

Hegyi Lóránd

KORNISS DEZSŐ ELSŐ ALKOTÓI KORSZAKA 1923 – 1933.

Korniss Dezső 1908. december 1-én született Besztercén. Ügyvédírnok apja – aki eredetileg textilkereskedőnek tanult – hamarosan Budapestre megy, ahol új próbálkozásokba kezd: az Uri utcában nyit csemegekereskedést. A kisfiu bátyjával néhány évig Bondarosszón, "nagyanya szépnevű falujában" /1/ él, majd végleg Budára költözik a család. Apja hamarosan tönkremegy, a Várból a Százados uti "Siedlung"-ra költöznek egy szerényebb, szoba-konyhás lakásba. Itt születik 1911-ben huga, bátyja még ezelőtt néhány hónappal diftériában meghal. Korniss legrégebb emlékei ennek a telepnek a világát őrzik: a Gumigyár, a vasuti töltések, a laktanyák (ahová a kisfiu a tiszteknek egy kis zsebpénzért ebédet hord a közeli étteremből), a szegénység és szűkösség világát, ahol a kattogó gőzkalapács és a közeli bolgár-kertészeti állandóan nyikorgó lovaskutja, meg a vasuti hidon átdűbörgő vonatok makacs és megszokhatatlan kísérője ezeknek az éveknak. Itt jár elemi iskolába, majd itt kezdi gimnáziumi tanulmányait a Tisztviselőtelepi Gimnáziumban. A gimnáziumot nem tudja befejezni akkor, mivel a főiskolai felvételi eredménye bizonytalan, és családja nehéz körülményei miatt nem kockáztathatja meg, hogy sikertelen felvételi vizsga esetén szakma nélkül ne tudjon elhelyezkedni. 1911-1922-ig laknak a Százados uton, 1922-ben, mivel apja egy kis örökséghez jut, vesznek egy kétszobás-konyhás kertes házat Pesterzsébeten. A kert művelésében, állatok ellátásában az ifjú Kornissnak is segíteni kell (igy legalább a gyerekeknek biztosítani tudják a viszonylag kielégítő táplálkozást). Közben Korniss az un. Technológiában (Felsőépítő-ípariskola) tanul tovább, azaz építőipari technikus képzést kap. Nyaranta a Fegyvergyárban dolgozik mint műszaki rajzoló, a csepeli Weiss Manfred gyárban kisegítőmunkás, majd nagybátyjánál bádogosinas, végül az Angol-Magyar Bankban tisztviselőgyakornok.

Közben "1923-25 között a Ferenczy-tanítvány Podolini Volkman szabadiskolájában tanul rajzolni, ahová Derkovits, Dési-Huber, Sugár és Trauner is járt". /2/ Ekkor már végleges elhatározása, hogy jelentkezik a főiskolára és festeni fog. "14 éves koromban egy idősebb barátom ösztönzésére Podolini festőiskolájába iratkoztam az esti tanfolyamra. Mesterem tehetségesnek tart, és két hónap után tandíjmentes leszek. (Ugysem tudnék fizetni.) Csupa szegény proli fiu járt ide tanulni. Dési-Huber, Sugár Andor ötvös, Borberek Kovács asztalos, Cserepes István kazánkovács inasok és sokan mások, akik azóta elkallódtak" – írja Korniss 1946-os önéletrajzában. /3/ Az iskola a Lehel tér sarkán álló régi kocsmáépület alsó helyiségében működött, fenn a padláson Podolini saját műtermet rendezett be.

A meglehetősen nagy utat Korniss sokszor gyalog teszi meg – villamospénz híján. (Ez még később is probléma a fiatal festő számára, ahogy Vas István visszaemlékezéseiből kitűnik: "Kiderült, hogy ő is (Korniss) a Munkakörhöz tartozik, csak ritkábban látható, mert messze lakik, és nincs mindig pénze villamosra." /4/ Podolininél a fiatalok a szokásos studiumokat végzik, krokiznak, aktot, fejet, csendéletet rajzolnak szénnel és festenek is. 1924-ből maradt meg Korniss egy önarcképe, melyen háromnegyedes nézetben erős, de érzékenyen vezetett vonalakkal képi a formát. Podolininél ismerkedik a "még jóformán gyermek" /5/ Korniss a művéség alapjaival, a szén, akvarell, gouache, pasztell és olaj technikájával. Megtanulja az emberi test felépítését, mozgásának törvényeit, valamint a nagy formákban való látás és a konstrukció szükségességét.

1923-24-ben egy évet Hollandiában, Heder kikötővárosban tölt. A Gyermekvédő Liga útján kerül ki ahhoz a családdhoz, ahol nővére is él (aki már egy évvel korábban kikerült súlyos anyagi nehézségeik miatt). "Itt a régi holland mesterek nyomán tovább festek. Megismerkedem Rembrandt, Frans Hals és Vermer van Delf művészetével" – írja Korniss – fentebb már idézett 1946-os – önéletrajzában. De nem csak e mesterek súlyos és gazdag világa hat rá, hanem a De Stijl csoport alkotóinak, elsősorban Mondriánnak, van Doesburgnak Huszár Vilmosnak intellektuális fegyelmezettségu, tiszta neoplaszticizmusa és elementarizmusa, Huszár Vilmossal személyesen is megismerkedik egy véletlen folytán. /6/ Jár műtermében, ahol folyóiratokat, reprodukciókat lát. Viszonylag sokat fest, két olajképet hazatérte után a Podolininél rendezett növendékkiállításán be is mutat.

Ugyancsak Hollandiában készít 1923-ban egy akvarellt, /7/ melyen a látvány geometrikus rendszerbe szervezésének a csirái mutatkoznak. Nagyon szép és érdekes az a finom kolorizmus, ami ezt a kis képet leginkább jellemzi: az akvarell technikáját ügyesen alkalmazva a négyszög és háromszög formák finom egymásba futtatásával izgalmas játékot ad az éleknek, a színek ugyanakkor önmagukban, a formákhoz kötötten jelentkeznek. Elsősorban a holland környezet mozgalmasságára, a geometrikus rendszerek jelenléte magában a tájban és térben, de maga az igény is erre a puritán tisztázásra, intellektuális formaszervezésre erősen hatottak a fiatal fiura. Ugyanakkor nem veszíti el frissességét, fiatalosságát, színérzékenységét. A szín nem válik intellektuális megfontolás tárgyává – ez Korniss ifju koránál fogva erőltetett is lenne –, autonóm értékeiben, konkrétan jelentkezik.

1924 tavaszán újra itthon van, tovább jár Podolinéhez, valamint a muzeumokba és kiállításokra. Rendszeresen eljár a KUT kiállításaira, itt találja meg leginkább a következő években rá is annyira jellemző dekoratív, a színélményre épített, friss, könnyed festőiséget. A Szépművészeti Muzeumban megismerkedik az impresszionistákkal, rendszeres muzeum- és kiállítás-látogatásai során Szinyei-Merse és Rippl-Rónai, majd Derkovits, Kmetty, Kernstok, Egry, Márffy, Szobotka és Vaszary festészetével. Elsősorban ezek a művek és művészek hatnak rá, nem tudatosan, de mindig megérezve a dekoratív-festői alakítás és az eszközök tisztaságának értékeit. Ugyancsak ezeket az értékeket találja meg a maga számára a Szépművészeti Muzeum trecento gyűjteményének mestereinél, ennek hatására készíti első éves korában a váci Országos Siketnéma Intézet Kápolnájába első nagyméretű olajképét, melyen a trecento dekoratív, tiszta színvilágát próbálja ötvözni a Gauguin-féle dekorativitással. /8/ Ugyanakkor – kevésbé láthatóan, de maradandóan – kialakul benne a szigorú szerkezeti tisztaságra, fegyelmezett,

intellektuálisan felépített rendszerekre, konstruktivitásra való törekvés, és ez nem csak a holland élmények és az intellektuális tájékozódás következménye. Kispest és Pesterzsébet sivár, lapos, homokos, "antiesztétikus jellege", /9/ a szegénység és a feszes, pihenést, elengedettséget ritkán engedő, szívosan küszködő életmód, melyben gyerekkorától mozgott, egész szemléletét megtisztítja mindattól, amit szépelgésnek, finomkodásnak, szentimentalizmusnak neveznek. Érzékeny alkat, de érzékenysége nem szentimentális, a színekben rejlő belső ritmus és gazdagság, a szigorúan szervezett egyensúlyrendszerekre épülő tiszta dekorativitás, a konstrukcióban – mint konkrét vizuális rendszerben – rejlő, kizárólag az érzéki-vizuális közegben megformálódó jelentések iránti érzékenysége az ő "festői érzékenysége".

Mindez természetesen csak csirájában jelentkezik, de feltétlenül kimutathatók – még ha jelzésszerűen is – azok a tendenciák, művészetének azok az összetevői, melyek ezeket és a következő éveket éppúgy meghatározzák, mint a már érett művész későbbi, a harmincas évek első harmadától kezdődő festői periódusait. (Mindezekre még visszatér a dolgozat az egyes művek elemzésénél.)

A Podolini iskola sokban elősegíti a felvételi vizsga sikerét. Kornisst 1925-ben felveszik a Képzőművészeti Főiskolára. /10/ Csók osztályára kerül, de Csók gyakori párizsi utazásai alatt Vaszary korigál, így őt is mesterének tekinti. /11/ A Csók és a Vaszary osztályon hamar kialakul az a pedagógiai gyakorlat, hogy a fiatalokat meglehetősen szabadon hagyják dolgozni. Csók művészképzést akar megvalósítani, természetesen őt is kötik az előírások. Heti vagy kétheti feladatul bibliai vagy antik mitológiai jeleneteket kell festeni, de ezt Csók nem kéri szigorúan számon, Vaszary pedig egyáltalán nem követel tematikus feladatokat. Lényeges eltérést jelent a többi osztálytól az, hogy a növendékek szabadon állíthatják be a modellt, valamint az, hogy a festés és a rajzolás egyáltalán nincs különválasztva. Így előfordulhat az, hogy egyes növendékek hetekig az őket éppen érdekítő problémával foglalkozhatnak kizárólag (természetesen elméleti tantárgyak látogatása kötelező). Csóknál kevés csendéletet, viszont sok aktot festenek, illetve rajzolnak. Harmad- és negyedévben szinte alig korigál a mester, a növendékek teljesen szabadon és kötetlenül kísérleteznek minden területen, s Csók meg Vaszary legfeljebb a mesterségbeli fogyatékokra hívja fel a figyelmet. S még egy rendkívül fontos tényező: "Csók István... tanártársával, Vaszary Jánossal együtt – a konzervatív magyar oktatási hagyományoktól eltérően – az egykor nyugati, elsősorban a párizsi művészeti jelenségekre hívta fel a növendékek figyelmét." /12/ Viszonylag egészen gyorsan és két igen jó festő "szemüvegén" keresztül informálódik az osztály. Az utibeszámolókon Csók és Vaszary jóval többet adnak pusztá felsorolásnál, ha vannak is fenntartásaik egyes megoldásnál, kísérletnél, lényegében nagy mesterségbeli, művészeti tudásukkal még kritikájukban is olyan jelenségekre irányítják a fiatalok figyelmét, melyeket egyébként nagyon nehéz lenne követni és értelmezni. "Kitűnő mesterek voltak abban az értelemben, hogy növendékeiket szabadon engedték festeni. Az volt a törekvésük, hogy önálló művészeket neveljenek. A francia festészet legújabb törekvéseit (Matisse, Picasso, Braque stb.) könyvek, folyóiratok és személyes élményeik alapján ismertették" - írja Korniss önéletrajzában. /13/

A mesterek hatása mellett a növendékek egymásra is erős hatással vannak. 18 festőnövendék tanul ekkor Csóknál, ezek közül többnyire rajztanárok lesznek,

csupán négyen-öten készülnek tudatosan festőnek. (Korniss később, súlyos anyagi helyzetéből kiutat keresve jelentkezik iparostanonciskolai rajztanári vizsgára az 1942-43. évi vizsgaidőszakban. Az Országos Magyar Királyi Rajztanárvizsgáló Bizottsághoz beküldött jelentkezésére nem kap választ, később értesül róla, hogy növendékkorában tanusított "rendbontó és destruktív" magatartása miatt nem hívják be vizsgára. /14/ Azok közül, akik ekkor festőnek készülnek, Korniss hamarosan összebarátkozik az 1924-ben felvett Trauner Sándorral és Kepes Györggyel. Mindketten idősebbek nála két évvel, Trauner a legkiforrottabb hármuk közül. 1926-ban kerül a Csók-osztályra Rétitől Schubert Ernő, aki rajzain és festményein a leginkább tetszetős és ügyes megoldásokat nyújtja. 1927-ben kerül be Hegedüs Béla az osztályba, ekkortól csatlakozik a fiatalokhoz a Glatz osztályon tanuló Veszelszky Béla, 1928-ban pedig Vajda Lajos. /15/ A festőnövendékeket bizonyos közös orientáció, a nyugati, elsősorban párizsi festészeti eredmények felé való tájékozódás kapcsolja össze, de az első években még nem mutatható ki a közös formaépítés, "stilusteremtő kísérlet", még inkább az önálló festői problémák, lehetőségek tanulmányozása, a technikák elsajátítása áll előtérben. Az 1926-os augusztusi és szeptemberi váci művésztelep új, Budapesttől eltérő élményei a színnek teljes intenzitással, már-már korlátlan energiával való teljes birtokba vételét jelenti Korniss számára, akire egyébként is leginkább jellemző a dekoratív képfelfogás – a szerkezetre épülő képszervezés alapjain. Itt Vácon készülnek azok a nagyméretű akvarelljei, melyek közül négy szerepel az Ernst-Muzeum 1926. szeptemberi kiállításán. /16/ A Virágcsendélet, a Naplemente, a Fürdőző fiúk és a Vác a Pokolszigetről akvarellek friss, üde, a táji szépségeket és a színek belső gazdagságát dekoratív ritmusba fogó festőisége a Váci Napló kritikusanak elismerését is kivívja; csendéleteit "robbanó csendéleteknek" nevezi a művésztelepet záró bemutatóról írt kritikájában. Az Ernst Muzeum "Mohács emléke. Fiatal magyar művészek" címet viselő 1926. szeptemberi kiállításának katalógusában Lázár Béla elsősorban a különböző utak sokszínűségét, változatosságát emeli ki, elfogulatlanul beszél a "táj lelkéhez különböző eszközökkel közelítő fiatalokról". A kiállításon Barcsay Jenő, Kántor Andor, Szőnyi István, Göllner Miklós, Aba-Novák, Prohászka József, Bazilides Barna, Bazilides Sándor, Istokovits Kálmán, Pataky Tibor mellett szerepelnek a fiatalok is: a 4. teremben Kepes György olaj önarcképe, az 5. teremben Korniss fentebb említett négy akvarellje, Schubert Ernő Tehenek grafikája, Tájkép, Csendélet, Önarckép akvarellje, a 6. teremben Kepes György Öregember olajképe, valamint Trauner /17/ Sándor Önarckép és Férfifej címet viselő olajképei vannak kiállítva. A kiállítás rangos – és akkor rangosnak minősített – szereplői között való bemutatkozás szép eredmény a fiatalok számára. Ezen az őszön készíti a már említett olaj szentképet a váci Siketnéma Intézet – azóta átépített – kápolnájába.

Az 1925-ös év folyamán festi a Két női akt című temperaképét, /18/ melyen meglepően tisztán juttatja érvényre a színnek mint lehatárolt színmezőnek a felfogását. E lehatárolt, belső árnyalástól majdnem teljesen megtisztított homogén foltok egymásmellettségéből létrejövő ritmikai rendszer rendkívül elegáns, ki-művelt kolorizmusa higgadtságában, fegyelmezettségében egy érettebb fokot mutat, mint a korábbi friss, tiszta, könnyed akvarellék színharmóniája. A kis kép szinte teljesen sikra írt női figurái homogén szürke háttér – vagy inkább alapsík – előtt összefogottan, nagyvonaluan megformáltak, lendületes, de fegyelmezett lezárások-

kal. Az egyik alak rózsaszín, a másik sötétebb és világosabb okker felületekre bontott, mindentűt a lezárt síkok által érvényre juttatott primér színérték és kapcsolódások festői problémái vannak kiemelve. Az alakok így módon tisztán síkbeli festői értékekkel alakulnak, melyek a ritmusrend egészében kapják meg a megfelelő hangsúlyokat és "válaszokat". A látszatra oldott, dekoratív festőiség éppen a dekorativitásnak ilyen felfogása által – azaz a különböző színértékeket hordozó zárt mezők szigorú ritmusrendbe szervezése által – nagyon is kiszámított, meghatározott mozgást ír le, a kép mégsem hat erőszakoltnak, éppen mert a színek belső értékeinek és kapcsolódásainak érzékeny meglátásán alapul. A növendék Kornissnak ezen a kis temperaképén látható először a konstruktivitás és dekorativitás szintézisére való törekvés, pontosabban a primér vizuális értékeket hordozó elemek konstruktív rendszerbe szervezése a konkrét festőiség síkján.

Ugyancsak az 1926-os évben Korniss a Károlyi-palotában rendezett akvarell kiállításon is szerepel néhány képével, ezek a képek azóta elvesztek.

1927-ben készíti Korniss a Női fej és Önarckép című kisméretű pasztellképeit, /19/ melyek már előlegeznek problémákat abból a bonyolult, sokrétű, archaizáló-kubisztikus felfogású, némiképp Picasso hatását mutató, a formák szigorú összefogottságát és redukáltságát mélytűzű barnák-okkerek-szürkek-kékek komoly dekorativitásával ötvöző fejsorozatból, amely kifejezi "azt a régi vágyálmunkat, mely az archaikusat a legmodernebbel összekapcsolja". /20/ Ezek az elképzelt fejek (még ha modellt használ is, ebbe az irányba alakítja át a látványt) éppen az archaikus jelleg és a már-már komor – de tiszta zengésű – kolorizmus által a korábban felvetett és kiművelt konstruktív tendenciák elmélyítését jelentik; és egy nagyobb, távolabb mutató, emelkedettebb gondolati rendszerbe kapcsolódnak be. Ezekről az évektől már nem készít – hagyományos értelemben vett – tájképet, a képépítés és intellektuális formaszervezés anyagához egészen más közegben kutat. Nem egyfajta idealisztikus-klasszicizáló tendencia ez, bár ekkor még erősen hat rá Picasso klasszicizáló korszakának számos eleme. /21/ De mindenképpen elmélyülést, szemléleti gazdagodást jelentenek ezek a fejek, a fiatal festőnek azt a – nem tudatos – igényét fogalmazzák meg, hogy az intellektuálisan fegyelmezett képépítésnek és a kép konkrét-dekoratív (tehát a primér vizuális érték-hordozókat tisztán érvényre juttató) felfogásának ötvözésére alkalmas közeget teremtsen, hogy ezek a problémák egy szélesebb horizontu, az időben mélyre futó, archaikus rétegekből származó formarendben valósuljanak meg. A két évvel korábbi néhány temperáján /22/ észrevehető átszellemültség, az elhivatottságot és a teljesség megértésének és alakításának súlyát éreztető emelkedettség, amely azokon a képeken még hevesebb, érzelmesebb, kissé expresszionisztikus (bár rendkívül finom, zöldes-kékes árnyalatokból tevődik össze mindkét temperakép)/23/, most ezeken a fejeken lehiggad, súlyos, kimért, visszafogott és fegyelmezett formálás, komoly, elegáns, gazdag színkezelés, a redukció által sűrítettebb, teljesebb, meggyőzőbb harmónia jellemzi a sorozatot. Kornissnak "azokban a régi években festett, rendszerint elképzelt fejének sorozatával sikerült létrehoznia valamit, méghozzá lassanként ellaposodó portré-festészetünkben, ami kortársa volt az akkori európai festészetnek, tartott is némi rokonságot Rouault-val is, Modiglianival is, de mindenképpen jelentett valamit, s szín és formavilága egyéni volt és fitogtatás nélkül magyar, sőt erdélyi, mert Korniss onnan származott". /24/

Az 1927-ben felvetett problémának, a fejnek, mindvégig központi jelentősége van Korniss motívumrendszerében, a szentendrei ház-fej-kompozícióktól az illuminációk motívumanyagán, a második szentendrei periódus antropomorf lényein keresztül a Kántálók geometrikus fejformáiig, az ötvenes évek kollázsain keresztül a legujabb szűrmotívum-variációk fej-metamorfozisaiaiig. Korniss a következő években, sőt még Párizsból való visszatérte után is /25/ festi e sorozat újabb darabjait. Ugyanakkor új kezdeményezések figyelhetők meg az 1927-es évtől: a fotómontázs, a kollázs, a különböző új technikai és mesterségbeli lehetőségek kísérletei.

A két év óta együtt dolgozó négy festőnövendékhez (Kepes, Korniss, Trauner és Schubert) újak csatlakoznak, ekkor kerül az osztályra Hegedűs Béla, majd 1928-ban Vajda Lajos. A Glatz-osztályról időnként átjár még Veszelszky Béla, "aki egyetemi tanár fia volt, otthonról elszakadt fiú, kissé báva és álmatag modoru s a csoport legkevésbé modern tagja – akkor még gótikusan deformált alakokat festett üvegre, azt is ritkán" /26/

A közös munka és beszélgetések, tervezgetések során egyre inkább kialakulnak a fiatalok közös társadalmi és művészeti nézetei. Ekkor már eljárnak a Mentor könyvkereskedésbe, ahol olykor olvashatnak – s olykor vehetnek is – Ma-t, 2 x 2-t, a Bauhausbücher sorozatból egy-egy kiadványt, megismerkednek a szovjet-orosz avantgarde eredményeivel, kiadványaival, művészeinek elméleti munkásságával. Ekkor erősödik meg az orosz művészet felé való tájékozódás. Nem véletlenül, hiszen többé-kevésbé Trauner, Korniss – aki "a legkésőbb köztük" /27/ – Kepes és Schubert túl vannak már az iskolás studiumokon. Korniss – már említett – fejsorozata az első szintézis – kísérlet eredményének tekinthető, melyben az előző évek kötetlen, spontán festőiségét és a konstruktív felépítés studiumának eredményét ötvözi. Lassan megéri tehát az önálló festői nyelv kidolgozásának – széles tájékozódást és mesterségbeli biztonságot kívánó – igénye, és ehhez sokban hozzájárul Csók és Vaszary széles látókörű, nyugat-európai problémákat szinte azokkal egyidőben bemutató pedagógiai tevékenysége.

Ezekben az években kezd kikristályosodni – a később Korniss és Vajda művészetében más közegben megfogalmazódó – gondolat: "egy sajátosan közép-kelet-európai új művészet" kialakítása a "két nagy európai kulturcentrum (francia és orosz) behatásain keresztül" /28/.

Természetesen ekkor inkább a nemzetközi és szovjet-orosz konstruktivizmus és a francia szürrealizmus tételesebb átvételéről van szó, /29/ bár a két – lát-szólag élesen szembenálló – pólus ötvözése, problémáik együttes alkalmazása valóban újnak tűnik. Az sem véletlen, hogy a legjobban ismert szovjet-orosz festő-konstruktőr-tipográfus művész, El Liszickij van a fiatalokra a legnagyobb hatással. Nála látják leginkább a tételes konstruktivizmus belső tartalékainak kibontakoztatását, másnemű közegek (fotó, rajz, anyagok) beépítésének, a konstrukció kiterjesztésének és gazdagításának valóban sikeres gyakorlatát. Nem lehet figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy a fiatal művészek – szociális helyzetükből adódó – intellektuális és politikai tájékozódás ekkor erősen a szovjet-orosz művészet és kulturális élet felé fordul, bár mindvégig megőrzik franciás tájékozódásukat. "Oroszos légkör lengte be akkoriban a "fiatal Magyarország" majd valamennyi összejövételét, vidéken úgy, mint Budapesten, azokét is, akik ma a legkorszerűbben befutottak, sőt azokét is, akik már akkor őszintén magyarok

és népiesek voltak, vagy akartak lenni. . ." írja találóan Vass István az általa "ex oriente lux-igézetnek" nevezett mozgalmi légkörről. /30/

Mindez a festők számára elsősorban formai-kompozíciós problémát jelent. A műtermekben különböző anyagokkal, fotóberagasztásokkal, különböző textilek, fa, fűrészpor, homok beépítésével kísérleteznek, a francia szintetikus kubizmus dekoratív formaredukciójának, a Bauhaus anyagkonstrukcióinak és racionális-intellektuális formszervezésének, valamint Liszickij, Rodcsenko, Malevits, Puni, Mansuroff, Tatlin, Pevsner és Gabo geometrikus és dinamikus konstruktivizmusának hatása alatt. Tanulmányozzák a modern építészet – akkor követhető – produkcióit, elsősorban Walter Gropius, Mies van der Rohe, Gerrit Thomas Rietveld, J. J. P. Oud, Le Corbusier, Melnyikov, Mensutyin és Golossev munkáit.

Korniss 1927-es Fotómontázs (lásd a 29. jegyzetet) és 1928-as Konstruktio (Három négyzet) című olajképe jól mutatja az első érett szintézis-kísérlet (a fej-sorozat) utáni – és részben vele egyidejű – analitikus problémafelvetést. A Fotómontázs hűvös, irónikus és feltétlenül elegáns megoldása szürrealizmusa a francia asszociatív módszer tételes átvételében is egyéni hangot, különös és fanyar jelleget nyújt. Nem érzelmi, drámai, sokkoló erejű; a meghökkentő tárgyársításokból is esztétikailag mérlegelt kompozíciót épít.

Az 1928-as Konstruktio (lásd a 29. jegyzetet) a Bauhaus-beli és szovjet-orosz sikkonstruktivizmus szokványosabb tömegelosztási problémáját mutatja, ugyanakkor nincs rajta semmi felesleges, zavaró ráadás, iskolás ügyetlen tulzás, alkotója éppen szükszavuságával, természetes higgadságával, kimértségével és merészen alkalmazott üres fehér felületeivel, valamint fegyelmezett szerkesztésével egyénivé tudja tenni a megoldást.

Az analitikus kísérletek során egyre inkább a különböző közegek, anyagok párosításának, egymásba játszásának, belső kapcsolódásaiknak festői problémáira kezdenek figyelni a fiatalok. A technikák és – nem kizárólag festői módszerek – alkalmazása során ismerik meg azokat az új, izgalmas és tágabb információs anyagot szolgáltatató lehetőségeket, melyek a következő évek kísérleteinek központjában állnak. Emellett a festőnövendékekben megerősödik az a törekvés, hogy az alaposan tanulmányozott, s nem egy esetben meglehetősen iskolásan átvett nemzetközi képzőművészeti megoldásokat a maguk szociális és szellemi helyzetének, viszonyainak megfelelően alakítsák át. Sem a Bauhaus – nagyipari formatervezésből és megrendelésekből származó – anyagi lehetőségei, sem a szovjet-orosz avantgarde társadalmi bázisa és viszonylag jelentős anyagi forrásai (állami megrendelések, feladatok társadalmi juttatások) nem állnak rendelkezésükre, jóízű nagypolgári mecénásokra és támogatókra nemigen számíthatnak, állami vételekre és megbízásokra pedig éppen nem. Pedig ábrándoznak filmkészítésről Eizenstein és Pudovkin hatása alatt, megfogalmazzák egymás közt egy korszerű, konstruktív európai és nemzeti formanyelv létrejöttének szükségességét, az építészet, zene, irodalom, formatervezés és a – hagyományos értelemben vett képzőművészet szerves kapcsolatának korszerű gondolatát a Bauhaus és a De Stijl hatása alatt – mindez számukra kilátástalan. Kísérleteik hiába jelentősek, hiába az ő csoportjuk "az első igazán "modern" festőcsoport, mely az első világháború után kezdte meg pályáját", /31/ munkáikban valóban lefektetik a magyar festészet reális lehetőségeit, lényegében akkor, abban a társadalmi és művészeti szituációban jelentőségüknél jóval kisebb hatást érnek el. "Ez az elszigeteltség a teljesítmény

minőségére is rányomta bélyegét: ez az oroszokéhoz és a Bauhauséhoz képest, azt lehet mondani kisipari maradt. Meghatározta a művészi formát is: a művészeti tevékenység nem kapcsolódhatott be a kollektiva életébe, nem alkothatott annak számára sem használati tárgyat, sem monumentumokat, vissza kellett vonulnia a szubjektum területére. Nem sikerült elszakadni a táblaképtől, az ugynevezett "festőállvány-festészettől", amit Tatlin és köre annyira támadott". /32/ Kísérleteik lényegében a főiskola, majd a saját műtermeik falai között zajlanak és a Munka-körrel rövid ideig tartó kapcsolatuk sem bizonyul megfelelő fórumnak. Ezeknek a kísérleteknek és új megoldásoknak a hatása jóval később, Korniss és Vajda 1933-, illetve 1935-utáni művészetében fejlődik tovább – ugyancsak fórum nélkül.

1928 februárjában Trauner Sándor és Schubert Ernő az Andrassy-uti Mentor könyvkereskedés hátsó kis szobájában állítanak ki. A Mentor ekkor szinte az egyetlen lehetőség számukra, ahol az európai művészeti mozgalmakról, eredményekről tájékozódhatnak. A kiállításon elsősorban a főiskolai studiumrajzok és akvarellek anyagából válogatott művekkel szerepelnek, de kiállítanak újabb felfogású, az utolsó évben készített önálló munkákat is. A bemutatott képek jórészt tul vannak már a Vácon, majd Budapesten 1926 őszén az Ernst Múzeumban, 1927-ben a Károlyi-palotában bemutatott akvarellek problémáin. Ennek ellenére a Népszava kritikusa "Két festő a Mentorban" című cikkében /33/ leszögezi: "Teljesen elhibázottnak, mindenképpen feleslegesnek, de egyben nagyképlű póznak is tartjuk a még tanuló festőnövendékeknek azt a túlfűtött ambícióját, hogy egy néhány hevenyészett studiumukat hónapok alá csapva "gyerünk nyilvánosság előtt szerepelni" jelszóval ki mernek állni a fórumra! ... az ilyen három-négy, vagy alig több félig iskolás tanulmány szénrajznak nyilvánosság előtt való fitogtatása izléstelen és művészietlen valami." A kiállító festőnövendékekről röviden ennyit ír: "Trauner Sándor, akinek megfigyelőképessége és karakterizáló ereje vitathatatlan, csaknem tételesen példázza ezeket a megállapításokat. Schubert Jenő (helyesen Ernő - H. L.) ... nagyobb anyagában még tétován adja magát, de már tul van rég az iskolai műteremstudiumain. Egyik-másik rajza kompletten mutatja komoly értékeit." A Magyarság rövid cikkében felfigyel a kis kiállításra: /34/ "Figyelemreméltó talentum mindkettő. Schubert kemény átmenetekkel ható szénrajzai, a karakterisztikus erős hangsúlyozásával, kifejező erejűek. Szépek egyszerű és stilusos akvarelljei. Trauner aktjai a test térbeliségének nagy sikokkal való hangsúlyozására törekednek, anélkül, hogy a szín értelmező szerepéről lemondana."

A kiállítás rendezésében nem kis szerepet játszik a festők nehéz anyagi helyzete. "A tanuló festőifjúság nyomora közismert. Internátusai valóságos nyomortanyák, a Képzőművészeti Főiskola állandó modell- és fűtésiánnyal küzd. Vidéki művésztelepek nem részesülnek számbavehető segélyben, ujak létesítéséről szó sincsen. Az állami vásárlások nem a tehetség jegyében folynak..." -írja 1929-ben Farkas Zoltán a Nyugatban. /35/ Nem véletlen, hogy egyre súlyosabb akadályokat jelent a kísérletező festőknek a pénztelenség, az anyagi eszközök elégtelensége. "A festők akkor már kezdték sejteni, hogy az a teljes értetlenség, amellyel fogadják őket, mennyire megnehezíti még formai fejlődésüket is." /36/

Az anyagi nehézségek, a művészetüket elutasító, sőt eltöltő értetlenség, a festőnövendékek politikai és művészeti nézetei ily módon fokozottabban a saját

életközegük felé fordulást eredményezik. Korniss esetében – a dolgozatban már említett – pesterzsébeti, kispesti, angyalföldi élményei ekkor felerősödnek festményein. A szűkszavu, puritán megformálás, a fegyelmezett, hűvös, racionális szerkesztés, valamint a higgadt, franciás dekorativitás igénye, mely az ifju festő egyéni tapasztalatainak, életközegének (és hollandiai utazásának) élményei, valamint intellektuális tájékozódásának alapján immár végérvényesen és tudatosan saját festői hangja – ismét egy konstruktív szintézis felé vezet.

Korniss 1928-30-as festményein (és rajzain) alapvetően konstruktív problémákat fogalmaz meg. Szigorú, zárt szerkezeteket hoz létre, melyeken lehatárolt síkokból és belső erőterengelyekre rendezett redukált motívumokból építkezik, bizonyos sík- és térbeli átfedéseket, a két szemléletet egymásba játszó megoldásokat alkalmaz. A fotó ilyen értelemezésben kap helyet; ellentétben a korábbi tisztán szürrealisztikus formaasszociációkra épülő, – már említett egyéni hangvétellő, hűvösen ironikus fotómontázsokkal. A fotó beépítve tehát egy sík-ritmikai rendszerbe, kettős funkciót teljesít. Egyrészt az elvont geometrikus síkkonstrukció intellektuálisan mérlegelt, színskálájában redukált homogén közegét szakítja át direkt tematikai jellegével. Másrészt viszont a fotónak – mint másnemű anyagnak (lehetne szövet, újságpapír, fa, üveg stb.) az elsődleges vizuális információanyagot megmozgató, bővítő, szélesítő funkciója működik. Ezt a fotóberagasztás módja is hangsúlyozza: geometrikus síkforma (négyzet, téglalap), összekapcsolva a konstrukció más, tisztán geometrikus elemeivel. A fotó nem montázszerűen, más figuratív vagy fotóelemekkel együtt, esetleg egymásba ragasztva jelentkezik, hanem lezárt, egyértelműen lehatárolt geometrikus formában. Mintegy az absztrakt elemek egyike "nyílik meg", és elsődleges, az elvont kompozíció egészéhez sikként, meghatározott alaku geometrikus felületként kapcsolódó kép-építőelemfunkciója második funkciót is kap. A Kép (Halas csendélet) /37/ című olajképen a jobb alsó sarokban elhelyezett téglalap alaku fotónak a zárt ritmusu kompozícióhoz való kapcsolódását biztosító függőleges vörös vonal /38/ erre az elsődleges képarchitektonikus rendszerre vonatkozik. A kompozícióba beépített másnemű elem az elvont-intellektuális konstrukció egészét megmozgatja, átfordítja egy közvetlen, érzelmi-sokkoló hatásu rendszerre (ennyiben szürrealis), és az intenzív, érzelmi viszonyulás, a rádöbbenés a fotók szociális politikai témái által egyértelműen befolyásolt. Ugyanakkor nem függetlenedik a fotók által megindított asszociációsor a műstruktúra elsődleges képarchitektonikus rendszerétől, éppen mert ezek a másnemű elemek szigoruan ebben az "elvont" rendszerben értelmezhetők vizuálisan, itt kapják meg kettős funkciójuk feloldását. Így a befogadóban visszaáll a pillanatnyi sokkhatás által függetlenedő asszociatív közeg és a primér vizuális közeg egysége, és a kép egészen belül értelmeződik a jelenség.

Ugyancsak jellemző, és még Korniss első szentendrei petiódusában (1934 és 1945 között) is eleven probléma az elvont, a geometrikus absztrakció által "eltárgyatlanított", anyagtalantított tárgyak metamorfózisa. Az 1927-es Képen a tárgyér a hallal, az újságpapír a hagymákkal – a hétköznapi élet jellegzetes tárgyai, a szegénység, szimbolumai. /39/ E motívumok elhelyezése és csoportosítása a képmező jobb-közép részén – a képsík geometrikus felosztásával összefüggésben – a konstruktív képépítés egyensúlyteremtő megoldása. Ha a tárgyakat konkrét-geometrikus foltokként fogjuk fel, szabályos konstruktivista kompozíciót kapunk. Mégis e tárgyak némelyike a formálás hangsúlyozott egyediségével és az

anyagszerűség finom hangsúlyozottságával elsődleges képarchitektonikus jelentéséből átfordul valóságos tárgyá, képen kívüli szociológiai közegére utal. A tárgykör és az újságpapír-téglalap egymásra csusztatott motívumai így alapvetően geometrikus síkformákként, a hagymák és hal viszont a szegénység világára utaló természetes tárgyakként hatnak. Ez az anyagi közegben fogalmazott intellektuális absztrakció – avagy geometrikus elvontsága által általános képépítő elemmé váló anyagi realitáshoz éppen finom metamorfózisainak sokrétű jelentéseiben válik sajátosan gazdag és árnyalt kifejezőmóddá.

A fiatal festőket oly nagyon foglalkoztató gondolatot: a nyugati szürrealizmus – új területeket nyitó – módszerének és az orosz (és Bauhaus-i) konstruktivizmus tiszta, intellektuális, kollektív értelmezhetőségű formarendszerének szintézisét így módon próbálják megvalósítani. Ugyanezt a problémát látjuk Trauner 1929-es "Kép" című olajfestményén. /40/ A festőcsoport tagjai közül Trauner Sándor, – "aki híres és jól kereső filmdiszlettervező lett Párizsban, majd Hollywoodban" /41/ – áll legközelebb Kornissához, mind elképzeléseiben, mind munkáinak érettségében.

Az Uj Szin 1930. októberi 1. számában /42/ közölt olajképe jól mutatja ezt a közelséget, de méginkább szellemes és kiértelmezett rajza a Munkában /43/, melyről még szó esik a dolgozatban. Traunert erősen foglalkoztatja a fotó és a film, ez későbbi pályáját éppoly döntő mértékben meghatározza, mint Kepes Györgyét, aki "a konstruktivizmus egyik európai rangú egyénisége, Moholy-Nagy László mellett dolgozott tovább: 1937-ben tanársegéde lett Chicagóban az amerikai New Bauhaus keretei között. 1946-ban a Massachusetts Institut of Technology építészeti és városrendezési részlegének professzorává nevezték ki. 1952-től pedig az amerikai Művészeti Akadémia tagja." /44/ Kepes György, aki "a fények, színek és a magas fokon fejlett optikai technika artisztikus találkozásából alakult új forma- és anyagképzés mestere" /45/ lesz Moholy-Nagy mellett, ekkor még jóval kisebb igényű, Traunernél és Kornissnál érzelmesebb, lágyabb posztkubista fejeket és csendéleteket fest, szintén alkalmazza a montázst, kollázst – bár a kritika szerint nem mindig egészen indokoltan. /46/ Kepes, Trauner és Korniss mellett Hegedűs Béla, Schubert Ernő és Vajda Lajos tartoznak a csoport tagjaihoz. A főiskolán kialakuló, lényegében a Csók és Vaszary növendékekből álló kis csoport nem egészen azonos az Uj Progresszív művészek kiállítás résztvevőivel. A Tamás Galériában rendezett kiállítás tagsága alkalmilag toborzódik, meghívások és baráti kapcsolatok alapján; közös programról legfeljebb csak nagyon tág értelemben lehet beszélni. A főiskolai és epreskeresztvári műtermekben dolgozó festőnövendékek viszont együtt haladnak, együtt dolgozzák fel az őket érdeklő problémákat, közös a korrigáló tanárok személye és közösek az élmények is, melyek a fiatal festőket érik. Hegedűs Béla ebben az időben szintén El Liszickij, Rodcsenko, Puni és Malevits hatása alatt dolgozik. Az Uj Szin már említett reprodukciói között van Hegedűs "Kép" címet viselő olajképe, melyen világosan megmutatkozik El Liszickij geometrikus formákat és az emberi kezet összeépítő kompozícióinak hatása (El Liszickij: a VHUTEMASZ - évkönyvének 1927-es címlapja) /47/. Hegedűs Béla "egy budai házmester fia (a padlásán, a mosókonyhában festett), aki mindig Dosztojevszkijt bujta, s egy kissé maga is Dosztojevszkij-hűs volt, fején óriási fekete bozontjával, atléta testével, szép, sötét, tébolyos arcával, zürzavaros gondolataival és zürzavaros, heves, de gátlásosan dadogó indulataival, s később

kiment Párizsba, a háború elején önként bevonult, és elesett az első harcokban". /48/ Schubert Ernő művészeti érettségét az 1928. február 4-25-ig tartó kiállítás a Mentorban – már megmutatta. Mégis kissé külön áll a csoport többi tagjától. Jobban vonzzák a könnyebb, tetszesebb megoldások, mint a távolabbi szintézis lehetőségét hordó analitikus problémák. Mig Trauner és Korniss – valamint Hege-düs, Kepes, Vajda – egy valóban tiszta konstruktív szintézis alapjának tekintik e munkáikat, melyeken az új forma és anyagkapcsolódások, a sík és tér áthatásai, az elvont geometrikus képszerkesztés és az ebbe beépített naturális elemek konfrontációja jelentik a festői problémákat; addig Schuhbert inkább eklektikusan alkalmazza a dekoratív posztkubizmus és az expresszionizmus elemeit. Eléggé direkt és közvetlen hatást gyakorol rá Picasso 1924-27 körül készített, a mediterrán környezet motívumait a posztkubista szerkesztéssel ötvöző csendéleteinek dekoratív felfogása – amint ezt az Új Szinben hozott reprodukció mutatja. Később erősen a német expresszív törekvések hatnak rá, elsősorban Kassák körében, s előtérbe kerül a direkt politikai agitativ cél. A csoporthoz csak 1928-ban csatlakozó Vajda ekkor még iskolásabb, az orosz sikkonstruktivizmus tételesebb átvételét mutató képarcitekturákat készít. "Vajda Lajos kedves, tiszta lelkű és érzésű, gyermeketeg kedélyű fiú, akit a többiek egy kissé lenéztek, és sem ők, sem Kassák nem tartották elég érettnek arra, hogy velük együtt szerepeljen..." /49/ Vajdától az Új Szin már említett száma sem hoz reprodukciót, ez is arra mutat, hogy Vajda ekkori képarcitekturái és politikai-agitativ montázsai még nem érik el társai kísérleteinek és kész munkáinak színvonalát.

Hatukhoz olykor csatlakoznak más osztályokról növendékek, de tudatos programmal, szisztematikusan fejlesztett kísérletező gyakorlattal lényegében ők rendelkeznek. Nagyon fontos, hogy nem véletlenszerűen választott példaképek elérésére törekednek, hanem – korukhoz és helyzetükhöz képest – meglepően jól tájékozódnak az európai művészet helyzetéről, tudatosan keresik a számukra megfelelő színvonalas és korszerű megállapításokat.

Trauner és Schubert 1928. februári nyilvános szereplése után hamarosan az egész osztálynak alkalma nyílik egy jól megszervezett nagy közös kiállításon bemutatni korábbi és újabb műveiket. Ez az alkalom az 1928. májusában rendezett műcsarnoki növendékkiállítás, melyről a pesti lapok váratlanul jó, sőt lelkes kritikákat közölnek. A kiállításon először mutatkozik meg a Csók- és Vaszary-osztályon kialakult friss, nyugati és – a Bauhauson keresztül – orosz tájékozódás képzőművészeti eredménye; valamint e két osztály festői gyakorlatának eltávolodása a főiskolai eszményektől.

A Pesti Naplóban ez áll: "Végre eljött az igazi tavasz a Műcsarnokba. Az emlékek raktárába az ígéret, a mult mohosodó falai közé a jövőndő". /50/ Majd lelkesen így folytatódik az elismerő kritika: "... főiskolás növendékek, – piktorok, szobrászok, grafikusok és iparművészek – akik közt máris kész, kiforrott művészekkel találkozunk. Mennyi nagyszerű, sok színű, új utakon járó, holnapot alapozó magyar tehetség!"

A Budapesti Hírlapban Ybl Ervin így ír: "A magyar művészet feltörő fiataljai, a Képzőművészeti Főiskola növendékei mutatkoznak be hatalmas és meggyőzően komoly együttesben." /51/ Az osztályok külön-külön mutatták be munkáikat, rajzaikat, képeiket, szobraikat. "Nagyszabásu beszámolóknak nevezhetjük a kiállítást, melyen nem csak a növendékek mutatják be tehetségüket, hanem a főiskola

tanárainak művészetpedagógiai szellemét, tanításának irányát is megítélhetjük. Mindegyik tanár egyénisége, művészetről vallott felfogása visszatükröződik tanítványainak munkáin" – írja Ybl Ervin. A cikk továbbiakban az akkori művészeti oktatás leglényegesebb problémájára hívja fel a figyelmet: a tanítás XIX. századi akadémikus és századeleji naturalista (nagybányai) hagyományai és a XX. században született és alkotó festőnövendékek "művészi szellemének" eltérésére. Az új szellemben dolgozó fiatalok felfogása "távol áll a naturalisztikus látáson alapuló természetábrázolástól". Ybl szerint: "A korszellem sugalma folytán önkéntelenül rögtön átalakítva adják vissza természet-benyomásaikat. Csak a naturalista hajlamu fiatalok maradnak meg a hűséges természettanulmányok mellett. Most a technikai készséget, a valóság objektív visszaadását a legkülönbözőbb stílusok kezei között kell ellenőrizni, fejleszteni. Minden növendéket, mint kibontakozó külön művészi akaratot kell a tanárnak tekintenie, amelyet sajátos irányába tartozik tisztítani, nevelni".

Ybl Ervin nagyon jól látja az egész művészoktatás problémáját, Csók és Vaszary – nem véletlenül – éppen ennek a felfogásnak megfelelően oktatják növendékeiket, sokszor éles ellentétben tanártársaikkal.

"Maga a rendezés is – az egyes tanárok növendékeinek munkái külön csoportokban függnék – megkönnyíti az ítélkezést" – írja Ybl Ervin. /52/ Az osztályokat sorra véve "leginkább elárulják mesterüket Rudnay és Vaszary tanítványai. Réti és Benkhardt növendékeinek munkáiból még kicsengenek a nagybányai plein air hagyományai. Glatz tárgyilagosan neveli tovább sajátosságaik szerint a reálbizott tehetségeket, Csók pedig szabadjára engedi a fiatalok kereső fantáziáját." Ez a kereső fantázia elsősorban a már fentebb tárgyalt konstruktív-szürrealis kísérletek és posztkubista képek itt bemutatott darabjaira vonatkozik. Ugyanakkor ezen a kiállításon még korábbi műveik is szerepelnek, a csoport – a főiskolai felfogással élesen szembenálló – festői érdeklődése nem olyan éles és feltűnő, "kirívóan destruktív", bár határozottan jelentkezik; a kiállítást követő műtermi ellenőrzések során bemutatott művek hatása sokkal botrányosabb volt.

A Pesti Napló kritikusa így ír: "Persze. itt-ott még érzik a választott mester akaratlan hatása, de általánosságban azt látjuk, hogy egyazon tanár nevelése mellett a legkülönbözőbb irányban, szabadon fejlődnek a legkiválóbb tehetségek, akik sokan, meglepően sokan vannak." /53/ Ez az észrevétel fokozottan igaz a Csók-növendékek esetében, akik között a legmerészebb kísérletezők mellett hagyományosabb, neoimpreszionisztikus stílusban dolgozó növendékek is vannak. Ugyancsak a Csók-osztály pozitívumát emeli ki Ybl Ervin: "Míg különösen Csók és Vaszary osztályában a rajzok tanulmányi jellegük ellenére is már természettől elvonatkoztatni akaró följegyzések (elsősorban Trauner, Korniss, Schubert rajzai – H. L.) addig Réti és Benkhardt osztályában, sőt Bosznaynál is a figurális és tájképi rajzok a természet gondos megfigyelésén alapuló befejezett tanulmányok."

A cikkírók név szerint kiemelnek néhány növendéket minden osztályról, ez önmagában is komoly elismerés. "... ki kell emelnünk ... a Csók-tanítványok közül elsősorban Kemény Lászlót és Schubert Emót, továbbá Ecsődyt, Göllnert, Traunert, Kornisst, Kepest." /54/

Ybl Traunerről így ír: "Szinte végletekig megy a formák feloldásában..." Majd: "... Schuber Ernő (helyesen Schubert – H. L.) Horváth Gusztáv, Medveczky Jenő, Búky Emilia szintén többet érdemelne, mint nevük egyszerű fölemlítését."

A kiállítás "művészeti kétségtelenül gazdagabb látványosság, mint nem egy tárlat, melyen az ismert művészek bevált receptjeik szerint folytonosan ugyanazt ismételtetik". /55/ Az 1928-as májusi növendék-kiállításnak a főiskolán belüli hatása egyáltalán nem mondható ilyen pozitívnak.

Ekkor kezdődtek meg a főiskolán azok a viták, melyek eredményeképpen felszámolták a friss, nyugati (és Oroszo. ill. Bauhaus felé való) tájékozódású festőtanárok működését, és Állami Ellenőrző Bizottságot küldtek a főiskolába, és Kornis Gyula államtitkár vezetésével megkezdődtek a támadások a kortárs nyugati törekvésekkel némileg rokon hazai művészek és művésztanárok ellen. Farkas Zoltán őszinte leleplező cikkében /56/ a műcsarnoki művészek felelősségét hangsúlyozza. "A fiatal magyar festők előretörése szemet szurt egyeseknek, akik művészetüket megérteni nem tudják, tehát a megszokott schema szerint destruktíót látnak benne és így utját tudják állni annak, hogy e forradalmárok műveit az állam támogatta, vagy rendezte külföldi kiállításokra éppen úgy kivigyék, mint az idősebb nemzedékhez tartozók festményeit." (A támadás másik célpontja éppen a főiskola haladó művészpedagógusainak tevékenysége volt.) "Az államtitkár kellő hivatalos elburkoltsággal, de mégis nagyon érthetően tudomásunkra adta, hogy vége az addigi kihágásoknak, mert ezentul csak megállapodott magyar művészet szerepelhet." Ezután képviselőházi felszólalásban is elhangzott a "konzervatív magyar művészet" követelése. Az ugynevezett "műcsarnoki kiállító művészek" által kezdeményezett retrográd irányú változtatások a magyar képzőművészeti életben tovább növelték az állami kiállítások anyaga és a valóságos magyar képzőművészeti helyzet között fennálló különbséget. A fokozódó támadások "megrökönyödést keltertek ama képzőművészeink között, akik a konzervativizmust és ami a művészetben azzal majdnem egyértelmű, az epigonságot, nem hajlandók egyedül boldogító alapelvnek, sőt privilégiumnak elismerni. Különösen, mert már előzetesen is egyéb megfontolásra intő dolgok történtek, így vizsgálat indult meg a főiskolán, ahol egy hivatalos bizottság járta és vizsgálta Glatz, Csók, Vaszary osztályait, hogy igaz-e az a vád, melyet egyik tanártársuk emelt, hogy náluk még a festőmesterség alapelemeit sem lehet elsajátítani, mert ott a legdestruktívabb művészeti oktatás folyik". /57/

Ez a vizsgálat mind a festőnövendékek, mind a korszerűbb oktatási elveket valló és konzervatívabb festőtanárok (igye például Réti igazgató, Glatz Oszkár) körében éles felháborodást kelt. A hivatalos bizottság 1928-29-es tanévben végzett vizsgálatainak összegezését a főiskola tanári kara előtt Kornis Gyula ismerteti.

Az 1929. május 31-i rendes havi értekezleten Réti István igazgató beszédében a rektori tisztség újbóli betöltését a felső bizalomtól teszi függővé – amit "az elmúlt esztendőben nem tapasztaltam sem az intézettel, sem a rektorral szemben". /58/ "Míg a rektor elvi fontossága, az intézet fejlesztését célzó felterjesztései ugyszólván állandóan ad acta kerültek, addig a szakértelemtől távol álló illetéktelen kritikák, alaptalan és elfogult vádak (lásd Farkas Zoltán cikkét), úgy látszik, már régóta és sokszor belül jutottak legmagasabb hatásjogaink ajtaján. Ennek kell tulajdonítanunk annak a bizottságnak a kiküldését is, amelynek szerencsés személyi összeválogatottsága remélhetőleg javára fordítja intézetünknek a vádaskodás által másmilyennek remélt vizsgálatokat." Réti szavai mutatják a

meglehetősen feszült helyzetet, melyben nem csak az ő rektori pozíciója forgott kockán, hanem jónéhány tanártársának pedagógusi elismerése is.

Korniss Dezső önéletrajzában így ír erről az ellenőrző vizsgálatról: "Az 1929-es esztendőben kezdődött kálváriajárásunk művészetünkért. A Múcsarnokban ... "kubista" képeket állítottunk ki - néhányan. Kitért a hivatalos botrány. De az igazi csak ezután következett, amikor kegyelmes és méltóságos uraimék személyesen és váratlanul ránk törtek a főiskolán. Ez döntő volt további sorsunkra. A Múcsarnokban szerepelt képeink kismiska volt ahhoz képest, ami a műteremben fogadta őket. A falakon félfiguratív kubizmustól a geometrikus és pretasisztikus absztrakcióig minden variáció szerepelt - ez még hagyján, legalább festékkel volt festve. De már a fotómontázsok, kollázsok, és az obszék minden szokványos képzeletet felülmutattak.

„Még ez is semmi - "bolondok ezek"! Ami ezután jött! Legujabb munkában lévő képeink - elég nagyok, hogy észre lehessen venni őket, háttal a falnak támasztva állottak. Ki **kell**ett fordítanunk azokat is. Mit ábrázoltak? Nagyon is ábrázoltak. A szegénység, nyomoruság világát. ... És mindegyik képen fotómontázs. Olyan témakörökből, ami minden kétséget eloszlatott hovatarozásunkról.. Mit kaptunk érte? Pénzt nem, se dicséretet - sem akkor, később se. Ellenben olyan titulust, hogy anarchista, bolsevista banda." /59/

Farkas Zoltán cikkének végkövetkeztetésében világosan utal arra a politikai - kulturpolitikai eltolódásra, mely a "keresztény-nemzeti" jelszavakat hangoztatva a "kulturális konzervativizmus" és a "múcsarnoki művészek intrikái" segítségével tudatosan szándékozik leszámolni a progresszív művészeti erővel. Andrássy Gyula szavait idézve a műalkotások szabad bemutatását követeli a korszerű művészet védelmében. A franciás tájékozódású, haladó és liberális tanárok és fiatalok további sorsa világosan mutatja e tendenciák végleges felszámolására irányuló törekvést. "Csók István derűs festészetében csak szellemessége tetszett veszélyesnek a fennálló társadalmi rend szempontjából. Jobb volt elküldeni a Képzőművészeti Főiskoláról, nehogy a művésznövendékek is megtanulják - destruktív anekdotáit. Vele együtt nyugdíjazták a szélcsap Vaszary Jánost, aki - ahelyett, hogy átvette volna kardinális nagybátyja keresztény megbízhatóságát - mindenféle stílusbukfencbe fogott, izgága franciákkal barátkozott, Matisse, Dufy, Marquet pesti rokonának számitott, s nem átalotta a nőket nyilvános kávéházakban darvadozva, rövid hajviselettel és hosszú szipkával ábrázolni". /60/ A tanárok ellen emelt kifogások fokozottan érvényesek a növendékekre. Az 1928-as növendékkiállítását követően Kepes és Trauner, mivel 1924-ben kezdtek, megkapják diplomájukat és elhagyják a főiskolát. Korniss, Schubert, Hegedűs és Vajda, valamint a továbbra is bejárógató Trauner az Epreskertben önálló műteremben dolgoznak még egy évig - ezalatt történik a műtermi vizsgálat. Az 1929-es évben Korniss és Schubert megkapják a diplomát, Korniss továbbképzősként való felvételét azonban elutasítják. /61/ Jóval később, az 1942-43-as vizsgaidőszakban Korniss a Rajztanár-vizsgáló Bizottság előtt szeretne vizsgát tenni iparostanonciskolai rajztanári diplomáért. Az előzetes vizsgálat után nem kap értesítést, s csak sokkal később derül ki, hogy jelentkezési lapját rosszindulatúan elsikkasztják, s a jegyzőkönyvbe valótlan adatokat vezetnek be. /62/ Mivel a továbbképző, mind a rajztanári állás Korniss - és hozzá hasonlóan társai - súlyos anyagi helyzetén jelentősen segítene, így ezek elutasítása nagyon

megnehezíti munkájukat. Nem kis mértékben ez a hátrányos megkülönböztetés érleli meg Kornissban és társaiban azt az elhatározást, hogy Nyugatra, Párizsba vagy Berlinbe menjenek. /63/

Ugyancsak e "megtorló" intézkedések eredményeképpen távolítják el Vajda Lajost, Hegedűs Bélát, Goldmann Györgyöt (aki majd az Uj Progresszív Művészek kiállításán együtt szerepel a hat festővel). /64/

Jó néhány évvel később, 1946-ban Korniss kevésbé tragikusan értékeli a nővendékkiállítás következményeit: "Mi tulajdonképpen jól jártunk, mert a modern művészeti élet akkori harcosai felfigyeltek ránk s hamarosan barátokra és megértőkre leltünk Rózsa Miklós és Kassák Lajos személyében. Rózsa meghív a KUT-ba, Kassák helyet ad a Munkakörben." /65/

A főiskolai tanulmányok végeztével Korniss és társai hamarosan a Munkakörben találhatnak egy időre megfelelő fórumot, habár igazi aktív tagjai lényegében – Schubert kivételével – sohasem lesznek. Még 1929 decemberében szerepelnek műveikkel – Rózsa Miklós meghívására – a KUT kiállításán a Nemzeti Szaloban. /66/ Korniss itt egy korábbi, a már említett archaikus női fejek körébe tartozó kis olajképpel szerepel. "Különös, átszellemült lányarckép volt, erősen stilizált formájú, mégis hitelesen egyedi jellemábrázolás, mélybarna tónusokban, és ezek a sötét színek mégis tisztán ragyogtak, a kiállítás legmodernebb darabja volt, és közben valamilyen megnevezhetetlen archaikus formavágy is ott rejtőzött a képen, és ez csak fokozta ujszerűségét." /67/

Kassák szintén őszinte elismeréssel ír a KUT-kiállításon szereplő fiatal festőkről 1930. februári cikkében. /68/ Szerinte "KUT ezidei legnagyobb érdeme, hogy falat adott ezeknek a fiataloknak, így lehetővé tette, hogy ezek a fejlődésben lévő, de emberségükben és kifejező technikájukban máris értékeket reprezentáló fiatalok közvetlen érintkezésbe jussanak az új utaktól vissza nem riadó s az új eredményeket örömmel fogadó közönséggel" Kassák cikkében találóan jellemzi az egyes festőket és a csoport egészére vonatkozó sajátosságokat. "A KUT fiataljai: Trauner Sándor, Schubert Ernő, Kepes György, Korniss Dezső, Hegedűs Béla és Vajda Lajos, hat egészen fiatal ember, de ez a fiatalság csak éveik számára vonatkozik, művészetükben túl vannak a zöld ifjak dadogásain, lefokozott színeikből, leegyszerűsített formáikból mély emberi líra szól a képzőművészet formanyelvét megértő szemlélőhöz." Kassák véleménye is mutatja a viszonylag egységes kis csoporton belüli eltéréseket. Bár "Korniss Dezső egy régebbi kis portréval (– a fentebb tárgyalt kis barna lányarcképpel – H. L.) szerepel a kiállításon, ez a munka szép és érdemes önmagában, de nem ad kellő alkalmat ahhoz, hogy festőjéről behatóbb kritikai véleményt mondhassunk", mégis kirajzolódik egy általános kép a kiállítás anyagáról. Eszerint Trauner Sándort tartja a legkiforrottabbnak (– "Trauner S. lépett el legmesszebb a részletértékeket hangsúlyozó izmusoktól, tányéros, fotós formakompozíciójával már majdnem teljeségében ki tudja fejezni magát"), Kepes, Hegedűs és Korniss művészetét vele rokonnak érzi, bár elég meggyőzőnek. /69/ Vajdát még túl iskolásnak látja ("hatuk közül Vajda Lajos áll legközelebb az iskolai modernséghez"), Schubert Ernő képeit pedig túl ügyesnek, "kevésbé markánsnak", "derültebbnek, mozgalmassábnak", alkotójukat gyakorlatiasabb egyéniségnek tartja. Ez a jellemzés a művek alapján, de a kortársak (Vas István) /70/ és résztvevők (Korniss Dezső) visszaemlékezései alapján is találónak tűnik. Később a Munkában közölt rajzok is mutatják a Kassák véle-

ményének megfelelő kiválogatást; (más kérdés, hogy később milyen éles ellentét alakul ki a festők és Kassák között – kivétel ismét Schubert-). A KUT-ba való felvétel és Rózsa Miklós baráti támogatása eredményeképpen a festők munkái – Vajda kivételével (a már tárgyalt okok miatt) – megjelennek Rózsa Miklós folyóiratában, az 1930 októberében már elkészült, de csak 1931 januárjában forgalomba kerülő Uj Szin hasábjain.

Rózsa Miklós problematikus bevezető cikke, Berény Róbert "Dialógus a festészettről", Csorba Géza "A modern szobrászat problémái", Lessner Manó "Uj építészet", Márfy Ödön "Gondolatok a művészettről", Kozma Lajos "Uj iparművészet", Molnár Farkas "A Bauhaustól a Bauhausig", Hevesi Iván "A mai fénykép", Gró Lajos "A film utja" és Körmendi András "Művészeti krónika" cikkei már önmagukban rangos és – az adott időszakban – szinte egyedülálló kezdeményezést mutatnak. Az a tény, hogy ebben a lapban az öt fiatal festő is szerepel – a már elismert KUT-művészek mellett – mutatja fellépésük és a KUT-ba való meghívásuk jelentőségét. Trauner, Korniss, Hegedűs képei valóban "uj szint" jelentenek az "Uj Szin" posztimpreszionista, fauvista, letompított vagy feloldott posztkubista festői körében. Így még a Munka-körrel való szorosabb kapcsolat kialakulása előtt komoly lehetőség nyílik a festők előtt – a KUT fóruma. Hogy mégsem ezen az uton haladnak tovább, elsősorban nem rajtuk múlik. Rózsa Miklós kudarcba fulladt vállalkozása a KUT-on belüli változások, a neoimpreszionista és klasszicizáló tendenciák előretörése lehetetlenné teszi a fiatalok számára a csatlakozást, pontosabban az együtthaladást. Szociális helyzetük, anyagihiányuk, információs lehetőségeik szűk volta – különösen a főiskola elhagyása után – aggasztóvá válik. Kepes már 1929-ben Bécsben próbál új lehetőségeket kialakítani, majd egy rövidebb budapesti tartózkodás után 1930-ban végleg Berlinbe, majd az Egyesült Államokba távozik.

Az 1929-es Nemzeti Szalon-beli KUT-kiállítás után szorosabb kapcsolat alakul ki a festők és a Munka-kör között. A hat festő 1929-30-ban a Munka-kör külső tagjaiként gyakran vesz részt különböző rendezvényeken, előadásokon. Megismerkednek és szoros barátságot kötnek a Munka-körben aktívan tevékenykedő Zelk Zoltánnal, a hamarosan kitiltott Vas Istvánnal, az ekkor már elmaradó Déry Tiborral. Korniss Zelk Zoltánnal együtt gyakran fellép Kassák politikai kabaréiban. /71/ Vajda tagja a szavalókörnek /72/, s Kornissal együtt énekel a Munka kórusában is. Az együttműködés ilyen fajtáinál fontosabb és lényegesebb az, hogy Trauner, Korniss és Schubert rajzai megjelennek a Munkában. Trauner Sándor első rajza – DOR álnéven – 1929. júniusában jelenik meg a Munkában. /73/ A politikai rajz címe: Az Ur és a termelő ember. Fekete vonalrajzzal, a kontur rugalmas erősítésével, illetve gyengítésével árnyal; a látvány és egy rejtettebb konstruktív vonalrendszer összejátszása jellemzi. Erősek a groteszk elemek, az arányok, részletek (szivar, borostás arc, hatalmas has stb.).

1929. szeptember 9. számában hozza a Munka a Racionalizálás című rajzot. Ezen megjelenik a jellemző trauneri motívum: halott, sovány csecsemő. A rajz felső részén groteszkül mozgó, ugráló kövér szivarozó gyáros, kezében az "időpénz" embertelen racionalizmusát szimbolizáló órával, alatta hosszú sorban sovány, lehajtott fejű csüggedt asszonyok, hátul kissé ügyetlenül kapcsolt gyár. Míg az előző rajz szellemesen összefogott, a vonalak által képzett foltoknak és magának a vonalnak önálló szerepet juttató magasabb igényt mutat, az utóbbi

egyoldalú érzelmi hatásra épít, kevésbé megoldott részleteket hagy. Az 1929. novemberi 10. számban Korniss és DOR közösen szerepel. /74/ DOR rajza ismét összefogottabb, a figuratív elemeket szinte ráépíti egy rejtett konstruktív rendszerre. Szokásos szimbolumait – csecsemő, sovány kisgyermek, embrió – a későbbiekben még elemzendő rajzmodorban fogalmazza meg. A rajz egyébként Az emberiség szaporodása című cikkhez készült. Korniss (a lapban hibásan egy s-el írva) Dezső rajza "A mezőgazdaság világhátrahagyása" című cikk mellett jelenik meg. Erős, lendületes felkötéses vonalak és az egyenes által mintegy kijelölt kompozíciós csomópontokra építi rá a hatalmas, otromba, dőzsölő gazdag urat, aki kenyeret nyújt egy kis munkás figurának. Az arc erősen groteszk, expresszív hangsúlyozású, a kompozíció ugyanakkor tudatosan szerkesztett. A csendéletként megrajzolt gyümölcsöstállal, borosüveggel, kompóttal megrakott asztal egyben a kompozíció csomópontjának kiemelésére szolgál.

1930 januárjában a "Munka szexuális ankétja" alkalmából DOR Prostitúció című rajzát közli Kassák. /75/ Ezen a rajzon mutatható ki leginkább az a jellegzetes komponálásmód és rajzmodor, mely a harmincas évek közepén Korniss, majd a hozzá csatlakozó Vajda szentendrei kompozícióin világosan jelentkezik. A kép alapvetően geometrikus elrendezésű, a konstruktív erőtengelyek azonban nem elvont geometrikus formában nyilvánulnak meg, hanem figuratív és tárgyi elemek egymáshoz viszonyított rendszerében. Először jelentkezik itt tisztán és konzekvensen a rajzmontázs – technika, mely Vajda szentendrei 1936-37-es rajzain döntő fontosságú. Éretten alkalmazza Trauner a konturrajz minden eszközét – ilyen tisztaságban, de nem ilyen bonyolult rétegezethez jelentkezik a már tárgyalt népszaporulat-témán, ahol tudatosan játszik a sík és tér "egymásba hajlításával", áthatásaival. A Prostitúció kompozícióin jelentkezik legtisztábban az a jellegzetes rajzi modor, mellyel ugyancsak Vajdánál találkozunk a harmincas évek második harmadában: egy különös stilizálás, a konturoknak önállóvá válása, önmagába zárt, de egymáshoz kapcsolódó apró, konturozott formáknak egymásba épülése. Ezzel együtt a vonal fokozott érzékenysége is jellemző. Éppen a konturnak mint önálló értékű vonalnak, nem mint a tárgyhoz kapcsolódó, vagy – geometrikus elvontságában – elvont geometriai törvényekhez kapcsolódó szerepe igényli ezt a "rezegtetést"; az egyenesnek és görbének egy állandó átjárását szögletekkel, kis, megtört szakaszokkal érzékennyé tett, bezárt, kontinuáló vonalhálózat kialakítását. A vonal szinte mindig önmagába tér vissza, mindig konturt alkot, de úgy, hogy a konturozott tárgy – tárgyként is szerepel, de egyben a vonal – mint vonal – függetlenedik az adott részlet-tárgytól, és az egész rajzra kiterjedő érzékeny vonalhálózat alakul ki. Mindez – és itt mutatkozik meg a szerves kapcsolat a festményekkel – a figuratív elemek és egy elvont geometrikus koordináta-rendszer ötvözésén alapul. Annak a kísérletnek rajzi megoldása, melyen Korniss, Kepes, Trauner, Hegedűs 1928-30-ban dolgoznak. A motívumok által megjelenített szociológiai közeg, a szegénység, külvárosok világa rokon a festmények nehéz, komor hangulatával. De ennél többről van szó, még ha e rajzok nem is képviselnek olyan kvalitást, mint a festmények. (Ezt alkalmi jellegük is indokolja.) Fontosabbnak tűnik az, hogy egy továbbélő, elevenen alakuló, használható térszemlélet és kompozíciós megoldástípus alakul ki. Egy olyan térkonceptió alakul ki – a ráépülő jellegzetes stilizált rajzmodorral és rajzi szöveggel együtt –, mely a harmincas évek próbálkozásaiban tulajdonképpen egyedül áll. Annyi bizonyos,

hogy Vajda 1935-37-es rajzmontázsai – új közegben, tovább finomítva – alapvetően erre az eredményre támaszkodnak, éppúgy mint Korniss dekoratív kompozíciói és rajzai.

Ugy tűnik, az 1929-30-as években – ha viszonylag zárt körben is, csupán néhány tehetséges fiatal alkotóra korlátozva is, nagyon csekély értő jelenlétében – jelentkezik egy sajátos stílustendencia, mely képes arra, hogy – alkotóiktól függően, egyéni módon – próbáljon kialakítani egy kompozíciós sémarendszert, viszonylag állandó szimbolizációs kört, motívumanyagot, a részletmegoldásokra is kiterjedő egységes formálást, logikusan ismétlődő megoldás-típusokat. Mind a festészet, mind a rajztechnika és rajzmodor vonatkozásában egy meglehetősen következetes (de nem merev, sablonszerű), a különböző megoldásokat meglehetősen ügyesen egyesítő – és saját eredményeiket hamar konzekvensen az egész rendszerbe beépíteni tudó – kompozíciós rendet alakítanak ki.

Ebből a szempontból nem annyira a különböző források megválasztásán van a hangsúly, hanem inkább egy egységes formarend kialakításán. Ebben az egységes formarendben bizonyos elemek (akár motívumok, akár szociális utalású részletek, akár a konstruktív szerkesztésre utaló elvont formák) ismétlődése egy adott körön belül kettős: egyben önmaga – mindig más, konkrét együttesben való ismétlése egy sajátos értelmezési mező kialakítására törekszik, bizonyos kollektív igénytel. Másrészt éppen e "terjeszkedő" beolvasztó mozgás még következetesebbé teszi az elemek kapcsolódását, e kapcsolódás – minden erőszakoltságtól mentes – formai alátámasztását, az egységes rajzi hálózat kialakítását. Ezt pedig elsősorban a vonal szerepének önálló vizuális értékévé emelése jelenti a rajzban; ahogy festészetünkben a dekoratív tendenciák.

Korniss még két rajzzal szerepel a Munkában, /76/ melyeken alapvető festői érdeklődésének megfelelően elsősorban a tömegelosztási viszonyok, képarchitekturális problémák jelentkeznek. Természetesen mindezekről csak annyiban lehet beszélni, amennyiben egy adott, egyszerű politikai témára készített propagandarajz esetében felmerülnek ezek a kérdések. De hogy felmerülnek, hogy a fiatal festőket éppen a konstruktív képépítési problémákon keresztül kifejezhető társadalmi utalások lehetőségei érdekli, megmutatkozik munkáikon. Korniss utolsó rajzán /77/ teljesen eltűnik a korábban alkalmazott groteszk-expresszív részletezés, alapvetően konstruktív rendszer ez, melybe figuratív elemek épülnek. A rajzi szövet kialakításában – bár erősen festői felfogást mutat – a konstruktív-szürrealis rajzmontázs minden elemét alkalmazza, egy, az egész felületre kiterjedő, új felületképző eszközökkel (pöttyözés, vonalazás – szabadkézzel és vonalzóval is) gazdagított, felületek áthatásával, a sík és tér egymásba való átjátszásával rétegzett kompozíciót hoz létre.

Schubert rajzain /78/ lényegesen problematikusabb a különböző elemek egységes szervezése. A fekete folt és a fehér felületek sokszor banális ellentétékké laposodnak rajzain, mivel mesterkéltnél a betoldás, nincs indokolt formai kapcsolat, pusztán külsődleges, áldekoratív hatásra, esetleg irodalmias szempontok alapján alkalmazza ezeket. (Rajz, 1930. febr. 12. sz. II. évf. Az indiai eseményekhez c. cikk alá.) Nála nem jelentkezik az előbbieken körülírt egységesítő, formarendet teremtő igény, inkább egy eklektikus jellegű sokszertiség jellemzi. A rajznak, mint a felületet behálózó, a vonalak szintjén szervesen egymásba fonódó formáknak egységes és egymást feltételező – indokló, önmagában élő, pszichikailag

hangolt rendszerként való felfogása nem mutatkozik művein. Ugyanakkor felhasználja a Trauner és Korniss által – más, indokoltabb rajzi összefüggésben – alkalmazott motívumokat, anélkül, hogy rajzilag a vonal sajátos vezetése által alátámasztott, szükségszerű kapcsolatba hozná ezeket egymással. Érdekes és jellemző a már fentebb említett (csiraformájában) stilusteremtő törekvések szempontjából, hogy még Kassák maga is megpróbálkozott a rajzmodor átvételével. /79/ Ezen egyszerű konturrajzzal megoldott, ijedt arcú parasztasszonyt, és vállát átölelő, nagybajuszu férfit ábrázoló rajzon Kassák próbálja átvenni a látszatra egyszerű konturrajz-modort. Lényegét azonban nem érti meg, fel sem merül a rajzi szövet, a vonal önállóságának problémája, nem alkalmazza a jellegzetesen bezárt vonalú, rezgetett, kis, szögletes vonalakkól kialakított formákat, melyek kapcsolódásából oly jellegzetesen alakul ki a kompozíció. Így éppen a rajzi hálózat – mint a folytonosan egymásba kapcsolódó, a tárgyi mivoltukat a kontur által megtartó, de a konturnak, mint vonalnak az önállósodásával egyben egyediségüket elvesztő, egymásba épülő kis formák, formaegységek rendszere – nem jöhet létre. Ezzel összefügg Kassák rajzán az alsó vízszintes lezáró vonal funkciótlan volta: pusztán átveszi a konstruktív rajzok valódi erőtengelyeket jelölő vonalát, de semmi köze a rajz belső dinamikájához, mivel nem jön létre szerves rajzi – kompozíciós egység. Így a vonal – Kassák szándéka ellenére – szinte a kép kivágás eszközének tűnik, ami a valódi konstruktív felfogással élesen ellenkezik.

Itt felmerül a népiesség problémája, melyre a későbbiekben még kitér a dolgozat. Nem véletlen, hogy még Kassák is – ha másban nem is, de a felületes témaátvételben – a népi téma felé fordul ezzel a rajzával. Az, hogy a MUNKA címlapján jelenik meg a rajz, valamint az, hogy a fiatal művészek, költők olyan erősen kezdenek érdeklődni a népiesség iránt, mindenképpen mutatja a mechanikus konstruktívista tendenciák hatásának lezúlását, új tájékozódás kialakulását.

Az érzelmekben gazdagabb, líraibb, egyben a hazai viszonyoknak inkább megfelelő, a hazai valóság átélésére inkább alkalmasnak mutatkozó, új, komplexebb, a népi és európai egységét hangsúlyozó művészet megteremtését várják a fiatalok – a nagyon is heterogén – népies mozgalomtól. A dolgozat később kitér még arra a feltételezésre, miszerint a fiatalok (most már csak Korniss és Vajda) új, a népi motívumokból és színritmusból, kompozíciós alapsémákból táplálkozó dekoratív, ill. pszichikai konstruktív – szürreális művészete a nemzetközi konstruktívizmus rend- és törvényalkotó vágyának, az eszményi tökéletesség és teljesség megfogalmazására irányuló törekvésének felel meg. A vizuális alapok tisztázását, alaptörvények rögzítését és a tiszta plasztikai érzékenységre épített dekoratív kompozíciók létrehozását művészi célként kitűző konstruktív művészet sajátosan hazai, közép-európai változata; melyben a teljességre, a mikrokozmoszra utaló motívumok egyben a primér dekoratív rendszer alapelemei (ez elsősorban Kornissra vonatkozik).

A csoport 1927-28-óta kialakított festői és grafikai tevékenységének elemzése alapján úgy tűnik, hogy egyes szerzőknél több helyen felmerülő vélemény, miszerint a "konstruktív-szürreális sematikának" nevezett rajzi módszer, mint előzmények nélküli, "forradalmi" újítás az 1936-os években Vajda Lajos szentendrei rajzmontázsain jelentkezik, nem veszi kellőképpen figyelembe a főiskolai előz-

ményeket, valamint a Munka-körben kifejtett képzőművészeti tevékenység eredményeit. /80/

A "konstruktív szürrealis sematika" természetesen csak az 1936-os szentendrei és szigetmonostori motívummontázsokra alkalmazható Vajda esetében – ahogy Körner Éva megállapítja. /81/

Kétségtelen, hogy Vajda továbbfejleszti e módszert egy intimitásával és pszichikai finomságaival együtt is monumentális igényű egyéni művészetté, de sem szemléletében, sem komponálásmódjában nem előzmények nélküli. Leginkább Trauner és Korniss munkái mutatják a fentebb tárgyalt "konstruktív-szürrealis" technika meglehetősen kiérlelt problémáit. Ezek a festmények és rajzok motívumaikban, puritán fegyelmezettséjükben még közelebb állnak a művészi és társadalmi építés közösségét hirdető, a progresszív társadalmi programot a vizuális közeg analitikus feldolgozásával szervesen összekapcsoló /82/ szovjet-orosz konstruktivizmus mestereinek munkáihoz. Ugyanakkor világosan megmutatkozik a festők saját életközegüket vizuálisan feldolgozni kívánó gyakorlata, amennyiben a szegénység visszatérő motívumai (pléhtányér, hal, újságpapír, hagyma) /83/ jelennek meg a korábbi elvont, geometrikus formák, technikai és mérnöki műszerek (körzők, vonalzó, mérőeszközök, körzőt tartó kezek) helyett /84/ – mely motívumok inkább megfelelnek a nemzetközi konstruktivizmus intellektualizmusának és a "technikai haladás – társadalmi haladás" képletének. Vas István önéletrajzi írásában "proletár kubizmusnak" /85/ nevezi a csoport sajátos formanyelvét, mely a kubizmus és konstruktivizmus formaredukcióját és intellektuális szerkesztőrendszerét fejleszti tovább a szociológiai közeg vizuális átírásának megfelelő, a direkt (fotó vagy festett) montázsszerű, szürrealis hatású bevágásokat beépítő szintézis felé.

Ugyancsak eltérést mutat e képek – fentebb már tárgyalt – komor hangulata, "sötét és fájdalmas liraisága" /86/ (Vas), mély tónusokkal, visszafogottan fogalmazott, egy-egy szín (barna, szürke) árnyalatait, melegebb és hidegebb változatait felhasználó finom kolorizmusa, melytől az akkor már szinte kizárólag fotómontázsokat készítő Kassák is őszinte elismeréssel ír a Munkában. /87/

Mindezeknél jobban mutatják egy elsősorban rajzilag továbbfejleszthető felfogás, térszemlélet, kompozíciós rendszer – és módor – kialakulását Trauner Sándor és Korniss Dezső fentebb tárgyalt rajzai. Meglepő párhuzamok találhatók e rajzok alapvető kompozíciós felfogása, a térbeli, formákat a sikszerű, tömör, bezárt konturu, redukált formákkal organikus egységbe hozó, egységes rajzi szövet kialakítása és Vajda Lajos 6-7 évvel későbbi, 1936-37-es rajzmontázsainak felfogása között. Nem tekinthető teljesen előzmény nélküli, egyéni rátalálásnak e rajztechnika 1936-körüli alkalmazása már csak azért sem, mert a progresszív festőcsoport 1930-31-ben történő szétszóródása után Korniss Dezső – aki 1931 karácsonyán már ismét Budapesten tartózkodott – a következő években folyamatosan dolgozott tovább /88/ (bár jóval nehezebb körülmények között, teljesen fórum nélkül, állandóan a megélhetésért küzködve – ekkor készült műveit jórészt vázlatoknak tekinti, s jóval később derül ki, hogy a tervezett műveket egyáltalán nem tudja elkészíteni súlyos anyagi körülményei miatt, és hogy e pasztellek és papírra festett olajképek e korszak egyetlen dokumentumai lettek). Korniss a következő években szisztematikusan kereste azt a közeget, motívumrendszert, mely alkalmasnak kínálkozik egy új, nagyszabású, a konstruktivizmus és szür-

realizmus eredményeit a sajátosan hazai közeg vizuális átírásának megfelelő festői szintézis kialakítására. Ekkor kezdi motívumgyűjtő munkáját a Dunakanyarban, a Szentendrei sziget falvaiban, egészen Esztergomig bejárja a vidéket. E gyűjtőmunka során elevenednek fel gyermekkori élményei, nem csak a népművészet dekoratív világáról, hanem a népdalok, szokások, ünnepek, játékok kollektív rendjéről. (TÜKÖR 1967. márc. 28. 13. sz. Zelk Zoltán: Négy szem között) "Ő az a festő, aki népballadából, az erdélyi szöttek színeiből, s a terítettlen asztalok szomorúságából készíti képeit. Aki ezt észreveszi, már érti is a képeit, az ugynevezett absztraktokat is. Magyarzatként hadd nézzek vissza ifjúkorunkra. Ő volt az, aki sohase fogyott ki a népdalokból, aki reggelig győzte magyar és román nótákkal. Mikor erre emlékeztem, nevetve mondtam, hogy az iskolai énekórákon ő volt a botfülü gyerek, Csak tizenhétéves korában, mikor először hallotta a Bartók-gyűjtötte népdalokat, csak akkor merte éneklésre nyitni a száját. Mert találkozza Bartók dalaival, gyermekkorával találkozott, azokkal a nyári éjszakákkal, mikor nagyanyjához utazott. Nagyváradtól Belényesig kereken futó zeneláda volt az a vagon, magyar és román parasztok énekeltek benne, olyan nótákat, amilyeneket sohase hallott az iskolai énekórákon. Így van ez a színekkel is. Azokat is nagyanyja szép nevű falujából, Bondarosszóról hozta." /89/

A konstruktív-szürrealis sematika – előbbieken már kifejtett főiskolai és Munka-kör-beli előzményeinek – festői dekoratív irányba való továbbfejlesztése 1933-ban már jelentkezik Korniss két kisméretű képén: a Parasztasszony című, homogén színmezőkre felbontott, a geometrikus és dekoratív képkalkotás új közegben való ötvözését nyújtó pasztell-lapon, valamint a Bölcső című képén. /90/ Ezen a papírra festett kisméretű olajképen a népi ornamentika friss, lendületes ecsetvonásokkal, oldott, játékos futamokkal, pöttyözéses felületképzéssel és merész barnás-vöröses-lilás színekkel elsőként jut érvényre a maga szertelen játékosságában, de ismétlődő motívumainak kötött ritmusában. A következő években készülnek a Csendélet ház és templom motívummal, a Csendélet asztalon és a Fej házzal című kompozíciók, /91/ 1935-ben a Szentendrei motívum I. és II. pasztell és olajkompozíciók, melyek a háboru előtti első szentendrei korszakának /92/ talán legértettebb, legösszefogottabb alkotásai. E mikrokozmosz kompozícióin a konstruktív képépítés, a főiskolás évektől szisztematikusan (de nem kizárólagosan) fejlesztett "konstruktív-szürrealis" kompozíciós rendszer kifinomult kolorizmussal megoldott dekorativitásban jelenik meg. A konkrét színértékkel rendelkező felületekből épített architektúra belső ritmikája alapvetően a színek, – pontosabban a homogén színfelületnek – mint elsőrendű képkalkotó elemnek az érvényre jutását igényli. Mindazok a kolorista értékek, melyek Korniss e (és egyidejű más) munkáit jellemzik, itt találkoznak igazán konstruktív-képépítő törekvéseivel. Ekkor kapcsolódnak meggyőzően egybe a képek felépítésének, belső ritmusának, kompozíciós alapjainak problémái a dekorativitás és a tiszta színértékek ritmikájának problémáival. Ennek első kísérlete az 1927-28-as fej-sorozat.

Míndez azt látszik bizonyítani, hogy Vajda 1935-ös magyarországi ujrakezdése és a sokat emlegetett "konstruktív-szürrealis" képépítés rajzi közegben és népi-tradicionális motívumrendszerben való felelevenítése egy korábbi kezdeményezés szerves folytatásának tekinthető. Az eddigiekben tárgyalt térszemléleti és rajztechnikai problémákhoz való kapcsolódása mellett – természetesen Vajda teljesen egyéni tehetségének átalakító erejével – a népi-tradicionális formakincs

felé irányuló érdeklődése is – a dolgozatban már tárgyalt – 1930-31-körül kialakuló orientáció későbbi, érettebb és tudatosabb foka. Mivel a dolgozat témája elsősorban Korniss Dezső alkotói tevékenysége 1931-es párizsi utazásáig, itt csak egészen rövid és vázlatos kitérőt lehet tenni.

Azok a fiatal költők és festők, akik a Kassákkal való rövid együttműködés után 1929-ben végleg elhagyták a Munka-kör egyre merevebbé és – művészileg laposabbá – váló közösségét, a következő években a népies mozgalom és az "érzelmekek szabadsága" (Vas: Félbeszakadt nyomozás) felé próbáltak tapogatózni. Természetesen erős fenntartásokkal kísérték a rendkívül heterogén és sokszor illuzionisztikus elképzeléseket hangoztató irodalmi törekvéseket. Ugyanakkor olyan új bázist, sajátosan hazai és közép-európai közeget találtak, mely korábbi vonzódsukat az egyszerű és tiszta, természetes és teljes felé most felelősítette, művészi törekvéseiknek új motívumrendszert, új közlési lehetőségeket teremtett. Korniss Dezső és Vas István önéletrajzi visszaemlékezéseikben erről a tudatos utkeresésről számolnak be, mely nem a népiesek – sokszor illuzionisztikus, sokszor konzervatív – útját szándékozik követni, de felfigyel a népiesek által ismét felvetett problémákra. A nemzetközi avantgarde 10-es években kialakult költői formái, az expresszionista szabadvers, a dadaisztikus montázs és képversek Vas és Zelk számára lassan Kassák által importált, de a hazai valóság szerint átalakítandó anyaggá válnak, s mindketten a kötött formák felé, a jambusos verselés felé orientálódnak. Kis egyszerűsítéssel ez történik a festők esetében is. Az eltérés abban áll, hogy míg a költészeti avantgarde-on "mindig Kassák és köre, majd egyedül Kassák értendő" /93/ (Rónay György szerint, addig a képzőművészetben a Nyolcak és aktivisták, valamint Derkovits és Egy alkotó munkája állt a fiatalok előtt – Kassák mellett – példának (nem is beszélve a Bauhaus magyar növendékeiről és tanáiról).

Az eszményi tisztaság és teljesség, a zárt mikrokozmosz emberléptékű, áttekinthető viszonyrendjének vizuális megformálására – az 1931-ben hazatérő Korniss Dezső az ősi, népművészeti formakincs feldolgozásával, szinritmusainak, kompozíciós sémáinak, motívumainak felkutatásával és átalakításával akar új, konstruktív képi rendszereket építeni. Ez lényegében a nemzetközi konstruktívizmus hazai viszonyokra alkalmazott, és a hazai formakincsből felépített, más léptékű modelljének tekinthető. Nem egyszerű átvételről van szó, a konstruktív képszemlélet alapvetően átértelmeződik, sajátos dekoratív és szimbolikus elemeket egyaránt tartalmaz. Ez az anyag – éppen a konkrét képi gondolkodás, és nem előlegezett, vizualitáson kívüli elvont fogalmiság által felvetett problémái miatt – valóban képesnek bizonyul a hazai társadalmi-művészeti kérdésekre aktuális képi szintézissel felelni. Ez már erősen eltér az irodalmi népiesség egész gondolatrendszerétől. Sokkal inkább a progresszív festőcsoport néhány évvel korábban felvetett analitikus vizsgálatainak beérése egy új vizuális közegben. Ennek a programnak – melyet fokozatosan magáévá tesz Vajda, és "közli ezeket (Korniss elképzeléseit) a rátalálás izgalomában menyasszonyával, akivel korábbi együttléteik alatt erről nem beszélt" /94/ – a megvalósításakor jelentkezik Vajdánál ismét a rajzmontázs konstruktív-szürrealis alkalmazása. Éppen a rajzi közeg könnyíti meg az analógia, pontosabban a kontinuitás rekonstruálását.

Ezután a rövid időbeli előretételek után, visszatérve a dolgozat által tárgyalt periódusra, Kassák és a festők viszonyának a kérdése merül fel. Bár Korniss és

Trauner rajzai még 1931-ben is megjelennek a Munkában, nézeteltérések Kassákkal ekkorra már végleg elválasztják őket a Munka-körtől. Hatuk közül csak Schubert marad meg Kassák mellett, rugalmasan eleget téve művészeti követelményeinek. Kassák és a festők kapcsolatának kezdetét Vas István így jellemzi: "A Munka-kör utánpótlása tehetséges festőkben sokkal bővebb volt, mint költőkben, nyilván azért is, mert Kassák ízlése a festészetben nem volt olyan diktatórikus, mint a költészetben." /95/ Együttműködésük során fokozatosan eltávolodnak Kassák merev, idealizált konstruktivizmusától, – mely direkt etikai érvényű megfogalmazást igényelt a festésztől – érthetetlennek és távolinak érzik a rendíthetetlen optimizmust, a sokszor nevetségesen merev és sematikus társadalmi és művészeti képleteket – bár mindvégig egyetértenek a Kassák által feljük közvetített szocialista nézetekkel. A konkrét festői gyakorlatban azonban követhetetlen és értelmetlen számukra a nemzetközi konstruktivizmus sémainak kritikátlan átvétele, több okból is. Egyrészt – éppen mert igazi, vérbeli festők, és tehetséges művészek – a látvány analitikus lebontásából és elemeinek a – sikonstruktivizmus esetén – a képsíkon való zárt, belső erőrendszerre építéséből levont festői konzekvenciák foglalkoztatják őket elsősorban. Ezért a Kassák által a huszas években kidolgozott kompozíciós képleteket – mint festészeti problémákat hordozó festészeti tényeket – értékelik, nem egy magatartás-típus, világnézet és etika jelvényeiként. Ez nem jelenti azt, hogy nem veszik át a konstruktivizmus általános szimbolizációs rendszerét, az új ember és új társadalom alapvető viszonylatainak képi-szimbolikus kifejezését. Pusztán azt jelenti, hogy a konkrét festői gyakorlat szempontjából, a festői értékek oldaláról értékelik meszterük – mert mindenképpen annak tartják – képzőművészeti nézeteit, nem egy elvont, számukra a fellegekben járó, értelmetlen optimizmust hirdető etika és magatartásmód oldaláról.

Másrészt nem tudnak beilleszkedni a Munka-kör "konstruktív légkörébe", fegyelmezett, de sokszor korlátolt, tulideologizált, sematikus nevelési elveken alapuló rendjébe. A "mérteian mértéktartó eszmény", mely mind a költészetben, mind a festészetben, mind pedig az életformában, viselkedésben, sőt még a "konstruktív szerelemben" is meghatározza a kör szellemét, nem felel meg a fiatalok részben érzelmesebb, részben természetesebb, realisabb, a valódi helyzetet inkább érzékelő mentalitásának. Az 1929. év szilveszterét követő nyílt össze-
ütközés /96/ után sorra elmaradnak a Munka-kör programjairól, s Schubert kivételével rajzokat sem közölnek a lapban. Kepes 1929-ben Bécsbe utazik, majd rövid visszatérés után Berlinbe megy Moholy-Nagy Lászlóhoz. Trauner Sándor 1930. nyarán Párizsba utazik, s nem is tér haza. Viszonylag hamar sikerül meg-
lehetősen jól jövedelmező állást kapnia egy filmgyártó cégnél, az ő révén jut nemegyszer munkához Korniss, párizsi tartózkodása alatt. Vajda Lajos ugyancsak 1930-ban utazik Párizsba, s csak 1934-ben jön haza. Az év végén, decemberben Korniss Dezső és Hegedűs Béla is Párizsba mennek, ahonnan Korniss 1931 karácsonyán már hazatér. A társaság – Kepes kivételével – még összetalálkozik a Párizs melletti Mont Rouge-ban, ahol Korniss, Hegedűs bátyja és Vajda egy ideig egy műteremben élnek. Azonban 1930-ban lezárul a csoport magyarországi tevékenysége, és egyben egy kísérlet is, mely – csírájában meglévő – stílusieremtő próbálkozásaiban a kortárs európai művészettel együtt haladó, sajátosan a hazai valóságból építkező, tudatos festői törekvéseket mutat.

Természetesen a törés nem ennyire éles. Korniss Dezső művészetében – mivel társai, Vajda kivételével, a festészetről más területekre térnek át – még néhány évig nyomon követhető az előző évek sok eleme. 1931-33-as éveit az új tájékozódás keresésének éveit, festészetében mégis a párizsi utazás, második hollandiai útja jelent változást. A csoport többi tagjára nézve az 1930-31-es évek jelentik a döntő szakítást korábbi munkáikkal.

A csoport 1930. márciusában a Tamás Galériában részt vesz az Új Progresszív Művészek kiállításán. A Pesti Hírlap kritikusa őszinte érdeklődéssel ír a fiatal művészek tárlatáról. /97/ "Tizenhárom fiatal festő, két fiatal szobrász a Tamás Galériában, egytől-egyig alig túl a husz esztendőn, és majdnem egytől-egyig túl mindenem, amit eddig festészet és szobrászat produkált, telve újat akarással, forrongással, erjedéssel, egyszóval: koratavasz a magyar képzőművészet berkeiben." Bár "a szezon egyik legérdekesebb művészi megnyilatkozásának" tekinti a kiállítást, és a festők munkái "még szertelenségeikben is igen tehetségesek és biztatók", cikkében mégis kételkedve fogadja a montázsokat beépítő, vagy szürrealisztikus munkákat. Jól rekonstruálhatók a művek – egybevetve az eddig elmondottakkal és Korniss esetében az Új Szín reprodukciójával – ha nem is egyenként, de fő törekvéseikben. Itt mutatják be az 1928-30 körüli művek legjobb tartott darabjait. Általában mindenki két képpel szerepel a kiállításon. Korniss – előzőekben már tárgyalt montázsos képpel szerepel, Vajda ugyszintén – "... bizonyos, hogy néhány év múlva sem Korniss Dezső, sem Vajda Lajos nem fogják a nagy vászonfelületek síkproblémáiba beillesztett fotómontázsokban vagy újságpapírdarabokban látni a festészet célját". /98/ A bíráló megjegyzésből látható Korniss és Vajda ekkor használt eszközei: a síkkonstruktivista kompozícióba épített, direkt hatású fotók, vagy Vajda esetében újságszövegek. Ugyanúgy Hegedűs Béla – az Új Színből ismert – képeiről fontos adalékokat ad e cikk: "Hegedűs Béla sem fog akadémiákon festői és fotografikusan technikai elemeket keverni a vásznon..." A cikkíró – a kiállítás más résztvevőit is elemezve – ezt a gondolatot viszi végig. Így Trauner "kosárban ülő és vonalzóval játszó embrióját... köszönettel" visszautasítja, Schubert széteső elvontságáért, Kepest "Klee, sőt Schaefer – Ast furcsa primitívsege felé" kacsintásáért bírálja. A Kiállítás összképéről is ad információkat, Juan Gris és Braque "utánérzések" (Bene Géza), nyugodtabb, természetű ábrázolások, csendéletek, tájak, s "az ifjú Mészáros Lászlónak... még nála is fiatalabb követője" (Littmann Frigyes) munkái adják a kiállítás anyagát. A cikk alapján Korniss, Trauner, Vajda, Hegedűs munkái erősen újszerűen hatnak ebben a környezetben is, nem csak a KUT közösségében. A cikkíró lelkes zárószókat mutatják, /99/ hogy nem marad teljesen visszhang nélkül a bemutató, bár az is nyilvánvaló, hogy sem a KUT, sem a műcsarnoki művészek sem egyéb csoportosulások nem fogadják el művészetét. Ez is sokban hozzájárul a fiatalok Nyugatra való utazásának elhatározásához. Fokozzák a nyugtalanságot a gazdasági és politikai életben bekövetkező súlyos megrázkódtatások, az 1930 tavaszán ugrásszerűen megnövekedő elbocsátások, a munkanélküliség, a sztrájkok, a nagy szeptember 1-i tüntetés. A Kassáktól és a Munka-körtől való tokozatos eltávolodás, az anyagi nehézségek, a politikai események és művészetük teljes elutasítása a nagy művésztszűkítések részéről (kivételek az ekkor Rózsa Miklós által vezetett KUT) végülis odavezet, hogy 1930 végére – Schubert kivételével – mind elhagyják Magyarországot. Ezzel időben le is zárul a dolgozat

által vizsgált korszak. A kitűzött időbeli határ túllépését az előbbieken a népiesség problémája, valamint a konstruktív-szürrealis térkonceptió és a rajzmontázs tárgyalása tette szükségessé. Mivel a dolgozat Korniss Dezső életművének ezzel a szakaszával foglalkozik, a csoport többi tagjának tevékenységére csak annyiban térhet ki, amennyiben lényeges adalékokat adhat a kornissi életmű megismeréséhez, festészetének pontosabb elhelyezéséhez. Természetes, hogy az évekig együtt dolgozó, közeli barátságban lévő festők erősen hatottak egymásra. Másrészt a csoport közös fellépései, úgy tűnik, nagyobb jelentőségűek, megvan bennük egy szélesebb stílussteremtő szintézis csiralehetősége. Így nem véletlen, hogy a különböző kritikák felfigyelnek a fiatalokra, szinte mind kiemelik festői tehetségüket, formaalkotó képességüket. Az sem mellékes, hogy Rózsa Miklós kitüntetett figyelemmel kíséri munkájukat, és közli képeiket – nagy jövőjűnek szánt – új lapjában, ahogy Kassák is számit rájuk a Munka-kör képzőművészeti életének fellendítésében, és lapjában is sokaig közli rajzaikat. E korszak problémáinak tisztázásához, hatásának felméréséhez – most a kornissi életművön belül – szükségesnek látszik röviden utalni az 1931 utáni évek és a tárgyalt időszak összefüggéseire is.

A dolgozat korábban már kitért – a konstruktív szürrealis sematika eredetének és továbbfejlesztésének tárgyalásakor – Korniss (és vele kapcsolatban Vajda) 1931 utáni alkotói tevékenységére. Most azonban nem a rajztechnika és kompozíciós sémák szempontjából, hanem Korniss Dezső 1931. utáni festészetének és a korábbi, már tárgyalt időszak problémafelvetésének kapcsolata szempontjából lépi túl – csupán néhány mozzanatot kiemelve – a kijelölt dátumot. Korniss 1931 karácsonyán tér haza Párizsból. Rendkívül nehéz anyagi körülmények között dolgozhat csak tovább. A megelőző évek eredményeit leszűrve – néhány rendkívül tiszta koloritu, archaikus szépségű női fej és képzelt portré után /100/ – egy figuratív konstruktivisztikus-dekoratív irányba halad. Alapvető változás a színhasználat terén látható: míg korábban egy nemzetközi konstruktivizmus intellektuálisan meghatározott, vizuális értelmező-funkcionális színskáláját (fekete-fehér, szürke, vörös-sárga-kék) /101/ használja, vagy egy-két szín (főleg barna és szürke) rendkívül finom árnyalataiból építi fel képeit, /102/ most a két tendencia egyesül, és felcsendül Korniss szerkezet által kötött, ugyanakkor friss, izes, kiművelt kolorizmusa. Szürkék, kékek, barnák, okkerek megnyerően dekoratív színritmusa adja az architektonikus szilárdságu, intellektuálisan hűvös képépitmény belső életét.

Ez a fajta dekorativitás nem oldott, pihentető, könnyedségében is szigorúan kötött, ritmikája élesen kiszámított, határozott. Racionális, áttekinthető szerkezeteivel, komoly színeivel, valamint – az akkor gyakori – pasztell puhaságával és szépségével, kiegyensúlyozott, mozgását önmagában feloldó megkomponáltságával a színek primér értékeit érvényre juttató dekoratív festészetet alakít ki Korniss az 1932-34 körüli években. Kialakul egy-egy színnek, mint megtörtlen, homogén síkfelületnek az érvényre juttatása, és a belső árnyalás szerepét a konstruktív rendben egymás mellé helyezett élesen lehatárolt színmezők dekoratív ritmusa veszi át. Ez a síknak, mint egyedüli képépitési alapnak a teljes "beszervezése" a kompozícióba. A formakomplexum nem a sík előtt, vagy felett "lebeg", nem képez elkülönülő szférát az alaptól (még annyira sem, mint a síkfelületen sikkompozíciót, sikkarchitekturát építő Kassák esetében, vagy távolabbi

példaképeinek, Malevitsnek, Liszickijnek, Rodcsenkonak művein; náluk lényegében az alap semleges a ráépített kompozíció szempontjából, transzcendens, végtelent sugalló jelentése – mint Malevitsnél – szimbolikus, külsődleges, Liszickij Prounjain, Rodcsenko festményein az alap mint tér, erőter, csak mint a benne realizálódó, benne – belső erővonalai szerint – kiterjedő konstrukció erő-és mozgástere létezik). Kornissnál egyre inkább az alap, még ha körülöleli is a konstrukciót, nem önálló sík, hanem a dekoratív rendszer szükségszerű alkotó-eleme. Nem semleges, a sík a belső mozgásritmus adott értéket képviselő tagja, s mint ilyen a kompozíción belül indított mozgás adott síkon való feloldásának fontos eleme. Éppen ezért a képsík – mint lehatárolt sík felület – mérete is a ritmusrendszer eleme. A kompozíció – még a mikrokozmoszikusan zárt konstrukciók esetében sem zárul le magának a zárt, befelé szervezett egységnek külső vonalánál, hanem az adott méretű képsík egésze zárja be a rendszert, oldja fel a mozgást. Mindez semleges (fehér, szürke) alapon elbillen, a kompozíció nem kapja meg a lezárás lehetőségét, a ritmus feloldatlan és zavaros. (Természetesen a fehér vagy szürke alap is lehet épp ilyen képalkotó tényező, képviselheti a kép egészére kiterjedő ritmusrendszer tagját, de – az előbbiekből következően csak akkor, ha éppen a fehérség (s a fehér éppen megfelelő árnyalata) nem "semleges", ha a kép egészén feszülő ritmusnak éppen ez a fehér vagy szürke felel meg a feloldás szempontjából. Ebben az esetben az összes többi lehetőség semleges, nem vonatkozik a ritmusrendszerre.) Itt kapcsolódik a méret problémája az elmondottakhoz. Éppen a "megfelelő nagyságu" felület az adott színmezőből képviseli a megfelelő lezáró elemet. Kissé sommásan: a mennyiségi összetevők konkrét képalakító tényezőként szerepelnek, mivel egyes homogén színmezők adott "mennyiséget" képviselnek az adott színértékből, éppen a kompozíció egészének megfelelő arányrendszer kívánja meg a kép egészének, mint képsíknak a méretbeli viszonyait. Ez éppugy meghatározza a magasság és szélesség arányát, mint e mennyiségek abszolút értékét, mivel a "színmennyiséget" az abszolút értékben meghatározott színelületek jelentik.

Ezért nem elegendő csak a matematikai arányok figyelembevétele, hiszen ha az arányok változatlanok is maradnak, az abszolút értékben növelt felületek színértékei ("színmennyisége") intenzitásában és a színek primér viszonylataiban nem alkalmazkodik az előző abszolút értékben mért felületek arányához. Az együttes hangsúlyai eltolódnak a színek tulajdonságai, intenzitásuk – méreteik növelésével fokozódó ill. csökkenő intenzitásuk – szerint, s nem az elvont matematikai arány szerint. Korniss esetében elsősorban a primér vizuális értékeknek – mindig adott, konkrét – mennyiségi és minőségi (intenzitás, színérték) összetevőktől meghatározott arányrendjéről beszélhetünk, s nem általános, elvont, mindig behelyettesíthető sémarendszeréről. Éppen ezeknek az arányoknak a tanulmányozása a népművészetben (és a népdalban) vezette Kornisst a méret fontosságának a felismeréséhez, valamint "a tárgyi asszociáció nélküli színek puritán egymáshoz való viszonylataikban, a felületosztás során létrejött arányaikban" /103/ rejlő primér vizuális értékek tudatos rendszerbe foglalásához. (Ennek következményeit – a primér strukturák irányába – csak jóval a dolgozatban tárgyalt korszak után, az 1953-54-körül készített (s később minimal-art-kísérletnek nevezett) bi- és monochrom képein vonta le.)

Míndez korántsem meríti ki a lehetséges kapcsolatok, hosszan továbbélő megoldások, a különböző műfaji közegekben újra és újra megformált problémák tárgyalását. Csak egyetlen lehetséges téma, például Korniss korábbi fotómontázsai és az 1963-tól készített rövidfilmjeinek szemléleti, motívumbeli és szerkesztési problémái, melyek közül számos elem kimutatható a Munka-körben kialakult filmkoncepcióban /104/ – külön tanulmányt igényelne. Az időbeli kitérő – a Korniss festészetében talán legfontosabb fejlődési tendenciára – a primér vizuális rendszerek dekoratív irányba való fejlesztésére próbált rámutatni. Természetesen – mivel nem lezárt életműről van szó, ezt a tendenciát is módosítja, új összefüggésben állítja az 1968 óta kibontakozó újabb alkotói periódus, /105/ mely éppen a dekoratív rendszerek alapanyagát tekintve – kollektív-tradicionális, (előttes) vizuális közegből építkezik. 1968-tól Korniss ismét a népi-tradicionális formakincs és színvilág felé fordul. Több irányba párhuzamosan kutatva a szinkron-dekoratív strukturák idődimenzióval (tradicionális-szimbolikus jelentésréteget hordozó elemekkel) való elmélyítése érdekli. Olyan dekoratív rendszerek, melyek elemei már eredetileg hordoznak tradicionális jelentéseket, melyek a képstruktúra primér vizuális alkotóelemeivé válnak, nem függetlenednek a primér rendszertől. Ennek alapanyagát adja a már eredetileg is dekoratív elemként szolgáló népi ornamentum és motívum, melynek műveibe való beépítése már a dolgozatban tárgyalt korszak után jelentkezik.

JEGYZETEK

- /1/ ZELK Z. : Négy szemközt. Beszélgetés Korniss Dezsővel. Tükör 1967. márc. 28. 13. sz. 10.
- /2/ UNGVÁRY R. : Korniss Dezső alkotói utja. Magyar Műhely 1967. május 15. VI. évf. 20. sz. 38.
- /3/ KORNISS D. : Önéletrajz. Az új magyar művészet önarcképe (Európai Iskola) 22.
- /4/ VAS I. : Nehéz szerelem. Budapest, 1972. 566.
- /5/ SOLYMÁR I. : A Monológ és Korniss Dezső, Művészet 1964. aug. V. évf. 8. szám
- /6/ Korniss 1923-24-ben egy évet tölt Hollandiában a Gyermekvédő Liga szervezése folytán. Heder kikötővárosban megismertetik Huszár Vilmosmal, jár műtermében, ahol számos modern folyóiratot és reprodukciót, valamint Huszár kompozícióit is megnézi. A fiatal fiú közel érzi magához a De Stijl törekvéseit, bár ekkor még nem rendeződik el benne teljesen tisztán e mesterek jelentősége.
- /7/ Hollandiai táj (1923) akvarell, papír 14 x 17,5 cm, a műv. tul.
- /8/ A Váci Országos Siketnéma Intézet kápolnáját azóta többször átépítették, a képek elvesztek, így csak Korniss Dezső és Kepes György szóbeli közlésére támaszkodhat a leírás.
- /9/ Korniss Dezső kifejezése.
- /10/ Az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola rektori tanácsuléseinek jegyzőkönyve 1925. április 29. "oly növendék vehető fel I. évesnek, ki a jelen tanévben betölti 17. életévét."

- Korniss 1925. dec. 1-én tölti be a 17. évetét, tehát már felvehető - "A rendes hallgatók (nem tanárszakosok - H. L.) mellett felvételt nyert rendkívüli hallgatók (- csak művészképzés): Korniss Dezső, Schubert Ernő (elírás, Schubert Arnold szerepel helytelenül a jegyzőkönyvben - H. L.) valamint a dolgozatban egyébként nem szereplő Schaár Erzsébet és Vilt Tibor."

/11/ KORNISS: i. m. 24.

/12/ KÖRNER É.: Korniss Dezső Bp. 1971.

/13/ KORNISS: i. m. 24.

/14/ Az Országos Magyar Királyi Rajztanárvizsgáló Bizottság Jegyzőkönyve 1943. június hó 18. du. 5-kor, a vizagszakasz IV. üléséről: "... A vizsgálatra engedett 18 jelölt közül visszalépett ... Korniss Dezső." Természetesen Korniss nem lépett vissza, hiszen ekkor ez lett volna számára az egyetlen megélhetési lehetőség. A hamisítást csak jóval az eset után tudta meg, akkor nem kapott semmi értesítést, s nem volt módja fellebbezni sem.

/15/ MÁNDY S.: Vajda Lajos Bp. 1964. 10.

/16/ Mohács emléke. Fiatal magyar képzőművészek kiállítása Ernst Muzeum 1926. szept. A kiállítás katalógusát Ernst Lajos és Lázár Béla írták.

/17/ A katalógusban hibásan Brauner áll Trauner helyett.

/18/ Két női akt (1925) tempera, papír, 21 x 15 cm a műv. tul.

/19/ Női fej (1927) pasztell, karton a művész tul. Önarckép (1927) pasztell, karton a művész tul.

/20/ VAS I.: i. m. 120.

/21/ KÖRNER É.: i. m. 50.

"Soha nem ábrázolt portrét, még fent említett főiskolás tanulmánya is többet akart kifejezni, mint egy arc más. Nyilvánvaló akkor Picasso bonyolult, modern klasszicizmusának hatása a fiatal festőre, aki az emberi kiteljesedés eszményének megfogalmazását kereste."

/22/ Két fiu akt (1925) tempera, papír, 22 x 12 cm Mezei Gábor tul. Fiatal festő (1925) tempera, papír 24,4 x 15,6 cm a műv. tul.

/23/ VAS I.: i. m. 566.

"Hu, ez valami erdéli Krisztus - mondta később Medgyessy a Dezső egyik szakállas arcképére, mely majdnem kizárólag a zöld árnyalatok meglepő sokaságából tevődött össze."

/24/ U. o. 566. old.

/25/ Fej (1932) olaj, papír, 31,5 x 28 cm a művész tul. Kék fej (1932) olaj, papír, 28,5 x 27 cm a művész tul.

/26/ VAS I.: I. m. 608.

/27/ VAS I.: I. m. 606.

/28/ Vajda Lajos levele feleségéhez 1936. aug. 11-én.

/29/ Korniss esetében két mű jelzi: Fotómontázs (1927) 26,2 x 40,2 a Galleria del Levante tul. és a Konstrukció (Három négyzet) (1928) olaj, vászon fán, 39,5 x 35,5; 29,5 x 22,5 a művész tul.

/30/ VAS I.: i. m. 67. "Eti remek teát főzött, a csészébe, poharakba áradó drága folyadék aranyvörös gőze, összekeveredve a sűrű cigarettafüsttel és az izgató vitákkal a társadalom és a művé-

szetek átalakításáról – határozottan oroszos jelleget adott a szobának. Korniss nem is tett cukrot a teájába, hanem szájába vett egy kockát, és arra nyelte a keserű folyadékot. Ez már tudatos orosz-kodás volt, mulatságos és ártalmatlan. De oroszos légkör...”

/31/ VAS I. : i.m. 607.

/32/ KÖRNER É. : Szentendre és a kelet-európai avantgarde Valóság, 1971/2. 82.

/33/ Két festő a Mentorbán. Népszava 1928. február 5. 7.

/34/ Kiállítás Magyarország 1928. február 5. 20.

/35/ FARKAS Z. : Visszafelé megyünk. Nyugat 1929. aug. 1. XXII. évf. 15. sz. 180.

/36/ VAS I. : i.m. 607.

/37/ Kép (Halas csendélet) (1929) olaj, vászon, elveszett. Megjelent (1930. okt.) 1931. januárjában az Uj Szin mutatványszámában 47. old.

/38/ A reprodukciók gyengesége miatt szinte kivehetetlen, Komiss Dezső szóbeli közlése alapján.

/39/ Zelk Zoltán "Sorok egy kép alá" című versét Komiss Kép (Halas csendélet) című kompozíójára írta, megjelent: ZELK Z. : Új asztalomhoz verseskötetében Budapest, 1932.

/40/ Trauner Sándor: Kép (1929) közli az Uj Szin 1931. jan.-i I. száma, 47. old.

/41/ VAS I. : i.m. 566. Kepes György szóbeli közlése alapján.

/42/ Lásd a 40. jegyzetet.

/43/ Munka 1929. 8. 229. Az ur és a termelő ember
Munka 1929. 9. 267. Racionalizálás
Munka 1929. 10. 297. Rajz
Munka 1930. II. 329. Rajz
Munka 1930. 16. 449. Rajz

/44/ CSAPLÁR F. : A Munka-kör képzőművészeti tevékenysége. Művészettörténeti Értesítő 1972. 2. sz. 136.

/45/ BODRI F. : Gyorsfénykép Kepes Györgyről.

/46/ KASSÁK L. : A KUT fiataljai, Munka 1930. február 12. 382. "Kepes képen a fotóbe-
ragasztás nem győz meg bennünket a különféle anyagok vegyítésének feltétlen szükségességéről.
Nem győz meg bennünket arról, hogy csak festékben nem tudta volna magát így, vagy talán
méginkább maradék nélkül kifejezni. Ez a fogyatékosága – írja Kassák – azonban nagyon is
időlegesnek látszik, s mint kritikus szemmel alkotó egyéniség könnyen tullephet rajta." Kassák
ekkor még nem ismerte eléggé a fiatalok újabb munkáit, többek között Kepes konstruktív-
szürrealis kompozícióját, a "Komp. Rosa Luxemburg halálára" című, hasonló technikájú lapot,
amelyen maradéktalanul megfogalmazta a dolgozatban kifejtett szintézis-problémát.

/47/ Hegedűs Béla Kép (1929) olaj, vászon, Közli az Uj Szin 1931. januári mutatványszáma,
47. old. El Liszickij VHU TEMAS- évkönyv 1927. közli Mácza J. : Legendák és tények,
60. kép.

/48/ VAS I. : i.m. 566.

/49/ VAS I. : i.m. 567.

/50/ K. A.: A legfiatalabb művészgeneráció kiállítása a Műcsarnokban. Pesti Napló 1928. május 20. 12. old.

/51/ YBL E.: A Képzőművészeti Főiskola kiállítása. Budapesti Hírlap 1928. május 20. 18. old.

/52/ U. O.

/53/ Pesti Napló id. helyen.

/54/ U. o.

/55/ YBL E.: id. helyen.

/56/ FARKAS Z.: i.m.

/57/ U. o.

/58/ Az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola rektori tanácsulésének jegyzőkönyve, 1929. május 31. rendes havi ért. Réti István igazgató beszéde megválasztása alkalmából.

/59/ Korniss Dezső önéletrajza (1967. jan.).

/60/ POGÁNY Ö. G.: A magyar festészet a XX. században Bp. 1959. 55.

/61/ Az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola jegyzőkönyve 1929. szept. 25-én rendes havi ülésen "... úgy határoz a tanács, hogy Korniss Dezső továbbképzősként való felvételét kérő folyamodványát elutasítja, sőt a főiskolára többé fel nem veszi".

/62/ Lásd a 14. jegyzetet.

/63/ Korniss Dezső és Kepes György szóbeli közlése alapján.

/64/ U. o. 1929. május 31. "elégtelen tanulmányi előmenetel s részben gyakori mulasztások miatt a jövő tanévre fel nem vehetők: Vajda Lajos II. év, Goldmann György III. év".

/65/ KORNISS D.: Önéletrajz id. helyen.

/66/ A KUT kiállításról Kassák Lajos ír kritikát a Munka 1930. febr-i 12. számában: A KUT fiataljai.

/67/ VAS I.: i.m. 565.: "A KUT kiállításán jártam a Nemzeti Szalon termeiben, olyan képeket kerestem, amelyek legalább némi nyomát fölfedezem a legújabb irányzatoknak, s végül az utolsó teremben megálltam egy eldugott kicsi kép előtt. Különös, átszellemtült leány-arckép volt..."

/68/ Lásd a 66. jegyzetet.

/69/ Lásd a 46. jegyzetet.

/70/ VAS I.: i.m. 566.

/71/ U. o. 592. old. "... a Munka-kör előadásain Kornissal együtt Zelk (művésznevén Zezo) ségedbohócaként szokott fellépni..."

/72/ Egy fénykép dokumentálja a tényt – a visszaemlékezések mellett –: RONAY Gy.: Kassák Lajos tanulmányában közli a Munka kórus fényképfelvételét, Vajda Lajos jobbról az első. Bp. 1971. 214.

/73/ Trauner Sándor (DOR): Az Ur és a termelő ember. Munka 1929. 8. 229.

/74/ DOR: Az emberiség szaporodása c. cikk mellett szerepel 297. old., Korniss Jusztus Pál "A mezőgazdaság világháza" című cikke mellett 305. old.

/75/ DOR: Prostitúció Munka 1930. január 11. 329. old. A Munka szexuális anketje mellett.

/76/ Korniss: Rajz. Munka 1930. január 11. 337. Korniss: Rajz. Munka 1931. október 19. 497.

/77/ Lásd a 76. jegyzetet.

/78/ Schubert Ernő: Rajz. Munka 1930. 12. 361.

Rajz. Munka 1930. 14. 417.

Rajz. Munka 1931. 17. 473.

Rajz. Munka 1932. 21. 561.

Rajz. Munka 1933. 27. 753.

/79/ Kassák Lajos rajza a Munka címlapján. Munka 1931. március 17. sz. III. évf. címlap, aláírás nélkül.

/80/ MÁNDY S.: Vajda Lajos Bp. 1964. 8. "A vizionárius Csontváry, az expressziven szerkesztő "Nyolcak" s a józan ihletettséggel konstruktivista avantgarde – ezekből a szálakból szöhetők tovább a XX. század magyar művészetének legfontosabb hagyományvonalai. S ilyen előzmények után lépett fel Vajda Lajos a maga konstruktív szűrrealizmusával, amelyben gondolat és látvány merőben új szintézisét teremtette meg."

Ugyancsak MÁNDY S.: Ember és térszemlélet alakulása Vajda Lajos művészetében (1966). Előadás Pécsen, a Nevelők Házában, Vajda Lajos Emlékkönyv 150. old.

"Az 1935-36-os vonalrajz-periódus idején így ír: "A fő hangsúlyt a konstruktivitásra, a kép térbeli alakítására fektetjük..." – stb. "Ezenkívül próbálkozom azzal is, amivel eddig az orosz filmtéoretikusok foglalkoztak: hogy hogyan hat egy tárgy, ha azt behelyezzük egy más, idegen objektumba." Ezzel a módszerrel készülnek egymásba montirozott, végtelen változatos motívumrajzai... Vajda ilyen szerkesztőelven épülő rajzvilága mindjárt a kezdetben a hagyományos térkonceptióval való tudatos szakításra utal." Ebben a megfogalmazásban úgy tűnik, mintha az új térkonceptió megfogalmazása 1935-36 körül kizárólag Vajda fellépéséhez fűződne. A "mindjárt a kezdetben" megfogalmazás így 1935-öt teszi meg kezdetnek, holott már 1928-29-ben Trauner, Korniss, Hegedűs, Kepes, kisebb mértékben Schubert munkáin teljesen tisztán jelentkezik a probléma felvetése – bár néhol még a hatások iskolásabb átvételével. Ezt a dolgot tárgyal és bemutatott anyag meglehetősen plasztikusan mutatja. Így az 1935-36-os kezdet inkább újrakezdés, és elsősorban az 1934-ben hazatérő Vajda számára, aki az orosz avantgarde filmművészet hatása alatt évek óta fotómontázsokat készít, mivel a képzőművészet hagyományos eszközeit szegénynek érzi súlyos és megrázó mondanivalói hordozására. Ez esetben, úgy tűnik, inkább a problémafelvetés kontinuitásáról van szó, és Vajda rajz-montázs technikája új közegben veti fel a korábban megfogalmazott és meglehetősen kiérlelt problémát. E problémákat elsősorban – a művészcsoporthozzászólása után – Korniss Dezső művészete őrizte, fejlesztette tovább.

/81/ KÖRNER É.: Vajda Lajos művészete. Valóság 1964/9. sz. Vajda Lajos emlékkönyv 98. old. "... Ő maga egy 1936-ból való levelében "konstruktív-szűrrealista sematika" megjelöléssel illette azt, amit akkor csinált, vagyis a szentendrei motívumgyűjtésének anyagából készült montázsait. Ezt a megjelölést csak feltételesen fogadhatjuk el, ha erre az időszakra alkalmazható is, utolsó két évre... semmiképpen nem vonatkozik."

/82/ Antoine Pevsner – Naum Gabo: Realista manifesztum 1921, Tatlin produktivista kiáltványa; Rodcsenko és a LEF programja

/83/ Korniss Dezső: Kép (Hallas csendélet) 1929. Trauner Sándor: Kép 1929.

/84/ Hegedűs Béla: Kép 1929. Korniss Dezső: Asztalosműhely 1929.

/85/ VAS I. : i.m. 567.

/86/ U.o.

/87/ KASSÁK L. : A KUT fiataljai.

Munka 1930. február 12. 382. "... művészetükben (= mármint a KUT-ban kiállító hat festő művészetében - H.L.) tul vannak a zöld ifjak dadogásán, lefokozott színeikből leegyszerűsített, kiegyensúlyozott formáikból mély emberi líra szól..."

/88/ Ekkor készülnek a dolgozatban már elemzett fejsorozat további lapjai is, így a Copfos leányfej I. (1932), pasztell, gouache, papír, 44x30 cm; a Copfos leányfej II. (1932), olaj, papír, 31,5x28 cm; a Kék fej (1932), olaj, papír, 28,5 x 27 cm; a Fiu fej (1933), olaj, vászon, 27,4 x 22 cm; a Fej (1933), olaj, vászon, 28 x 23 cm; a Narancs fej (1933), olaj, karton, 68,5 x 40 cm; valamint a Női fej (1930-as évek legeleje), olaj, karton, falemezen, 27 x 21 cm.

/89/ Zelk Z.: Négy szemközt Tükör 1967. márc. 28. 13. 10.

/90/ Parasztasszony (1933), olaj, papír, 33 x 18 cm.

A képet Pesterzsébeten festette Korniss, de témája - amennyiben mint téma jelentkezik itt - paraszti. (Kornissék ekkor maguk is állatot tartottak, földet műveltek Pesterzsébeten.) Rendkívül finom hideg szürkék, kékek, lilás-vörösek adják a kép alaptónusát. Az ugyancsak 1933-as Bölcsővel és Tájkompozícióval ellentétben ez a kompozíció sokkal szigorubban kötött, zárt ritmikai egység. Szinte architekturálisan szilárd, tömbszerű. Finom dekorativitásban jelentkeznek a mértani elemekre redukált nagy formák, de nem geometrikus elvontságokban, hanem élő, puha, de határozott körvonalakkal. Kiszámított dekoratív színritmusa a homogén színezők által közvetített mozgás, e sikok egymásra felelgetése által mozgatja meg, rendezi az architekturális formákat. Itt tehát a két évvel későbbi Szentendrei motívum I., II., III., és IV. c. képek - már kiérlelt, tudatosodott formában való előlegezése, a síkdekoratív rendszerek problémáinak megfogalmazása jelenik meg. Még egy érdekes mozzanat: a később Vajda ikonképein, és megint később Barcsay monumentális figuráin (Mozaiktervek) jelentkezik a fejformának meglehetősen rokon felfogása Korniss Parasztasszonyával. Korniss képén a fej koncentrikus körsávokból épül fel, a kendő, a haj és az arc redukált formáiból. A nagy kerek forma megváltoztatja az alak arányait is, mintegy felnagyítja az alak jelentőségét. Bár Kornissnál alapvetően dekoratív felosztásban jelentkezik, az előbbi képi gondolat némiképp rokonítja vele Vajda ikonos képeinek fejformáit, anélkül, hogy annak misztikus-szagrális jelentéskörét érintené.

Bölcső (1933), olaj, papír, 30 x 43,5 cm;

Tájkompozíció (1933), olaj, papír, 30 x 43,5 cm.

/91/ Csendélet asztalon (1935), olaj, papír, 63 x 44 cm; Monostori csendélet (Csendélet asztalon II.) (1935), olaj, vászon, 114 x 76 cm;

Szentendrei motívum I. (pasztell változat (1935), pasztell, papír, MNG; Szentendrei motívum I. (olaj változat) (1935), olaj, vászon, 138 x 65 cm;

Szentendrei motívum II. (1935), olaj, vászon, 120 x 140 cm;

Szentendrei motívum III. (1935), olaj, vászon, 80 x 100 cm;

Szentendrei motívum IV. (1935), olaj, vászon, 90 x 45 cm.

/92/ Nem csupán időbeli lehatárolás, mesterséges beosztás az első, illetve második szentendrei periódus terminológia. 1945 után kibontakozó fejlődés több szempontból eltér a háború előtti évek festői megoldásaitól, bár kétségtelen, hogy a szerves fejlődés és kontinuitás problémámfelvetés, a motívumanyag lényegi azonossága árnyalttá finomítja a különbségeket. Elsősorban a mikrokozmosz fellazulása, megkérdőjelezése, másrészt a képi szerkezetek belső mozgásának intenzitása, a groteszk elemek jelentkezése jelzi az új problémákat, melyek messze vezetnek a dolgozatban tárgyalt kor-szaktól.

/93/ RONAY GY. : Kassák Lajos Bp. 1971. 8.
Arcok és vallomások.

/94/ Haulisch Lenke "Szentendrei festészet kialakulása, története, és jelentősége a felszabadulás előtt" című kandidátusi értekezésének vitája. Művészet-történeti Értesítő. 1972. 284.

"E nem egészében körvonalazott programot (Korniss Dezső szentendrei programjáról van szó - K. S.) bizonyos okok folytán, melynek taglalására itt nem térhetünk ki... az utóbbi időben a zsurnalisztika Vajda Lajosnak tulajdonítja, jöllehet a levelezésből, melyet gyakran idéznek, nem ez derül ki: Szentendrén Korniss elképzeléseit magáévá tette az 1935-36-os években, ezért is közli ezeket a tártalálás izgalmaiban menyasszonyával, akivel korábbi együttléteik alatt erről nem beszélt. Korniss és Vajda 1937-től szátváló utja pontosan mutatja a nézetkülönbségeket."

/95/ VAS I. : i.m. 564.

/96/ VAS I. : i.m. 621.

/97/ Uj Progresszív Művészek kiállítása Pesti Hírlap 1930. március 29. 7.

/98/ A Pesti Hírlap kritikusanak sorai megfelelnek a Vas István által leírt Vajda műveknek részleteivel: "Ezek nagyrészt montázsok voltak, a szó szoros értelmében, felragasztott fényképekkel és újságvágásokkal, amelyek a szövegükkel, a szocialista irányzatossággal szerkesztett egymásmellettségükkel is jelentettek valamit. Az én szememben ez a montázstechnika meg Vajda száraz, aprólékos rajzolás módja is igazolta társainak és Kassáknak lekicsinyítő véleményét. Később tudvalevőleg egészen másfajta művészetet sikerült teremtenie..."

/99/ Pesti Hírlap id. helyen "Érdekes kiállítás, koratavasz, fiatalság - örülhet neki az ember, mint a tavasznak, mint a fiatalságnak."

/100/ Fej (1932) olaj, papír, 31,5 x 28 cm a művész tul. Kék fej (1932) olaj, papír, 28,5 x 27 cm a művész tul.

/101/ Konstrukció (Három négyzet) (1928), olaj, vászon, fára ragasztva, 39,5 x 35,5 cm, 29,5 x 22,5 cm;
Geometrikus kompozíció (1928), papír, pasztell, 16,1 x 15 cm

/102/ Fiatal festő (1925), tempera, papír, 24,4 x 15,6 cm;
Két fiuakt (1925), tempera, papír, 22 x 12 cm;
Barna női akt (1925), tempera, papír, 25,3 x 12,6 cm;
Barna leányfej (1925), olaj, papír, 36 x 29,8 cm.

/103/ KÖRNER É. : i.m. 40.

/104/ Kepes György és Korniss Dezső szóbeli közlései alapján.

/105/ Zászló-sorozat, Szürmotívum-variációk stb. 1967-68-tól foglalkozik újra Korniss a népi ornamentika és himzés-motívumok primér strukturákba szervezésével, ezzel párhuzamosan a színnek primér, illetve konvencionális-szimbolikus jelentéseket közvetítő rendszerekbe szervezésével - zászló-sorozat.

Summary

THE FIRST CREATIVE PERIOD OF DEZSŐ KORNISS 1923-1933

Dezső Korniss (born in Beszterce, December 1, 1908) was brought up in narrow circumstances. He began to learn drawing as early as 1923 and from that time on he prepared consciously for a painter's career. He attended the private course of Artur Podolini Volkman where his companions were Sándor Trauner, István Dési-Huber and Andor Sugár. In 1923-24 he spent a year in Holland by the help of the

League for the Protection of Children. Here he became acquainted with the works of the Stijl group. On this occasion he visited Vilmos Huszár as well, in whose studio he could see some other works by the group that made a strong impression on him. Of the early masters Rembrandt, Frans Hals and Vermeer were those who attracted him the most. Between 1925 and 1929 he studied at the Academy of Fine Arts under the guidance of István Csók and János Vaszary. Starting from the decorativism and colourism of Post-Impressionistic tradition the sequence of his works of the period shows a steady progress towards the structural rigorosity of Cézanne's paintings. At that time his ideals were Picasso, Braque and Matisse. In 1926 he exhibited four aquarelles in the Ernst Museum. In 1927 he began to paint his series of "heads". From that time on his works revealed an increasing influence of the Soviet-Russian constructivism and of the Bauhaus. At the Academy a small group was formed whose members were – besides Korniss – Trauner, György Kepes, Ernő Schubert, Béla Hegedűs, Lajos Vajda and Béla Veszelszky. They also took part together in the Students' Exhibition held at the Műcsarnok (Art Hall) 1928. Among their works on show there were also "constructions" combined with photo-montage following a method developed by Lissitzky. Some of the photo mountings revealed also the artists' social and political interest. Among the representatives of the reactionary official policy of national education the exhibition roused such an indignation that the artists had to leave the Academy. The young painters were soon admitted by the KUT. In these years Miklós Rózsa reproduced some of their works in his periodical "Uj Szin" (New Scene). In January 1930 they had an exhibition at the Nemzeti Szalon (National Salon). The art of Korniss was represented here by an "ideal head" about which one can read some beautiful passages in István Vass's memoirs as well. Kassák gave an appreciation of the exhibition in the periodical MUNKÁ ("Labour"). The group joined the MUNKÁ-circle lead by Kassák but soon at the end of 1930 they broke off relations because of the disparity of their artistic views. In March 1930 there followed a new exhibition at the Tamás Gallery – that usually gave support to progressive artistic movements – under the title "New Progressive Artists". This time thirteen painters and two sculptors had shown their works. The two large paintings exhibited by Korniss had been composed according to the principles of the so-called "constructive-surrealist schematics" including also the application of photos stuck on the surface of the paintings. His deep interest in social problems was closely associated with a thorough study of the achievements of modern art. Soon after the exhibition the group dissolved and each of its members left for Paris or Berlin. In 1931 Korniss returned to Hungary. Of the six only Vajda followed him to Hungary, in 1934. In Hungary Korniss set to work again, now all alone. In 1933 he started working out a new program. At that time his attention was drawn by the popular vocabulary of forms and composition. It was Bartók's music in which he recognized the idea that was to be developed by him somewhat later in Szentendre: "the unity of popularism, humanism and Europeanism". In his new creative period beginning in 1933 his "constructive-surrealist" compositional method was developed further towards decorativism. Thereafter his pictorial motifs also underwent a change; in 1933 his first creative period came to an end.