetességein keresztül értette meg Cézanne klasszikus-architektonikus művészetét. A természeti környezet teljesen lenyűgözte, közel 60 akvarellt készített³¹ kirándulásai során. Firenzébe, Peruggiába, Assisibe, Rómába majd Velencébe vezető útja alatt a reneszánsz művészet (Giotto, Piero della Francesca és Masaccio művei) is mély benyomást tett rá, bár ezek tanulságait majd csak anatómiai rajzain és az 50-es években készült festményein (*Női fej*, 000. kép) kamatoztatta.



22 | ERDŐRÉSZLET | 1928 KÖRÜL



(...) Téged is majd összeszidlak a nagy modernségedért. Tegnap mondtam Szentösön Kosztának, hogy megváltoztál. Elhűlt az öreg és sajnált, aszondta: né engedjelek. Engedlek – ne félj – csak osztán neköm is teccön a modernségöd. Tudom, hogy a Barcsay modernségből valamikor nagy valami lössz. Azért tudja a fene: nem hiszök a modernségödben, addig amíg a képeidet nem látom. Nem modernség lesz az Te, hanem a Te lelködnek újabb szép álma.”³⁴

Barcsay azonban nemcsak Vásárhelyen, hanem a Dunántúlon is dolgozott 1927 nyarán. Érdekes módon visszaemlékezéseiben szinte alig idézi fel azt a rövid, de annál jelentősebb intermezzót, amit Igalon és Törökkoppányban töltött. Egyedül Sümegi György és Tóth Piroska által készített interjújában beszél erről az időszakról:³⁵ „[Aba Novák] Egyszer megkérdezte tőlem, hol töltöm a nyaram. Nem tudom, nincs egy vasam sem

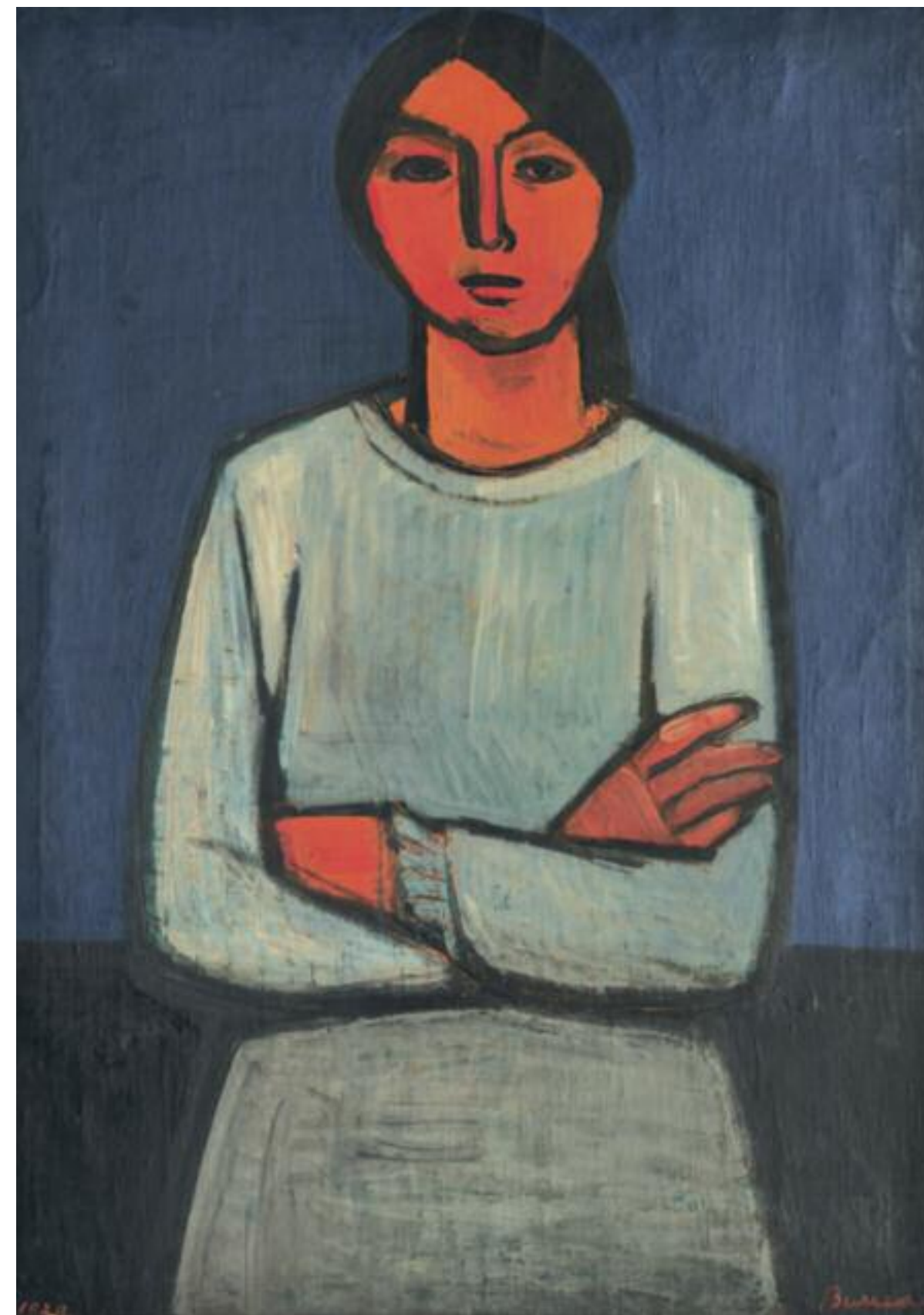
– ezt válaszolhattam. Ő folytatta: mi a feleséggel Igalba megyünk. Dr. Baumgartner Sándor biztosít lakást. Én bizony velük tartottam”.³⁶ A párizsi élmények hatása alatt álló és a saját művészetének folytatását illetően elbizonytalanodott Barcsayra erősen hatottak a körülötte alkotó és kiforrott stílussal rendelkező művészek, főleg Aba Novák Vilmos és Patkó Károly továbbá Mattioni Eszter és Medveczky Jenő, akik szintén részt vettek az igali munkában. Ősz környékén többször átmentek Törökkoppányba, ahol egy Német nevű doktor vendégei voltak.³⁷ Igalban a vendéglátó Baumgartner-nél maradt egy csendélete (*Csendélet asztali órával*, 15. kép), amely 2007-ben bukkant fel az aukciós piacon.³⁸ Ennek párdarabja a szentendrei Barcsay Gyűjteményben őrzött kép ugyanazt az asztali órát ábrázolja (*Asztali csendélet*, 16. kép) és vélhetően szintén 1927-ben készült. Mindkét műre jellemzőek a kivilágosodott színek, a cézanne-i szerkezetes képépítés, a szimultán perspektíva és a kubizmus áttételes hatása, amely érkezhett a Barcsay közelében dolgozó Aba Nováktól vagy Patkó Károlytól is. Az elmúlt években több 1927 körülire datálható csendélete bukkant fel, amelyek nemcsak kvalitásos és reprezentatív képviselői az életműnek,

hanem forrásértékű darabok, hiszen Barcsay javarészt elpusztította a korszakban készített alkotásait. A *Csendélet kertben* című nagyméretű vászna (20. kép) az összes tipikus cézanne-i motívumot felsorakoztatja: lapkázós ecsetkezeléssel megfestett gyümölcsök, fehér drapéria, vékonyan felvitt, száraz festékréteg. Az előbb felsorolt művei stíluskísérletek, és korántsem jelentik azt, hogy Barcsay elfordult volna alaptémájától, a tájtól; a *Csendélet kertben* című vászon másik oldalán (21. kép) egy valószínűleg befejezetlen, gyárképményt és kazlakat felvonultató tájkép látható, amely szintén kamatoztatja a cézanne-i képépítés tanulságait. Barcsay tematikus érdeklődése szerteágazó volt: a szociális érzékenységű, kubista-expresszív *A gyár udvarán* (24. kép) című, dinamikus erővonalak köré szervezett, síkokra bontott kompozíció ismét csak Aba Novák festészeti módszerére reflektál, ahogyan 1927–28 körül festett erdőbelsőket ábrázoló, remek színérzékkal megoldott tájképei is (*Erdei út*, 23. kép; *Erdőrészlet*, 22. kép). Barcsay az emberábrázolásban is új megközelítést választ: a *Szegény gyermek* (1927) című festményének előadásmódja – elfordulva korábbi, Rudnay szemléletében fogant portréfelfogástól – inkább száraz és kesernyésen objektív, amelyre feltehetően hatott Modigliani stílusa.³⁹ Barcsay korai periódusának előképei között fontos helyet foglal el Szőnyi István munkássága is. „Munkácsy, Mednyánszky, Rudnay és Nagy István után, [...] ha megkérdeznék, hogy hatott-e rám valaki, azt kellene mondanom, hogy Szőnyi ilyen kolléga volt”.⁴⁰ Szőnyi hatása két különböző periódusban





25 | FIATAL FIÚ | 1928



26 | MUNKÁSLÁNY | 1928



28 | MUNKÁSOK (VÖRÖS FIÚK) | 1928 KÖRÜL



29 | NŐI TANULMÁNYFEJ | 1928

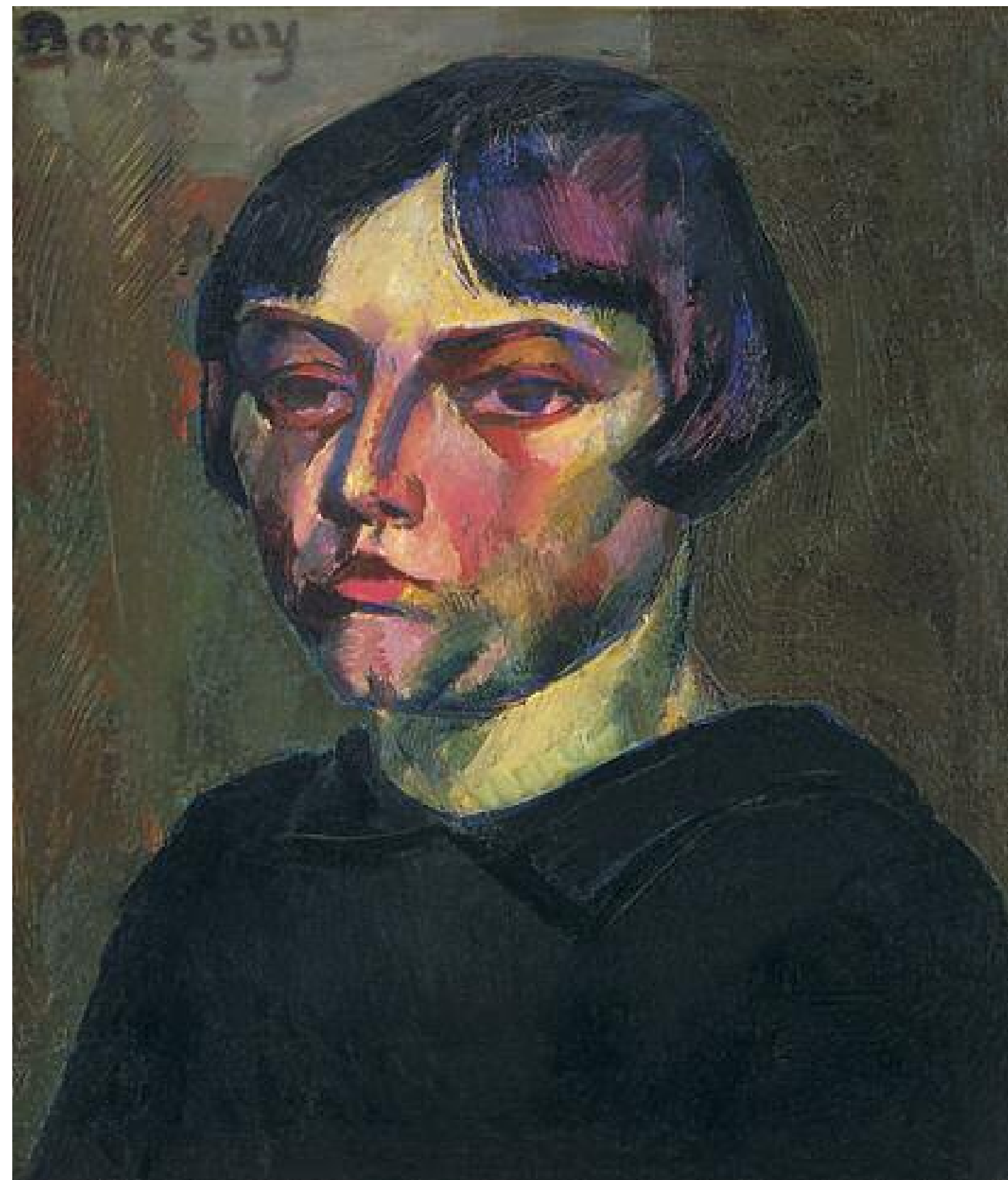
Rouault⁴² ismerete nélkül. Az erős fekete kontúrokkal, lényegretörő egyszerűséggel megfestett, frontálisan beállított figura semleges háttér előtt magasodó alakja a méltóság és az időtlenség érzését sugallja. A tömör nőalak, elhatárolt formákból álló, szerkezetes felépítésében Barcsay megtalálta önálló hangvételt. Szándékosan elkerülve bármilyen illusztratív elemet, síkszerű formarendbe transzponálta a látványt. Ugyanekkor festette *Munkások* (28. kép) című képét, amelynek telt, homogén színeiben Matisse dekoratív formanyelvének hatása detektálható. A két félmeztelen fiúalak egyalakos változata (*Fiatal fiú*, 25. kép) nemrég került a nyilvánosság elé Hódmezővásárhelyen; Wiener Tibor, a jelentős műgyűjteményt építő, vásárhelyi görög katolikus lelkész⁴³ Endre Bélán keresztül ismerkedett meg Barcsayval és vásárolt korai műveiből (ld. még *Női tanulmányfej*, 29. kép), így átmenekítve az utókor számára számos alkotást Barcsay szelektív képprombolása elől.

is kimutatható Barcsay művészetében: 1925 körül készített rézkarcai esetében, majd 1927 körül ismét. A szentendrei Barcsay Gyűjteményben őrzött *Kubikusok* (27. kép), hosszú ideig 1923-as évszámmal szerepelt a nyilvántartásban, azonban gyanítható, hogy Barcsay első párizsi útja után, Szőnyi 1925-ben készült *Hegytetőn* (MNG) című képének ismeretében készült. Barcsayt nem Szőnyi művének árkádiai, neoklasszikus hangvétele érintette meg, hanem monumentalitása és „szerkezeti szempontból példamutató”⁴¹ komponálása.

A komplex és sokrétű művészeti hatásokat végül az 1928-ban készült *Munkáslány* (26. kép) című képen szintetizálta autonóm művészeti kifejezéssé. A mű közvetlen előzményei a *Kubikusok* és a síkobból kialakított *Fiúfej* (30. kép), de Barcsay saját bevallása szerint sem jöhetett volna létre a *Munkáslány* a francia művész,



30 | FIÚFEJ, KUBISTA PORTRÉ | 1928 KÖRÜL



31 | NŐI FEJ | 1928 KÖRÜL



„Első párizsi tartózkodásom alatt (...) felfedeztem a magam számára Cézanne-t, de a kubistákat még észre sem vettem. 1929–30-ban azonban egyszerre mintha hályog esett volna le a szememről. Ekkor voltam kint másodszer Párizsban, s anélkül hogy különösebben törekedtem volna rá, megérttem és feléreztem a kubizmus lényegét, s az ő új szerkesztésre való törekvésük nélkül ma el sem tudnám képzelni a modern festészet eredményeit és további lehetőségeit. Az akadémiák elvakítottak bennünket, és a kubisták fedték fel előttünk a képképzés elemi törvényeit. Azokat az őstörvényeket, amelyek olyan csodálatosan szépekké és időtállókká tették a nagy mesterek képeit. Ezek a törvények egyre inkább feledésbe mentek, s az impresszionizmus mint iskola egészen túltette magát rajtuk. Azt mondhatom, ami megtanulható volt számomra, a kubistáktól tanultam.”⁴⁴

BARCSAY JENŐ



33 | KÜLVÁROS (MEUDONI TÁJ) | 1929 KÖRÜL



34 | PÁRIZS | 1930 KÖRÜL

1929 novembere és 1930 ősze között másodszer is elnyerte a párizsi ösztöndíjat⁴⁵, aminek művészi alakulására tett hatásáról a fent idézett mondatokkal számolt be 1942-ben Kassák Lajosnak. Az első ösztöndíjhoz képest jóval tudatosabban, immár a *Munkáslány* sikerével felvértezve, az elmélyült tanulásnak szentelte második párizsi tartózkodását. Továbbra is tanulmányozta Cézanne-t, felfedezte a fauvokat (Derain, Matisse), és bár csodálta Picasso, és főleg Braque kubista festészetét mégsem tette magáévá a francia művészek rafinált és analitikus szemléletű kubizmusát. Petényi is megjegyzi, inkább „a cézannei empirián alapuló absztrahálás, objektív szerkesztés hat rá. Festészete a magyar művészet hagyományaiban is sokkal mélyebben gyökeredzik, minthogy a kubisták szimultán periódusának elvont teóriái megihlették volna”.⁴⁶ Barcsay szemlélete valójában ekkor is tradíciókövető, ragaszkodik az empirikus tapasztalathoz és a látványból indult ki. Párizsban és Meudonban is azokat a motívumokat, a város architektonikus elemeit kereste, amelyek minden felesleges, járulékos elemről megfosztva végül geometrizáló formákká redukálhatóak, majd síkra vetítve a tér és forma új kapcsolatát és minőségét teremti meg (*Szajna-híd*, 32. kép; *Külváros [Meudoni táj]*, 33. kép).

SZENTENDRE, A KIBONTAKOZÁS ÉVEI (1930–1935)

Szentendrén tett első 1928-as látogatásától⁴⁷ számítva a sajátos hangulatú, Duna-menti szerb kisváros meghatározója lesz Barcsay további művészeti alakulásának. 1929-ben tagja lett a Szentendrei Festők Társaságának; a nyarakat kezdetben a Szentendrei Művésztelepen töltötte, majd 1965-ben házat vásárolt a Zenta utcában, ahol áprilistól novemberig dolgozott. Barcsay életművében az első, reprezentatív számban fennmaradt, 1930 és 1935 között készült festménycsoport egy határozott fejlődési irányt felvázoló, stílári tekintetben kiforrott festőt mutat. Barcsay első koherens alkotói időszakának előzménye több okra vezethető vissza: 1931-re párizsi ösztöndíjai során szerzett tapasztalatait és a magyar festészeti hagyományokat képes volt úgy integrálni, hogy közben kialakította saját, jellegzetesen „barcsays” formanyelvét; Szentendre környékének lankás tája, dombjainak látványa elemi erővel hatottak rá, mindeközben pedig a Fővárosi Ipartanonc iskolában 1931-től vállalt tanítói állása szerény, de biztos anyagi függetlenséget biztosított számára, amely lehetővé tette a megalkuvásoktól mentes, szabad és kötetlen művészeti kísérletezést. 1931-ben állította ki műveit a Tamás Galériában (Vaszkó Ödönnel), ahol többek között a *Munkáslányt*, valamint a Párizsban és Szentendrén készült, alapvetően grafikus szemléletű festményeit (*Szentendrei táj*, 35. kép) mutatta be. A kiállítás katalógusának előszavában találó jellemzést ír a szerző a fiatal Barcsay újabb műveiről: „Kitisztult, öntudatos, aszketikus komolyságú művész, aki bensőséges hittel, kivételes tehetséggel és imponáló határozottsággal halad művészi ideológiáinak megvalósítása felé. A lényeg summázása, biztos konstruáló készség, a redukált formák és a lefokozottságukban is tiszta színek szeretete jellemzi... Megveti az olcsó kalandot, a külső effektusok hajhászását. Konstruktivizmusa soha nem válik szárazzá, vagy mértanian elvonttá. A valósággal eleven kapcsolatot tart és mindig megéreztetni valami fojtott líra szordínós muzsikáját”.⁴⁸ A „konstruktivizmus” kifejezés elsőként e fenti idézetben bukkan fel művészetével kapcsolatban. Párizsból való visszatérése után azonban Barcsay nem a *Munkáslány* szigorúan szerkesztett és letisztult festészeti útján indult tovább, hanem a szülőföldjére emlékeztető táj élménye, a Szentendrét körülölelő dombok ígétében készítette el rajzait és festményeit. Széles tájkivágatait, erősen rálátásos, a horizontvonalat a kép felső széléig kitoló kompozíciós elvét leginkább a *Kőhegy* (40. kép és *Máriaremete* (39. kép) című rézkarcai előlegezik meg, amelyek az érzékeny és könnyed vonalháló ellenére összefogott, részleteket mellőző, ugyanakkor stilizáló szemléletmódot képviselnek. Alla prima módon⁴⁹ kialakított, 1932 körül készült, körülbelül tucatnyi hasonló elrendezésű rézkarca mellett néhány virtuóz, színes és derűs hangulatú akvarell tanúskodik útkereséséről, többek között a *Dombos táj* (38. kép), illetve az a valószínűleg „kidobásra” ítélt mű, amely egy 1933 körülre datálható Tornyai János kép (*Virágkötő*, 37. kép) hátoldalán maradt fent (36. kép). Barcsay nem volt elégedett a dekoratív és kecses vonalvezetésű tájmegoldásokkal, és mint korábban többször, most is a rajz segítette ki a zsákutcából:





36 | DOMBOK | 1930-1933 KÖRÜL



37 | TORNYAI JÁNOS | VIRÁGKÖTŐ | 1933 KÖRÜL



38 | DOMBOS TÁJ | 1934

„Elővettem a szentendrei dombokat és hónapokig mást sem csináltam csak a szentendrei dombokat rajzoltam”.⁵⁰ 1934 elején készített rajzain (*Dombos táj*, 44. kép; *Táj házakkal és szántóföldekkel*, 43. kép) elemi erővel tört elő Barcsayból a föld gyűrődéseiből, tektonikájából kialakított forma és a torzított perspektívájú tér összefüggésének új szempontú vizsgálata. Az euklideszi geometria és a klasszikus, térmélységet érzékeltető perspektíva elhagyása valószínűleg a francia kubizmus és Cézanne öröksége, azonban szénrajzainak sommásan összefogott, keményen megrajzolt dinamikus erővonalai, valamint



39 | MÁRIAREMETE | 1932 KÖRÜL



melankolikus hangulata és jellegzetesen expresszív részletmegoldásai már térben és időben is közelebbi analógiák, Nagy István és Nagy Balogh József művészetének ismeretét jelzik. Formakísérleteinek egyik erőteljes összefoglalása *Izbég* (1934, Ferenczy Múzeum) című képe, amelynek lecsúszított kompozicionális váza az előtérben felbukkanó súlyos kubus-formájú házakra, mögötte pedig a föld fekete erővonalával átszelt okker felületre redukálódik. Megjegyzendő, hogy a Barcsayra ekkoriban jellemző erőteljes, expresszív-kubisztikus megközelítésű, már-már brutális összhatású (*Izbégi táj*, 49. kép; *Tájkép*, 50. kép) tájbrázolás alapvetően nem jellemezte a szentendrei festők stiláris orientációját. 1934–35-ös datálással nagyszámú tájbrázolás maradt fent, egy részüket olajjal vagy temperával festette, a táj strukturális vonalait pedig fekete szénrel illetve fehér krétával alakította ki (*Szentendrei táj*, 48. kép; *Dombos táj*, 41. kép). A levegőperspektíva teljes elhagyásával a térben közelebbi és távolabb elhelyezkedő elemek (ház, szántó-föld, földhalom és hegyvonulat) között nem tett semmilyen távlati distinkciót, hanem teljesen egyenrangúként kezelte azokat, síkra vetítve a primér látványt, ahogyan ezt már párizsi és meudoni munkáin is megkísérelte.

Tájképeinek egy szűk és korábban még nem vizsgált csoportja egy izgalmas adalékra hívja fel a figyelmet. Barcsay – mivel képeladás híján szerény fizetéséből kellett megélnie és feltételezhetően festőeszközeivel is spórolt – gyakran kétszer is felhasználta vásznait, kartonjait: a Magyar Nemzeti Galériában lévő 1933-as *Dombos táj* (46. kép) című kép hátoldalán egy merőben eltérő szemléletű, befejezetlen csendélet található (47. kép), illetve egy hasonló, ma már szétválasztott képpár (*Dombos táj*, 52. kép) hátoldalán is üveg-

palackot és gyümölcsöstálat ábrázoló csendélet (53. kép) volt látható. Joggal merül fel a kérdés, hogy a szentendrei művésztelepen alkotó kollégáinak valamelyike adta a félkész csendéletet Barcsaynak szabad felhasználásra vagy maga Barcsay készítette az atipikus műveket. Feltételezhetően az utóbbiról van szó. Barcsay, aki mindig nagy körültekintéssel likvidálta a megítélése szerint vállalhatatlan műveit, azzal nyilvánvalóan tisztában volt, hogy 1934 körüli tájképei kiemelkedő teljesítményei nemcsak saját oeuvre-jének, hanem a kortárs magyar művészetnek is. Amennyiben a csendéletek voltak a szűz hordozó első művei, majd ezeket félbehagyta és a túloldalon egy újabb és magas színvonalú tájképet készített, úgy valószínűleg bonyolult és kockázatos lett volna a karton hátoldalán lévő művet megsemmisíteni. A francia kubizmus és az École de Paris szellemében fogant „hátlap csendéletek” stílusjegyei több szempontból kapcsolódnak az 1930 körül, a KUT-ban csoportosuló fiatal

művészek (Schubert Ernő, Dési Huber István, Gadányi Jenő), illetve a Szentendrén dolgozó alkotók korabeli munkásságához (Kmetty János); vélhetően tehát Barcsay formakísérleteiről van szó, amit jellegzetes festői megoldásai – mint az erős kontúrok és a tárgyak síkra transzponálása – is alátámasztanak.

A Barcsay-életműben található kétoldalas képek másik csoportja Tornyai János (1869–1936) szentendrei tartózkodásához (1933 és 1934 nyara és ősze) kötődik. Visszaemlékezéseiben Barcsay anekdotikus epizódokkal fűszerezett történeteken keresztül számol be a mogorva és betegeskedő Tornyai és közte lassan barátsággá mélyülő kapcsolatáról.⁵¹ Tornyai már ekkor éles szemmel jegyzete meg Barcsay korabeli tájképeiről, hogy azok erős stiláris rokonságot mutatnak Nagy István művészetével.⁵²



Barcsay gyakran Tornyainak adta félbehagyott festményeit, aki azután a szentendrei korszakához kötődő, napfényes enteriőrökbe helyezett virágkötő asszonyokat festett a túloldalukra. Számunkra azonban Barcsay ítélete szerint megőrzésre nem méltó félkész vázlatai az igazán érdekesek, amelyek jól mutatják, hogy az a szakirodalomban többször hangsúlyozott tény, miszerint Barcsay 1930 és 1934 között alig foglalkozott mással, mint a szentendrei tájjal, némi árnyalásra szorult. Az 1933-as datálású kétalakos *Munkáslányok* (56. kép) című műhöz is egy kétoldalas kép nyújthat adalékot.⁵³ Barcsay *Befejezetlen akt tanulmánya* (1933–34 körül, 000. kép; hátoldalán: Tornyai János: *Csokorkötő*, 1933–34 körül) és a szintén kétoldalas *Női portré* (54–55. kép) erősen kontúrozott figurái, az 1928-as *Munkáslány* stílusát felelevenítő, de annál jóval realistább és grafikusán száraz megközelítésről tanúszkodnak, jelezve, hogy a monumentális női figura ábrázolásának lehetőségei élénken foglalkoztatták ekkoriban a festőt. Az 1933-as, kétalakos *Munkáslányokat* szentendrei tájképeivel együtt állította ki a KUT 1934-es Nemzeti Szalomban rendezett kiállításán⁵⁵, amely ambivalens sikert hozott számára. Egyfelől rendeződött viszonya Vaszaryval⁵⁶, másfelől viszont kétélű kritikát kapott a kor jelentős művészeti írójától, Oltványi Imrétől: „[Barcsay Jenő] tájképeit zavarossá teszik a grafikus cicomák, figurális képei ellenben erős festői érzékkel lendületes kompozícióba fogottak”.⁵⁷



42 | SZENTENDREI DOMBOK | 1934 KÖRÜL

43 | TÁJ HÁZAKKAL ÉS SZÁNTÓFÖLDEKKEL | 1934



44 | DOMBOS TÁJ | 1934



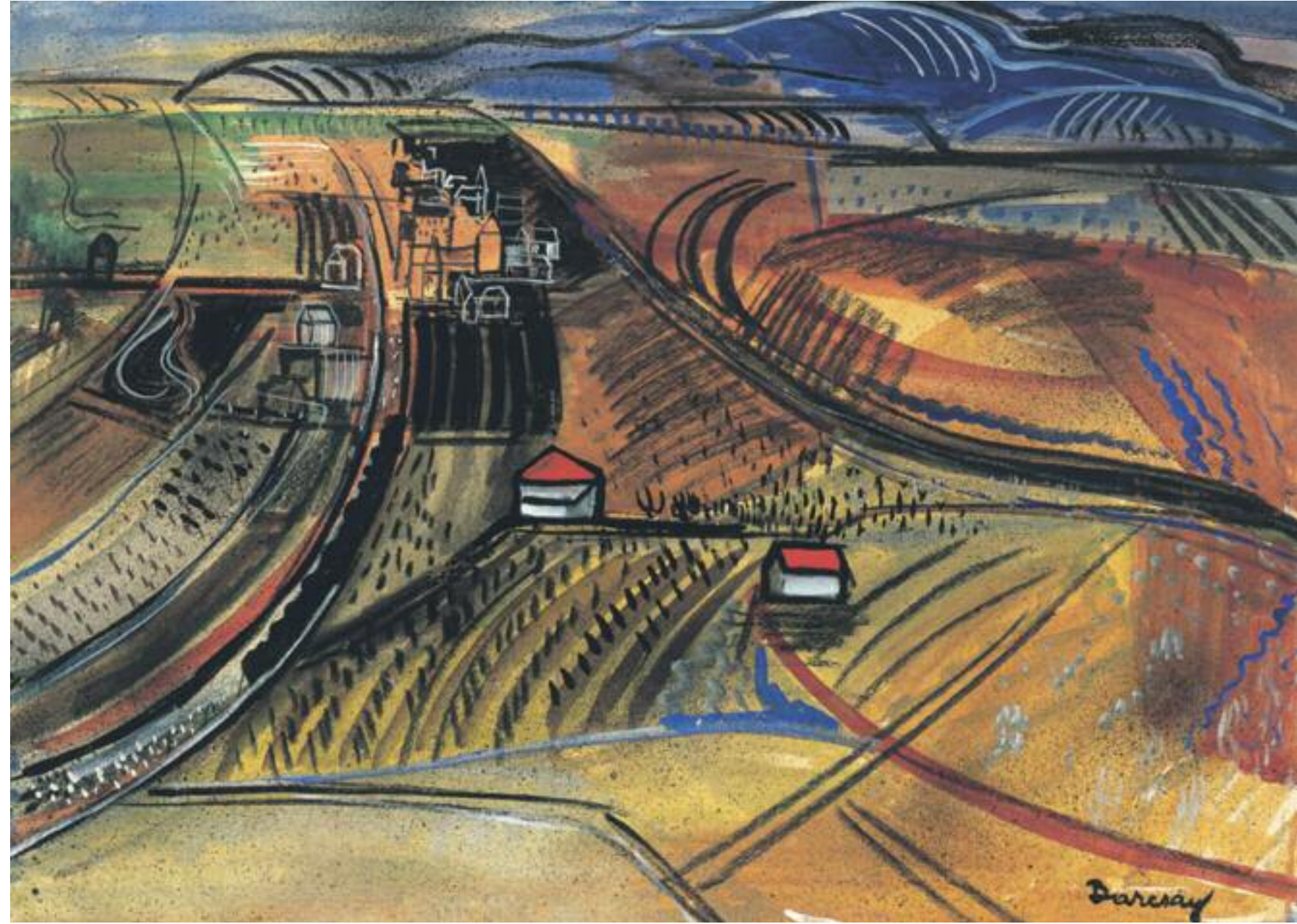
45 | SZÁNTÓFÖLDEK | 1935 KÖRÜL



46 | DOMBOLDAL | 1935 KÖRÜL



47 | CSENDÉLET PALACKOKKAL | 1935 KÖRÜL



48 | SZENTENDREI TÁJ | 1930-AS ÉVEK ELEJE



49 | IZBÉGI TÁJ | 1934



50 | TÁJKÉP | 1935-36 KÖRÜL



51 | DOMBOS TÁJ II. | 1935 KÖRÜL



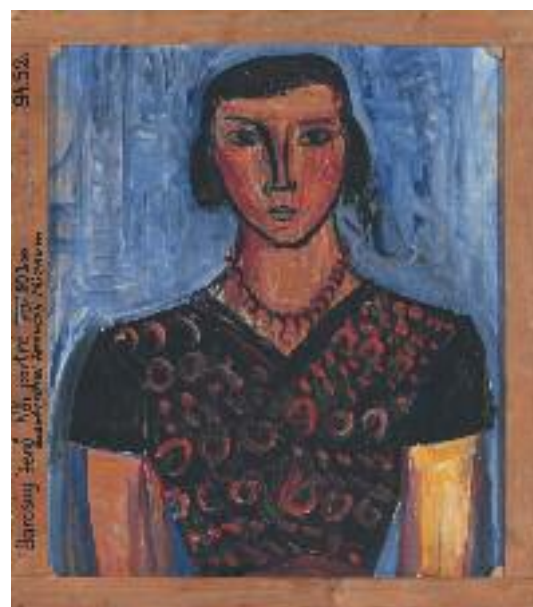
52 | DOMBOS TÁJ | 1933 (1935 KÖRÜL)



53 | ASZTALI CSENDÉLET | 1935 KÖRÜL



54 | NŐI PORTRÉ | 1934 KÖRÜL



55 | NYAKLÁNCOS NŐ | 1934 KÖRÜL



56 | FRESKÓTERV (MUNKÁSNŐKI) | 1933

„Úgy látszik, én nem vagyok kolorista, hanem elsősorban rajzos festő vagyok.”⁵⁸

BARCSAY JENŐ

Talán Oltványi negatív megjegyzése nyomán, talán a körülötte alkotó szentendrei művészkolónia tagjainak közvetett hatására Barcsay figyelme a nagy látószögű tájképek sora után, 1935-től az egyre szűkebb képkivágatú, erdős, fás tájrészletet (*Falusi tájkép*, 64. kép) ábrázoló kompozíciók felé fordult. A város tematikája, Szentendre szűk utcái és jellegzetes épületei pedig teljesen új elemként jelennek meg Barcsay festészetében. Alapvetően jellemző műveire ekkoriban a dekomponált képkivágat és a vehemens ecsetkezelés; a *Házak fák között* (58. kép) című munkájának teljes előterét a néző tekintetét megakasztó hatalmas fatörzsek foglalják el; Szentendre utcáit ábrázoló festményei pedig határozottan zsúfoltak, a tömörszerű házak szinte szétfeszítik a képteret (*Lejtős utca*, 59. kép; *Házak egy alakkal*, 63. kép). Az építészeti térben új elemként jelenik meg a magányos, sokszor csak kontúrként a festékre karcolt staffázsfigura, amelynek nincs egyéb szerepe, mint az arányrendszer és a téri viszonyok érzékeltetése. Bár Barcsay továbbra is a táj strukturális sajátosságait vizsgálja, a kompozíció kiegyensúlyozottságának megtagadása miatt a végeredmény mégis melankolikus (*Szűk utca*, 62. kép), sőt, olykor drámai (*Szentendrei táj*, 61. kép). A szemléletváltozás részben ismét a kortárs közegeben keresendő: a szentendrei művésztelep alkotói közül ekkortájt hasonló felfogásban dolgozott Ilosvai Varga István (*Szentendrei részlet*, 1935, magántulajdon), akinek bár festői vénája jóval poétikusabb, színvilága pedig élénkebb volt Barcsayénál, ebben a korszakban nagyon hasonló kompozíciós elvek mentén haladt.

Barcsay ezen periódusának főműve mégis egy figurális alkotás, az 1935 körül készült háromalakos *Munkásnők* (57. kép), amelyet a művész az elismerő kritikák ellenére semmisített meg.⁵⁹ A méretében is hatalmas, monumentális igényű alkotás határozott kontúrokkal körbefogott alakjai mögött a háttérben erősen rálátásos, horizont nélküli táj bukkan fel. Talán a figurák plasztikus formálása miatt Genthon István⁶⁰ és Kállai Ernő⁶¹ is Nemes-Lampérth József festészetét említi analógiaként, bár Barcsay esetében csak közvetett hatás feltételezhető, ráadásul Nemes-Lampérth plasztikus és erőteljesebb aktjaihoz képest Barcsay jóval grafikusabb, rajzosabb módon oldotta meg az alakok tömegformálását. Meglepő, hogy ő maga, honnan eredeztetni az asszonyalakok formai megoldását: „Még Tornyaitól kaptam egy nagy zöldmázás céhkancsót. Egyszer, ahogy a kancsót a szekrény tetejéről a földre tettem, öblös formájú két fülével olyan benyomást gyakorolt rám, mintha egy parasztasszony állt volna előttem. Még aznap elővettem egy 160×130 cm vásznat és nagy lendülettel hozzáláttam a kompozíció megfestéséhez. A kép formáival együtt már régóta élt bennem, mégis festés közben sokat küszködtem”.⁶² A jellegzetes kis fejű, széles csípőjű, szilárd asszonyalakok tanulságai majd az 1949-es *Asszonyok* című szénrajzán térnek vissza. A háromalakos *Munkásnőket* 64 másik képpel együtt az Ernst Múzeumban 1936-ban rendezett gyűjteményes kiállításán mutatta be. Ennek kapcsán jelent meg Kállai Ernő írása, amely az első komolyabb, a művészetével foglalkozó tanulmány volt.⁶³



„Nagyon is közkeletű vélemények szerint az expresszionizmuson már rég túljárt az idő. Nos hát íme, itt a harmincöt esztendő Barcsay, a magyar művészet egyik legjelentősebb, kiforrott új tehetsége: expresszionista. (...) A kifejező jeleknek ez a halmozása tisztára expresszionista vonás. Barcsay legtöbb képe zsúfolásig megtelik a kifejezésre törő festői indulatok, szín- és vonaltámadások, érzelmi lendületek tömegével. (...) A ház, a tájak, az emberi alakok sárból, agyagból gyúrt mása izzóan megtelik lélekkel, húsvér ösztönök ősi, barbár erejével. 'Isten háta mögött vagyunk, a csupasz föld és a földhöz ragadt, parlagi élet primitív magyar zugában'”.⁶⁴ A költői hangvételű Kállai már ekkor sem a korai művek szerkesztességét, hanem azt az indulati-érzelmi vehemenciát emeli ki Barcsay művészetéből, amely a felszín alatt lappangva az egész életművet áthatja. Ugyanő Barcsay két évvel későbbi képei kapcsán ismét ezt a sajátosan magyar expresszív naturalizmust említi: „A fák, a házak, az emberi alakok sárból, agyagból gyúrt mása izzóan megtelik lélekkel, az ösztönök ősi, barbár erejével”.⁶⁵

A szerkezetes erővonalak mentén felépülő tájképekkel szemben az 1938–1942 közötti időszakot egyre individuálisabb hangvételű, sötét tónusú, zsíros faktúrájú, drámai és expresszív túlfűtött művek sora fémjelzi (*Alak tájban*, 67. kép). A háborús évek nélkülvégében Barcsay maga készítette rossz minőségű, grízes állagú festékeket; ezzel az anyaggal készült alkotásait nagyrészt megsemmisítette,⁶⁶ a megmaradt darabok közül sok pedig mára egészen besötétedett. 1940-től, amikor a második bécsi döntés nyomán Erdély egy részét visszacsatolták Magyarországhoz, többször hazatért szülőfalujába, Némába, ahol újra átélte az erdélyi táj elematáris hatását. Az *Erdőrézlet*, 73. kép) című festmény jól példázza komor, színpadyszerű előadásmódját; a fatörzsek és annak árnykaiból létrehozott nyers strukturális vázon épphogy csak átderengenek, felsejlenek a puha, színesebb felületek. Barcsay festményeinek szonorikus hangulata (*Falusi udvar*, 72. kép; *Szentendre*, 74. kép), magába forduló, fojtott expresszionizmusa részben a háború egyre nyomasztóbb valóságával hozható összefüggésbe, másfelől nem zárható ki a megtermékenyítő kölcsönhatás a nyaranta Szentendrén dolgozó, tragikus sorsú Ámos Imre ugyanekkor készült fekete és vörös színvilágra épülő, szerkezetes műveivel sem. A művészeti életben egyre nagyobb renoméval rendelkező Barcsay újabb kiállítására 1944-ben az Alkotás Művészházban került sor, ahol 1935 és 1944 között készített festményeiből állított ki 65 olaj- és pasztellképet. A bemutató (kritikai) visszhangja azért is figyelemreméltó, mert a korszak egészen eltérő karakterű „műértői” véleményezték az akkor már 44 éves Barcsay impozáns anyagát. A fent említett Ámos Imre néhány hónappal a halála előtt naplóbejegyzésében üdvözlő kollégája új műveit: „Nagyszerű művész, aki következetesen megy a maga útján. Most már teljesen megállapodott kifejezésformái vannak. Eddigi sötét képei kissé megszínésedtek, összefogott formái árasztják magukból az erőt, kormos feketéi közül kivillannak a fehérek, vörösek, zöldek, okkerek”.⁶⁷ Kállai Ernő szokásához híven Barcsay művészetét a hazai földből és hagyományból sarjadó magyar expresszionizmus⁶⁸ fontos állomásaként definiálja: „Barcsay festői képzelete ma is az sanyánk, a föld termő és elemésztő hatalommal teljes, bűvös és félelmetes misztériumát idézi, de ebből az éjbe omló sötétségből immár buján pompázó, gyönyörűségeken parázsló és forrongó színeket fakaszt”.⁶⁹ Ezzel ellentétben Barcsay



58 | HÁZAK FÁK KÖZÖTT | 1935 KÖRÜL





60 | DOMBOS TÁJ | 1937 KÖRÜL



61 | SZENTENDREI TÁJ | 1937



62 | SZŰK UTCA | 1935 KÖRÜL



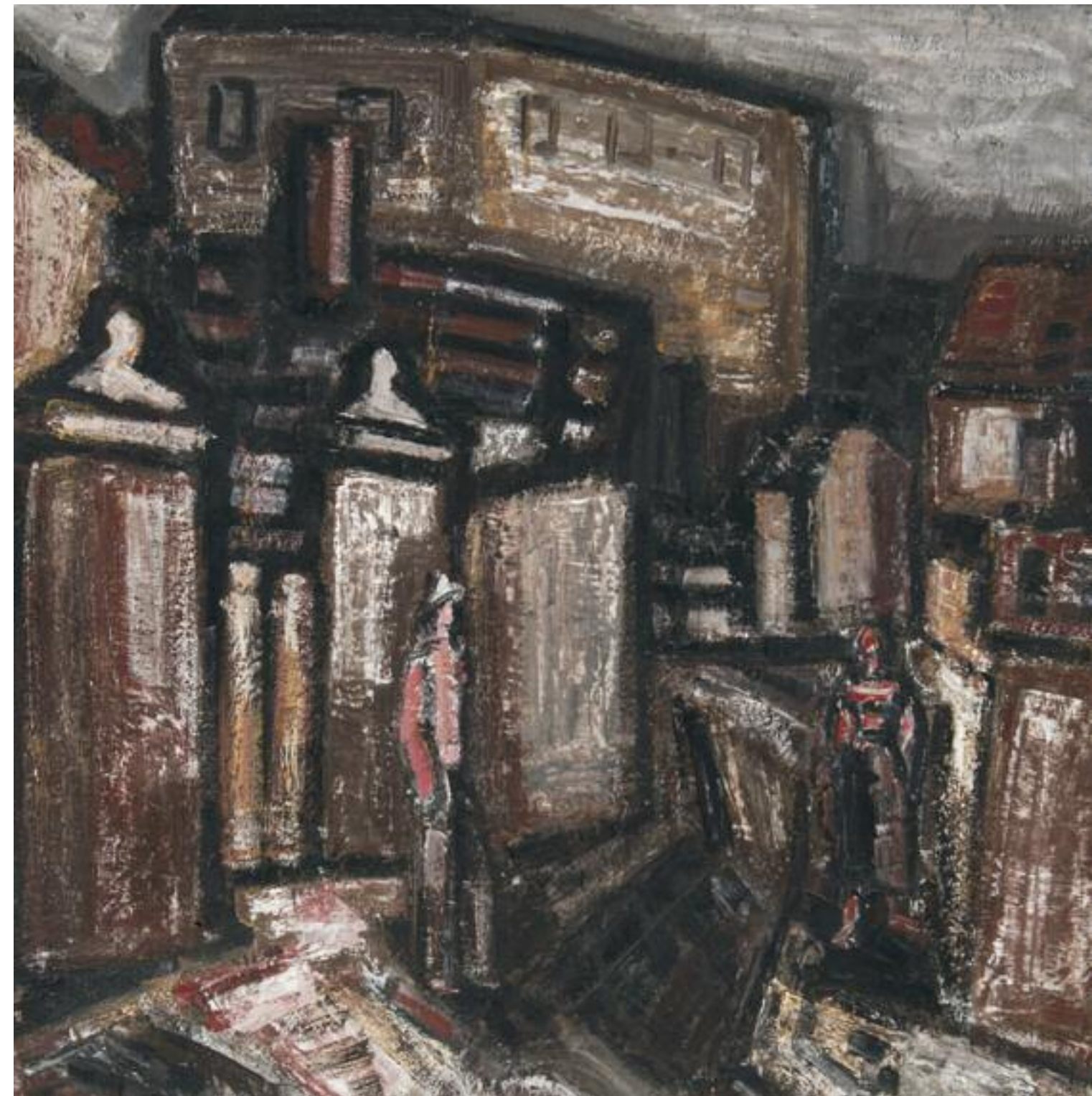
63 | HÁZAK EGY ALAKKAL | 1938



64 | CÍM NÉLKÜL (FALUSI TÁJKÉP) | ÉVSZÁM NÉLKÜL



65 | SZENTENDREI UTCA | 1937 KÖRÜL



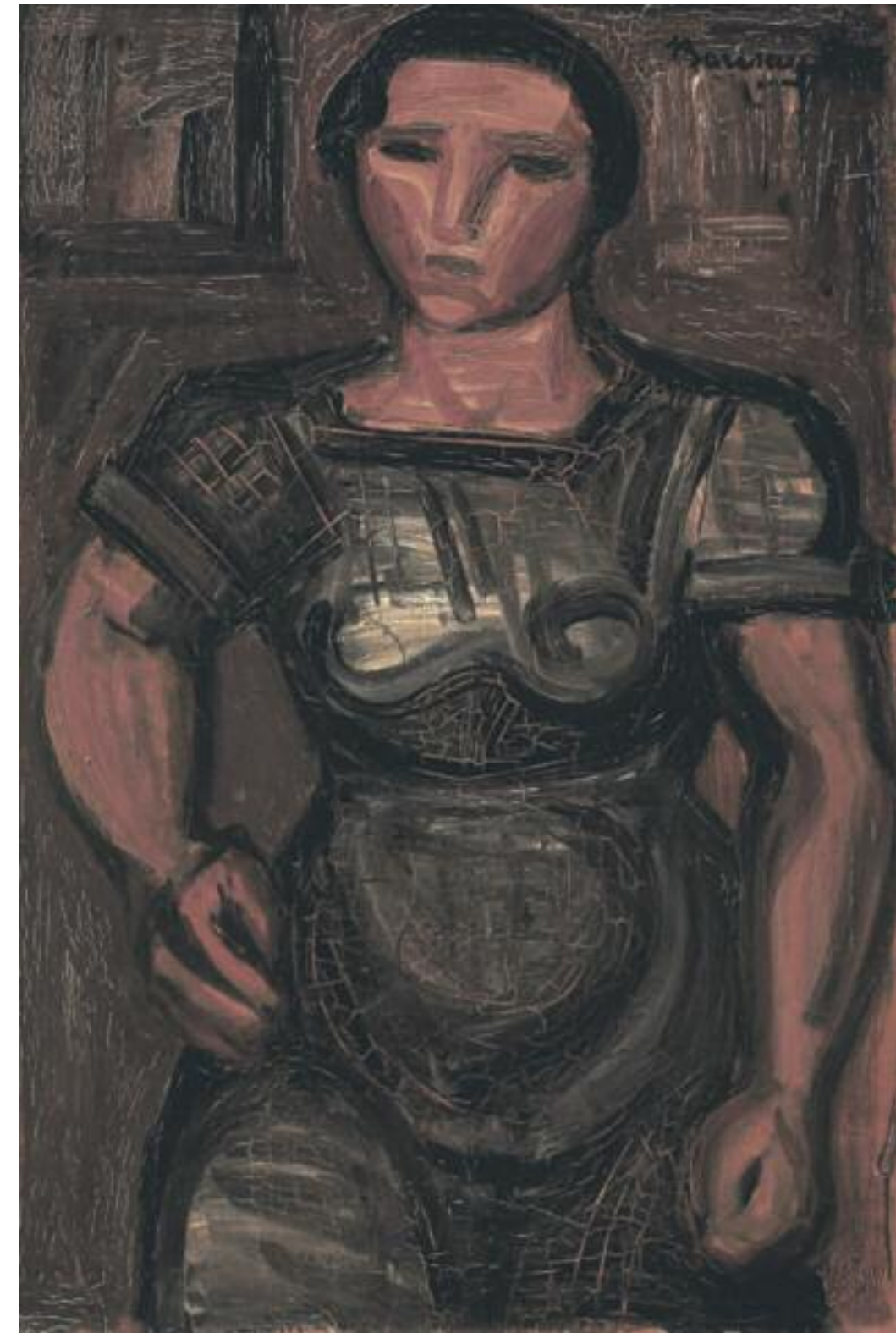
66 | KISVÁROSI UTCA | 1940-ES ÉVEK ELSŐ FELE



67 | ALAK TÁJBAN | 1940 KÖRÜL



68 | UTCARÉSZLET | 1940-ES ÉVEK



69 | ÜLŐ NŐ | 1938 KÖRÜL

70 | MUNKÁSASSZONY | 1930-AS ÉVEK MÁSODIK FELE



71 | TÁJKÉP (FALURÉSZLET) | 1937



72 | FALUSI UDVAR | 1930-AS ÉVEK MÁSODIK FELE



kapcsán Oltványi Imre egészen más analógiákat említ: „Barcsay Jenő művészete eredetileg idegen oltványról hajtott. Éveken át a belga Permeke és a francia Rouault szemeivel látott. Permeke egyhangú, komor színei és dúltan dőlt alakzatai tájképein hagytak erős nyomot, Rouault-ból pedig az a heves taglejtés ragadt meg, amellyel ez az érdekes festő vaskos sávokkal abroncsozta körül alakjait.”⁷⁰ Oltványi ugyanakkor kiemeli, hogy Barcsay újabb képeinek szabadabb szerkesztése, derűsebb színei és főleg kisebb pasztelljeinek szabad és kanyargós vonalvezetése új hangként szólal meg az oeuvreben (*Utcakép alakokkal*, 80. kép). Barcsay 1944 februárjában megnyílt kiállítása, mindent összevetve, nemcsak művészeti szempontból volt összegző állomás, hanem felért egy baloldali demonstrációval⁷¹ a pusztító háború legsötétebb időszakában, a Horthy-korszak végnapjaiban.



AZ ABSZTRAKCIÓ ÚTJÁN (1945–1949)

„...most teátrális dolgokat kívánnának, vagyis: meséljük el festéssel és ecsettel a napi politikát. A festészetnek nem ez az értelme és nem ez a célja. (...) Nem véletlen, hogy a fehéreket és feketéket hogyan ritmizálok – ha ez műalkotássá lett, akkor azt is kifejezi a maga jelképeivel, hogy ezekben az években ostrom, háború, mennyi szenvedés volt.”⁷²

BARCSAY JENŐ

Az 1945-ös év részben történelmi okok miatt, részben pedig Barcsay megítélése és egyre nagyobb elismerésnek örvendő hírneve miatt is korszakhatárnak tekinthető munkásságában. A Magyar Képzőművészeti Főiskola ebben az esztendőben kérte fel a művészeti anatómia és szemléleti látszattan tárgyak tanítására, ahol harminc éven keresztül, 1975-ig oktatta művészgenerációk sorát. Barcsay közvetlenül a háború után, barátjától Gegesi Kiss Páltól kapott meghívást az 1945 és 1948 között működő Európai Iskola elnevezésű művészcsoportba.⁷³ A művészeti-stiláris szempontból meglehetősen heterogén csoportosulás fő célját az élet-ember-közösség új típusú kapcsolatának megfogalmazásában, valamint az európai eszmények



feltámasztásában látta. Bár Barcsay a legkevésbé sem volt teoretikus alkat, azonban nemcsak az Európai Iskola több kiállításán szerepelt, hanem annak elméleti vitáiban is hajlandó volt részt venni.⁷⁴ A művész feladatáról és helyéről alkotott 1947-ben megfogalmazott véleménye egészen érdekes megvilágításba helyezi későbbi közösségi irányú művészetét: „Természetesen a művészet terén a legszélesebb körű népművelésre van szükség. A mai festő sem tesz mást, mint, hogy új festői mondani valóját új formanyelvén fejezi ki, de mivel ez a kifejezésmód új, szokatlannak és furcsának tűnik. (...) A változás, amit a művészet hoz, egyúttal előrehaladás. Olyannyira, hogy azt hiszem helyesebb, ha azt mondjuk: a művész nem előzi meg a kort – ő a kor.”⁷⁵ Barcsay optimista kinyilatkozása kapcsolatban áll saját művészeti felfogásának éppen ezidőtájt bekövetkező kikristályosodásával. 1944–45 táján számos kisméretű színes rajzot, vegyes technikájú vázlatot készített. Ezek a kalligrafikus, kusza vonalvezetésű, dinamikus ritmusú kompozícióik az életmű egyik izgalmas, de a későbbiekben nem folytatott kísérleteiként tekinthetők (*Kompozíció*, 79. kép; *Kompozíció két alakkal*, 81. kép; *Ház belseje két alakkal*, 82. kép) és stiláris szempontból erősen kapcsolódnak az Európai Iskola organikus szemléletű művészeihez, elsősorban Gadányi Jenő és Bene Géza munkásságához.⁷⁶ Barcsay Európai Iskolához való kötődéséről kevés információ áll rendelkezésre, annyi azonban későbbi visszaemlékezéseiből is kitűnik, hogy utólag már nem kívánt azonosulni az Európai Iskola elméleti állásfoglalásával és filozófiájával.⁷⁷ 1945 és 1947 között főleg szentendrei városképeket festett, amelyek előzménye a tíz évvel korábbi, 1935 körül készült szűk terű, de a látványhoz kötődő városképei tekinthetők. *Házak* (75. kép), *Napsütés* (76. kép), *Templomudvar* (77. kép) és *Szentendrei táj alakokkal* (84. kép) című, alapvetően kisméretű művei azonban drasztikus szemléletváltásról árulkodnak. A térhatás

illúziójának teljes kiiktatásával a város épületeinek formáját előbb geometrikus elemekre bontotta, majd tiszta konstrukciós vázra fűzve szervezte újra őket. A fekete kontúrvonalból immár szerkezetet épített, amelynek erőteljes függőlegesei és vízszintesei között a fénytel telített színformák ritmikus rendben váltakoznak az árnyékolt, sötétebb tónusú felületekkel. Az architektonikus konstrukcióban felbukkanó bábszerű figura pedig egyszerű jellel redukálódott. Annak ellenére, hogy Barcsay olykor a fekete-fehér kontrasztokig vagy monokróm színfelületekig egyszerűsítette a látványt (*Fények, árnyékok*, 87. kép; *Gyár*, 88. kép), művei a legkevésbé sem tekinthetők konstruktivista alkotásoknak, hiszen pasztózus ecsetkezelése, vagy szénrajzainak érzékeny gesztusai révén is képes volt fojtott drámaisággal vagy visszafogott líraisággal kezelni a felületet (*Függőlegesek, vízszintesek*, 85. kép). Már korai absztraháló festményeinél is megfigyelhető az a szemlélet, ami későbbi műveire is jellemző marad; Barcsay kompozíciói kialakításakor nem a feszített térdinamikára törekszik, hanem a szerkezeti erőviszonyok minél stabilabb kiegyensúlyozására. Az 1940-es évek második felétől készült festményeinek klasszikus nyugalma az aranymetszés arányaira építő gondos szerkesztésnek köszönhető.

Munkásságának összefoglalását és egy új festői korszak kezdetét jelöli az 1949-ben rajzolt, monumentális nőalakokat ábrázoló *Asszonyok* (00. kép) című karton, mely későbbi mozaikművészetének is kiindulópontja lett. Barcsay Jenő meg-

rendelés nélkül, belső művészi készítésre tervezte meg mozaiknak szánt munkáját, felismerve az új társadalom új közösségi igényeit, ahogyan ezt még évekkel ezelőtt Pán Imrének adott interjújában kifejtette.⁷⁸ Az *Asszonyok* szénrajz egy négy-kettő elosztásban hét darab hatalmas nőalakot ábrázol, akiknek falra vetett markáns árnyékai inkább a struktúrát erősítik, semmint a valós árnyék leképezését nyújtják. Az 1928-as *Munkás-lány*, majd az 1934 körül festett háromalakos *Munkásnők* című képeinek tanulsága után 1949-es rajzán a stilizált nőalakok monumentális kompozícióját jelképes tartalmúvá nemesítette: asszonyai a teremtő emberi erő, a létezés, az élet szimbólumai, és egy következő történelmi-művészeti korszak előhírnökei.



76 | NAPSÜTÉS | 1945



77 | TEPLOMUDVAR | 1945



78 | CÍM NÉLKÜL (KOMPOZÍCIÓ FÁKKAL) | 1945



79 | KOMPOZÍCIÓ | 1947



80 | UTCAKÉP ALAKOKKAL | 1944



81 | KOMPOZÍCIÓ KÉT ALAKKAL | 1945



82 | HÁZ BELSEJE - KÉT ALAKKAL | 1945



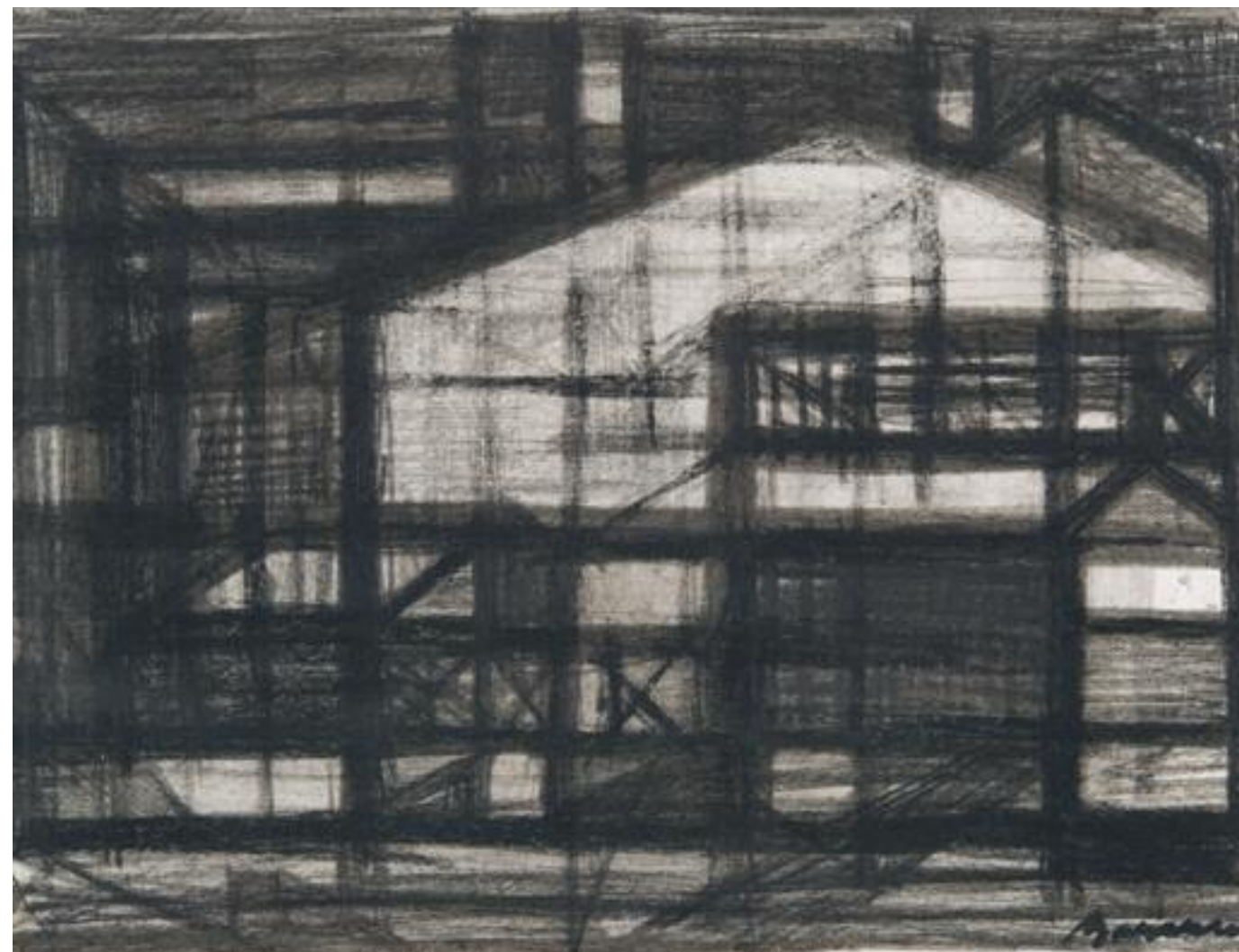
83 | UTCARÉSZLET | 1945



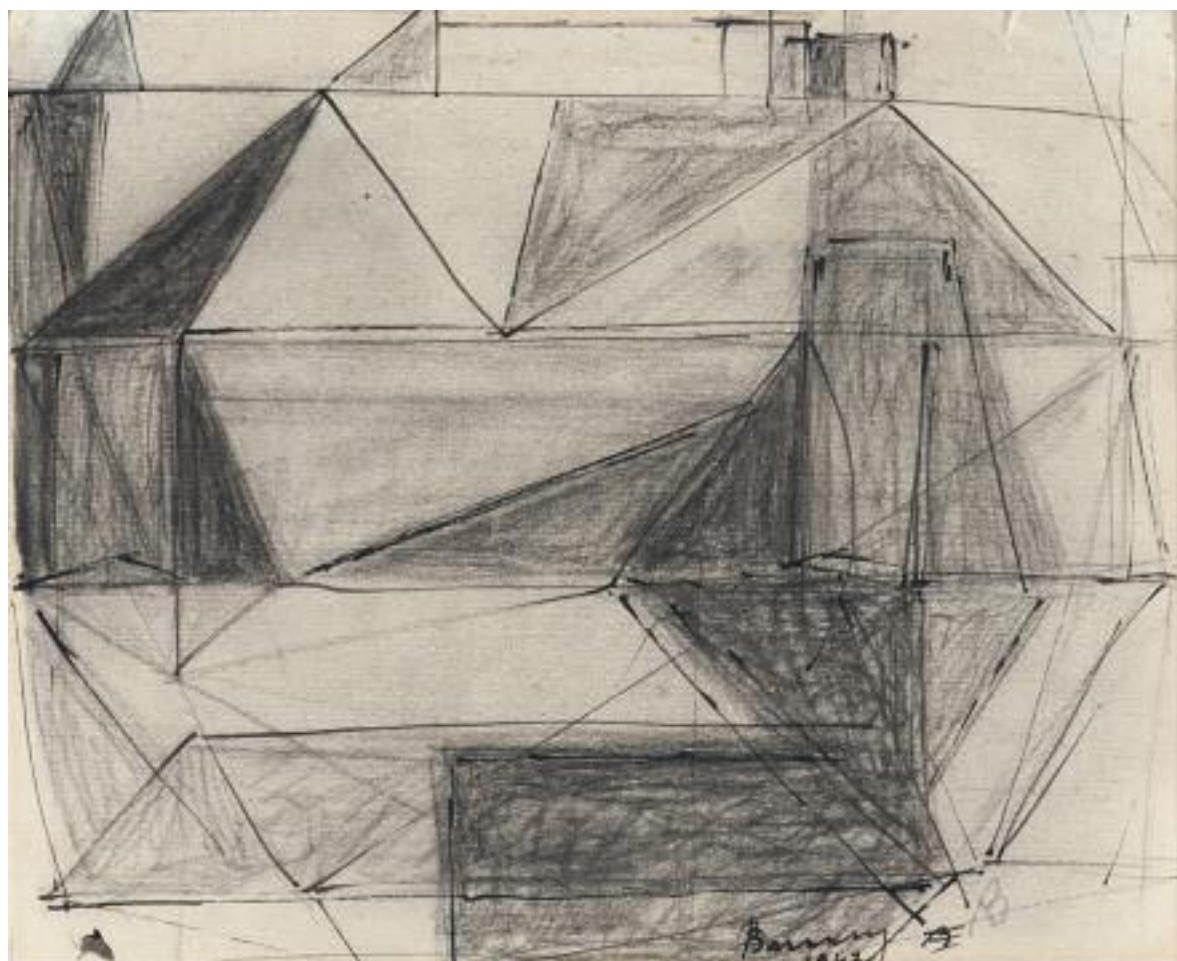
84 | SZENTENDREI TÁJ ALAKOKKAL | 1946



85 | FÜGGŐLEGESEK, VÍZSZINTESEK | 1947



86 | GYÁRÉPÜLET VILÁGOS FALLAL | 1948 KÖRÜL



87 | FÉNYEK, ÁRNYÉKOK | 1947



88 | GYÁR | 1946 [1949]

- 1 Barcsay Jenő: *Munkám, sorsom, emlékeim*, szerk.: Károlyi Zsigmond, Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, 2000.
- 2 Barcsay, 2000, 59.
- 3 Gyermekeivéinek és családi kapcsolatainak kimerítő összefoglalását adja Petényi Katalin: *Barcsay Jenő*, Corvina, Budapest, 1986., pp. 8-12.
- 4 Ld. Barcsay, 2000, pp. 5-15. A családban nem Barcsay édesapja volt az egyetlen, akit neurotikus tünetekkel diagnosztizáltak. Nővérét, Barcsay Mariskát, az angyalföldi elmeógyógyintézetben kezelték.
- 5 *A Rajztanárképző Főiskola növendékeinek anyakönyvi és minősítvényi lapja, 1919–20-as tanév*, Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtára és Levéltára.
- 6 Barcsay, 2000, 38.
- 7 *Az Országos Császári és Királyi Képzőművészeti Főiskola növendékeinek származási és minősítési lapja. 1922–23-as tanév*. Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtára és Levéltára. Barcsay lapján évközben kihúzták Vaszary nevét és ártírták Rudnay Gyulára.
- 8 Barcsay, 2000, 46.
- 9 A „zseni magazin” állandóan rotálódó lakóinak pontos névsorát szinte lehetetlen rekonstruálni. Ld.: Barcsay, 2000, 52.
- 10 vö: XXXII. Csoportkiállítás [Barcsay Jenő, Szemere Lenke, Kotász Károly, Goebel Jenő, Istókovits Kálmán, Tóth Gyula] *Az Ernst Múzeum LXXVII. kiállításának katalógusa*. Budapest, 1925
- 11 Ld.: A XXXII. Csoportkiállítás katalógusa, 1925, 11. A katalógusban felsorolt művek nagyobb hányada megsemmisült vagy lappang.
- 12 Elek Artúr: „Fiatalok és legfiatalabbak, kiállítási krónika”, in: *Nyugat*, 1925. 18. sz. [o.n.]
- 13 A mű reprodukcióját közölte Tóth Ferenc: Rudnay Gyula festőiskolája Makón. in: *A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve, 1968*, pp. 205-218. (2. ábra)
- 14 Petényi, 1986, 20.
- 15 *Az Országos Császári és Királyi Képzőművészeti Főiskola növendékeinek származási és minősítési lapja. 1922–23-as tanév*. Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtára és Levéltára.
- 16 Tóth, 1968, 209.
- 17 Tóth, 1968, 210.
- 18 Tóth, 1968, 213. A makói második kiállításon szereplő művek listája nem ismert, csak feltételezni lehet, hogy az említett önarckép a mai Dévényi-gyűjteményben lévő, vagy egy ahhoz hasonló darab lehetett.
- 19 Endre Béla levele Barcsay Jenőhöz, 1927 [gépelt leirat]. Ferenczy Múzeum Adattára, Szentendre vö. Dömötör János: „Mű, emberség, barátság: Barcsay Jenő és Endre Béla barátsága levelezésük tükrében”, in: *Juss*, 1988. szeptember, 49-56.
- 20 *Az Országos Császári és Királyi Képzőművészeti Főiskola növendékeinek származási és minősítési lapja. 1924–25-es tanév*. Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtára és Levéltára.
- 21 Székely Zoltán: „Beszélgetés Barcsay Jenővel 1958”, in: *Művészettörténeti tanulmányok, Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1956–58*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1960., 185-199.
- 22 http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=694680&partId=1&searchText=Barcsay&page=1 A mű leltári száma: 1929,1012.4
- 23 MTA MKI Adattára, Ltsz.: MKCs-C-I-57/458-3, autográf irat
- 24 Petényi, 1986, 21.
- 25 „Ezen a helyen megemlítendő még, hogy a Főiskola két kiváló hallgatója Barcsay Ákos [sic!] és Klie Zoltán a Vallás- és Közoktatási Miniszter úrnak idevonatkozó rendelete alapján nagyobb külföldi ösztöndíjat kapott.” *Az Országos Magyar Királyi és Császári Képzőművészeti Évkönyve, 1926–27-es tanév*. Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtára és Levéltára, Budapest.
- 26 Barcsay, 2000, 71.
- 27 MTA MKI Adattára, Ltsz.: MOK-C-T-17/61.1
- 28 Lyka Károly autográf levele Barcsay Jenőhöz. A kéziratot rendelkezésre bocsátotta Kónya Ferenc és Kónya Márta, Barcsay Jenő jogörökösei.

- 29 Barcsay, 2000, 68.
- 30 Öccse, Barcsay Dezső 1927 januárjában bekövetkezett halála miatt hazalátogatott Erdélybe, megszakítva párizsi ösztöndíját.
- 31 Ld.: Barcsay, 2000, 80.
- 32 Ekkor kezdte szisztematikusan megsemmisíteni azokat a festményeit, amelyekkel elégedetlen volt: „Festettem egyik képet a másik után, és mind le is vakartam [...] – Mindet megsemmisítettem.” Barcsay, 2000, 85.
- 33 Barcsay, 2000, 84.
- 34 Endre Béla levele Barcsay Jenőhöz, 1927 [gépelt leirat]. Ferenczy Múzeum Adattára, Szentendre. A szöveg leiratát vö: Dömötör, 1988, pp 49-56.
- 35 Sümegi György – Tóth Piroska: „Egy délután Barcsay Jenőnél; Művészeti Anatómia tegnap és ma”, in: Uők: *Idekint és odabent. Beszélgetések képzőművészetről*, Tevan Kiadó, Békéscsaba 1994., pp 5-23. Vö.: Verba Andrea: „Emlékek és élmények, Barcsay Jenő pályája 1926 és 1931 között néhány korabeli dokumentum tükrében”, in: Korkes Zsuzsa (szerk.): *Kutatások Pest Megyében III., Pest Megyei Múzeumi Füzetek 6.*, PMMI, Szentendre, 2001., 350-356.
- 36 Sümegi–Tóth, 1994, 6.
- 37 Sümegi–Tóth, 1994, 7.
- 38 Kieselbach Galéria és Aukciósház, 36. aukció, 195. tétel. Ld.: Molnos Péter tanulmányát: http://www.kieselbach.hu/alkotas/csendelet-asztali-orava_-1927_19660
- 39 Genthon István: „Barcsay Jenő”, in: *Művészettörténeti Értesítő*, VII. (1958.) 2-3. sz., 105.
- 40 Barcsay, 2000, 50.
- 41 Barcsay, 2000, 50.
- 42 Barcsay, 2000, 86.
- 43 Wiener Tibor (1887-1978) katolikus, majd görögkeleti lelkész, műgyűjtő.
- 44 Kassák Lajos: *Éljünk a mi időnkben. Írások a képzőművészetről*, Digitális Irodalmi Akadémia, Petőfi Irodalmi Múzeum Budapest, 2014, pp. 293-294. vö: Kassák Lajos: „Barcsay Jenő”, ld.: Uő.: *Vallomás 15 művészről*, Budapest, 1942.
- 45 Az ösztöndíjat Biai Föglein István is megkapta. Ld.: *Az Orsz. Magyar Kir. Képzőművészeti Főiskola Évkönyve az 1929–1930 tanévről*. Szerk.: Dr. Ferenczy József, főtítkár. Budapest, 1930.
- 46 Petényi, 1986, 25.
- 47 Még 1926-ban hívja meg Szentendrére Bánáti Sverák József.
- 48 *Tamás Galéria XXXVII. Kiállítás*. Vaszkó Ödön és Barcsay Jenő gyűjteményes kiállításának katalógusa, [kiáll. kat., Budapest: Tamás Galéria], Budapest, 1931. november. 1-16. o. Idézi Haulisch Lenke: *Szentendrei festészet kialakulása, története és stílusa 1945-ig*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977., 28.
- 49 „Én nagyon kevés rézkarcot készítettem. Mindegyik rézkarcomat alla prima alakítottam ki; ha erre gondolok a rajzaimmal egyenrangúak...” Csapó György: „Barcsay Jenő”, in: Uő.: *Közelképek. Beszélgetések*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest 1983., 15-19.
- 50 Székely, 1960, 196.
- 51 Barcsay, 2000, pp. 111-114
- 52 Székely, 1960, 192.
- 53 A tanulmány a szentendrei Ferenczy Múzeumban található művet illetve a hódmezővásárhelyi Tornyai János Múzeumban lévő két festményt vizsgálja, hozzátéve, hogy ez utóbbi gyűjteményben számos további kétoldalas Tornyai-Barcsay kép található, amelyek állaga és állapota nem teszi lehetővé a publikálásukat.
- 54 Mindkét képet Barcsay festette.
- 55 Genthon, 1958, 107. oldalán jelzi, hogy a fent említett festmények mellett, „szerepelt két szembenálló munkásról készített kompozíciója (1933), mely a klasszikus művészet emlékeit rejtegeti Barcsay jellegzetes átírásában.” A mű nem azonosítható, valószínűleg lappang vagy megsemmisült.
- 56 Ld. [j. 10.]

- 57 Oltványi Imre: „A Képzőművészek Új Társaságának (KUT) kiállítása” (eredetileg megjelent: *Magyar Írás*, 1934 májusi számában), ld. in: Uő.: *Művészeti krónika. Összegyűjtött képzőművészeti írások*. Szerkesztette, az utószót írta és a jegyzeteket összeállította: Sümegei György. MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Budapest, 1991., 22.
- 58 Barcsay, 2000, 128.
- 59 A reprodukció forrása: MTA MKI Adattára, Ltsz.: MKCS-C-I 11/816.
- 60 Genthon, 1958, 107.
- 61 Kállai Ernő: „Barcsay Jenő”, in: *Magyar Művészet*, XII. (1936.) 5. sz., 137-142.
- 62 Petényi, 1986, 31. A céhkancsó a hódmezővásárhelyi Tornyai János Múzeum gyűjteményében található.
- 63 Kállai, 1936, pp. 137-142.
- 64 Kállai, 1936, 139.
- 65 Kállai Ernő: „Két festő, egy szobrász”, in: *Az Ernst Múzeum kiállításai. Barcsay Jenő, Dési Huber István festőművészek, Székessy Zoltán szobrászművész kiállítása* (kiáll. kat., Budapest: Ernst Múzeum), 1938. december., 3. o.
- 66 Petényi, 1986, 39.
- 67 Ámos Imre naplója, Magvető Almanach, 1964, idézi Petényi, 1986, 39.
- 68 Ld. fentebb [j.68.]
- 69 Kállai Ernő: „Barcsay Jenő új képei”, in: *Barcsay Jenő festőművész kiállítása* (kiáll. kat. Budapest: Alkotás Művészház), 1944.
- 70 Oltványi, 1991, 186. Oltványi kritikája erősen megragadt Barcsay emlékezetében. 2000-ben megjelent visszaemlékezésében az 1928-as *Munkáslány* kapcsán a következőket írja: „...abban az időben megcsodáltam Rouault képeit is, meg hatott rám egy belga festő is, Permeke, aki expresszionista irányú képeket festett (ma már nem szeretem).” A fennmaradt dokumentumok alapján azonban nem egyértelmű, hogy Barcsay látta-e valaha Permeke műveit vagy csak a kritikus 1944-es megállapítása ivódott be mélyen az emlékezetébe.
- 71 Maga Barcsay tesz erre utalást, ld.: Petényi, 1986, 39.
- 72 Pán Imre: „Láthatatlan Symposion. Szellemi életünk vitája 1947–48”, in: *ARS HUNGARICA, Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Intézetének Közleményei*, X. (1982.) 1. sz., 134.
- 73 Ld. visszaemlékezéseit: Práger László: „Szükségem van a természetre [Barcsay Jenő]”, in: „Beszélgetések az Európai Iskoláról”, in: *ARS HUNGARICA, Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Intézetének Közleményei*, XXXII. (2004.) 1. sz., 111-134.
- 74 Pán, 1982, pp. 119-140. A forrásértékű kordokumentumban Pán Imre a művészet, a művész és a politika viszonyát tárgyaló kérdéseket tett fel az Európai Iskola művésztagjainak.
- 75 Pán, 1982, 137.
- 76 Barcsay 1940-es évek közepe táján készített műveinek és Gadányi Jenő korabeli alkotásainak stiláris hasonlósága, rokon szemléletmódja már többször felmerült a szakirodalomban (ld.: György Péter – Pataki Gábor: *Európai Iskola és az elvont Művészek csoportja*, Corvina, 1990. 85. o.; Verba Andrea: Rejtett erővonalak mentén, *Merítés a KUT-ból, XII. Barcsay Jenő (1900–1988) festőművész emlékkiállítás*. Haas Galéria, Budapest, 2008.; Kürti Emese: „Egy életmű anatómiája. in: *Magyar Narancs*, 2008/46.), de valódi elemzés nem született a kérdésben. Egy esetlegesen elmérgesedett emberi kapcsolatról árulkodhat, hogy Barcsay számos visszaemlékezése egyikében sem említi meg Gadányi Jenőt, akivel kétség kívül szoros kollegiális kapcsolatban álltak. Kettőjük életrajza és pályáíve több ponton is összefonódik: 1922-ben mindketten Vaszary-tanítványok, majd 1927-ben Párizsban jártak. Egy év különbséggel állítottak ki a Tamás Galériában (Gadányi 1930, Barcsay 1931), közös kiállításokon szerepeltek 1941-ben és 1943-ban az Ernst Múzeumban, majd 1945 után az Európai Iskola tagjai lettek. Azonban Gadányi 1948-as Ernst Múzeumban megrendezett, botránnyal végződő kiállítása után teljes mellőzöttségben élt 1960-ban bekövetkezett haláláig, míg Barcsay széles szakmai és társadalmi megbecsülésnek örvendő alkotott 1988-ig.
- 77 Ld.: Práger László: „Szükségem van a természetre [Barcsay Jenő]”, in: „Beszélgetések az Európai Iskoláról”, in: *ARS HUNGARICA, Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Intézetének Közleményei*, XXXII. (2004.) 1. sz., 111-134.
- 78 Pán Imre, 1982, 11.

