

Ha lehet: bizonyosabbat, mint a kocka

Avantgárd művészet Közép-Európában

RÓZSA T. ENDRE

Janus Pannonius Múzeum, Modern Magyar Képtár, Pécs, 2020. III. 31-ig

Nem könnyű feladat Közép-Európáról szólni, erről a látszólag földrajzi, de mégis inkább politikai köztes területről. Elmosódnak, bizonytalanok a körvonalai, bármelyik definíciója könnyűszerrel vitatható. A közép-európai avantgárd meghatározása még ennél is képlékenyebb. Eljött tehát az idő, hogy valaki vagy valakik, leginkább egy munkaközösség vegye fel a nehéz kesztyűt. Megtörtént most az első lépés, és reménykedünk a további fejleményekben. De mindenekelőtt néhány szó a pécsi kiállításról, mert ez a tárlat valójában egy sorozat negyedik, záró állomása. Az alapkonceptiót egy cseh művészettörténész, Karel Srp fogalmazta meg, aki Közép-Európa magterületének praktikus okból a visegrádi négyeket tekintette, így tehát a részletek kidolgozásában alapvetően a V4 országok kurátorai működtek közre, és a csapatot egy román, valamint egy német művészettörténész egészítette ki, magyar részről pedig Forgács Éva és Várkonyi György járult hozzá a közös munkához.

2018 szeptemberében nyílt meg a legelső kiállítás a Cseh Köztársaság morvaországi részén, Olmütz (Olomouc) művészeti múzeumában. A sorozat következő állomása Krakkó volt, az ottani tárlat 2019. május 5-én nyitott, majd az anyag Pozsonyba utazott tovább, ahol a városi képtár kiállítása október 27-én zárult. A vándorkiállítás anyaga az út során folyamatosan módosult, ami főként zsugorodást jelentett. A nemzeti anyagok gondozói és a magángyűjtők több főmű hazatérését kérték egyrészt a közel kétévnnyi folyamatos hiányt túl hosszúnak tartva, másfelől Krakkóban a lengyel, majd Pozsonyban a szlovák, vagyis az ottani, hazai anyagok igyekeztek erősebb hangsúlyt adni. Alaposan feladta tehát a leckét a kialakult helyzet a pécsi kiállítás rendezőinek. Nem egész másfél hónapjuk maradt a pozsonyi zárás után a pécsi nyitásig, miközben az eredeti törzsanyag kevesebb mint a



SZOBOTKA IMRE: *Férfifej*, 1912-13, tus, papír,
17,8x11,2 cm Jurecskó László gyűjteménye, HUNGART ©2020

negyedére csökkent. A tátongó hiányokat végül magyar közgyűjteményekből és néhány magángyűjteményből egészítették ki remek érzékkel.

Karel Srp és munkatársai koncepcióját, a kiállítássorozatot olmützi indulására rögzített szabásmintát csak szimbolikusan lehetett Pécsen betartani, mert a törzsanyagban nagy lyukak keletkeztek, és a hiány nagy úr. Tizenkét

fejezetre tagolta az eredeti koncepció a kiállítást, a kiindulópont 1928, a lezárás végpontja 1928, a címe: A zűrzavar/zavarodottság évei (*Years of Dissarray*). A két végpont számítani közepét 1918 adja ki, az a nevezetes év, amikor Prágában kikiáltották a Csehszlovák Köztársaságot. Ha eltekintünk ettől a cseh történelem számára igen jelentős időponttól, felmerül a kérdés, hogy az Osztrák–Magyar Monarchiában valóban 1908-ban kezdte-e felütni a fejét a zavarodottság. Magyarországon biztosan nem, hiszen éppen 1908-ban indult több mint három évtizedes útjára Ady új nemzedékének folyóirata, a Nyugat, 1909-re szerveződnek csoporttá a „Magyar Vadak”, 1912-re tehetjük a rövid, de annál jelentősebb magyar kubizmus kezdetét és Kassák aktivizmusa 1915-től kezdve érett be. Sőt, a magyar politikatörténet szempontjából sem 1918, hanem 1920, azaz Trianon jelenti a szakaszhatárt. A dilemmát a pécsi tárlat elegánsan oldotta meg. Új címet adott a kiállításnak: *Törésvonalak, 1908–1928*, és megtartotta ugyan az eredeti tizenkét fejezetet, de tartalmukat kissé átfogalmazva nagyobb figyelmet szentelt a magyar műveknek.

Nem érdemes felsorolni a fejezetcímeket. Jelentésük szimbolikus, és megfogalmazásuk gyakran irodalmias. Néhány példát sorolok: *Nap-emberek*, *Megtisztulás*, *A magányos én* vagy *A végzet* vonzása. A lényeg már ennyiből is kiviláglik. A tematikai és formai rokonságok kerülnek előtérbe, azok a stílusjegyek, melyek akkor is áthatoltak az országhatárokon, ha a művészek között nem volt személyes kapcsolat. Az alkotások keletkezési ideje is relatívvá válik. Így került egymás szomszédságába Tihanyi Lajos 1914-ben festett önarcképe és Victor Brauner tíz évvel később, 1924-ben készült műve, a *Síró szemű önarckép*. Brauner Romániában született, Bukarestben tanult, de mégis helye van ebben a válogatásban. A kiállítás túltekint az Osztrák–Magyar Monarchia és az utódállamok határain. Így kerül a képbe Varsó, Belgrád, München, Berlin, sőt Vilnó, litván néven Vilnius. Párizsban lett híres Brauner szürrealista művészként 1930 után. Előtte Bukarestben még a Cézanne-követők közé tartozott.

A pécsi kiállítás, bár a kényszer miatt szűkebbre kellett fogni, így is képes lett visszaigazolni Karel Srp és munkatársainak alapkoncepcióját. Több komoly oka van Közép-Európa művészeti párhuzamainak. A legfontosabbak: „Köztes-Európa” társadalmi mélystruktúráinak hasonlóságai, amit a történész Szűcs Jenő elemzett meggyőzően, a kor szellemi légkörének párhuzamos hullámai, amit Dosztojevszkij, Ibsen, Schopenhauer és Nietzsche művei fémjelveznek, valamint a francia és a német kulturális hatás, aminek a két ország fővárosa volt a gócpontja. A világháború előtt Párizs, majd utána Berlin adta meg a referenciákat, a vonatkoztatási pontokat. Passuth Krisztina, aki 1977-től 1992-ig Párizsban élt, kutatásaival és forrásértékű tanulmányaival szinte előkészítette és megalapozta a mostani vándor-kiállítást, de a Los Angelesben élő Forgács

Éva elméleti és gyakorlati hozzájárulása szintén igen jelentős. Nem mellékes továbbá az sem, hogy közvetlen kapcsolatok jöttek létre az avantgárd mozgalmak között, különösen a folyóiratok révén. Passuth Krisztina ezt is feldolgozta több szemszögből, a Sasvári Edit vezette Kassák Múzeum önálló kiállításon mutatta be a kapcsolati hálót. Az Olmützből indult kiállítássorozat eredeti alcíme – *Öröm és szorongás között: a modern közép-európai polgár születése* – teljes joggal utal a szemléleti, társadalomtörténeti és szellemi párhuzamokra.

Ha létezik rejtett kulcs a pécsi *Törésvonalak* kiállításához, akkor az leginkább a kubizmus. Annak megléte különösen Prágában, némiképp Budapesten (bár Csáky József, Réth Alfréd, Dénes Valéria és Szobotka Imre Párizsban dolgoztak) vagy a hiánya például Bécsben, Krakkóban és másutt. A zéró morféma nem üres halmaz, annak is van jelentéstartalma. Az izmusok közt a közép-európai kubizmus lehet az a „nagy kalap”, ami alatt sokféle szándék és törekvés elfért a 20. század első évtizedeiben. Bár a kubizmus Franciaországban viszonylag hamar lecsengett, de Közép-Európában



DOBROVIC PÉTER: *Önarckép (Munkás)*, 1913, olaj, vászon, 99,8×79,7 cm

tovább élt, mert ebből alakultak ki a konstruktív tendenciák. A magyar művészettörténet adóssága, hogy sokáig, Barki Gergely kutatásaiig nem született komoly kísérlet a magyar kubizmus mibenlétének tisztázására, Kassák súlyos árnyékát nem volt könnyű átugrani. De még mindig hiánypótló Szabó Júlia 1981-ben megjelent remek könyve, *A magyar aktivizmus művészete*,



SCHADL JÁNOS: *Krisztus*, 1921, olaj, vászon, 1921, 65×54,5 cm
A Kieselbach Galéria jövőtából

1915–1927. Több olyan mű is szerepel a pécsi kiállítás anyagában, amire korábban Szabó Júlia hívta fel a figyelmet.

A „kubizmus” szónak még az eredete sem egyértelmű. A legvalószínűbb, hogy a kor egyik vezető kritikusa, Louis Vauxcelles a Salon des Indépendants-on kiállító Georges Braque kapcsán írta le a nem éppen hízelgőnek szánt „bizarreries cubiques” meghatározást 1909-ben. Később Robert Delaunay, Fernand Léger, Jean Metzinger és Henri Le Fauconnier műveit sorolta be a „kockaisták”, vagyis a kubisták csoportjába, viszont a Léger-festményekhez kieszelt „csőizmus” (tubisme) már nem ment át a köztudatba. Vauxcelles évek múltán legalább felismerte a kubisták mestere, Cézanne jelentőségét, és megértette, hogy Cézanne optikája már



OTTO GUTFREUND: *Don Quijote*, 1911–1912, bronz, 38 cm

nem a szemében, hanem az agyában volt, akárcsak a kubistáknak. Mellesleg Vauxcelles a gúnynak szánt fauves („vadak”) kifejezéssel már névadója volt a Matisse körül kialakult művészcsoporthoz, akik hamarosan büszkén felvállalták a megnevezést. Hazai szempontból szerencsésnek bizonyult az utólagosan konstruált „Magyar Vadak” csoportkiállítás is, amit az 1904–1914 közti időszakban készült 150 festményből és grafikából válogattak össze. Ez a remek gyűjtemény sikeresen újrapozicionálta a korai magyar avantgárd reprezentatív részét. Három franciaországi kiállítás után végül a Musée d’Orsay is befogadta az anyagot *Allegro Barbaro* címen. Ha majd valamikor megszületik a magyar kubizmus gyűjteményes kiállítása, megelőlegezhetjük, hogy hasonló nemzetközi sikerre lesz ítélve.

A francia kubizmusnak méltó társa akadt Csehországban. Pécselt ez is világosan megmutatkozik. Otto Gutfreund szobrai, Jozef Čapek, Bohumil Kubišta, Emil Filla és Antonin Procházka festményei annak ellenére bizonyosságát adják ennek, hogy a kiállításorozat kezdetéhez képest az anyag lecsökkent. Prágában annyira erős volt a kubizmus, hogy még az építészetben is helyet követelt magának. Figyelemre méltó, hogy a magyar művészek milyen jól vették fel az utazósebességet. Ferenczy Béni néhány kis méretű szobra idézi fel az avantgardista indulását, Szobotka Imre portréi remekművek. Külön zamat, hogy frissen előkerült egy eredeti Szobotka-mű, ami ugyan közismert volt, de csak reprodukcióban, Hevesy Iván egyik könyvének címlapjáról. Bernáth Aurél szintén avantgardistaként indult még Bécsben, majd Berlinben. A kiállításon most Schadt János képén szerepel, amint elgondolkodva fogja a homlokát. Az 1919-ben festett mű címe: *Bernáth Aurél és a város*. Már csak lokálpatrióta indítatásból is nagyobb hangsúlyt kapott a pécsi születésű szerb Petar Dobrović önmagáról festett egészalakos képe. Ő Dobrovics Péter néven részese volt a magyar avantgárd mozgalomnak, majd 1921-ben a



EMIL FILLA: *Cigaretttázó férfi*, 1913, olaj, vászon, 62,5×52,5 cm, HUNGART © 2020

rávid életű Baranyai Szerb–Magyar Köztársaság elnökének választották. A köztársaság bukása után örökre kitiltották Magyarországról, most mégis diadalmasan tért vissza szülővárosába.

Nem mindenki számára ismert, de lényeges, hogy a kubizmus erős inspirációt kapott a matematikától. Maurice de Vlaminck így írt erről: Picasso volt a szülész, Apollinaire a baba, és Princet a keresztapa. Maurice Princet matematikus sűrűn látogatta a Bateau-Lavoir épületében összegyűlt művészeket, és arra okította őket, hogy létezik négydimenziós kocka is, a tesszerakt, sőt a nemeuklidészi geometriában az n -dimenzió is lehetséges. Princet a négydimenziós geometria rövid összefoglalójával, *Esprit Jouffret* művével ismertette meg barátait, és valóban, Picasso egyik kubista szobrán egy asszony éppen Jouffret könyvét olvassa elmerülten. Nem kétséges, hogy Szobotka Imréhez is elkerült Jouffret műve, az egymást metsző síkok szemlélete, több nézőpontos művei hasonlóságot tartanak Jouffret geometriai illusztrációival. A részletekre itt nincs mód kitérni, de ez a szemlélet a tudományos modernitást képviselte, ami akkor is továbbműködött a művészek fantáziájában, amikor a kubizmus zárt mozgalomként felbomlott. A pécsi *Törésvonalak 1908–1928* kiállítás fontos tanúsága, hogy a kubisztikus elemek Közép-Európában túléltek az első világháborút, és több jelentős művész az újabb típusú polgári szituációk, társas kapcsolatok és a technikai haladás, az iparosodás kifejezéséhez használta fel adekvát formai eszközként a kubizmusból leszűrt tanulságokat.



JOSEF ČAPEK: *Felemelt kezű férfi*, 1913, olaj, vászon, 130×80 cm