

A MŰVÉSZET TÖRTÉNETE MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ INTERPRETÁLÁSÁBAN

PIRINT ANDREA

Moholy-Nagy László neve elsősorban mint képzőművész és formatervező él a köztudatban, s csak másodsorban mint művészeti író. Az pedig csak kevesek előtt ismeretes, hogy elméleti munkáiban – miközben az eljövendő művészet koncepcióját körvonalazza – felsejlik egyfajta művészettörténet.¹

Moholy-Nagy cikkeiben, tanulmányaiban, könyveiben számos vonatkozásban olvasható „történet”. A kommunikációs módok története,² színháztörténeti felvázolás,³ a fotomontázs története,⁴ pedagógiatörténeti áttekintés,⁵ fotográfia történeti visszapillantás,⁶ a tagolt tér története,⁷ visszapillantás a modern design kialakulására,⁸ a szék története⁹ – mindezek jelzik, hogy Moholy-Nagy számára fontos a történetiség; az a folyamat, amely elvezet koráig. A „históriákat” nem pusztán történeti érdeklődésből vázolja fel. Célja minden alkalommal az, hogy a következő lépés: az új tipográfia, új színházi megjelenítés, korszerű fotográfia, a jövő téralakítása stb. tekintetében fejtsse ki elképzeléseit.

Amikor a művészet történetét vázolja fel, természetesen Moholy-Nagyot mint alkotó művészt nem a művészet története „izgatja” elsősorban. Középponti gondolata az új művészet megvalósításának, értelmezésének igénye. Amikor művészettörténeti megállapításokra ragadtatja magát, azt nem a művészettörténész igényével teszi, hanem az új művészet szemszögéből: részint alátámasztásul, részint azzal a szándékkal, hogy kijelölje, mihez képest képzel el a változtatást, és milyen vonatkozásban.

Az új művészetre vonatkozó elképzelését tehát nem a művészettörténeti vizsgálatok során nyeri, hanem fordítva. Előbb lesz gyakorló művész, és alakul ki határozott elképzelése a kor követelményeiről, minthogy írásaiban tanúbizonyságát adná a komolyabb történeti érdeklődésnek. Művészettörténeti koncepciójának vizsgálatakor tehát fontos kijelölni azt a nézőpontot, ahonnan visszatekint a múltra. A nézőpont: a saját korára vonatkozó művészetkonceptió.

¹ E tanulmány 1997-ben, az ELTE művészettörténet szakán íródott, ez idáig publikálatlan szakdolgozatom eredményeit foglalja össze.

² Die neue Typographie. Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–23. München–Weimar, 1923.

³ Moholy-Nagy L.,–Molnár F.,–Schlemmer, O. 1978. Eredeti: Die Bühne im Bauhaus. Bauhausbücher 4. München, Albert Langen, 1925.

⁴ Fotografie ist Lichtgestaltung. Bauhaus, Dessau, 1928. 1. sz. Magyarul: A fotográfia – fényalakítás. Közli: Passuth K., 1982. 305–308.

⁵ Moholy-Nagy L., 1973. Eredeti: Von Material zu Architektur. Bauhausbücher 14. München, Albert Langen, 1929.

⁶ Pl. Light – a Medium of Plastic Expression. Broom, New York, 1923. márc. Magyarul: A fény, mint a képzőművészeti kifejezés új eszköze. Közli: Passuth K., 1982. 192.

⁷ Első ízben Space-time and the Photographer. American Annual of Photography, Boston, 1943. LVII., 152. sz. Magyarul: Az idő–tér és a fényképész. Közli: Passuth K., 1982. 336–340.

⁸ Design Potentialities. New Architecture and City Planning. Symposium, Paul Zucker ed. Philosophical Library, New York. 1944. Magyarul: A design lehetőségei. Közli: Passuth K., 1982. 348–353.

⁹ Uo., majd Moholy-Nagy L., 1996. Eredeti: Vision in Motion. Chicago, Paul Theobald, 1947.

Moholy-Nagy művészi pályája a budapesti Ma-körrel indult, majd tevékenységének színtere előbb Berlin, majd a Bauhaus, végül európai vándorévek után Chicago lett. Festészete, amely magyarországi tartózkodása alatt a szeme elé táruló látványhoz kötődött, külföldön a figurális festésztől a geometrikus absztrakcióig jutott el, ugyanakkor érdeklődése a táblakép helyett egyre inkább a harmadik dimenzió birtokbavétele felé fordult. Bár mindvégig festett, igazi műfaja nem a festészet volt, és eszköze nem a festék, hanem a fény; a fotózásban rejlő lehetőségeket kutatta. Munkássága a modern művészet új funkciójának kereséséről szól. Azt vizsgálta, hogy a technikai civilizációban az alkotó ember milyen módon alakíthatja környezetét, hogyan teremthet új életformát. Ezért a hagyományos műfajok és anyagok helyett – talpig avantgarde szellemben – újakkal kísérletezett.

Arra, hogy Moholy-Nagynak milyen tájékozottsága lehetett a művészettörténeti szakirodalomban, nem sok utalást találunk. Nagy Jenő említést tesz öccse szenvedélyes művészeti könyvvásárlásáról: „legalább 30–40 könyve volt, ma megvan néhány belőlük (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Deutscher Verlagsanstalt, Stuttgart–Leipzig, 1906). Főként Rembrandtot, Holbeint, Memlinget szerette. És Van Goghot” – emlékszik vissza Nagy Jenő, majd hozzáteszi: „Nem tudom, hol tűnt el sokat érő művészeti könyvtára ... Rembrandt, Raffaello, Cézanne stb. mind megvolt neki, albumszerű nagyméretű könyvekben.”¹⁰ Ez az utalás csupán az induló művész érdeklődéséhez ad támpontot a múlt művészetét illetően. További idevonatkozó támpont egy levelezőlap a Petőfi Irodalmi Múzeum gyűjteményében, amelyen tíz név szerepel: sajátján és egy számomra ismeretlen (Bartolomeus van der Helst) néven kívül Delacroix, Courbet, Corot, Manet, Monet, Signac, Cézanne és végül Picasso kézzel írott nevei tűnnek fel.¹¹

Moholy-Nagy 1944-ben írt szellemi önéletrajzában maga is vall fiatalkori művészeti eszményeiről.¹² Elsőként a reneszánsz festők (kiemelten Raffaello és Michelangelo) iránti rajongásról szól, majd Rembrandt felfedezéséről, amit Van Gogh művészete iránti vonzalma követett. Vallomása szerint ezután Edvard Munch, Tihanyi Lajos, Oscar Kokoschka, Egon Schiele, Franz Marc műveinek megértéséhez jutott el; s csak ezt követően „merte tanulmányozni” a kubizmust, futurizmust, expresszionizmust. Vallomása szerint művészi fejlődésére (a figuratív festőtől a fényvel festő és műanyagot formázó felé) fokról fokra, a múlt művészeti hagyatékának tanulmányozásával ment végbe. Hogy ez mégsem volt elszigetelt fejlődés, és egyéb ráhatások is szerepet játszottak, arról korábban maga is vall. Mindenesetre a múlt művészetében való elmélyülése számunkra most azt jelentheti, hogy a művészettörténet nagyjainak alkotásait nemcsak egymástól elszigetelve tanulmányozhatta, hanem – a konzekvenciák levonásával, a különböző korok műveinek összehasonlításával, tehát egyfajta elemző szemlélet kialakításával – általános megállapításokat tevé a művészet történeti alakulására.

Művészettörténeti érdeklődésére mutat elméleti főművének, a csak a halála után megjelent *Látás mozgásban* című könyvének egy reprodukciója, amely „A. E. Brinkman” fotója 1930-ból az ottoeureni kolostor barokk templomának D-i kereszthajójáról.¹³ Véleményem szerint a fotó szerzője az a német művészettörténész – nevét helyesen írva – A. E. Brinckmann, aki a szellemtörténeti szemlélet jegyében főként a

¹⁰ Nagy Jenőnek, Moholy-Nagy László bátyjának visszaemlékezése. Közli: *Passuth K.*, 1982. 356–357.

¹¹ Cím nélkül, papír, ceruza; reprodukálva: *László Moholy-Nagy From Budapest to Berlin*. 1995. 105.

¹² Abstract of an Artist. In: *Moholy-Nagy L.*,: *The New Vision: From Material to Architecture*. Abstract of an Artist. New York, Wittenborn, Schultz, Inc. 1947. Magyarul: *Egy művész összegzése*. Közli: *Passuth K.*, 1982. 340–348.

¹³ i. m. 117.

barokk művészet tér- és formaproblémáit vizsgálta, és akinek könyveit német nyelvre átültetve adták ki. Valószínűnek tűnik, hogy Brinckmann könyvét/könyveit Moholy-Nagy még németországi tartózkodásakor megismerte, talán már 1928-at megelőzően is, s feltételezhető, hogy érdeklődése nemcsak a fotóanyagoknak szólt, hanem a könyv szöveges részének is.

További fogódzó művészettörténeti érdeklődésének feltérképezéséhez Fritz Burger *Cézanne und Hodler* című munkájára való hivatkozása 1929-es könyvének egyik lábjegyzetében,¹⁴ valamint arra való utalása, hogy a Picasso-reprodukciók egy részét Raynal Picassóról írt monográfiájából vette át. Olvasmányélményei közé tartozott természetesen a Bauhausbücher sorozatban megjelent, Gleizes tollából született kubizmus-monográfia is. A kubizmus valamint a futurizmus és expresszionizmus értelmezése tekintetében feltétlenül számolni kell a Ma-kör, leginkább Hevesy Iván lehetséges befolyásával. Hevesy 1919-ben viszonylag terjedelmes értelmezését adja e három izmusnak, amelyet Moholy-Nagynak feltétlenül ismernie kellett.¹⁵ E cikkben felvetett gondolatok részletes kifejtését Hevesy 1922-ben megjelent könyveiben adja, melyek közül a posztimpreszionizmus művészetét tárgyaló publikációjának¹⁶ irodalomjegyzékébe felveszi Fritz Burger két, 1917-es könyvét. Ezek közül az egyik az (*Cézanne und Hodler*), amelyre Moholy-Nagy is utal 1929-ben kiadott könyvében.

Sematikus történeti felvázolás

Moholy-Nagynak az új művészetről való felfogása ill. a művészet mibenlétére adott válasza a budapesti Ma-köréhez hasonló történeti kép birtoklását feltételezi. Az elementarista-kiáltvány társszerzőjeként a művészet folytonos megújulását vallja, amelyet az adott korszakok „erőinek” megváltozásával párhuzamosnak és attól függésben lévőnek tart. A *Nyilatkozat* aláírójaként polgári színvonalúnak bélyegez minden művészetet, amely függetleníteni kívánja magát a „mindenkori társadalmi formáktól”.¹⁷ Cikkeinek, tanulmányainak, nyilatkozatainak elszórt kijelentéseiből és a levonható konzekvenciákból kibontakozó művészettörténeti elképzelés szerint az élet és a művészet egymással kölcsönhatásban alakul, változik, mivel „a művészet valamely kor összes erőinek konzekvenciája”.¹⁸ S ez a kapcsolat alakítja ki minden korszak számára „a maga optikai formáit”.¹⁹ A művészet folytonos változását tulajdonképpen fejlődésnek tartja, még ha visszaeső jelenségeket is felismer: „a festészet törvényszerű fejlődését”,²⁰ „a művészi fejlődés élő erejét”²¹ említi. A manifesztumokból, cikkeiből, tanulmányaiból ettől differenciáltabb kép nem bontakozik ki a művészet történetéről. Ezzel szemben

¹⁴ Moholy-Nagy L., 1973. 75.

¹⁵ Hevesy I.: Túl az impresszionizmuson. MA, IV. évf. 3. sz. Közli: Hevesy I., 1978. 55–57.

¹⁶ Hevesy I., 1922.

¹⁷ Kállai E.–Kemény A.–Moholy-Nagy L.–Péri L.: Nyilatkozat. Egység, Bécs, 1923. 4. sz. Közli: Passuth K., 1982. 289.

¹⁸ Hausmann, R.–Arp, H.–Moholy-Nagy L.–Puni, J.: Aufruf zur Elementaren Kunst – An die Künstler der Welt! De Stijl, Leiden, 1921. 10. sz. Magyarul: Az elementarista művészet kiáltványa. Közli: Passuth K., 1982. 287.

¹⁹ „Minden korszaknak megvannak a maga optikai formái.” – Zeigemaße Typographie – Ziele, Praxis, Kritik. Gutenberg – Festschrift, Gutenberg Gessellschaft, Mainz, 1925. Magyarul: A korszerű tipográfia – célok, gyakorlat, kritika. Közli: Passuth K., 1982. 294.

²⁰ Az új tartalom és az új forma problémájáról. Akasztott Ember, Bécs, 1922. 3–4. sz. Közli: Passuth K., 1982. 289.

²¹ Moholy-Nagy levele a Kunstblatt szerkesztőjéhez. Berlin, 1924. júl. Közli: Passuth K., 1982. 382.

könyvei – különösen második önálló könyve – valóságos kincsesbányát jelentenek a történeti elképzelése után kutakodó számára.

Festészet, fényképészet, film című könyvében²² az új kornak megfelelő optikai formaalkotás mibenlétét fejti ki, melynek kapcsán egy általános festészettörténeti koncepciót is nyújt. Egy olyan „optikai kifejezés történet” rajzolódik ki, amelynek alapvető vonása – bár említ hanyatló periódust is – a fejlődés; s a fejlődési sor végét logikusan „koronázza” az új kor formaalkotása. Meglehetősen elszórtan jelenik meg egy-egy mozzanat elgondolásából. A mozaikokat megpróbálom összerakni; a stációkat sorrendbe állítani.

Leginkább *A tárgyias és a tárgy nélküli festészet* című fejezetben bontakoztatja ki történeti elgondolását, amely összekapcsolódik a művészetről alkotott fogalmával. Itt tárja fel a festészet létrejöttének és fejlődésének forrásait: az „elemi feszültségi viszonylatok” és a „kor által megszabott forma” mibenlétét. A kultúra fejlődését ezek függvényében látja: egyrészt az ember örök vágyában a problémák megoldására, és önmaga kifejezésére, másrészt a kifejezési eszközök adta lehetőségekben. Fejlődéstörténetében az „eredeti utánzási szándék” erősödését látja megnyilvánulni.

Történeti elgondolásának viszonylag konkrétabb állomásaira a következő fejezetben találunk rá. „A kódex- és bibliailusztrációk, a táblaképek és portrék stb. forradalmi újítást jelentettek az ábrázolás terén.” Azonban „a perspektivikus képszerkesztés feltalálása óta a táblakép elhanyagolta a színt és csaknem kizárólag az ábrázolással foglalkozott” – írja.²³ E kritikában megfogalmazódik, hogy az elmúlt idők festészetének kettős feladatot tulajdonít: egyrészt a szín, másrészt az ábrázolás megformálását. A történetben a következő említett stáció az „előző nemzedék” művészetfelfogása, amely a folyamatban hanyatló periódust jelent. Hogy miért visszaesés, annak indokai összefüggnek művészetfelfogalmával. Az alkotásnak „biológiailag szükségszerű mozzanatokból” kell fakadnia, amiről megfélekedve e nemzedék külsődleges esztétikai formulákkal dolgozott. A művészetfelfogás elhibázottságát Moholy-Nagy a helytelen életfelfogással magyarázza: a művészet kikerült a globális élet összefüggéséből; szabadidős foglalkozás lett. E korszakot illetően tagadja a művészet fogalmának használhatóságát.²⁴

Az eddig kibontakozó történet meglehetősen nagy általánosságokra szorítkozik, és a következőképpen összegezhető: a művészet minden korban ugyanazokból a forrásokból sarjad, ti. az „emberben rejlő feszültségi viszonylatokból”, másrészt a „kor által megszabott formából”. E két – a fejlődést tápláló elem – között dialektikus kapcsolatot tételez fel. Fejlődéstörténete szerint az utánzási szándék erősödése az eszközök tökéletesítését vonja maga után; az új eszköz aztán tovább növeli a közlési kényszert is.²⁵ A művészetben így folytonos fejlődés nyilvánul meg, de csak az általa adott művészetfogalommal dolgozva. Az akadémiák művészetének tagadja művészet voltát, így ez nem is hanyatló periódusként jelenik meg, hanem nem-művészetként.

Moholy-Nagy célja nem az elmélyült művészettörténeti visszapillantás, hanem az új kor új formaalkotásának koncepcióját nyújtani. Szándéka, hogy a fényképezőgép számára helyet teremtsen az optikai formaalkotás terén, s ezt úgy éri el, hogy le redukálja a festészet feladatát. Figyelmét azért fordítja a hagyományos műfaj történetére, hogy kellő alátámasztással helyezhesse el az új műfajt a történet végére. Egyrészt a technika

²² Moholy-Nagy L., 1978. *Eredeti: Malerei, Fotografie, Film. Bauhausbücher 8. München, Albert Langen, 1925.*

²³ Uo. 17.

²⁴ Uo. 14.

²⁵ A gondolatmenet kibontakozik uo. 12.

és a művészet „történelmi” kapcsolatának hangsúlyozásával, másrészt a festészet addigi kétféle feladatának feltárásával, és az „abszolút festészet” fogalmának bevezetésével a fényképezőgép használatának létjogosultságát, szükségszerűségét támasztja alá az alkotómunkában. A fényképezőgép szakadást idéz elő, de „az említett szakadás nem rombolja le azt, amit az emberi szellem eddig elért, épp ellenkezőleg ...” – írja.²⁶ Tehát a jelent a fejlődés folyamában helyezi el, s amikor a további lehetőségeket boncolgatja, a jövőt a jelen túlhaladásában látja.

1929-es könyvében újra olvasható egy – az első könyvében kibontott történetiséghez részben hasonló, de attól lényegesen differenciáltabb – ábrázolástörténet.²⁷ Itt a valóság birtokbavétele utáni vágyat nevezi meg az ősi képzetesként, ami a „primitív embert” az ábrázoláshoz vezette. A történet szerint az idők folyamán – párhuzamosan az anyag meghódításával – a közvetlen valóságábrázoláshoz jutott el az ember, előbb a tipikus, majd az individuális hangsúlyozásával. S amikor az individuális már nem volt tovább fokozható: „ellenhatás” állt be. Ezzel a szakasszal már a modern művészethez jut el, Moholy-Nagy itt annak értelmezését adja.

Mindkét ismertetett történet leginkább az ábrázolás, vagyis a tartalmi oldal felől közelít. *Az anyagtól az építészig* című könyv törzsanyaga ezzel szemben a másik oldalt, a forma fejlődéstörténetét vázolja fel. Mindkét történetnek további közös vonása, hogy az izmusok értelmezésével folytatható. Ezen értelmezéseket célszerűbbnek tűnik külön, s a formalisztikus megközelítési módot megelőzve vizsgálni.

Izmusokkal való számvetés

Moholy-Nagy első komoly, izmusokkal való számvetése 1929-es könyvében rajzolódik ki. „A ma alkotó embere előtt az a feladat áll, hogy a kor ösztönzéseit és kívánságait magába gyűjtve mai eszközökkel fejezze ki magát. Ez a közös nevezője lényegében mindazoknak az izmusoknak, amelyek az utóbbi 100 évben felütötték fejüket” – írja.²⁸ Moholy-Nagy itt kirajzolódó izmustörténete az autonóm optikai formaalkotás kialakulásának története. A különféle izmusok művészetében azonos törekvéseket lát: a művészi formulák, hagyományok elvetését, önálló formaelemek megteremtését; a színnel és anyaggal való elmélyült kapcsolat kialakítását. „Korábban lehetőleg elnyomták az anyag és a munkaeszköz kvalitásait ... a tökéletes ábrázolás kedvéért. ... a festői ábrázolás színek segítségével leírt elbeszélés volt” – írja.²⁹ Innen az első lépéseket az impresszionizmusban látja megtenni a festészet építőelemének, a színnek, s vele a fénynek középpontba helyezésével. A szín problémájának felvetődését a következőkben a Kandinszkij-féle absztrakt expresszionizmusban ismeri fel, valamint a neoplaszticizmus, szuprematizmus és konstruktivizmus festészetében. Az izmusok e csoportját összefüzi számvetésében az az alapvonás, hogy „számukra a festészet elsősorban nem az anyag, hanem a pszichofizikai hatások problémája”.³⁰ Az interpretációban kirajzolódik egy másik izmus-csoport is, amelynek festészete az „anyag keltette eredendő élményből” ered; struktúra-, faktúra- és textúra-értékekkel dolgozik. A „faktúraelemények” megjelenését ismét csak az impresszionizmusra vezeti vissza, ahol azonban ezek nem direkt szándékból jelennek meg. „A struktúra-, faktúra- és textúra-értékek először a kubistáknál

²⁶ Uo. 7.

²⁷ I. m. 186–187.

²⁸ Uo. 73.

²⁹ Uo. 78.

³⁰ Uo. 86.

(Picasso, Braque) játszottak szerepet. Később aztán a futurizmus, majd még később a többi izmus is átvette és a legkülönbözőbb módon alkalmazta azokat” – írja.³¹

A síkon dolgozó izmusokat tehát végső soron két csoportra osztja. Közös törekvésként ismeri fel a természet ábrázolását kiszorító önálló formaalkotást; a végső elemek (szín, anyag) konvenció nélküli vizsgálatát. Izmusokkal való számvetésének konklúziójaként az új vizuális formaalkotás koncepciója vázolódik fel. A színnel dolgozó festészet számára további útként közvetlen fényhatások megteremtését irányozza elő. „A kép végső leegyszerűsítése: a vetítövászón” – írja,³² majd pedig reflektorikus fényjátékokról szól. Az anyagvizsgálatokat folytató, síkban dolgozó művészet számára a következő fejezet címe mutat irányt: „Az anyag további útja: a tömeg (szobrászat)”.

Formalisztikus történeti koncepció

Bár Moholy-Nagy vallja a művészet korszellem általi meghatározottságát, művésztörténeti vizsgálatait egyre inkább a formalisztikus művészetszemlélet határozza meg. 1925-ös könyvében már előrevetíti későbbi történeti koncepcióját, amikor így ír: „Minden kor festészetének ... az eredendő, magában az emberben rejlő feszültségi viszonylatokból kellett sarjadtania. A különféle korszakok festészetében észlelhető eltérések tehát csakis egyazon jelenség időleges formaváltozásaiként foghatók fel.”³³ Amiképpen saját kora és közelmúltja tendenciáját az alapelemekhez való visszatérésben, velük való, konvenciómentes kapcsolat kialakításában állapítja meg, úgy fordul érdeklődése a művészet történetének pusztán formalisztikus megközelítéséhez. Ez azonban nem jelenti azt, hogy egyúttal megtagadná a művészet egyéb tényezők általi meghatározottságát. A kubizmus ismertetését az anyag eredendő élményének szempontjából adja, de előljáróban utal rá, hogy interpretálása „nem merítheti ki a kubisták munkásságát. Műveik az ... említett problémákon kívül még számtalan más problémát is tartalmaznak, amelyek részben világszemléletükből, részben anyagukból fakadnak, részben pedig a kor szellemiségében gyökereznek, s amelyet maradéktalanul szavakba önteni nem szükséges, talán nem is lehetséges.”³⁴ Formalisztikus szobrászattörténetének kibontása után pedig említést tesz a szobrászat alakulásának egyéb tényezőiről is, és itt fejt ki a művészet tartalmi oldaláról, az ábrázolási szándék változásáról való elképzelését.

A művészet formalisztikus megközelítése tekintetében – és általában Moholy-Nagy művészetfelfogását illetően – nagy jelentőséget tulajdonítok Kemény Alfréd hatásának. Keménynek már 1919-ben a *Mában* megjelenő tanulmánya a „művészet abszolút szempontból való vizsgálatát” szorgalmazza.³⁵ „A művészetben elsősorban a forma abszolút” – írja első mondataként. Bortnyik művészetének értékelése kapcsán Kemény kifejt egy általános művésztörténeti megközelítési módot, amely végső soron abból a felismerésből táplálkozik, hogy a múlt alkotásait az ember mindig a jelenben szemléli. Kemény azt az értéket, amely elmúlt korok alkotásait örökké ható tényezőkké avatja, az abszolút formában pillantja meg, ill. a „formák egységbe kapcsolódásában”: a kompozícióban. „A kompozíció azonban nem önmagában abszolút, hanem csak mint az emberi élet relativitásán túllendült alkotás kifejezője” – jelenti ki.³⁶ Az örök művészeti formákat,

³¹ Uo. 68.

³² Uo. 90.

³³ I. m. 11.

³⁴ *Moholy-Nagy L.*, 1973. 75.

³⁵ *Kemény A.*: Bortnyik képei és grafikái. MA, IV. évf. 7. sz. 172–174.

³⁶ Uo. 172.

melyek közül konkrétumokat is említ, a természet örök formáival (a hegyek nagyságával, a tenger végtelenségével) vonja párhuzamba. Kemény a formának, a kompozíciónak emberre gyakorolt örök hatását pszichikai tényezőkre vezeti vissza; a koncentrikus és excentrikus kompozíció, valamint az aktív és passzív színek pszichikai hatását vizsgálja.

E Kemény-féle koncepcióban számos elemét megtaláljuk Moholy-Nagy később kifejtett történeti szemléletének. 1929-es könyvében egy olyan művészettörténet rajzolódik ki, amely elszakítja a múltbeli alkotásokat saját koruktól, és „abszolút” szempontból vizsgálja azokat. Moholy-Nagy már könyvének elején megelőlegez némi útmutatót a művészet helyes szemléletét illető állásfoglalásához. „Egy műalkotás sohasem válik tolmácsolása révén személyes élményünkké” – írja. „A leírások és elemzések ... csak ... bátorságot adhatnak ahhoz a kísérlethez, hogy önállóan hódítsuk meg ezeket a műalkotásokat a maguk időbeli és biológiai valóságában.”³⁷ Itt egyrészt megfogalmazódik az interpretáló művészettörténet kritikája, másrészt az a felismerés, hogy a műalkotásnak kétféle valósága van. Moholy-Nagy e két valóság alatt egyrészt ért egy biológiai valóságot, amely örök kategóriának tűnik, másrészt egy kortól függőt, tehát változót. És e rövid megfogalmazásból kitűnik állásfoglalása is, amely a műalkotásnak a közvetlen élmény útján történő szemléletén alapul.

A formalisztikus történeti koncepció legteljesebben a szobrászatot illetően bontakozik ki. Teóriáját csak a körszobrokra vonatkoztatja, és gazdag képanyaggal kíséri. E történetiség legfőbb jellemzője a fejlődés, amely a tömörszerűtől a kinetikus felé halad, s amely folyamaton belül öt szakaszt állapít meg: tömörszerű, modellált (kivájt), perforált (átfűrt), lebegő és kinetikus (mozgó) fázist. „A szobrászat az út az anyagszerű tömegtől a virtuális tömeg felé; a tapintástól a vizuális, viszonylatszerű érzékelés felé. A szobrászat = az anyag szublimálódásának útja, tömegtől mozgássá” – írja.³⁸ Moholy-Nagy úgy képzei el a szobrászat fejlődését, mint a pusztán az anyaggal való kézműves ismerkedéstől az intellektuális megismerés felé haladó folyamatot. Az anyag legyőzését a szellem útján. Itt utalnék Gropius rokon gondolatára, amely 1923-as programjában merül fel. A művészeti alkotófolyamatról Gropius azt írja: „ez ... a szellemnek az anyagi világgal folytatott harcában megy végbe”.³⁹

Szobrászattörténeti koncepcióját Moholy-Nagy egyetemes érvénnyel vallja: „minden zárt kultúrkörön belül” ugyanezt a fejlődési sémát ismeri fel, s különféle tényezőktől teszi függővé, hogy valamely korszak melyik szakaszig jut el. De ezt a sémát vonatkoztatja az individuális alkotói fejlődésre is. Példaként Brancusi alkotói periódusait mutatja be, és rajta keresztül egyúttal egyik fő kedvence, Archipenko, valamint Lipschitz, Zadkine, Vantongerloo kibontakozásának irányvonalát is. Velük már saját jelenébe érkezik el.

Moholy-Nagy számára legfontosabb szakasz az ötödik. Itt idéz saját – Keménnyel közösen írt – korábbi manifesztumából, a *Dinamikus-konstruktív erőrendszerből*,⁴⁰ valamint az azt inspiráló *Realista manifesztumból*,⁴¹ és újfent előtűnik a már korábban számos alkalommal megfogalmazott propagandája a fény alkalmazásának. Történeti koncepciójával tehát ismét oda jut el, amit történeti alátámasztás nélkül is régóta vall: a fényvel alkotott virtuális tömeg korszerűségéhez.

³⁷ I. m. 7.

³⁸ Uo. 166.

³⁹ Gropius, W.: Az Állami Bauhaus eszméje és felépítése. 1923. Közli: Mezei O., szerk. 1975. 63.

⁴⁰ Kemény A.–Moholy-Nagy L.: Dynamisch-konstruktives Kräftesystem. Der Sturm, Berlin, 1922. 12. sz. Magyarul közli: Passuth K., 1982. 291.

⁴¹ Gabo, N.–Pevsner, A.: Realista manifesztum. Moszkva, 1920. Magyarul közli: Bajkay É., szerk. 1979. 78–81.

A történet a statikustól a dinamikus, a tömbszerűtől a tér birtokbavétele irányába bontakozik ki. De – nézete szerint – ehhez hasonló utat járnak be a szobrászat mellett más művészeti ágak is. „A festészetben: a színes pigmenttől a fény felé (színes fényjáték), a zenében: a hangszeres zenétől a szferikus zenéig (éterhullámok zenéje), a költészetben: ... az abszolút költészet felé, az építészetben: a zárt tértől a nyitott tér felé ... vezet az út” – írja.⁴²

Véleményem szerint Moholy-Nagy – aki írásaiban már régóta tanúságát adja, hogy saját kora mozgását a síktól a térig, a statikustól a dinamikusig látja megnyilvánulni – történeti koncepciójának kialakítását leginkább úgy nyeri, hogy jelenének tendenciáját rávetíti a kultúrtörténet egészére. Ezt persze nem „erőszakkal” teszi, hanem meggyőződéssel. Koncepciójának kialakulását többféle fejlemény, élmény inspirálhatta. Így például saját pedagógusi munkája során nyert tapasztalata a diákoknak az anyaggal való bánásmódjáról. Ebből szűrhetette le általános megállapításait az embernek az anyag megmunkálásával kapcsolatos alapmagatartásairól, valamint a megmunkálás folyamatáról.⁴³ Másrészt fontos szerep tulajdonítható a futurista taktilizmusnak. Moholy-Nagy maga is utal Marinetti 1921-es manifesztumára a tapintási értékek alakításáról,⁴⁴ amelyet saját elképzelésére fordított le a gyakorlat nyelvére. Számára a tapintás az anyag megismerésének első lépcsője, s ekképpen formalisztikus művészetkoncepciója is a tapintási élmény felől épül fel a vizualitás felé.

A biológiai meghatározottság

Moholy-Nagy formalisztikus történeti koncepciójának – akárcsak egész művészetelméletének – központi eleme a „biológiai törvényszerűség”. Biológiai alapokra vezet le tulajdonképpen mindent, ami az emberből fakad, és nehezen megmagyarázható jelenség, így az ember önkifejezési vágyát, művészet iránti igényét, a színek birtoklására és befogadására való készletet stb. Számára – aki az élet minden területén objektív törvényszerűségeket lát megnyilvánulni, materialista alapon vizsgálja a világot, és racionalizmusa semmi irracionálisnak nem enged létjogosultságot – a „biológiai szükségszerűség” az a fogalom, amellyel objektív alapra tudja helyezni az értelemmel nehezen megfoghatót. Formalisztikus történeti koncepciójának is ez adja az alapját. A biológiai gyökér hozza közös nevezőre különböző korok embereinek azonos törekvéseit.

A biológiai meghatározottság gondolata után kutatva több lehetséges forrás adódik, amelyeket dolgozatomban nem kívánok részletesen megvizsgálni, csupán eddigi eredményeimet felvázolni. E tekintetben befolyásoló tényezőknek tartom a 19. század végén és a 20. század elején fellépő szociológiai biologizmus különböző irányzatait,⁴⁵ amelyek révén a biológia a korszak érdeklődésének középpontjába kerülhetett. Botár Olivér többek között képet ad tanulmányában a 10-es évek végének jellemző eszméiről, mozgalmairól, amelyek a német fiatalokat – köztük Lucia Schultz-ot – hatalmába kerítette. Ezen eszmék között szerepel a „bioközpontúság” is.⁴⁶ A biológiára tehát némileg Lucia révén is irányulhatott Moholy-Nagy részéről érdeklődés.

⁴² Moholy-Nagy L., 1973. 174.

⁴³ Uo. 94.

⁴⁴ Moholy-Nagy utalása uo. 24.; Marinetti: A taktilizmus futurista kiáltványa. 1921. Közli: Szabó Gy., 1962. 185.

⁴⁵ Esztétikai kislexikon. Budapest, Kossuth, 1979., 3., átdolgozott, bővített kiadás 81.

⁴⁶ Botár O.: An activist-expressionist in exile: László Moholy-Nagy 1919–1920. In: László Moholy-Nagy. From Budapest to Berlin 1914–1923. 1995. 78.

A biológiai meghatározottság további forrásaira maga Moholy-Nagy mutat rá, amikor 1929-es könyvében utal Heinrich Jacoby kutatásaira, amelyek kimutatták „minden alkotómunka közös biológiai alapját”,⁴⁷ de legfőképpen Raoul Francétól idéz, akinek „biotechnika” elméletét magáévá tette. Francé nézetei szerint az élőlények felépítésében a technikához hasonló célszerű megoldások ismerhetők fel. Ennek alátámasztására egyik hasonlata a csontok belső szerkezetét egy modern hid vázrendszerével veti össze.⁴⁸ Nem tudok arról való adatról, Moholy-Nagy vajon találkozott-e személyesen a szintén magyar származású Francé Rezsővel, s vajon mikortól ismeri a természettudós biotechnika elméletét. Moholy-Nagy 1922-es indoklása, amely a produkcióelmélet kapcsán hangzik el, valószínűvé teszi, hogy Francé már ekkor nagy hatást gyakorol rá. Az emberi szervezetet Moholy-Nagy már ekkor funkcionális apparátusok rendszerének, szinte géphez hasonló szerkezetnek képzei el, melyben minden „alkatrésznek” célszerűséget tulajdonít. S mint ahogy a gép akkor működik intenzíven, ha megfelelő mennyiségű és minőségű üzemanyaggal látják el, az emberi rendszer is akkor működik fokozottan, ha új ingerek, új viszonylatok mozgósítják. Az ember mintegy érzékszervei útján „tankol”.⁴⁹

Moholy-Nagy elméletében a biológiai komponens 1925-ben már hangsúlyosan van jelen. *Festészet, fényképészet, film* című könyvében a szín befogadásának biológiai szükségletéről, a művészet biológiai alapjáról beszél. 1929-es könyvében pedig a biológia kulcsszó lesz. „Az ember minden tevékenysége és önkifejezése különféle tényezőkből tevődik össze, amelyek mind biológiai felépítésében gyökereznek” – írja már a bevezetés első sorában.⁵⁰

Tudománytörténeti párhuzam

Bár nagyon valószínű, hogy formalisztikus történeti koncepcióját Moholy-Nagy a modern művészetből leszűrt tapasztalataiból nyerte, nem zárható ki annak lehetősége sem, hogy – legalább megerősítésképpen – hathattak rá a korszak művészettörténet-tudományának formszemléletet követő tendenciái is. A legfőképpen Riegl, Wölfflin, Schmarsow nevével fémjelzett irány az érzékelés pszichológiájának új törekvéseire támaszkodva a művészet történetét elsősorban a formaérzékelés és látás történeteként fogja fel; a stílusfejlődést az érzékelés fejlődésére vezeti vissza. Mindhárman mindenképp előtérbe helyezték saját szerkesztésüket vizsgálják, de koncepciójukat kiterjesztik a képzőművészeti ágakra is.

Arra, hogy Moholy-Nagy ismerte-e ezeket a tudománytörténeti eredményeket, nem találtam konkrét utalást. Wölfflin neve és teóriája a 10-es évek második felére Magyarországra is eljutott, de hogy Moholy-Nagyot is elérte-e, azt nem lehet tudni.⁵¹ Csúppán néhány érintkezési pont adódik. Moholy-Nagyot Berlinbe érkezvén elsőként egy fiatal orvos karolta fel, bizonyos Hans Harmsen, akiről Botár Olivér megjegyzi, hogy művészetkedvelő ember volt, és medikusi tanulmányaival párhuzamosan Münchenben

⁴⁷ Jacobyra való utalás i. m. 14. és 188.

⁴⁸ Raoul Francéről: *Nagy F.*, szerk. 1992. 155., *Rapaics R.*, 1953. 269–270.

⁴⁹ Produktion – Reproduktion. De Stijl, Leiden, 1922. V. évf. 7. sz. Magyarul: *Produkción – Reprodukció*. Közli: *Passuth K.*, 1982. 290–291.

⁵⁰ I. m. 8.

⁵¹ Moholy-Nagy itthon maradt könyvei között nem szerepel Wölfflin-kötet. – Nagy Leventéné, Moholy-Nagy Magyarországon maradt könyveit gondozó unokaöcs feleségének szóbeli közlése.

Heinrich Wölfflin utolsó előadásait is látogatta.⁵² További lehetséges érintkezési pontként adódik Alois Riegl késő-római iparművészetről írott könyvének 1927-es második kiadása,⁵³ és Riegl az, akinek koncepciójával sok hasonlóságot vélek felfedezni Moholy-Nagy teóriájának. Moholy-Nagy 1928-ban írta meg a szobrászat és építészet fejlődéstörténetét is magában foglaló második önálló könyvét. Elképzelhetőnek tűnik, hogy ekkorra legalábbis hallott Riegl friss kiadást megélt elméletéről.

Riegl a művészet történetét egy egységes, korszakokon átívelő folyamatként ábrázolja. 1901-es könyvében a késő antikvitás művészetének tanulmányozása során állítja fel azt a fejlődéstörténeti koncepciót, amelyet az építészetre is kiterjeszt. A fejlődést – amelyen belül három fázist állapít meg – a térbeliség érzékelésében látja. A folyamat a tapintási képzetek dominanciája, a közeli látásmód feltételeinek megfelelő szemléletmód felől, a felülettől való fokozatos elszakadás útján a térbeli szemlélet kialakulása felé halad. A fejlődés tehát – Riegl kifejezésével élve – a „taktisch”-tól az „optisch” felé nyilvánul meg.

A riegli koncepcióról eddig elmondottak mind jelen vannak Moholy-Nagy teóriájában is. Mindketten általános érvényű – művészettörténeti stíluskorszakokat nem ismerő – folyamatot ábrázolnak, mégpedig a tapintási érzet által meghatározott izoláltság felől a vizualitással felfogható térbeniség felé. Moholy-Nagy öt szakaszt állapít meg, szemben Riegl három fázisával. Azonban ez inkább kiegészítést jelent, mintsem eltérést. Az első fázist Moholy-Nagy a tömörszerű kategóriájával jelöli. Riegl szintén a zárt, elkülönített szobrászi tömeget sorolja ide, s elsősorban az ókori Egyiptom művészetét érti alatta, az építészeti teret illetően pedig a meghatározott geometriai formát. Talán csak véletlen, de tény, hogy Moholy-Nagy ezt a fázist elsőként Mükérisz piramisával illusztrálja. A „modellált” fázisa tartalmilag szintén megegyezik a Riegl-féle második szakasszal. Mindketten a felületnek már szabadabb megmintázását értik alatta. Ezt a fázist követi mindkettőjük számára a tárgy izolálásának eltűnése, amelyet Moholy-Nagy a perforációval jellemez. Moholy-Nagy első három szakasza voltaképpen megfelel a riegli fázisoknak, melyeket Riegl az antikvitás művészetének tanulmányozása során állapított meg. Ezekhez az avantgarde művész még két – a modern művészetben megnyilvánuló új törekvéseket magában foglaló – szakaszt kapcsol: a lebegőt és a kinetikus.

A térszemlélet fejlődését a szobrászat és az építészet tekintetében mindketten egyaránt vallják. Riegl a késő-antik reliefek vizsgálatakor kidolgozott tapintási-optikai koncepciót az építészetre az interieur-exterieur fogalom párral vetíti rá, és a fejlődést a zárt, a térrel minimális kapcsolatot tartó belső tér felől a belső térnek a külső térrel való „összemosódása” felé rajzolja meg. Moholy-Nagy történeti sorrendje – hat szakasszal – kategorikusabban felépített mint Rieglé, ugyanakkor példákkal nem támasztja alá, míg a példák közül indul. Ennek ellenére maga a fejlődési folyamat, amely „a zárt tér felől a nyitott tér felé”⁵⁴ vezet, megegyezik a riegli koncepcióval.

Mind Riegl, mind Moholy-Nagy számára egy immanens tényező feltételezése adja meg az alapot arra, hogy az egész kultúrtörténeten belül egyetlen fejlődési sémát láthatóan megnyilvánulni. Riegl számára ez a tényező a „Kunstwollen”, amely fogalom alatt egyfajta „művészet-akarást” ért, mint az ember állandó jellemzőjét. Moholy-Nagy a „biológiai szükségszerűség”-re vezeti vissza az embernek az anyag legyőzésére irányuló törekvését csakúgy, mint önkifejezési vágyát. Végző soron mindketten valamiféle belső

⁵² Botár O., i. m. 75.

⁵³ Riegl, A. 1989. Eredeti: Die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Bécs, 1901.; 2. kiadás Bécs, 1927.

⁵⁴ Moholy-Nagy L., 1973. 211.

kényszerben látják azt a tényezőt, amely az ember örök velejárója, s amely alapján állandó előrehaladás nyilvánulhat meg.

Eddig csupán a riegli és a Moholy-Nagy-féle koncepció azonosságáról esett szó, mintha a két történeti szemlélet teljes mértékben egymásra tükrözhető lenne. Természetesen számos tekintetben nézeteltérés adódik kettejük „építménye” között, amelyek egy része viszont betudható Moholy-Nagy avantgarde voltának és funkionalista beállítottságának. Riegl a stílus fogalmával dolgozik, Moholy-Nagy elveti e régi kategóriát, csakúgy, mint az ornamentika „magasrendűségét”, amely Riegl számára már a művészet foka. Riegl a reliefszobrászat terén folytatott vizsgálataiból szűri le tapasztalatait; Moholy-Nagy csak a körszobrokra tartja érvényesnek teóriáját. Mindazonáltal kettejük koncepciója a lényeges vonalakat tekintve megegyezik, és úgy vélem – különösen a szobrászi alakítás tekintetében kifejtett fejlődési sémák rokonsága miatt –, hogy ez az azonosság talán több is mint véletlen. Riegl iránt, aki 1893-as művében kifejtett fejlődéskoncepciójával tulajdonképpen az avantgarde művészet fejlődéstörténeti alátámasztását adta,⁵⁵ természetszerű érdeklődés feltételezhető a modern művészettel elméleti téren is foglalkozók részéről. Talán Moholy-Nagy érdeklődése is így fordulhatott Riegl felé, akinek teóriája – összevágva Moholy-Nagy saját tapasztalataival – hatást gyakorolhatott rá.

Moholy-Nagy a tagolt tér története tekintetében később tovább mélyíti, példákkal is illusztrálja fejlődéskoncepcióját. Elméleti főművében, a csak a halála után megjelent *Látás mozgásban* című könyvében majd összefoglalását adja – többek között – mind az 1920–1928 között kifejtett fejlődéstörténeti koncepciójának, mind a később kifejtett újabb gondolatainak is. E utolsó könyvében kibontakozó koncepció további vizsgálatot igényel.

IRODALOM

Bajkay Éva (szerk.)

1979 A konstruktivizmus. Válogatás a mozgalom dokumentumaiból. Budapest, Gondolat

Hevesy Iván

1922 A posztimpreszionizmus művészete. Gyoma, Kner

1978 Az új művészetért. Válogatott írások. Budapest, Gondolat

László Moholy-Nagy

1995 From Budapest to Berlin 1914–1923. The University Gallery, University of Delaware

Marosi Ernő (szerk.)

1976 Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből. Budapest, Corvina

Mezei Ottó (szerk.)

1975 A Bauhaus. Válogatás a mozgalom dokumentumaiból. Budapest, Gondolat

Moholy-Nagy László–Molnár Farkas–Schlemmer, Oskar

1978 A Bauhaus színháza. Budapest, Corvina

⁵⁵ Riegl, A.: *Stilfragen*. Berlin, 1893.

Moholy-Nagy László

1973 *Az anyagtól az építészetig*. Budapest, Corvina

1978 *Festészet, fényképészet*, film. Budapest, Corvina

1996 *Látás mozgásban*. Budapest, Műcsarnok-Intermédia

Nagy Ferenc (szerk.)

1992 *Magyarok a természettudomány és technika történetében*. Budapest

Passuth Krisztina

1982 *Moholy-Nagy László*. Budapest, Corvina

Rapaics Rajmund

1953 *A magyar biológia története*. Budapest, Akadémiai Kiadó

Riegl, Alois

1989 *A késő római iparművészet*. Budapest, Corvina

Szabó György (szerk.)

1962 *A futurizmus*. Budapest

DIE GESCHICHTE DER KUNST IN DER INTERPRETATION VON LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY

Die Studie befasst sich mit László Moholy-Nagy als Kunstautor, und zwar in Bezug auf seine Vorstellungen von der Geschichte der Kunst. In seinen Büchern und Studien tritt eine Art von Kunstgeschichte vor den Leser hin, während er die Konzeption der Kunst der Zukunft umreißt. Moholy-Nagy beschäftigte als bildenden Künstler in erster Linie natürlich nicht die Geschichte der Kunst. Wenn er sich zu Feststellungen über die Kunstgeschichte hinreißen ließ, machte er dies nicht mit dem Anspruch des Kunsthistorikers, sondern vom Gesichtspunkt der neuen Kunst aus: zum Teil begründet, zum Teil mit der Absicht abzustecken, im Vergleich wozu er sich die Veränderung vorstellt.

Bereits in seinem Band „Malerei, Fotografie, Film“ projiziert er jene historische Konzeption voraus, die er dann in seinem Buch „Von Material zu Architektur“ umfassender ausführt. Diese Konzeption gilt in erster Linie für die Bildhauerei und gehört zur formalistischen Tendenz der Kunstgeschichtsschreibung. Vorliegende Studie zieht eine Parallele zwischen der Theorie von Moholy-Nagy und dem System des berühmten Wiener Kunsthistorikers Alois Riegl. Abweichungen gibt es natürlich, doch sind die zahlreichen Übereinstimmungen – in Bezug auf die wesentlichen Linien – gewiss mehr als ein Zufall. Auch von Seiten jener, die sich auf theoretischem Gebiet mit der modernen Kunst befassen, kann ein Interesse für Riegl angenommen werden, der mit seiner im Jahre 1893 ausgeführten Konzeption eigentlich die entwicklungsgeschichtliche Untermauerung der Avantgarde-Kunst liefert. Vielleicht wendete sich auch das Interesse von Moholy-Nagy so Riegl zu, dessen Theorie – im Einklang mit den eigenen Erfahrungen von Moholy-Nagy – einen großen Einfluss auf ihn ausübte.

Andrea Pírint