

Pataki Gábor

VAJDA LAJOS: FELMUTATÓ IKONOS ÖNARCKÉP

Ezt az 1936-os, 90×62 cm-es, jelenleg külföldi magántulajdonban őrzött pasztellképet az eddigi Vajda-irodalom – a monográfia, a tanulmányok, esszék, visszaemlékezések¹ – egybehangzóan az életmű egyik kulcsművének, meghatározó jelentőségű darabjának tartják. E mostani előadás nem kíván módosítani ezen az értékelésen, inkább néhány ponton árnyalni szeretné a keletkezését s megformálását meghatározó alkotói intenciókról s ennek kapcsán az értelmezés során felvetődő ikonográfiai problémákról eddig tudottakat.

Mint az – egyébként utólagos, nem a művésztől származó – cím is mutatja, a képen két, az oeuvre-ben jelentős szerepet játszó műcsoport, az önarcképek (*Fekete önarckép*, 1935, *Önarckép koponyával*, 1936) s az ún. ikonos, a bizánci művészet bizonyos stílárís és szellemi vonatkozásait megidézõ kompozíciók sora találkozik össze. Ez a találkozás nem egyedi jellegű, hiszen Vajda más művein is kísérletezik a két téma egyesítésével, (*Álarcos önarckép*, 1935, *Liliomos önarckép*, 1936, *Ikonos önarckép*, 1936, *Plasztikus fej*, 1937) másrészt még a következõ két évben is folytatja önarcképeit, az 1937–39-es maszkos képek pedig ha torzultan is, de õrzik az ikonos művek bizonyos jellegzetességeit. E két vonulat specifikumai azonban mintegy egymást felerõsítve összegzõdnek a képen. Így mindenekelõtt a Vajda-önarcképekben szinte mindvégig benne rejlõ elhivatottságtudat s az ezzel párosuló mártíri, prófétai, Krisztusi szerepkör, mely a Dürer-önarcképen való felbukkanása² után a 19. századtól kezdve ha nem is gyakori, de mindenestre jellemzõ toposza a társadalommal, az értetlen művészeti közeggel szembe forduló alkotói magatartásnak. Elég itt most az ismert művészek közül Ensor³ és Gauguin,⁴ a ritkábban idézettek közül Samuel Palmer,⁵ Fred Holland Day⁶ vagy a svéd Josephson⁷ példájára utalni. A magyar művészetben elsõsorban Munkácsy⁸ és Csontváry,⁹ Vajda kortársai közül Paizs Goebel Jenõ¹⁰ esetében fedezhetünk fel hasonló allúziókat. Az ikon meghatározó jelentősége a Vajda-életműben közismert, s azt is tudjuk, hogy műtermében, amikor erre lehetősége volt, képeit elõszeretettel helyezte el az ikonosztázt utánzó elrendezésben.¹¹

Az ezekbõl következõ, az alkotói magatartást árnyaló következtetésekre még vissza szeretnék térni, de elõbb meg kell kísérelni a mű rövid leírását. A képen Vajda 1935 körül kialakult rajzi stílusában jelentkezõ, tiszta, kevés vonallal operáló, háromnegyed profilú, a pasztellpontok sűrűjében szinte elveszõ, jobb felé forduló önarcképe találkozik egy rõtes árnyalatá-

val a sárgásan aranylól alaptól határozottan elkülönülő, a részben előképének tekinthető *Női fej-től* (1934) eltérően csak korlátozott téri hatást keltő ikonfejjel. A különböző motívumok transzparens egymásra csúsztatása egyik leggyakrabban alkalmazott eljárása, a konstruktív-szürrealizmus technikai segédeszköze, csakhogy ebben az esetben nem két vonalrajz, hanem két tömeg, két, bármennyire is légiés közeg, két, különböző árnyalatú pasztellvonások szövedékéből összerendeződő színvilág találkozik (hiszen az individuális arcot, az alapba belemosódó hajrész kivételével egy halványzöld árnyalat tölti ki). E két egymást átható struktúra bonyolult, s korántsem egyértelmű téri viszonyokat eredményez. A hátrébb elhelyezkedő önportré és az előtte levő ikonfej egymásba nyomulása során az önarckép egy része (a homlok alsó fele, a szemek és az orr, a nyak baloldali fele, a jobb vállat rejtő drapéria nagyobbik hányada) kibukkan az önarcképre rávetülő gömbfej tömegéből, miközben a nyaknál a téri logikát illetően előbb levő állrész fedett marad. Ugyancsak problematikus az árnyaiban mindkét fejhez képest túlzottan nagy kéz téri elhelyezkedése, különös, a későbbiek során elemzendő kéztartás, illetve egyáltalán, annak hovatarozása. A begörbített gyűrűs- és kisujj vonalán valamint a hüvelykujjon végighúzódo szürkészöld áramlás ugyanis azt sejtetné, hogy az önarckép rávetül a kézre, így az annak tömege mögött található, miközben a mutató- és a középső ujj mintegy beleér az önarckép közegébe, a sötétebb, legelől elhelyezkedő nyakrész barna árnyalatával jelzett hüvelykujj pedig előreugrik.

A kéz hármas téri helyzete megfelelni látszik az arckép ugyancsak hármas értelmezhetőségének. Karátson Gábor érzékeny, a mű struktúráját mindeddig legalaposabban boncoló elemzéséből¹² kiindulva ugyanis a két arc egymásba hatolásából létrejöhet egy „új olvasatú”, „harmadik” portré: az auratikus gömbfej körívéből, valamint az individuális portré szemeiből és orrvonalából összeálló, tehát balra néző fej, az egyedi, esetleges, emberi vonásokat őrző önarckép és a személytelen, univerzális, isteni jellegű ikon tulajdonságait és jellegzetességeit összegző „igazi arc”, az Embernek arca.

A *Felmutató ikonos önarckép* ekképp egymásra rétegződő struktúrája, mint az előzőekben utaltam rá, Vajda fokozatosan finomodó arcképertelmezésének s egyúttal gondolkodásmódjának szerves fejleménye. A közvetlen előzményének tekinthető *Liliomos önarckép* vagy az *Ikonos önarckép* az egyedi és általános összeegyeztethetőségének problémáját csak leegyszerűsítve, némiképp sematizálva tudta megoldani, hiszen itt az önarckép maradék nélkül felolvad, megsemmisül az ikonban, az eredmény a művész-mártír, művész-szent toposz emblematikus igényű, de kissé külsődleges pózba merevülő kinyilvánítása lesz. A bonyolultabb, ám hitelesebb megoldás keresésében minden bizonnyal szerepet játszottak a baráti, mindenekelőtt a Szabó Lajossal folytatott beszélgetések, valamint Vajda többé-kevésbé szisztematikus érdeklődésről tanúskodó olvasmányai.¹³ Ez utóbbiak közül először egy, a festő olvasmányainak fennmaradt jegyzéké-



1. Vajda Lajos: Felmutató ikonos önarckép, 1936

ben szereplő mű, Max Picard *Das Menschengesicht* című könyve érdemel figyelmet. A svájci konzervatív katolikus filozófus-teológus a 20-as, 30-as években szélesebb körben ismertté váló könyveiben némiképp Hamvas Bélával összehasonlíthatóan a kor krizeológiai, válságfilozófiai áramlatához¹⁴ kapcsolódott. Patetikus ünnepélyességgel gördülő esszéiben az Aranykor szellemi magasabbrendűségével szegezte szembe a jelenkor elkorcsosult, a régi ragyogást legfeljebb visszfényeiben őrző valóságát.¹⁵ Ez az alapgondolata a *Menschengesicht*-nek is, melynek fejezetei az Istenhez hasonlító egykori emberi arc jellegzetességeit veszik számba. Megállapításait érdemes a Vajda-képpel egybevetni. „Minden arc érzi, hogy még nincs készen, hogy be kell fejeződnie, s előtte van egy másik arc, melynek alapján kell formálódnia: ez a vezetőarc (das Leitgesicht). Minden emberi arc előtt láthatatlanul lebeg valami, egy másik arc, ami mindenben, formában, kifejezésben és mozgásban egyaránt tökéletes... Minden arc egyidejűleg át van hatva (umgeben) egy másik arccal, Leitgesichttel, ezért nagyobb, mint a valóságban.”¹⁶ Fel kell, hogy merüljön ezek kapcsán az egyedi és az általános, az esendő és a tökéletes portré viszonya Vajda képén. Picard a két arc találkozását a halál pillanatához kapcsolja, (s a Vajda-oeuvre ismeretében nem is lehet eltekinteni egy lehetséges, a halált szakrális jelentőséggel felruházó olvasattól) s hozzáfűzi: „Ekkor a szellemarc hozzákapcsolódik az igazihhoz, elvegyül vele és megszilárdítja az arcot. Ez a megszilárdulás a halott arca, de több is: a halál arca olyan, mint egy születő lény szellemarca.”¹⁷ A későbbiek során újra visszatér a két arc egymásba hatolásához: „Az arc képes arra, hogy a láthatatlanban magának kiterjedést nyerjen. Ez a terület hozzá tartozik: ez az arc atmoszférája... Olyan hatalmas az arc láthatatlan része, az atmoszféra, hogy a látható, az arc, csak mint a láthatatlan megsűrűsödött része jelenik meg, megvastagodott folytatásként. Az arc vonalai nem az egész, valódi arc vonalai, hanem a látható és a láthatatlan közötti határvonalak. Az emberi arcnak tehát tere van, ahol kinyújtózhat a láthatatlanba, ahol megnyugodhat benne, s ha szükséges, átváltozhat ott, előkészítheti a láthatatlanban a láthatóvá válást.”¹⁸ Picard bizonyos passzusai mintha az áramló pasztellszemcsék keltette méltóságteljes vibrálást is megfogalmaznák: „...ha az arc mozogni kezd, mozgása nem ellentétes a nyugalommal, ahogy Isten mozgása sem ellentétes saját nyugalomával. Olyan ez, mintha a nyugalom lélegezne...”¹⁹ A Vajda-képen is nagyjából hasonlóan párálló, lebegő hatást keltő diszperz halmazállapotú aurák hatolnak egymásba, miközben a körvonal egyúttal mégiscsak rögzíti a két szféra határait, s ott van a találkozás pillanatában az individuális és az ikonportré áthatásának területén összesűrűsödő arc is. Egy ponton pedig Picard leírása szinte előképül kínálkozik: „...vannak arcok, melyek mindig Isten körül keringenek s szakadatlan az örök ősképp alapján formálódnak... mintha minden lényegi dolog, mely még nem is nyilvánult meg a Földön, az ilyen emberek szemein keresztül tekintene le. Néha pedig mintha már egy valaha a Földön élt pillantana keresztül e



2. Vajda Lajos: Ikonos önarckép, 1936

szemeken. A szem ekkor kissé előbbre jön, a kéz kissé felemelkedik és lassan a homlok felé mozdul, mint olyankor, amikor úgy tűnik, valamit nem értünk – így mozdul a kéz a homlok felé a túloldal jeleként, ami nem ért többet, mint amit itt lát”.²⁰

Nem bizonyítható közvetlenül persze, hogy Picard műve a Vajda-kép egyenes ikonográfiai előzménye lenne, mindenesetre jellemző s lényeges adalékokat szolgáltathat a művész koncepciójának feltárásához. Csak korlátozottan nyújt azonban támaszt az értelmezés egyik sarokpontjának tekinthető hármassztruktúra értelmezéséhez. Itt a Picard-i gondolkodásmód befogadásának előkészítőihez, a dialógusfilozófia képviselőihez, Bergyajevhez, illetve a Szabó Lajos közvetítésével megismert Martin Buberhez és Ferdinand Ebnerhez kell fordulnunk. Ember és Isten viszonyát mindannyian egy dinamikus, megszólítást, illetve objektíválást, tárgyiasítást feltételező kapcsolatban képzelik el. Ennek megfelelően tételeződik a buberi (Ebner által is átvett) Ichsein, Dusein és Essein hármassága, az Én és Te dialogikus vagy az Én és az Az(Ő) személytelen viszonya.²¹ Ebner ezt kiegészíti a Pneuma (lélek), Logosz (Ige) és a Perszóna (Személy) hármasságával, melynek összeműködése során az Én és a Te, tehát a megszólíthatóság vonatkozásában tartja megvalósíthatónak az Istennel levő kapcsolatot.²² A dialógus jellegét tekintve konkrét, fiktív és eszmei Ént illetve Te-t különböztet meg, a zseni, az őrült és az apostol típusát rendelve hozzájuk. Ebből a megközelítésből az apostol szavában „nem az ember énje [beszél], hanem maga az isten, aki felhasznál egy embert, hogy belőle szóljon”.²³ A „szellem öntudata”, ez az Ebnernél, illetve a Felmutató ikonos önarcképpel egyazon évben megjelent „Vádirat a szellem ellen”-t író Szabó Lajosnál²⁴ is megjelenő kulcskategória nemcsak Vajda ekkorra kikristályosodó művészi önképére lehetett befolyással, hanem a dialógusról, mint az egzisztencia lényegéről írottakkal analógiát nyújthat az önarckép megkettőződésére, s a köztük levő, ebben az értelemben aktívnak nevezhető viszonyra. Vajdát mindenestre 1936–37 körül rendkívül intenzíven foglalkoztatja az önarckép, illetve az önarckép és arckép megkettőződése, egymásra hatása (*Barátok, Kettős arckép, Kettős arckép házzal, Két fej akttal, Két arc, 1937*). (Ide kívánczik egy közbevetés, kitérő: a nem annyira közvetlen forrásként, mint párhuzamként kínálgató szürrealista fotográfia szerepe. Az egymást átható, különböző szögekben egymásra vetített rajzok már a Munka-kör periódusában is megjelennek,²⁵ a transzparencia fel- és kihasználása a szentendrei első (1934–36) és második (1936–37) korszak eljárásai szempontjából elsődleges fontossággal bír. Vajda érdeklődése a fotó és film iránt köztudomású. Márpedig az egymásra exponált egymásra csúsztatott, mágikus hatást keltő portrék éppen ez idő tájt lesznek jellemzőek a szürrealista fotográfiában. Most csak néhány, a 20-as évek végén, a 30-as évek elején Párizsban készült, tehát Vajda párizsi tartózkodása idején elvileg hozzáférhető példát szeretnék bemutatni a téma aktualitásának illusztrálására: (*Maurice Tabard, 1929,*

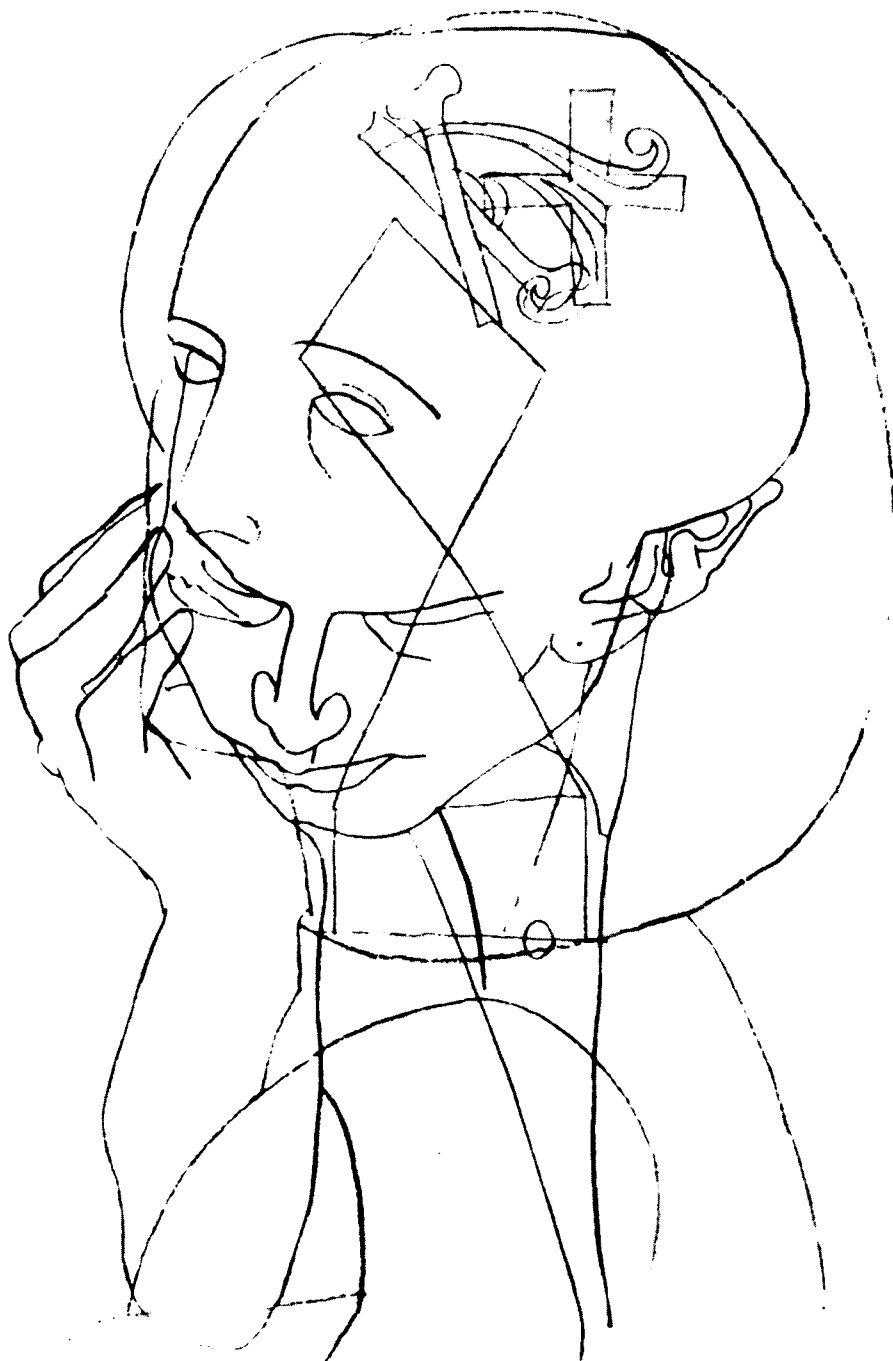


3. Vajda Lajos: Plasztikus fej, 1937

Christian Schad, 1930, *Roger Parry*, 1930 1,2, *Otakar Lenhart*). A fentiek egy kis képzavarral élve csupán a jéghegy csúcsából adnak ízelítőt, a kutatástörténeti szempontból egyre divatosabb téma feldolgozásai²⁶ arról tanúskodnak, hogy a transzparencia problémája benne volt a levegőben, számos alkotó foglalkozott vele.

Bergyajevtől is kaphatott ilyen irányban megerősítéseket. Az orosz filozófus Isten és Ember, egyedi és általános találkozását kölcsönös és dinamikus, mozgásban lévő kapcsolatnak tételezi,²⁷ melynek lényege, misztériuma Isten születése az emberben és egyidejűleg az ember születése Istenben. E kettő metszéspontján jön létre az isteni és emberi természetből egyaránt részesülő Szellemmel, a Logossal azonosított Theantróposz, az Istenember²⁸ – a vajdai mű „harmadik arca”. Tárgyunk szempontjából nem közömbös, hogy e következtetéseket Bergyajev a pravoszláv teológia sajátosságaira alapozva vonja le, „melynek középpontjában az emberben levő isteni képmás és hasonlóság áll – az a tan, hogy az ember szellemi lénynek teremtett. Az ember Istenhez hasonlatos, szellemi életét a bűnbeesés nem pusztította el, csak megsértette, és az emberben levő Isten-kép elhomályosult.”²⁹ Tehát akárcsak Ebnernél, Bergyajevnél is felfedezhető a dialógusra alapozott hármasság gondolata, s ha teljesen más alapállásból is, de a Picard-i, az isteni és emberi arc hasonlóságáról, rejtélyes egymásra utaltságáról szóló elképzelések sem idegenek ettől. Ugyanígy közös az Istenember egyszerre látható és láthatatlan arcának problematikája is, ahogy Nagy Szent Gergely mondja Ezékiel-kommentárjaiban: „Ő egyszerre jelenik meg láthatóan emberi mivoltán keresztül s őrzi meg magát láthatatlannak isteni mivoltában”³⁰ (ezt illusztrálja a Speyeri Evangeliárium miniátora, Karlsruhe, 1197-ben).

A Vajda-mű lehetséges szellemi hátterének felvázolása során itt érdemes megemlíteni a keresztény, elsősorban a bizánci ikonográfiához való kapcsolódási pontjait. A kétségtelen kínálkozó Krisztus-allúziók okán, a kéztartásnak a Pantokrátor-típushoz való közelsége miatt, s mivel Vajda a későbbiekben valóban többször is megrajzolta a Világbíró alakját, kézenfekvőnek látszik ide történő besorolása.³¹ Nemrég a kép rövid elemzése során magam is erre utaltam.³² Most mégis korrigálni szeretném véleményemet, s egy másik megközelítésre teszek javaslatot. Amennyiben ugyanis elfogadjuk e fent vázolt eszmetörténeti háttér megközelítőlegesen érvényességét, abba nehezen fér bele a világmindenség fölött uralkodó, a mennyboltozaton kezét áldó gesztusra nyújtó, a maga mindeneken való hatalmát kinyilvánító Krisztus típusa.³³ Meggondolásra méltó, hogy hiányzik e típusnál szinte kötelezően alkalmazott, a másik kézben tartott könyv, valamint a szakállviselés. Hiányát a bizánci ikonográfiát kitűnően ismerő³⁴ Vajda esetében csak részben magyarázhatja az önarckép jelenléte. Mellette szóló érv lenne a kétségtelenül a Pantokrátor-típusra emlékeztető kéztartás, az ún. latin áldógesztus, ám a *Felmutató ikonos önarcképen* megjelenő kéz gesztusa valóban csupán emlékeztet az ikonográfiában pon-



4. Vajda Lajos: Barátok, 1937

tosan szabályozott³⁵ kéztartásra, de korántsem azonosítható annak egyik változatával sem. (A kéz hangsúlyos szerepe, abnormis arányai mindenképpen a mű legproblematisabb pontjai közé tartoznak, figyelemfelhívó, a tekintetet a szemekre irányító s a három térréteget összekapcsoló szerepe mellett, ha nem is azonosítható a Sátán jelenlétével, mint azt Mezei Árpád tette elemzésében,³⁶ kétségkívül érezhető benne valami torz, nyugtalanító, sőt fenyegető mozzanat, mely talán az önarckép éteri, emelkedett, fenséges jellegének ellenpontozására szolgál.)

A fentiek miatt magam egy másik ábrázolási típussal való rokonságot hangsúlyoznám. A kép ugyan szintén nem meríti ki a típusra jellemző valamennyi ismérvet, de közelebb áll annak szellemi koncepciójához. Ez pedig Krisztus-Emmánuel típusa, mely az izaiási jövendölés alapján („Ímé, a szűz fogan méhében és szül fiat, s nevezi azt Emmánuelnek”, Iz.7.14) ábrázolja Krisztust.³⁷ A bizánci ikonográfiában a típus szakálltalan, rövid hajú, magas homlokú ifjú mellképeként jelenik meg, áldó gesztusú jobb kézzel, baljában írástekerccsel. Ennek hiányára továbbra sincs magyarázat ugyan, ám az Emmánuel-típus teológiai értelmezése, tehát a preegzisztens, emberré váló, ám még nem inkarnálódott, a Logosszal azonosított Krisztus koncepciója lényegesen közelebb áll a kép problematikájához, emberi és isteni kölcsönös közeledéséhez – hadd emlékeztessenek Bergyajevre – mint a Pantokratőr-változat.

A művész tehát – önarcképen keresztül – bár kerülve az egyértelműséget, szakrális vonatkozásokkal ruhazza fel, ha látansen, s a kéz szerepére gondolva kétkező mellékszöngékké terhelten, de a Logosszal, Krisztussal azonosítja önmagát. Ennyiben beilleszthető a fentebb említett művész-mártír toposzba, de annak kései variánsaként több vonatkozásban eltér a múlt századi, századfordulós mintától. Idegen tőle ugyanis az eredeti modell módján az autonóm személyiség hipertrófiás megnövelésén, a rejtett vagy nyílt zseni-kultusz³⁸ alapuló reszakralizáció,³⁹ s az ez alapján való szembehelyezkedés a társadalmi vagy művészeti kánonokkal. Megőrzi viszont a művészet szentségébe, szinte mágikus hatalmába vetett hitet, későbbi feleségéhez intézett sorai: „a művészet papja légy”,⁴⁰ a felkentség, az elhivatottság hangsúlyozása mellett az alázat, a szolgálát, a művészet szféráján kívül eső értékeket elutasító aszketikus művészi magatartás motívumaival párosulnak.⁴¹ A politikából, a művészet közvetlen társadalomformáló erejébe vetett reményből ekkorra már véglegesen kiábrándulva⁴² példaképe a névtelenségbe húzódó szerzetes, a „festő-remete”⁴³ lesz. Ebből a szempontból a századforduló spirituális-vallásos művészi közösségeinek tagjaival, a beuroniakkal,⁴⁴ illetve olyan alkotókkal vethető össze, mint Jan Verkade.⁴⁵ Vajda azonban mégiscsak önállóbb, szuverénebb hozzájuk képest, nem pusztán aláveti magát Istennek vagy a Szent, transzcendens Művészetnek, hanem kontaktust, dialógust képes teremteni velük: az önarckép és az ikonfej megszólítja egymást.

JEGYZETEK

- ¹ Az addig megjelent szakirodalom legteljesebb összefoglalása: MÁNDY S.: *Vajda Lajos*. Bp. 1983. 243–249. a tanulmányban elemzett mű interpretációja: 95–96.
- ² EHRER, H.: Dürers Selbstbildnisse und die Dürer-Bildnisse. Berlin, 1934. STEINBART, K.: Albrecht Dürers Schmerzesmann von 1511 als christomorphes Selbstbildnis. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 14 (1951) 32–39.
- ³ HEUSINGER VON WALDEGG, J.: James Ensor: Ecce Homo oder Christus und die Kritiker. Künstlertum zwischen Vergöttlichung und Martyrium. Die Rolle des Kritikers. in: *James Ensor* (Kat.), Hamburg, Kunstverein, 1986–87. 26–36. HEUSINGER VON WALDEGG, J.: James Ensor: „Selbstbildnis mit Staffelei“ (1890). Eine Allegorie réelle, *Wallraf-Richartz Jb.*, Bd. L. (1989) 251–269. SCHIFF, G.: Ensor the Exorcist, in: *Art the Ape of Nature. Studies in Honor of H.W. Janson* (ed. M. BARASCH, L.F. SANDLER, coed. P. EDEN), New York-Englewood Cliffs (N.J.), 1981. 719–737.
- ⁴ PL. MITTELSTAEDT, K.: *Die Selbstbildnisse Paul Gauguins*. Wien, 1968. SELLIER, V.: *Das Christusbild in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts*. Diss. München, 1981.
- ⁵ Vö. JUNOD, P.: Das (Selbst)portrait des Künstlers als Christus. in: *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie: Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst* (Hrsg. E. BILLETER), Bern, 1985. 59–79.
- ⁶ Vö. GOHR, S.: *Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert*. Köln, 1975. kül. 86–113.
- ⁷ MERTERTON, I.: *Vaegen till försoning. En konstpsikologisk studie i Ernst Josephsons religiöse fantasivaeld*, Göteborg, 1957. *Ernst Josephson 1851–1906. Bilder und Zeichnungen* (Kat.), Bonn, Staedtisches Kunstmuseum-Bochum, Museum, 1979.
- ⁸ ZWICKL A.: *Imitatio Christi*. Pannonhalmi Szle, 1 (F/1) (1993), 83–88.
- ⁹ SINKÓ K.: A Madonna-festő. Művész-szerrep és historizálás Csontváry önarcképein, *Művészettörténeti Értesítő*, XL (1991/3–4.) 156–174. KISSNÉ BUDAI R.: Csontváry Kosztka Tivadar: Fohászzkodó üdvöztő. *Ars Hungarica*, XXV (1997/1–2) 425–438.
- ¹⁰ VERBA A.: *Paizs Goebel Jenő (1896–1944)*. Szentendre, 1996.
- ¹¹ GYÖRGY P.: Sorozat és montázshasználat, *Ars Hungarica*, XVI (1988/1) kül. 18–19.
- ¹² KARÁTSÓN G.: *Hármaskép*. Bp. 1975. 126–183.
- ¹³ Vajda olvasmányainak jegyzéke (részlet): MÁNDY i. m. 199–201.
- ¹⁴ Vö. DARABOS P.: *Hamvas Béla. Egy életmű fiziognómiája II.*, h.n. 1997. kül.:151–259.
- ¹⁵ PICARD, M.: *Das Menschengesicht*. München, 1929. vö.: „Az emberarc korábban csodálatosan tisztá volt” (28.)
- ¹⁶ PICARD i. m. 77.
- ¹⁷ Uo. 78.
- ¹⁸ Uo. 114.
- ¹⁹ Uo. 27.
- ²⁰ Uo. 20.
- ²¹ Vö. JUHÁSZ A.: *Nyikolaj Bergyajev*. Bp. 1984. 69.
- ²² KUNSZT GY.: *A hagyomány jövője. Prolegomena*. Veszprém, 1995. 73.
- ²³ KUNSZT i. m. 77.
- ²⁴ SZABÓ L. – TÁBOR B.: *Vádirat a szellem ellen*. Bp. 1936. II. kiad. Veszprém, 1991.
- ²⁵ A Munka-körről: HEGYI L.: A Munka-kör képzőművészeti tevékenysége, *Ars Hungarica*, XI (1983/2) 283–292.
- ²⁶ A szürrealista fotóról: *Photographic Surrealism*, (kat.), Cleveland, The New Gallery of Contemporary Art, 1979. *Anxious Visions. Surrealist Art* (kat.), Berkeley, University Art Gallery, 1990. JAGUER, E.: *Les mystères de la chambre noire. Le surréalisme et la photographie*, Paris, 1982. FOSTER, H.: *Compulsive Beauty*. Cambridge (Mass.)–London, 1993.
- ²⁷ NY. BERGYAJEV: *A történelem értelme*. Bp. 1994. 35–45.
- ²⁸ JUHÁSZ A. i. m. 72
- ²⁹ Uo. 57–58.
- ³⁰ Idézi: GOTTLIEB, C.: *The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man*. New York, 1981. 408.
- ³¹ Vö. pl. MEZEI Á.: Vajda Lajos. in: *Vajda Lajos emlékkönyv*. Bp. 1972. kül. 116.

- ³¹ ANDRÁSI G.–PATAKI G.–SZÚCS GY.–ZWICKL A.: *Magyar képzőművészet a 20 században*. Bp. 1999. 117.
- ³² A Pantokratőr-ikonográfiáról: CAPIZZI, C., S.J.: *ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ (Saggio d'esegesi letterario-iconografica)*, Roma, 1964.
- ³³ Ld. ezzel kapcsolatban Vajda olvasmányainak jegyzékét a bizánci művészetről (13. sz. jegyzet)
- ³⁴ Vö. DE CHAPEAUROUGE, D.: *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*. Darmstadt, 1984. kül. 26–30.
- ³⁵ Idézi KARÁTSÓN G. i. m. 177.
- ³⁶ Vö. KIRSCHBAUM, E., S J: (Hrsg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. I., Roma–Freiburg–Basel–Wien, 1986. 622–626.
- ³⁷ A zsenikultuszról: ZILSEL, E.: *Die Entstehung der Geniebegriffs. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*, Tübingen, 1926. GEHRING, A.: *Genie und Verehrergemeinde. Eine soziologische Analyse des Genieproblems*, Bonn, 1968. SCHMIDT, J.: *Geschichte der Geniedenkens 1750–1945*. Darmstadt, 1985.
- ³⁸ A reszakralizációról: LIBENWEIN–KRAEMER, R.: *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlichen Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*. Inauguraldiss. Frankfurt, 1977. kül.299–326.
- ³⁹ Vajda Lajos levele Richter Júliához, 1936 aug.1. in: *Vajda Lajos levelei feleségéhez, Vajda Júliához*, Szentendre, 1996. 33.
- ⁴⁰ Uo.
- ⁴¹ Vajda Lajos levele Richter Júliához, 1937 júl.29, in: *Vajda Lajos levelei...*, i. m. 59.
- ⁴² Vajda Lajos levele Richter Júliához, 1936 nyár, in: *Vajda Lajos levelei...*, i. m., 26.
- ⁴³ LENZ, P. D.: *Zur Aesthetik der Beuron Schule*, 1912, RÉGAMEY, P.P.: *Sakrale Kunst im XX.Jahrhundert*. Graz, 1954.
- ⁴⁴ Verkadéról: BOYLE-TURNER, C.: *Jan Verkade. Ein holländischer Schüler Gauguins*, in: *Jan Verkade (kat.)*, Rijksmuseum Van Gogh, Amsterdam / Musée des Beaux-Arts, Quimper / Städtische Galerie Albstadt, 1989.