

MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ ÉS A KUBIZMUS

PIRINT ANDREA

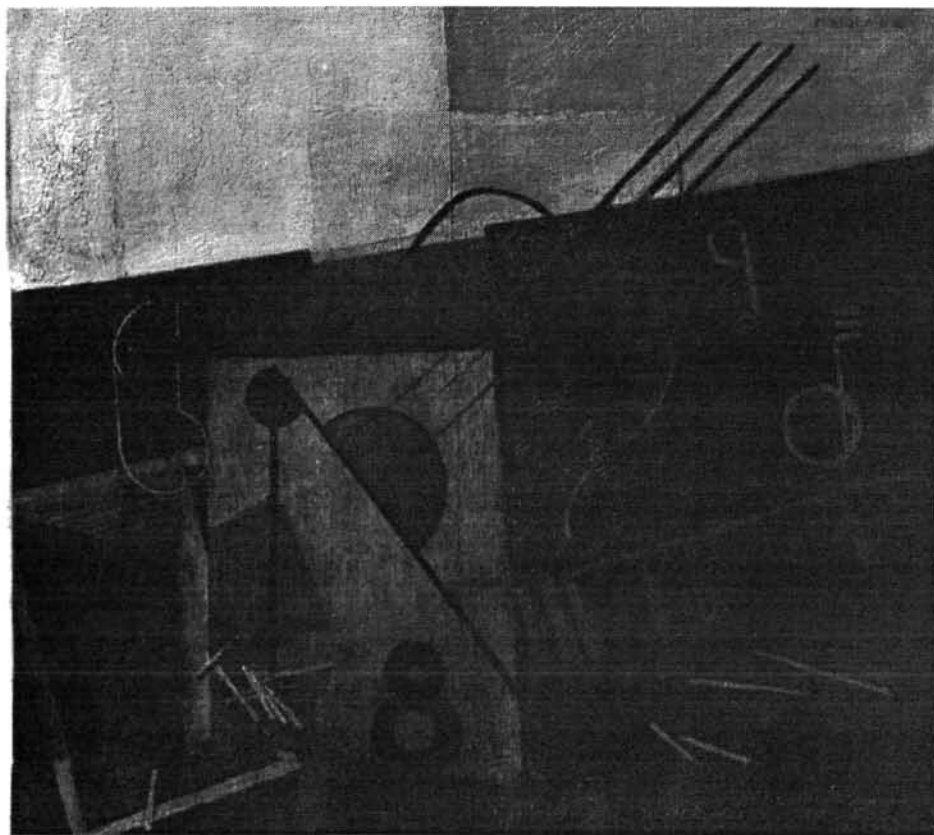
Magyarországi gyűjtemények kevés monumentális munkát őriznek Moholy-Nagy Lászlótól. Ennek legkézenfekvőbb oka az, hogy igazi művészi kibontakozása Magyarországról való távozása után ment végbe. Legjobb művei külföldi gyűjteményekbe kerültek ill. a család tulajdonában maradtak. Annál nagyobb büszkeségre adhatna okot, hogy a Herman Ottó Múzeum két, Moholy-Nagynak tulajdonított festményt is őriz. Ám a büszkeség mellé társul szegődik a kételkedés. Vajon valóban Moholy-Nagytól származó munkákat őrzünk-e, vagy pedig csupán a Moholy-Nagy-hamisítványok hosszú sorából kettőt?

A „Kompozíció 8” (Ltsz. P.77.280.) és a „Kompozíció 10” (Ltsz. P.77.281.) címet viselő olajképek dr. Petró Sándor gyűjteményébe tartoznak, amely gyűjteményt a Herman Ottó Múzeum 1977 óta kezeli. Még Petró Sándor életében, 1975-ben került megrendezésre a Magyar Nemzeti Galériában Moholy-Nagy László gyűjteményes kiállítása, melyen a katalógus szerint pótlólag felvéve a szóban forgó két festmény is bemutatásra került.¹ A kiállítás keresztmetszetét kívánta adni a művész egész életművének, bemutatva egyrészt a műfaji sokféleséget, másrészt egyes műfajokon belül az időbeli változásokat. A katalógus 137 tétele közül Moholy-Nagy festészetét 20 tétel reprezentálta, melyek Münchenből, Zürichből, Bécsből és Miskolcra érkeztek. A hazai, a látványi valósághoz kötődő periódust képviselő egyetlen festményt követően a Petró-gyűjtemény két képe volt hivatva arra, hogy ízelítőjét adja a váltás időszakának, amelyet az 1922-ben megjelenő üvegarchitektúra-képek geometrikus absztrakciója zár le. Szabó Júlia a nevezetes kiállításról írt kritikájában a „Kompozíció 10” című festményt nem említi meg – talán a katalógusban való szerepeltetése ellenére mégsem került közszemlére –, a „Kompozíció 8”-at pedig egyértelműen hamisítványnak tartja, mint írja: „...otromba majusculás Moholy-Nagy szignója és 1920-as, teljesen irreális datálása ellenére sem fogadható el a mester művének”.² Tanulmányomban e két kompozíció eredetiségének kérdéséhez kívánok hozzászólni.

Moholy-Nagy László magyarországi periódusa a Kassák Lajos által létrehozott *Ma* című folyóirat köréhez kapcsolódik. Művészete itthon a látványi valósághoz kötődik, és a magyar aktivizmus művészeteszménye, az expresszionista-kubista tendencia határozza meg. A Tanácsköztársaság bukását követően társaihoz hasonlóan Moholy-Nagy is elhagyja az országot, ám az aktivisták java részével ellentétben ő többé nem települ vissza. Munkásságát 1920-tól külföldön fejti ki. Tevékenysége előbb Berlinhez, a korszak művészeti centrumához, ezt követően, 1923 áprilisától a weimari majd dessauai székhelyű Bauhaushoz kapcsolódik. 1928-tól kezdődő európai vándorlásait követően végül az Amerikai Egyesült Államokban, Chicagóban telepedik le, s itt él 1946-ban bekövetkezett

¹ Moholy-Nagy László. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1975. A kiállítást rendezte és a katalógust írta *F. Mihály Ida*

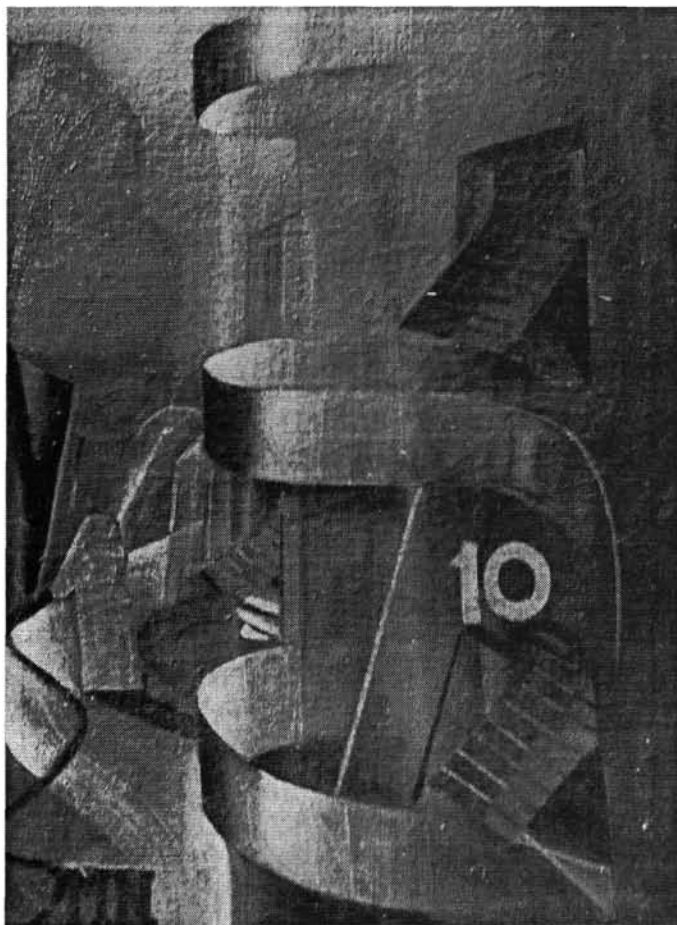
² *Szabó Júlia*: Piros kollázs Moholy-Nagy László kiállításán. Művészet, Budapest, 1976/4. 20.



1. kép. Kompozíció 8. (HOM ltsz. P.77.280.)

haláláig. Művészete az emigrációban rohamos gyorsasággal alakul át. Tevékenységi köre kibővül; festészete a non-figurativitásba torkollik. Az itthon még csak szárnyait próbálgató művészjelölt hamarosan a nemzetközi avantgarde élvonalába kerül, amelynek nemcsak tevékeny részese, de alakítója, kulcsfigurája is.

A két festmény eredetiségének eldöntéséhez az életmű vizsgálandó periódusa az emigráció első két éve. Az az intervallum, amelyet a hazai figurativitás és az 1922-ben megjelenő, majd Moholy-Nagy festészetét mindvégig meghatározó geometrikus absztrakció fog közre. Ez a periódus Berlinhez kötődik, amely város ez időben a nemzetközi avantgarde „gyűjtőmedencéje”, ahol különböző nációnjú művészek és különböző művészeti áramlatok találkoznak. A művészeti élet meghatározó „irányzatait” itt és ekkor az expresszionizmus, a dadaizmus és a beszivárgó orosz konstruktivizmus jelentik, de megfordultak itt a holland De Stijl tagjai is. Moholy-Nagyra – expresszionista-kubista beállítottságú művészként – az utóbbi két izmus hat újdonságként; elsőként a dada. Ez a hatás képzőművészetében egy időre számottevő, szellemi téren azonban nem érinti meg. Moholy-Nagy a dada szellem nélkül használja a dada motívumvilágát; az irónia, a társadalomkritikai attitűd hiányzik szándékából. A dadaizmus, akárcsak Berlin ipari civilizációja és részint az orosz konstruktivizmus a technika oldaláról hat rá.



2. kép. Kompozíció 10. (HOM Iksz. P.77.281.)

Másrészt a dadának merész ötletessége tekintetében tulajdonítható befolyás. A „mindent szabad”-mentalitást a fiatal művész kezdetben értetlenül szemléli, később magáévá teszi.

Művészetében a következő kimutatható „formai” hatást a malevicsei szuprematizmus jelenti, amely El Liszickij közvetítésével éri el. A vizuális réteg mögötti gondolati háttér átvétele ismét csak elmarad. Míg Moholy-Nagy ún. Űvegarchitektúráját „képileg” Malevics ihleti, elméleti téren Adolf Behne és Paul Scheerbart eszméivel lehet számolni. Az orosz konstruktivizmus felől érkező hatás azonban alapvető formai és szellemi vonatkozásban egyaránt. Festészetében 1922-ben jelenik meg a rodcsenkói befolyás;³ az 1920-as „Faszobor”, az 1921-ből származó „Nikkelkonstrukció” a konstruktivizmus általi megérintettség korábbi bizonyítékai. „1920–22 között egyszerre több oldal-

³ E IV. című kompozíció. Reprodukálva: *Passuth Krisztina*: Moholy-Nagy László. Budapest, Corvina, 1982. 112.

ról és igen erősen éri a konstruktivizmus különféle áramlatainak hatása” – írja Passuth Krisztina.⁴

Az e korszakban született festményeinek egy része – továbbéltetve a még itthon jelentkező tájképi formanyelvet⁵ – a természeti látványt szerkezeti átiratban jeleníti meg,⁶ némely munkán dada motívumokat is belekomponálva.⁷ A művek egy másik csoportja teljességgel elszakad a természeti képtől; dada motívumok (betűk, számok, tengelyek, hídszerkezetek, fogaskerekek) alkotnak szimbolikus értelem nélküli kompozíciókat.⁸ Valamennyi munka alkotójuk konstrukció-teremtő hajlamáról vall, előlegezve az őket követő üvegarchitektúra-képek – és tükrözve a már korábban megszülető fa- és fémkonstrukciók – orosz konstruktivizmustól való megérintettségét. Vajon beilleszthető-e ebbe az alkotói periódusba a Petró-gyűjtemény két, Moholy-Nagynak tulajdonított képe?

A „Kompozíció 8” a szintetikus kubizmus szabad képépítő szándékának hatásáról vall. Az átlós osztatú képen a felső rész sárga mértani foltjai alatt sötét tónusú szögletes mezők töltik ki az alsó, nagyobb alapterületű részt, melyet körszeletek, 8-as számjegy, hosszabb-rövidebb vonalak, valamint részben valós tárgyakra (gitár, zongorabilentyűzet) utaló motívumok, részben fantáziaelemek tarkítanak. A 80x75 cm-es, olajjal vászonra festett kép szignója jobbra fent tűnik fel; nyomtatott nagybetűkkel: Moholy-Nagy. Az architektikonikus megformált síkbeli szerveződés „legkubistább” eleme a gitár. A szintetikus kubizmus legfőbb témája – szakítva az akadémikus tematikával – hangszerekből, borosflaskákból, kártyákból és kottákból szerveződő csendéletek. A gitár (valamint a hegedű és a mandolin) visszatérő eleme nemcsak Picasso, de Braque és Gris kompozícióinak is. Az utóbbi személy kijelentéséből következtethetően a gitár szinte attribútuma a kubista képnek, mint mondja, a kubistáknál a gitárnak ugyanolyan szerepe van, mint a Madonnának a reneszánsz festőinél.⁹

A „Kompozíció 8” nehezen illeszthető be Moholy-Nagy életművébe. Magyar és külföldi katalógusokban reprodukált munkái között nem találunk egyet sem, amely valamelyest rokonítható lenne a szintetikus kubizmusra nyíltan reflektáló kompozíciókkal. Mindazonáltal az ítéletet nem szabad elhamarkodottan meghozni, s egy művet pusztán azért kitagadni az életműből, mert az nem tipikus. A továbbiakban fontosnak tartom megvizsgálni Moholy-Nagy és a kubizmus kapcsolatát az elmélet síkján. A „valódi vagy hamisítvány”-dilemma eldöntéséhez segítséget nyújthat annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy milyen „kubizmus-képet” vitt magával a fiatal festő a hazai Ma-körből, abból a környezetből, amelynek hatása szellemi téren későbbi fejlődésére nézve is marandó volt, s hogy ez a kép miképpen módosult az új közegben.

„A kubista művészet jelensége az egyetemes modern művészet fejlődésének kétségtelenül sorsdöntő fejezete. A kubizmusban válik szembeötlően és radikálisan nyilvánvalóvá, hogy a modern művészeti szellem végletesen eltolódik a XIX. század művészet-felfogásától. S egyetlen kortárs művészeti irányzat sem válik olyan elszántsággal és következetesen az elkövetkezendő fejlődés egyik alapvonulatának formái „ösképévé”, mint

⁴ Passuth i. m. 29.

⁵ Tájkép házzakkal. 1919. olaj, karton. München, ex-Galerie Klihm. Reprodukálva: Passuth i. m. 101.

⁶ pl. Kubista városkép. 1920–21 k. papír, vízfesték. Düsseldorf, Kunstmuseum. Reprodukálva: Passuth i. m. 103.

⁷ pl. Nagy szántó föld konstrukcióval. 1920 k. Lappang ; F a mezőn. 1920 k. kollázs, akvarell, New York, mgt. Reprodukálva: Passuth i. m. 114–115.

⁸ pl. Nagy kerék (Nagy érzésgép). 1920–21. olaj, vászon. Eindhoven. Reprodukálva: Passuth i. m. 108.

⁹ A kubizmus. Válogatás a mozgalom dokumentumaiból. Budapest, Gondolat, 1975. Szerkesztette és az előszót írta Gera György. 31.

a kubizmus” – írja Hegyi Lóránt.¹⁰ Moholy-Nagy könyveiben, cikkeiben kirajzolódik egyfajta művészettörténeti koncepció, melyben a kubizmus – különösen Picasso művészete – mint a modern művészet úttörése jelenik meg.¹¹ Elméleti fejtegetéseiben ismertett izmusok között nagy hangsúllyal jelenik meg mind a reprodukciók számát, mind az ismertetés terjedelmét tekintve. Picasso útjának bemutatásán keresztül adja leginkább értelmezését a modern törekvéseknek. A kubizmus Moholy-Nagy számára kulcsfontosságú múltbeli fejlemény. A Ma tudósítójaként 1921-ben elsőként véghezvitt munkája egy kubista művész, Archipenko munkáinak reprodukálása a Ma különszámaként. Archipenko a későbbiekben is kedvencei közé tartozik; ő az egyike annak a hat művésznek, akik Moholy-Nagy mindhárom, képzőművészeti alkotásokat is reprodukáló művében helyet kapnak.¹² A struktúra-, faktúra- és textúraértékek szerepét, amelyekre pedagógiai munkája során nagy hangsúlyt helyezett, először a kubistáknál ismeri fel. Ezzel összefüggésben a legtöbbet „reprodukált” művészek közül három a kubizmushoz kötődik: Picasso, Lipschitz, Archipenko, akik közül Picasso áll az „összesített reprodukciós lista” élén.

Már magyarországi periódusának egyik feljegyzése tanújelét adja művészettörténeti érdeklődésének, ezen belül Picasso nagyraértékelésének. A Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött egyik levelezőlapján tíz név szerepel: sajátján és egy számomra ismeretlen (Barolomeus van der Helst) neven kívül Delacroix, Courbet, Corot, Manet, Monet, Signac, Cézanne és végül Picasso kézzel írott nevei tűnnek fel.¹³ A nevek sorrendje kétségkívül fejlődési sort követ. A kubizmus hatása a magyar aktivizmus képzőművészetére kezdettől megvan, majd 1918 után lesz egyre dominánsabb. A Ma-kör és kubizmus érintkezésének első írásos dokumentuma Jacques Rivière-nek a Ma második évfolyamában megjelenő tanulmánya.¹⁴ A két részletben közölt írás a kubista képszerkesztés mechanikáját tárja fel, amely útmutatás nagy hatást gyakorolt a magyar aktivizmus számos művészeire,¹⁵ de Hevesy Iván – a Ma munkatársa – két év múlva írt tanulmányának kubizmus-interpretációja jelzi, hogy e hatással elméleti téren is számolni lehet. Hevesy jórészt Rivière tanulmányára alapozva mutatja be a kubizmus törekvését.¹⁶ Átveszi Rivière kubizmus-értelmezéséből a perspektíva és az irányított megvilágítás levetkőzésének hangsúlyozását, s e „levetkőzés” fontosságát is Rivière alátámasztásával emeli ki. De a kubizmuson belüli tendenciák felvázolásakor – véleményem szerint – már egy másik tanulmányra alapoz. Hevesy 1919-ben a Ma harmadik számában jelenteti meg írását;

10 Hegyi Lóránt utószava Albert Gleizes könyvének magyar kiadásához. *Gleizes, A.: Kubizmus. Bauhausbücher 13.* München, Albert Langen, 1928.; Magyarul: *A kubizmus.* Budapest, Corvina, 1984. 104.

11 Szakdolgozatomban Moholy-Nagy László könyveiben, tanulmányaiban, cikkeiben kibontakozó művészettörténeti koncepció feltárását végeztem el az 1920 és 1928 közötti periódusban. (ELTE, Művészettörténet szak, 1997.) E dolgozat részfeladatai közé tartozott Moholy-Nagy és a kubizmus kapcsolatának tisztázása, melynek eredményeit jelen tanulmányban a „Kompozíció 8” eredetiségének eldöntéséhez adalékkul adom.

12 *Kassák Lajos–Moholy-Nagy László: Új művészek könyve.* Bécs, Julius Fischer Verlag, 1922. (magyarul és németül) Faksimile kiadás: Budapest, Corvina, 1977. (Körner Éva utószavával); *Moholy-Nagy László: Von Material zu Architektur.* Bauhausbücher 14. München, Albert Langen, 1929. Magyarul: *Az anyagtól az építészetig.* Budapest, Corvina, 1973. (Vámosy Ferenc utószavával); *Moholy-Nagy László: Vision in Motion.* Chicago, Paul Theobald, 1947. Magyarul: *Látás mozgásban.* Budapest, Múcsarnok – Intermédia, 1996.

13 Cím nélkül. Papír, ceruza. Reprodukálva: *László Moholy-Nagy. From Budapest to Berlin 1914–1923.* The University Gallery, University of Delaware, 1995. 105.

14 *Rivière, J.: A festészet mai követelményei.* Ma, II. évf. 6–7. sz.

15 Szabó Júlia legvilágosabban Bortnyik kompozícióiban ismeri fel e módszer követését. *Szabó Júlia: A magyar aktivizmus története.* Budapest, 1971. 42.

16 *Hevesy Iván: Túl az impresszionizmuson.* Ma, IV. évf. 3. sz.

Apollinaire kubizmus-tanulmányát a második szám közli.¹⁷ Apollinaire alapvetően más szempontból közelíti meg a kubista festészetet, mint Rivière. Tanulmányának nagy része lírai hangvételű alátámasztása a kubista „tisztá festészetnek”; az igazság, a tisztaság és az egység eszmái tűnnek fel. Rivière-től eltérően Apollinaire a negyedik dimenzió megjelenésére hívja fel a figyelmet és ennek jelentését adja, valamint – szintén eltérően Rivière-től – felvázolja a kubizmus történetét is, majd ezt követően a kubizmus festészetén belüli irányzatok elkülönítését végzi el. Apollinaire négy irányzatot ismer fel, melyek közül kettőt párhuzamosnak és egyenértékűnek vél. Így végül is alapvetően három tendenciát különít el, akárcsak Hevesy. A „tisztá irányzat”-hoz sorolja Apollinaire a „tudományos” és az „orfikus (zenei)” kubizmust, melyek a leginkább rugaszkodnak el a látott valóságtól. A „fizikai (természeti)” kubizmus alatt olyan irányzatot ért, amely a való világból veszi elemeit, melyeknek mértani leírását adja. S harmadik irányként jelöli a kitalált, ösztön sugallta elemekkei dolgozó ún. „öszönös” kubizmust, melyet André Deraintől származtat. Hevesy szintén hármass felosztása nem követi teljes mértékben ezt a rendszert, mindazonáltal sok érintkezési pont található. Hogy felvázoltam Apollinaire felosztását, azzal célozom az volt, hogy rámutassak kettejük művészetszemlényének eltérésére. Apollinaire számára a „tisztá irányzat” áll az első helyen, Hevesy számára ez a legabsztraktabb irány csak „spekulatív kísérletezés”, és bár Hevesy az apollinaire-i „fizikai” kubizmusnak megfelelő módszert látja a legmegalapozottabbnak, tanulmányának utolsó mondatában mégis Derain kubizmusában jelöli meg a jövő számára a kiindulási alapot.

Hevesy értékelése jól tükrözi a magyar aktivizmus első periódusának általános kubizmus-értékelését. A budapesti Ma-kör képzőművészete a kubista értelmi megközelítést az expresszionista érzelmi beállítottsággal igyekszik egységbe ötvözni, s ezt a figuratív művészet szintjén megteremtteni. Ily módon a kubizmus absztraktabb, „tisztá ész”-tendenciái előtt a magyar aktivizmus Budapesten még értetlenül áll. Kassák számára 1920-at megelőző programadásai tanúsága szerint a kubizmus csak egy volt a többi előremutató művészeti jelenség között. Az emigrációban azonban az első helyet foglalja el, amikor azt írja, hogy „a kubizmus kereséseim át vezet a legbizonyosabb út a – művészet-hez”,¹⁸ és hogy „a kubizmus: a modern kor első művészeti iránya”.¹⁹ A bécsi Ma kritikusa, Kállai Ernő első alkalommal 1922-ben vet számot a kubizmussal, és – Kassákhhoz hasonlóan – szintén benne látja megtenni az első lépéseket a „jövendő művészet” felé.²⁰ A kubizmus értékelésében bekövetkezett változás a Kassák-kör megváltozott művészetszemlényével függ össze. A hazai figurativitást az emigrációban a non-figurativitás váltja fel, és a különféle izmusok szintézis-eszményének helyére a kubizmus tanulságaiból induló konstruktivizmus eszménye lép.

Moholy-Nagy kubizmus-értékelése hasonló utat jár be Kassákéhoz. Figuratív művészként a kubista szerkezeti átírás csak egyik eleme az általa felhasznált művészeti örökségnek. Itthon meg kellett ismernie Apollinaire tanulmányát, s Hevesy révén a Rivière-féle megközelítést is. Többek között ezekkel az ismeretekkel érkezik Berlinbe, ahol csakhamar a Picasso hatására megszülető szuprematizmus és konstruktivizmus keríti hatalmába. S ahogy a konstruktivizmus befolyásával Kassák értékrendjében a kubizmus előrelép, úgy kellett átértékelnie Moholy-Nagynak is a kubista törekvés szerepét, és felfedeznie célját.

17 *Apollinaire, G.*: A kubizmus. Ma, IV. évf. 2. sz.; a tanulmány különnyomatban is megjelent „A kubista festészet” címmel. Budapest, Ma-kiadás, 1919. (Dénes Zsófia fordítása)

18 *Kassák Lajos*: Képarchitektúra. Ma, VII. évf. 4. sz.

19 *Kassák Lajos–Moholy-Nagy László*: Új művészek könyve. i. m.

20 *Kállai Ernő*: A kubizmus és a jövő művészet. Ma, VII. évf. 2. sz.

Moholy-Nagy 1929-ben megjelenő könyvében adja elsőként terjedelmes ismertetését a kubizmusnak.²¹ Az interpretáció megvilágítja a művészen régóta élő kubizmus-képet. Amikor a könyvet írja, már olvasmányélményei is gazdagabbak ezen izmussal kapcsolatban. Három munkára tesz utalást, melyek közül egyik Gleizes-nek a Bauhausbücher sorozatban megjelenő könyve.²² Moholy-Nagy a kubizmus története szempontjából hívja fel az olvasó figyelmét e munkára, pedig a könyv nemcsak a „történetet” mondja el. A Bauhaus Gleizes-nek két tanulmányát fűzi össze: az 1928-ban megírt „A kubizmus története” c. írását, és az 1925-ből való, „A kubizmus, egy új formatudat” c. tanulmányát. Minthogy a Bauhaus könyvsorozatában e kubizmus-interpretáció 13. kötetként közvetlenül megelőzi Moholy-Nagy 1929-ben kiadott könyvét, önként adódik a két kubizmus-ismertetés összevetése. Ám az összevetés során nem sok érintkezési pontról lehet beszámolni; különbségekről annál inkább. Moholy-Nagy Picassón keresztül mutatja be a kubizmust, akinek munkásságát Gleizes háttérbe szorítja, és amit ír róla, az inkább elítélő, mintsem elismerő. „Bár az ösztöne rendkívüli, Picasso lelkiismeretének és bölcsességének logikája gyengébb, mint Gris-é és Metzingeré” – írja Gleizes.²³ Moholy-Nagy számára Picasso művészete „telítve van meglepetéssel, frissességgel és vitális törvényszerűséggel”.²⁴ Itt már meg is ragadható kettejük eltérő megítélésének oka. Gleizes számára a kubizmus az értelemmel dolgozik, melyben a tapasztalati tényezőknek nem enged teret. A legjelentősebb periódusnak a harmadik szakaszt tartja, s amikor ezt méltatja, visszatekintve az előző két szakaszra, így ír róluk: „...még nagy szabadságot engedett meg az egyéni temperamentumnak az empirikus önkifejezésre”.²⁵ Moholy-Nagy az újításokat szereti a művészetben, Gleizes számára a kubizmus harmadik fázisában megalkotott törvény a mérce. És leginkább, míg Moholy-Nagy a tér tényleges birtokbavételében látja a művészet továbbfejlődését, Gleizes a festészetről ír.

Ami közös a két interpretálásban, az csupán a kezdetekre vonatkozik: a cézanne-i úttörésre, és az első fázis jellemzésére. Ezután Moholy-Nagy számára a kubizmus továbbfejlődése nem a festészeti módszerben jelentkezik, hanem az anyaggal való közvetlen kapcsolat kialakításában, a faktúraértékek felmerülésében, tulajdonképpen – bár nem él e meghatározásokkal – a kollázs és az assamblage megszületésében. E tekintetben követi végig Picasso alkotói fejlődését, s megtorpanásnak tartja, hogy végül visszakanyarodik a síkhoz. „A valódi problémát ezzel megkerülte” – írja, és hozzáteszi, hogy később a konstruktivisták „veszik fel ismét a problémák fonalát”.²⁶ Picasso az orosz művészetre sorsdöntő hatással volt. A szuprematizmus és a konstruktivizmus megteremtői, Malevics és Tatlin, egyaránt Picasso kísérleteiből indultak ki. Tatlin számára kifejezetten az anyagkísérletek játszottak kulcsfontosságú szerepet, amelyeket Picasso műtermében 1914-ben látott. A Párizsban tapasztalt élményei – valószínűleg karöltve az orosz ikonkutatás területén megnyilvánuló faktúra iránti érdeklődéssel – Tatlinban életrehívják faktúra-anyag elméletét; reliefek, assamblage-ok kialakítására ösztönzik. Moholy-Nagy kubizmus iránti érdeklődésének szempontját – véleményem szerint – a tatlini magatartás határozza meg. Személyesen nem találkoztak, de Moholy-Nagy Berlinben hallhatott

21 Moholy-Nagy László: Az anyagtól az építészetig. i. m.

22 i. m., I. 10. jegyzet. Másik két írás: Raynal „Picasso” című könyve, Fritz Burger „Cézanne und Hodler” című munkája. Ez utóbbi mint írja „világnézeti összefoglalást ad Picasso munkásságáról”. Moholy-Nagy László: Az anyagtól az építészetig. i. m. 75.

23 Gleizes, A.: A kubizmus. i. m. 33. kép kísérőszövege

24 Moholy-Nagy László: Az anyagtól az építészetig. i. m. 75.

25 i. m. 93.

26 Moholy-Nagy László: Az anyagtól az építészetig. i. m. 86.

Tatlin művészetéről, később munkát is láthatott tőle. Túl a Berlinben megjelenő, orosz művészetet ismertető publikációkon, a kubizmus Tatlin-féle érdeklődéséről Moholy-Nagy El Liszickijtől is hallhatott.

Mit vonhatunk le a fenti vizsgálódásból a „Kompozíció 8” tekintetében? Moholy-Nagy itthoni és az emigráció legelején keletkezett képeire a kubizmus az első, azaz analitikus, a látványt szerkezetére csupaszító korszakával hathatott. Magyarországi tartózkodása alatt a kubizmus szintetikus szakaszának – amelyben a kép síkja véglegesen önálló valósággá válik – a budapesti Ma-kör művészetfelfogásával összhangban Moholy-Nagyot is érintetlenül kellett hagynia. Ily módon a „Kompozíció 8” semmiképpen sem keletkezhetett az 1920-as emigrálást megelőzően, ám véleményem szerint Moholy-Nagy külföldön született alkotásai sorába sem illeszthető. Kizártnak tűnik, hogy új, művészeti-leg teljesen naprakész környezetben, ahol számtalan friss hatás éri, az 1914-ben kimúló szintetikus kubizmúra készíteni volna variációt. A kubizmus továbbra is fontos múltbeli teljesítmény számára, de iránta való érdeklődése már nem a festészeti módszer szempontjából nyilvánul meg, hanem az anyaggal való közvetlen kapcsolat kialakításában, a festészet műfajkereteinek áttörésében, a síkból a térbe való kilépésben. A „Kompozíció 8” hamisítvány voltát támasztja alá a rendhagyó, nyomtatott nagybetűs szignó a hiteles művekre jellemző, folyamatos írással történő szignálás helyett, valamint bizonyos fantáziamotívumok jelenléte, melyeknek nemcsak párjait nem találtam hiteles munkákon, de ilyenfajta jel-fabrikálásra való hajlamot sem fedeztem fel.

A tanulmány fő részében a 8-as kompozíció eredetiségének kérdése köré szerveződtek a gondolatok. Ennek legfőbb oka az, hogy ez a kép lényegesen több dilemmát okoz, mint a „Kompozíció 10”, amely véleményem szerint egyértelműen hamisítvány.²⁷ A képfelületen szervesen elhelyezkedő 10-es számról címét nyerő festmény a tárgyi motívumoknak olyan kapcsolatrendszerét adja, amely a látott valósághoz közelít. A kép függőleges tengelyében falsíkhhoz kapcsolódó lépcsőépítmény, tőle jobbra zöld zsalugáteres ablakok, bal felső sarokban falombozat részlete tűnik fel. A kompozíció valóságosságát nagyvonalúan sematizált részletek, durva elrajzolás, véletlenszerűen feltűnő számjegyek bontják meg. A bal alsó sarokban elhelyezkedő MN betűk Moholy-Nagy szerzőségét asszociálják.

Bárki is festette a képet, azt 1924-et követően tette, amikor a szürrealizmusról már tudni lehetett. A korlátnak támaszkodó 1-es számjegy a kép bal oldalán, a zsalugáterek direkt elrajzolása, a lépcső szemlátomást valós funkció nélküli, értelmetlen építménye – mindezek a szürrealizmus valamelyes ismeretét feltételezik. Moholy-Nagy természeti valósághoz fokozott mértékben kötődő festészeti periódusa a dada szám-beépítést még nem ismerte, 1922 utáni festészete pedig többé nem tér vissza a valóságosságához. Szürrealisztikus megnyilvánulás legfeljebb egyes fotóplasztikáinak esetében fedezhető fel, de ott sem számottevő.²⁸ Végezetül nem marad más hátra, mint megkockáztatni a kijelentést: sajnálatos módon egyetlen valódi Moholy-Nagy munkával sem büszkélkedhetünk.

27 Olaj, vászon. 86,5x62,5 cm.

28 *Passuth* i. m. 37.

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY UND DER KUBISMUS

In den ungarischen Sammlungen finden sich nur wenig Gemälde von László Moholy-Nagy. Umso stolzer war das Ottó Herman Museum zu Miskolc darauf, weil es glaubte, sogar zwei Gemälde von László Moholy-Nagy sein eigen nennen zu dürfen. Es stellte sich jedoch die Frage, ob es sich hierbei um echte Werke oder um zwei der zahlreichen Moholy-Nagy-Fälschungen handelt.

Zusammen mit der Petró-Sammlung gelangten 1977 die Ölgemälde „Komposition 8“ (Inventarnr.: HOM P.77.280.) und „Komposition 10“ (Inventarnr.: HOM P.77.281.) in Obhut des Museums. Sollte es sich um echte Werke des Meisters handeln, so lassen sie sich nur in seine Periode um 1920 einreihen.

„Komposition 8“ zeugt von der Wirkung der zweiten Epoche des Kubismus. Das am offensichtlichsten kubistische Element dieses Gemäldes ist das Gitarren-Motiv. Bei einer Untersuchung der in der fraglichen Periode seines Lebenswerkes entstandenen Stücke sowie im Verlauf der Aufdeckung der theoretischen räumlichen Beziehungen zwischen László Moholy-Nagy „Komposition 8“ nicht von ihm stammt.

„Komposition 10“, die die Kenntnis des 1924 aufkommenden Surrealismus voraussetzt, halten wir ebenfalls für eine Fälschung. Die Malerei von Moholy-Nagy war von 1922 an durch geometrische Abstraktion geprägt. Der Einfluss des Surrealismus lässt sich höchstens bei einigen seiner Fotoplastiken ahnen, jedoch auch hier nicht eindeutig.

Die Konklusion der vorliegenden Studie ist die traurige Tatsache, dass wir leider kein echtes Werk von László Moholy-Nagy besitzen.

Andrea Pírint