

KI AZ UTCÁRA!

Hevesy Iván kubizmus-interpretációja aktivizmus és akadémia köztes terében

Az első olvasással töltött napok után Hevesy Iván korai művészettörténeti esszéiről és tanulmányairól röviden annyit jegyeztem fel magamnak, hogy a szövegcsoport nem konzisztens. Mintha két, egymásnak ellentmondó karakter skizoid együtt-létezése termelné ezeket az írásokat, és az aktivista-avantgárd személyiség a művészettörténet-széta doppelgängereként lenne jelen a Hevesy-féle szövegüniverzumban. Hevesy látszólag pillanatnyi céljainak megfelelően, felváltva használt két, antitetikus diskurzust; az új, szociálisan érzékeny, közösségi művészet lehetőségeiről írt, miközben szövegei jelentős részében maga is nehezen érthető, akadémiai nyelven fogalmazott és elvont stíluskritikai elveket követett. Visszatekintve azt mondanám, a szövegek nem következettek, én követtem el hibát, amikor a Peter Bürger-féle avantgárd-definíció¹ felől kezdtem el olvasni egy olyan szerző könyveit, aki sosem gondolta, hogy az aktivizmust dadaista eszközökkel kellene művelni. Bürger dada-jelenségből levezetett modelljében az avantgárd mindig az intézményi struktúrán kívülről érkezik, ezért kérdőjelezheti meg a művészetintézmény alapvető működéseit. A pesti MA-csoport, melynek Hevesy is tagja volt, nem illeszkedik ehhez a narratívához; történetében egyszerre mutatható ki az intézményesülési szándék és az intézménykritika. A MA-szervezethez tartozott könyvkiadó, szabadiskola, színműcsoport és ad hoc jelleggel kialakított művészeti galéria is. Egy művészeti életet alakító, oktató és kutató szervezetről van szó, amely alternatív módokon látta el az akadémia feladatait, miközben az aktivizmus és a munkásmozgalmi kultúra központja maradt. A MA-csoport nem kívánta eltörölni a művészetek lehetőséghorizontját kijelölő stílustörténeti rendszereket sem,² helyette szelektált és alternatív művészettörténeteket fogalmazott. Hevesy Iván kettős nyelvezete véleményem szerint ennek az avantgárd stratégiának az eklatáns példája, és a képzőművészetről szóló esszéi, annak ellenére, hogy egészen más nyelvi regiszterbe tartoznak, mint a Kassáktól megszokott szövegek, integráns részei Hevesy szocioesztétikai programjának és a magyar avantgárd történetének.

A művészettörténet módszertani keretlehetőségei

Hevesy 1914-ben iratkozott át matematika és fizika szakról Pasteiner Gyulához a Művészettörténet Tanszékre. Első könyve, a *Futurizmus, expresszionizmus, kubizmus* (1919) a MA kiadásában jelent meg. A Tanácsköztársaság bukása után nem követte Bécsbe Kassákot, Pesten maradt, 1921-ben a *Nyugat* szerzőihez csatlakozott és 1922-re háromkötetes művészettörténeti sorozattá bővítette az 1919-es könyvet. Az *impresszionizmus művészete*, *A posztimpresszionizmus művészete* és *A futurizmus, az expresszionizmus és a kubizmus*

¹ Peter Bürger: *Az avantgárd elmélete* (ford. Seregi Tamás) Szeged, 2011.

² A pesti MA intézményi struktúrájával a következő kiállítás kurátora bevezetője foglalkozik bővebben: „Elképzelni egy mozgalmat: a Ma Budapesten”, kurátorok: Dobó Gábor és Szeredi Mersé Pál, Kassák Múzeum, 2016. szeptember 26. – 2017. január 15.)

*művészete*³ már Kassák közreműködése nélkül, Kner Imre gondozásában jelent meg. A tanulmány gerincét adó sorozat három kötetben, az impresszionizmustól a kubizmusig egy hegelianus-marxista rendszer szerint mondja el a modern stílusok történetét. Ez az első magyar nyelvű művészettörténeti összefoglaló, amely részletesen bemutatja az avantgárd fő irányzatait. További érdeme a könyveknek, hogy a hagyományos képzőművészeti műfajok mellett a plakátot is beemelik a művészetek általános történetébe.

A politikai plakát aktivista esztétikáját Hevesy dolgozza ki 1919 és 1922 között, de a fogalom Kassák *A plakát és az új festészet* című esszéjével került a magyar avantgárd látókörébe, és a Tanácsköztársaság ideje alatt nyert igazi jelentőséget. Abéke megkötése után Magyarország államformája köztársaság lett, de a főváros terei továbbra is a Monarchia politikai programját idézték. Az 1896-os millenniumi ünnepek várostervezési programja határozta meg a főváros szabadidős és kulturális tereit, a várost áthatotta a nosztalgia és a birodalmi öntudat. A Károlyi-kormányt váltó Tanácsköztársaság politikai szereplőinek egy olyan fővárosban kellett hitelesen megjelenüik, ahol a közterek szimbolikája ellentmondott a marxista eszmerendszernek, ezért a május elsejére szervezett ünnepek alatt Szamuely Tibor irányításával a város gyülekezésre alkalmas tereit átmenetileg újrendezték, hogy Budapest mint közösségi-politikai fórum alkalmazhatóvá váljon az új, baloldali politika számára. Az ideológiai propaganda kitüntetett színhelyei a Kossuth tér és a Hősök tere voltak; utóbbin a magyar és Habsburg uralkodókat felsorakoztató királygalériát kellett elfedni, Zala György szobraiit vörös paravánok mögé rejtették, és Uitz Béla *városi proletariátus és földműveltség* témában festett pannóit függesztették a királygaléria oldalaira. Uitz, Nemes Lampérth és Pór számos, a proletárforradalmat támogató plakátot is tervezett, amelyek városi díszletként szolgáltak a mozgalom céljainak térbeli vizualizációjához.⁴

Ennek a néhány hónapnak a vizuális tapasztalatai határozzák meg Hevesy esztétikáját. Először röviden szó lesz arról, hogyan integrálta Hevesy a tömeg- és köztéri művészeteket egy hagyományos stílustörténeti narratívába, majd rátérek Hevesy kubizmus-olvasatára, hogy az aktivista és az akadémikus diskurzus párhuzamos jelenlétét a szövegek mélyebb struktúráiban is kimutassam. Az elsődleges forrásnak választott 1922-es könyvsorozat megszerkesztésébe messze elmarad kortársai, Kállai Ernő vagy Fülep Lajos szövegeitől.⁵ Az utolsó oldalak úgy írják újra a könyvek tartalmát – immár a plakát és a freskó médiumát állítva a középpontba –, hogy a sorozat csak visszafelé olvasva, az utolsó fejezet tükrében nyeri el jelentéseinek azt a sokféleségét, melyről ez a tanulmány szól. A sorozat, az utolsó oldalakat leszámítva, megszokott stílustörténeti beszámoló. Miután Hevesy kétszáz oldalon keresztül tárgyalja benne a hagyományos képzőművészeti műfajokat, az utolsó fejezetben minden előkészítés nélkül jelennek meg a köztéri művészet médiumai, a plakát és a freskó. Az elbeszélés zavaró következtetlenségének két oka lehet. Egyrészt Hevesy korábban már publikált, egymástól független cikkeket válogatott össze a kötetekhez, ezért nem minden részletében konzekvens az a narratíva, amely a három

³ A következőkben a három könyv reprint kiadását tartalmazó kötet oldalszámainak megfelelően fogok hivatkozni a sorozatra (Hevesy Iván: *A modern képzőművészet útjai*, Budapest, 1993.)

⁴ 1919 köztéri művészetéről lásd: Révész Emese: A múltat végképp eltörölni – Helyett, legalább gyorsan elfedni, URL: http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/a_multat_vegkepp_eltorolni_helyett_legalabb_gyorsan_elfedni.1616.html?pageid=86 [legutóbbi letöltés: 2017. január 9.] és 1919. *A magyarországi Tanácsköztársaság és a kelet-európai forradalmak*. Szerk. Krausz Tamás, Vértes Judit, Budapest, 2010.

⁵ Fülep recenziót írt Hevesy könyveiről, amiben műkedvelőnek nevezi kollégáját, mivel a könyvek nyelvezetét pontatlannak, a narratívát zavarosnak ítéli. Fülep és Hevesy ellentéte mögött a felfogásbeli különbségeknél prózaibb indok húzódik. Fülep szintén a Kner nyomdától remélte saját kötete kiadását, de Hevesy könyveinek megjelenése után Kner Imre nem tervezett azonnal újabb művészettörténeti összefoglalót megjelentetni. Fülep recenziója megtalálható: Fülep Lajos: *Műkedvelők bővedje*. In: *Művészet és világnézet. Cikk, tanulmányok 1920–1970*, Budapest, 1976.

könyv végére kirajzolódik. Másrészt egyetemi képzése során elsajátított művészettörténeti fogalmai nem tartalmazhatták a tömeg- és közösségi művészeteket, vagyis nem állt Hevesy rendelkezésére olyan tudományos módszertan, amellyel a plakát problémáját beemelhetette volna a kötetekbe.

Pasteiner Gyula tanszékén az előadások a wölfflini stílustörténet mellett a bécsi művészettörténeti iskolát követték, és az előadók Riegl és Wickhoff elméletét oktatták.⁶ A képzés a stílustörténeti formalizmus paradigmájára épült, és olyan tudást igyekezett átadni, ami képessé teszi a diákokat a kép belső struktúráinak felismerésére, formai analízisére, és biztos tájékozódást tesz lehetővé a stílustörténeti korszakok között. A riegli tudomány-szemlélet szerint a művészettörténész a stílus immanens fejlődésének és az autonóm formák törvényeinek szakértője, aki a jelentést és a funkciót zárójelbe téve, önelvű formai jegyek alapján értékeli a műtárgyakat. Ehhez az akadémikus beszédmódhoz igazodik a Hevesy-könyvek nyelvezete. Hevesy sokat átvész Wölfflin és Riegl történeti szemléletéből, impresszionista és antiimpresszionista korszakok dialektikájában mutatja be a stílusok történetét, és ennek megfelelően elemzi választott példái színhasználatát, tér- és formaalkotását. Az avantgárd irányzatok sem kivételek, a futurizmus, az expresszionizmus és a kubizmus is posztimpresszionista vagy antiimpresszionista kontextusba kerül. Az impresszionisták „passzívítását” a futurizmus dinamikájával, „felületszerűségét” a kubizmus egyértelmű tömeg- és térfogat-jelölésével állítja szembe.

A plakát, a kubizmussal ellentétben, nem stílustörténeti fogalom. Formai lehetőségeit a stílus immanens szabályai helyett a sokszorosító technikák korlátai és a plakát figyelemfelhívó funkciója szabja meg. Hevesy szavaival:

„[A plakátnak] kompozíciójában minél egyszerűbbnek és áttekinthetőbbnek kell lennie. (...) Mert biztos fölénnyel kell megállnia a helyét kiemelkedő erővel az utca kavargó és rohanó színei és formái közül. És végül, mert nem tárlatokban bámészkodó emberek szeme elé kerül, hanem az utcán sietők elé, akiket csak egy pillanatra állíthat meg és akiket az egy pillanat alatt kell meggyőznie és szuggerálnia.”⁷

Több mint fél évszázaddal a Hevesy-könyvek megjelenése után a plakát a vizuális kultúra kutatás tényerésével vált a művészettörténeti diskurzus mindennapi szereplőjévé. Az új paradigma Panofsky ikonológiáját pszichoanalitikus–társadalomelméleti képolvasással ötvözte és alkalmazta a tömegmédiá képi analízisére, és Mitchell könyve után Uncle Sam is bekerült művészettörténeti kurzusok diasoraiba.⁸ Hevesy egyetemi képzése idején hasonló eset még elképzelhetetlennek számított. A számára elérhető és ismerős módszertani apparátus nem tartalmazhatta sem Panofsky ikonológiáját, sem olyan befogadáselméleti modelleket, amelyek hatás és jelentés dinamizált viszonyában vizsgálják a képeket. A korszakban elfogadott tudományos paradigma szerint ha Hevesy egy művészettörténeti összefoglalót szeretett volna írni, meg kellett találnia a módját, hogyan rendezze a plakátot történeti sorba az avantgárd stílusokkal, ezért élt azzal a premisszával, hogy a plakát nem stílusfüggetlen médium, nem adaptálható rá minden stílus:

„A plakát messze ellöki magától a naturalizmust és az impresszionizmust. A naturalizmust már csak aprólékossága miatt, az impresszionizmust már csak passzív

⁶ Pasteiner Gyula tanszékéről és az oktatás szemléletéről bővebben: Gosztonyi Ferenc: A Pasteiner-tanítványok. *Ars Hungarica*, 38 (2012), 11–71.

⁷ Hevesy Iván: A politikai plakát. *Nyugat*, 1922. URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00315/09566.htm>

⁸ W. J. T. Mitchell: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago Press, 2005, 38–41.

lágysága miatt is. Kölcsönveszi ellenben a futurizmustól az aktív mozgalmasságot, az expresszionizmustól a színek és vonalak szabadságát és szuggesztivitását, a kubizmustól a formafelépítés egyszerűségét és tisztaságát.”⁹

Taktilis érzékelés és kubista testek

Hevesy tehát úgy gondolta, a plakát mindegyik avantgárd stílus eszköztárából átemeli azokat a vizuális jeleket, amelyek alkalmasak a tekintet megragadására, és ebben az értelemben ugyanazon történeti narratíva része, mint a hagyományos képzőművészeti stílusok. A három avantgárd irányzat, a futurizmus, az expresszionizmus és a kubizmus közül csak az utóbbiról lesz most szó. Hevesy a kubizmus történetét 1907-től tárgyalja, mikor a fauve-ok és kubisták között lefolytatott viták eredményeként megtörtént a cézanne-i örökség felosztása egy szín alapú, valamint egy, a szerkezetet, térbeli viszonyokat vizsgáló festői szemléletre.¹⁰ A szakirodalom Matisse és Picasso vitájáról beszél, de Hevesy a Cézanne-tól induló családfát Matisse és Derain között osztotta meg. A párizsi kubisták közül Derain követte legnagyobb szigorral a cézanne-i alakok zárt, tömörszerű megformálását. Hevesy részben ezért tartotta jobb festőnek, mint Picassót.¹¹

Derain klasszikus és Picasso analitikus felfogásának párhuzamait és különbségeit a huszadik század elején regnáló térelméleti paradigmán belül, Adolf Hildebrand kategóriái szerint tárgyalom, mivel lehetőséget adnak a kubizmus befogadás-központú elemzésére, vagyis Hildebrand egy olyan szempontot – a láthatóságot – emel be a kubizmus elemzésébe, amely a plakátok és más köztéri alkotások esetén is mérvadó. Hevesy a könyvsorozatához több olvasmánylistát csatolt, és ezek hivatkozásai között is szerepel Hildebrand könyve, *A forma problémája a művészetekben* (1893).¹² Ebben Hildebrand a percepció két módját különbözteti meg; a közeli és a távoli (haptikus és optikus) nézetet. A távoli nézet érzékelése tisztán a látásra hagyatkozik és síkba visszahúzódo képet ad, csak a közelnézetben jelennek meg a tárgyak igazán háromdimenziós, plasztikus formákként. Ekkor a látó érzetekhez taktilis érzetek vegyülnek, vagyis a szem a tárgy felületét követve, mozgás közben fedezi fel annak plasztikus tulajdonságait.¹³ Más szavakkal, a közelnézet és a távoli nézet között nem a látószög tesz különbséget, ahogy azt a perspektíva ajánlja, a szem mozgása a felelős egy tárgy közeli és távoli képének különbségéért. A távolra néző szem nyugodt, közeli tárgy érzékelésekor viszont a tekintetünknek követnie kell a tárgy felületének mélységi különbségeit, mert így képes a tárgyat térben érzékelni.

A tisztán haptikus látás (abszolút közelnézet) a részletek, a felszín felismerésére irányul, egyértelmű sziluettet csak eggyel hátrébb lépve, a háttér kontrasztjában kapunk, tehát a végleges kép, amely egységesíti és értelmezi a formát, távolnézetben, nyugodt te-

⁹ Hevesy Iván: A politikai plakát, i. m.

¹⁰ Fontosabb irodalom: Jack Flam: *Matisse And Picasso: The Story of Their Rivalry and Friendship*, Cambridge 2004. Továbbá a fontos összefoglaló tanulmány: Jack Flam: Fauvizmus, kubizmus és az európai modernizmus. In: *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904–1914* (kiáll. kat., Budapest: Magyar Nemzeti Galéria), szerk. Passuth Krisztina – Szücs György, Budapest, 2006, 37 sk.

¹¹ Hevesy 1993, 192.

¹² A Nyolcak tagjai és Hildebrand kapcsolatáról bővebben: Markója Csilla: A festő tapintata. A Nyolcak helye a magyar modernizmus történetében. In: *A Nyolcak*, (kiáll. kat., Pécs: Janus Pannonius Múzeum) szerk. Markója Csilla – Bardoly István, Pécs 2010, 63 sk. és Gosztonyi Ferenc: A magyar modernizmus Munkácsy monográfiája. Felek Gyéza: Munkácsy (1913). In: *Munkácsy a nagyvilágban*, (kiáll. kat., Budapest: Magyar Nemzeti Galéria), szerk. Gosztonyi Ferenc, Budapest, 2005, 115–133.

¹³ Adolf von Hildebrand: *A forma problémája a képzőművészetben* (ford. Wilde János), Budapest 1910, (Modern könyvtár, 15.).

kintet által jön létre.¹⁴ Ezért a szobrász feladata Hildebrand szerint, hogy a felületről a tárgy sziluettje felé terelje a vizuális hangsúlyokat, miközben a szobor tömegét és volumenét jelző taktilis érzeteket is hangsúlyozza. Ez a relief-technika vagy egynézetű szobrászati kompozíció lényege. Az ilyen szobor nem áll messze a hagyományos domborművektől, azt leszámítva, hogy valós alapsík hiányában két fiktív síklap közé van szorítva a kompozíció. A háttér síkját és a kompozíció frontját mint két üveglapot kell elképzelni. A relief-technika a frontsíktól a háttér síkja felé tartó mozdulattá redukálja a formák percepcióját, amelyek „eredetileg számtalan mozgási képzet komplexumából állanak”,¹⁵ vagyis a szobrász a lehető legegyszerűbb mélységi viszonyra, a relief frontjának és alapsíkjának mélységi ellentétére szorítja a haptikus hatást, ebből fakad a relief gyorsan és könnyen olvasható megjelenése. A festészet nyelvére lefordítva a technika lényege, hogy az előtérbe állított alak térbelinek tűnhet a háttér perspektivikus megszerkesztése nélkül is, ha a tárgyat határozott sziluettel, zárt térbe állítva ábrázolják. A semleges, egyszerű háttér azonos funkciót lát el, mint a domborművek alapsíkja. Az elé állított test, mivel takarásban mutatja a háteret, térbeli különbséget feltételez a tárgy és a háttér síkja között.

Mikor Hildebrand 1893-ban megírta a könyvét, a relief-elv Cézanne hatására már a reneszánszát élte a festészetben. Cézanne az 1880-as években lemondott a tér optikai ábrázolásáról, festőállványával hátat fordított a tengernek, és a *Mont Sainte-Victoire*-t választotta fő motívumának. Az impresszionistákra jellemző, hirtelen mélyülő teret és a látványos légköri jelenségeket zárt terek, sziklás hegyoldalak váltották fel. A mélység érzetét párhuzamos síkok egymás mögé rendezésével érte el, ahol az egymást részben fedő síkok mélységi kontrasztja biztosította a térhatást. Cézanne-t követve kezdetben a kubisták is relief-hatásra törekedtek,¹⁶ de 1910-re a zárt tereket és a párhuzamos síkok rendszerét felváltotta a szimultanista technika, és a tárgy több nézete egyszerre vált láthatóvá. A szimultanizmus és a haptikus látás egyaránt időigényes befogadást feltételez, ezért ha Hildebrand percepcióelméletét követve szeretném definiálni a szimultanista ábrázolási rendszert, akkor az analitikus kubizmus újítása abban áll, hogy sík felületen ér el tisztán közelnézetit, haptikus hatást. Már tudjuk, hogy közelnézetben szemmozgás által, perspektívaváltások sorozatában fedezzük fel a tárgyak felületét. Az alak sztereometrikus felbonthatása esetén sincs másként, a szimultanista kép rábírja a nézőt, hogy szemével kövesse a forma belső tagolását, az ábrázolt tárgy sziluettképe helyett az alak részleteire koncentrálnon, és úgy viselkedjen, mintha közelről szemlélne egy háromdimenziós tárgyat.¹⁷ Ilyen értelemben a sztereometria felidézi a haptikus látás taktilis érzeteit. Nem a tárgy – hildebrandi értelemben vett – ideális képét mutatja, vagyis nem rendelkezik olyan egyszerűen befogadható formákkal, mint a relief, helyette – szembemelve a festészetre általában jellemző, a tárgyak távoli nézetét visszaadó képpel – a kubisták azt keresték, „hogyan érhető el festészeti eredmény szigorúan szobrászati megoldásokkal”.¹⁸

¹⁴ Uo., 43.

¹⁵ Uo., 36.

¹⁶ Kahnweiler a *Der Weg zum Kubismus* című 1920-as könyvében írja, hogy Picasso és Braque „következétesen limitálták a teret a kép háttérében”, lásd: Daniel-Henry Kahnweiler: *The rise of cubism* (ford. Henry Aronson), New York, 1949, 10.

¹⁷ Gombrich tanulmánya vetette fel először, hogy Hildebrand és a kubista felfogás közötti szakadék csak optikai csalás. Erről legkevésbé magukat a kubistákat sikerült meggyőznie. Kahnweillerrel levélben jelezte Gombrichnak, hogy továbbra is két ellentétes tendenciát lát a kubistákban és Hildebrandban. Ernst H. J. Gombrich: *Art and Illusion. A Psychology of Pictorial Representation*, New York, 1960, 281–285. és uő.: *Plato in Modern Dress: Two Eye witness Accounts of the Origin of Cubism*. In: *Topics in our Time: Twentieth Century Issues*, Berkeley – Los Angeles, 1998, 131–141.

¹⁸ Clement Greenberg: A kollázs (ford: Ady Mária). In: *Művészet és kultúra*, Budapest, 2013, 62.

A kubizmus kettős rendszere, Hevesy Iván kubizmus-értelmezése

Hevesy szerint a harmadik dimenzió tapasztalata mindig legalább két határozott sík mélységi különbségéből fakad, ezért kerülniük kell a kubistáknak a lezáratlan, végtelenbe nyíló tereket a tér ideális megmutatásának érdekében. Mivel a távoli (optikus) nézet sík képet ad, nem játszik szerepet a kubizmus haptikus formák felé törekvő történetében. A megmaradó két nézet, az optimális távolságot képviselő relief-nézet¹⁹ és a közeli nézethez hasonló sztereometria lennének a kubizmusra alkalmazható, párhuzamosan létező és egymást kiegészítő térrendszerek.²⁰ Derain képviseli a két elvet egyszerre alkalmazó kubizmust. Ellentétben Picassóval és Braque-kal, akik szisztematikusan igyekeztek a cézanne-i tömszerű alakokat tisztán haptikus hatású formákra cserélni. Derain képei a testek geometrikus egyszerűsödése ellenére is mindig reliefszerűek maradtak, de ő sem tudta problémamentesen összeegyeztetni a sztereometriát és a relief-formaalkotást, mert a két törekvés egymásnak ellentmondó térkiosztáson alapul, így a kubizmus sosem tudott tökéletesen megfelelni a maga elé állított követelményeknek. Az ellentmondás abban áll, hogy a kubistáknak egyszerre kell törekedniük arra, hogy az ábrázolt formák „magukban, a többi elemmel való összefüggés nélkül is felkeltsék a térbeliség erős érzését”,²¹ miközben nem mondhatnak le arról sem, hogy a „tárgyak egymás közötti dimenziós viszonylatai”²² egyértelműek maradjanak. Az „elemek sztereometrikus ábrázolása”²³ plasztikus megjelenést kölcsönöz a testeknek, de nincs hatása a tárgyak közötti rendre, a relief-elv, „a síkok frontális rendezettségé”²⁴ felel a kompozíció térbeli viszonyainak átláthatóságáért, viszont nem elegendő feltétele a testek plasztikus hatásának.

A relief-elv lényege, hogy a kép terét az előtér és a háttér síkjának térbeli kontrasztja hozza létre. Ez önmagában elégséges a mélység ábrázolására, de nem szavatolja, hogy a kép terébe állított formák is plasztikusan jelennek meg. A technikát Hildebrand háromdimenziós tárgyakon dolgozta ki. A szobor esetében az előtér és a háttér fiktív síkja között szükségszerűen plasztikus tárgy áll. A festmény esetében ez nincs így. A vázson síkjára festett alakok önmagukban nem plasztikusak, ezt modellálással lehet elérni.

A naturalista modellálást Hevesy impresszionista stílusjegyeket tartotta, mivel a testen megjelenő fény és árnyék a napszakra és a légköri viszonyokra utal és a dolgok egy-szerű, külső körülményektől függő impressziójához tartozik. A természetes fény nem „fontosságuk szerint tagolja a test felületeit, hanem lényegtelen, véletlen esetlegességek szerint”.²⁵ A sztereometria a testek térszerkezetét a testfelület minőségi jellegétől függetlenül engedi látni, vagyis a sztereometrikus tárgyak esetében a felületről mint a test külső héjáról beszélhetünk, amely szilárd tömeget és állandó térfogatot határol, a színlátásunkban betöltött szerepe csak másodlagos.

¹⁹ A kubizmus magyar recepciótörténetébe Pasteiner Gyula tanítványa, Freund Mária vezette be a relief-elvet. Pásztor-Freund Mária: A kubizmus térproblémája. *Nyugat*, 1913) URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00128/04153.htm> [legutóbbi letöltés: 2017. január 17.] A magyar festészet modern irányai visszaigazolták Freundot. Az analitikus kubizmus alig, a relief-technika viszont annál inkább elfogadott képi szervezőelvnek számított a Nyolcak és az őket követő MA-generáció körében. Nemes Lampérth József, Uitz Béla vagy Kmetty aktjain és portréin ekkor nincs nyoma a zárt tömegek és határozott sziluettek felbontásának, a kompozíciókon is relief-szerűek maradtak, és a testek megőrizték saját tömegüket.

²⁰ Hevesy 1993, 188 sk.

²¹ Uo., 182.

²² Uo., 184 sk.

²³ Uo., 188.

²⁴ Uo., 188.

²⁵ Uo., 183.

A sztereometrikus formák alkalmazásának szükségszerű következménye a relief-kompozíciók eltűnése. A sziluettvonaltól a belső szerkezet felé tolódnak a vizuális hangsúlyok, és a tér szervezéséből a háttér kivonódik. A kubizmus problémája Hevesy szerint, hogy a forma sztereometrikus tagolása hiába növeli a test plasztikus értékét, felbontja a párhuzamos síkok rendszerét és megzavarja a sziluet leolvasását. Az analitikus kubizmus, Hildebrand felől nézve, felülírja a mindennapi befogadási stratégiákat, ráveszi a befogadót, hogy a forma részleteire koncentrálnon, mintha egészen közelről szemlélné a tárgyakat, és figyelmen kívül hagyja, hogy a tárgyaktól felvett távolságunknak mindig van egy optimuma. A nagyon távolról vagy egészen közelről szemlélt testek egyformán idegennek tűnhetnek előttünk. Ha a tárgy a távolban áll és a sziluetje nehezen kivehető, vagy ellenkezőleg, olyan közeli, hogy határai meghaladják a látómező terét, ellenáll a megismerésünknek, amíg nem korrigáljuk a köztünk feszülő távolságot úgy, hogy a sziluetje egyértelműen elváljon a háttérről.

A Gestalt-pszichológia fogalmazta meg a befogadáselméleti axiómát, amelyet Hildebrand még csak implikált, hogy a tárgyak érzékelését egész-rész viszonyként kell leírni, vagyis a tárgy érzékelésében nagyobb szerep jut a háttér és az alak viszonyának, mint az alak részleteinek. A tárgyak saját környezetükhöz képest, a háttérükből kiváló egységként mutatkoznak meg előttünk, és nem a részek elemzése felől jutunk el a tárgy egész képéhez. Ezért játszik a tiszta sziluet kiemelt szerepet az alak érzékelésében. Véleményem szerint Hevesy kubizmus-olvasatának tétje, hogy bizonyítsa, a stíluskorszakok történeti rendjében a kubizmus a modern köztéri művészet egyenes ági felmenője, ezért a tisztán haptikus képet adó analitikus kubizmus helyett Derain relief-felfogást követő festészete mellett kellett állást foglalnia, mivel Derain kubizmusa inkább megfelel a Gestalt-pszichológia előbb említett törvényének.

Transzparens forma- és térkiosztása miatt a relief-elv a monumentális, közterekre szánt festészet visszatérő térszervező eleme, ezért említheti meg Hevesy Raffaellót és Andrea del Sartót, vagyis a 16. századi firenzei, freskó-festészetre szakosodott iskolát Derain elemzése során.

„Ez a stílus éppen úgy az előtér figurális kitöltésére és a plasztikus megformálásra helyezi a hangsúlyt a háttér elhanyagolásával”.²⁶

Hevesy egyetemi kurrikulumában is szerepelt Wölfflin *Die klassische Kunst* (1899) című könyve, amiben a 16. századi firenzei iskolát, amelynek Andrea del Sarto és Raffaello is tagja volt, egy új képforma (*Bildform*) megjelenésével köti össze, amelynek érkezésével vagy éppen érkezése előtt a médiumról való gondolkodás is megváltozik. Ezek a festők a festményt „immár nem önmagában, hanem azzal a fallal együtt tekintik, amelyre a képet szánták.”²⁷ Az új képforma jellemzője „az abszolút méret általános fokozása”,²⁸ a horizontális nagyobb hangsúlyt kap, a háttér mélysége csökken, és az alakok az előtérbe rendezve, egyetlen síkba komponált egységet alkotnak, így igazodnak az őket befogadó terek monumentalitásához. A reliefszerű kiosztás kézenfekvő példája a Sixtus-kápolna freskósorozata. Michelangelo annak megfelelően tervezte meg a mennyezet térkiosztását, hogy húsz méter távolságból is pontosan követni lehessen a kompozíciót, ezért a csoportok reliefszerű elrendezése mellett döntött. A relief előnye, hogy nagy távolságokból is könnyen átláthatók, szemben a perspektivikus rövidülésben ábrázolt testekkel, amelyek a kép mélységébe tolva megszűnnek súllyal és térfogattal bíró alaknak lenni, és elvesznek a tekintet elől.

²⁶ Uo., 193 sk.

²⁷ Heinrich Wölfflin: Az új képforma. *Enigma* 33 (2000): A „Michelangelo”-paradigma a művészettörténetben: stílustörténet, ikonológia, hermeneutika, szerk. Rényi András, 43.

²⁸ Uo.

A Tanácsköztársaság festői ugyanezen logika szerint alkalmazták a relief-technikát, mikor a város tereibe kellett plakátokat és pannókat tervezni. 1919-es toborzóplakátok között számos nyomaton ugyanaz a relief-elvet követő motívum ismétlődik. A Nemes Lampérth–Kmetty kettős, Dankó Ödön és Tábor János is egyszerű kontúrokkal megrajzolt katonát állítottak plakátjuk előterébe, aki részlegesen kitakarja a mögötte kifeszített vörös zászlót, és ezáltal nyer térbeli értéket. Az 1919-es pannók közül Hevesy Uitz egyik megrendelését emeli ki. Az *Emberiség* Michelangelo *Utolsó ítéletének* baloldali ideológiát követő adaptációja.²⁹ Uitz, aki az Iparművészeti Iskola freskó szakán kezdte tanulmányait, 1919-ben hivatalos megbízást kapott több reprezentatív pannó készítésére, amelyek a Tanácsköztársaság parlamentjét díszítették volna. Két, három métert is meghaladó darab készült el először, a *Munkások* és a *Halászok*. A harmadik, kompozícióját tekintve legösszetettebb tervet, az *Emberiséget* csak tusrajzról ismerjük. Nem derül ki, Hevesy mikor és milyen körülmények között tekinthette meg a pannót. 1922-ben elemzi először a *Nyugatban az Emberiséget*, de előtte a könyvsorozatban is említést tesz róla, olyan jelentőségű projektnek nevezi, amelyhez foghatót „az egész európai új festészetben nem lehet találni”.³⁰ Nem minden klasszicizáló kompozícióval szimpatizált ennyire. A vastag drapériákba bújtatott munkásnők és a hérosszá formált proletár testek esztétikája távol állt Hevesytől. Hasonlóan a Gestaltpszichológia alapvetéséhez, arról van szó, hogy az alak mindig egy meghatározott, kontraszton alapuló hatásvizonyba lép a környezetével, és csak ezen a viszonyon keresztül válik értelmezhetővé. Zárt, önálló tömeggel bíró formákra azért van szüksége Hevesy szerint az aktivizmusnak, hogy az alak a tekintet számára vonzó, „látóbenyomást” nyújtson, vagyis transzparens, nagy tömegek számára is befogadható képekkel kommunikáljon.

Az avantgárd stílustörténet dialektikája

Az első világháború alatt, amikor Hevesy tudása alapjait megszerezte, két közösség, a MA és a Vasárnapi Kör belső diskurzusai inspirálták a leginkább.³¹ Nem esett szó Hevesy és Lukács esztétikájának hasonlóságairól.³² Tény, hogy kettőjük szóhasználatra között könyvnyen tetten érhetőek hasonlóságok, hiszen Budapesten még ugyanabban az akadémiai képzésben vettek részt. A könyvek antiimpresszionista felfogású, aktivista programja egyszerre tartalmazza Kassák antiesztétikáját és azt az akadémikus, impresszionizmus-ellenes szemléletet, amit Lukács képviselt. Lukács és a Vasárnapi Kör munkája nyomán az impresszionizmus olyan jelentésváltozáson, jelentésbővülésen ment keresztül, amely konzerválta és aktualizálta a fogalmat. Az impresszionizmus elleni küzdelem ezért még 1919-ben, majd ötven évvel a stílus megjelenése után sem tűnt anakronisztikusnak. A modern polgári élet metaforájává vált impresszionizmussal fejeztek ki minden bizonytalanságot, látszatszerű és jelentéshiányos fenomént. Hevesy ezt a metaforikus használatot vette át és gondolta tovább, kisebb hangsúlyt helyezve arra, hogy a stílus mennyiben képezi le a polgári világ diffúz viszonyait, helyette az impresszionizmust mint a polgári művészetfogyasztás termékét kritizálja. Az impresszionizmus az intim befogadás, a galériákban és nagypolgári otthonok tereiben élvezett művészet jellemző példája Hevesy szemében.

A természet utáni festés feltétele, hogy a vászon kezelhető méretű, szükség esetén szállítható legyen. A szabadban készült képek mérete limitált, ezért az impresszionizmus

²⁹ Bajkay Éva: *Uitz Béla*, Budapest, 1987, 42–47.

³⁰ Hevesy 1993, 117.

³¹ Hevesy 1917-ben saját folyóiratot szerkesztett *Jelenkor* címmel, melyben a Vasárnapi Kör szerzői és témái rendszerint visszaköszöttek. A *Jelenkorban* az irodalom és a dráma erősen felülreprezentált a képzőművészettel szemben.

³² Földes Györgyi: „*Hadüzenet minden impresszionizmusnak...*”, Budapest, 2006, 71–81.

gyűjteménytörténete összefonódik a kis méretű vásznnal és az enteriőr dekorációnak szánt képeket lakásukban halmozó, polgári gyűjtőkkel.³³ Hevesy vitatható módon egyenlőségjelet tesz az impresszionizmus és a táblakép-formátum közé, ezért ugyan stílustörténetként írta meg a könyveket, de kiállítás-történeti kontextust ad a művészettörténeti korszakok dinamikus váltakozásának. Az impresszionizmus intimitását az antiimpresszionista technika monumentalitásával állítja szembe, és a történelem során mindig visszatérő impresszionista korszakok okát a szociális állam megszűnéséhez és a társadalmi olló szétnyílásához köti. Tézise szerint ha egy társadalmon belül megszűnnek a szociális és közösségi funkciók, a művészet a palotákba és a polgári otthonokba szorul vissza, miközben az állami és közösségi megrendelések elmaradnak: „Eltűnik a plakát, észrevétlenné válik a freskó és ismét nyüzsgöni fognak a táblaképek a tárlatokon és a magánlakásokon.”³⁴

A művészetek történetét tömeges és egyéni befogadásra szánt médiumok viszonya alakítja a könyvek szerint. Hevesy a tömegművészet szerepét stílusalakító kritériummá teszi, és a pesti MA aktivizmusát, a Tanácsköztársaság plakátművészetével együtt, a hagyományos stílusok mellé emeli, de 1922-ben, három évvel a pesti MA megszűnése és a Tanácsköztársaság bukása után a köztér művészetéről írt gondolatai nem hangoztak aktuálisnak. Budapest nyilvános tereiről eltűnt az avantgárd, és a köztérket a Horthy-rendszer várostervezése alakíthatta tovább saját céljaira. Hevesy nem csak azt nem vette figyelembe, hogy az informatívnak szánt művészet milyen könnyen lesz didaktikussá, azzal sem számolt, hogy a köztéri művészet története összefonódik a mindenkori hatalmi reprezentációval, ahogy ez a Tanácsköztársaság időszakában is történt. A huszadik században az utcák és terek falai különböző személyi kultuszok hirdetőfelületeként szolgáltak, ahelyett, hogy a városok mint a szociális állam oktató, tájékoztató és közösség-szervező eszközei alakítsák a polgárok mindennapjait. Az avantgárd egyre távolabb került attól a monumentális, kizárólag állami támogatással megvalósítható művészettől, amelyet Hevesy a baloldali-aktivista közösségek első számú programpontjának gondolt. Ezért módszertani eredetiségük ellenére a Hevesy-könyvek saját megjelenésük napján is anakronisztikusnak számítottak. Programjuk Kassák *A plakát és az új festészet* című esszéjéhez igazodik, amelyet 1922-ben már a Tanácsköztársaság művészetét legaktívabban alakító művészek sem tartottak reálisnak.

³³ Oskar Bätschmann: *Kiállító művészek. Kultusz és karrier a modern művészeti rendszerben*, Budapest, 2012, 163–166.

³⁴ Hevesy 1993, 230.