

## KORNISS DEZSŐ MÁSODIK ALKOTÓI KORSZAKA.

1933 – 1937

Ahhoz, hogy az 1933-tól kezdődő "első szentendrei periódus" (1) sajátosságait feltárhassuk, vissza kell térni az 1930-as esztendőhöz, az "érzelmek szabadsága" élményhez, Bartók zenéjének felfedezéséhez s néhány irodalmi jelenséghez. Az "érzelmek szabadsága" kifejezés Vas Istvántól származik. (2) 1930 nyarára tehető ez a közösen átélt nagy élmény, mely a fiatal festők (Korniss, Hegedüs) és a fiatal költők (Vas, Zelk) életében, gondolkodásában és művészetfelfogásában fontos változásokat idézett elő. (3)

### AZ „ÉRZELMEK SZABADSÁGA”

"... ennek a korszakunknak mozgató és összetartó energiája nem az akarat volt, és nem a tudat, nem politikai szándék, nem is művészi törekvés, hanem a felszabadult érzelem. Hiszen az "érzelmek lázadása", mely szembe fordított minket Kassákkal, és amelynek következtében ilyen kóbor bandákba verődtünk, éppen ezt készítette elő, az érzelmek felszabadulását, és az addig homályos jogukért tudatot feszítő érzelmek az így elnyert szabadságban nyújtózni kezdtek és erőre kapni..." – írja Vas István. (4) Másutt "tulcsorduló érzelmekről" ír, "forró és feledtető összekarolásokról". Nagyon fontos az érzelmeknek, illetve az érzékiségnek ez a hatalmas, friss, sémákat öszszerozpantó betörése a fiatal művészek és költők világába. Anélkül, hogy túlértékelnénk ezt az alig három hónapig tartó korszakot, fel kell figyelniük arra a mély és jelentős hatásra, melyet ez az élmény gyakorolt a fiatalokra. Korniss Dezső "első szentendrei korszaka" néhány mozzanatának csiráit is itt kell keresnünk, nevezetesen a festői érzékiség, a dekorativitás képszerző elemmé válásának csiráit. Természetesen az "érzelmek szabadsága" első-sorban élmény volt, életélmény, s csak később ragadhatók meg ennek képi strukturává szervezett objektivációi.

Ugyancsak Vas írja a kis társaság szemléletét és hangulatát kifejező sorokat: "... még a művészet kérdéseiből sem az foglalkoztatott bennünket, ami tavasszal: hogyan lehetne azt a formavilágot, amit Kassák importált, a mi alkatunkhoz, feltételeinkhez és szükségleteinkhez átszabni – már a modernség is főleg annyiban érdekelt – és ezzel árultuk el csak igazán és gyökeresen Kassák felfogását és tanítását –, amennyiben az érzelmek korlátlan-ságának és mindenhatóságának kifejezésére alkalmasnak láttuk." (5)

Természetesen ez az érzelmi-szellemi állapot – és ehhez kapcsolódó művészetfelfogás – ilyen tulzó formában csak rövid ideig éltette a fiatal művészeket. De ez nem jelenti azt, hogy Korniss – vagy a társaság többi tagja – végérvényesen és radikálisan szakított volna a konstruktív művészettel és a szociális érdeklődéssel és állásfoglalással. Ujra és újra hangsúlyoznunk kell, hogy a költő Vas és Zelk számára ez az élmény radikálisabb fordulatot, "szakítást" jelent, míg Kornissnál inkább változásról, mint szakításról beszélhetünk, és inkább érzelmi-hangulati szinten, mint a konkrét képi strukturák szintjén. Ugyanis mind a költészet adottságaiból, mind a fiatalok eltérő személyiségéből következően, Vasnál, Zelknél jóval előbb és a műstrukturában megjelennek a változás nyomai, az új orientáció – a Nyugat – hatása. Korniss festői fejlődése egyenletesebb, nem mutat szakadékszerű törést. Mindezek az élmények Kornissnál később, áttételesebben, a képi rendszerekbe strukturálisan jelentkeznek. Az éles váltás helyett a művészi "telitődés", felkészülés és bizonyos érettség állapota ez – "... azt éreztük, hogy végetért az ifjúság és megkezdődik a felnőtt élet, a valóság" (6) – és nem a harc, megrendíthetetlen ítélkezése. Tulzás lenne végérvényes, gyökeres szakítást feltételezni a Kassák-körrel, vagy akár az "avantgarde"-dal (7), magával Kassákkal pedig egyáltalán nem fordulnak szembe a festők, akik végig egyik mesterüket tisztelik Kassákban, de nem fogadják el optimizmusát és nem akarják ismételni a kassáki megoldásokat. Kepes, Korniss, Trauner művészetében már korábban is megvoltak azok a mozzanatok, melyek megkülönböztették munkáikat a huszas évek internacionális konstruktívizmusának orosz, Bauhaus- és holland modelljétől, illetve a kassáki modelltől.

Az "érzelmekek szabadsága" betetőzése volt a fiatal művészek lassan érlelődő világszemléleti fejlődésének, melyben nyilvánvalóvá vált az új generáció rezignáltabb, illuziótlanabb, pesszimistább alaphangulata, és – ezzel összefüggésben – fokozott érzékenysége a hétköznapi realitás és az érzéki világ jelenségeivel szemben. Nyilvánvalóvá vált, hogy idegenek a patetikus feladatváltások, heroikus gesztusok, a sokszor irreálisan optimista és "büszkén donquijotei" küzdelem, az aszkézis. (8) S nyilvánvalóvá vált, hogy a körzővel-vonalzóval mindent "megoldó" mérnök-művész elsősorban mint művész fontos számukra – mint egy sajátos képi világot teremtő ember –, nem pedig egy világnézet emblémájaként, egy optimista etika büszke szimbólumaként.

Az "érzelmekek szabadsága" élmény nem előzmények nélküli fordulóponthoz vezet a fiatal művészek, költők fejlődésében. A közösen átélt felszabadító élmény nem csak lezárta egy szakaszt a művészcsoport életében, de maga a csoport is felbomlott. Ezt támasztják alá Korniss Dezső és Kepes György közlései (9), illetve Vas István sorai: "Nemigen sejthettük, hogy jó ideig nem találkozunk, ... de azt éreztük, hogy végetért az ifjúság ... A sziget (– az "érzelmekek szabadságát" betetőző közös kirándulás – H. L. –) általában is fordulóponthoz, sőt, hirtelen lezárást hozott a mi rövid és heves közösségi életünk történetébe, még azok számára is, akik nem jöttek velünk a szigetre – vagy csak véletlenül esett egybe érzelmi lázadásunk lehetetlenülésével?" (10)

Ugy tünik, nem teljesen véletlen egybeesésről van szó. Mind az előzmények, a művészi és világszemléleti változások, mind a körülmények, a politikai szituáció rosszabbodása, a létbizonytalanság, a fiatalok elzártsága, a kivetettség

élménye, mind pedig ennek a heves kitörésnek a hosszú távon való tarthatatlansága együttesen alakították így a csoport életét.

Az "érzelmekek szabadsága" élmény korszakzáró szerepét erősíti a fiatal művészek 1930-as párizsi és berlini útja, mely Trauner, Hegedüs és Kepes számára végleges döntést jelent: többé nem térnek haza. (11) Azonban Korniss – és más vonatkozásban Vas és Zelk – számára korszaknyitó jelentőségű is, ugyanis művészetük továbbfejlődésének fontos mozzanatát jelenti. Korniss 1933-tól kezdődő "első szentendrei korszakának" festői világában megerősödik az emocionális töltés, s fokozódik a szín belső tartalékainak, motívumteremtő szerepének hangsúlyozása. Motívumanyagában népi és tradicionális elemek jelennek meg, s felerősödik a konkrét helyzetre, környezetre, kulturkörre való vonatkoztatás igénye. Mindezen változások kezdete az "érzelmekek szabadsága" élményhez kapcsolódik Korniss művészetfelfogásában.

Ide nyulik vissza a Korniss életművében oly sokszor emlegetett, s műveiben kimutatott zenei hatások, asszociációk eredete. Sokan és sokat irtak már Korniss – és Vajda – kapcsán a bartóki zenével fennálló kapcsolatáról. Maga Korniss is többször megemlíti ezt a viszonyt. (12) Vas egy másik, természetesebb-ösztönösebb oldalát mutatja meg ennek a – később tudatosuló – viszonyt. Ez éppen Korniss új művészi világának érlelődésekor, az új festői rendszeralkotás genezisekor sokkal érdekesebb, mert elementárisabb, és így rámutat a később művekben vizuálisan konkretizálódó jelentések születésére. Még azelőtt mutatja be Vas ezt az érzelmi kapcsolatot, mielőtt Korniss festészetében strukturálisan megjelent volna, azaz mielőtt konkrét képi rendszerekbe szerveződött volna.

"Nemsokára kialakult az a szokásunk, hogy amikor népdalainkat, pontosabban a Bartók–Kodály-gyűjtés dalait énekeltük az éjszaka csendjében, összeölelkeztünk, gyakran egymás vállára hajtva a fejünket, fiuk a fiukéra – persze, lányokéra is, aki tehetett. Mert a népdaléneklést sem hagytuk abba, sőt: ha ezek a személytelenül létrejött régi remekművek már télen is (– 1929–30 telén – H. L. –) alkalmasak voltak rá, hogy a mi szemérmesen személyes és kimondhatatlanságig vadonatúj érzéseinket áttételesen egyszerű közegükbe fölvegyék és borzongatóan érthetővé tegyék, most örök és készséges közegükbe fogadták azt az egész kezdődő-érzelmi zürzavarunkat, amelyről magunknak is csak homályos előérzeteink voltak – annyira magunkévá tettük abban az időben ezt az ősrégi, de modern hatású kifejezőmódot, hogy nem csak kihallottuk belőle a századokon át beleivódott jelentéseket, de képeit is, fordulatait, nyeivét és dalamát hozzá tudtuk hajlítani a magunk új, titkos jelentéseihez" – írja Vas. (13) Itt emlékeztetünk kell Kassák és köre elutasító álláspontjára a népdallal, népművészetrel, illetve a népiesekkel szemben. Érdekes az a vita Kassák és Erdélyi József között a Cobden Szövetségben, melyről Vas tudósít. (14) Vas "két szélsőségnek" nevezi a két költő álláspontját, s ennek nagy jelentősége van Korniss "első szentendrei periódusa" művészetfelfogásának megértésében. A Kassák képviselte "steril" konstruktivizmus, illetve Erdélyi népiessége ekkor tűnik a fiatal művészeknek "szélsőségnek", míg korábban, főleg a költők, egyértelműen Kassák eszményeit vallották magukénak. Az "érzelmekek szabadsága" viszont a népdal és a születő népiesség felé fordítja őket, anélkül, hogy az irodalmi népiesség feltétlen híveivé váltak volna. Az ellentét természetesen nem ilyen egyszerű. Egyrészt a költők eleve máshogy kapcsolódnak Kassákhoz,

mint a festők. Nemcsak más mélységben, erősebben, hanem más minőségben, más szálakon. Másrészt pedig mind a festőket, mind a költőket egyéb különböző hatások is érik, mint Kassák konstruktivizmusa. Kepes, Korniss, Trauner, valamint Schubert, Hegedüs, Vajda és Veszelszky, lényegében "készen" kerülnek a Kassák vezette Munkakörbe. (15) De nemcsak a különböző hatásokat kell figyelembe vennünk, hanem a festők életének és munkásságának egyéni eltéréseit, sajátosságait. A fent említett "két szélsőség" nem is teljesen egy időben hatott a fiatalokra, s nem is mindegyikükre. S az még jobban mutatja a helyzet összetettségét, hogy az élesen "népies-ellenes" Kassák maga is közöl "népies témáju", realiztikus-naív stílusban készített rajzokat. (16) A fiatal festők munkásságában 1930-ban nem találjuk az un. "népiesség" hatását. Az akkor bontakozó, s számos különböző művészi, ideológiai irányzatot egybegyűjtő népies költészet (– tágan értelmezve, József Attilától Illyésen át Erdélyiig –) és a népdal felfedezése ekkor, 1930 nyarán, elsősorban érzelmi, nem tudatos, élet-szemléletbeli, hangulati változás jele, tünete a megfogyatkozott számu művész-csoport tagjainál.

Korniss Dezső "első szentendrei korszaka" kialakulásának szempontjából torzító leegyszerűsítés lenne tehát, ha az 1933 körül kikristályosodó új alkotói periódus szellemi, művészeti előzményeit, kialakulásának összetett folyamatát erre a banális kijelentésre redukálnánk: "két szélsőség között". Ugyanakkor ennek a kijelentésnek is van bizonyos érvénye, természetesen metaforaszerűen értve. Korniss megtarja, pontosabban továbbépíti a konstruktív képi rendszert, ugyanakkor népi, tradicionális, helyi kötődésű motívumokkal konkretizálja, értelmezi azt. Az irodalmi népiesség Féja–Németh–Illyés–Erdélyi–Kodolányi nevével fémjelzett irányzatához viszont Korniss művészi programjának, művészetfelfogásának egyáltalán nincs köze, sőt, azzal ellentétes, attól alapvetően eltérő céljai vannak.

Éppígy metaforaszerűen értékelhető Vasnak az a – nagyon is találó – kifejezése, hogy "Ősrégi, de modern hatású kifejezőmód" a népdalé. Ez az a mozzanat, amit Korniss, párizsi útja előtt, de Párizsból való hazatérte után is, olyannyira értékelt Füst Milán költészetében. Ugyanez a gondolat korábban is felbukkan, mégpedig Korniss fejsorozatának értékelésekor. (17) Ebben az esetben is könnyű lenne egyszerűen "neoklasszicistának" vagy klasszicizáló tendenciának minősíteni ezeket a fejkompozíciókat – figyelmen kívül hagyva a szoros kapcsolódást Cézanne racionális (s egészen más értelemben "klasszikus") művészetéhez, valamint Matisse, Picasso, Braque, Leger festészetéhez –, csak hogy ez valószínűleg semmi érdemlegeset nem jelentene a Korniss-művekre nézve, sem pedig a történeti elhelyezést, értelmezést nem segítené, sőt, például a magyar neoklasszicista "római iskola" törekvéseivel egybevetve Korniss műveit, kimondottan hamisnak, alaptalannak, zavarónak bizonyulna ez a felületes értelmezés.

Az 1930 nyarára alaposan megfogyatkozott társaság tagjai számára a népdalok, Bartók felfedezése, a népies költészet (18) megismerése, Füst Milán súlyos, fenségesen komor költészetének bensőséges ismerete új távlatokat, új művészi lehetőségeket jelent: az alkotói személyiség szabadabb kifejezésének lehetőségét és a konkrét motívumokhoz, az érzéki világhoz való kötődés lehetőségét. (19) Mindennek konkrét festői kibontakoztatására már csak Korniss Párizsból való

visszaérkezése után kerül sor, mikoris Korniss – a festészetben – teljesen társtalanul lát munkához, s csak néhány jóbarát, Vas, Zelk, Déry szellemi támogatására számíthat. 1930 nyarán mindez még a primér átélés, életpélmény szintjén jelentkezik, érzelmi azonosulásként egy nyíltan szubjektivebb, rezignáltabb s az érzéki világhoz erősebben kötődő világszemlélettel. Az a strukturális és művészetszemléleti kapcsolódás Bartók zenéjéhez, ami 1933 után Korniss műveit jellemzi, ekkor még egyáltalán nem jelenik meg. Bartók ekkor elsősorban magát a népdalt közvetíti a fiatal művészeknek, melynek felfedezése s a vele való szubjektív "azonosulás" vagy átélés tünete egy világszemléleti erjedésnek, átalakulásnak. Tünete egy olyan szellemi állapotnak, melyben új, teljesebb, konkrétabbnak tűnő művészetfelfogás forrásai után kutatnak a fiatal művészek. Nyugtalan, kereső, érzelmes és "nyitott" állapot ez. Ekkor válnak nyilvánvalóvá számukra a Munka-körrel való szakítás következményei. Ekkor már tudatosodnak ennek az elválásnak érzelmi, művészi, világszemléleti okai. És ekkorra már az új művészgeneráció (20) érettebb, kiforrottabb tagjai nem azonosulni akarnak a megelőző korszak egyik sajátos és kimagasló alkotójának művészetével és világszemléletével, hanem már képesek – és szándékukban áll – megragadni saját generációjuknak, életkörülményeiknek, társadalmi és politikai helyzetüknek, művészi céljaiknak, ambícióiknak sajátosságait, egy szótval saját életüket. Ahogy Németh Lajos írja: "A harmincas években jelentkező új generáció tagjainak már nem adatott meg elődeik csüggedéssel és reménnyel, illúziókban hívó idealizmussal és racionalizmussal keveredő szemléletmódja. Valóságuk, amelyből élményeik fakadtak, már az ellenforradalmi kor és a prózai mindennapok voltak, és jövőjük a korszak tragikus záróakkordja, a minden eddiginél öldöklőbb második világháború. Indulásukkor szilárdult meg a magyar fasizmus, alakult ki a szociális demagógiától átszórt sovinszta faji ideológia. A magyar társadalom torz fejlődése, a demokratikus tradíció hiánya miatt nem alakulhatott ki erős antifasiszta egységfront, a haladó erők elszigetelődtek." (21) Németh Lajos elemzésével megegyezik Fenyő István elemzése Vas István (valamint Radnóti Miklós, Weörös Sándor, Hajnal Anna) generációjának "művészi közérzetéről": "Ekkor már antológiákban is szerepelnek, s ezek nyomán nyilvánvalóvá válik, hogy bennük már megcsappant bátyjaik, Illyésék, Szabó Lőrincék harciassága, eltökéltsége, társadalomváltoztató hite. Csendesebbek, fáradtabbak – és kiábrándultabbak." (22) És amilyen találó ez a jellemzés a fiatal költők ezen generációjára, annyira találó a Vas és Zelk baráti körébe tartozó, velük egykoru, 1930-ig együtt dolgozó fiatal festőkre is. Sem Korniss, sem társai nem élték át érett fejjel az 1918–19-es forradalmi változásokat, még kevésbé egy forradalomra érlelődő társadalom izgatott és ellenmondásos világát nem ismerhették. A fehérterrort követő konszolidációban nőttek fel, többnyire nehéz körülmények között. A politikai életet kora ifjúságuk éveiben még erősen megülte a nemrég megfékezett radikális, "keresztény-nemzeti" szélsőjobboldali demagógia. A harsány, gátlástalan, szélsőséges indulatokat felkorbácsoló, tudatosan szító és meglehetősen ujszerűen demagóg politikai jelszavak áradata után a Bethlen-féle konszolidáció toleránsabb, kompromisszumokra inkább hajló, liberális engedelményeket is tevő politikája (23) pedig érdektelen volt a fiatalok számára. De a baloldali mozgalmak szervezetei sem váltak igazán fórumává Korniss és barátai művészi törekvéseinek. Sokkal inkább érzelmi, politikai el-

kötelezettséget, eszmei hovatarozást jelentettek, de nem vagy csak nagyon kevésbé, aktiv pártmunkát. Korniss, mint barátai körében mindenki, egyértelműen szocialistának tartotta magát, de a szociáldemokrácia opportunizmusa (24) épp-ugy távoltartotta őt és barátait a szervezett pártélettől, mint a kommunisták szektássága, kulturpolitikai türelmetlensége és merevsége, melyről Vas könyvében több helyen olvashatunk. (25) Nem vonzotta a fiatal művészeket a szervezett pártélet, mert éppen a számukra leglényegesebb területen, a művészet, irodalom, kultura kérdéseiben értetlen és olykor rosszindulatu vagy legalábbis bizalmatlan elutasításra találtak. (26) Megzavarta és riasztotta Kornissékát a mozgalmon belüli számos, egymással éles vitát folytató irányzat és a szektás demagógia is. Vas szellemesen "okoskodó izgágaságnak" nevezi az oppozíció-sok politikai vitáira jellemző hangvételt, melytől ő is, barátai is elkedvetlened-tek. Ugyanakkor találóan mutat rá, hogy a "hivatalos" kommunista vélemény, az oppozíció-sok véleménye vagy a szektás Munka-kör-tagok véleménye nem sokban különbözik a művészet kérdéseinek értékelésében és a modern művészet-nyakvó elutasításában. "Különben is, hiába szaporodtak és hevesedtek vád-jaik (– az oppozíció-sok vádjai – H. L.) a kommunisták ellen – ami a mi kapcsola-tainkat a kommunistákkal megnehezítette, az a művészetpolitikai merevség, őket a legkevésbé ingerelte, hiszen bennük is megvolt ugyanaz a merevség, talán még fokozottabban is: habár eltérő politikai szempontokból, de egyelőre még frissebb szigorúsággal ítélték meg, mi az, ami hasznos vagy veszélyes az irodalomban, és legkevésbé ők is annak tudtak megbocsátani, amit a semleges vagy individualista, vagy éppen a tiszta művészet szidalomszavával illet-tek." (27)

A baloldali mozgalomban felbukkanó, többnyire harsány, fámadó és "balos" demagógia alapvetően művészet-ellenes voltát Vas, Zelk, Korniss és barátaik pontosan érezték akkor is, ha nem volt világos minden esetben a demagóg-frázisáradat mögött meghuzódó ideológia. Akár a kommunisták, akár az oppo-zíció-sok, akár a Munka-kör szektás tagjai részéről hangzottak is el a támadá-sok, ezek hevesége és merevsége szinte egyforma volt. Ezek a támadások fo-kozták a fiatal művészek elszigetelődését.

Az "érzelmek szabadsága" élmény tehát nemcsak a fiatal művészek által – az 1920-as évek harmadik harmadában – kialakított művészi és világszemléleti eszményektől való eltávolodást jelenti, s nem is csak egy új, gazdagabbnak tar-tott világvé csiráinak megjelenését, hanem a fiatal költők, festők politikai el-szigetelődését, magányát, fórumnélküliségét is. "A magam számára persze még nem értem be ezzel a nemleges politikai tisztességgel, én még kommunis-tának tartottam és vallottam magamat, sőt, a Kassákkal történt szakítás óta határozottabban is, mint eddig. De bárhogy is megerősödött a politikai meggyő-ződésem, ugyanakkor kezdtem riadtan észlelni magamban a sehová nem tartozás érzését" – írja Vas. (28) A fokozódó elszigetelődés, a létbizonytalanság, a po-litikai és gazdasági helyzet nyomasztó rosszabbodása erősítette a kiuttalanság érzetét, melyből Korniss nem a kassáki világvépet, sem a – sokszor áttekint-hetetlenül kusza – "balos" irányzatok által hirdetett radikális megoldásokat ta-lálta kiutnak, noha mindvégig kommunistának vallja magát, és személyesen is részt vesz baloldali szervezetek munkájában, illetve baloldali lapokban. (29) Bár Korniss részt vállalt a Szocialista Képzőművészek Csoportjának megszer-

vezésében, s egy ideig a csoport munkájában is közreműködött, (30) és díjat is nyert az 1942-es "Szabadság és Nép" kiállításon (31), mégse tartozott az állandó csoporttagok közé. Szoros barátság fűzte Goldman Györgyhez, akivel már 1930 márciusában együtt állít ki a Tamás Galériában "Uj Progresszív Művészek" címen. (32) Goldman, aki mindvégig kitartott a Szocialista Képművészek Csoportja mellett, portrét is készít barátjáról: "Korniss Dezső portréja, ez a kissé nyújtott, érzékenyen mintázott fej, kifejező, választékos lélekábrázolásról tanuskodik, és mint halvány emlék, Despiau nemes harmóniája, érett szépségü arcmás-szobrainak hatása dereng fel benne." (33) Mind személyes politikai elkötelezettsége, mind kommunista barátaihoz fűződő bensőséges viszonya ellenére Korniss is egyre jobban érzi az elszigetelődés nyomasztó veszélyét, barátai ugyszintén. "Ebben az időben Vas arra is ráeszmél, hogy a forradalom közeli bekövetkezéséről le kell mondania, hogy a világforradalom elhalasztódott. Nemcsak a gazdasági válság és a fasizmus elhatalmasodásának riasztó tényei ébresztik erre rá, de a hazai munkásmozgalom szektás fordulata, tömegektől elszakadó gyakorlata is. 1928-tól dogmatikus, merev irányzat keveredett felül a Kommunista Magyarországi Pártjában, elvetették Lukács György ún. 'Blum-téziseit' is, mely a proletárdiktatura megvalósítása előtt szükségesnek tartotta a demokratikus diktatúraért folytatott harcot. A szociáldemokrata pártot, 'szociálfasisztának' értékelve leszűkítették a párt lehető szövetségeseinek körét, bizalmatlanul tekintettek a baloldali értelmiségre. A KMP II. kongresszusa pedig 1930-ban megerősítette ezt a szektás irányvonalat, megerősítette azáltal, hogy a fő feladatot a proletárdiktatura azonnali és közvetlen megvalósításában jelölte meg – e program irrealitása szembe kellett hogy tünjön a Vas István típusu, elfogulatlanul gondolkodó embereknek." (34) De feltűnt ez Kornissnak is, s bár a társaság tagjainak politikai tudatossága eltérő volt, művészeti törekvéseik főrumnélküliségét, politikai elképzeléseik visszhangtalanságát, elszigetelődésüket egyaránt érezte mindenki. Mindezek hatására pesszimiztikus, rezignált hangulat alakul ki a fiatal művészekben, de nem adják fel baloldali elkötelezettségüket, s élesen elutasítják a retrográd szellemi áramlatokat és politikai törekvéseket. (35)

Az "érzelmekek szabadsága" élmény tehát fontos korszakzáró s egyben korszaknyitó tényező Korniss munkásságában, melynek hatása a konkrét képi alakításban 1933-tól figyelhető meg. 1930 nyarán és őszén Korniss keveset fest. A márciusi "Uj Progresszív Művészek" Tamás-galériabeli tárlatán bemutatott nagyméretű "konstruktív-szürreális" kompozíciói (36) után Korniss ismét fejsorozatát folytatja. Ekkor, 1930 nyarán készíti "Női fej", "Fiúfej", "Férfifej" c. olaj- és pasztell-képeit (37), valamint fejsorozatának első korszakát betetőző "Fejtanulmány. Szakállas fej" c. olajképét. (38) E fejkompozíciók többnyire az "archaikus" görög-mediterrán ihletésű, Picasso, valamint Matisse hatásától is megérintett fejtípus feldolgozásai. Szinben többnyire redukáltak, egy-két szinből, illetve ezek belső tónusaiból szerveződnek, s többnyire a szürke, fekete (vagy ezüst) árnyalataival modelláltak. Jellemző ezekre a fejkompozíciókra a primér ecsetvonás szerepének hangsúlyozása, a személyes festői kézjegy jelenléte. Ugyanakkor összefogott, logikusan megépített, plaszticitást hangsúlyozó, kubista

reminiscenciákat mutató tömegalkítás az alapja a formálásnak. Fontos az a sajátos sikszerűség, mely Korniss festészetében évek óta jelen van, s pártizs utja utáni fejkompozícióira is jellemző. A sík Kornissnál olyan döntő jelentőségű kiindulópont, mely a strukturaszervezés folyamán telitődik térértékeket hordozó motívumokkal anélkül, hogy a síkra vonatkoztatás lazulna. Ezt egyrészt a szín primér felfogása közvetíti: a szín kizárólag a síkon, a kép teljes felületén strukturálódik, s intenzitása éppen síkra vonatkoztatottsága által fokozódik. Motívumteremtő mozzanat, nem "kitöltő", "kiszínező" jellegű. Széles, lapos, lendületes, egy mozdulattal huzott ecsetvonások alkotják a motívumokat, s maguk az ecsetvonások foglalják magukba, pontosabb hordozzák a szerkezetet. A személyes, primér ecsetvonás így objektív, strukturaszervező elem is egyben. A személyes festői gesztus primér értékei az intellektuálisan megépített struktúra mozzanatává válnak. Ebből adódik az érzelmi-szubjektív telítettség ellenére meglévő "hüvösség", zárkózottság, megépítettség. A személyesség és objektivitás így egymást kölcsönösen feltételező-kiegészítő mozzanatként vannak jelen a struktúrában, s ez mintegy "rácsuszik" a fejmotívum által felidézett "mediterrán-humanista" világ értelmezésére. Ugyanis a fejmotívumok "archaikus", kissé idealizált jellege az emberi teljesség, a teljesértékű lét eszményére utal, s a racionális megépítettség, az intellektuális strukturaszervezés – mely mégis konkrét és személyes mozzanatokkal fogalmazott – képileg manifesztálja ezt a jelentéskört. Ez legpregnansabban a Korniss fejsorozatának első periódusát lezáró "Fejtanulmány. Szakállas fej" c. olajképen jelentkezik.

A fejmotívum szürke árnyalatok egymáshoz viszonyított értékeiből formálódik. A haj vastag, lazurosan festett, többrétegű, világosabb szürke ecsetvonásokkal kísért keretező formája hideg szürke árnyalatokból indul ki, nagyon finom átmenetekkel a balra forduló fej bal oldalán, az árnyékban levő arcfél festésekor. Itt egészen enyhe, néhány alig látható zöldes-szürke ecsetvonás mintázza a szem és a száj formáit. Az áll alatti sötétszürke tónusok mintegy "feloldják" a fej plasztikusan tiszta határoló vonalait, és a kép felület, illetve a "háttér" szürkéivel finom átmeneteket alkotva szerveződnek egy – a kép felület egésze szempontjából hangsúlyozott – szürke tengellyé. Az arc jobb oldali, világosabb foltja barnás-szürke és fehér-szürke ecsetvonásokkal alakított. Az orr alatt, a száj körül melegebb barna árnyalatok készítik elő az áll vonalát követő, határozott ecsetvonásokkal kialakított barnás felületet. Ez alatt ismét hidegebb, kékes-szürke árnyéktónusok, melyek átfedésekkel világosodnak ki a nyak megvilágított formái felé közeledve. A kép bal alsó sarkában a fej által vetett árnyék és a nyak sötét foltjai, valamint a bal oldali arcfél sötétebb formái találkoznak lazuros átfedésekkel. Az ecsetkezelésre jellemző a lazurosan alakított, két-három szürke árnyalatból összeálló felületképzés, melyben egy-két erőteljes, világos-szürke, vékonyabb ecsetvonás képez "átkötéseket" más plasztikus elemekkel. Ugyanez az átkötés magukban a felületek festői "anyagában", a színekben is megfigyelhető, elsősorban az átfedésekkel, valamint egy-egy szürkétől elütő árnyalat szerepeltetésével a szomszédos formákban.

A fejmotívum megformálása, noha alapvetően térben modellált, és az árnyékokkal erősen plasztikus hatást kelt, mégis inkább a síkfelület színekkel való értelmezése. A fejforma nem a "semleges" síkfelületből plasztikusan kiemelkedő, térben mintegy körültpogatható, szoborszerűen zárt, éles fényű síkokkal



szigoruan határolt tömb. Sem a fejforma gömbszerű felfogása, sem a felületnek a plasztikus formához "tapadása" nem figyelhető meg. Nem egy feltétlenül csak térben létező, körüljárható tömeg tapintható térbeli határai itt a felületek, melyek értelme így pusztán a térbeli viszonylatok regisztrálása lenne. A felületek Korniss képén alapvetően a festői értelmezésű képfelület részei, melyek a színek és az ecsetkezelés által szervesen egymásba kapcsolódnak, egymáshoz viszonyított értékekkel képpé szerveződnek. Ezt a hatást segíti elő a lazuros festés, az árnyékok gazdagon kibontott szürkéknek egymásba játszása, az átfedések a szinfoltok között. Erre utal a fejmotívum elhelyezése a képsíkon. Azáltal, hogy a fejet nem "veszi körül" a tér, és nem ebből emelkedik ki a zárt, megbonthatatlan "szobrászti" forma, megváltozik a képfelület térértékhordozó szerepe. Nem "negatív térként", semleges, pusztán "körülvevő" térként, "ürként" jelenik meg a plasztikus forma vizuális környezeteként, hanem a képfelület egésze, kerettől keretig kap festői értelmet. A négy oldalról határolt felület, a képező egésze hordozza a képstruktúra egészét, így minden, a felületen megjelenő szinfolt, ecsetvonás, a színmezők aránya, átfedések stb. elsődleges fontosságúvá válik. Nem lehet közömbös "negatív tér", mivel a tériség kizárólag a színfelületek egymásba szervezésekor integrálódik a felületbe, illetve ezek egymáshoz való viszonyába. Olyan kolorista, dekoratív, konkrét képfelfogás jelentkezik itt, melyben a fejmotívum nem önálló plasztikus formaként, hanem mintegy a "felületből eredeztetve", kizárólag színmezők szerveződéséből jön létre, és a képfelület egésze kap festői értelmezést, s egy fokozottan sikra irányuló festői szemlélet válik döntővé. Egyrészt a színek által kialakított festői felületek magukba foglalják a térértékeket, másrészt viszont tudatosan számolnak a képfelületnek mint objektíve adott, határolt vászonfelületnek a síkszerűségével. Alapvetően illuzionizmus-ellenes ez a képfelfogás, mivel nem leplezi el, hogy a festmény bármely plasztikus eleme a képfelület színnel való minőségi értelmezése. Az alap és a "rátett" motívumok azonos értékű képi minőségek, melyek pontosan meghatározott funkciójuk alapján állnak összefüggésben egymással. E funkció hordozója a szín. A képfelület bármely pontján letett színminőségek saját értékeik alapján kapcsolatban állnak a képfelület bármely más pontján letett színminőségekkel. Az elemzett képen mindez azért is érdekes, mert olyan képen tanulmányozható a képsíkra koncentrááló, kolorista festői felfogás, mely majdnem monokróm. Korántsem csak az lehet kolorista, dekoratív kép, amelyik "színes" – a szó köznapi értelmében, azaz sok, egymástól eltérő színt foglal magába. Korniss kolorizmusa a szín képszervező szerepének sajátos felfogása, melyben a szín elsődlegesen képalkotó tényező. Fontos mozzanata Korniss kolorizmusának, hogy egy vagy két fő színt juttat érvényre, s kerüli a "színességet", tarkaságot. A kis kép mérete ellenére monumentális hatású, redukált színskálája ellenére a kornissi kolorizmus jellemző példája. A síkra vonatkoztatott, síkon motívumot teremtő szín éppen belső intenzitása által térbe feszíti a síkdekoratív rendszert. Ez a termékeny feszültség telíti a képstruktúrát, fokozza a szín szervezte motívum plasztikai erejét. E motívum: az "archaikus-mediterrán" fejtípus. A fej Korniss egész életművében az egyik legtöbbször megfogalmazott központi motívum. A fej mint szerkezet, illetve a ház-fej variációk (39) csak egyik rétegét jelentik a fejmotívum értelmezésének. A másik mozzanat egy "általánosabb" humanitás-eszményhez kapcsolódik. Az ifju Korniss néhány fejkompo-

zicója már sejtet valami fennkölt, az alkotás jelentőségét értő, alkotni képes, nyugodt, harmonikus humanitás-eszményt, mely az érzéki-fizikai és az intellektuális-etikai szféra egységén alapul. Az érzéki világban otthonos intellektus, a spekulativitástól idegen racionális szemlélet s a személyest is az egyetemes értékek síkjára vetítő humanista felfogás objektiválódik a síkon konkrétan alakított fejkompozícióban. A két szféra mintegy átsüt egymáson, egymásban teljeseedik ki. Ez a humanista jelentés az alaprétege Korniss fejsorozatának, nem véletlen, hogy éppen ezekben a fejkompozíciókban jelentkezik legerősebben Matisse, Picasso, Braque, Leger festészetének, valamint Cézanne művészetének megérteése és – nem "stilus" értelmű – követése. (40)

Ez az alkotói felfogás párizsi útja során megerősödik Kornissban, s tudatosodik e művészetfelfogás társadalmi jelentősége is.

"A megnemértés, a pénztelenség és a tanulmányvágyás még ebben az évben világga szór bennünket, Párizsba utazom. Itt egy esztendő töltek" – írja Korniss önéletrajzában. (41) Mikor Korniss – és festő barátja, Hegedüs Béla – 1930. december végén vonatra száll, a főiskolán alakult művészcsoporthoz tagjai közül már senki sincs Budapesten. (42) Korniss ekkor úgy gondolja, hogy végleg Párizsban vagy Hollandiában marad, Hegedüs ugyszintén. (43)

Kornisst és Hegedüst Hegedüs bátyja fogadja Párizsban, aki már egy éve élt ott. Nála laknak, Mont Rouge-ban, a Rue Sadicarnot-ban levő műtermében, ahol rajtuk kívül Vajda Lajos és még egy magyar szobrász is tartózkodik, Trauner Sándorral is összejárnak, aki alkalmi munkákat szerez Kornissnak. Korniss jó néhányszor végigjárja a Louvre-t, a Musée de Cluny-t, a Petit Palais és a Musée des Arts Decoratifs gyűjteményét. A Louvre-ban Watteau, Chardin, Ingres, Courbet, Corot művészete vonzza, valamint Fouquet festészete. Leonardo "Szent Anna harmadmagával" c. képe, "Keresztelő János"-a, Rembrandt 1660-as "Önarckép"-e, Vermeer 1665-ös "Csipkeverő"-je és Courbet "Mütermes" c. festménye jelentik ekkor legfontosabb élményeit. Az – akkor még a Louvre épületében kiállított – impresszionista és posztimpresszionista anyagból Manet festészete van rá legnagyobb hatással – úgy is, mint "nem impresszionista". (44) Manet már főiskolás éveiben Korniss egyik példaképe – Velazquez, Rembrandt, Frans Hals és Vermeer mellett. Corot művészete ugyancsak közel áll Korniss alkotói személyiségéhez. Mély belső rokonságot érez a racionálisan komponáló, a primér festőiséget érvényre juttató, halkszavu, elmélyült, befelé forduló mester és saját művészi alkata között. Corot festői alkatával való rokonság felfedezése megerősíti Kornisst művészi orientációjának jogosultságában. Corot kolorizmusa, mediterrán szenzibilitása jelentős élmény Korniss számára. Van Gogh, Gauguin, Bonnard, Seurat, Signac, Henri Rousseau, Toulouse-Lautrec művészetét ugyancsak tanulmányozza. Van Gogh és Gauguin jelentőségét látja, műveiket szereti, mégis, Cézanne korszakos jelentősége és a festői alkatával érzett rokonság elsősorban Cézanne felé fordítja Korniss figyelmét. A XX. sz. -i festészet Párizsban megismert jelenségei megerősítik Cézanne értékelésében.

Picasso, Braque, Leger, Gris, Matisse, Delaunay festményeit különböző galériákban tanulmányozza Korniss. A szürrealista festészet eredményei ekkor még szinte hozzáférhetetlenek, csupán Picasso néhány szürrealizmustól is megérintett (45) művével találkozik Korniss. Az 1926-os "Kalapkészítőműhely" és még néhány, 1920-as években készített figurális kompozíció mellett elsősorban

a szintetikus kubizmus alapján felépített s a klasszicista korszak motívumaival (mandolin, görög fej, csendélet, nőalak) gazdagított, dekoratív, mediterrán-izü (46), többnyire interieur és exterieur összekapcsoló kompozíciókat lát Korniss. Braque, Leger, Gris dekoratív csendéletei, racionálisan szerkesztett, francia-mediterrán hangulatu, rendkívül műves festményei döntő hatást gyakorolnak Korniss művészi elképzeléseire. Matisse műveivel való találkozása megerősíti azt a felismerést, hogy ez a piktura mennyire a mediterrán kultúrába ágyazott, hogy a dialektikusan értelmezett tradíció szerepe milyen lényegesen meghatározza ezt a művészetet, s hogy az avantgarde iskola festőinek műveiben éppen kibontakoznak, megújulnak, újra tudatosodnak azok az értékek, melyeket az akadémikus iskola frázisai elfedtek, s hogy nem értékek nihilista elhajtásáról, negligálásáról van szó, hanem ujrateremtéséről. "A világos szerkezet és forma, a finom mérték, arány, ritmus, a biztos egyensúly rendje szerint való képfogalmazás", "a dusan fakadó szép színek", "az értelmileg fegyelmezett, átszellemült szín- és formaérzéketlet ama klasszikusnak nevezett harmóniája... , mely a Földközi-tengermellék művészeti hagyományaiban gyökerezik (47) – tudatosítja Kornissban a tradíció-értelmezés fontosságát. Cézanne monumentális – és etikai érvényű – kísérlete a racionális alkotói folyamat képi megszerzése, melyben a szenzibilitás szférájában jelenik meg az indulati elemektől is átforrósított intellektuális kompozíció, Korniss számára a fentebb jelzett irányba mutat: a művészet humanista, értékteremtő sajátosságának átgondolására készíti. Ennek mozzanata Korniss kialakuló tradíció-értelmezése, melyben a tradíció az individuum integritásának megőrzését jelenti, Korniss társadalomkritikája, mely a fennállót veti egybe a történetileg is elérhető teljesértékű lét eszményével, valamint Korniss szintézis-felfogása, melyben az ellentétes elemek ambivalenciákat hordozó, de zárt strukturákba szerveződnek.

\*

1931 nyarán egy Szajna-parti könyvárusnál Korniss megveszi Fülep Lajos "Magyar művészet" c. könyvét. Ebben olyan gondolatokat fedez fel magának, melyek hozzájárulnak korábbi törekvései tisztázásához, s döntő hatást gyakorolnak Korniss új, érlelődő művészi törekvéseire. Már az 1926–1930 között festett fejsorozata kapcsán felmerült az egyetemes és nemzeti, illetve az "ősrégi" és a "modern" egymásra vonatkoztatása. (48) Az 1929–30-as "konstruktív-szürrealis" kompozíciókon az internacionális konstruktivizmus és a francia szürrealizmus képszerző módszereinek egyesítésére törekszik egy sajátos életközeg, konkrét társadalmi szituáció vizuális megfogalmazása érdekében. Fülep könyvének hatására Korniss újra átgondolja ezt a festői programot. Megerősödik benne az az elgondolás, hogy egy korszerű, a magyarországi konkrét szituáció felvetette kérdésekre felelni képes, s egyetemes jelentésű, az egységes európai kultúra áramába a saját értékeivel bekapcsolódni tudó művészetet kell teremteni.

A Fülep által kijelölt két alapfogalom, a "művészetek közössége és folytonossága" (49) Korniss elgondolásainak magjává válik. Az előbbi Korniss úgy értelmezi, hogy az az európai művészet eredményeinek és szemléletének elsajátításán keresztül a magyarországi szituáció intellektuális problémáinak sajátos megoldását jelenti. "Ez a forma, amely ugyanakkor univerzális is, amikor nem-

zeti. Nemzeti volta pedig – az etnikai anyagtól függetlenül tekintve – nem lehet más, mint sajátos fölvetése és megoldása a forma problémájának. . ." (50) A második alapfogalmat, a művészetek folytonosságát "a korokra való szakadozottság dacára is" (51) Korniss a tradíció kérdésének újraértelmezésében konkretizálja. Korniss ennek megvalósulását látja Picasso, Braque, Leger, Gris, Matisse és Cézanne művészetében. Picasso dekoratív balkonos csendéletei (52) – melyek háttérben a tenger kék ege nylik meg, felillantva a történetiséget, kulturális tradíciót, messzeséget jelentő horizontot s az intim interieur egybekapcsolja a mediterrán exterieur szférájával –, "Három muzsikusz"-a, melyen a muzsikuszok "egy eleven, s mégis misztikus triót alkotnak, kétértelműségük, az opera buffa és a dráma határára való utalásuk által a Don Giovannira is emlékeztetnek" (53), s magát a művészetet, illetve a harmóniát jelentő hármasságot idézik fel, Korniss számára a művészet folytonosságát manifesztálják. Fülep könyvének hatása alatt Braque körtés, pipás csendéletei, valamint robusztus nőalakjai, Gris csendéletei Kornissnak a tradíció rétegeiben való gyökerezettségét jelentik. "Juan Gris csendéletén . . . mértékletesebb harmóniák fogadnak bennünket. . . . Az egybeölelkező formáknak ez a gyengéd ornamentuma a maga egészében olyan, mint egy lélegző, lüktető szervezet, melynek életét fordultatos ütemek szabályozzák. Juan Gris és Braque képein különös erővel és szépséggel nyilvánul meg a kubizmus érzelmi világa, rejtett zeneisége." (54) A "kubizmus rejtett zeneisége" különösen nagy hatást gyakorol Korniss szentendrei kompozícióira. Matisse nőalakjainak érzékisége, erotikus megjelenítése a felszabadult öröm, az érzékiség szférájában való feloldódás képi megfogalmazása. Interieurjei beengedik a napot, kilátást biztosítanak a tengerre, az exterieur világába, s mégis megtartják intim jellegüket. Odaliskjain Matisse is egy sajátosan értelmezett tradíciót folytat, mely egyszerre teremt kapcsolatot Ingres és Delacroix festészetével és a Mediterráneum szemléletével s egyben az érzéki-erotikus jelentés-síkon a legegyszerűsebb jelentéskörrel. Matisse képei ökonomikusan, fölényes biztonsággal és racionálisan komponáltak, szinte felizzítják a felületet, s merészen ütköztetik az intenzív színmezőket. Matisse kolorizmusa "mitikus" vitalitással tölti fel a szűkszavuan kímért kompozíciót, melyben az ember harmóniateremtő gesztusa objektíválódik. Korniss szentendrei kompozíciót erősen kapcsolódnak ehhez a festői szemlélethez. E festészet fontos jelentésrétege a szenzibilitáson keresztül, az érzéki-konkrét szférában objektíválódó intellektualitás, a konkrétban megnyilvánuló egyetemes. Korniss számára Fülep könyve adja a legfontosabb kulcsot ennek megértéséhez, a modern francia festészet latin-mediterrán talajból sarjadó, racionális, konkrét-dekoratív képalkotásának – értékteremtő jellege – megértéséhez. Az eddigi kutatás, úgy tűnik, nem foglalkozott behatóbban Fülep gondolatrendszerének Korniss festői fejlődésére gyakorolt hatásával. Fülep könyvének áttanulmányozása, szuverén, saját festészete és párizsi művészeti élményei szempontjából való átgondolása hatására Kornissban kezdenek érelődni új alkotói programjának körvonalai, melynek vizuális manifesztációi 1933-tól követhetők életművében. Bár politikai (55) és anyagi okokból egyelőre nem gondol hazautazásra, mégis egyre inkább foglalkoztatja a korszerű, "az egyetemes és a nemzeti korrelációját" megvalósító művészet kialakításának gondolata.

Korniss 1931 nyarán Hollandiába utazik. Itt Rembrandt, Frans Hals, Vermeer, és a Rembrandt-tanítványok műveit tanulmányozza, valamint az 1924-es után már megismert De Stijl-csoport munkásságát. Másfél-két hónapot tölt Hollandiában, de letelepedésre nincs módja. Hollandiai tanulmányutja jelentős: a holland mesterektől tanult festői értékek (atmoszférateremtés, fakturaalakítás, kolorizmus s a művesség tisztelete) egész munkásságára hatnak. 1931 őszén Kepes Berlinbe hívja, ahol viszonylag biztos munkalehetőség várna rá. Korniss mégis Párizst választja. (56) Párizsban otthonosabban érzi magát, s az anyagi bizonytalanság terhe ellenére is művészi elképzeléseinek inkább megfelel. Párizsban ismét Mont Rouge-ban lakik, egy német kommunista szobrász műtermében, s ólomkatonák festéséből élnek. (57) Korniss ekkor már érzi, hogy Párizsban sem tud letelepedni, s ugyanakkor egyre inkább hiányzik az alkotómunka.

Egyik utolsó, de jelentős párizsi élménye az első gyűjteményes Cézanne-kiállítás volt. Ekkor mindaz, amit Korniss részint a főiskolán, részint Párizsban Cézanne-ról tanult, látott, alapvető "bizonyossággá" vált, s egész életművére hatással volt. A cézanne-i művészetben megvalósuló rend s a rendszerteremtés "heroikus" gesztusa, a konstrukciót drámai feszültséggel telítő indulati réteg egységes képstruktúrává szervezésében új művészi világtkép objektíválódik. Ez Korniss számára a komplex, konkrét-rationális képalkotás, s az ebben megnyilvánuló humanista művészetfelfogás "modellje" a XIX-XX. sz. fordulóján.

"Mint duzzasztóban a víz, úgy tolul egymásra a cézanne-i képfelületen az ábrázolás sokrétű festői energiája. Ebben a felülethez szabott és mégis nagy térbősségű, gazdag ábrázolatu szerkezetben rejlik Cézanne képeinek a régi mesterekkel egyenrangú tömörsége, feszítő ereje, monumentalitása. Ebben a legparányibb szinfoltig is határozottan tagolt, építményes rendben, ebben a bizonyos fokig kristályossá merevített ábrázolásban nyilvánul meg Cézanne művészetének elvont szellemi jellege. Így támad a végig tapintható eleven domborzatnak és az élet sodrából szinte kísértetiesen kimagasló mozdulatlanlanságnak az a kettős ígérete, amely az embert mindig újból és újból lenyűgözi, valahányszor egy-egy Cézanne-kép elé kerül." (58) Korniss Cézanne művészetét az analitikus kérdésfelvetés és a szintézisteremtés egységében szemléli, melyben a rendszerteremtés mozzanata dominál. Cézanne művészetének spekulativitástól mentes (azzal ellentétes) racionális szemlélete, naturalizmustól mentes (azzal ellentétes) szenzibilis jellege, s az "érzéki-materiális" és "elvont-spirituális" szféráját nem ellentétként tételező konkrét festői felfogása megerősíti Kornisst saját szintézis-felfogásában. Cézanne "Bármennyire is kötődött a természeti motívumhoz, a "kis szenzációhoz", a látvány naturalista rajzát vagy csupán érzelmi átköltését a hangsúlyos, szerkezetes képépítéssel helyettesítette, tehát a naturalista leírás vagy az impresszionista benyomás rögzítése helyett az esztétikai megformálás, a megépítettség, a konstruktivitás került munkássága középpontjába. Ugyanakkor Cézanne művészetében a látvány érzéki megjelenítése és az elvont szerkezeti rend harmonikusan egészítette ki egymást." (59)

Ez a "dinamikus", új harmónia, a konstrukcióból sugárzó intellektuális rendszerelvűség ragadja meg Kornisst Cézanne festészetében. "Cézanne művészetében lényegileg a festői értelem, a konstruktív Logosz megnyilvánulását csodáljuk. Nyoma sincs benne érzelmességnek, hangulatnak. Látása nemcsak fákat, házakat és hegyeket, de még az emberi arcvonásokat is egy általános törvényszer-

rűség világába emeli." (60) Mindez Kornissban Fülep könyvének hatására tudatosodik, amint az 1931 őszen rendezett nagy Matisse-kiállítás tanulságainak megértésében is Fülepre támaszkodik.

1931 őszen Korniss anyagi helyzete tarthatatlanná válik, novemberben elhatározza, hogy hazatér. Trauner fedezi utiköltségét, mivel Kornissnak ekkor már semmiféle jövedelme nincs. 1931 novemberének utolsó napjaiban érkezik Budapestre, kifáradva, csalódottan.

1931 és 1933 között nincs új kezdeményezés Korniss festészetében. Fejsorozatát folytatja: részint portrékat, részint "fiktív" arcképeket fest, részint pedig modell nélküli, a festői építkezés, rendszer szempontjából értelmezett fejkompozíciókat. Éppen ez utóbbi képtípuson belül indul meg az a fejlődés, mely az 1933-tól kibontakozó "mikrokozmosz" kompozíciókhoz vezet. Portréin felerősödik egy időre a személyes jelleg: "Vas Éva portréja" (61) Korniss korábbi, 1930 előtti fejkompozícióihoz képest szokatlanul intim, bensőséges hangvételi – ez a festő és modellje közötti baráti viszonyból is fakad. A "Copfos leányfej I. és II." (62), a "Kék kendős leányfej" (63), az "Előretékinőtő fiúfej" és a "Szembeforduló sűrke fiúfej" (64) c. képein a szerkezetes építkezés Matisse hatásáról tanuskodó érett kolorizmussal párosul. A szemléleti változás első jelei a "Narancsos fej" és az 1933-as "Fej" (65) olajképeken figyelhetők meg. Az utóbbi képnél már a címadás is jelzi, hogy nem konkrét modell után készült a kompozíció. A kisméretű olajképen három oldalról határozott, éles metszésű hasábokkal lezárt tömbben jelenik meg a fejkonstrukció. Az alapsík kékjében a zárt tömb felső sávjából kifuttatott fehér, határozatlan konturu formák jelennek meg – felhőre utaló motívumként. A kék "ég", a fehér "felhő"-forma és az architektúra-szerűen "megépített" konstrukció – határozott, szemléletes festői konkrétsága mellett is – ambivalens jelentésű: egyszerre utal figurális motívumra s egy racionálisan épített intellektuális rendszerre, zárt határu, architektúra-jellegű "mikrokozmoszra". Az 1934–35-ös szigetmonostori és szentendrei "mikrokozmosz"-kompozíciók ismeretében ez a kis kép ennek a festőt korszaknak közvetlen előzményeként értelmezhető. Kornisst itt már nem a fejmotívum érdekli, hanem a struktúraépítés komplex, több jelentésréteget egybekapcsoló problémája. Itt a fej – megtartva humanista jelentését – egy intellektuálisan megépített világ, az interieur és az exterieur szféráját egybekapcsoló struktúra részévé válik. A fejmotívum építményes jellege felerősödik. A fej "archaikus-mediterrán" jellege megszűnni látszik. A fejmotívum figurális jellege fokozatosan átalakul: konstrukcióvá válik. Ez a szilárd képi konstrukció, megtartva bár a figurális motívumra való utalást, magát a szerkezetet, a befelé szervezett, komplex egységként, lehatárolt tömbként megjelenő képi strukturát hangsúlyozza, melynek mintegy részévé válik maga a kiinduló motívum is. Ez, valamint a geometrikus részelemek logikus egybekapcsolása, a geometrizált motívumelemek rendszerelvű felfogása nem iktatja ki a személyes jelleget, de objektív rendszerszerűségét, a személyest is magába foglaló komplexitását hangsúlyozza. A geometrikus elemek felépítése, centrális tengelyekre való komponáltsága egy kifelé zárt struktúra belső differenciáltságát juttatja érvényre. Megnyíló interieur tárul elénk: intim, személyes, emberléptékű belső tér, ugyanakkor a képstruktúra exterieur-elemeket is hordoz: architektúrát idéző elemeinek a "külső" világhoz való kapcsolódásában, mintegy "városképi" jellegében, melyet a tetők felett a kék égen megje-

lenő felhőt idéző foltok érzéki közvetlenséggel támasztanak elá. A fejkompozíció mégsem veszi el az eredeti, figurális motívumra való utalását – maga a motívum válik komplex, többrétegű rendszerré.

Merész kolorizmusával a kép geometrikus strukturája a szenzibilitás, a közvetlen festői érzékiség szférájában szerveződik – modellszerűen mutatva a későbbi szentendrei kompozíciókra jellemző mozzanatot. Ezt erősíti a festésmód "franciás" könnyedsége, a vékony rétegben a fehér alapra felvitt festék friss, eleven hatása. Korniss megtartja a geometrikus formákat, de a primér ecsetvonásnak is teret enged. A fokozott intenzitású színmezők széleit nem kontúrok választják el, így az izzó színek direkt ütköztetése is a festői szenzibilitást erősíti. Ugyanakkor a színmezők homogén felületei szigorú, racionális rendben kapcsolódnak egymáshoz, megtartva figurális-antropomorf utalásaikat, s intellektuális strukturát képeznek. A fejmotívum felidézte "személyes-antropomorf" szféra által mintegy humanizálódnak a geometrikus elemek, s egyben a fejmotívum, mint képi struktúra jelentésköre is kitér: egyetemes rendszer bontakozik ki, melyben a személyes csak mozzanata egy komplexebb strukturának. Ennek az új értékstrukturának képi megjelenése Korniss új alkotói korszakának kezdetét jelenti. A kornissi életmű kontinuus jellegét mutatja, hogy az új festői korszak problémája a megelőző korszak jellegzetes motívumvilágában jelenik meg. A fejmotívum architektúrával való kombinálása Korniss későbbi művein többször visszatér, az 1935-ös "Emlék" c. olajképtől (66) az 1946-os Illuminációk monotípiáin át az 1950–53-as "ablakos" képekig. (67)

## A „NAGYOBBIK HAZA: EURÓPA”

Korniss új alkotói korszakának kialakulásában a párizsi ut alatt megismert fülepi gondolatok mellett elsősorban Babits Mihály kulturfelfogása, humanista művészetértelmezése, a Nyugat "harmadik nemzedék"-nek művészetfelfogása, valamint Bartók népdalfeldolgozásainak művészi példája játszott szerepet. Ennek az új orientációnak a gyökerei az "érzelmek szabadsága" korszakához nyulnak vissza, okai pedig Korniss művészi-ideológiai elszigetelődésében keresendők. Ez 1931 után csak fokozódott. A progresszív festőcsoport végleg szétesett. A baloldali válságának következtében a politikai helyzet is megváltozott. (68) Ugyanekkor érkezik új szakaszához az ún. "népies írók" nemzedéki tömörülést szorgalmazó mozgalma. Féja Géza "maga is a korábbinál sokkal alkalmasabbnak látja az időt a nemzedéki összefogás megteremtésére, s kezdeményezőként igyekszik fellépni. Álláspontját a legrészletesebben az ujkatolicizmus hangjait próbálgató Korunk Szavában fejti ki, »Ime: Hungária« című cikksorozatában, ezzel kívánva alapot adni a tömörüléshez." (69) Korniss, akit jó néhány kritika mint "népies" festőt említ, éppen a népies mozgalom önállósodásának korszakában nem ezt az utat választja. Szentendrei programjának központi gondolata az európaiság részeként értelmezett magyarság, az egyetemes értékek szintjére vetített nemzeti problematika, programjának lényege a "korrelatív viszony" nemzeti és európai között. Éppen a népies tábor ideológiai arculatának pontosabb kirajzolódásakor van döntő jelentősége ennek a választásnak: a népiesek nemzet-felfogásával szemben Korniss a fülepi-babitsi egységes európai kultúra elvét vallja. De nem csak ilyen vonatkozásban döntő ez a választás: 1933-tól megerősödik a fasizmus ve-

szélye. Ebben a helyzetben Babitsban találja meg Korniss azt az "írástudót", aki képes szembeszállni a "gyilkos ideológiákkal" (70), az irracionalista-sovionista eszmékkel – egy magasabbrendű etika, az európai humanista kultúra nevében. Korniss művészi programjában az ún. "nemzeti problematika" sem felvetésében, sem művészi megoldásában nem rokon a népies mozgalom ajánlotta – irracionizmus és nacionalizmus felé hajló – megoldással, hanem azzal gyökereiben ellentétes. Korniss a fülepi értelemben használja a "sajátos, nemzeti talajból fakadó" megoldás fogalmát. A nemzeti és az európai között nem ellentétet, sőt áthidalhatatlan szakadékot tételez fel (– akár "mazochista", akár agreszív szándékkal –), hanem az egységes európai kultúrából indul ki, s ennek sajátos konkretizációját látja a nemzeti kultúrákban. Ez éles ellentétben van a népies írók felfogásával. Korniss elutasítja a népies tábor – meglehetősen heterogén – politikai elképzeléseit (71), nemzeti-nacionalista társadalomfelfogását, valamint a szélsőjobboldali reformterveket is, 1933 előtt és után egyaránt. Részvétele a baloldali művészeti csoportosulásokban ezt egyértelműen dokumentálja. "... a népi írók mozgalma... helyzetét és arculatát is messzemenően meghatározta, hogy – bár eszmekörébe a baloldaliság sok elemét is beépítette – a kiutat a szélsőjobboldal által fellazított talajon, a baloldali irányzatoktól való elhatárolódás jegyében kereste." (72) Korniss elutasította ezt a kiutat, elutasította ennek művészeti konzekvenciáit. S míg a népiesség maga határolta el magát a hagyományos baloldaltól, Kornisst és Vast, Zelket (de pl. József Attilát is) a hagyományos baloldal taszította el magától. Korniss nem csatlakozott a néhány évig nagy lendülettel felfelé ivelő népiességhez, ami komoly fórumot jelenthetett volna, s nem tudott csatlakozni a hagyományos baloldal szervezeteihez sem – művészi útja az adott szituációban szükségszerűen elszigetelődéshez vezetett. A népiesek elutasítása és a baloldali szervezetek által való elutasítás megerősíti Korniss új szellemi orientációját: Babits és az "Ezüstkor"-nemzedék felé, valamint Fülep művészetfelfogása felé.

"Barbár erők feszülnek körülöttünk a sötétben. Nagyobb feszültség ketyeg itt magunkban, mint titkos pokolgép. Aknáinkban megtorlódott az igazságtalanság, s nincsen félelmetesebb robbanószer a földön és a föld alatt. Érett vulkánon áll a mi palotánk... Talán minden a véletlenül áll, de ki tagadja, hogy gyilkos gázok füstölögnek a laboratóriumokban, s gyilkos ideológiák a lelkekben. S ki operálja ki agyunkból az Apokalipszist, amíg csak a véletlenül áll, nem hal-e bármely pillanatban erőszakos halált egész kulturánk, minden gazdagságunk, emberi szellemünk legszebb virágzata?" – írja Babits Mihály 1930-ban. (73) A magyar és az európai civilizáció, a klasszikus antikvitásból sarjadó humanista kultúra végveszélyére figyel fel Babits nemesen-szépen megírt cikkében, s felszólít a kultúra védelmére. Talán nem véletlen, hogy hét évvel később József Attila híres versében hasonló képpel fogalmazza meg az akkor már végzetesen nyílt formában előretörő fasizmus szellemi rombolását:

"Most temettük el szegény Kosztolányit  
s az emberségen, mint rajta a rák,  
nem egy szörny-állam iszonyata rág  
s mi borzadva kérdezzük, mi lesz még,  
honnán uszulkan ránk új ordas eszmék,  
fő-e új méreg, mely közénk hatol –" (74)



A laboratóriumokban füstölgő gyilkos gázok, illetve a lelkekbe hatoló gyilkos ideológiák félelmetes képe nagyon is összeeseng József Attila soraival, s pontosan látja mindkét költő a faszizmus új típusu demagógiájának mérgező hatását. (75)

Azzal, hogy Babits cikkében az "új Ezüstkor" nemzedékének tekinti kora ifjabb költőgenerációját, egyben kifejezi óhaját a humanizmus megmentésére. Elszántan – a belső kételkedést, csüggedést, fáradtságot elhárítva – vállalja a küzdelmet az európai klasszikus humanitás eszményeiért, s teszi az új generáció feladatává ezt a harcot. Korniss szellemi kapcsolódása az így értelmezett babitsi programhoz ismét felveti a modern klasszicitás problémáját. A Babits által képviselt klasszikus, racionalista-humanista eszmény ugyanabban a történelmi korszakban hivatkozik az antikvitás és az ebben gyökerező európai humanizmus erkölcsi nemességére és emberideáljának teljességére, e kultúra ráción alapuló értékrendjére, valamint az érzéki világban harmonikusan jelenlevő általánost szemlélő művészetfelfogására, amikor az álklasszicizmus megerősödik. Ugyanabban a korszakban, amikor a klasszikus kultúra értékeit egy torz monumentalitásigény, céltudatosan alkalmazott agresszív manipuláció eszközeiként próbálják a totalitárius államok felhasználni. Ebben a helyzetben tüntetik úgy fel a modern művészet alakulását a szélsőjobboldali demagógia képviselői, mint "elfajzást" (– bár az "entartete Kunst" kifejezés csak 1933 után vált hivatalos műszavává a német nemzetiszocialista kulturpolitikának –, mint dekadenciát, felbomlást, nemzetietlent, és állíthatják mindezzel szembe a maguk "egészséges", "erős", "kollektív", "ósi", "monumentális" és "nemzeti" kulturájukat. Az ultraradikális jobboldali propaganda demagógiájának így éppen a dekadensnek, individualistának, "l'art pour l'art"-nak bélyegzett kultúra, az "entartete Kunst", a "judeobolsevista mótely" a legfőbb ellensége, mely ellen az "egészséges nemzeti kulturát" hirdeti. (76) Így a klasszikus kultúra – melynek torzított formarendszerét mind az olasz fasiszták, mind a német nemzetiszocialisták, mind pedig Magyarországon Gömbösék átveszik –, alapvető humanista értelmét elveszti, harmóniája eltorzul, eszményei az abszurditásig megmerevítve kifacsarodnak, és így önmaga ellentétévé válik: emberellenessé, individuum-ellenessé, de egyben a valódi kollektivitás tagadásává, agresszívvá, misztikussá, irracionálissá. A klasszikus művészet emberi dimenziói ijesztővé torzulnak, az integritás harmóniája helyébe a hidegség és félelem lép, a kolosszus-méretek egy agresszív megalománia abszurd hirdetőivé válnak.

Ezzel a szellemi-ideológiai és politikai áramlattal szemben lép fel Babits, maga köré gyűjtve a fiatal írógeneráció egy csoportját, nemcsak költői életművével, hanem aktuális vitacikkeivel és esszéivel is. (77) Az ezekben az esszékben kifejtett humanitás-eszményt teszik magukévá az "Ezüstkor" fiatal költői, Radnóti Miklós, Vas István, Zelk Zoltán, Weörös Sándor stb. Természetesen számos egyéb mozzanat együttelemezésével rajzolható meg egy új költőgeneráció eszmei-művészi világképe – ez azonban nem feladatunk. (78) Annnyit azonban – éppen Korniss életművének korrektebb elhelyezése érdekében megállapíthatunk, hogy az "Ezüstkor" költői számára a klasszikus kultúra magát az aktív humanizmust jelenti. A humanizmus, a racionalizmus érték és fegyver – védekező fegyver – a faszizálódás ellen, a barbárság ellen, s nem valamilyen stilusnosztalgia, önkorlátozás, merev verstani szabályzat. Az adott történelmi korszakban, társadalmi-politikai-ideológiai szituációban, művészi strukturá-

ban – tehát korántsem örökérvényű, abszolút elvként – kialakított eszményrendszeréről van szó, amely nagy hatással volt a párizsi tanulmányutjáról visszatérő, új festői rendszerének kialakításán munkálkodó Korniss Dezsőre. Korántsem csak személyes kapcsolatok vagy az irodalmi tájékozódás alakította ki Kornissban ezt az eszményrendszert. Mind Korniss, mind költő barátai, hasonló utat járnak be fejlődésükben, természetesen erős eltérésekkel. Fő vonalokban azt mondhatnánk, hogy Vas és Zelk költészetét, korai éveikben alapvetően Kassák konstruktív lírája és művészetfelfogása befolyásolta. Kornissnál ki kell tagítani a hatások körét, és még a festészeti konstruktivizmus esetében sem lehet elsősorban Kassákra hivatkozni. Sokkal inkább El Lisszickij, Rodcsenko, Mondrian, kevésbé Malevics, valamint a Bauhaus hatása volt döntő fejlődésére, de sohasem kizárólag, sőt jelentőségében 1928-ig mindenképpen Cézanne, Matisse, Picasso, Braque, illetve Szinyei Merse, Ferenczy, Rippl-Rónai, majd Derkovits, Egry és Kmetty hatása mellett. Vas különösen, de némiképp Zelk is, Kassák közvetlen közelében érik költővé, Kassák hatására alakul ki első stíluskorszakuk. Korniss ellenben kiforrottabban, "majdnem készen" kerül Kassákhoz, már a főiskola elvégzése után, több kiállítással a háta mögött, (79) első, korai festői szintézisét már kialakítva – mégpedig nem a kassáki képarcitektúra nyomdokain járva. (80) Ez egyébként természetes, hiszen Korniss 1923-tól rendszeresen fest, rajzol, tanul a Podolini-iskolában, 1925–1928 között a főiskolán tanul, 1924-től minden évben kiállít, mire 1929-ben Kassák MUNKA-körébe kerül. Hat évi állandó festői gyakorlat során, beleértve a főiskolai műtermi munkát, nem lehet nem kialakítani egy stílust. Korniss a főiskola hatása mellett, később ahelyett, új példaképeket keres, más irányba tájékozódik, s 1927–1930 között sikerül kialakítania egy sajátos, egyéni festői világot. (81) Korniss életművében korántsem olyan erős a törés, sem 1930-ban, sem 1933-ban, mint Vas költői világában. Ennek – a hatások eltérő jellege mellett – az is oka, hogy Korniss festői alkata lassabban érlelődő, átgondoltan, kiegyensúlyozottan haladó, éles töréseket ritkán mutató, lépésről lépésre fejlődő. Lényegében mentes minden előzmény nélküli, hirtelen váltástól, festőileg-szemléletileg megalapozatlan lépéstől. Korniss – Kepessel és Traunerral – már a főiskolán kialakítja a "konstruktív-szürrealis" képépítési módszert, melyet párhuzamosan kísér fejsorozata – első érett, szintézist teremtő alkotásaival. (82) A kilépés Kassák Munka-köréből kevésbé érinti festői gyakorlatát, mint pl. Vas és Zelk kilépése az ő költészetüket. (83) Ez részint egyéniségük, egyéni fejlődésük eltéréseiből, Kassákhoz való viszonyukból, részint a megelőző évek művészi gyakorlatából adódik. Korniss életművének elemzése alapján úgy tűnik, hogy kevésbé áramlanak be direkt módon az egyes alkotások strukturájába életének szubjektív élményvilágát idéző mozzanatok, mint költő barátainak esetében. Másrészt a költői műalkotás strukturája a szubjektivitás más típusu mozzanatait szervezi művé, mint a vizuális műalkotásé.

Visszatérve a Babits, Kosztolányi s a Nyugat "harmadik nemzedéke" által képviselt s Korniss világszemléletére 1931-től erős hatást gyakorló humanitás-eszmény kérdéséhez, két mozzanatot kell kiemelnünk. Egyrészt hangsúlyozni kell új alkotói korszakának genezis-stádiumát (hazatérésétől 1934-ig), másrészt ezen hatások áttételes jellegét. Fülep Lajos Párizsban megismert, Magyar művészete közelebből érinti Kornisst, konkrét festői problémáinak megoldásához

közelebb viszi, noha nem "recept"-ként. Babits felelősségteljes humanizmusa, Kosztolányi "mediterrán" ihletésű racionalizmusa, az "Ezüskor"-nemzedék – szellemi elszigetelődést és közeli tragédiát sejtő – pesszimiztikus, de baloldali elkötelezettségű kulturfelfogása döntően hatást gyakorolnak Korniss művészetfelfogására. Ugyanakkor e hatások a Nyugat-kör esetében áttételesek – a konkrét festői gyakorlat szintjén a jelentésstruktúra mélyebb rétegeiben érhetőek tetten. Korniss világszemléletére hatnak, a festői struktúraépítés szintjén festői tapasztalatai, élményei, valamint saját korábbi gyakorlata jelenti az elsődleges alapot. E festői tapasztalatok értékelésében és értelmezésében éppen ez a művészet- és társadalomfelfogás játszik döntő szerepet.

Az olcsó, sovíniszta álmissztika veszélyességét és demagógiáját leleplező, racionális humanizmus eszményéhez tartozik az egységes európai kultúra gondolata. (84) Mégpedig olyan egységes európai kulturáé, mely éppen a nemzeti kulturák egymáshoz kapcsolódó értékeiből áll, azok eleven és egységes teljessége, melyben léteznek az egyes nemzeti kulturák, mint az európai kultúra konkrét megjelenési formái. Ennek – az 1930-as években fokozottan aktuális – humanista gondolatnak talán legjellegzetesebb kifejezője Babits "Az európai irodalom története" című tanulmánykötete. (85) Babits a bevezetőben mély felelősségérzettől áthatva fogalmazza meg kulturfelfogásának manipulációellenes, racionális, anti-misztikus nézetei mellett eme másik legfontosabb alapgondolatát: "Világirodalom: ez a szó valami egységet jelez. Nem egyszerűen az egyes nemzetek irodalmainak összességét. ... A világirodalom egységes, összefüggő folyamat, egyetlen hatalmas vérkeringés. Mikor Goethe először észrevette és nevet adott neki, már réges-régen létezett: mert sokkal régibb, mint a nemzeti irodalmak. ... a nemzeti irodalmak is táplálják a világirodalmat. Egy-egy sejtjükkal újra és újra bekapcsolódnak a nagy vérkeringésbe. A legkisebb, legistenhátramögöttibb nép is szülhet olykor egy-egy "világirodalmi nagyságot". S aztán a "világirodalom" a nemzeti irodalmak közegén át nyilatkozik. Bennük válik láthatóvá, mint szél a hullámzó erdőben. Erdő nem egy van: de egy a szél." (86)

Babits saját vállalkozásának tragikus aktualitásáról ezt írja: "Ma, a nagy áram gyengülésének, az európai kultúra fölbomlásának, az emberi tudat megszakadásának és elsötétülésének idején, még egyszer, röviden lejegyezni azt, amit elfeledni kezdünk, s palackba dobni az ismeretlen jövő számára." (87)

Babits könyve 1934-ben jelent meg. Tehát egy évvel Korniss "első szentendrei korszakának" fő művei megszületése előtt, egy időben Korniss első szentendrei pasztell-kompozíciójával. (88)

Babits "Hazám" című versében hitvallásszerűen ugyanezt a gondolatot, az európaiság és magyarság egységét, az európaiságtól nemcsak elválaszthatatlan, de éppen abban értelmet nyerő, jelentést kapó magyarság gondolatát fogalmazza meg –, s mint az 1930-as "Ezüstkor" című esszéjében, ugyanilyen értelemben nevezi Európát hazájának:

"és egy lélek font be néptől-népig  
messze földrészt eleven hálóba:  
egy lélek, egy ország végtül-végig  
magát tépő hazám: Európa."

Ugyanennek a – történelmi körülmények miatt nagyon is aktuális gondolatnak szép megfogalmazását találjuk a fentebb már idézett "Ezüstkor" című esszéjében. (89) A "kabin-hajó" hasonlattal felelősségteljesen mutat rá Babits, hogy a magyar kultúra megmentése elválaszthatatlan az európai kultúra egészének megmentésétől. A nemzeti kultúra és az európai kultúra egységes, hatalmas, eleven egész, melyben a nemzeti jelentésnek éppen mint európai szellemnek, az európai kultúra részének van helye, értelme. Ez a gondolat rendkívül fontos mozzanata Korniss művészi elképzeléseinek. Babits így fogalmaz: "Semmi esetre sem árthat – bárhogy elfoglal kis hazánk ingó lelkének szerelme – rágondolni néha nagyobbik hazánkra s kilépni a fedélzetre a kedves kabinból, mely a hajóval együtt süllyedhet el. Ez a nagyobbik haza, Európa..." (90)

A Babits által képviselt humanista kulturfelfogás az 1930-as években tragikus aktualitást nyer. Korniss ehhez a kulturfelfogáshoz kapcsolódik, s kapcsolja az – általa Párizsban megismert – fülepi eszmét: az egyetemes és a nemzeti korrelatív felfogását. Korniss Fülep-interpretációja természetesen nem tudományos – egy alkotóművész szubjektív értelmezése. Babits esszéinek és Fülep könyvének azok a gondolatai fontosak számára, melyek saját konkrét alkotói gyakorlatára vonatkoztathatók. Így Korniss 1933–34 körül kikristályosodó új művészi programjának egyik gyökere ide, a babitsi humanista kulturfelfogás talajába nyulik, amennyiben "Korniss Dezső és az ő inspirációjára Vajda Lajos a bartóki program nyomán a helyi népi tradíció emlékeinek a képzőművészeti metamorfózisát kereste" (91) az egységes európai kultúra horizontján, az európai kultúra szellemének szerves részeként, tudatosan vállalva az európai kultúrában betöltött szerepet, s a magyar kultúrának az európai kultúra egy sajátos konkretizációjaként való felfogását. Korniss és a hozzá 1935 nyarán csatlakozó Vajda, a magyar művészet egyik sajátosságát éppen az európai kultúra részéként betöltött sajátos szerepében látta. Kornisst nem a provinciális partikularizmus érdekli, nem a "csak magyar", felfogása jóval dialektikusabb. Olyan nemzeti és történelmi aktualitású új művészetet akar – a saját területén – kialakítani, melynek nemzeti jellege éppen az egységes európai kultúra humanizmusában gyökerezik. Azaz, a nemzeti sajátosságot, "küldetést" az egységes európai kultúra egészében elfoglalt helyzetében, az európai szellemiség egységében betöltött szerepében látja. Vajda Lajos, aki "Szentendrén Korniss elképzeléseit magáévá tette az 1935–36-os években", (92) sokat idézett levelében ezt a dialektikus nemzeti-művészet felfogást fejti ki. (93) Ezek a sorok: "... hidépítók akarunk lenni! Magyarország hidat képez Kelet és Nyugat, Észak és Dél között..." (94) – ebben az összefüggésben értelmezhető. "... törekvéseink (– Korniss és Vajda törekvései –H.L.) arra irányulnak, hogy egy sajátos közép-kelet-európai új művészetet kialakítsunk – két nagy európai kulturacentrum (francia és orosz) behatásain keresztül." (95) Ez a programnyilatkozat világosan mutatja, hogy Korniss és Vajda a nemzeti művészetet egyértelműen az európai művészet sajátos megnyilvánulásának tekinti, s a modern magyar művészet egyértelmű számukra a modern "közép-kelet-európai" művészettel. Programjukban a magyar művészet megújulását éppen európai voltának felismerésével, sajátos "küldetésének", sajátos európaiságának pontosabb megfogalmazásával kívánják megvalósítani, s a magyar művészetet az egységes európai kultúra

sajátos "közép-kelet-európai" megjelenésének fogják fel. Ez összecseng Babits esszéinek legmélyebb üzenetével: "Ez a nagyobbik haza, Európa..."

Amennyiben Korniss szentendrei programjának nemzeti művészetfelfogását nem tisztázzuk, képtelenség meghatározni a lényeges eltérést, ami elválasztja ezt a progresszív, humanista, antiszovinizta kulturafelfogást, értékmentő művészetszemléletet a harmincas években felerősödő, számos rendkívül problematikus, reakciós nézetet tartalmazó "népies" felfogástól. De éppígy igaz ez a gyakorlatban, a konkrét művek esetében is. Ugyanis a népi-tradicionális motívumok felhasználása önmagában semmit nem jelent, ezzel a megállapítással semmi érdemlegeset nem mondtunk a lényegről, a felhasználás mikéntjéről, azaz, a megszülető jelentésstrukturáról, arról, "hogymi módon veszi fel az etnikai-nemzetit a művészi-univerzálisba, vagyis miként oldja meg az egyetemes és nemzeti korrelációjának kérdését a maga sajátos etnikai anyagán". (96) Korniss szentendrei programjának középpontjában ez a kérdés áll, s az egységes európai kultúra mint értékszint talajáról kiindulva ezt a sajátos küldetést próbálja megfogalmazni. A fülepi gondolatkör a maga megfogalmazása idején (97) éppúgy az egyetemes értékeket romboló, az egységes európai kultúrát szétszaggató nacionalista szemléletet bírálta, mint Babits kulturafelfogása a "kezdődő barbárság lármájában" felerősödő szovinizta szemléletet. Természetesen sem Fülep, sem Babits koncepciója nem merül ki ebben az "aktuális" kritikában, a valódi nemzeti értékek, azaz az univerzalizálás szintjére emelt művészi-nemzeti érték meghatározása áll gondolatrendszerük középpontjában. Fülep a "Magyar művészet" előszavában kiemeli, hogy tanulmánya "a művészetben a nemzeti karakter kérdésének fölvetését" nyújtja. (98) Babits pedig ezt írja: "Itt fajok és osztályok küzdelme folyik, amelybe én nem állhatok bele, mert nem állok sem faji, sem osztályalapon. A tempót egy barbár kor irama diktálja, amely nem az én korom. Én még egy régi szellemi korból jöttem, mely előtt a legszentebb kapocs a nemzet kapcsa volt, szellemi kötelék." (99) Fülep így határozza meg a nemzeti fogalmát: "Nemzeti tehát: speciális nemzeti küldetés a művészet nagy egyetemén és teljességén belül a különös formának vagy a különös nemzeti-etnikainak a különös formán keresztül egyetemessé tételére. Ebben az értelemben igaz, hogy a művészetben – élesen megkülönböztetve a művészi-nemzetit a merőben etnikai-nemzetitől – ami nemzeti, egyuttal egyetemes és viszont." (100) Korniss ezt a nemzeti művészet felfogást tette magáévá, a különös forma egyetemessé tételét kísérelte meg művészetében. Ezért utasította el a "népiesek" programját, mivel abban – Fülep szavaival – a "merőben etnikai-nemzeti" szintjén való megragadást érezte meg. Amikor 1934-ben Szentendrén és Szigetmonostoron, majd 1935-ben Vajdával együtt újra Szigetmonostoron népi-tradicionális motívumanyagot gyűjt, s ezekből létrehozza "konstruktív-szürreális" kompozícióit, éppen azt a metamorfózist kísérli meg létrehozni, melyben a "merőben etnikai-nemzeti" anyag partikularitását elvesztve egyetemes emberi értékek, univerzális létkérdések hordozójává válik.

Ezért fogadja el Korniss Babits "népiesség"-kritikáját, mivel a "népies" mozgalom alapvetően az európai kultúrából kiszakított, "merőben etnikai-nemzeti" partikularitásának foglya marad: "Soha oly füledten el nem voltunk zárva magyar világunkba, soha olyan távol a világnézet friss szellőtől, mint manapság... melyik kultúra volt valaha autochton? Minden igazi szellemi termékeny-

ség kölcsönhatások eredménye. A szellem, ha csak önmagából táplálkozik, el-sorvad..." – írja Babits. (101)

"A változásért sikra szálló erők mellett megerősödnek a reakciós tendenciák... Ilyen körülmények között a művészek egy töredéknyi csoportja a népművészet felé fordul, hogy az új körülményeknek megfelelő európai eszményekhez hagyományokkal rendelkező környezeti (nem feltétlenül hazai) alapokat találjon. Nagy pozitívuma ennek a törekvésnek, hogy ellentétben az ún. nemzeti mozgalmakkal, semmiféle nacionalista tendenciát nem tartalmaznak, s éppen ezért az érdeklődés irányára sokszor közömbös a népi művészet nemzetisége" – írja Ungváry Rudolf (102), élesen elválasztva Korniss és a hozzá csatlakozó Vajda progresszív művészetfelfogását a retrográd, nacionalista tendenciáktól.

A Korniss szentendrei programjára döntő hatást gyakorló, fülepi és babitsi művészetfelfogás összevetésekor néhány fontos rokon gondolatot találunk, melyeket Korniss szemében még erősebben összekapcsolt történeti aktualitásuk. Fülep gondolatmenetének két alapfogalma: "a művészetek közössége és folytonossága. Közösség a sok nemzetre és folytonosság a korokra való szakadozottság dacára." (103) Ennek az elvnek a kifejtése feltételez egy műalkotás-fogalmat és egy logikailag tisztázott viszonyt általános és különös, valamint örök (abszolút) és történeti (relatív) között, vagy "megvalósultság" és megvalósulás között. Fülep így határozza meg a műalkotást: "minden igazi műalkotás önmagában befejezett tökéletes, mással össze nem mérhetően abszolút", s ez az értékelés "jogos mindaddig, amíg belőle minden művészet és művészi alkotás közösségének és a fejlődés folytonosságának tagadása vagy megértetlensége nem következik. Mert a művészi alkotás helyzete paradox: önmagában befejezett, tökéletes és abszolút valami, mégis beletartozik a művészet nagy közösségébe, és csak benne válik érthetővé, hasonlóan a kor: művészete minden pillanatban célnál van, mert minden alkotása örök és idő feletti, mégis lemerül az idő sodró folyamába, minden pillanatban más, mint az előző, s csak vele való összefüggésben érthető. Az örök idea időben való megvalósulásának, az esztétikai abszolút és a történeti relativ korrelációjának problémája ez." (104)

Fülep műalkotás-fogalma egy kettős korreláció: egyrészt az önmagában tökéletes műalkotás mint egyszeri és megismételhetetlen rendszer és a műalkotások nagy közössége között, másrészt a megvalósulás történetisége és a megvalósultság abszolút volta között. Ennek a problémának egy aspektusa a nemzeti és egyetemes korrelációja, mely minden egyes műalkotás strukturájában megfogalmazódik. Fülep gondolatmenete a görög művészet történeti létrejöttének és abszolút esztétikai küldetésének korrelatív viszonyában konkretizálódik modell-szerűen.

Fülep így határozza meg a két alapfogalom viszonyát: "... a közösség elve azért fontos, mert csak belőle lehet megérteni a különösét. Közösség nélkül nincs különös és viszont. Egyetemes és nemzeti korrelatív fogalmak." (105) "... a folytonosság elve azért fontos, mert csak belőle válik az állandónak és változónak viszonya értelmessé. Állandó nélkül nincs fejlődő és viszont. Örök és fejlődő korrelatív fogalmak, mint egyetemes és különös." (106)

Korniss 1931 utáni fejlődése ezzel a két fülepi alapelvvel áll kapcsolatban, amennyiben az utóbb kifejtett korreláció Korniss tradíció-értelmezésében játszik döntő szerepet, az előbb kifejtett korreláció pedig a "merőben etnikai-

nemzeti" anyag meghaladásában, illetve az egyetemes értékek, emberi létkérdések sajátos megfogalmazásának igényében, a sajátos közép-kelet-európai művészeti küldetés vállalásában. Korniss intuitíve megértette Fülep értékfelfogását, "hogy a művészetnek és általában az értékek birodalmának kategorikus imperatívusza, hogy minden generáció felelős az addig létrejött emberi érték védelméért és továbbfejlesztéséért. ... Fülep tudta, hogy kellene a forradalmak, amelyek elsöpri a konvencióvá sekélyesedett, túlélt értékeket és ujakat teremtenek, de mindig hangsúlyozta, hogy az emberiségnek a történelem során megteremtett értékei az ember ontológiai lényegének a részévé válnak, a megszüntetve-megtartás az emberi egzisztencia önfenntartásának a szükségszerű összetevője." (107) Természetesen Korniss nem Fülep – vagy Babits – elveit "tette át" saját festői gyakorlatába, de festészeti élményei mellett kétségtelenül döntő hatással volt rá Fülep és Babits művészetfelfogása.

Fülep könyvében a görög művészetben manifesztálódik a két alapelv teljes egymást fedése: "Paradoxának látszik, pedig nem az, hogy e két felső fok, legegységesebb és legnemzetibb, nemcsak hogy nem zárja ki, hanem kölcsönösen feltételezi egymást ugyanazon népnél. Csak a korreláció két tagjának, az egyetemesnek és nemzetinek, soha nem látott teljes egymást fődése ez." (108)

A művészet és egy adott műalkotás mint egyetemes és különös korrelációjának döntő mozzanata a forma univerzalizációja, melyben az érték abszolút jellege valósul meg. A forma – azaz a "kész mű" – hordozza a sajátos, különös, nemzeti mozzanatot, mint egy probléma sajátos, csak akkor és ott felmerülő megoldását, s egyben a forma mint "megvalósultság", mint önmagában megálló, abszolút, magába rejti az egyetemes mozzanatát. A "folytonosság" és a "közösség" elve feltételezi egymást, mivel az időbeli folytonosság egyik eleme, az örök, éppen esztétikai értékének univerzalizációja által lesz örök, s a másik eleme, a változó, éppen azért változó, mert mindig új történeti-relatív problémákat vet fel, de nem mindig éri el az esztétikai feldolgozás az univerzalizáció szintjét, mely értékét abszolúttá tenné. "Csak magának a formának nemzeti voltára vonatkozik a tétel, hogy korrelatív viszonyban van az egyetemessé... Az univerzálissal csak olyan valami lehet korrelációban, amiben már magában is megvan az univerzalizáció vagy lehetősége, szándéka, követelménye. Ez a forma, amely ugyanakkor univerzális is, amikor nemzeti. Nemzeti volta pedig – az etnikai anyagtól függetlenül tekintve – nem lehet más, mint sajátos fölvetése és megoldása a forma problémájának, ahogy valamely nép művészetében látható..." (109)

A legegységesebb és legnemzetibb korrelációjának esztétikai érvényesítésén alapul Babits humanista kulturafelfogása is, noha más kategóriákkal fejezi ki magát, s erősebben a korszak ideológiai-művészeti aktualitására vonatkoztatva. Babits humanizmusa "védekező" jellegű: elsősorban a sovinizmus által felszabdalt egységes európai kultúra mint a humánus létetemenyese védelmében szólal fel. Ez az aktuális humanista értékrend nemcsak esztétikai, de etikai és politikai jelentőségű is. (110) Ebben az összefüggésben érthető Babits katolicizmusának jelentősége is (111), noha sem Babits humanizmusa, sem katolicizmusa nem mentes ellentmondásoktól, amint ezt több szerző kimutatja. (112) Bár Babits katolicizmusa idegen Korniss szemléletétől, s éppígy ideológiájának számos mozzanata, mégis, a babitsi progresszív, értékvédő humanizmus valódi alternatívát jelent ekkor Korniss számára. Emellett Korniss a fülepi koncepció –

által ismert – alapelveinek megfelelő szemléletet lát megjelenni Babits esszéiben is. A fülepi "univerzális" és a babitsi "európai" vagy "egyetemes" kategóriája közötti rokonság több szinten is megragadható: elméleti-esztétikai és etikai-ideológiai szinten. E két kategória mind Fülepnél, mind Babitsnál a műalkotás létrejöttének minőségi feltétele. A forma univerzalitása nélkül – melyben a partikuláris-egyedi (Fülep szavaival "etnikai-nemzeti") egyetemes jelentőségűvé kristályosodik – nem jön létre valódi műalkotás. Éppígy nem jön létre műalkotás az európai kulturaközösségbe való beágyazottság, az európai tradícióban való gyökerezettség nélkül, melyben az etnikai-nemzeti csak mint forrás, anyag szerepel, s az esztétikai formálódás során elveszti pusztán etnikai-nemzeti, tehát partikuláris jellegét, hogy megnyerje ily módon az európai jelentőséget, azaz művészi-nemzetivé váljon, s mint művészi, univerzálissá váljon. S hogy az európai és nemzeti nem lehetnek ellentétes pólusok, azt Babits éppígy hangsúlyozza, mint Fülep az egyetemes és nemzeti korrelatív voltát, logikailag szétszakíthatatlan (s egymás ellen kijátszhatatlan) viszonyát. 1932-ben így ír Babits: "... a közös európai égnek levegője" kell hogy átjárja a magyar kultúrát. "Amit nemzeti levegőnek hívnak, az nagyon gyakran csak elzárt és dohos pincelevegő." 1934-ben pedig így fogalmaz: "A világirodalom egységes, összefüggő folyamat, egyetlen hatalmas vérkeringés... a nemzeti irodalmak is táplálják a világirodalmat. S aztán a 'világirodalom' a nemzeti irodalmak közege át nyilatkozik. Bennük válik láthatóvá mint a szél a hullámzó erdőben. Erdő nem egy van, de egy a szél." (113)

Babits koncepciójában a latin irodalom (s nemcsak az ókori, de elsősorban a középkori), "mely csak jogutódja gazdagabb néjének, a görögnek", (114) tölti be azt a szerepet, amit Fülepnél a görög kultúra: egységes, univerzális kultúra korszakát jelentik ezek a kulturák, melyben a sajátos "megvalósultság" univerzális és abszolút tudott lenni, a sajátos forrásból táplálkozik "anyag", a pusztán "etnikai-nemzeti" univerzális jelentésű "formává, azaz művészetté" válhatott. Mindkét korszakban a "történeti-relatív" megvalósulás univerzális, abszolút "megvalósultsággá", művészetté vált: a partikuláris "etnikai-nemzeti" anyagból univerzális "művészi-nemzeti" keletkezett. Fülep utal a Babits irodalomtörténeti koncepciójában központi helyet kapó középkori latin kultúra univerzalitására is: "Csak egyszer, a középkorban, a gótikában és a skolasztikában, kristályosodik az egység relatív abszolút teljességgé." (115) Mikor Babits azt írja, hogy a "világirodalom a nemzeti irodalmak közege át nyilatkozik", lényegében ugyanarra támaszkodik, mint Fülep, aki az univerzális jelentést hordozó forma különösségéről, "nemzeti-művészi" jellegéről beszél. Az esztétikai érték abszolút jellege, az önmagában való befejezettség és teljesség, a "megvalósultság" univerzalitásának alapja, mely megőrzi és egyetemes érvényűvé teszi megvalósulásának különös, történeti-relatív voltát. A specifikus, etnikai-nemzeti anyagból csak az lehet egyetemes érvényű, univerzális jelentésű, ami formává, azaz művészi-nemzetivé válik, mely éppen művészségének univerzalitása folytán az egyetemes emberi értékek reprezentánsa. Itt van a két koncepció legfontosabb teoretikus találkozási pontja: Fülepnél és Babitsnál egyaránt az univerzális formává válás a művészetté válás kritériuma, mely megszünteti a partikuláris anyagot. Babits így ír: "Paradox kifejezve: a népies csak akkor lehet fölfrissítője és szerves értéke az irodalomnak, ha nem marad népies, ha



a nép nem cél, hanem forrás..." (116) Ez rendkívül egybevág Fülep teoretikus kifejtésével: "De mindaz, amit az analízis mint nemzetit ki tud hámozni, végeredményben csak sajátos eleme és anyaga a művészi formának és kompozíciónak, mely univerzális, e forma és e kompozíció nélkül merő etnikai anyag, lehet érdekes, de még nem művészet. Nekünk itt csak annyiban van közünk hozzá, amennyire művészetté, azaz formává és kompozícióvá válna túlnőtt az etnikai-nemzeti kontingens világán, és átnyult a művészet univerzális világába. Abba, amelynek külön problémái és törvényei vannak, s ezek döntenek a műalkotás sorsáról, nem pedig az, hogy mennyi etnikai anyag mily hiven van benne kifejezve." (117)

\*

Az itt idézett fülepi és babitsi gondolat döntő jelentőségű Korniss egész életművére nézve, s nélkülözhetetlen az "első szentendrei korszak" megértésében. Az 1934–35-ös "mikrokozmosz"-képek szinte képletszerűen mutatják azt az alkotói programot, amit Korniss Fülep és Babits hatása nyomán, konkrét művészeti tapasztalatait felhasználva kialakított a harmincas évek első felében. E képek anyaga jórészt a specifikus, etnikai-nemzeti, illetve tradicionális helyi kötődésű anyag, mely az esztétikai strukturaszervezés folyamatában elveszti merő partikularitását, s mint önmagában megálló, befejezett, zárt struktúra abszolút érvényű formává válik, mely univerzális, mivel az egyetemes emberi értékek prezentációjára képes. A forma és kompozíció teremtette rend egyetemes jelentése révén a sajátos, helyi kötődésű, partikuláris anyag univerzális érvényre tesz szert: az individuum és kollektiva, a privát bensőség és a transzcendencia, az érzéki-materiális-konkrét szféra és az elvont, intellektuális szféra viszonyának, s mindebben az individuum saját "imaginárius" terének (cselekvési terének), a tárgy humanizálásának művészi-etikai problémáját süríti képi rendszerekbe Korniss. A citera így válik a művészet, az alkotás, a kreatív emberi lét jelképévé, a gyümölcsöstál és kancsó, a hagyma és kenyér a materiális-érzéki világ, illetve a hétköznapok jelképévé, az interieur a privát szféra, az exterieur, a város, a háztetők, a templomtorony pedig a kollektívitás és a tradíciók megtestesítőjévé. Ugyanakkor a jelképek nem pusztán jelkép-voltukban jelennek meg Korniss képein, hanem olyan átirásban, melyben minden forma a maga konkrét-vizuális sajátosságával, struktúraalkotó lehetőségével szerepel: így maga a vizuális megformálás hordozza az elsődleges jelentést, míg a képi emblémák ennek konkretizációjához járulnak hozzá. A színhasználat éppígy nem "jelképes", nincsenek verbálisan kötött színek, lokális színek még kevésbé. Mindig maga a konkrét képstruktúra határozza meg egy-egy elem színét, melyek együttese ugyanakkor a jelképek "mögöttes" jelentéseit támogatja. A picassói mandolin Kornissnál citerává válik, a braque-i szőlőfürtök helyett almás tálak láthatók Korniss "mikrokozmosz"-képeinek csendéletrészletein, s hagyma, vastagon szelt kenyér, ócska pléhtányéron, és a háttérben, a bal-konrácscon keresztül felragyogó mediterrán égbolt határtalan kékje helyett szentendrei, szigetmonostori poros háztetők felett uszó bárányfelhők láthatók. Picasso kitarukozó, derűs, a mediterrán tradíció humanizmusából táplálkozó, a lét teljes gazdagságát felmutató balkonos csendéletei, interieurjei és antik fejes kom-

pozíciói mellett Korniss szentendrei "mikrokozmosz"-képeinek harmóniája törékeny, a kreatív emberi lét imaginárius tere a fiktitivás világában kristályosodik képi strukturákká, s az individuum magánya nem oldódik – nem oldódhat – fel valódi közösségben, csak a műalkotásban prezentált egyetemes értékek alkotta "második valóságban". E "második valóságot" manifesztáló esztétikai forma ily módon felszámolja az "anyag" partikularitását, s – Babits szavával – forrásként szolgál csupán az univerzális érvényű, abszolút "megvalósultság", a műalkotás létrejöttéhez. Korniss "első szentendrei korszakának" festményei modellszerűen mutatják ezt a – tudatosan vállalt – folyamatot. "... a mai magyar művészetben mindenki visszafelé kacsint, mi is (Korniss és Vajda – H. L.) visszanezünk a múltba, de egészen más célzattal, azért, hogy még jobban megerősödjünk, s hogy a múlt értékeit megmentsük... és a jövő számára adjuk át." (118) A sokat idézett Vajda-levélből is kitűnik Korniss és a hozzá 1935-ben csatlakozó Vajda tradíció-értelmezése, illetve az a szándék, hogy az etnikai-nemzeti anyagból művészeti-nemzeti formát teremtsenek, mely a legegyetemesebb emberi jelentéseket manifesztálja. E jelentésstruktúra a legteljesebb módon európai kíván lenni, azaz, a közép-kelet-európai valóság művészi feldolgozása egyetemes érvényű emberi jelentéseket mutat fel, s nem nosztalgikus illúziókat kergető, merőben etnikai-nemzeti kuriózum.

Fülep tétele szerint a forma nem más, mint egy történeti-relatív helyzetben adott probléma sajátos művészi megoldása, ennyiben sajátos, mert nemzeti. Ugyanakkor nem marad pusztán nemzeti, partikuláris, mert a forma magába foglalja az esztétikai megvalósultság univerzális jellegét, az abszolút értékévé tett esztétikai üzenet egyetemes jelentését. A műalkotássá szerveződés tehát az univerzális és a különös "teljes egymást fedése". "... annyira univerzális és annyira nemzeti a forma, amennyire művészi" – írja Fülep. (119) Babits szavaival: ha a népies (azaz pusztán etnikai-nemzeti) nem forrás (azaz "anyag"), hanem cél (azaz kizárólagossá válik partikuláris, etnikai-nemzeti jellegének hirdetése), akkor nem lehet igazi irodalmi érték, nem lehet művészi, mert az univerzális (azaz művészi-nemzeti, s ez maga a forma, mely abszolút).

Ehhez kapcsolódik az a babitsi gondolat, hogy: "Aki egy nemzeti irodalom történetét írja, annak fontosabb lehet a nemzet, mint az irodalom." (120) Azaz, Fülep szavaival: ha megmaradunk a merőben etnikai-nemzeti anyag partikularitásának szintjén, éppen maga a művészet, a művészi-nemzeti "megvalósultság" marad ki, mert az univerzális. "Nekünk itt csak annyira van közünk hozzá (– mármint az etnikai-nemzeti anyaghoz – H. L.), amennyire művészetté, azaz formává válva túlnőtt az etnikai-nemzeti kontingens világán, és átnyult a művészet univerzális világába." (121) Korniss szentendrei programjának ez a gondolat az alapja. Babits fejtegetését tovább idézve: "A világirodalom történetírójának azonban csak az irodalom a fontos. (Azaz maga a művészi-nemzeti, mely abszolút formában jelenik meg.) Ó tulszáll a nemzeteken... (azaz az etnikai-nemzeti partikularitásán). Azt keresi, ami minden közösség számára jelent valamit... (tehát az univerzális esztétikai értéket). Valami abszolútát tár e relativista hajlamu kor elé: a szellem közös valutáját." (122) Azaz, fülepi kategóriákkal: a "minden közösség számára" jelentést hordozó mű – univerzális, éppen a forma abszolút egyetemes érvényű jellege által, mely megszünteti az etnikai-nemzeti kontingens partikularitást.

Összefoglalva az eddigieket, megállapíthatjuk, hogy Korniss Dezső 1932–34 között kikristályosodó, 1935-ben már érett művekben megjelenő új művészi világméretű kialakulására döntő hatást gyakorol Fülep "Magyar művészet" című tanulmányának művészetfelfogása, Babits humanista értékmentő kulturfelfogása, melyet számos, 1930 és 1935 között megjelent esszéjében kifejti, valamint Kosztolányi racionális, "latin-franciás" művészetfelfogása és a Nyugat "harmadik nemzedékének", az "Ezüstkor nemzedéknek" baloldali elkötelezettségű, pesszimiztikus, "védekező" humanizmusa. Ez az alapvetően meghatározó jellegű szellemi kapcsolódás, mely nélkül érthetetlen Korniss 1933 utáni művészete, úgy tűnik, mind ez ideig feltáratlan maradt. Ebből érthető meg Korniss elutasító magatartása a népiességgel kapcsolatban, itt elsősorban Babits esszéi jelentettek utmutatást, mivel konkrétan a harmincas évek művészetére vonatkoznak, noha elméletileg Fülep tisztázza a kérdést. Még egy fontos kérdés merül fel, melynek tisztázására nem vállalkozhatunk teljes mértékben, mivel a dolgot tárgyalta időszakon túlmutat: Bartók zenéjének Korniss művészetére gyakorolt hatása. Bár Korniss rendszeresen hallgatja Bartók előadástestjeit a Zeneakadémián, mégis, elsősorban a népdalfeldolgozásokat ismeri ebben az időben. Ezekben Korniss lényegében ugyanazt a szellemi programot véli felfedezni, melyet számára Fülep képvisel: az etnikai-nemzeti anyag esztétikai megformálása során létrehozott univerzális jelentésű, a legmélyebb és legegységesebb emberi értékeket prezentáló abszolút forma megteremtését. Bartók népdalfeldolgozásaiban a népdalok olyan jelentések, a diszsonanciát leküzdő intellektuális rendszerteremtést manifesztáló esztétikai üzenetek hordozóivá válnak, melyek egyetemes érvényűek, s melyek megformálásában univerzális érvényűvé válik minden zenei anyag. "Amit Bartók művészetében megvalósít, az nem kevesebb, mint Kelet és Nyugat nagy szintézise. A folklór találkozik itt a bachi ellenponttal, a mozarti–beethoveni formával és a nyugati harmonikus gondolkodással. Bartók klasszikus mester, mert teljességre törekszik. S egy-maga elég erős volt ahhoz, hogy ezt a szintézist létrehozza. Ha művészetét, helyzetét a zenetörténetben egyetlen mondattal akarnám jellemezni, ezzel tenem: Bartóknak olyasmi sikerült, ami előtte senkinek sem valósulhatott meg: Kelet és Nyugat jelképes kézfogása – Oriens és Occidens egyesítése." (123) Az, amit Korniss és Vajda a képzőművészetben megkísérelt létrehozni, azaz "... hidépítő akarunk lenni! Magyarország hidat képez Kelet és Nyugat, Észak és Dél között..." – mélyen rokon program a bartóki művészettel. Éppígy rendkívül fontos a dualitás mozzanata Korniss szentendrei "mikrokozmosz"-képeiben, mely a materiális és spirituális, érzéki és intellektuális, individuális és kollektív, interieur és exterieur, antropomorf motívumok és architekturális motívumok kettősségében jelenik meg. E sajátos dualizmus kialakulásában Bartók zenéjének hatása is szerepet játszott. "Bartók világmérete duális – nem sötét és nem világos, hanem sötét és világos, mindig a kettő együtt, elválaszthatatlan egységben és összeforrottságban, mintha a polaritás volna az egyetlen keret, melyben az eszmei vagy drámai mondanivaló megnyitvánulhat." (124) Bartók világméretű hatása Korniss művészetére az 1945–1954 közötti "második szentendrei korszak" műveiben még pregnánsabban jelentkezik. A harmincas években Korniss elsősorban érzelmileg, intuitíve kapcsolódik Bartók zenéjéhez anélkül, hogy bármilyen zenei szerkezeti modellt tanulmá-

nyozna, vagy a bartóki zenét analizálná, vagy saját művészetében rekonstruálni próbálná. Ugyanakkor Korniss nem tudományos alapon gyűjt motívumokat, nem az általa megismert tárgyi anyag történeti értéke foglalkoztatja, mint Bartókot. Korniss számára minden fölhasználható, ami alkalmas olyan képi átírásra, melynek során a kornissi mikrokozmosz megfelelő részévé válhat. Így Korniss beépíti szentendrei "mikrokozmosz"-képein is a tényéros-hagymás-késes-kenyeres csendéletrészt, melyet már korábban, az 1929-es és 1930-as geometrikus, fotóberagasztással kiegészített, proletárkörnyezetet, külvárosi szegénységet felidéző "konstruktív-szürrealis" képein többször megfestett. (125) Éppigy barokk architektúra-elemek, szerb és sváb motívumok keverednek a "tisztá" paraszti tárgyi motívumokkal, valamint táji motívumokkal.

További, összevetésre érdemes probléma a bartóki zene "technikai szintézise", (126) melynek analógiája Korniss művészetében is felmerül, elsősorban a harmincas évek elejéig kialakult európai képzőművészeti irányzatok, elsősorban a konstruktivizmus, a szürrealizmus és egy sajátos, francia-mediterrán "poszt-kubizmus" egységes képi rendszerben való szintétizálásának igényében. Természetesen relativ szintézisről lehet csak szó, hiszen mind az expresszionista, mind a neonaturalista és neoklasszicista tendenciák kivülesnek Korniss képi rendszerén, azzal nem hozhatók közös nevezőre. Korszakunkban tehát elsősorban egy intuitív, érzelmi kötődésről beszélhetünk Bartók zenéjével kapcsolatban, melyet némiképp tudatosabbá tett Fülep művészetfelfogásának megismerése.

#### A SZENTENDREI PROGRAM KIBONTAKOZÁSA

Korniss 1933-ban, Pesterzsébeten készíti "Parasztasszony" c. olajképét, mely "anyagát" tekintve, elsőként nyul specifikus, az etnikai-nemzeti kontingensbe tartozó motívumhoz. (127) Ugyancsak 1933-ban festi "Bölcső" c. olajképét és két tájkompozíciót (128), az előbbi kép népi ornamentikával díszített tárgy festői feldolgozása, míg az utóbbi két kép a dunai táj élményét rendező konstruktív-intellektuális rendszerbe, melyben a víz, a hegyek, a felhők mind a geometrikus képarchitektúra részelemeivé válnak. Ugyanakkor ezen a két kis képen már megjelenik a mikrokozmosz-szerű, mind a négyoldalról lehatárolt, befelé szerveződő képépítési modell, mely majd a következő két-három évben válik döntővé Korniss festészetében. Ebben a kompozícióban a motívumok közötti kapcsolatok a középpont felé mintegy "sűrűsödnek", pontosabban a függőleges és vízszintes rendező tengelyek metszéspontjai köré csoportosulnak. A tájkompozícióban megmarad a táji jelleg, megmarad az utalás a konkrét motívumra, de "eltűnik" a motívum esetleges, egyedi jellege, a geometrikus struktúra részévé válik, annak differenciáló elemévé alakul a motívum különössége. Ezek a kis kompozíciók az 1934-35-ös "mikrokozmosz"-képek előkészületei, kísérletek zárt, intellektuális rendszerek szervezésére, melyekben ugyanakkor a konkrét motívumok sajátos jellege a struktúra részeként szerepet játszik, szemben az 1928-as tisztán geometrikus strukturákkal. 1934-ben készíti Korniss azt a két pasztell-képét, melyek közvetlen előzményei az 1935-ös "Szentendrei motívum I.-IV." sorozatnak. (129) A "Madaras fiu. Szentendre" c. pasztell átmenetet képez Kor-

niss fejsorozata és a szentendrei "mikrokozmosz"-képek között. Motivumkészletében megjelenik a szentendrei oromfal, két kerek ablak-szemével, megjelenik az az architektura, mint az interieur, de egyben az exterieur "tere", s a fiufej a madárral Korniss korábbi éveinek motívumvilágát is reprezentálja. Az 1927-es "Galambász" c. rajz ugyancsak ezt az "epikus" témát dolgozza fel, az 1934–35-ös "Kompozíció házmotívummal és madárral" c. akvarell, figura nélkül, ugyancsak ezt a témát variálja. (130) A "Madaras fiu. Szentendre" c. pasztell álló téglalap alaku papíron, homogén pasztellfelületekkel, illetve néhány helyen szürkés tónusokkal kialakított, geometrikus szerkesztettségben jelenik meg. A "mikrokozmosz" egységes tömbjét – mely exterieur és interieur egyszerre –, baloldalon kék háttér – vagy függőleges lezáró sáv – határolja, mely egyben a levegő kékjét is idézi. Annál is inkább, mert balra, a négyzetes formába foglalt belső kompozíciós egység lezáró elemeként, megjelenik a jellegzetes, és a további 1935-ös képeken újra és újra visszatérő szentendrei oromfal motívum: fehér, egyenlő szárú háromszög, két fekete kerek ablakkal, mely tekintetet sugall. Emögött a házmotívum mögött kék térség nyílik, ez az exterieur tere. A két jobb oldali lezáró sávja kadmiumsárga, okker és umbrabarna színekből áll. A jobb szélen, alul, ismét visszatér a kóbaltkék, éppígy a kép bal szélén a sárga. A függőleges egyenesek által határolt hasábon belül bal oldalt egy madárka látható, jobbra, a sötétszürke lezáró formával kísérvé, egy emberi figura, mellkastól felfelé. Arca geometrikus elemekből képzett, a kép középpontjában helyezkedik el. Sárga, fehér, szürke, barna és zöld színek jelennek meg az interieur terében, mely egyben az emberi tekintet tere. A tárgyi és figurális motívumok teljes egybejárásása egy régebben megkezdett folyamat betetőzése: az 1932-es "Narancs női fej", majd az 1933-as "Fej" c. olajképen jelent meg ez a probléma – az utóbbi képen maga a mikrokozmosz-szerű komponálásmód is megfigyelhető csiraformában. 1934-től már tudatosan foglalkozik Korniss az emberi arc, fej és a házmotívum, illetve város-architektúra képi szintézisével. A bal oldalon megjelenő madár-motívum lírai-epikus elemet rejt magába. Az 1927-es "Galambász" c. rajzhoz képest ez a pasztell a madár-fiu motívumot is a stabil struktúra részévé szervezi, mintegy az architektúra és a figurális motívum találkozásának metszéspontjába helyezve. A fiufej és a madár-motívum közötti kapcsolat szubjektív, intim jellegű, ezért az interieur terébe tartozó mozzanat. Az architekturaként felfogott geometrikus elemek részint viszont behatolnak abba: objektív rendszerük elemévé szervezik a szubjektív szféráját. Az exterieurban már maga az egész, az egységes struktúra jelentkezik, melynek differenciáltsága a mikrokozmosz "ideális" teljességét, homogén rendszerként megjelenő, de heterogén mozzanatokból szerveződő struktúráját "dinamizálja". Ez jelentkezik a primér szinstrukturában is: a racionális megépítettség a színmezők intenzitása által mozgásba jön, s így, ebben a mozgó, többpólusu rendszerben jön létre egy harmonikus állapot, a rendszerszerűség biztosításával.

1935 nyarán Korniss és a Párizsból 1934 végén hazaérkező Vajda, Szentendrén és Szigetmonostoron dolgozik. Ez év őszén és telén festi Korniss a "Szentendrei motívum I.–IV." sorozatot, melyek első szentendrei korszakának összefoglaló művei. (131) Nyáron Korniss elsősorban pasztelleket készített, míg Vajda többnyire ceruzával rögzíti motívumait. Korniss ezeket a pasztelle-

ket Pesterzsébeten olajjal, vászonra, nagy méretben festi meg, természetesen erős változtatásokkal. Kettőjük alkotói felfogásának különbségéről több helyen olvashatunk. (132) Itt csupán annyit jegyzünk meg, hogy míg Vajda ekkor főként különálló, alig átfogalmazott, egyetlen vonallal rögzített motívumrajzokat készít, melyeket később használ fel komplex, számos motívumsíkot egymásra vetítő kompozícióiban, addig Korniss 1935-ben már "kész" művekkel jelentkezik, melyek a korábbiakban elemzett három-négyéves fejlődés összefoglalói. 1935-ben Korniss már összegezi mindazokat a képépítési sajátosságokat és kompozíciós megoldásokat, melyek 1933 óta nyomon követhetők festészetében. 1935 nyarán készül Kornissnak az a kis pasztellképe, melyet 1935 őszén olajban, meglehetősen nagy méretben újra megfest: a "Szentendrei motívum I." c. olaj- és pasztellkép. (133) Mind a két képen lényegében azonos kompozíciót alakít ki Korniss: az interieur és az exterieur szférájára utaló formák egy csendéletet fognak közre, a csendélet mintegy a kép "interieur terének", azaz a privát szférának a középpontja. Érzéki, lágy, festői formálás jellemzi mindkét képet, ugyanakkor ez a festői érzékiség az objektív-architektúrális rendszer "személytelen" strukturájába épül, mintegy arra rétegződik. Festői érzékenységük a struktúra része, kolorisztikus és fakturális finomságaik a kép egészébe kötődnek, a színmezők ritmikája a zárt, egy tömbbe fogott struktúra minden pontján rezonanciát kelt. Az exterieur a kép felső sávjának tetőkre utaló formáiban, a bal oldalon kiemelkedő, immár jellegzetesnek mondható szentendrei oromfal motívumában, valamint a tetők felett megjelenő felhők motívumaiban reprezentálódik. Ismét Picasso, Braque, Gris 1920–26 közötti "mediterrán" csendéleteire kell utalnunk, ahol az exterieur – mely a mediterráneum kulturális tradícióira, a mítoszra is vonatkozik – konkrétan beszerveződik a csendélet kialakításába, azaz az interieur formálásába. Picasso balkonos csendéletei vagy akár Matisse interieur-kompozíciói, melyekben az erkély rácsának árnyéka éppúgy a csendélet részévé válik, mint a tenger, a felhők, a háztetők, melyek – az antik motívumokkal együtt – a mediterráneum szellemiségét manifesztálják – rokon problematikát mutatnak. Korniss szürrealis áthatásokat, motívum-áttünéseket és kubisztikus formaalakítást éppúgy felhasznál, mint a többnyire homogén színmezők kontúr nélküli egymás mellé helyezéséből adódó primér szindinamikai feszültséget. A motívumok ambivalens értelmezése, az antropomorf utalások (például az ablak-tekintetek vagy fejmetamorfozisos az épületrészek kialakításában), az architektúra kettős jelentősége, "belső" és "külső" jellege a képstruktúrában: mindez kiszélesíti a mikrokozmosz imaginárius terét, melyben a teljesértékű lét, a kreatív aktivitás manifesztálódik. Ugyanakkor a szigorú sakra vonatkoztatás, a primér szinkapcsolatok döntő jelentősége, a szín "kreatív" használata, azaz motívumteremtő jellege: mindez "leköti", vagyis meghatározza ennek az imaginárius jelentésrétegnek a funkcióját. Nem transzcendens irányba futnak az utalások, nem "ellenőrizhetetlen" vagy szubjektív az asszociációk által megmozgatott terület, hanem a konkrét struktúra része, a struktúra "elasztikus" vagy dinamikus jellegét erősíti, s nem a strukturát gyengíti. (Az "ellenőrizhetőség" természetesen éppúgy relatív és metaforikus értelmű, mint pl. az "objektív" vagy "szubjektív", pusztán arra utal, hogy a struktúra integrálni képes, sőt, kívánja a nagy mozgástérrel rendelkező asszociációs pályákat, s nem mond le

a racionális megépítettségéről, azaz a képstruktúra imaginárius tere zárt struktúrát reprezentál.) A motívumok nem transzcendens szimbólumokként, hanem konkrét képi elemekként, színterületenként vesznek részt a struktúrában, szimbolikus utalásaik így nem "függetlenedhetnek" magától az egész rendszertől: jelenlétük konkrét, jelenlétüket maga a struktúra határozza meg, s mögöttes rétegük olyan mértékben jelentkezik – a primér szinstrukturán keresztül –, amily mértékben maga a struktúra egésze indokolja. A képstruktúra konnotációs rétegei mindig a konkrét szindinamikai rendszer egészére vonatkoznak, nem pedig annak valamely – a képstruktúrától független konvenció által – kiszakított részére. Korniss "Szentendrei motívum I.–IV." sorozatában a motívum mindig konkrét: adott színmezőben szerveződő, ahhoz kötött, primér-szindinamikai indokoltású mozzanat, melynek konnotációs terhelése a struktúra egészére vonatkozik. Mögöttes rétegei mintegy a rendszer egészét átjárva, dinamizálva lépnek be, sohasem független (fogalmi-verbális) apparátushoz kapcsolva. Korniss motívumai ezért nemcsak hogy az adott képstruktúrában konkrétan értelmeződnek, de maga e struktúra teremti őket mint új minőségeket, mivel csak ebben a struktúrában aktivizálódnak azok a jelentések, melyek mozgásba hozzák az egyes motívumokat is.

Az 1935 őszen és telén festett "Szentendrei motívum II." című nagyméretű olajkép (134) mutatja talán legkomplexebben azt a problematikát, melyet Korniss – Fülep, Babits és a Nyugat "harmadik nemzedéke" hatására – kialakított a harmincas évek első felében, s melynek kiteljesedése csak 1945 után következik be, olyan összefoglaló művek megalkotásával, mint az 1946-os "Kántalók", az 1947-es "Bölcső", az 1948-as "Tücsöklakodalom" és az 1950-es "Szerb temető". E képeken, éppugy mint a "Szentendrei motívum"-sorozaton, olyan anyagot használ fel Korniss, mely – fülepi kifejezéssel – az etnikai-nemzeti kontingens része, illetve tradicionális jellegű, a képstruktúrában azonban olyan minőségi átalakítást hajt végre, hogy a formává szervezés folyamán ez az anyag, levetkőzve partikularitását, a teljes értékű lét mikrokozmoszát alkotó, univerzális jelentésű művészi rendszerré válik. A "Szentendrei motívum II." kétközpontú kompozíció: a bal oldali motívumcsoport az interieur, a szubjektivitás, az érzékiség és a hétköznapi világ, a jobb oldali, kecsesen felépített motívumcsoport az exterieur, a kollektivitás, az intellektualitás szférája, a tradíció, a mítosz, az ünnepek világa. A két csoport függőlegesen élesen határolt sávokkal zárul le, s a képmező alsó szélével sem érintkezik a kompozíció. A két motívumcsoportot elválasztó függőleges sáv, mely a képmező felső sávjából nyulik le a legalsó sávba, elválasztó funkciója mellett érdekes módon kohéziós szerepet tölt be: a képi egység erősítője. A kép felső sávját alkotó "ég" homogén, minden belső árnyalástól mentes, személytelenül festett felület, a két motívumcsoport közé kerülve beépül azok geometrikus struktúrájába, anélkül azonban, hogy elvesztené kapcsolatát a távlatot nyitó felső sávval. Ez jellegzetes megoldás Korniss 1934–1935-ös képein. Hasonló szemléletet mutat a felhők elhelyezése, ismét csak kettős funkciója a háttér, illetve felső lezáró sáv. A bal oldali motívumcsoportot lezáró felső elem a jól ismert szentendrei ház, két kerek ablak-szemével, ez tekintetet asszociál. A bal oldali felső sáv háromszög és rombold formái háztetőket idéznek, ugyancsak városképi asszociációkat kelt a megtört lezárás: háztetőket, domboldalra felkuszó apró

házacskákat idéz. Intim belső udvart jelöl az ives szentendrei ablak, s ezt idézik a kőfalakra és kapukra utaló motívumok. Mig a háztetőkre és a városképre való utalás az exterieur szféráját idézi, a kis belső udvar mintegy átmeneti elem a külső és belső, kollektív és individuális között. A csendélet egyértelműen a bensőség, az érzékiség, a szubjektivitás, a privát lét szférájára utal, ezt hangsúlyozza a gyümölcsöstál, a füles kancsó, a terített asztal is, mely most már átértelmezi maga körül a teret, s interieurként jeleníti meg a bal oldali motívumcsoport központi motívumegyüttesét. A "szürreális" éppen ez: a motívumok állandóan átértelmeződnek, állandóan olyan viszonylat-rendszerbe kerülnek, hogy mintegy "maguk köré" rendezik azokat az elemeket is, melyek – más szempontból – éppen őket rendelik magukhoz, vagy utalják egy másik viszonyrendbe. A motívumkészlet ambivalens, s mégis a konkrét dekoratív struktúra elemeként szerveződik.

A jobb oldali motívumcsoport a transzcendens, illetve intellektuális szférára utal: ugyanakkor a templommotívum feletti felhők átbillentik az érzéki-konkrét világba. Így – bizonyos értelemben – ironikus mozzanat csempésződik a jelentésstruktúrába: a transzcendencia "visszavétele", illetve érzéki-konkrét-profán elemekkel való "lekötése". A kornissi képépítés kristálytisza, logikus jellege nem transzcendens-spekulatív, hanem érzéki-konkrét irányban realizálódik, s ennek legfőbb letéteményese éppen a szín. A szín, mely fokozott intenzitásában "testként", konkrét, "fizikai" mozzanatként jelenik meg, s amely minden motívumot homogenizál – ambivalens jelentéseit megtartva –, a szín, mely radikálisan síkban tartja a térértékeket is magába foglaló motívumot, s egyenértéküsíti a különböző – hierarchikus – értékeket hordozó elemeket. A szín döntő motívumteremtő s egyben struktúraszervező elem. A szín ilyen felfogása primér dekoratív színstruktúrába szervezi, s szinkron (primér) rendszerként értelmezi a diakrón (szimbolikus-epikus) utalású motívumokat, de úgy, hogy nem szünteti meg az ambivalens utalásokat. A szín primér jelentősége és a motívum szekunder jelentésrétegei között éppen a szín aktivitása, struktúraszervező jellege teremt egyensúlyt: azáltal, hogy a struktúraszervezés folyamatában a motívumok mint szintestek, mint eleve szín által értelmezett elemek vesznek részt. A motívumok ambivalens jelentésrétegeinek lehetőségeit a struktúra racionálisan szervezi – éppen a szín konkrét és kreatív használata által. Az így létrehozott képstruktúrában az eredetileg "etnikai-nemzeti" és tradicionális, helyi kötődésű anyag minőségileg átértelmeződik, s a mikrokozmosz az individuum és a kollektíva, a szubjektivitás és a kollektív mítosz közötti harmonikus viszonyt manifesztáló, a kreatív lét terét (szinterét) alkotó imaginárius tér képi konkretizációjává válik. Az érzékiségbe ágyazott intellektuális (– a színintenzitás és dekorativitás az intellektuális geometriai rendszer hordozója –, profán és spirituális, a munka és a mítosz a mikrokozmosz "eszményi" teljességének része lesz, az interieur, mely az intimitás, individualitás, érzékiség s a hétköznapok szférája, strukturálisan az exterieur világába nyulik. Nem ellentét, hanem egymást feltételező egység e két pólus, mely csak is egymáson keresztül nyilatkozik meg. (135) Így válik a sajátos anyagstruktúra egészének – immár új minőségű – mozzanatává, a szemlélődés az aktivitás részévé, az érzéki-közvetlen az intellektualitás hordozójává, s az "etnikai-nemzeti kontingens" univerzálissá, "művészi-nemzetivé" a műstruktúra értéke-



remtő aktivitása által. A történeti-relatív "megvalósulás" így válik "relative abszolút", univerzális "megvalósultsággá", melyben a sajátos kornissi problémafelvetés – mely sajátosan közép-kelet-európai talajból indul ki – univerzális jelentőségűvé.

Még inkább jól példázza ezt a művészi jelentést Korniss másik 1935-ös főműve, a "Szentendrei motívum III. (Csendélet citerával)" c. olajkép. (136) Korniss itt is csendélet-motívum köré szervezi a képstruktúrát: a terített asztalon citera, kenyér, tányér hagymával és paprikával, mellette kés, füles kanocsó. A motívumok itt is, mint az exterieur szférájára utaló motívumok (tető, ház, ablak) esetében jellegzetesen szentendreiek. Ugyanakkor képi struktúrába szervezve megszűnik – megszüntetve-megőrződik – helyi kötődésük: az érzéki, profán szféra, a szubjektivitás; intimitás szférája, de egyben a művészet, a kreatív emberi aktivitás legtisztább megnyilvánulásának is jelképeivé válnak a motívumok. A primér-dekoratív színstruktúra mintegy lehántja róluk a helyi kötődés mozzanatát, megfosztja őket "egyedi-naturális" jellegüktől; univerzális jelentések hordozóivá alakítja a motívumokat. A képen jellemzőek a meleg kék, zöld, barna és szürke árnyalatok, valamint a kép alsó mezőjében megjelenő, a fekete-kék-zöld síkformákba hasító két párhuzamos angolvörös csik – az asztal lábai –, e színek mind homogén síkformák belső árnyalástól mentes színmezőiben jelennek meg. A színek érzéki, dekoratív jellege nem a tárgyak naturális jellegéhez, sem a helyi színekhez nem kötődik: az egymás mellé kerülő gazdag kék árnyalatok és a közöttük megjelenő számos barna-zöld-szürke szín adja ezt a dus festői-érzéki hatást. A motívumok tárgyi utalásai megmaradnak, de maximálisan a struktúrába lekötvé, csakis annak részeiként. Így rendeződhetnek további jelentésrétegek, "differenciáló" jelentések hordozóivá, megtartva tárgyi utalásaikat – irányított pályákon. Az intellektuális rendező civ magukban a motívumokban, illetve a motívumokat alakító színmezők összefüggéseiben éppugy jelen van, mint a geometrikus alapstruktúrában. Ez a racionális alapjelentés univerzális érvényű. Éppígy a motívumok értelmezéséből – képi átértelmezéséből – szerveződő mikrokozmosz totalitásgényű, a létezés egészét megragadni kívánó, az individuum szféráját a kollektivitás és az érték szférájába vetítő komplex jellege, mely a mikrokozmosz imaginárius terét a – fiktitás szintjén felmutatott – kreatív emberi aktivitás terévé teszi. Ez a komplexitás a kornissi humanizmus egyik mozzanata, mely az értékcentrikus, új minőségű lét ideálján alapul. A racionális alkotás, az intellektus konkrét jelenléte az alkotófolyamat egészében: ez a kornissi humanizmus másik fontos mozzanata. Ez ugyanakkor nem zárja ki a konnotációs jelentéskapcsolatok transzcendens rétegeit. Az ambivalens elemek struktúrába szervezése, az állandó átértelmezésből adódó feszültség a mikrokozmosz keretein belül, konkrét képi rendszerben nyer feloldást: ez a termékeny feszültség a kornissi világ jellegzetes mozzanata.

Korniss 1935-ben további csendélet-kompozíciókat alkot. Geometrikus megformáltsága a "Szentendrei motívum IV." c. olajkép, (137) mely ugyancsak az intimitás, a szubjektivitás szféráját képező interieurt vetíti ki az exterieur szférájába, de ez mintegy fordítva is jelen van: az exterieur, a kollektivitás, az aktivitás, a mítosz lép be az interieur világába, megszüntetve annak partikuláris jellegét. A háttér kékjében megjelenő felhők nemcsak ezt az exterieurt idézik, de egyben Korniss "mediterránum-ideáljára" utalnak: a táj külső harmóniájá-

ban kiteljesedő belső harmónia igényét jelzik. Ugyanakkor, amint azt Körner Éva megállapítja, a kompozíció anyagi-érzéki közegét reprezentálják: "Korniss az érzékelt, izlelt földi realitásokkal építi a maga elvonatkoztatott világát: harmóniateljeségét. Ez a lebegő, transzcendens mikrokozmosz nem vonatkoztat el az érzéki világtól, mint Vajdáé, nagyon is otthon van abban. Korniss színekkel, érzékletes, színes felületekkel dolgozik, soha a Vajda-féle szublimált vonalrajzzal, az ő tere anyagi tér, levegőtér, felhők is láthatók benne, mikrokozmosza anyagokból áll, s az absztrakt formák evilágiságára minduntalan felhívja a figyelmet egy-egy tárgyi súlyában megfogalmazott motívum. Korniss elvonatkoztatása az e világban immanens szépségre és harmóniára vonatkozik..." (138)

Ebben a mikrokozmoszban azonban jelen van a tragikus mozzanat, aminthogy az univerzalitás integrálja a létkérdések mindegyikét. Korniss 1935-ös "mikrokozmosz"-kompozícióinak harmonikussága nem feledtető, nem a kellemességbe belefeledkező, olvatag, nem pusztán megnyugtató jellegű. Ellenkezőleg. A struktúra intellektuális megépítettsége, "szigora", ökonomikussága egyben koncentrált figyelmet is jelent: a lényegtelen, partikuláris, esetleges visszaszorítását, illetve az univerzális rendszerbe való integrálását jelenti. Ebben a folyamatban az érték a döntő mozzanat, amint a "mikrokozmosz"-kompozíciók értékrepresentáns motívumok egymásra rétegződéséből épülnek. A "mikrokozmosz" kifejezést nem pusztán kompozíciós-technikai értelemben használjuk, hanem a teljesértékű, kreatív lét "modelljeként" felfogott, stabil értékstruktúrát, új minőségű imaginárius teret manifesztáló képi rendszer megjelöléseként. Ebben a hangsúly a teljesértékűségen van, az emberi lét univerzális – és tradicionális – értékeinek megőrzésén, illetve aktív és konkrét ujratereemtésén – az új minőségű imaginárius tér létrehozása által. A kreatív mozzanat döntő, az új vizuális entitás létrehozására irányuló aktivitás által új értékstruktúra keletkezik – a fiktitivás szintjén. Ez a mozzanat a tragikus: hiszen az 1930-as évek magyar társadalmi valóságában a kornissi törekvések nyilvánvalóan csak a fiktitivás szintjén kristályosodhattak – a fennállóval szemben – új értékstruktúrává, s a kornissi mikrokozmosz nemcsak ennek az új minőségű létnek, a kreatív emberi aktivitásnak imaginárius tere, de egyben védekező, biztos oltalmat nyújtó "ideális architektúra", mely a fiktitivás szintjén építi fel az értékcentrikus-értékmegőrző kreatív lét "terét".

Korniss 1935 őszén, már Pesterzsébeten festi "Emlék" című olajképét, mely az ugyancsak 1935-ös, nyáron festett "Szentendrei ház. Malom" című kisméretű olajképpel együtt líraibb, szűbjektivebb hangvételű. (139) Az 1934–1935-ös "mikrokozmosz"-képek sorozatában az "Emlék" képviseli leginkább az 1937-ben felerősödő, oldottabb, líraibb, személyes élményekre utaló, a primér ecsetvonás által teremtett festői gesztusnak teret juttató felfogást. Ugyanakkor kompozíciója, motívumkészlete és a jelentésstruktúra alapproblémája szempontjából teljesen a szentendrei, szigorúan felépített "mikrokozmosz"-kompozícióknak felel meg, noha fejkompozíció. A fejkompozíció geometrikus alapformákra épül rá, -architektúrával kombinálódik, s stabil geometriai viszonylatok által meghatározott. Közeli rokona az 1934-es "Madaras fiu. Szentendre" c. pasztell képek. Itt is, ott is a fejmotívum és az architektúra (város, ill. ház) összekapcsolása a döntő kompozíciós mozzanat. Ez képviseli a mikrokozmosz teljességét, a személyes és általános, individuális és kollektív, helyi-tradicionális és

univerzális, illetve az érzéki-materiális és az elvont-spirituális pólusainak jelenlétét. Itt is, ott is bizonyos epikus-lírai elem kerül a kompozícióba: az "Emlék" c. képen a szubjektív emlékezés valamely konkrét élményre, szomorúság hangulat, az eltűnt utáni vágyakozás, illetve sóvárgás az ideális iránt, a másik képen a fiú és az énekesmadár "kapcsolata", a madárdal hallgatása, a madár őrzése, "szavának értése" (népmesei jelleg, akárcsak az 1927-es "Galambász" furcsa, különös külvárosi meseszerűsége). Éppen ebben a szubjektív mozzanatban rejlik a tragikusság, az élmény, a vágy és az állandó, az adott, valamint a szubjektum és az objektív "környezet" között feszültség támad, mely az ideális teljesség megvalósíthatóságának fájdalmas messzeségét sugallja, illetve a teljesértékű lét fiktív, ideális szférában való kiteljesedésére utal. Az emlék nemcsak valamely múltbeli élményt idézi fel, hanem a vágyat a harmónia, a teljesség után: az "Ezüstkor" művésznének nosztalgiját az "Aranykor" teljessége iránt, melyben magát az emberi teljességet, a humánus megvalósulását látja Korniss. A személyes gesztust őrző ecsetvonás hordozza, de egyben differenciálja ezt a jelentésréteget: esetlegessége éppen az emlék bizonytalanságát, a nosztalgját, a vágyalom álomszerűségét idézi, míg a kép egészének megformáltsága, szigorú geometrikus felépítettsége a racionalitás jelenlétét, a "vágyalom" realitását, logikus, racionális voltát, "megteremthetőségét" (- vagy fiktív megvalósíthatóságát -) reprezentálja, s egyben bizonyos "távolságtartást" jelent. Ez utóbbi fontos mozzanata Korniss groteszk-felfogásának, ugyancsak fontos mozzanata a kornissi groteszk humanista alaprétegének, mely nem engedi merev sémává válni az értékeket, mintegy állandóan konroll alatt tartja őket. Ez különösen pregnánsan jelentkezik 1944–1954 közötti művein. (140)

Korniss 1935–1937-ben néhány lazán, oldottan festett, többnyire a "mikrokozmosz"-sorozat témájával rokon képet fest: a több változatban készített "Csendélet ház- és templommotívummal" (141), a "Csendélet korsóval" és "Szentendrei utca" (142) képei tartoznak ide. A "Csendélet ház- és templommotívummal" és a két "Monostori csendélet" lényegében a mikrokozmosz interieur-szférájának megfogalmazása, festőibb, líraibb, oldottabb felfogásban. Stílusukra a kubista szerkesztés, a sikra vonatkoztatás és a primér színdekoratív struktúra kihangsúlyozása egyaránt jellemző. A kis gouache-változat sajátos megfogalmazása a "Szentendrei motívum II." c. olajképen megoldott kétközpon-tu, komplexitást, valódi mikrokozmoszt manifesztáló rendszernek, festésmódja viszont eltérően a "Szentendrei motívum I-IV." sorozattól oldottabb, vázlatosabb, szubjektivebb, illetve élményjellegűt mutat. Némi bizonytalanság érződik a komponálásban: a probléma teljes megoldását a "Szentendrei motívum II." és III. olajképek jelentik. Ugyancsak az oldottabb, festői stílushoz kapcsolódik az 1937-es "Csendélet petroleumlámpával és hegedűvel" c. kép két változata. (143) Mindkét változatra jellemző a szerkezetnek a primér ecsetvonáson keresztül megjelenő volta, az, hogy az személyes festői gesztus egyben a kompozíció alaptengelyeinek hordozója. A csendéletek "anyaga", bár hordoz szimbolikus utalásokat (hangszer, önarckép), alapvetően nem a szentendrei "mikrokozmosz"-kompozíciók tárgyí motívumaiból választott. Éppígy a kompozíció sem kapcsolódik Korniss szentendrei programjához. Fontos mozzanat a sikszerűség értelmezése a fény által. Ebben a "háttér" és "előtér" szerepe is megváltozik: a két sík közötti összekötő erők "motívumként" jelentkeznek, ezek töltik be a kép te-

rét. Ez nem illuzionisztikus tér, hanem az ecsetvonások érzelmi töltése és a fénykezelés által dinamizált képi történések tere. Ez a dinamikus jelleg és az ecsetkezelés indulati töltése, a gesztus érvényre juttatása erős feszültséget jelent. Ebben egy "fix pont" van: az önarckép, mely bekeretezve lóg a falon a csendélet felett. Ez tükörként is felfogható, mivel az önarcképen látható fej helyzete megegyezik a néző és a festő helyzetével. Ez a motívum egyben más érték-szint jelenlétét is jelzi, éppígy a hegedű: ennyiben még némiképp rokon a "mikrokozmosz"-sorozat problematikájával. De itt már nem jelenik meg a teljesség igénye, nem univerzális értékstruktúrát manifesztál a mikrokozmosz, hanem az intimitás, a szubjektív szféra dominál. Mintha a mikrokozmosz a megvalósíthatatlan teljesség, a fiktitivás szintjén átélhető kreatív lét után sóvárgó individuum interieur-szférájává vált volna, melyben a hegedű és az önarckép egy elvesztett teljesség magukra maradt, elárvult tárgyi rekvizitumai lennének.

Az önarckép és a csendélet egy kompozícióban való egyesítésének hasonló példáját mutatja Kmetty "Csendélet önarcképpel" c. festménye. Kmetty festészetének Korniss korai műveire gyakorolt hatását már érintettük, jelenleg sokkal áttételesebb hatásról beszélhetünk, még akkor is, ha maga a kompozíció hasonló. Kmetty képén az önarckép nagyobb helyet foglal el, tükör jellege is erősebb. Korniss képén a csendélet kialakításában fontos szerepet kap a pertóleumlámpa s maga a kendővel körülvett kis kép is. A csendélet elkülönül, de a fényhatások által mintegy egy síkban van a csendélettel, mely síkszerűbb, mint Kmetty képén. Korniss képén az indulati réteg erősebb, Kmetty képén a statikusság és racionalitás. Korniss erősebben síkban tartja a kompozíciót, de a fakturális alakítás és a fény által mintegy "kitágítja", térbe feszíti a kétdimenziós struktúrát. A tértértékek a kép indulati töltését is fokozzák. Kmetty képén erősebb a fiktitiv térbeliség, nincs indulati töltés, sem faktura. Korniss kompozíciójának olajváltozatán dominálnak a kékes, ezüstös, krómoxidzöld árnyalatok, s különösen az ezüst és szürke jelenléte fokozza az érzelmi töltést.

Korniss 1932 és 1937 között nem szerepel kiállításokon. A KUT tárlatán állít ki egy kis csendéletet, 1937-ben. 1935-ben festi "Piros fej" c. gouache képét, (144) melyet a KUT visszautasít: kolorisztikus szempontból túl "vadnak" találja. 1937-től, bár kiállít a KUT-tal, továbbra sem tudja bemutatni azokat az új műveit, melyeken a harmincas évek magyar festészetében, a Derkovits halála utáni művészeti korszakban, meglehetősen kevésbé kapcsolódva kortársaihoz, új művészi szintézist próbál teremteni – a szó nem pusztán stílus értelmében, hanem a fülepi műalkotás-modell értelmében. Az 1934-ben és 1935-ben festett "mikrokozmosz"-képek nem kerülnek be a Nemzeti Szalon termelbe, így a harmincas évek második felének művészeti közéletébe sem. Korniss szintézis-kísérlete, melynek központi gondolata a teljesértékű, kreatív létet, a tradíciók humanista újraértelmezését manifesztáló, új minőségű imaginárius teret teremtő mikrokozmosz (– melyben az etnikai-nemzeti "anyag" univerzális jelentésű művészi-nemzeti "formává", azaz abszolút műalkotássá strukturálódik –), 1937 körül megszakad. Ebben a társadalmi-politikai szituáció rosszabbodása, a magyarországi jobboldal és a nemzetközi reakció előretörése, a teljes intellektuális elszigetelődés, a magány éppígy közrejátszott, mint Korniss anyagi helyzetének rosszabbodása. A háború kitörése megpecsételte ezt a folyamatot. Korniss ekkor úgy érzi, hogy

minden erőfeszítését széttöri maga a történelem, s a mikrokozmosz eszményi teljessége helyett a világháború és fasizmus apokalipszisa válik valósággá.

Szentendrei "mikrokozmosz"-sorozata után néhány kisebb igényű, oldottabb, líraibb képet fest Korniss, többnyire ezekkel szerepel a KUT tárlatain. Az 1937. nov.–dec.–i "Jubiláris KUT kiállítás"-on Korniss egy korábbi pasztell csendéletet állít ki. (145) Ezt még Pesterzsébeten készítette, motívumaiban – madárkalitka, csendélet asztalon –, valamint színhasználatában – zöld árnyalatok – az oldottabb, a személyes festői kézjegynek teret engedő, széles ecsetvonásokkal festett, hangulati töltésű pesterzsébeti és monostori csendéletekhez kapcsolódik. 1940-ban, 1941-ben, 1942-ben és 1943-ban szerepel a KUT tárlatain, ugyancsak kis-méretű csendéletekkel, szentendrei tájakkal, interieur-kompozíciókkal. (146) Az anyagi jövedelem mellett ezek a munkák a festői praxis folytonosságát jelentik Korniss számára, különösen a háborús években, mintegy "ujjgyakorlatok" azokban az években, amikor nagyszabású, átgondolt, összefoglaló kompozíciók alkotására nem volt lehetősége. Új kezdeményezés csak 1944-ben figyelhető meg Korniss művészetében, amikor, a háború hatására, absztrakt-expresszionista képeket fest, melyeken az indulati töltést hordozó pasztikus fakturaalakítás a pusztulás, a halál, a félelem és szenvedés világát jeleníti meg. Az 1944-es "Gyász" c. olajképpel új korszak kezdődik Korniss oeuvre-jében, melynek során ismét felvetődik számos mozzanat Korniss 1934–1937 közötti "mikrokozmosz"-sorozatának problematikájából, de már alapvetően más összefüggésben.

## JEGYZETEK

(1) KÖRNER É.: Korniss Dezső, Mai magyar művészet, Budapest, 1971. 14.

(2) VAS I.: Nehéz szerelem. Budapest, 1972. 679.

(3) A progresszív festőcsoport többi tagja, Kepes György, Schubert Ernő, Trauner Sándor, Vajda Lajos és Veszelszky Béla részint nem tartózkodtak már Magyarországon – Trauner Párizsba, Kepes Bécsbe majd Berlinbe, Veszelszky Berlinbe utazik –, részint nemigen vettek részt a közös programokban.

(4) VAS I.: I.m. 681.

(5) I.m. 682.

(6) I.m. 722.

(7) Fontos, hogy ne általában az "avantgarde"-től való eltávolodásnak tekintsük a fiatal művészek fejlődését, hanem csakis a Kassák-képviselte konstruktivizmustól; s nem magával Kassákkal, hanem a MUNKA-körrel lazult meg a kapcsolatuk, részben olyan hangok, vélemények, politikai kritikák miatt, melyekkel Kassák korántsem értett egyet, s melyeket csakis a MUNKA-kör speciális helyzetéből, "gyűjtő" jellegéből adódó problémákkal magyarázhatunk meg, nem pedig Kassák személyes álláspontjával, még kevésbé művészetével. A fiatal művészek, költők, Kassákot mindvégig egyik mesterükként tisztelik, etikai tartását mélyen megbecsülik. Jó példa erre Vas István "Kispolgári kompromisszum – Kassák" című, 1969-es cikke. Ebben Vas Lukács Györggyel vitatkozva megvédi Kassákot, nem is annyira a – vitatható jelentésű – kispolgáriság vádjával szemben, hanem a kompromisszum lukácsi vádjával szemben. "... de nem titkoltam, hogy ezek a sötét erők csak annál fényesebbé tették a szememben Kassák

művészi és szellemi tisztaságát – pontosabban: megnemalkuvását” – írja Vas, s Babitshoz, Kosztolányihoz, József Attilához hasonlítja Kassák etikai, emberi nagyságát és tisztaságát, a "felvilágosult észszerűséghez szegődő" tisztánlátását és humanizmusát. (VAS I.: Az ismeretlen isten. Budapest, 1974. 52.)

(8) Kepes György és Korniss Dezső szóbeli közlése alapján.

(9) Kepes György szóbeli közlése alapján, valamint: KORNISS D.: Önéletrajz, Az új magyar művészet önarcképe, Európai Iskola Könyvtára 7–8. kötet 24.

(10) VAS I.: Nehéz szerelem. 722.

(11) Kepes György egy rövid időre még visszatér, mielőtt végleg elhagyná az országot, s 1934-től majdnem negyven évig nem jár itthon.

(12) KORNISS D.: Önéletrajz. i. helyen. KORNISS D.: Önéletrajzi vázlat Michel Ragon készülő könyvéhez (kéziratban), 1968. SOLYMÁRI.: A Monológ és Korniss Dezső, Művészet, 1964. aug. V. évf. 8. sz. 31. UNGVÁRY R.: Korniss Dezső alkotói útja, Magyar Műhely, 1967. május 15. évf. 43. SOLYMÁRI.: Korniss Dezső születésnapjára Művészet, 1968. dec. IX. évf. 12. sz. 26. NÉMETH L.: Modern magyar művészet, Budapest, Corvina, 1968. 108, 125., NÉMETH L.: Magyar művészettörténet. Két világháború között. Budapest, 1971. 44.

(13) VAS I.: I.m. 685.

(14) I.m. 731.

(15) Korniss, Kepes, Trauner és Schubert művészi érettségét és tehetségét mutatja az 1928-as májusi műcsarnoki növendékkiallítás kritikája, mely őket emeli ki elsősorban. Kassák az 1929-es KUT-kiallításról írt "A KUT fiataljai" c. kritikájában Traunert és Schubertet tartja a legkiforrottabbaknak, Vajdát még iskolásnak minősíti. Vas István Traunerről, Kepestről és különösen Kornissról ír úgy, mint kiforrott, érett művészekről, míg Vajda és Veszelszky akkori munkáit iskolásnak véli: "Közülük a legtehetségesebbet – én legalábbis Korniss Dezsőt tartottam annak – ugyancsak véletlenül ismertem meg," (Nehéz szerelem 565.) "A legkészebb közülük, mint már említettem, Korniss volt." (I.m. 606.) "Még egy tagja volt a társaságnak: 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... Az én szememben ez a montázstechnika meg Vajda száraz és szálas, aprólékos rajzolásmódja is igazolta társainak és Kassáknak lekicsinylő véleményét." (I.m. 567.) "Vajda... közénk való volt, pontosabban a festők közé, bár azoknak a barátságába is vegyült némi leereszkedés: nemcsak hogy – Kassákkal együtt – tehetségtelennek tartották, hanem festői tudását, s tájékozottságát is kevesellték." (I.m. 675.) "Veszelszky, aki egyetemi tanár fia volt, otthonról elszakadt úrfiú, kissé báva és álmatag modorú s a csoport legkevesébé modern tagja – akkor még gótikusan deformált alakokat festett üvegre, azt is ritkán..." (I.m. 608.)

(16) A MUNKÁ cfm. lapja: MUNKÁ 1931. márc. 17. III. évf. lásd még: HEGYI L.: Korniss Dezső első alkotói korszaka 1923–1933. Ars Hungarica, 1976/1. IV. évf. 1. sz. 89.

(17) KÖRNER É.: I.m. 50; HEGYI L.: I.m. 93.

(18) Ekkor, 1930-ban még egyáltalán nem világos a fiatalok előtt a "népies" mozgalom összetettsége, ellentmondásossága, a különböző jobboldali áramlatok és a népiesség közötti, 1933 után szorosabbra fűződő s az 1935-ös Új Szellemi Front szervezésében csúcsosodó kapcsolat. A népiesek Ady-estjén még együtt szerepel József Attila, Illyés Gyula és Erdélyi József. A fiatalok szemében sem Illyés, sem József Attila szerepe nem világos, Kassák elutasítása is egyaránt szólt Illyésnek és József Attilának mint "népies" költőnek. A fiataloknak az új hang, az új költői világ felfedezése és bevonása a művé-

szetbe volt a lényeges, a megragadó, amint erről Vas – Illyés "Nehéz föld" c. kötete kapcsán – ír; s egyáltalán nem tisztázódnak az ideológiai kérdések. A témáról lásd még: LACKÓ M.: Válságok – választások. Társadalomtudományi Könyvtár, Budapest, 1975.

(19) Korniss számára Füst Milán költészete jelenti ekkor a legmélyebb hatást; Füst Milán "Az elmulás kórusa" c. 1921-es kötete már korábban, a húszas évek végefelé nagy hatást gyakorol Kornissra. Ez 1930-ról felírósodik.

(20) A kérdést nem lehet leszűkíteni úgy mond "nemzedéki problémává", amint ezt Lackó Miklós "A nemzedéki tömörülésről és a szakadásról. A népi mozgalom kezdetei" c. tanulmányában az irodalom kapcsán kiemeltja. Lásd: LACKÓ M.: I.m.

(21) NÉMETH L.: Modern magyar művészet. Budapest, 1968. 103.

(22) FENYŐ I.: Vas István. Kortársaink. Budapest, 1976. 44.

(23) L. NAGY ZS.: A budapesti liberális ellenzék 1919–1944. Értekezések a Történelmi Tudományok Köréből 50. Budapest, 1972. LACKÓ M.: I.m. – Magyarország története 1918–1919. 1919–1945. Második rész: Az ellenforradalmi korszak (1919–1945)

(24) LACKÓ M.: I.m. 75.

(25) VAS I.: I.m. 564, 569–570, 641–642, 665–668, 673–675.

(26) LACKÓ M.: I.m. 75.

(27) VAS I.: I.m. 673.

(28) I.m. 726.

(29) A MUNKA számára politikai karikatúrákat készít; részt vesz a MUNKA politikai kabaréin, mint szereplő, énekel a MUNKA kórusában; a Szocialista Képzőművészek Csoportjának programjain – egy ideig – rendszeresen részt vesz.

(30) SOLYMÁR I.: A Monológ és Korniss Dezső. Művészet, 1964. aug. V. évf. 8. sz. 31. PERNECKY G.: Korniss Dezső kiállítása. Magyar Nemzet, 1965. szept. 2. 4. UNGVÁRY R.: Korniss Dezső alkotói útja Magyar Műhely, 1967. május. 15. VI. évf. 20. sz. 37. Korniss Dezső önmagáról. Művészet, 1974/11. XV. évf. 11. sz. 4. VADAS J.: Szunnyadó örökség. Élet és Irodalom 1975. jan. 18. XIX. évf. 3. az. 12.

(31) Korniss Dezső több művével szerepel a kiállításon.

(32) Lásd: HEGYI L.: I.m.

(33) HEITLER L.: Goldman. A Művészet Kiskönyvtára 98. Budapest, 1975. 10.

(34) FENYŐ I.: I.m. 25.

(35) J61 mutatja ezt a pesszimiztikus, rezignált, de baloldali elkötelezettségű, humanista felfogást Vas István 1933-as "Egy festőhöz" c. verse.

(36) Kép (Csendélet tányérral és hallal) 1929, olaj, vászon, – Kép (Asztalosműhely) 1929, olaj, vászon – mindkettő elveszett.

(37) Női fej, 1930. olaj, papír, 47x31 cm, jelzet jobbra lent: Korniss D. 1930. – Fiúfej, 1930. pasztell, papír, 29,8x21 cm, jelzet hátoldalon középen: Korniss D. 1930. – Férfifej, 1930. olaj, papír, 49,7x42,4 cm jelzet balra fent: Korniss D. 30. – Női fej, 1930. olaj, papír, 26x21,3 cm, jelzet balra lent: Korniss D. 930.

(38) Fejtanulmány. Szakállas fej, 1930. olaj, papír, fára ragasztva, 27,5x22 cm, jelzet balra lent: Korniss D.

(39) Az 1933-as "Fej" c. olajképtől és az 1934-es "Madaras fiú. Szentendre." c. pasztellképtől az 1935-ös "Emlék" c. olajképen át az 1943–44-es "Ház-fej" kompozícióig és az 1944-ben festett – az 1945–46-os Illuminációk közvetlen előzményének számító – "Fejkonstrukció" c. gouache-ig nyomon követhető a fejmotívum és architektúra egy kompozícióban való egyesítése.

(40) Cézanne művészetét nem pusztán egy fejlődési folyamat – nevezetesen a XX. sz-i konstruktív szemléletű művészet – kezdeteként értékeli Korniss. Sokkal inkább összefoglaló, szintézist teremtő erejét és hitelét tiszteli és értékeli; egy új világszemlélet manifesztációjaként, mely Korniss számára etikai érvényű is. De Cézanne művészete mintegy modellje Korniss számára a racionális, "mediterrán-humanista" festőiségnek, modellje az érzéki közegben kibontott logikus, intellektuális rendszernek, a minden misztifikációtól mentes racionális művészetfelfogásnak, melyben az értékteremtő gesztus az értékmegőrzés gesztusával egyesül, Cézanne életműve – Velazquez, Rembrandt, Vermeer, Frans Hals, Goya és Manet mellett – kulcsfontosságú Korniss művészetfelfogásának kialakulásában.

(41) KORNISS D. : Önéletrajz. Az új magyar művészet önarcképe. Európai Iskola Könyvtára 7–8, kötet, 24.

(42) Kepes, Veszelszky és Schubert Berlinbe, Trauner Párizsba, Vajda ugyancsak Párizsba utazik 1930-ban.

(43) Hegedűs Béla önkéntesként harcolt a németek ellen, s elesett a 2. világháborúban, Franciaország német megtámadásakor.

(44) Lásd: JEDLICKA G. : Edouard Manet, Erlenbach-Zürich, 1941.

(45) Lásd: SUTTON K. : Picasso, Spring Books – London, 1962.

(46) Lásd: KÁLLAI E. : Picasso, Új Idők Irodalmi Intézet R. T. Bp. 1948.

(47) KÁLLAI E. : I.m. 8.

(48) Lásd a 17. jegyzetet

(49) FÜLEP L. : Magyar művészet. Gondolat és Írás II. Athenaeum R. T. Budapest, 1923. 17.

(50) I.m. 22.

(51) I.m. 17.

(52) Picasso: Balkon I. 1919. gouache, papír, 35,5x25 cm, Párizs, Collection Rosenberg. – Balkon II. 1919. olaj, vászon, 170x95 cm, Párizs, magánygyűjtemény. – Pohár, üveg, dohányosdoboz, 1922. olaj, vászon, 35,5x41 cm, Kunstmuseum Basel. – Gyümölcsöstál, mandolin, kotta és borosüveg, 1923. olaj, vászon, 97x130 cm, Galerie Beyeler, Basel. – Madárkalitkás csendélet, 1923. olaj, vászon, 199x140 cm, New York. – Mandolin, gyümölcsöstál, üveg és kalács, 1924. olaj, vászon 97x130 cm, New York Museum of Modern Art. – Gitár és mandolin (Nyitott ablak) 1924. olaj,



vászon, 147 x 205 cm, New York, Guggenheim Collection. – Hangszerek asztalon, 1925, olaj, vászon, 162 x 204 cm, Galerie Beyeler, Basel. – Csendélet antik fejjel, 1925, olaj, vászon, 97 x 132 cm, Párizs, Musée National d'Art Moderne. – Műterem gipszfejjel és gipszkarral, 1925, olaj, vászon 98 x 130 cm, New York, Museum of Modern Art. – Hangszerek asztalon, 1926, olaj, vászon, 168 x 205 cm, Galerie Beyeler, Basel.

(53) SUTTON: I, m. 37.

(54) KÁLLAI E.: Cézanne és a XX. század konstruktív művészete. Anonymus-Kiadás, Budapest, 70.

(55) Az 1930. szept. 1-i tüntetés szétverése, a baloldal általános válsága, a jobboldal megerősödése, de éppígy elszigetelődésük a MUNKA-körben és a művészeti életben, valamint a gazdasági nehézségek, a gazdasági válság egyre érezhetőbb hatása miatt Korniss ekkor még nem kíván hazautazni.

(56) Korniss már Budapesten értesült a MUNKA-körben a németországi nemzetiszocializmus politikai céljairól és fokozatos előretöréséről, emiatt sem kíván Berlinbe utazni; ugyancsak idegennek érzí a német művészetet, legfeljebb a Bauhaus jelentene számára közösséget, ez azonban 1931-ben már meglehetősen válságba került. Szubjektíve semmi sem vonzza Kornisst Berlinbe, legfeljebb néhány barát; ha mégis kiment volna, úgy valószínű, hogy 1933 után ő is Nyugatra s nem Magyarországra tér vissza.

(57) A munkát Jurleit, a német szobrász szerezte, s közösen viszonylag jól kerestek vele. Később Vajda Lajos és egy másik magyar művész is ugyanebbe a házba költözik. Mikor Kornissék munkalehetősége megszűnt, Vajda szerzett újabb megbízást, 1931 őszén közösen dolgoztak; később ez a lehetőség is megszűnt.

(58) KÁLLAI E.: I, m. 20.

(59) NÉMETH L.: A XIX. század művészete. A historizmustól a szecesszig. Budapest, 1974, 127.

(60) KÁLLAI E.: I, m. 21.

(61) Vas Éva portréja, 1932. olaj, pasztell, papír, 45,4 x 29,5 cm, jelzet jobbra lent: Korniss D.

(62) Copfos leányfej I, 1932, pasztell, gouache, papír, 44 x 30 cm, jelzet balra lent: Korniss D. 932.; Copfos leányfej II, 1932, olaj, papír, 31,5 x 28 cm, jelzet hátoldalon fent: Korniss D. 932.

(63) Kék kendős leányfej, 1932, olaj, papír 36,5 x 23,5 cm, jelzet balra fent: Korniss D. 932.

(64) Előretelintő fiúfej, 1933, akvarell, papír, 30,4 x 23 cm, jelzet jobbra fent: Korniss D. – Szembeforduló szürke fiúfej, 1933, diópác, tempera, papír, 31,5 x 25,6 cm, jelzet jobbra fent: Korniss D. – a fejsorozat további tagjai: Fiúfej, 1933, olaj, vászon, 27,4 x 22 cm, jelzet hátoldalon fent: Korniss D. 933. – Fiatal férfi fej, 1933, olaj, papír, 49,8 x 42,4 cm, jelzet balra fent: Korniss D.

(65) Narancsos fej, 1932, olaj, papír, 68,5 x 40,5 cm, jelzet hátoldalon fent: Korniss D. 932. – Fej, 1933, olaj, vászon, 28 x 23 cm, jelzet hátoldalon fent: Korniss D.; jobbra fent: 933.

(66) Emlék, 1935, olaj, papír, 32 x 24 cm, jelzet jobbra lent: Korniss D., jobbra lent: P. E. 935.

(67) Fuvolázó I, 1950, olaj, vászon, 45 x 30 cm. – Fuvolázó II, 1950, olaj, vászon, 32 x 24 cm. – Nő az ablakban, 1953, olaj, vászon, 28,5 x 23 cm, jelzet hátoldalon fent: Korniss D. 1953.

(68) "A baloldali válságjelenségei messzire, 1918-19-re, illetve a forradalmak vereségére nyúltak vissza, s a 20-as évek második felében, a világforradalmi illúziók elvesztésével, újabb elemekkel egészültek ki. A szociáldemokrácia a Bethlennel kötött paktum eredményeként a 20-as években bizonyos mértékig konszolidálódott. De a válság által felkorbácsolt talajon, a nacionalizmus, a terror fokozódása közepette, hamarosan kiderült, hogy nincs sem ereje, sem koncepciója egy hatékony baloldali alternatíva felvetésére. Ehhez politikai-ideológiai arculata részben szűkkeblű és szektárius volt; reformizmusa elsősorban belterjes és részleges munkásérdekek képviseletére tette őt alkalmassá." (LACKÓ M. : I.m. ) A "világforradalmi illúziók" elvesztéséről, ennek hatásáról már szövegtünk az "érzelmekek szabadsága" élmény tárgyalásakor. Ez 1931-33 között is meghatározó marad Korniss számára. "A szervezeti és befolyását tekintve igen gyenge, jórészt csak potenciális erő képviselő hazai kommunista mozgalom a válság éveiben – éppen akkor, amikor az "Új Progresszív Művészek" felléptek, majd pedig Korniss új művészi programját kezdte kialakítani – történetének egyik mélypontján állott. A kommunista párt, félreismerve a korszak adottságait és lehetőségeit, voluntarista forradalmiságát öltöztette merev dogmatizmusba. A szociáldemokrácia, de azon túl is minden "közbülső" erő végletelesen szektás megítélése, az ideológiai útkeresés merev elutasítása, az értetlenség a faszizmus mint szélsőreakciós tömegmozgalom sajátos problematikája iránt, a képtelenség a kultúra bonyolultabb jelenségeinek differenciált értelmezésére; az ideológiai-politikai gyengeségek összefonódása a Kormintemben erősödő bürokratikus-autoritatív tendenciákkal, melyek különösen érintették egy kis ország kis illegális mozgalmát – ebben az időben eleve megakadályozták, hogy a kommunista mozgalom egy új baloldali alternatíva felvetője és vonzási központja lehessen." (LACKÓ M. : I.m. 75. o.) Korniss, valamint barátai, Vas és Zelek, ebben az "ideológiai vákuumban" elsősorban Babits esszéiben találnak olyan gondolatokra, melyek nemcsak művészi felfogásukat, de világnézetüket is befolyásolják. Kornissnál Füst Milán költészete és barátsága fokozza ezt az orientációt, valamint az a mozzanat, hogy Fülep "Magyar művész" c. könyvében a babitsi eszmékkel rokon gondolatokra talál. Az erősödő nacionalizmus és a kezdődő faszizálódás korszakában Korniss számára a Babits képviselte "aktív humanizmus", a minden fajta vulgármisztikát és "faji gondolatot" elutasító felelősségteljes tisztánlátás jelent valódi alternatívát.

(69) LACKÓ M. : I.m. 33.

(70) BABITS M. : Ezüstkor, Nyugat, XXIII. évf. 5. sz. 1930. márc. 1. 331.

(71) "A baloldali ellenzéki ségtől eltávolodva, sőt: azzal részben ideológiailag szembefordulva, a népi mozgalom tehát a nacionalista reformirányzatokhoz közeledett, s mint láttuk, igen ártételes formában már ekkor kapcsolatba került Gömbös szélsőjobboldali reformpolitikájával. E közeledést ideológiai szempontból elsősorban az a körülmény tette lehetővé, hogy a nemzeti-nacionalista eszme vált a népi mozgalom társadalomszemléletének fő rendező gondolatkerévé; s így nép- és nemzetfelfogása bármennyire különbözött is a Gömbös-csoportétól, érintkezési pontok támadtak a két irányzat között. (LACKÓ M. : I.m. 91.) "Az írócsoport tagjai természetesen a többé-kevésbé közös elvek igen eltérő árnyalatait képviselték. Illyés Gyula késői jakobinus nacionalizmusát például éles különbségek választották el Kodolányi irracionális "nép-életösztrön" felfogásától. A népi élgárda tagjai nem is teljesen azonos szellemi-ideológiai úton jutottak el a nacionalista reformpolitika támogatásához." (LACKÓ M. : I.m. 91.) Lackó Fėja Géza, Németh László, Illyés Gyula nevével jelzi a népies tábor három fő ideológiai tendenciáját, bár Kodolányi agresszív, irracionalista szemlélete éppúgy jelen volt kezdetből fogva, mint pl. Tamási Áron "csendes", "szubjektív motiváltságú" részvétele. A népies mozgalom maga is a baloldali magyarországi válságának terméke, mely olyan koncepciókat vet fel, melyeket Korniss, Vas, Zelek élesen elutasítanak, annak ellenére, hogy pl. Illyés költészete nagy hatást gyakorolt a fiatal költőkre.

(72) LACKÓ M. : I.m. 76.

(73) BABITS M. : I.m. 331.

(74) József Attila: Thomas Mann üdvözlése

(75) Kosztolányi Dezső Marcus Aurelius c. versében – melyben Kornissra nagy hatást gyakorló humanistás-eszményét megfogalmazza – ugyanezzel a költői képpel, a "cifra regéknek gőzébe botorkáló ferde vajákos" képével idézi fel a fasizmust, a fasizmus ideológiája által megtévesztett "csűrhe silányok" tömegét:

"Semmi, ami barbár  
nem kell soha nékem, semmi, ami bárgyú.  
Nem kellenek ők se, akik titkon az éggel  
rádión beszélnek, a jók, a boncok,  
a ferde vajákos, ki cifra regéknek  
gőzébe botorkál, csűrhe silányok,  
kik csalva, csalatva egy jekre lehullnak,  
s úgy fintorog az arcuk.  
mint a bolondé."

(76) Vö.: VAS I.: Létezik-e "l'art pour l'art"? (1947) Az ismeretlen isten, Budapest, 1974. 35.

(77) BABITS M.: A NYUGAT és az akademizmus. Nyugat, 1930. febr. 1. XXIII. évf. 3. sz. 171.  
BABITS M.: Ezüstkor, Nyugat, 1930. márc. 1. XXIII. évf. 5. sz. 331. BABITS M.: Példázatok Adyról  
Nyugat, 1930. május 1. XXIII. évf. 9. sz. 730. BABITS M.: Baloldal és nyugatosság. Nyugat, 1930.  
aug. 1. XXIII. évf. 15. sz. 157. BABITS M.: A NYUGAT régen és most. Nyugat, 1932. jan. 16.  
XXV. évf. 2. sz. 69. BABITS M.: A "NYUGAT" és a Nyugat. Nyugat, 1932. máj. 1–16. XXV. évf.  
9–10. sz. 483. BABITS M.: Könyvpropaganda és könyvégetés. Nyugat, 1933. máj. 16. –jún. 1.  
XXVI. évf. 10–11. sz. 563.

(78) Lásd: RÓNAY L.: Az Ezüstkor nemzedéke. Irodalomtörténeti Füzetek 58. Budapest, 1967.

(79) Az 1930. márciusi, Tamás Galériában rendezett "Új progresszív Művészek" kiállítása előtt  
Korniss a következő kiállításokon szerepelt: 1924. ápr.: a Szabad Képzőművészek Rajz- és Festőisko-  
láinak Kiállításán. – 1926. szept.: Az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola nyári mű-  
vésztelepének kiállításán. – 1926. szept.: Az Ernst Múzeum "Mohács emléke. Fiatal magyar képző-  
művészek" kiállításán. – 1927. febr.: A Károlyi-palota Képzőművészeti Kiállításán. – 1928. máj.:  
Az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola végzős növendékeinek műcsarnoki kiállításán. –  
1929. dec.: A KUT Nemzeti Szalon-beli kiállításán.

(80) Lásd: HEGYI L.: I.m.

(81) Lásd: KÖRNER É.: Korniss Dezső, HEGYI L.: I.m., UNGVÁRY R.: I.m.

(82) Korniss fejsorozata első korszakának fontosabb művei: Önarckép 1927. pasztell, karton,  
23 x 20,5 cm, jelzet hátoldalon lent: Korniss D. – Női fej 1927. pasztell, karton, 28,5 x 24,5 cm, jel-  
zet hátoldalon lent: Korniss D. 927. – Fej 1928. pasztell, karton, 41 x 35,5 cm, jelzet balra lent:  
Korniss D. 1928. – Barna fej 1928. kb. 45 x 35 cm, elveszett. – Balra néző fej 1928. pasztell, papír,  
54,5 x 43 cm, jelzet hátoldalon: Korniss D. 928. – Fejtanulmány. Szakállas fej. 1930. olaj, papír,  
fára ragasztva, 27,5 x 22 cm, jelzet balra lent: Korniss D.

(83) Lásd: VAS I.: Nehéz szerelem.

(84) BABITS M.: Az európai irodalom története. Bevezetés, Nyugat Kiadó és Irodalmi R. T. Bu-  
dapest, 1934., v. mint a 77. jegyzet.

(85) Babits kultúraelfogásáról lásd: HALÁSZ G. : Egy ízlésforma önarcképe. Jegyzetek Babits Mihály irodalomtörténetéhez. Válogatott írásai, Budapest, 1977. 683, LUKÁCS GY. : Babits Mihály vallomásai. Magyar irodalom – magyar kultúra, Budapest, 1970. 247, KARDOS P. : Babits Mihály. Budapest, 1972, PÓK L. : Babits Mihály. Arcok és vallomások, Budapest, 1970.

(86) BABITS M. : I.m. 6.

(87) I.m. 14.

(88) Madaras fiú, Szentendre, 1934. pasztell, papír, 45 x 31,5 cm, jelzet hátoldalon: Korniss D. 934. – Csendélet tányérral és hagymával, 1934. pasztell, papír, 44,5 x 42 cm, jelzet hátoldalon: Korniss D. 934.

(89) BABITS M. : Ezüstkor, 331. o.

(90) I.m. 332. o.

(91) NÉMETH L. : Magyar művészettörténet. Két világháború között. Budapest, 1971. 44.

(92) HAULISCH L. : "Szentendrei festészet kialakulása, története és jelentősége a felszabadulás előtt" című kandidátusi értekezésének vitája, Kontha Sándor opponensi véleménye. Művészettörténeti Értesítő 1972. XXI. évf. 4. sz. 284. "Motívumkutató útra nem ő követte Szigetmonostorra és Szentendrére Vajda Lajost, hanem Vajda csatlakozott hozzá" – írja Solymár István ugyanerről a kérdéssel. Lásd: SOLYMÁR I. : Korniss Dezső születésnapjára. Művészet, 1968. dec. IX. évf. 12. sz. 27.

(93) Vajda Lajos levele feleségéhez (Szentendre, 1936. aug. 11.) Vajda Lajos Emlékkönyv, Budapest, 1972. 16–17. Idézi: KÖRNER É. : Korniss Dezső, 10. KÖRNER É. : Szentendre és a kelet-európai avantgarde. Valóság, 1971/2. XIV. évf. 2. sz. 78–79.

(94) Vajda Lajos levele feleségéhez (Szentendre, 1936. aug. 11.)

(95) I.m.

(96) FÜLEP L. : Magyar művészet, Budapest, 1923. 23. o.

(97) I.m. Előszó.

(98) I.m. Előszó.

(99) BABITS M. : Keresztülkasz az életemen. NYUGAT Kiadó és Irodalmi R. T. Budapest, 1939.

(100) FÜLEP L. : I.m.

(101) BABITS M. : Baloldal és nyugatosság. NYUGAT, 1930. aug. 1. 157.

(102) UNGVÁRY R. : I.m. 43.

(103) FÜLEP L. : I.m. 17.

(104) I.m. 12.

(105) I.m. 17.

- (106) I.m. 32.
- (107) NÉMETH L.: Fülep Lajos és Kondor Béla találkozója. Jelenkor 1976, márc. XIX. évf. 3. sz. 247.
- (108) FÜLEP L.: I.m. 24.
- (109) I.m. 21. o.
- (110) BABITS M.: A "Nyugat" és a Nyugat, NYUGAT, 1932. május 1-16, XXV. évf. 9-10. sz. 483. BABITS M.: Könyvpropaganda és könyvégetés NYUGAT 1933, május 16.-jún. 1. XXVI. évf. 10-11. sz. 563.
- (111) BABITS M.: Örökkék ég a felhők mögött (Vallomás helyett hitvallás) Szívet és tenger. 1921-1924. Továbbá lásd: BABITS M.: Dal az esztergomi bazilikáról c. versét és BABITS M.: A kettészakadt irodalom (Válasz Berzeviczy Albertnek) Nyugat, 1927. ápr. 1. XX. évf. 7. sz. 529.
- (112) Lásd a 85. jegyzetet.
- (113) BABITS M.: A "Nyugat" és a Nyugat, BABITS M.: Az európai irodalom története, Bevezetés, 6.
- (114) I.m. 6.
- (115) FÜLEP L.: I.m. 27.
- (116) BABITS M.: Baloldal és nyugatosság. Nyugat, 1930. aug. 1. XXIII. évf. 15. sz. 158.
- (117) FÜLEP L.: I.m. 20.
- (118) Vajda Lajos levele feleségéhez (Szentendre, 1936. aug. 11.)
- (119) FÜLEP L.: I.m. 23.
- (120) BABITS M.: Az európai irodalom története 11.
- (121) FÜLEP L.: I.m. 20.
- (122) BABITS M.: I.m. 11.
- (123) LENDVAI E.: Bartók dramaturgiája. Budapest, 1964, 14-15.
- (124) LENDVAI E.: Bartók költői világa. Budapest, 1971, 26.
- (125) Lásd: KÖRNER É.: Szentendre és a kelet-európai avantgarde Valóság 1971/2. XIV. évf. 2. sz. 78. és HEGYI L.: I.m. 89.
- (126) Lásd: LENDVAI E.: I.m.
- (127) Paraszttasszony 1933, olaj, papír, 33 x 18 cm, jelzet jobbra lent: Korniss D., P. E. 933.

(128) Bölcső 1933, olaj, papír, 30 x 43,5 cm jelzet balra lent: Korniss D., jobbra lent: 933, - Tájkompozíció, 1933. olaj, papír, 30 x 43,5 cm, jelzet jobbra lent: Korniss D. 933, ; Tájkonstrukció (Kék-arany) 1933. olaj, papír, 30 x 43,5 cm, jelzet jobbra lent: Korniss D. 933.

(129) Madaras fiú, Szentendre, 1934. pasztell, papír, 45 x 31,5 cm, jelzet hátoldalon fent: Korniss D. 934. - Csendélet tányérral és hagymával 1934. Pasztell, papír, 41,5 x 38 cm, jelzet hátoldalon fent: Korniss D. 934.

(130) Kompozíció házmotívummal és madárral 1934. akvarell, ceruza, papír, 21 x 29,8 cm, jelzet hátoldalon fent: Korniss D. 934.

(131) Az 1935 nyarán, őszén és telén festett Szentendrei motívum I-IV, sorozat műveit nem csak esztétikai megformáltságuk érettsége miatt tekinthetjük Korniss első szentendrei korszaka összefoglaló műveinek, hanem a feldolgozott motívumanyag értelmezése szempontjából is. Az 1933-as Fej, ill. Tájkonstrukció, majd az 1934-es Madaras fiú, Szentendre és a Csendélet tányérral és hagymával c. képek külön-külön dolgozzák fel azokat a motívumokat - fej, csendélet, architektúra, táj, zeneszerszám stb. -, melyek az 1935-ös "mikrokozmosz"-kompozíciókon egy struktúrába szervezeten jelenítik meg a kornissi "dualista" teljességet.

(132) UNGVÁRY R.: I, m. 43.; KÖRNER É.: Szentendre - differenciált egység? Művészet, 1976/1, XVII. évf. 1. sz. 6.

(133) Szentendrei motívum I. 1935. pasztell, papír, 40 x 22 cm, jelzet balra lent: Korniss D. 935. - Szentendrei motívum I. (Olajválatzat) 1935. olaj, vászon, 138 x 65 cm, jelzet hátoldalon fent: Korniss D. 935.

(134) Szentendrei motívum II. 1935. olaj, vászon, 120 x 140 cm, jelzet jobbra lent: Korniss D. 935.

(135) A kornissi "mikrokozmosz"-kompozíciókban megvalósuló sajátos dualizmus, a kétközponitú képstruktúra mint létmodell elemzések ismét utalnunk kell a bartóki világgép dualista mozzanataira, a műstruktúra dualista felépítésére, mely a szintézis lehetőségét hordozza. "A dualitás gondolata a szintézis lehetőségét jelentette Bartók számára, a lassú tételben a szellem már nem ellensége a természetnek, épp ellenkezőleg: a bartóki lassúk a természet nyelvén beszélnek." (LENDVAI E.: I, m. 237.)

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

(137) Szentendrei motívum IV. 1935. olaj, vászon, 90 x 45 cm, jelzet hátoldalon fent: Korniss D. 935.

(138) KÖRNER É.: Szentendre és a kelet-európai avantgarde 86.

(139) Emlék, 1935. olaj, papír, 32 x 24 cm, jelzet jobbra lent: Korniss D., balra lent: 935, - Szentendrei ház, Malom, 1935. olaj, falemez, 18,5 x 20,2 cm, jelzet hátoldalon: Korniss D. 935.

(140) Elsősorban az 1945-ös Szentendre, Sárkányos c. képre, az 1948-as Tél és Tűcsöklakodalmom c. képekre, valamint az 1945-46-os Illuminációkra gondolunk.

(141) Csendélet ház- és templommotívummal 1935. gouache, papír, 30 x 14 cm, - Monostori csendélet (Csendélet asztalon) I. 1935. olaj, vászon, 114 x 76 cm, - Monostori csendélet (Csendélet asztalon) II. 1935. olaj, papír, 63 x 44 cm.

(142) Szentendrei utca 1937. olaj, papír, 23,5 x 31,5 cm, jelzet nincs - Csendélet korszóval 1936-37. k. pasztell, papír, 25 x 24 cm, jelzet nincs.

(143) Csendélet petróleumlámpával és hegedűvel I. 1937. olaj, falemez, 42,7x23,2 cm, jelzet balra lent: Korniss D. 937.; Csendélet petróleumlámpával és negedűvel II, 1937. olaj, vászon, 142x95 cm jelzet hátoldalon fent: Korniss D. 937.

(144) Piros fej 1935. gouache, ezüst, papír, 23,5 x 22,5 cm, jelzet balra fent: K. D. 35., jobbra fent: Korniss.

(145) Lásd a KUT jubiláris kiállításának katalógusát, Budapest, Nemzeti Szalon, 1937. nov. 21.-dec. 5., a katalógusban 104-es sorszámmal szerepel Korniss Dezső Csendélet c. pasztellképe.

(146) KUT-kiállítás, Nemzeti Szalon 1940. november, Korniss Dezső: Petróleumlámpa és hegedű (olajfestmény) - Szentendrei utca (olajfestmény) - KUT-kiállítás, Nemzeti Szalon 1942. november, Korniss Dezső: Orosz szoba (pasztellkép) - KUT-kiállítás, Nemzeti Szalon 1943. október, Korniss Dezső: Vízparton (olajfestmény), Szobám ablaka (olajfestmény), Szentendrei házak (olajfestmény).

## SUMMARY

### THE SECOND CREATIVE PERIOD OF DEZSŐ KORNISS. 1933--1937

The second creative period of the painter Dezső Korniss began in 1933. One of its preliminaries was the short period in 1930 "the liberation of emotions" called by the writer István Vas, who was also a member of the former group of young progressive artists in the late twenties. This sentimental and romantic revolt against any rule and statute in the field of art helped the young artists to express their own feelings, their pessimistic frame of mind, their solitude and their feeling of isolation not only in the field of art but in society, too. Korniss, like the other members of the group "Young Progressive Artists" left Kassák's organisation called "MUNKA-kör" ("Labour-circle"). In 1930 Korniss painted a series of head-compositions in which he wanted to express human dignity and totality and tried to give a new, actual meaning to old classical traditions. In contrast to his "constructivist-surrealist" paintings, photomontages and three-colour constructions painted in 1928-1929 his new head-compositions show a strengthening of emotional expression.

In December 1930 Korniss went to Paris to study French art and modern movements in Europe. In 1931 he spent two months in Holland where he had stayed for a year seven years before. There he studied the works of the early Dutch painters and the activity of the modern artists' group, De Styl. The painting of Cézanne and the Cubists made a strong impression on him. In Paris Korniss became acquainted with the theories of the Hungarian art philosopher Lajos Fülep. Fülep's theories with his opinion about national and international-universal features of art had a tremendous effect on Korniss' ideas. After his return to Hungary Korniss tried to create a special way of synthesis in the field of painting. He united the geometrical structure and the associations of the elements of the Hungarian peasant art. The most important theme of Korniss' painting in this new creative period is the so called "microcosmos", which expresses human totality and symbolizes the different levels and spheres of human life. The architectural and landscape motifs mean the collective sphere, the national and cultural traditions; the church and the tower symbolize the ritual-transcendental sphere, the sphere of the collective values. From an other point of view the geometrical forms of the architecture represent the interior, the private sphere; so these motifs symbolize the individual space, the individual level of human totality. The still life with music instruments and fruit-pieces, which is mostly the central motif of the "interieur", represents the sensuality of the private sphere but art, too. Art manifests the

most creative human activity which is able to change the world and people and to keep human traditions and to create new values.

The change of Korniss' palette may reveal the new artistic orientation in his work. In his first creative period Korniss used dark, sombre colours, particularly black and brown tints. The "microcosmos"-compositions were painted with bright, glistening colours. The motifs of Korniss' "microcosmos"-compositions are ambivalent: their meanings are many-sided. The world view of this creative period of Korniss' work was based on a special dualism, whose two different poles were: collectivism and individualism, spiritualism and sensualism, idealism and materialism, soul and body, constancy and instability, eternal values and loss of value.

The so-called "Szentendre"-program of the painter Dezső Korniss was accomplished by him only in the late forties, when he returned from the war and painted a lot of pictures with re-formed peasant-art motifs. His program was strongly influenced by Bartók's music, which also combined the peasant-music-motifs and the modern structures. A remarkable aspect of the relationship between Bartók's music and Korniss' painting is the dualism of their world view, which had great significance in Korniss' second creative period.