

SZILÁGYI ZSÓFIA JÚLIA

Szilágyi Domokos Derkovits-verse

– avagy látta-e Szilágyi a bukaresti Derkovits-kiállítást?



SZILÁGYI ZSÓFIA JÚLIA (1972) Szentendre

Azt hitték, hogy láza van,
pedig csak gondolkozott.
Ujja hegyén kikerekült,
majd elfogyott a hold.
(Hervay Gizella: *Dal*)¹

Nem jelent meglepetést a Szilágyi-életmű tekintetében, hogy egy olyan versről szólok, amelyik gyakorlatilag mellékes maradt, pedig jól illeszthető abba a sorba, amelynek egyik csúcspontja a *Bartók Amerikában* nagyvers. Szilágyi Domokos második, *Szerelmek tánca* (1965) című kötetében *Derkovits Gyula, 1894–1934* alcímmel megjelent *Hármasvers* a társművészeteket szövegbe emelő versek sorában kapott helyet. Könnyedén foghatnánk egy csokorba az „európai vagy magyar kultúrkör alakjait megidéző”² versekkel, ahogy – egy tagmondat erejéig – Kántor Lajos meg is teszi,³ de a medialitás kérdésére – erőteljesebben fókuszálva –, a zenei motívumokra, szerzőkre reflektáló művek (*Bach, Mozart, Honegger*) más szempontokat kínálnak, mint a sort folytató *Hármasvers*. Erősíti ezt az elgondolást, hogy a Derkovits-vers az 1963-ban Bukarestben megrendezett Derkovits-kiállítás kapcsán jelent meg az Utunk 1963. november 29-i számában Hervay Gizella *Derkovits kiállításán* című versével és Dimény István *A találkozás öröme – Derkovits Gyula bukaresti kiállításán* című kedvcsináló szövegével együtt. Az újságdoldal óhatatlanul is azzal kacérkodik, hogy felidézze – a *Végzés* (1930, MNG) című kép reprodukálása mellett – a kiállított alkotásokat. A versekre tehát első megközelítésben az ekfrázisz alapvető feladata, valami láthatónak a verbalizációja, megjelenítése van bízva a megrendelő/szerkesztő által. Amit tehát előfeltevésként fogalmazunk meg, az arra a találkozásra vonatkozik, amely Szilágyi és a Derkovits-képek között történt, így elsősorban ennek nyomait, reflexióit keressük a szövegben. A nyomozásnak természetesen nem az a tétje, hogy a vers referencialitását, a valós látogatás tényét bizonyítsuk vagy elvessük, sokkal inkább azzal a meggyőződéssel viaskodunk, amelyet Walter Benjamin óta a képek (műalkotások) aurájaként metaforizálunk, avagy azzal a – Boehm szavaival megfogalmazott – élménnyel, hogy „a művészet olyan tapasztalatokat és jelentéseket kínál számunkra, amelyeket csakis általa állíthatunk elő”.

A *Szerelmek tánca* a későbbi kötetek felől tekintve egyenetlen, kereső, időben is tág határokkal (1959–1964 között megjelent versekből) alakult kötet. Az erőteljes jövő- és célorientált, az emberi értelem úrhódító lendületét, a költő társadalmilag pontosan kijelölt helyét – „a szocializmus építésének sodrában lenni, jó, harcos írásokkal”⁴ – fokozatosan „elhagyó” versekkel, a szerelem, az Én-másik viszonyát körbejáró, ön- és éntükröző, teljességet kutató világával vagy az alkotás szabadságával a megkövetelt diskurzusból kitérő, külön rendet teremtő példák felmutatásával távolodik az ötvenes évek végének, hatvanas évek elejének elvárt retorikájától. Derkovits Gyula alakja az utóbbi, a művészi szabadságot értéké emelő szövegek között vélhetően azért került a recepció által elhanyagolt, mostoha helyzetbe, mert az ideológiai töltetű előítéletek gyanússá tették.

A Fővárosi Képtárban 1954-ben megrendezett Derkovits-kiállításról készült televíziós híradás összefoglalója a legfontosabb hívószavakkal érzékletesen tálalja a szocialista realizmus korszakában sulykolt Derkovits-képet: „Derkovits Gyula a magyar proletariátus nagy festője. Sokat nyomor-

¹ A Petőfi Irodalmi Múzeum által rendezett Szilágyi Domokos-konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata.

gott életében, asztalosmunkával kereste szűkös mindennapiját. De egész szívével művész volt. Képei harcba hívtak az elnyomás ellen. [...] Egyik leghíresebb műve a Dózsa-sorozat.”⁵

Emblematikusnak mondható, hogy a Dózsa-sorozat vált Derkovits legkiemeltebb alkotásává, hiszen a műfaji sajátosságokból adódóan, valamint a ténylegesen agitatív céllal megrendelt, sokszorosításra alkalmas grafikák erőteljes „plakátstílusukkal” megfelelték a szocreál diskurzus elvárásainak. „A nézőnek már a téma miatt is megdobban a szíve: Dózsa! Ez a téma, a magyar nép első nagy perének témája a művészet és az irodalom kiapadhatatlan forrása a humanistáktól napjainkig”⁶ – lelkenedik Horváth Márton (1906–1987). Árnivalva a képet azonban fel kell figyelni arra, hogy amit a harmincas–negyvenes években a baloldali művészek, például az úgynevezett montázs-csoport is képviselt – „a munkásság jelképei közül a kalapácsos ember, az összezárt ököl, a ritmikus egymás mellé rendezett, menetelő, zászlót lobogató tömeg, a börtönablakok és gyárépületek geometrikus struktúrája, a kövér és a sovány ember ellentétbe állítása” –, az „sok évtizedes konvenciókon nyugodott, a képek stílusa már azt a konstruktív szerkesztést követte, amely részben a Tanácsköztársaság mintáira vezethető vissza, amely részben a kortárs kubista és expresszionista képzőművészet megoldásaival rokonítható”,⁷ s a fordulat évétől a művészetpolitika egyre határozottabban utasítja el elsősorban az előbbieken felsorolt stílusirányzatokat, s a Lukács-féle nagyrealizmus-konceptió alapján fogalmazza meg elvárásait. Az ekkoriban lezajlott úgynevezett absztrakciót követően csupán a tematikai, jelképi örökség folytatható, s ez szükségszerűen tereli el a figyelmet Derkovits formai újításairól, összetettségről, kompozíciós merészségéről. Így lehet, hogy a „formalista” Derkovits „néptől idegen, dekadens, kétségbeesést tükröz”,⁸ s közvetlenül az 1948 utáni években nem is fér bele a hivatalos, kizárólag a szovjet példát követendőnek kikiáltott kultúrpolitikába, holott 1948-ban Bartók Béla és József Attila mellett Derkovits is kap posztumusz Kosuth-díjat. Bernáth Aurél, aki az absztrakció ellen állást foglalva „elhatárolta a magyar művészetet az »elvonatkoztatás« szélsőségeitől”,⁹ Derkovits kapcsán is igen pragmatikusan fogalmaz: „szocialista festészetnek azt nevezhetnénk, ahol a művekről leolvasható alkotóiknak világnézeti kapcsolata a munkássággal”.¹⁰ Az olvasható művészet a tartalom közérthetőségét, a vizuális kódok zavartalan fordítását követeli meg, egyfajta mediális transzparenciát.

A kultúrikon konstruálása nemcsak a tematikus elvárásokkal, de a művész társadalmi helyzetének kijelölésével is működött. Az asztalossegédből proletárfestővé nőtt/növesztett művész alakját propagálta a kultúrpolitika, elfedve ezzel Derkovits személyiségét, torzítva a kortársak értékelését. Murádin Jenő Derkovits erdélyi fogadtatásáról, kanonizálásáról szóló összefoglalója¹¹ is érzékelteti a kultikussá vált élettrajzi motívumot: „az éhhalál küszöbére jutott művésznyomor allegóriájaként idézték meg a festő sorsát”.¹² Ebbe a hagyományba lép bele Szilágyi *A festő halála* című 1960-as versével: „keresd majd föl a festők külön poklát / adj enni az éhenhalt Derkovitsnak”.¹³ Ma már tudható, hogy „tulajdonképpen lett volna alkalma pénzhez jutni”,¹⁴ hogy „mesterségesen nyomorgott”,¹⁵ hogy élete és művészete egybehangozzék”,¹⁶ hiszen „művészete értő támogatókra talált a korabeli Magyarországon”.¹⁷ Derkovits „zárkózott, konok, megátalkodottan sötétlátású ember volt, aki még azt se fogadta el, hogy segítsenek rajta” – írta Füst Milán egy levelében,¹⁸ aki maga kérte fel a még alig ismert festőt *Advent* című könyvének illusztrálására 1920-ban.¹⁹ Ez a kép kezd most megerősödni – a már a halála után kultikussá növekvő, a szegény, éhen halt művész imázsát megfogalmazó örökség ellenében, amit a kétségtelenül megszenvedett életüket felidéző, arra többszörsen visszaemlékező özvegy (Dombai Valéria) segítségével hitelesítettek.

Oelmacher Anna, aki Derkovits Gyula művészetét mint az 1934-ben alakult Szocialista Művészek Csoportjának alapító tagja nagyra értékeli, ugyanebben az évben még egy közös kiállításon is szerepel a zászlóvivővé avanszált Derkovitscsal. A csoport tagjai művészileg inkább csak a manifesztumok és programok terén erősek, nem is tart ki a csoport, a háború utáni években sem szerveződik újjá. Oelmacher Anna mint festő és művészettörténész azonban propagátora lesz az új művészetnek, többek között Derkovitsnak is. Több kiállítást is rendez a festőnek, s a „proletárfestő” terminusával leegyszerűsített Derkovits-értelmezés árnyaltabb, szakmaibb érvelésű szószólója lesz,²⁰ mindvégig rögzítve azonban a sarokpontokat: a derkovitsi „életmű a szocialista realizmus minden lényeges kritériumával bír. Közérthető kifejezésének roppant szenvedélyességével együtt; típusalkotó, mert az egyszerit általános érvényre emeli, s mert a művészt mindenkor valóságismerete vezette, eljutott az igazsághoz, a társadalmi és művészi igazság egyedülálló ötvözetéhez.”²¹ Minden

bizonynal ő jegyzi kurátorként mint a MNG művészettörténésze az 1963-ban Bukarestben rendezett Derkovits Gyula-kiállítást. Reprezentatív tárlatról beszélhetünk, a festő műveiből 41 olaj- és temperafestmény és 26 akvarell, ceruzarajz, rézkarc – köztük a 11 darabos Dózsa-ciklus – került bemutatásra a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményéből.

A *Derkovits erdélyi recepciója* című Murádin Jenő-tanulmány alapján úgy látom, hogy Erdélyben kevésbé tört meg a Derkovits-kép, a formalizmus vádjá nem érinti a szervezesebben alakuló, de az éhező festő mítoszát mindvégig fenntartó recepciót. („Az alakulóban levő munkásmithoszt szebben még senki sem fejezte ki.”²²) Az áttekintésben is kiemelt Nagy Pál-összegzés²³ az elvárt ideológiai fordulatok mellett a festői problémákra érzékenyen, a formai megoldásokat, újításokat, kompozíciós sajátosságokat kiemelve közelít a Derkovits-életműhöz, frissebben és szabadabban, mint ahogy azt a magyarországi diskurzus mutatja. Mindazonáltal jól érzékelhető, hogy alig-alig volt alkalma az erdélyi közönségnek Derkovitsot látni – erre a Dimény-írás is felhívja a figyelmet²⁴ –, a reprodukciók száma is csekély, így mindenképpen revelatív lehetett az eredeti képekkel való találkozás. Ehhez képest szikár megoldás, hogy csupán a *Végzés* című reprodukció kerül a lapba – még ha Dimény részletesen ír is a képről, még ha tudjuk, hogy a Derkovits házaspár kilakoltatása lesz kiindulópontja a festőről születő legendáknak.

Látta-e Szilágyi a bukaresti Derkovits-kiállítást? Egy Nagy Albertről szóló visszaemlékezésében Szilágyi kiemeli a képekkel való közvetlen találkozás elemi erejét, a képről való beszéd reménytelenségét, de mindezt csupán a képzőművészetről való ritka megnyilvánulásaként, érzékenységének bizonyosságául citálhatjuk, a filológia nem megy vele semmire.²⁵

Szilágyi Hervayval kötött házassága a vers keletkezése táján bomlik fel, Méliusz Józsefnek március 5-én kelt levelében írja Szisz, hogy „először és komolyan szerelmes vagyok [...] Hervaynak elmondtam rögtön; megértett”, de a tavasz, nyár még közösen telik, november 30-i keltezéssel azonban már Máthé Júlia ír „családi” levelet a Szilágyi szülőknek. Az őszi elhidegülés időszakának túlnyomórészt praktikus levelei közt („Én nem tartok igényt csak a magnóra és az értelmező szótárra. Ne haragudj. Jobb így. Muszáj. Szisz”²⁶, vagy „Kobak jól van, semmi baja, egészséges és jól kijönnek a kislánnyal”²⁷ – mármint Máthé Julianna lányával) olvasható egy igencsak tipikus megjegyzés Szilágyi Domokos Mikulás-napi rövid levelében: „Hervay lelke, ne haragudj, az Utunk (Derkovits)-honoráriumát kölcsönvettem két hétre, mert most nagy a szükség, és akkor lesz. De ha időközben kell neked, majd írd, hogy küldjem.”²⁸

Mindössze ennyit tudunk. Az azonban valószínűsíthető, hogy az Utunkban már rendszeresen publikáló költöket felkérték a verselésre.

A kiállításlátogató Hervay az igencsak reprezentatív tárlatból a szociális érzékenységű, a munkások, az elesettek, a szegények sorsát tematizáló képeket látja, rendezi jelentéses sorba. *Derkovits kiállításán* című verse a képekkel való szembesülést jeleníti meg, a címben implikált személyességet, a jelenlévést, a képekkel való egyfajta metonimikus viszonyban a festővel való találkozásként írja le, az egyes szám második személyű megszólítás, a kérdések sorjázása a képek által „leigázott” látogató reakciója. A festmények, grafikák jól „működnek”, könnyen olvashatóak, verbalizálhatóak, a kép és a nézője közti dialógus a nyelv közegébe helyeződik át.

A *Magyar Irodalom Történetének* Hervay-szócikke csupán 29egy festményről beszél – „a költő asszonyérzékenységgel egy jellegzetes Derkovits-életkép előtt áll meg”³⁰ –, a vers azonban jól követhetően sorjáz több képet, a tematika mellett mindig vizuális benyomással – a látottak aztán a szövegben metaforává oldódnak.

Az együtt érző sorok bár a látvány, a színek felől közelítenek, a látható eseményt ragadják meg, nem mutatnak érzékenységet a kompozíció – a vágás, éles határok, tükröztetés – összetettségére, holott az mindegyik versbe írt festmény kiemelt szervezőeleme. A „szeme kimered, mint a fuldokló halé az árus puffedt kezében” sor a *Halárus* (1930, MNG) című képet idézi a mérleg üvegfelületében Derkovits tükröződő önarcképével. A „hova gondoltál az ember szája elkékül, s a darab kenyér a véres hóba gurul” sor az Eisenstein-filmek radikális képkivágásával rokon *Kenyérért [Terror]* (1930, MNG) című olajfestményét, a „Hova gondoltál, ezüstszínű acélkerekek zakatolnak a kendőbe bugyolált fájdalom felett” a *Vasút mentén* (1932, MNG) című képet idézi. A színek dominanciája fontos a következő, a *Hídépítők* (1932, MNG) című képre utaló – „az épülő híd ezüst lábainál” – sorban is, de az

utolsó képek egyikét (*Anya*, 1934, MNG) megfogalmazó részletben is: „Piros kendőbe köti gyermekét az anya, / piros kendőbe kötve viszed / a világ álmaikat – a jövőbe – haza.”

A hétköznapi költőjének profán áhítata érvényes a Derkovits-festményekre is. Hervay a „mindenkit befogadó szenvedéskésztséget tette meg ars poétikájává. [...] Talán valahogy úgy, hogy a formává gyúrt szenvedés mögül egy-egy pillanatra kinéz, szembenéz velünk a szenvedő.”³¹ Ez az érzékenység üt át a munkástematikát és az osztályharcos hevületet értékelő elvárásoknak megfelelő értelmezésen keresztül, a verszárlatban didaktikusan megfogalmazva a hivatalos, a proletárfestő életművéből látni engedett vetületet. A „Derkovits előbb csak osztályosztóntól vezetve, később »a dolgozók okos gyülekezete«, a kommunista párt irányításával végezte munkáját, csiszolta egyre szuggesztívebb, a munkásosztály győzelmébe vetett s a bizalom fényeitől áthatott, agitatív művészetét”³² gondolat így hangzik a versben: „téglaszín gondban ott az osztály / képeim, s kemény tekintetében / a jövő világát szelíd-szépen”.

Szilágyi nagyobb lélegzetű *Hármasverse* távolabbról „látja” a Derkovits-képeket – bár nem utal a látó befogadás aktusára a szöveg –, s messzebb is jut. A címben ígért hármasság érvényt kap a szövegben, de váratlan módon tartalomjegyzékszerűen előrekerül a három egység címe, míg a kifejtést az egy, de markánsan három részre osztott versben olvashatjuk. A szokatlan szerkesztés felfogható akár a szimultaneitás és a linearitás problematikájának, idézve a festészet és a költészet hagyományos oppozicionalitását. Persze még azt a három címet sem tudjuk a kezdő pillantásunkkal egyszerre befogni, mégis megakasztja a hagyományosan lineáris befogadást, s az olvasás során folyamatos játékra, oda-vissza pásztázásra ösztönöz.

Az Utunkban megjelent vers nem tartalmazza a *Szerelmek tánca* kötetben alcímként értelmezhető Derkovits-utalást, ott a textuális tér jelenti a metakeretet, s rendeli a szöveghez a kiállítást, az abban látható műveket. Derkovits Gyula *Tájkép fekvő akttal* (1922, Szombathelyi Képtár) című korai képén zöld, fákra és füves rétre bontható háttérben egy fiatal meztelen férfi hever hanyatt fekve. Mindössze ezt a képet hozhatnám – ugyan erős megszorításokkal – kapcsolatba Szilágyi Domokos *Hármasversének* felütését olvasva: „Pihenő a pázsiton: ltt fekszem, szendvics-ember: hátamon a Föld, mellemen az ég.” A kezdő vershelyzet azonban csupán a lírai én fekvő pozíciójának *pihenő* jelentésrétegével kapcsolható az alcímhez, de a *pázsiton* idilli hangulata nem érhető tetten a nyitó képben. A második sor éles váltással kizökkent, a „szendvics-ember” allegóriává terebélyesedik, s olyan sűrű konnotációkkal telítődik, amelyek kivezetnek a kezdeti kép idillikus hangulatából. Szó sincs az említett festményről.

Kategorikus kijelentésem a Derkovits-oeuvre ismeretében is védhető lenne, a *Tájkép fekvő akttal* alig ismert Derkovits-mű, olyannyira, hogy Körner Éva 1968-as Derkovits-monográfiájából is hiányzik – de az 1963-as bukaresti Derkovits-kiállítás azonosítható műtárgyanyagának ismeretében mindenképpen.³³ Az említett festmény nem szerepelt a bukaresti tárlaton, más alkotás pedig nem felel meg a kezdőképnek. A korai, árkádiai korszakba sorolt festmények hangulatukban rímelhetnek a verskezdetre, de nincs hasonló szituációt ábrázoló kép, s az egyes szám első személyű hangból sokkal inkább a személyesség, az azonosulás momentuma válik jelentéssé.

Az idilli alcímet meghazudtoló kezdés éles váltása metaforáiban erőteljesen derkovitsi látványelemeket hív elő úgy, hogy Derkovits festészetének – azaz egyszerre több képnek a – vizuális elemeit (karéj, kenyér, reklám) és az ikonikussá vált Dózsa-tematikát egy lendülettel idézi fel. A képbe sokszor önmagát komponáló festő – „mindig önmagát festi, mert benne élnek és szenvednek mind a kisemmizettek”³⁴ – most a vers terében találja magát. Sok önarcképet, kettős portrét festett, még ha ezekből – főleg az utóbbiakból – kevés is szerepelt a kiállításon. Dimény István kiállításkritikájában hosszú bekezdést szentel a témának: „Egyes látogatók bejegyzéseikben kifogásolták, hogy »túlontúl sok az önarckép«. A megjegyzések alapja: az individualizmus sejtése s annak a magatartásnak az elutasítása, hogy az alkotó önmagát helyezze a valóság középpontjába, s önmagában lássa mindennek a célját és mértékét.” Dimény azonnal cáfol: „Derkovitsnál azonban szó nem lehet ilyesmiről.” Érveit éppen azokkal a képekkel igyekszik megtámogatni, amelyeken Derkovits szereplőként jeleníti meg magát: *Halottsiratás* (1924, MNG), *Utolsó vacsora* (1922, MNG), *Leveretés* (1928/29, mgt.), *Halárus* (1930, MNG), *Nemzedékek* (1932, MNG).

A kenyér a *Kenyerért* című kép átütő, címbe emelten fontos motívuma, az éhezés, a szegénység szimbóluma Derkovits festészetében. Szilágyi a *kenyérnyi*, *karéjnyi*, *szendvics*, *uszonna* szavakkal az

evés, a jóllakottság komfortos érzését kifordítva éppen azt az abszurd, tolaváló, húsba vágó társítást járja végig, amit a *Kenyérért* kompozíciója a közeli „kameraállás”, a kivágott kép redukált motívumainak új kontextusba emelésével ér el.

A kenyér Derkovits más képein is fontos szimbólumként tolvakszik elének, az önéletrajzi eseményt rögzítő *Végzés* (1930, MNG) vagy a *Téli ablak* (1930, MNM) ablakpárkányán is éppoly hangsúlyos, mint az ugyanabban az évben festett *Éhesek télen* (1930, Szombathelyi Képtár) kirakatában. Az utóbbi két kép nem szerepelt a bukaresti válogatásban – számunkra már mindenképpen bevillan az olvasás során –, de a katalógusban Oelmacher Anna kitér a *Kenyérért* című kép tematikájára: „1930. szeptember 1-én a munkások a Hősök terén »munkáért és kenyérért« demonstráltak. A csendőrök a kardlappal verték az embereket és belelőttek a tömegbe. Az áldozatok között volt egy pék is.”³⁵

A kenyér motívumát a szó újabb jelentésrétegével továbbgördítve a „ha embernek – tán uzsonnának is beválok, kenyérnyi föld / karéjnyi ég között – / – Jó étvágyat hozzám, emberek / (lám, már csak ez hibádzik!) – / mint önnön vérei Dózsából: egyetek, / (lássatok hozzám, s én is magamhoz, hisz nemcsak vérei, / Dózsa is harapta önnönmagát – ” gondolatsorral a test–kenyér–Krisztus teste azonosításon keresztül Krisztus alakját kapcsolja a versbe.

A Dózsa-motívum bár a szocialista realista kurzus kedvelt és propagált témája (ahogy korábban szó volt róla), a költészetben is megvan a hagyománya. Pomogáts Béla *Dózsa György alakja a magyar költészetben* című terjedelmes tanulmányában felvillantja a Dózsa–Krisztus egymásra vetítésének lehetőségét, de a citált Ady-vers trópusai ezt nem támogatják. Szilágyi számára a távolibb fókusz, az egy pillantással átfogott festmények vizuális párhuzamai teremthették meg az asszociációs láncot, az imaginárius referenciát. Szilágyi együtt látta a festményeket, a *Halottsiratás* (1924, MNG) vizuálisan a középkori Krisztus-siratás kompozíciókat idéző kiterített testét („felruházta azonban saját vonásaival”),³⁶ az *Utolsó vacsora* (1922, MNG) Krisztusának önportróját, a kenyér – már idézett – hangsúlyos megjelenéseit, a Dózsát marcangolókat a *Dózsa a tüzes trónon* (1928/29, BTM) rézkarcon. Később így montírozza egybe Szilágyi a két áldozatot *Másfél Krisztus* című versében: „Egyetek, feleim, fiaim, / engem, a keresztet, / engem, a másfél-Krisztust, / fiaim, feleim, egyetek / királyotokul, / mert igazi királyukat föleszik a népek! / A másikat / kenyér s bor képében, / kenyér s bor képében a Másikat.”

A vers középső, *A világ dolgai* címmel megfejtelt, a Derkovits-képektől távolodó szakasz indító óhajtó mondata kimondja az első részben trópusokba sűrített kulcsszót: *szenvedés*. A nyitásban kijelöltetett az „én” (a festő) helye ég és föld között – Szilágyi költészetében olyannyiszor meghatározott, a transzcendenciát kizáró emberi lét terepe –, a világ, az elrendezni való, a megérteni való, a boldogságra, az emberi létre kijelölt hely. A világ általánosított, így személytelen fogalmát aprózza, s így válik emberközelivé. A jelenségek megragadása, közel engedése, élményszerű találkozás, megszenvedés. A látható, hallható, tapintható, ízlelhető világ dolgai. Ez a világ, ami nem enged, ami elől nem lehet, nem szabad kitérni. A szöveg felvillantja a képeket, anélkül hogy a médiumok közti különbségeket tematizálná – a megfestett képeket mintegy kifejti keretükből, megfosztja intencionáltságuktól, s a valóság részeként írja újra. Minden érzékszervünket megterhelő („ízleljük-lássuk-tapintsuk”) *élménnyé*, nem látvánnyá.

Erősen érzékelhető a szakadék a konkrét festmény és a versszöveg között a *Vasút mentén* című, jól ismert olajkép kapcsán. „Vonat mellett. Két munkás, egy férfi és egy nő baktat a sínek mellett, felettük a képsík bal felső sarkában egy elsuhanó vonat mozdonyának kerekei látszanak. Finom barnás-szürkés tónusokból bontakozik ki a két fáradt alak, mély rokon-barnákkal öleli körül őket a föld színe, és szinte taszít, oly rideg-hideg a mozdonykerekek ezüstje. Tiszta helyzetkép. Az élet lehetőségei suhannak el így ma a munkássorban élő ember mellett. Nincs itt semmi deklamáció, tendencia, csak emberi igazság, festői élmény és színekben kifejezett élet. És mégis forraló! Forraló, mint a sorsunk” – fogalmaz Dési Huber István egyértelműen értelmezve a színeket, azok ellentéteit, hatását. Szilágyinál ez az élmény sűrített képben jelenik meg, amely megőrzi a hideg–meleg ellentét erejét, de nem tapad a kép színeihez, a sínen robogó vonat – a metonímia szabadságával: az elsuhanó „élet lehetőségei” – meleg, eloldódva a kép „rideg-hideg” ezüstjétől: „zúzmarapillanatot, mikor elrobog melletted a sínen a meleg”. A felvillantott élmények többé-kevésbé azonosíthatóan felidéznek Derkovits egy-egy képét, de csupán tartalmilag, a vizuális benyomások (színek, felületek, kompozíciós dilemmák, nézőpont) leírásától teljes mértékben tartózkodva. A mindent számba vevő,

egymás mellé rendelő felsorolásba illesztett motívumok közül néhány, s nem is olyan egyértelműen köthető a Derkovits-művekhez. A „golyó elől araszoló koponyát, halszemmé kövült réműletet” részlet egyszerre idézheti a *Kenyerért* és a *Halárus* című képeket, a „könyvet tanuló kezét” a *Nemzedékek* (1932, MNG) festményt, a „meleg vacsora negatívja” talán a *Mi ketten* (1929, MNG) vagy az *Éhesek télen* képeit, az „akrobatákat, kik henecegetnék, de csak didergetik levegővel / fölfújt bicepszüket” az *Artisták* (1933, MNG) című képet. Kötetben egymás mellé került illusztris névsorral sortatva még inkább adódik az az attitűd, amellyel közelítve egyértelmű, hogy – Cs. Gyimesi Éva meglátásával ellentétben, aki „egynemű és biztos jövőt” ígérő értékalakzatot képviselő versként hivatkozik a *Hármasvers* egy sorára („egy folyamba torkolló érdekek”) – már ez a vers is megkérdőjelezi a biztos jövő megvalósíthatóságát. A hármas időszerkezetet mutató felépítés – vajon gondolhatunk itt a *Nemzedékek* képsíkjinak időszerkezetére? – a jelenben jelöli ki a közösségi értékek, a ráció mentén szerveződő világot, a kristályokra bomló világ számbavételével mégis a „szenvedést gyártó” világ nyomul elénk. A *Könyörgés türelemért* című zárlat kérdése – „Hátha megtudod végül: miért szép, ha növekszik, miért szép, / ha fogy a hold” – felől olvasva a ráció, az értelem ellenében a „kitapintás” („kitapintani a világ tárgyai közül a nem-feledést”) esztétikai művelet lesz! Ezzel pedig a hármas időszerkezet, a „biztos jövő” kiszorul a megvalósítható terrénmaráról, s a „szép” a művészet, megvalósítása a művészek kiváltsága lesz.

JEGYZETEK

¹ Utunk, 1967. nov. 24., 5. – A *Tőmondatok* című kötetben jelent meg *Ének* címmel.

² JAKAB Judit, *Játsszuk, ami nincs, de lehetne*, Egyetemi Könyvtár Évkönyvei/7–8, Budapest, 1997.

³ „Szilágyi Domokost is izgatja az erkölcsi példa (»itt csak Mr. Bartók / amerikaiak közt egy európai / felhőkarcolók közt az elemek / rokona« – nyílt utalás ez József Attilára, a *Thomas Mann üdvözlésére*), mint ahogy izgatja Mozart és Honegger, Bolyai és Derkovits faggatása közben” – KÁNTOR Lajos, *Szilágyi Domokos játéka* = SZILÁGYI Domokos, *Kényszerleszállás*, Kriterion, Bukarest, 1979, 5–23., 15.

⁴ HAJDÚ Győző, *Fiatalok seregszemléje*, Igaz Szó, 1960/9, 315.

⁵ Magyar Filmhíradó, 1954/51 – <http://www.filmintezet.hu/uj/hirado/heti/index.php?y=hir&id=1733&eid=11052#go>

⁶ HORVÁTH Márton, *Megjegyzések a képzőművészeti vitához*, Szikra, Budapest, 1952, 20–21. Idézi: RÉNYI András, *A testek világlása*, Kijarat, Budapest, 1999.

⁷ PRAKFAI Endre – SZÜCS György, *A szocreál Magyarországon*, Corvina, Budapest, 2010.

⁸ RÉVAI József, *Az MDP II. kongresszusán mondott beszéd, 1951. február 26.* = Uő, *Kulturális forradalmunk kérdései*, Budapest, 1952, 24–25.

⁹ BERNÁTH Aurél, *A Színyei Társaság és művészetünk útja* = Uő, *Írások a művészetéről*, Budapest, 1947, 117–127., 119.

¹⁰ Uő, *Derkovits és a szocialista festészet* = Uő., 91–99., 99.

¹¹ MURÁDIN Jenő, *Derkovits erdélyi recepciója*, Korunk, 2014/3, 88–95.

¹² Uő., 90.

¹³ A kötetben alcímként megadott Camil Resu – ahogy Szilágyi egy Méliusz Józsefnek írt levelében erről beszámol – csak a cenzúra miatt került a történetbe, Papp Aurél halálára íródott a vers.

¹⁴ GÁBOR István, *Két művész beszél: az egyik Párizsról, a másik Budapestről*, Brassói Lapok, 1936. febr. 17. Idézi: MURÁDIN, *i. m.*, 90.

¹⁵ „Pátzay azonban a fordultatos beszélgetés során Derkovits Gyula és felesége nyomorgását álnyomornak, majdhogynem reklámanyomornak minősítette...” – GERGELY Ágnes, *Tíz óra a magyar versfordításról (2002–2007)*, Európa, Budapest, 2008, 87.

¹⁶ LÁZÁR Béla, *Száz magyar műretek* = Uő, *Derkovits. Szemben a világgal*, Népszabadság Zrt. – Kieselbach Galéria és Aukciósház Kft., Budapest, 2008, 70.

¹⁷ MOLNOS Péter, *Kéretlen támogatók* = Uő., 76.

¹⁸ Füst Milán levele ismeretlennek, Budapest, 1965. december 10-dikén. Füst Milán *Összegyűjtött levelei*, Fekete Sas, Budapest, 2002, 925.

¹⁹ „Önézetemet az a körülmény adja, hogy azon kevesek közé tartozom, akik Derkovitsot nem halála után kezdték nagyra tartani – én őt választottam ki 1920-ban, hogy könyvemem, az »Advent«-et illusztrálja, s azóta is a legmagyobb lelkesedéssel foglalkoztam vele...” – Füst Milán levele Elek Artúrnak, Budapest, 1936., április 8. Uő., 321.

²⁰ „Oelmacher Anna jóval tovább ment [...] A szélesebb nagyközönségnek szánt ismeretterjesztő füzetben fejtette ki, hogy Derkovits típusteremtő erejéhez megfelelő, korszerű formanyelvet talált, s nem öncélú formajátékot művelt.” STANDEISKY Éva, *Kisajátítások, Derkovits a változó időben* = *Derkovits. A művész és kora*, Szépművészeti Múzeum, 2014, 122–135., 128.

²¹ OELMACHER Anna, *Derkovits Gyula hatása a Szocialista Képzőművészek Csoportjára*, Bulletin de la Galerie Nationale Hongroise / A Magyar Nemzeti Galéria közleményei, V, Budapest, 1965.

- ²² DÉSI HUBER István, *Két modern magyar festő: Bernáth Aurél és Derkovits Gyula*, Korunk, 1937/3, 222–228., 222.
- ²³ NAGY Pál, *Derkovits Gyula, a magyar proletariátus festője, 1894–1934*, Korunk, 1957/6. 841–850.
- ²⁴ „a felsorolásból kimaradt a néhány év előtti Magyar Forradalmi Művészet kiállítása, amikor ugyanígy, ugyan-ezen a falakon, a Dalles teremben először láthattunk eredeti Derkovits-festményt, -rajzot, -metszeteket. Emlékezetünkben azonban nem hullott ki az első találkozásnak az élménye – a reprodukciók után az eredeti művel.”
- DIMÉNY István, *A találkozás öröme – Derkovits Gyula bukaresti kiállításán*, Utunk, 1963, november 29., 4.
- ²⁵ „Ennek rendjén jut eszembe egy jellemző dolog, Klee-kiállítás volt Bukarestben. Pár hónap múlva találkoztam Nagy Alberttel. Persze, érdekelte ez is. A kiállítást nem látta, csak néhány rossz fekete-fehér másolatot. Kérdezgetett. Nehéz ügy: hogyan magyarázzam meg, hogyan győzzem meg, hogy ezek a tenyérynyi nagyságú, színpompás képek monumentálisnak – igaznak hatnak? Szentisten, hát lehet egy életművet, vagy akár egy festményt »elmagyarázni«?” *A költő (régí és új) életei*, szerk. KÁNTOR Lajos, Kritérium, Kolozsvár, 2008, 189.
- ²⁶ Hervay Gizella és Szilágyi Domokos levelezése, PIM V.4707/109/69.
- ²⁷ Hervay Gizella és Szilágyi Domokos levelezése, PIM V.4707/109/70.
- ²⁸ Hervay Gizella és Szilágyi Domokos levelezése, PIM V.4707/109/68.
- ²⁹ *A Magyar Irodalom Története*, <http://mek.oszk.hu/02200/02227/html/04/447.html>
- ³⁰ SZILÁGYI Júlia, *Élethelyzetek – halálhelyzetek Hervay Gizella költészetében = Uő, Versenymű égő zongorára*, Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 2002, 84–89., 89.
- ³¹ OELMACHER Anna, *i. m.*, 121.
- ³² *Derkovits Gyula*, Bukarest, 1963. Külön köszönet Bányai Évának, hogy elérhetővé tette számomra a katalógust, Portik Pirosnak pedig, hogy lefordította számomra Oelmacher Anna bevezető írását.
- ³³ LESZNAI Anna, *Derkovits Gyula, 1894–1934*, Századunk, 1934/12, 402–404., 404.
- ³⁴ OELMACHER Anna, *Derkovits Gyula*, Bukarest, 1963. – Katalógus előszava.
- ³⁵ BAJKAY Éva, *Személyes tragédiák, megélt történelem = Derkovits, a művész és kora, i. m.*, 176–181. *A Halottsiratás a Dunába ölt Somogyi Béla emlékére készült, de az élesen világitó kék szem egyértelműen derkovitsi jegynek tekinthető. A témának létezik egy fametszet előzménye (1923) és egy rézkarc-változata 1924-ből (mindkettő MNG).*
- ³⁶ DÉSI HUBER, *i. m.*, 222.

