

Vajda Lajos művészete 1936-ban

*Szempontok a „konstruktív szürrealista tematika”
és a Felmutató ikonos önarckép
értelmezéséhez*

1936 fontos év volt Vajda Lajos (1908–1941) életében és művészetében. Az év eseményeivel és következményeivel, különös tekintettel a Korniss Dezsővel (1908–1984) részben közös, úgynevezett „szentendrei programra”, már eddig is sokat foglalkozott a szakirodalom. Tanulmányommal ezekhez a korábbi, illetve a 2018–2019-ben megrendezett, nagyszabású Vajda- és Korniss-kiállítások hatására megélenkült kutatásokhoz szeretnék hozzájárulni. Két esettanulmányban – és hangsúlyozottan a teljesség igénye nélkül – vizsgálom az 1936-os év Vajda pályája szempontjából kiemelkedő jelentőségű kérdéseit. A két rész szorosan összefügg, de külön-külön is olvasható. Mindkettőben részben új források bevonásával vagy a korábbról már ismertek „újrendezésével”, Vajda képi és szöveges „programjait”: a „konstruktív szürrealista tematika” (stílus)fogalmát, illetve az év egyik fő művét, a *Felmutató ikonos önarcképet* vizsgálom (1. kép).¹

I. „Konstruktív szürrealista tematika”: megjegyzések egy vitatott (stílus)fogalom kontextusához

Tanulmányom első részében két, egymásból következő hipotézisemet szeretném bemutatni. Mindkettő az

1936-ban, a „szentendrei program” formálódása idején aktuális problémákat, magát a „programot”, illetve a „konstruktív szürrealista tematika” kontextusát érinti. Feltevésem szerint ugyanis Vajda 1936 körüli tevékenysége alapvetően „válaszjellegű”, így azokból a „kérdésekből” („vitákból”) érthető meg leginkább, amelyekben egykor részt vett, amelyekre „válaszolt”.² A következőkben az 1936 körül érvényes „kérdések” feltárására teszek kísérletet.

1.1. A „szentendrei programról”, másképp

Vajda egyik, 1936. augusztus 11-én, későbbi feleségének, Richter (Vajda) Júliának Szentendréről írt levelében fogalmazta meg Korniss-sal közös művészeti és világformáló terveit, a „szentendrei programot”.³ A program részét képezte többek között a népművészetre alapozott, Bartók és Kodály zenei gyűjtésének példájára hivatkozó új művészet kibontakoztatása, illetve a várt eredmények (híd Kelet és Nyugat, Észak és Dél között) ismertetése is. Ezúttal azonban nem ezekkel az alapvető, a „program” lényegét adó kérdésekkel szeretnék foglalkozni, hanem Vajda szervezőmunkájának a hátterét szeretném megvilágítani. Talán ez sem lesz egészen tanulság nélküli. Mindenesetre segíthet oldani a kortárs magyar művészettől elszigetelt Vajda mítoszt, még ha ellenkező előjellel is, mint ahogy az ezek után várható és megnyugtató lenne.

1 A tanulmány első és második része is egy-egy konferencia-előadás szerkesztett változata. A konferenciák: *Vajda. Vajda Lajos és Vajda Júlia művészete* (2019. március 19.), *Álom a modern és kortárs művészetben* (2019. június 12.). Mindkettőt a szentendrei Ferenczy Múzeumi Centrum rendezte. A tanulmány első része az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-18-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának, második része az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

2 A módszertani kérdésekhez: TAKÁTS József: Nyolc érv az elsődleges kontextus mellett. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 105. 2001. 317–318.

3 Vajda Lajos levele Richter Júliához, Szentendréről Pozsonyba, 1936. augusztus 11. In: *Vajda Lajos levelei feleségéhez, Vajda Júliához. 1936–1941.* Szerk. JAKOVITS Vera–KOZÁK Gyula. Szentendre, Erdész Galéria, 1996. 35–38. Tanulmányomban, a levelezéskötetet követve, 1938-as házasságkötésükig a Richter Júlia, utána a Vajda Júlia névalakot használok.



1. **Vajda Lajos:** *Felmutató ikonos önarckép*, 1936
 Pasztell, papír, 900 × 620 mm
 Kovács Gábor Művészeti Alapítvány

Vajda az 1936. augusztus 11-ei levélben azzal indokolta a népművészethez mint egyetlen használható „tradícióhoz” való fordulást, hogy „a többi, ami ezen kívül áll, az a legnagyobbbrészt értéktelen szemétkerakat [...]”.⁴ Vajda radikálisan elutasító és lesújtó véleménye a múlt és főképp a jelen magyar művészetéről, a kapcsolódás és folytatás lehetetlenségéről nem volt véletlen és főképp nem volt előzmények nélküli.

Későbbi leveleiben Vajda már egyenesen „mozgalmként”, illetve Korniss-sal közös „mozgalmunkként”

hivatkozta a rövid időn belül már egyfajta kelet-közép-európai munkaközösségként elképzelt, nemcsak képzőművészeket, de például építészeket, írókat és zenészeket is tagjai közé váró társaságot.⁵ A hangsúly azonban, legalábbis az ő szempontjából, végig a képzőművészetben volt. Egy tervezett kiállításban látta a mozgalom ideális kiteljesedését, az érdemi, a nyilvánosságnak szánt demonstratív fellépést: „Hiszek abban, hogyha mi ki tudunk jönni egy jól megszervezett kiállítással, ennek feltétlen alakító és döntő jelentőségűnek

4 Vajda Lajos levele Richter Júliához, Szentendréről Pozsonyba, 1936. augusztus 11. In: *Vajda Lajos levelei feleségéhez* 1996 (ld. 3. j.), 36.

5 Vajda Lajos levele Richter Júliához, Szentendréről Pozsonyba, 1936. augusztus 18. *Uo.* 40.



2. **Vajda Lajos:** *Ikonos önarckép*, 1936
Pasztell, papír, 900 × 600 mm
Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre, ltsz. 83.35

kell lennie, és az is lesz.”⁶ Érdekes ebből, a kiállítás(ok) problémájából kiindulni.

Véleményem szerint ugyanis Vajda mozgalomalapító vágya egy konkrét, és a művész számára úgy tűnik, hogy egyenesen „traumatikus” életrajzi eseményhez köthető. 1936-ban képet (képeket) küldött be a KUT (Képzőművészek Új Társasága) szokásos éves kiállítására, de alkotásait kizsúrízték.⁷ Vajda Júlia 1943 körül készült, de

csak 1983-ban, Mándy Stefánia Vajda-monográfiájában megjelent visszaemlékezésében olvasható: „1936 őszén beküldi nagy *Ikonos önarcképét* a KUT-ba (Képzőművészek Új Társasága). Ez volt ekkor a legprogresszívabb művészeti tömörülés. A zsűri azonban visszautasítja [...]” (2. kép) Majd hozzáteszi: „Két évre rá ugyanez megismétlődik.”⁸ Vajda Júlia az idézett szöveg egy másik, kéziratos verziójában az első kizsúrízással kapcsolatban

6 Vajda Lajos levele Richter Júliához, Szentendréről Pozsonyba, 1936. augusztus 11. Uo. 36.

7 Az egyes szám-többes szám bizonytalanságával a megbízható adatok hiányára utalok. Valójában sem a beküldött művek számáról, címéről, de például a második próbálkozás dátumáról sincs meg-

bízható információink. A KUT-hoz: Korócsy Anna: *Képzőművészek Új Társasága 1924–1950*. Budapest, Corvina, 2015.

8 Vajda Júlia életrajzi feljegyzései Vajda Lajosról. In: Mándy Stefánia: *Vajda Lajos*. Budapest, Corvina, 1983. 173.

még kiegészítésképp megjegyezte: „Ez a körülmény nagyon elkedvetleníti [...]”⁹ A visszautasításokat Kállai Ernő is hangsúlyosan említette az 1943-ban megrendezett Vajda-émlékiállítás katalógusában: „A KUT-ba, aránylag leghaladóbb szellemű művészeti egyesületünkbe hiába küldözgette be dolgait, [...] mindannyiszor visszautasították.”¹⁰ Az idézetekből jól látszik, hogy egykori családi-szakmai környezete Vajda modernségét azzal is érzékeltetni kívánta, hogy még a KUT vezetősége számára is el- és befogadhatatlan volt a művészete.

Nem véletlenül említettem mindezeket. Feltűnő ugyanis, hogy a „szentendrei program”, illetve a Vajda (és Korniss) elképzelt mozgalmával kapcsolatos Vajda-levelekben (más korabeli forrásunk jószereivel nincs is) szinte mindig szóba került a KUT és a kizsúrízések ügye is. Véleményem szerint, és ez az első hipotézisem, a „szentendrei program”, helyesebben a vágyott mozgalom megindítása, Vajda részéről kísérlet volt arra, hogy megteremtse azt a közösséget, amelyre szüksége volt, amelyet Párizsból hazatérve annyira nélkülözött és a magyar művészeti közéletben hiába keresett.¹¹ Törekvése tehát e tekintetben válaszreakció volt a KUT-tól elszenvedett sérelemre. De lássuk mindezt, a felvetés bizonyításaképp, néhány példa segítségével, időrendben.

Vajda a már idézett, 1936 nyarán írt levelében Richter Júliát a képei visszautasítása okozta érzéseiről, illetve az eset Korniss által felderített körülményeiről is tájékoztatta: „Korniss 1-jén megy Szentendrére, találkozott Barcsayval, aki előtte exkuzálta magát a dolgaim miatt, egyszóval, hogy ők ketten (Hincz és Barcsay) mellettem voltak, de a többi hülyék, az öregek, nem engedték, az egész ügy már rég nem érdekel, elfelejtettem.”¹² És itt mindjárt szükséges beiktatni egy filológiai kitérőt. Hiszen hogyan lehetne egy 1936. nyári levélben a KUT elutasító magatartásáról szó, amikor az eddigi összes Vajda-kronológiában a visszautasítás dátumaként 1936 ősze szerepelt? Ez az adat azonban téves. Feltételezhető forrása pedig a már idézett, a Mátyás-monográfiában közölt Vajda Júlia-szöveg.¹³ Nem tudom, mikor történt

a dátumcsere, de az eredeti Vajda Júlia-kéziratokban még az „1936 tavaszán” kitétel szerepelt.¹⁴ Ez sem pontos, de már közelebb áll a valósághoz. 1936-ban ugyanis februárban (1937-ben áprilisban, illetve az úgynevezett jubiláris kiállítás miatt novemberben is), míg 1938-ban valóban ősszel, október–novemberben nyíltak meg a KUT éves kiállításai. Vajda tehát, Kornissra hivatkozva, biztos, hogy a visszautasított képek ügyére reagált. (Csak zárójelben: a korrekció járulékos hasznaként az egyik fő mű, az *Ikonos önarckép* datálása is pontosítható. A kép ezek szerint 1936 februárja előtt, valószínűleg valamikor 1935–1936 telén készült.)

De térjünk vissza a KUT-ra és a vágyott mozgalom szempontjából betöltött negatív katalizátor szerepére. Az 1936. augusztusi, a „szentendrei programot” bemutató levélben olvasható passzus, miszerint „a mai magyar művészetben mindenki visszafelé kacsint”, akár a KUT-ra, illetve a nemsokára megnevezettek Nagybánya-követésére is vonatkozhatott.¹⁵ Mindenesetre a KUT-tól elszenvedett sérelem még nyár végén is élénken munkált Vajdában. Az egy héttel későbbi, 1936. augusztus 18-ai levelében ugyanis ismét megemlítette a visszautasítást. Jóllehet erről, ahogy korábban már idéztem, 1936 nyarán azt írta, hogy „az egész ügy már rég nem érdekel, elfelejtettem”. A következő idézetből azonban jól látszik, hogy ez korántsem volt így, és Vajda a tervezett mozgalmat és a kiállítást is a KUT alternatívájaként, sőt a KUT ellenében képzelte el. A levélben bevezetésképp Richter Júliát biztatta: „Remélem, hogy nemsokára (mire mi közönség elé lépünk munkáinkkal), te is együtt dolgozhatsz velünk, és kvalitásos munkákkal gyarapíthatod majd mozgalmunkat.”¹⁶ Majd rátért a szempontunkból legfontosabb, és más kontextusban már sokszor, sokak által idézett fejtegetésre: „Valószínűleg csatlakoznának mások is, Barcsay és Hincz, és ezzel kezdetét venné egy új mozgalom, mely túlmutatna a KUT célkitűzésein, s amely szembe helyezkedne a már »beérkezett nagyság«-ok eredménytelenségeivel.”¹⁷ A folytatásban meg is nevezte őket: „Gondolok első-

9 Vajda Júlia életrajzi feljegyzései Vajda Lajosról. Kézirat. A Vajda Júlia-kéziratok tanulmányozásának lehetőségéért Petőcz Györgynek tartozom köszönettel.

10 Vajda Lajos festőművész kiállítása. Katalógus 8 képpel és Kállai Ernő előszavával. Budapest, Alkotás Művészeti Ház, 1943. 6. Kállai – majdnem biztos, hogy tévesen – úgy tudta, hogy a KUT 1936-ban a *Felmutató ikonos önarcképet* utasította vissza. Az 1936-os képek azonosítási problémáiról bővebben tanulmányom második részében írok.

11 Ehhez lásd Petőcz György: Az idegen. In: Vajda Lajos. *Világok között*. Szerk. Petőcz György–Szabó Noémi. Szentendre, Ferenczy Múzeumi Centrum, 2018. 21–26.

12 Vajda Lajos levele Richter Júliához, Budapestről Pozsonyba, 1936. nyár. In: Vajda Lajos levelei feleségéhez 1996 (ld. 3. j.). 27.

13 Vajda Júlia 1983 (ld. 8. j.). 173.

14 Vajda Júlia életrajzi feljegyzései Vajda Lajosról. Kézirat.

15 Vajda Lajos levele Richter Júliához, Szentendréről Pozsonyba, 1936. augusztus 11. In: Vajda Lajos levelei feleségéhez 1996 (ld. 3. j.). 35, 36. Vajda természetesen a „Római Iskolára” és sok egyéb másra is gondolhatott.

16 Vajda Lajos levele Richter Júliához, Szentendréről Pozsonyba, 1936. augusztus 18. In: Vajda Lajos levelei feleségéhez 1996 (ld. 3. j.). 39.

17 Uo.

sorban az Aba Novák–Szőnyi–Berény–Bernáth quartettre, akik békanyálás piktúrájukkal megfekszik a mai festőfiatalság gyomrára.¹⁸ Majd ezután ismét elmondta, ezúttal egy Barcsayval való személyes találkozásra hivatkozva, amit már hetekkel korábban is megírt és amin állítólag már rég túltette magát: „A minap bent voltunk a telepen Barcsaynál, [...]. Említette, hogy ők ketten Hinczcel szerették volna a KUT-ba küldött képeimet bejuttatni, de az öregek ellenállásán megbukott a kísérletük, akik »tehetséges«-nek, de »kiforratlan«-nak találták képeimet.”¹⁹

Azt, hogy tényleg a KUT, de főképp a „posztimpreszionista”, „poszt-nagybányai” stílusban alkotó Berény–Bernáth–Szőnyi hármas (vagyis a Gresham-kör) volt a stílári érvekkel körülírt, de valójában már világnézeti alapon kihívott ellenfél, jól mutatják a jóbarát, Bálint Endre sorai. Bálint 1940 áprilisában, a *Népszavában* közölt egy rövid cikket Vajda második műterem-kiállításáról. Ebben Vajda új műveinek egyik jellemzőjeként a „szükszavúságot” említette. A konklúzió éle azonban itt is a KUT (a Gresham) „bőbeszédűnek” titulált „posztimpreszionizmusa” ellen irányult: „A szüksézsavúság egyébként is eluralkodik Vajda művészetén, mintegy ösztönös tiltakozásul a számára idegen, bőbeszédű posztimpreszionizmus ellen.”²⁰ Vajda pályáját tehát mindvégig jellemezte, és erről környezete is tudott, a dacolás, a programszerű szembenállás azokkal, akik visszautasításukkal 1936-ban (és 1938-ban) mélyen megsértették.

E tekintetben utolsó példám talán a legbeszédesebb. Ez esetben is a Vajda-szakirodalomban gyakran hivatkozott szövegekről van szó. Farkas Zoltán 1940 decemberében *A KUT kiállítása* címmel közölt egy írást a *Nyugatban*, amelyben a tárlatról az újító fiatalokat hiányolta, megköszöntette, hogy ilyenek talán nincsenek is. Vajda a cikkre négy év keserűségéből táplálkozó, dühödtt választ fogalmazott, amit Farkas tapon kívül állítólag a KUT akkori elnökének, Egry Józsefnek is elküldött. Vajda írásából idézek: „Ezek után bártorkodunk az Ön figyelmét felhívni arra a tényre, hogy mi »fiatalok« igenis létezőnk, de természetesen nem a KUT lehetőségein belül, mert

a KUT erre nem ad lehetőséget [...]”²¹ Majd e bevezető után áttért a KUT bírálóira: „Kérem, engedje meg, hogy itt egyben rámutassunk arra is, hogy szerintünk a KUT ma már nem képviseli és nem is képviselheti a magyar modern úttörő művészetet (igaz ugyan, hogy tulajdonképpen már induláskor sem volt az), mert minden igyekezete és fáradsága, hogy önmagát szalonképessé tegye a hivatalos fórumok előtt.”²² A szöveg gép-, illetve kéziratainak margójára Vajda még azt is feljegyezte: „A KUT modern volta tulajdonképpen szerintünk csak a Műcsarnok giccskultuszával szemben jelent modern művészetet.”²³

1.2. „Konstruktív szürrealista tematika”

Véleményem szerint Vajda KUT-tal való viaskodásával nemcsak az elképzelt mozgalom terve, de a „konstruktív szürrealista tematika” (stílus)fogalma is összefüggésbe hozható. A jól ismert szókapcsolat ismét egy Richter Júliának küldött 1936. szeptember 3-ai levélben szerepelt először és utoljára.²⁴ Nem szeretnék félreérthető lenni. A következőkben nem a „konstruktív szürrealizmus” feltalálását kívánom Vajdához kötni, hanem a konkrét kifejezés: a „konstruktív szürrealista tematika” szerzőségét. Azt próbálom bemutatni, hogy Vajdának, amikor éppen ezt a három szót választotta, egy konkrét előzmény járhatott a fejében. Szavak egy közismert és népszerű írásból, amelynek szerzőjével és irányával is vitában állt.

1935-ben a Vajda által is rendszeresen átnézett és olvasott *Magyar Művészetben* jelent meg Bernáth Aurél *Ferenczy Károly: „Három királyok”* című műelemzése.²⁵ Az írás több szempontból is érdekelte Vajdát. Egyrészt, mert a folyóiratban nem sokkal Oltványi-Ártinger Imre *Bernáth Aurél újabb képei* című, hatásosan felvezetett tanulmánya után következett: „Meier-Graefe Cézanne-hoz kapcsolja Bernáthot.”²⁶ Másrészt, és főképp azért, mert ahogy Vajda Júliától tudjuk, „nagyon szerette [...] Ferenczynek korai képeit”.²⁷

A mindössze egy nyomtatott oldalnyi szöveget Bernáth az 1898-as Ferenczy-festmény költői leírásával

18 Uo.

19 Uo.

20 B–nt. [BÁLINT Endre]: Vajda Lajos második műterem-kiállítása. *Népszava*, 1940. április 14. 8.

21 Farkas és Vajda írásaiból is idéz: MÁNDV 1983 (ld. 8. j.). 203.

22 Uo. Kiemelés az eredetiben.

23 Uo.

24 Vajda Lajos levele Richter Júliához, Szentendréről Pozsonyba, 1936. szeptember 3. In: *Vajda Lajos levelei feleségéhez* 1996 (ld. 3. j.). 45. A kérdéshez: GYÖRGY Péter–PATAKI Gábor: A „konstruktív szürrealista se-

matika” kialakulása és jelentősége Vajda Lajos festészetében. In: *Vajda Lajos-élelkiállítás*. Szerk. GYÖRGY Péter–PATAKI Gábor–SÁRKÁNY József. Zalaegerszeg, Városi Tanács, 1983. 2–14.

25 BERNÁTH Aurél: Ferenczy Károly: „Három királyok”. *Magyar Művészet*, 11. 1935. 368.

26 OLTVÁNYI-ÁRTINGER Imre: Bernáth Aurél újabb képei. *Magyar Művészet*, 11. 1935. 353.

27 Vajda Júlia életrajzi feljegyzései Vajda Lajosról. Kézirat. A felsorolásban szerepeltek még: Csontváry, Rippl-Rónai, Derkovits, Gulácsy, Nagy Balogh János.

kezdte. A második bekezdés felütésében azonban már ez olvasható: „A *Három Királyok* konstruktív impresszionista elgondolás.”²⁸ Véleményem szerint Bernáth „konstruktív impresszionista elgondolása” és Vajda „konstruktív szürrealista tematikája” nem csak véletlenül hasonlítanak egymásra. Bernáth idézett szavai inspirálhatták Vajdát a saját (ellen)verziója megfogalmazására. De hogy kell ezt érteni? A választ érdemes ismét egy rövid filológiai bevezetővel kezdeni.

A korábbi Vajda-kiadványokban még „konstruktív szürrealista sematika” szerepelt. A „sematikát” 1988-ban megjelent alapvető tanulmányában Pataki Gábor javította – az eredeti kéziratra hivatkozva – „tematikára”.²⁹ Az azóta eltelt jó pár évben többen is szóba hozták – jóllehet az új kiolvasást, tudomásom szerint, érdemben senki sem vitatta –, hogy kár a művészettörténeti szempontból jobban értelmezhető, mert könnyebben a művészi eljárásra, a „stílusra” vonatkoztatható „sematikáért”. A Bernáth-szöveg ismeretében azonban a „gondolat”, illetve „tematika” szópárok kölcsönös megfeleltethetősége miatt, ekképp már egy újabb érveléssel is megtagadva, nagy biztonsággal kijelenthető, hogy Vajda szinte biztos, hogy „tematikára” gondolt, és bár nem láttam az eredeti kéziratot, feltehetően úgy is írta le. Már csak azért is, mert az idézett, a vizsgált (stílus)fogalmat megemlítő 1936. szeptemberi levélben pár sorral feljebb, miután Vajda tisztázta, hogy Korniss-sal egyetértésben mindketten „konstruktivitásra” és a „kép térbeli alakítására” törekednek, a „téma” szó olvasható: „Ézért keressük az olyan témákat, amelyek szemléletünknek megfelelnek.”³⁰ Majd elsorolta, hogy mit keresnek, művészileg mi érdekli őket: „ami zárt – formailag letisztult”, a „kerek egység”, illetve az „architektonikus, mértani dolgok emberi figurával vagy anélkül”.³¹ Vagyis zárt körvonalú, kompakt dolgok („motívumok”) után kutattak. A tájkép iránt azonban, mivel az, Vajda szavával, „szervetlen”, nem érdekődtek.³² A „szervetlen” itt annyit jelenthet, hogy nem szerves, vagyis nem lezárt,

nem kerek egész, hanem még a művészi formálás előtti állapotban lévő, megformálatlan, sőt tulajdonképpen megformálhatatlan, amorf végtelen. Adolf Hildebrand *A forma problémája a képzőművészetben* (1893) című könyvének az 1901-es harmadik kiadástól olvasható új bevezetője óta az „architektonikus” versus „természetinek” ez az olvasata a modernizmus egyik közhelyének számított.³³

De pontosan mit akart Vajda, illetve a levél szerint Korniss is? Vajda a kulcsszavakat is tartalmazó, 1936. szeptemberi mondatában világosan fogalmazott: „Most azzal kísérletezem, hogy különböző tárgyak más-más környezetből kiemelve, egy képsíkon összeszerelve hogyan hatnak (konstruktív szürrealista tematika).”³⁴ Vagyis különböző helyekről összegyűjtött, eredetileg nem összetartozó „motívumokat” (ez a „motívumgyűjtés” oka és értelme) a rajzlapon összeszerelni, vagyis: „szürrealista” kompozíciót létrehozni. Tehát a „konstruktív” itt egyértelműen nem konstruktivizmust jelent. Ez a képi logika és építkezés pedig attól és azért „szürrealista”, mert radikálisan *nem* naturalista.³⁵

Érdekes ugyanakkor, hogy Bernáth Ferenczyről írt szövege sem állt nagyon távol ettől az „antinaturalista” logikától. Bernáth ugyanis épp a naturalizmust-impresszionizmust meghaladó, szimbolikus érvényű „kompozíció” (a képi konstrukció) első jeleit, egyben saját művészi, „poszt-nagybányai” feladatának nyitányát vélte felfedezni a *Három királyok*ban. Ezzel valószínűleg utat mutatva a Ferenczyt nem sokkal később ugyancsak szerkesztetes „konstruktorként” újraértelmező Kállainak is.³⁶ Bernáth egyik alapdilemmája 1935-ös írásában, és tegyük hozzá, saját művészetében is az volt, hogy az impresszionizmus képes-e, alkalmas-e a „nagy feladatokra”, a (klasszikus), „kompozícióra”? Erre az alapvetően cézanne-i, új „reneszánsz” fordulatra? Az erőfeszítés mindenesetre megéri, hiszen Bernáth szerint „A kompozíció szigorúsága, áttett fogalmazása mindig út az elvontabb (ha úgy tetszik emelkedettebb) beszédhez. Ez a zártság már magában szellemibbé teszi a képet.”³⁷

28 BERNÁTH 1935 (ld. 25. j.). 368.

29 PATAKI Gábor: 1937: Vajda konstruktív szürrealizmusának átalakulása. *Ars Hungarica*, 16. 1988. 1. sz. 21–26.

30 Vajda Lajos levele Richter Júliához, Szentendréről Pozsonyba, 1936. szeptember 3. In: *Vajda Lajos levelei feleségéhez* 1996 (ld. 3. j.). 45.

31 Uo.

32 Uo.

33 ADOLF HILDEBRAND: *A forma problémája a képzőművészetben*. Ford. WILDE János. Budapest, Politzer Zsigmond és Fia Könyvkereskedése, 1910. 5–6. A „szervetlen” tájkép kifejezés eltérő értelmezése: RÉNYI András: Szegénység és tapasztalat. Vajda Lajos szentendrei rajzmon tázsa és a képsík archeológiája. In: *Vajda Lajos* 2018 (ld. 11. j.). 179.

34 Vajda Lajos levele Richter Júliához, Szentendréről Pozsonyba, 1936. szeptember 3. In: *Vajda Lajos levelei feleségéhez* 1996 (ld. 3. j.). 45.

35 Uo. A folytatásban Vajda egy másik eljárást is leírt: ugyanannak a motívumnak a különböző kész-félkész képekbe való kopírozását, jelezve, hogy ez még kevésbé tervezhető, olyan eljárás, amelynek az eredménye sokszor még az alkotót is meglepi.

36 VÖ. KOPÓCSY Anna: Naturalistából konstruktív. Ferenczy Károly életművének recepciója a két háború között. In: *Ferenczy. Ferenczy Károly (1862–1917) gyűjteményes kiállítás*. Szerk. BOROS Judit–PLESZNIVV Edit. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2011. 141–146.

37 BERNÁTH 1935 (ld. 25. j.). 368.

De miben tudott mást ajánlani, hogyan tudott mindezzel vitába szállni, konkurálni Vajda? Cézanne-t például ő is nagyra tartotta. Egy ütőkártyája volt, és ezt a szó-cserében („impresszionizmus” versus „szürrealizmus”) ki is játszotta: korszerűbbnek, modernebbnek tudta magát, ahogy ez az idézett keresetlen, 1940-es mondataiból is kiderült Bernáthéknál. Úgy vélhette, hogy a naturalizmus-impresszionizmus („poszt” verzióiban is), már rég lejárt lemez. A vágyott, de Magyarországon alig elérhető korszerűséget számára a szürrealizmus jelentette. Ebbe a logikába illeszkedtek Vajda ismételt Chagall-hivatkozásai, illetve az a terve is, hogy lefordítja Chagall *Ma vie* (1923) című önéletrajzát.³⁸ Vajda Júlia kéziratoss feljegyzéseiben olvasható, hogy Vajda időnként arról álmodozott, hogy Szerbiában fognak élni. Többek között azért, mert ott „van szürrealizmus is”.³⁹ Vajda Kállai (valószínűleg csak kevéssel később megismert) koncepciójához állt közel, nem csoda, hogy kölcsönösen nagyra becsülték egymást. Vajdát ugyanis a természetnek nem a feljavított, „naturalista” („poszt-nagybányai”, „posztimpresszionista”), hanem – Kállai 1947-es könyvcímével szólva – a „rejtett arca” érdekelte.⁴⁰ Ahogy egyik, 1936. július 23-ai levelében a rá jellemző pontossággal, és ismét csak „témakört” említve, megfogalmazta: „Valami új témakört keresek, építék ki magamban, a dolgoknak a titkos, elvont lényegét akarom kibontani. De mindig a konkrétból, a »való«-ból kiindulva keresem a dolgok ősfarmait.”⁴¹ Épp ez volt az egyik jellemzője, és természetesen nem a művészettörténeti kézikönyvek definíciói értelmében, Vajda szó szerint értendő: „szürrealizmusának” (*sur-réalisme*).

Összefoglalva: véleményem szerint Vajda heroikus közösségteremtő programját, bármennyire illuzórikus is volt, a KUT-tól elszennvedett „összélem” (a be nem fogadás, a „kiűzetés”) motiválta. Továbbá úgy gondolom, hogy a „konstruktív szürrealista tematika” is ehhez az alapvető, a KUT-tal (a Greshammel) kapcsolatos vitaszituációhoz köthető. Voltak tehát Vajdának valódi téttel bíró hazai kortárs referenciái is, de azok (szinte) mind negatív előjelűek voltak.

II. A Felmutató ikonos önarcképről, újra

Vajda Lajos *Felmutató ikonos önarcképe* a modern magyar művészet egyik legtöbbször elemzett alkotása, és az 1936-os év – sőt a teljes Vajda-*œuvre* – egyik fő műve. Olyan szintézis jellegű alkotás, amelyik Vajda „korszakainak” határán állva egyszerre képes megvilágítani az épp elmúlót (1935–1936) és az elkövetkezőket (az 1937-tel kezdődő, az életművet záró éveket). Valóban határhelyzetben, valamikor a fentiekben tárgyalt KUT-affér után, de még a „konstruktív szürrealista tematikát” (és a festészet ideiglenes felfüggesztését) bejelentő, többször idézett 1936. szeptember 3-ai levél előtt készülhetett, az ikonkorszak zárásaként, valamikor 1936 késő tavaszán vagy nyarán, és feltehetően Szentendrén.

A sokat tárgyalt műalkotások könnyen kelthetik a túlbeszéltség érzését, de kihívást is jelenthetnek, az újabb megszólalókat minden korábnál bonyolultabb vagy épp ellenkezőleg, tömmondatszerűen egyszerű megfogalmazásokra készítetve. A következőkben én az utóbbira teszek kísérletet. Ezzel azonban – és ezt jó előre szeretném hangsúlyozni – nem kívánom sem „felülírni”, sem „felfüggeszteni” a korábbi, többek között az ikonteológiára, a kortárs válságelméletekre vagy egyes szerzőkre (Szabó Lajostól Bergyajevig) építő elemzéseket.⁴² Sőt, egy lépéssel látszólag hátrébb lépve, az alapokhoz visszatérve inkább újra szeretném alapozni a *Felmutató* körüli beszédet.

Amellett az igen egyszerű és első hallásra valószínűleg újnak sem ható (nem is az), sőt egyenesen tautológiának tűnő beállítás mellett szeretnék érvelni, miszerint a *Felmutató* úgy, ahogy van Vajda Lajos, a festőművész önarcképe. Véleményem szerint ugyanis ennek felismerése és kimondása nem csupán a kiindulópont, a belépő szintű hozzáférés a *Felmutató* értelmezéséhez, hanem a mű – a feltételeken rekonstruálható szerzői szándék szerinti – esszenciális „üzenete”. A *Felmutató* pedig ennek az alábbiakban még jóval bővebben részletezendő üzenetnek a „médiума”.

Egy ilyen beállításban Vajda önarcképe természetesen nemcsak az a ceruzakontúros, „reális” arc, amely a

38 Csak egy példa: Vajda Lajos levele Richter Júliához, Szentendréről Pozsonyba, 1936. augusztus 27. In: *Vajda Lajos levelei feleségéhez* 1996 (ld. 3. j.). 41.

39 Vajda Júlia életrajzi feljegyzései Vajda Lajosról. Kézirat.

40 KÁLLAI Ernő: *A természet rejtett arca*. Budapest, Misztótfalusi, 1947. Kállai ezzel a címmel már 1939-ben is tartott előadást. Vajda Lajos levele Vajda Júliához, Szentendréről Budapestre, 1939. november 8. In: *Vajda Lajos levelei feleségéhez* 1996 (ld. 3. j.). 71.

41 Vajda Lajos levele Richter Júliához, Szentendréről Pozsonyba, 1936. július 23. Uo. 31.

42 Jó bevezető a *Felmutató* problémáiba, további irodalommal: PETŐCZ György: *A Felmutató titkai*. *Beszélő Online*, 2014. február 17. (<http://beszelo.c3.hu/gallerytext/a-felmutato-titkai-petocz-gyorgy-tanulmánya> [letöltve: 2019. 06. 23.]). A mű legújabb irodalma: Boros Lili: *Vajda és Bergyajev*. In: *Vajda Lajos* 2018 (ld. 11. j.). 226–232, különösen: 230–232.

mára általánosan elfogadott elbeszélés szerint egyesül az ikonfejjel, hogy együtt adják ki a metafizikai „lényegét”: a harmadik, a közös (egyszerre isteni-emberi) arcot, hanem minden: úgy, ahogy a maga kontúros-kontúr-talan teljességében, átfedéseiben és átfedettségekben a képen látszik. A mű e tekintetben nem is csak kicsit túlbeszélt, könnyen el- és leolvasható „jelentése” ezért, véleményem szerint, a következő: íme, a kortárs művész, aki ikonokat fest, egy (modern) ikonfestő. Így látta 1935–1936-ban magát Vajda, és így akarta, hogy mások is lássák. Hiszen az, hogy valaki a 20. század harmincas éveiben „ikonokat” fest vagy épp egy ikonfejjel át-tűnésben, azzal transzparenciában fogalmazza meg önmagát, és alkotja meg, szó szerint is, sőt főképp szó szerint értve a művészi *image*-át, az a kortársaknak (és persze az utókornak is) címzett, felhívó jellegű, kommunikatív gesztus, megérteni való (képes és képletes) üzenet. Ezért is „narratív” kép, hiszen valóban az, a *Felmutató*.⁴³ De lássuk mindezt kicsit bővebben.

II.1. Cím és „program” (források és következtetések)

Az utóbbi évek Vajda-irodalmában erősen vitatottá vált a mű címe. Többen is úgy vélték, hogy a *Felmutató* *ikonos önarckép* megnevezés félrevezető. Nem tudható biztosan, hogy ki és mikor adta a címet, mindenesetre Mándy 1964-es kis Vajda-kötetében már így szerepelt.⁴⁴ A képcímmel kapcsolatos – szerintem kicsit túldimenzionált – szkepszis 2003-ban már odáig fokozódott, hogy a *Felmutató* egy új, azóta általában zárójelbe tett (al)címet is kapott (*Conditio Humana*).⁴⁵

Ehhez képest meglepő, hogy a mű „eredeti” címének felkutatására, ha jól tudom, még csak kísérlet sem történt. A kutatás meg sem próbálta – ismét hozzáteszem: ha jól tudom – a mű még Vajda életében használt, esetleg konkrétan hozzá köthető (a szerzői szándékot dokumentáló) címét kideríteni. Pedig az egykori képcímek felkutatása nem teljesen reménytelen vállalkozás.

Vajdának életében két műterem-kiállítása volt (1937. december 18–28. között, illetve 1940. április 14-től).⁴⁶ Nyomatott katalógus egyikhez sem készült. Egy támpont azért mégis adódik. 1983-as Vajda-monográfiájában Mándy közölt egy, az első, 1937-es kiállításához

kapcsolódó „hevenyészett, hiányos” „katalógus-listát”, amelyben a kiállított (állítólag) harmincöt műből huszonnégy címe szerepelt.⁴⁷ Arról azonban nem szólt, hogy a listát ki és mikor készítette. Tulajdonképpen abban sem lehetünk teljesen biztosak, hogy Vajda 1937-ben kiállította a *Felmutatót*. (Erre a kérdésre még rövidesen visszatérek.) A mű a fennmaradt és többször közölt, az 1937-es kiállításban – Anna Margit és Ámos Imre lakásában – készült enteriőr-fotón sem látszik.⁴⁸ (A második, 1940-es műterem-kiállításról még ennyit sem tudunk.)

Vajda 1941-es halálát követően azonban rövid időn belül két, katalógussal rendelkező emlékkiállítás is bemutatották a műveit. Először 1943-ban, az Alkotás Művészházban (*Vajda Lajos festőművész emlékkiállítás*), majd 1947-ben az Európai Iskola XXVI. kiállításán (*Vajda Lajos képei*). A *Felmutató*, a katalógusokban egyértelműen azonosíthatóan, mindkettőn szerepelt. 1943-ban az 1936-os művek között, *Alak kézzel* címmel („Pasztell, nem eladó” megjegyzéssel), 1947-ben pedig évszám nélkül, mint *Önarckép kézzel* („Pasztell”).⁴⁹ Látszik, hogy a két kiállítás között eltelt négy év alatt a címadás – feltehetően, ahogy erre még visszatérek, Vajda szándékai ellenére – elindult a fokozatos (biografikus) konkretizálódás felé. A művet az 1947-es emlékkiállítás egyik kritikusa – Oelmacher Anna – is említette. Ha esetleg kétely merülne fel a mai fülünknek talán szokatlan 1943-as, 1947-es címek és a *Felmutató* azonosíthatóságát illetően, a következő idézet biztosan eloszlatja: „Az *Önarckép kézzel* – a kiállítás legszebb darabja – megmunkálásában már valami hálószerű szövevényt mutat az ideges, remegő felületen.”⁵⁰

Ezen a ponton érdemes visszatérni a Mándy által közölt 1937-es listához. Furcsa lenne, ha egy olyan fő mű, mint a *Felmutató*, legyen a jegyzék bármennyire is hiányos, lemaradt volna róla, feltéve persze, hogy egyáltalán ki volt állítva. Ha tényleg szerepelt a kiállításban, akkor még leginkább a lista 3-as számú, *Figura* című tételével azonosítható. Vagyis legalább hipotézisként felvethető, hogy a *Felmutató* „eredeti”, még Vajda életében használt címe esetleg *Figura* lehetett. De hogy illeszkedik, hogy illeszkedhet mindez a *Felmutató* általam javasolt, nevezzük így: „csak önarckép”-olvasatához, és tágabban értve: Vajda épp lezáruló ikonkorszakához? Véleményem szerint az 1943-as cím, az *Alak kézzel*

43 A *Felmutató* „narratív” karakteréről, másképp: PETŐCZ 2014 (ld. 42. j.).

44 MÁNDY Stefánia: *Vajda Lajos*. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1964. 29. kép.

45 ÉBER Miklós: *Conditio Humana*. Vajda Lajos: *Felmutató* ikonos önarckép. *Balkon*, 2003. 6–7. sz. 11–18.

46 MÁNDY 1983 (ld. 8. j.). 205–208.

47 Uo. 207.

48 Uo. 37. kép.

49 *Vajda Lajos festőművész kiállítása 1943* (ld. 10. j.). kat. 12; *Vajda Lajos képei*. Budapest, Európai Iskola XXVI. kiállítása, 1947. kat. 11.

50 OELMACHER Anna: *Vajda Lajos képei*. *Szabadság*, 1947. október 3. 4.

nem csak a talán „eredeti”, 1937-es *Figura* címet őrizte meg nyomokban, de jól illeszkedik Vajda, a „festőremete” élet- és művészetszményéhez is.⁵¹ Vajda ugyanis, ahogy ezt a ránk maradt források alapján a korábbi szakirodalom is egybehangzóan hangsúlyozta, a névtelen athoszi szerzetesfestőket tekintette ideáljának, mintaképének. A „művészet papja” kívánt lenni, sőt valószínűleg már annak is tartotta magát, ahogy ezt 1936 augusztusában Richter Júliának is tanácsolta („a művészet papja légy”).⁵² Vajda Júlia egy későbbi, feltehetően 1943 körül készült feljegyzése szerint „Nem az volt a célja művészetével, hogy olyasmit csináljon, ami megkülönbözteti mindenki mástól. Azokat a korokat becsülte a legjobban, amikor a művész ismeretlen volt, névtelen volt, s ennek dokumentálására soha nem írta alá a nevét [...]”.⁵³

Vajda tehát, a kortárs individualizmus bírálójaként és a saját maga számára választott világnézeti mintákat követve, feltehetően direkt és tudatosan kerülte nemcsak az aláírást, de az „önarcképiség” kimondásában rejlő szubjektivitást is. Mint ahogy ugyanezen okokból kerülte a címadást is. A *Figura/Alak* címek, ha nem tévedek, azért is felelhetek meg igényeinek, mert úgy voltak címek, hogy voltaképp nem voltak azok. Az (ikonos) önarcképét, önarcképeit festő Vajda így, legalábbis azok számára, akik elfogadták ezeket a játékszabályokat, vagy akik amúgy sem ismerték, ebben az önmagára szabott világban, az ikonok festőjeként, szerzetesi ideáljaihoz hasonlóan névtelen és láthatatlan maradhatott. Nem véletlenül használtam az előbb a többes számot: a *Figura/Alak* címek, ha a logikám helyes, feltehetően egy egész műcsoportra vonatkoztak. Csak egy példa. A már említett és ma *Ikonos önarckép*-ként ismert ugyancsak 1936-os mű (ez volt, amelyet, mint láttuk, a KUT visszautasított) 1943-ban a 11-es katalógusszámon mint *Kékruhás alak* szerepelt („Pasztell, nem eladó”).⁵⁴ 1947-ben viszont a katalógus 27. tételként, már az *Ikon. Önarckép* („Pasztell”) címet kapta.⁵⁵ Ugyanaz történt tehát vele, mint a *Felmutatóval*. Az 1943-ban még csak *Kékruhás alakként* meghatározott „névtelen” figura 1947-ben az *Ikon. Önarckép* címmel a kiállítás előkészítőitől-rendezőitől visszakapta a „személyazonosságát”. Vajda feltehetően egyik műve esetében sem helyeselte volna ezt.

Végül még egy utolsó érv a korai címek eddig levezetett archeológiája, Vajdához rendelhetősége mellett. A *Figura* és *Alak* címekben megnyilvánuló „tárgynélküliség” jól illik Vajda modern művészeti példaképeihez és kulturális tájékozódásának forrásaihoz is. Ironikus, de Vajda a kortársak közül a multi- és hiperindividualista Picassót csodálta a legjobban. Talán épp nála talált – persze ezer más helyről is meríthette – megerősítő példát a követendő címmintára is. A Vajda által is jól ismert és rendszeresen átnézett *Cahiers d'Art*-ban ugyanis Picasso műveinek reprodukciói, így például nemcsak a *Felmutató* félalakjával is jól összevethető bronzbüsztök, de egyes festmények alatt is visszatérően, címként sokszor csak ennyi állt: *Figure (Figura/Alak)*.

II.2. Kontextusok (szavak...)

Nem véletlenül utaltam Vajda olvasmányaira. Vajda ugyanis, jóllehet a ránk maradt emlékezések tanúsága szerint a mindennapi élet anyagi keretei között nem mozgott túl nagy biztonsággal, a művészet világában és különösen saját művészi útja tekintetében magabiztos és tudatos volt. Művészete nem írható le, nem érthető meg a saját művészi *image*-ának megkonstruálására irányuló erőfeszítései (önkontextualizálás), illetve kiterjedt kutatásai nélkül. Leveleiből és a ránk maradt egyéb forrásokból is jól látszik, hogy mennyi energiát szánt erre. Gyakorlatilag szinte minden művészettel kapcsolatos megjegyzése ezt tükrözi. Azt kereste, azt kérdezte, hol a helye és mi a feladata a művésznek a kortárs világban. Kıtartóan gyűjtötte a számára elfogadható válaszokat adó írásos és képi referenciákat, Athosztól Malevicsig, Csontvárytól Derkovitsra át Picassóig. Referenciák hátlójában élt, nem kényszerből, hanem mert így, csak általuk vélte meghatározhatónak művészi önmagát. Utolsó találkozásukra emlékezve érzékeny pontossággal fogalmazta meg Kállai: „Szegény, halálosan beteg Vajda Lajos, aki amúgy is már csak fél lábbal volt a földi világban, Picasso képéről beszélve csillogó szemmel szötte az eszmei szálakat, melyek révén magát egy végtelenül nagy sugarú művészeti világhoz tartozónak tudta. [...] E szellemi távlatok világában nem kellett egyedül éreznie magát: bőven voltak benne ősei, rokonai, társai.”⁵⁶ Véleményem szerint pont ezt a – címadás problémáit

51 Vajda Lajos levele Richter Júliához, Budapestről Pozsonyba, 1936. nyár. In: *Vajda Lajos levelei feleségéhez 1996* (ld. 3. j.). 26.

52 Vajda Lajos levele Richter Júliához, Szentendréről Pozsonyba, 1936. augusztus 1. Uo. 33.

53 Vajda Júlia életrajzi feljegyzései Vajda Lajosról. Kézirat.

54 *Vajda Lajos festőművész kiállítása 1943* (ld. 10. j.). kat. 11.

55 *Vajda Lajos képei 1947* (ld. 49. j.). kat. 27.

56 *Vajda Lajos festőművész kiállítása 1943* (ld. 10. j.). 1, 3.



3. **Albrecht Dürer:** *Önarckép*, 1500
Olaj, fatábla, 67,1 × 48,9 cm
Alte Pinakothek, München, ltsz. 537

bemutató részben már felvázolt – speciális referencialót reprezentálja az 1935–1936-os: az ikonokat központi problémaként kezelő, körülbelül fél-háromnegyed évnnyi periódus logikája szerint a *Felmutató*.

És ide, ehhez a referencialóhoz tartoznak a korábbi és a friss szakirodalomban is joggal emlegetett szerzők,

Bergyajevtől Szabóig – és vissza. Ugyanakkor ebben az összefüggésben, Vajda ikonkorszakával kapcsolatban, Bergyajev hatásának jelentőségét nem vitatva egy másik – kronológiailag talán reálisabb – lehetőséget is megemlítenék.⁵⁷ Fülep Lajos 1923-ban megjelent *Magyar művészet* című könyvét általában a „szentendrei program” összefüggésében (nemzeti és egyetemes korrelációja, művészet és világnézet egysége) szokás említeni. A kötettel 1935–1936-ban Korniss ismertethette meg Vajdát, aki azt egyik, 1936. augusztusi levelében leendő feleségének is mint „nagyszerű” könyvet elolvasásra ajánlotta.⁵⁸ Szempontunkból az említett korrelációk mellett figyelmelem érdemel Fülep könyvének a jövő művészetével, kibontakozási feltételeivel foglalkozó, *A jövő felé* című, Cézanne-ra épített fejezete is. Fülep fejtegetései akár Vajda ikonkorszakára is, de művészi öntudatára mindenképp befolyást gyakorolhattak. Vajda pozícióját is megvilágítandó, csak a szempontunkból legfontosabbakat idézem. Fülep úgy látta, hogy az impresszionizmus művészeti (és ami nála ezzel egyet jelentett: világnézeti) csődje után radikálisan másnak, valódi újrakezdésnek (primitivizmus) kellett, illetve kell következnie: „Olyan probléma fölvetésre volt szükség – írta Cézanne-ra utalva –, mely egészen új fejlődési lehetőségeket hord magában: a modern művészet archaizmusára és trecentójára. Az ilyet programszerűleg megcsinálni, mint ahogy jámbor preraffaeliták vagy modern »primitívek« akarták, nem lehet. Csak a fejlődésnek minden egyéni akaratot és szándékot determináló szükségszerűsége teremtheti elő. Mint előteremtette Cézanne-ban. Cézanne olyan új Giotto, aki már ismeri és felszívta magába Raffaellót és Michelangelót, Tizianót és Rubenst, Brandtot és Delacroix-t [...]»⁵⁹ Láttuk, hogy Vajda többek között a magyar „(poszt)impresszionizmus”, a KUT (a Gresham) ellenében határozta meg magát. Továbbá tudjuk azt is, hogy Vajda úgy akart új athoszi (ikon)festő lenni – Fülep Cézanne-ra alkalmazott szavait ismételve –, hogy már „ismerte” és „felszívta magába” Chagallt, Kandinszkijt, Malevicset és Picassót.

57 A 2018-as Vajda-katalógusban megjelent életrajzi kronológiában olvasható, 1936 nyaránál: „A filozófus Szabó Lajos felhívta a figyelmét Nyikolaj Bergyajev orosz író *Az új középkor* c. könyvére, ami találkozott a modern kor individualizmusa és szellemtelen materializmusa iránt érzett kritikus álláspontjával. Feltehetően ennek az olvasmányélménynek köszönhető a *Felmutató* ikonos *önarckép*.” *Vajda Lajos* 2018 (ld. 11. j.). 285. Az 1. lábjegyzetben említett Vajda-konferencián tartott előadásában Boros Lili Bergyajev elméletét összefüggésbe hozta a *Felmutató*val és a „szentendrei programmal” is: „A bergyajevi paradigma a nyugati kultúra hanyatlását teoretizálta, és Európa új (kulturális) egységének megteremtését, azaz Kelet és Nyugat szintézisét

állította célként. Ennek a kultúraszemléletnek az összegzéseként tekintek az enigmatikus *Felmutató*ra, melyen az alak hármassága, azaz az egymástól eltérő, »reális« és »absztrakt« arcképek »szintéziséből« létrejövő harmadik forma az ún. »szentendrei program«-ban is felfedezhető, mint a kétosztatú kultúra, Vajda szavaival a »kétfajta európai embertípus« egyesítéséből megújuló kultúra.” (Boros Lili: *Vajda és Bergyajev*, idézve a konferencia absztraktfüzete alapján.)

58 Vajda Lajos levele Richter Júliához, Szentendréről Pozsonyba, 1936. augusztus 27. In: *Vajda Lajos levelei feleségéhez* 1996 (ld. 3. j.). 42.

59 FÜLEP Lajos: *Magyar művészet*. Budapest, Athenaeum, 1923. 166–167.

II.3. Kontextusok (és képek)

A képi referenciákat (hangsúlyozom: nem direkt forrásokat), a szakrális és/vagy világi kontextust tekintve a *Felmutató* valahol Dürer 1500-as és a Vajda által is ki-tüntetett módon tisztelt és hivatkozott Kazimir Malevics 1933-as önarcképe között helyezkedik el (3–4. kép). Dürer művét a „krisztusi-heroikus” művészportrék hagyományára utalva Pataki Gábor is említette fontos, 2000-ben, az *Ars Hungarica*-ban megjelent tanulmányában.⁶⁰ Dürer művét egy Vajdához hasonlóan tájékozott művész nem tudta nem ismerni. A művészettörténeti szakirodalomban a bécsi művészettörténeti iskola egyik alapítója, Moritz Thausing utalt először 1876-ban a Dürer-mű ikonkarakterére, illetve az individuális portréban megjelenő krisztusi vonásokra.⁶¹ A Vajda olvasmány-jegyzékében – az úgynevezett *Pepita* füzetekben – is szereplő egyetemes művészettörténetében André Michel a ma Münchenben őrzött festmény kapcsán egyenesen „német Krisztusról” (*Christ germanique*) beszélt.⁶² Valószínűleg csak véletlen egybeesés, hogy Dürer önarcképe a felirata szerint a művész huszonnyolc éves korában készült. Feltehetően sosem fogjuk megtudni, hogy Vajda tudott-e a feliratról, de 1936-ban, a *Felmutató* megalkotásának évében ő is pont huszonnyolc éves volt. (Az én Vajda-képembe amúgy beleférne egy ilyen, ismétlem a szót: önkontextualizáló gesztus.) Dürer „felmutatójának” kéztartására tekintve számomra ugyanakkor az is egyértelmű (természetesen a még inkább idetartozó ikonpárhuzamok mellett), hogy Vajda esetében sem érdemes „valaki más” kezéről gondolkodni.⁶³ Egyszerűen kizártnak tartom, hogy a szenvedélyeit is folyton kontrolláló, hiperreflektált Vajda olyan képet komponálnáljon, amelynek képi terébe, mint egy elrontott fotóba, kívülről benyúljon egy idegen kéz. Ez a kéz a „csak önarckép” keze. Nem az egyik, és nem a másik alaké, és főképp nem egy harmadik láthatatlané, hanem a válságfilozófiákon nevelkedett, a modernitás fenyegető árnyaira különösen érzékeny kortárs ikonfestő.⁶⁴



4. **Kazimir Malevics: Önarckép, 1933**
Olaj, vászon, 73 × 66 cm
Orosz Múzeum, Szentpétervár, ltsz. ŽB-1516

Malevics kései, „neoklasszicista” műveit viszont Vajda valószínűleg nem ismerte. Vagy mégis? A matematikai esély legalábbis megvan rá. Az 1933-as *Önarckép* reprodukciója ugyanis egyéb, a teljes Malevics-életművet reprezentáló képek társaságában még jóval a *Felmutató* megfestése előtt, 1933-ban megjelent I. I. Ioffe marxista esztéta Leningrádban kiadott orosz nyelvű összefoglaló művészettörténetében (5. kép).⁶⁵ Ioffe az 1920–1930-as években, sok egyéb mellett, a szovjet-orosz képző- és filmművészet, illetve a filmzenék specialistája volt.

60 PATAKI Gábor: Vajda Lajos: *Felmutató* ikonos önarckép. *Ars Hungarica*, 28. 2000. 1. sz. 157.

61 Joseph Leo KOERNER: *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago–London, The University of Chicago Press. 1993. 72–74.

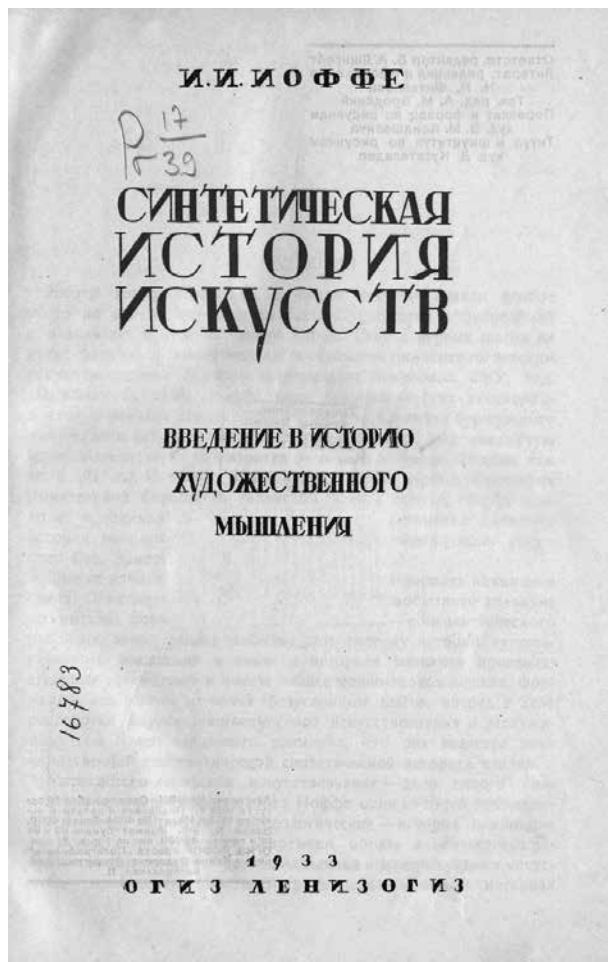
62 André MICHEL: *Histoire de l'Art. Depuis les premiers temps jusqu'à nos jours*. V/1. Paris, Librairie Armand Colin, 1912. 51. Vö. RADÁK Judit: *Vajda Lajos Pepita* füzetei. Doktori (PhD-) disszertáció. Budapest, ELTE BTK, 2013. 135.

63 A kéz problémája – jobb vagy bal, illetve hogy valójában kié – a *Felmutató*-val kapcsolatos kérdések közül az egyik legmegosztóbb. Jó

bevezetést nyújt a problémába, saját álláspontját is kifejtve: PETŐCZ 2014 (ld. 42. j.). Vö. még BOROS 2018 (ld. 42. j.). 230–232.

64 A sokszor bizonyítékként hivatkozott köröm lehet egyszerű tévesztés, de lehet az ide-oda kopírozgatás oldalváltásainak a következménye is. A „reális” arc is valószínűleg egy korábbi rajz kopírozásával került az új kontextusba. E tekintetben leginkább egy, az *Önarckép architektúrával* című, 1936-ra datált rajzhoz hasonló előképre érdemes gondolni. Természetesen a kopírozásból adódó oldalfordítással ezúttal is számolva. MÁNDY 1983 (ld. 8. j.). 181. kép.

65 I. I. IOFFE: *Sintetičeskaja istorija iskusstv*. Leningrad, Ogiz Lenizogiz, 1933.



5. I. I. Ioffe: *Sintetičeskaja istorija iskusstv*. Leningrad, Ogiz Lenizogiz, 1933
Címdoldal és a Malevics-önarckép reprodukciója

A könyvre és a korai reprodukcióra vonatkozó adatot az Andrei Nakov által összeállított, 2002-ben megjelent Malevics *œuvre*-katalógusban találtam.⁶⁶ Ha a forrásokban csak a legcsekélyebb utalás is lenne arra, hogy Vajda kezében megfordult Ioffe könyve, egy pillanatig sem haboznék Malevics önarcképét a *Felmutató* egyik, ha nem épp a legfontosabb, inspiráló – akár annak „klasszicizmusával” szembeszegülő – forrásaként elemezni. Ennek azonban egyelőre nincs sok realitása.

66 Andrei NAKOV: *Kazimir Malewicz. Catalogue raisonné*. Paris, Adam Biro, 2002. PS-251.

67 Malevics, a szuprematizmus, az ikonok, illetve Vajda Malevics-recepciójának összefüggéseivel, mivel ezeket a kérdéseket a korábbi



nyes stereometricheskoj, pribirobajet arhitekturnyj charakter, no ostajetsja abstrakcijej, razreszaja problemu koordinacii treshmerных ob'emных form v dinamicheskoj sisteme. Tak i kubo-futurizm v suprematizme otrывajetsja ot material'nosti mira i daet naibolee abstragirovannoe tечения lewogo iskusztwa: eto — abstraktnye plany abstraktnых prostwanszhenных konstrukcij. No v treshmerных arhitektonax hudožnik razreszaja problemu funkcionálnых sootnošenij arhitekturnogo prostwanszwa.

Abstraktnye plannty i arhitektony uwdili ot izobrazitel'nosti, ot celostnogo widenija real'nogo mira — sledowatel'no prevrattsilis w tупик живописи. I Malewicz, u kotorogo widenie borol'sz s predmetnosťju, tolkaemьj proletarskoj obščestwennosťju, wozwraščajetsja k predmetnosti, szujetnym temam i izobrazitel'nosti, k portretu. I szuda on wkładwajet wesz svoj opьt po cwteto-formowym sootnošenijam. On wključajet живописный opьt istoriji iskusztwa; i imenno берет прообразом portret ranego klassicizma. Takow ego *Portret hudožnika* na teplowatobelom фоне w krasnom berete w barhattno-temnom oplęčje, s kostjomom, sootstawlennym iz geometrizirovannых cwtetowych form zelenogo, krasnogo, černogo. Wesz portret, neskol'ko gotizirovannьj, polon žiwой wызwitel'nosti i psichicheskoj sootwержatelnosti: ličjo dьшит i wlastnym wьsokoмерiem i nadmennosťju. Рука delaet gordьj, otstrannьj жест, slowno otmetaja melkoe i nedostojnoe. Formal'nnye i tematicheskie sredstwa zdezьz soediniлись, čtoby peredatь hudožnika-жрца, hudožnika-korolja, nesущego swoju missiju s prezreniem k miru. Ot etogo szujetnogo idealisticheskogo portreta Malewicz perexodit k portretam real'nnoj žizni, s delowym, no obобщennym oblikom i wызwajem. Zdezьz krome ličja igraet ogromnьju rolju рука, mnogoobrazные формы i жesty kotoroj — napьjennnye, spokojные — говорят ne men'sze mimiki ličja i dopolnjajut ego. No eto стремление k rаширению wызwitel'nosti ličja, ego charakteristiki жestami рук idet ne w сторону bytowizma, anekdoticheskix, častных wызwajenij, a w сторону wызwajenija suščnosti osnownoj idei, ustayiwых, kak by zakonмерных, čert danного ličja. A ot szuda — čerez charakteristiku ego sootwocialnoj žizni, hotja

437

Kiindulásképp, illetve párhuzamként azonban kár lenne lemondani róla.⁶⁷ A Malevics-festmény hátoldalán a festő neve és az évszám mellett a „Leningrad, chudožnik” felirat szerepel (míg az előoldalon, a szignó helyén, egy kis fekete négyzet látható). Ioffe könyvében a mű címe: *Portret chudožnika* (A festőművész portréja). Bevallhatom, hogy ez adta *Felmutató*-elemzésem alapötletét. Ioffe a képhez fűzött kommentárjában külön kiemelte a kéztartás enigmatikus gesztusát is,

szakirodalom már tárgyalta, most nem foglalkozom. Vö. PASSUTH Krisztina: Vajda Lajos Euró pája. In: PASSUTH Krisztina-PETŐCZ György: *Ki a katakombából. Vajda Lajos, a festő másként*. Budapest, Nonan Libro, 2016. 79–82.



6. **Pablo Picasso:** *Leány tükör előtt*, 1932
Olaj, vászon, 162,3 cm × 130,2 cm. Museum of Modern Art, New York, ltsz. 2.1938

az ábrázolt alakot pedig – korábbról már ez is ismerős lehet –: „művész-papnak” (*chudožnik-žrec*) és „művész-királynak” nevezte.⁶⁸

De továbblépve: a frontális nézet (ikonfej) találkozása a háromnegyed profillal (Vajda „reális” arcképe), illetve az ebből adódó kettősség formailag egyértelműen Picassót idézi (6. kép). Korniss is kísérletezett ezzel, a *Felmutató* arcszerkezetét sokban megelőlegező, Picassóra nem is csak rejtve utaló *Madaras fiú* (1934) című képe Vajdának is tetszett.⁶⁹

Kelet és Nyugat, régi és új ilyen típus találkozásai (e tekintetben megint a „szentendrei programra” érdemes utalni), és pont ebben az időszakban, mindennél jobban foglalkoztatták Vajdát. A már többször idézett, 1936. augusztus 11-ei levélben megfogalmazottak szerint Vajda volt a Nyugat, míg az ikonok Keletet jelentették.⁷⁰ Vajda a „keleti” ikonokat festő „nyugati” művészként maga volt e kettő potenciális szintetizálója, a sokat emlegetett híd Kelet és Nyugat között – erről (is) szól a *Felmutató*.

68 IOFFE 1933 (ld. 65. j.). 437.

69 Vajda Lajos levele Richter Júliához, Szentendréről Pozsonyba, 1936. szeptember 14. In: *Vajda Lajos levelei feleségéhez* 1996 (ld. 3. j.). 49.

70 Vajda Lajos levele Richter Júliához, Szentendréről Pozsonyba, 1936. augusztus 11. Uo. 36.

De térjünk vissza újra a képekhez. Hiszen bármennyire is sok a hasonlóság, a *Felmutató* eltérése Dürertől, Malevicstől teljesen egyértelmű. Ugyanez a különbség Vajda saját *œuvre*-jén belül a *Felmutató* és a valamivel korábbi *Ikonos önarckép* egybevetéséből is jól látható. Vajda ugyanis a kettő az egyben típusú ikonábrázolások (Düreré és a korábbi sajátja) után megmutatta, elemeire szétszerelve, az összetevőket. Az ikont és a festőjét. A festőt, aki szó szerint a szemünk láttára válik egygé, elveszítve nyűgnek, sőt Vajda olvasatában modern kori bűnnek érzett individuális karakterét (konkrétan az arcvonásait, emberkezét), miközben mintegy „feloldódik” a „feladatban” („a művészet papja légy”): az ikonban. Vajda nem a végeredményt mutatja meg, mint az *Ikonos önarcképen*, hanem az elemeket (alakokat) még külön-külön is relatíve láthatónak meghagyva: *a folyamatot*. Erről a kicsit (nem is kicsit) túlbiztosított jelentésképző képi módszerről, különösen a *Felmutatóval* feltehetően párhuzamosan készülő és ebben sokban rokon transzparens rajzmontázsokról írhatta az 1937-es Vajda-kiállítás megtekintése után Kállai: „Még küszködik az elvont jelképes formanyelvvel, melyet még nem tisztázott és alakított ki eléggé.”⁷¹

És ami a legérdekesebb: a *Felmutató*n, ahogy már említettem, mindezt mozgásban: az áttűnés, az átalakulás, az átváltozás folyamatában látjuk. Vajda, a filmművészet rajongója, jóllehet anyagi kényszerből, de egy időben filmes fázisrajzoló is volt. Olyan képzőművész, aki úgy látta, hogy a festészet Kandinszkij absztrakciója és főképp Malevics fekete négyzete után kimerítette tartalékait, és az új médiumok kora jön. Radikális újra-kérdés: a modern művészet „trecentója”.

Összefoglalva: a címadás problémájából kiindulva a *Felmutató* új, a korábbiaknál talán kevésbé heurisztikus értelmezésére tettem kísérletet. Azt kívántam hangsúlyozni, hogy a *Felmutató* – Maurice Denis híres, 1890-es kijelentését parafrázálva –,⁷² mielőtt korábbi, kiváló elemzőinek köszönhetően a ma ismert ikonológiai, (válság)filozófia stb. kontextusok keretezte kulcsművé lett, a modern ikonfestő, az önmagát a „művészet

papjának” szánó, élet és művészet egységét valló és e radikálisan modernista program kortársi korlátaival számolni nem akaró Vajda, a *festőművész önarcképe* volt. És amit látunk, a mű „témája” az én olvasatomban: az ember (individuális) arcképének átalakulása, a választott és hivatkozott kulturális mintáknak megfelelően – bármennyire különösen hangozzék is ez „Picasso korában” – a névtelen (a nem individuális) művész (ön)arcképévé.

III. Lezáró megjegyzések

Vajda 1936 körüli (szentendrei) korszaka természetesen jóval bonyolultabb kérdéskomplexum annál, mintsem két részprobléma tárgyalásával a maga összetettségében akár csak feltérképezhető is lenne. Így például a sokszor említett „szentendrei program” kérdése is csak több szempontból megközelítve és véleményem szerint leginkább recepciótörténeti keretben lesz majd egyszer, talán, a maga relatív teljességében leírható és megérthető. Hiszen az összképhez ugyanúgy hozzátartozik az 1930-as évek kortárs művészeti világának rétegzett nyilvánossága, mint ahogy az Európai Iskola vagy az 1945 utáni magyar művészettörténet-írás korszakainak Vajdára és Kornissra is kiemelten hivatkozó, művészet és világnézet egységét részben Fülep mintáját követve megfogalmazó konstrukciói is. Tanulmányommal ehhez a még elvégzendő, alapvető munkához kívánok néhány új gondolattal, szemponttal hozzájárulni.

Gosztonyi Ferenc

művészettörténész

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Művészettörténeti Intézet

gosztonyi.ferenc@gmail.com

71 KÁLLAI Ernő: Szalonfi és szektárius. Két gyűjteményes kiállítás (Hincz és Vajda). In: Uő: *Összegyűjtött írások 6. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1938–1944*. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, Argumentum–MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2004. 9. Tanulmányom első részére visszatekintve, a KUT miatt, bizarr, és talán nem is véletlen, hogy Kállai épp egy Hinczcel közös cikkben, és pont a kritika címében is jelzett beállításban méltatta Vajdát.

72 Vö. MAURICE DENIS: A neotradicionalizmus meghatározása. In: *A szimbolizmustól a klasszicizmusig. Maurice Denis elméleti írásai*. Ford. BALABÁN Péter. Szerk. OLIVIER REVAULT D'ALLONENS. Budapest, Corvina, 1983. 25. („Véssük emlékezetünkbe, hogy egy kép – mielőtt csatló, meztelen nő vagy valamilyen történet lesz belőle – lényegében nem egyéb, mint egy bizonyos csoportosítás szerint elrendezett, színnel beborított sík felület.”)

The Art of Lajos Vajda in 1936

Ways of interpreting his “constructive surrealist themes” and the work entitled *Icon Self-Portrait Pointing Upwards*

1936 was an important year in the life and art of Lajos Vajda (1908–1941). In this paper, with the help of two case studies, I attempt to shine new light on what we know about this crucial year in Vajda’s life. In summer 1936, Vajda was working in Szentendre with Dezső Korniss, and together they formulated the so-called “Szentendre programme”, which focused on collecting (traditional, partly folk-art) visual motifs, following the example set by Béla Bartók and Zoltán Kodály, who collected folk music. As part of this programme, Vajda also envisaged a Central-Eastern European intellectual movement, as well as a major, demonstrative exhibition featuring the art of the new generation, as opposed to established, successful artists. In my opinion, Vajda’s plans to build a new community and to organise an exhibition came about in response to a recent artistic affront that he had suffered. In spring 1936, Vajda had submitted one of his “icon self-portraits” for an exhibition by the New Society of Artists (KUT), but had been rejected. In his subsequent letters, Vajda often expressed his dislike for certain key members of the KUT, including the artists István Szőnyi, Róbert Berény and Aurél Bernáth. According to Vajda, their “post-impressionist” painting was like “frog saliva”. My hypothesis is that the phrase “constructive surrealist themes”, which Vajda used to define his own endeavours, as mentioned in a letter he wrote on 3 September 1936, was coined in defiance of the KUT. In 1935, in an issue of the magazine *Magyar Művészet* [Hungarian Art], Aurél Bernáth published an analysis of a painting titled *The Three Magi* (1898) by the “impressionist” Károly Ferenczy, whom Bernáth regarded as one of his forebears. In his analysis, Bernáth described one of the main features of Ferenczy’s painting as its “constructive impressionist intention”. I believe that Vajda, who saw the essence

of contemporary art in surrealism rather than in the “(post-) impressionism” propagated by Bernáth and his circle, coined the term “constructive surrealist themes” as a counter-reaction to this view.

In the second part of my study, I analyse one of Vajda’s chefs d’œuvre, titled *Icon Self-Portrait Pointing Upwards* (1936). In general, scholars who have analysed this work make a distinction between the pencil-outlined, “real” self-portrait of Vajda (head in three-quarter profile), and the frontally portrayed head of the icon, as well as the “third” face that emerges from the fusion of these two heads, uniting the human and the divine spheres. I, on the other, propose that the work should be regarded as it is, as a whole: as Vajda’s artistic self-portrait. Around 1935–1936, Vajda identified himself as a contemporary icon painter, and his role models were the anonymous painters of Mount Athos. He saw individualism as a modern-day sin. For this reason, he never signed his works. He wanted to be a “priest of art”. In my opinion, the “theme” of the work is the transformation of the (individual) human portrait into the (self-) portrait of a nameless (non-individual) artist, the modern icon painter. In connection with this, the original title of the work, which Vajda himself used while he still lived, was the simple, “non-individual” title of *Figure*.

Ferenc Gosztonyi
art historian
Eötvös Loránd University, Institute of Art History
gosztonyi.ferenc@gmail.com

TÁRGYSZAVAK

Vajda Lajos, Korniss Dezső, Szentendre, önarckép

KEYWORDS

Lajos Vajda, Dezső Korniss, Szentendre, self-portrait

