

„MESSZELÁTÓK”

A magyar avantgárd kibontakozása

Az 1908 és 1928 közötti két évtized magyarországi művészete összetettebb és rétegzettebb annál, mint amit a kiállítás címe és narratívája kijelöl. Ezért szükséges hangsúlyozni, hogy jelen írás a korszak krónikájának csupán egyik szálára, a *modern* magyar művészet, illetve a magyar *avantgárd* kibontakozásának fölvázolására szorítkozik. Ez a csoportok, személyek, művek szelekciója révén a modernitás értelmezését, sajátos olvasatát is jelenti, valamint állásfoglalást abban a látens vitában, hogy tulajdonképpen mikor és hol is ragadható meg a magyar avantgárd nyitánya.¹

Nem feledkezhetünk meg arról, hogy a modern magyar művészet 19. századi kezdetei részben összemosódnak, fedésbe kerülnek (kivált az építészetben) a *nemzeti* művészet megteremtésére irányuló, újra és újra fölmerülő törekvésekkel. Csatlakozás, felzárkózás és elkülönülés vágyának dichotómiája jellemzi e kezdeteket, és természetesen a művészeti folyamatok ebből fakadó polarizációja is. Jól illusztrálja ezt az ellentmondásos képletet annak a valahai gácsi (Halic, Szlovákia) patikusként működő Csontváry Kosztka Tivadarnak a világszemléletében mindig anakronisztikus, eszközeiben olykor fölöttébb innovatív, *küldetéses* művészete, akinek 1909 körül lezáruló festői életműve több oknál fogva sem lehet tárgya ennek az elbeszélésnek.

A csehországi helyzettel ellentétben Magyarországon az avantgárdnak – jelentsen az bármit – nem volt saját bázisa és gyökere.² Képviselőit ezért külföldi impulzusok közvetítőiként, idegen divatok majmolóiként a hivatalos művészetpolitika, a közízlés és a konzervatív szakmai közeg egyaránt idegenkedve fogadta.³ Megnyilvánult ez már a Hollósy Simon müncheni szabadiskolájából verbuvált s 1896-ban, a magyar honfoglalás millenni-umán alapított nagybányai művésztelep kiállításainak fogadtatásán is, annak ellenére,

Jelen írás eredetileg a *Törésvonalak/Rozlomená doba/Years of Disarray 1908–1928* című kiállítást kísérő kötet számára készült, ám csak jelentősen rövidített és átszerkesztett változata jelenik meg, cseh és angol nyelven. (A kiállításról Balázs Eszter és Szeredi Merse Pál tollából közöltünk kritikát a 2019. januári lapszámunkban. – A szerk.) A közép-európai avantgárd kapcsolatrendszerét bemutató kötet koncepciójából adódik a francia és a cseh viszonylatok hangsúlyozása. A külföldi olvasóra tekintettel olykor a magyar nyelven is hozzáférhető irodalom idegen nyelvű megfelelőjét adtam meg a jegyzetekben. V. Gy.

¹ Várkonyi György: Meandry Wegierskiej Awangardy/Meanders of the Hungarian Avant-Garde. In: Sárkány József (szerk.): *Modernizm na Węgrzech 1900–1930/Modernism in Hungary 1900–1930*. Kiállítási katalógus. The Royal Castle in Warsaw-Museum és Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 2017, 68–87.

² Passuth Krisztina: *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig 1907–1930*. Balassi Kiadó, Budapest, 1998, 9–10.

³ Barki Gergely: Chiefs, Organisers, curators. A Glimpse Behind the Scenes of the Eight. In: Markója Csilla – Bardoly István (szerk.): *The Eight*. Kiállítási katalógus. Baranya Megyei Múzeumok Igazgatósága, Pécs és Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet, Pécs, 2010, 20–43. (A cikk reprodukcióban közli a *Borsszem Jankó* és a *Fidibusz* című élcsepokban 1909-ben, illetve 1911-ben a kiállításokról megjelent karikatúrákat.)

Gellér Katalin: Művészeti élet a Nyolcak fellépése idején. Uo., 44–47.

hogy a nagybányaiak kettős missziót vallottak magukénak: a hitük szerinti korszerű művészeti vívmányok hazai terepen való meghonosítását, s *ezáltal* a nemzeti művészet felvirágoztatását.⁴ Már ebben az esetben is érzékelhető, hogy a századforduló és a századelő művészeti fejleményei, mozgásai leírhatók a centrum–periféria – újabban többek által kárhoztatott – modelljével, annak változó intenzitású és idővel majd váltakozó irányú dinamikájával. Magyarországon csakúgy, mint Kelet-Közép-Európában.

A nemzeti művészet 19. századi eszméjének 20. század eleji valóra váltására természetesen más elképzelések, szerveződések is kialakultak, melyek között vetélkedés folyt az „igazi” nemzeti művészet letéteményesének pozíciójáért. Ezek közül az egyik legkarakteresebb a szecessziós összművészeti idea jegyében fogant, hivatalos támogatást is élvező gödöllői művésztelep volt, amely sem az új magyar művészet bölcsőjét ringató Nagybányával, sem a részben onnét induló avantgárdal nem érintkezett.⁵

A tények és dokumentumok ugyanakkor azt mutatják, hogy míg e csoportok, kolóniák között átjárás/átfedés nem volt, s az egyes életművekben is csak elvétve mutatható ki ilyen, addig a művészet közvetítésére vállalkozó új intézmények, mint például az 1909-ben alapított Művészház, egyaránt helyet adtak a nemzeti-konzervatív és a nemzetközi, modern művészet bemutatkozásainak.⁶ Voltak tehát fórumai az információk áramlásának, és fokozatosan kialakult az új művészeti törekvések beágyazódását segítő szellemi háttér, holdudvar, támogatói kör is. A szárnyait bontogató avantgárd az 1900-as évek végén már nincs egyedül. Szellemi bázisát (nem hagyományát, mert azzal nem rendelkezik) részint olyan független gondolkodókból álló értelmiségi szerveződések alkotják, melyek világszemlélete ugyan eklektikus, de a modern művészeti jelenségek iránti affinitása kétségbevonhatatlan. A Galilei Kör, a Szellemtudományok Szabadiskolája és az első világháború alatt működő Vasárnapi Kör mellett hosszabb-rövidebb életű folyóiratok (*Nyugat, Szellem, Világ, Auróra, Huszadik Század*) és katalizátor-szerepet betöltő publicisták (Böloni György, Relle Pál, Miklós Jenő) szegődtek a modern művészet pártfogóinak táborába.⁷ Külön említést érdemel az 1908-ban Nagyváradon alapított Holnap irodalmi társaság, melynek illusztris tagja a publicistaként is kiváló Ady Endre, akinek arcvonásai gyakran jelennek meg a modern festők által készített portrékon, Rippl-Rónai Józseftől a Nyolcak kiállítói közé tartozó Czizány Dezsőig és Tihanyi Lajosig.

A francia kultúra bővületében élő Ady Párizs-imádata egy egész nemzedék orientációját fejezi ki. „Bűnöm, hogy messzelátok és merek. / Hitszegő vagyok Álmos fajából / S máglyára vinne / Egy Irán-szagú szittyia sereg” – írja 1906-ban, *Páris, az én Bakonyom* című versében.

A néhány vonással fölvezolt szellemi háterszázghoz modern szellemű muzsikások is tartoznak. Weiner Leórol, valamint a „nemzeti és egyetemes” Fülep Lajos által néhány évvel később leírt korrelációját⁸ megtestesítő, a kelet-közép-európai térség népzenei hagyományát a zenei modernizmusba integráló Bartók Béláról a Nyolcak tagja, a zeneszerzőként is alkotó Berény Róbert festett expresszív portrékat.⁹

A főntebb említett, s egészen a háború kitöréséig élénk francia kapcsolatok jegyében

⁴ Nagy Ildikó (szerk.): *Nagybánya művészete. Kiállítás a nagybányai művésztelep alapításának 100. évfordulója alkalmából*. Kiállítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1996.

⁵ Gellér Katalin – Keserű Katalin: *A gödöllői művésztelep*. CÉGÉR Könyvkiadó Kft., Budapest, 1994.

⁶ Zwiczk András – Gömörly Judit – Veszprémi Nóra (szerk.): *A Művészház 1909–1914. Modern kiállítások Budapestben*. Kiállítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2009.

⁷ Barki, i. m.

⁸ Fülep Lajos: *Európai és magyar művészet*. In: Uő: *Magyar művészet. Művészet és világnézet*. Corvina Kiadó, Budapest, 1971, 21–38. (Első kiadások 1916–1918–1922–1923)

⁹ Rockenbauer Zoltán: *New Pictures, New Poems, New Music – Allies of the Eight, from Ady to Bartók*. In: *The Eight*. i. m. 70–89.

születtek azok a nagy magyar magángyűjtemények is, amelyek tulajdonosai – jórészt a múlt, asszimiláns zsidó nagypolgárság reprezentánsai, mint Kohner Adolf, Nemes Marcell, Hatvany Ferenc, Herzog Mór Lipót – amellet, hogy a modern magyar művészet mecénásai voltak, igen jelentékeny anyagot gyűjtöttek össze a francia impresszionizmus és posztimpresszionizmus képviselőitől. Budapesti palotáik falain – a régi mesterek képei mellett – Courbet, Corot, Degas, Manet, Pissarro, Renoir, Sisley, Cézanne festményei függtek,¹⁰ s akadtak olyan „connaisseur”-ök is, mint Neményi Bertalan vagy Majovszky Pál, akiknek rajzgyűjteménye Cézanne-től, Gauguintól, Van Gogh-tól a Nabis-n át a Párizsi Iskola kiválóságaiig, Matisse-ig, Modiglianiig, Pascinig, Rouault-ig terjedt.¹¹ A Párizst megjárt magyar művészek – az ott már korábban sikereket arató Rippl-Rónai és ifjabb követői, az úgynevezett neósok, majd a Nyolcak – tehát szövetségesekre találtak a pesti művészkávéházak, az Abbázia, később a Japán törzsasztalainál időnként összetalálkozó gyűjtőkben, mecénásokban, költőkben, művészeti írókban, publicistákban.¹² Mindez nem változtat azon a tényen, hogy a modern művészet képviselői és támogatói ellenszélben tevékenykedtek, hiszen szemben álltak mind a hivatalos művészet, az akadémiizmus reprezentánsaival és testületeivel (Országos Magyar Képzőművészeti Társulat), mind az uralkodó közízléssel és a jórészt annak szócsöveként működő kritikával. Ráadásul olykor kivívták a mindenkori kultuszformányszat fölött álló vezető politikusok ellenszenvét is: a Nyolcak az exminiszterelnök Tisza Istvánét, a Kassák vezette aktivisták 1919-ben Kun Bélát.

Kun Béla regnálása és az aktivista művészek által is sokoldalúan támogatott Tanácsköztársaság bukása, azaz az 1919-es év a magyar művészettörténetben korszakhatárt jelöl. Meghatározóbbat, mint a háború vége és az őszirózsás forradalom 1918-a. Ha az 1908-tól e cezúráig terjedő időszak és az azt megelőző néhány év művészeti fejleményeit a modern térhódítására és az avantgárd áttörésére fókuszálva vizsgáljuk – márpedig ezt kell tennünk, hiszen a magyar művészetnek ezek a törekvései tanúsítottak leginkább társadalmi és politikai érzékenységet, reagáltak a zaklatott kor diktálta változásokra, a háború kihívásaira –, akkor célszerű ezt a *kapcsolatok* tükrében tennünk. A változások – a dualizmus záró korszakának Budapestet világvárossá tevő „gründerzeit”-ja, az ezt megszakító háború, majd a monarchia szétesésével létrejövő új nemzetállamok viszonyrendszer – ugyanis meghatározták a művészet nemzetközi kapcsolati hálójának lehetőségeit, az orientáció fő irányait.

A magyar művészek európai közegben történő tájékozódásának változatos formái kínálkoztak a külföldön folytatott tanulmányoktól, a hosszabb-rövidebb ideig tartó letelepedéstől kezdve a külföldi kiállításokon való részvételig, a Magyarországon bemutatott külföldi kiállításokig és a – főként a nemzetközi kapcsolatokat kialakító avantgárd folyóiratokon keresztül megvalósuló – „szellemi internacionáléig”. A francia kapcsolatok jelentőségét, Párizs vonzerejét az 1914-et megelőző időszakban aligha lehet túlbecsülni. A korszakkal foglalkozó újabb feldolgozásokban az a sarkított álláspont is megfogalmazó-

¹⁰ Mravik László: *The „Sacco di Budapest” and Depredation of Hungary 1938–1949 (Works of Art Missing from Hungary as a Result of the Second World War)*. A joint publication by the Hungarian National Gallery and the Hungarian Ministry of Culture and Education, Budapest, 1998.

Molnos Péter: *Elvesztett örökség. Magyar gyűjtők a 20. században*. Kieselbach Galéria Kereskedelmi Kft., Budapest, 2017.

¹¹ Geskó Judit: A francia impresszionista és posztimpresszionista művészet gyűjtése Magyarországon 1918 előtt. In: *Maradandóság és változás. Művészettörténeti konferencia, Ráckeve, 2000*. Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet, Képző- és Iparművészeti Lektorátus, Budapest, 2004, 441–464.

¹² Molnos Péter: A Nyolcak mögött – Az új magyar festészet társadalmi bázisa. In: *The Eight*, i. m., 90–103.

dik, hogy „[a] magyar modernizmus a francia fővárosban született meg.”¹³ Ha ezt a kijelentést nem kizárólag a magyarok 1905–06 körüli, a francia fauves csoport demonstratív párizsi fellépéséhez köthető kiállítási megjelenésére vonatkoztatjuk, hanem beleértjük Rippl-Rónai József korábbi, átütő sikerű szereplését is az 1894-es Salon du Champ-de-Mars-on, akkor beláthatjuk, hogy az állítás nem alaptalan. Az 1905-ös párizsi Őszi Szalonon a Nyolcak későbbi tagjai közül hárman – Czóbel Béla, Berény Róbert és Márfy Ödön –, valamint a Czóbelhez hasonlóan ugyancsak a „neósok” (tulajdonképpen neoimpresszionisták) gúnynévvel illetett nagybányai második generációhoz tartozó Huszár Vilmos (később a holland De Stijl csoport egyik alapítója) is kiállítottak.¹⁴

A magyar művészettörténet-írás az avantgárd kezdeteit hagyományosan az első, programmal rendelkező modern művészcsoport, a Nyolcak 1909. év végi, „Új képek” című kiállításához köti.¹⁵ Ezt a felfogást az a tetszetős egybeesés is erősíti, hogy a Prágában 1907-ben megalakult cseh Nyolcak, az Osmá csoport kuboexpresszionizmusa kétségkívül a cseh és egyben a közép-európai avantgárd nyitánya. Egy szűkebben értelmezett avantgárd-fogalom használata esetén viszont az sem zárható ki, hogy az „igazi” avantgárd magyarországi fellépését csak az elődöknél mind világnézeti, mind esztétikai tekintetben jóval radikálisabb aktivisták indulásához, Kassák második folyóiratának, az 1916-ban alapított MA-nak a köréhez kapcsoljuk. A magyar avantgárd genezise azonban ennél jóval bonyolultabb: a kezdetekben egyértelmű annak a francia impulzusnak a dominanciája, ami a Nyolcak 1910 körüli stílusigazodásaiban már nem kizárólagos szerepű, az aktivisták orientációjában pedig már-már alárendelt szerepet játszik. E szempontból is sokatmondó tény, hogy az aktivisták által föl vállalt két posztumusz tag (voltaképpen előd), Galimberti Sándor és még inkább a – Matisse szabadiskoláját látogató – második felesége, Dénes Valéria par excellence kubista korszaka Párizsban bontakozott ki. Több mint szimbolikus, hogy az 1915-ben bekövetkezett tragikus halálukat megelőző évben, nemkivánatos személyként – mint egy hadviselő állam, az Osztrák–Magyar Monarchia polgárai – kénytelenek voltak Franciaországot elhagyni, az aviatikus perspektívával folytatott kísérleteiket rövid ideig Hollandiában, Amszterdamban folytatni. Az ő életművük kiváltképp alkalmas arra, hogy annak fonálát követve a több helyszínen (Nagybányán, majd Párizsban) is érvényesülő francia (fauve) impulzus gyökereigi menjünk vissza az időben, s dokumentáljuk e termékeny kapcsolatot történelmi-politikai okok által diktált későbbi megtorpanását. Galimbertiéik ugyanis a fentebb már említett „neósok”-nak, azaz a „magyar vadak”-nak¹⁶ ahhoz a szűkebb köréhez tartoztak, akik a fauvizmus jegyében párhuzamosan állítottak ki Magyarországon (Nagybányán, Budapesten) és Párizsban, az 1910-es évek második felében. Rövid pályájuk alakulása magyar viszonyok közt kivételes, talán csak a szintén Matisse-tanítvány Perlrott Csaba Vilmoséval párhuzamba állítható példája annak a Franciaországban egyáltalán nem ritka oeuvre-modellnek, ami a fauvizmusból a kubizmusba való átlépést jelenti.

¹³ Molnos Péter: Le Paris oriental dans le „désert hongrois” In: Passuth Krisztina – Barki Gergely – Jávor Anna – Szücs György (szerk.): *Fauves Hongrois 1904–1914*. Kiállítási katalógus. Céret, Musée d’ Art Moderne, Cateau-Cambrésis, musée départemental Matisse, Dijon, musée de Beaux-Arts, 2008–2009.

¹⁴ Passuth Krisztina: A párizsi szalonok magyar művészei. In: Passuth Krisztina – Szücs György (szerk.): *A magyar vadak Párizstól Nagybányáig*. Kiállítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, 2006, 95–100.

¹⁵ A kiállítás 1909. december 31-én nyílt meg Budapesten, a Könyves Kálmán Szalon (Könyves Kálmán Magyar Műkiadó Részvénytársaság) kiállító-helyiségében. Az irodalomban „Keresők” néven is előforduló csoport elnevezéseiről: Barki Gergely: Chiefs, Organisers..., i. m., 22–23. („Keresők” / „Kernstok-csoport” / „Uj képek” / Uj képek művészeti csoport=(?) Nyolcak)

¹⁶ Passuth Krisztina: Magyar Vadak, francia Fauve-ok. In: *A magyar vadak...* i. m., 11–36.

Ha az egyes alkotók pályaképét vesszük szemügyre, az első szervezett avantgárd csoportnak tekinthető Nyolcak és az időben őket követő aktivista kör előzményei is a „magyar Barbizon”-ig, Nagybányáig vezethetők vissza. Természetesen nem az előző századvégen Münchenből repatriált alapítókig, hanem az ő művészetszemléletüket meghaladni vágyó, fauve impulzusokat közvetítő, az 1906-ban Nagybányán kiállított képekkel (Czóbel) valóságos palotaforradalmat kiváltó, majd elhúzódo szembenállást generáló fiatalokig. Ez a második generáció München helyett Párizsban képezte magát, az Académie des Beaux-Arts mellett működő szabadiskolákon, a Julianon, a Colarossin, a Grande-Chaumiére-n,¹⁷ s többen közülük látogatták Matisse magánakadémiáját is.¹⁸ Természetesen megélt kétlaki életvitelük párizsi szegmense nemcsak tanulmányokból és Szajnaparti részletek megfestéséből állt (Tihanyi Lajos, Ziffer Sándor), hanem a művészeti élet társasági közegében való megmerítkezéséből is. Többen közülük látogatták Leo és Gertrude Stein szalonját, megfordultak és képeket adtak el Berthe Weill galériájában,¹⁹ közös külföldi utazásokat tettek a korszak mai ítéletünk szerint legjelentősebb művészeivel, Matisse-szal és Picassóval.²⁰ A legfontosabb azonban a francia fauvok fellépésével egyidejű kiállítási bemutatkozás az 1905-ös párizsi Őszi Szalonon s az azt követő, már a fauvokkal közös szereplés ugyanott, 1906-ban.²¹ A Czóbel mellett ekkor debütáló magyarok esetében ez jelentős, ám átmenetinek bizonyuló epizód volt, a később – hollandiai és hosszabb németországi kitérők után – Párizsba visszatérő Czóbelt azonban a francia művészettörténetírás is a francia fauvok között tartja számon. Ekkortájt többször megfordult és hosszabb időt is eltöltött Párizsban Kernstok Károly, a Nyolcak későbbi vezetője, Czóbel jóbarátja is, akinek Duna-menti, nyergesújfalui villája és kertje a neósok és a későbbi Nyolcak egy részének rendszeres találkozóhelye volt ebben az időben.²² Itt készültek a Kernstok-oeuvre rövid, de intenzív és sikeres, „neós” korszakának legjellemzőbb művei, közöttük Czóbel Béla portréja is, 1907-ben. Márfy Ödön is itt alkotta meg fauve periódusának legfontosabb darabjait, többek között a *Nyergesi kislányt* is.

Miközben a főntebb vázolt kettős jelenlét újabb helyszínekre terjedt ki, a budapesti művészeti élet is olyan pezsgésnek indult, amelyben egyre nagyobb súlya lett a nemzetközi kapcsolatoknak, s azok között is a francia vonatkozású eseményeknek. Mindez egyrészt elősegítette a Párizs felé forduló művészek munkálkodásának legitimálását, másrészt dinamizálta is tevékenységüket. 1907-ben, a Nemzeti Szalon „Tavaszi Kiállítás”-án a francia posztimpreszionisták anyagában a négy éve meghalt Gauguinnek hatvannégy (!) művét mutatták be, s ez – a szinkron párizsi hatásokon is túlmenő – újabb „lökéshullámot” és heves kritikai visszhangot váltott ki. Ezen a kiállításon Matisse és Marquet műveivel a fauvok is megjelentek.²³

Ugyanebben az évben már a Könyves Kálmán Szalon „Ifjúság” kiállításán is bemutatkozhattak a nagybányai fiatalok. Az éppen csak megnyitott Nemzeti Szalon konzervatív és modern, „hóbortos” tagjainak botrányos összeütközése nyomán, 1907 májusában megalakult a MIÉNK, a Magyar Impreszionisták és Naturalisták Köre. A neósok szellemi és

¹⁷ Barki Gergely: A Juliantól Matisse akadémiajáig. A „Párizsba gravitáló művész-generáció” iskolái. In: *A magyar vadak...* i. m., 85–94.

¹⁸ Dominique Szymusiak: *L' académie Matisse. „Prendre ces moutons et les transformer en lions”.* In: *Fauves Hongrois...*, i. m., 41–48.

¹⁹ Passuth Krisztina: A fauve festészet szegény mecénása: Berthe Weill és galériája. In: *A magyar vadak...*, i. m., 106–108.

²⁰ Boros Judit: Perlrott Csaba Vilmos szintetizáló festésze. In: *A magyar vadak...*, i. m., 243.

²¹ Magyar festők a Salon d' Automne kiállításain (1903–1913) In: *Magyar vadak...*, i. m., 319–321.

²² Rockenbauer Zoltán: Vadak a Duna-parton, avagy tekinthető a magyar Collioure-nak Nyergesújfalu? In: *Magyar vadak...*, i. m., 137–143.

²³ Rum Attila: Kutatóárok a magyar Vadak kereséséhez. In: *Magyar vadak...*, i. m., 61–68.

M EGHÍVÓ

NYOLCAK

KIALLITÁSNAK AZ 1912. ÉVBEN
NOVEMBER. HÓ. 15. ÉN. PÉNTEKEN
DU. 4. KOR. TARTANDO. UNNEPIES
VERNISSAGEÁRA. A NEMZETISZÁ-
LONERZSÉBETTERI PALOTÁJÁBA

Dez Kela

[Signature]

A NEMZETISZÁLON ~~ELNÖKE~~ A NEMZETISZÁLON
IGAZGATÓJA ~~ELNÖKE~~ ELNÖKE

ANYOLCAK:

*Berzsinósi, Por Sevela, Klamper, Jozsef
Fenyő, Beck, István, Orbán, Deir, Benda, János*

EZ A MEGHÍVÓ EGYÜTTALJAN A NEMZETISZÁLON TITKÁRA
LSZEA ÉLYES BELÉPŐJEGY ~~ELNÖKE~~

A Nyolcak harmadik kiállításának meghívója, 1912.



Ismeretlen fényképész: Schiffer Miksa villájának hallja Kernstok Károly üvegablakaival és Fémcs Beck Vilmos szobraival, 1912.



Ismeretlen fényképész: A sárga zeneszalon a Damjanich utcai Kohner palotában, Monet, Boudin, Gauguin, Van Gogh, Sisley festményeivel és Telcs Ede Beethoven-büsztyjével, 1914.



Kernstok Károly: *Czóbel Béla képmása*, 1907. olaj, vászon, 101 x 70 cm



Orbán Dezső: *A körtvélyesi kúria a kerttel*, 1912 k. (utólagos datálással) tus, ceruza, papír, 238 x 317 mm



A Nemzeti Szalon Tavaszi Kiállításának katalógus-címlapja, 1907.



Uitz Béla: *Vörös katonák előre!*, 1919. litográfia, papír, 126 x 192 cm

szervezeti tranzitállomásául is szolgáló és a Nyolcak későbbi tagjait is befogadó MIÉNK-ben divergáló törekvések letek otthonra, amit a háromtagú vezetőség összetétele is jelzett: a plein-air előfutáraként tisztelt Szinyei Merse Pál és az „eredeti” nagybányai stílusparadigmát kiteljesítő Ferenczy Károly mellett a francia impulzusok legelső és legnagyobb tekintélyű képviselője, a Nabis-tag Rippl-Rónai is helyet foglalt az elnökségben. A főntebb említett konfliktus ellenére a MIÉNK első és második kiállítására is a Nemzeti Szalonban került sor, 1908 januárjában, illetve 1909 februárjában.²⁴ Utóbbin állították ki Kernstok Czóbelről Nyergesújfalun festett, már említett portréját is, ami többek között egyik hivatkozási pontja lett a Szalon és a MIÉNK szakításának.

Ebben az évben tovább sűrűsödtek az események. A neósokhoz átpártoló nagybányai alapító tag, Iványi Grünwald Béla ekkor indította el a kecskeméti művésztelep szervezését a Nagybányáról vele együtt szecesszionáló neósok (Perlrott Csaba Vilmos, Bornemisza Géza, Galimberti Lanow Mária/Maria Provázková²⁵) kisebb csoportjára alapozva.²⁶ Ez év nyarán Bölöni György szerkesztő, műkritikus vándorkiállítást szervezett erdélyi nagyvárosokban, Nagyváradon, Kolozsváron és Aradon, a MIÉNK kiutált fiataljai, valamint Rippl-Rónai és Gulácsy Lajos műveiből.²⁷ Ennek sikere bátorította a későbbi Nyolcakat a MIÉNK-ből való kiválásra. Ez év decemberében alakult meg Rózsa Miklós vezetésével és Iványi Grünwald alelnökletével a Művészház Művészeti Egyesület, ami 1914-ig működött a magyar és külföldi progresszív művészet támogatójaként.²⁸ 1910-ben itt került sor arra a „Nemzetközi Impresszionista Kiállítás”-ra, ahol Cézanne és Van Gogh mellett Matisse- és Picasso-művek is szerepeltek.²⁹ A magyar műgyűjtés-történet e fénykorának ékes bizonyítéka, hogy a kiállítás anyagát teljes egészében hazai magángyűjteményekből válogatták. Itt szerepelt Nemes Marcell kollekciójából Cézanne-nak – Vollard-tól megvásárolt, ma a Bührle-gyűjteményt gazdagító – *Vörösmellényes fiúja* is.

1909. december 31-én „Új Képek” címmel kiállítás nyílt a budapesti Könyves Kálmán Szalonban. A Kernstok Károly vezetésével megalakult nyolctagú csoportban jórészt olyan művészek szerepeltek, akiket a magyar művészettörténet-írás a „magyar vadak” körébe sorol, ez azonban nem azonos sem a Nagybányán feltűnt, sem az onnét Kecskemétre távozó neósok személyi összetételével. Sokkal inkább a szintén nem nagybányai „neós” Kernstokkal barátságot tartó, öt Nyergesújfalun felkereső művészek, Czigány Dezső, Márffy Ödön, Orbán Dezső, Pór Bertalan alkották a csoport derékhadát. Továbbá természetesen a Nagybányáról Nyergesre átpártoló, Párizsba folyamatosan visszajáró Czóbel (aki három korábbi képével szerepelt, de a megnyitó idején is külföldön volt), az ugyancsak Párizs és Nagybánya között ingázó Tihanyi Lajos, valamint a csoport legfiatalabb művésze, az 1907-ben, mindössze húszéves korában, Párizsban már érett fauve festményeket alkotó Berény Róbert. Épp az ő ekkori festészete jelzi azonban a „párizsi magyarok” (mind a nyolcan éltek és alkottak ott) stílusorientációjának differenciálódását is. Mert míg a párizsi (és collioure-i) fauvok piktúrája 1907 körül már más irányt vett, magyar követőiknél az „expresszionisztikus energia és konstruktív eltökéltség keveréke” az elkövetkező néhány évben működésüket a két fő századeleji francia irány, a fauvizmus és a

²⁴ Parádi Judit: Szintézis és megújulás a MIÉNK keretében. In: *Magyar vadak...*, i. m., 123–128. Rum Attila, i. m., 64.

²⁵ Galimberti Lanow Mária, Galimberti Sándor első felesége. Vojtech Tilkovsky: Egy cseh festőművész nő Nagybányán (Galimberti Sándorné, Maria Provázková), *Művészet*, 1961/8, 5–6.

²⁶ Sümegi György: *A kecskeméti művésztelep és alkotóház 1909/12–1944/57*. Új Művészet Kiadó, Budapest, 1966.

²⁷ Barki Gergely: *Chiefs, Organisers...*, i. m., 20–28.

²⁸ Zwickl András: „A modern művészet háza”. In: *A Művészház...*, i. m., 13–25.

²⁹ Zwickl András, i. m., 19.

kubizmus közé helyezi.³⁰ E több évig kitartó köztes pozíció karakterisztikus jegye a Matisse-é mellett markánsan érvényesülő, a Nyolcak csendéletfestészetében egyértelműen meghatározó Cézanne-hatás. A kettős impulzus egyidejű érvényesülését jól érzékelteti Berény – izzó koloritú 1907-es képeivel azonos időben festett – *Cilinderes önarcképe* is.

A magyar avantgárd első hullámának – vagy közvetlen előzményének – tekinthető, a fauve expresszionizmus és Pont-Aven-ias „cloisonnizmus” keverékével jellemezhető neósok több helyszínen (Párizs, Nagybánya, Budapest, Nyergesújfalu, Kecskemét) párhuzamosan jelentkező sajátos diaszpórájában, spontán mozgalmában a Nyolcak fellépése új fejezetet nyit. Az első, valóban szervezett magyar avantgárd csoport egyrészt továbbviszi, átörökíti stílusjegyeiket, másrészt további impulzusokkal gazdagítja az eklektikus stílusképletet: Cézanne témáinak és képépítésének befolyásán túl kimutatható – különösen Kernstok Károlynál – a 19. század végi német újklasszicizmus mesterének, Hans von Marées-nak az erőteljes hatása is.³¹ Mindez nem független egy, a modern magyar festészet egymást követő irányában és csoportjaiban egyaránt hangsúlyos, a neósoktól a Nyolcakon át az aktivistákig mindenütt jelen lévő műfaji preferenciától, az árkádikus jellegű, gyakran szimbolikus töltetű aktos csoportkompozícióktól. Ez a képtípus, ami a Nyolcak közül Márffy Ödön, Pór Bertalan és kivált Kernstok esetében fontos szerepet játszott, egyaránt hordozója, éltetője tudott lenni a kései Cézanne, a korai Matisse (*La joie de vivre*, 1905) és Marées divergáló irányokat követő festői példájának. Ennek a domináns csendélet és portré mellett művelt, olykor murális megrendelésekben is testet öltő³² képtípusnak szívós jelenléte ugyan még nem az uralkodó (francia) orientáció irányváltását jelenti, de jelez egy olyan – legalábbis műfaji tekintetben érvényesülő – konszolidáltságot, hagyománytisztelést, ami a magyar vadakra nem volt jellemző. (Meg kell jegyeznünk, hogy ez az ikonográfiai hagyomány ugyanekkor a cseheknél, például Bohumil Kubistánál is megjelenik.)³³

Ám nem a műfajokban és a tájékozódás irányában tapasztalható hangsúlyeltolódás a legfőbb változás, amit a Nyolcak fellépése hoz a modern magyar művészet történetében, hanem egy olyan *program* megfogalmazódása, aminek hívószava a „kutató művészet”, ahogy azt Kernstok 1910-ben, a *Nyugatban* megjelent cikkében kifejti.³⁴ A képépítés törvényszerűségeire való hivatkozás itt természetesen nem a kubisták forradalmi változást hozó analitikus attitűdjének elfogadását jelenti (mint a franciáknál és a cseheknél), hanem a valaminő felbomlás, értékvesztés, szubjektívizálódás tüneteként értékelt impresszionizmus meghaladását. Ahogy a csoport egyik fő támogatója, a filozófus Lukács György írja az „Új Képek” kiállítás nyomán kibontakozott sajtóvitára reagálva, *Az utak elváltak* című tanulmányában, ugyancsak a *Nyugatban*: „Hadüzenet minden impresszionizmusnak, minden szenzációnak és hangulatnak, minden rendetlenségnek...”³⁵

Ebben a közvetlen előzmények progresszív szerepét kétségbe vonó, tagadó, a „dolgok lényegét”, a „rendet” abszolutizáló gondolatmenetben is kitapintható a visszafordulás a stabilnak tételezett értékek felé. Ez az esztétikai alapvetés, a „leszámolás az impresszionizmussal” egy olyan, formálódó új világgép eleme, amiben már feltűnik a radikális

³⁰ Jack Flam: Fauvizmus, kubizmus és az európai modernizmus. In: *A magyar vadak...*, i. m., 37.

³¹ Markója Csilla: The Tact of the Painter. The Place of the Eight in the History of Hungarian Modernism. In: *The Eight*, i. m., 48–69.

³² A legismertebbek: Kernstok Károly *Ósvadászok* című faliképe a budapesti Dugonics utcai iskolában (1912), Schiffer Miksa – Vágó fivérek tervezte – budapesti villájának üveglablakai (1911), illetve Márffy Ödön faliképei a budapesti Kiscelli úti óvodában (1912). Repr: Barki Gergely: Chiefs, Organisers..., i. m., 34. és 43. Továbbá: Kovács Bernadett: Kernstok Károly. In: *The Eight*, i. m., 260.

³³ Passuth Krisztina: *Avantgarde kapcsolatok...*, i. m., 25–26.

³⁴ Kernstok Károly: A kutató művészet, *Nyugat*, 1910/2, 95–99.

³⁵ Lukács György: Az utak elváltak, *Nyugat*, 1910/3, 190–193.

társadalmi reformok igénye, ám megfogalmazódik a „tendenc” művészettől való elhatárolódás is: a „kutató művészet” az „alkalmazkodó művészet” antipólusa. Ebben az összefüggésben értékelhető annak a Cézanne-nak a feltűnése a Nyolcak esztétikai horizontján, akinek az impresszionizmuson túllépő és itt jószerével politikai tettként értelmezett, korszakváltó művészetével 1907-től már Budapesten is találkozhattak a magyarok. A Nyolcak másik nagy hatású propagátorának és esztétikájuk elméleti támaszának, a Cézanne műveit 1906-ban, Párizsban felfedező Fülep Lajosnak számára az aix-i mester műve új korszak kezdete – Gauguin-ével együtt.³⁶ Így áll elő az a helyzet, hogy míg az 1910-es évek elején Párizsban (és Prágában) a kubizmus zenitjére érkezik, Budapesten az első avantgárd csoport működése a szűkebben vett posztimpresszionizmus keretei között bontakozik ki. A terminológia használatakor figyelemmel kell lennünk a fogalmak időben változó tartalmára: a csoport nyolc résztvevője 1910-ben, a berlini Secessionban, a magyar művészetet bemutató kiállításon külön teremben szerepelt, „Neoimpressionisten” címszó alatt.³⁷

Ez a kiállítás már a hivatalos elismerés jele, és a csoport 1911. április 29-én nyílt második, egyben legteljesebb budapesti kiállításának mérete (közel száz mű) és helyszíne, a Nemzeti Szalon is arra utal, hogy a modern művészet a konzervatív tábor minden ellenkezése és a bulvársajtó gúnyolódása³⁸ dacára lassanként polgárjogot nyert Magyarországon. Berény Róbert javaslatára a csoport ekkor már a Nyolcak elnevezést használja, ez áll a katalógus borítóján is. Berény Róberten, Czigány Dezsőn, Czöbel Bélán, Kernstok Károlyon, Márfy Ödönön, Orbán Dezsőn, Pór Bertalanon és Tihanyi Lajoson kívül a Nyolcak meghívottjaként szerepelt a tárlaton két, általuk rokon törekvésűnek elismert szobrász, Femes Beck Vilmos és Vedres Márk, valamint a festő Lehel Mária és a költő, író, festő, illusztrátor Lesznai Anna, akinek körtvélyesi kastélyában, a „Moskovitz-házban” fenntartott szalonja a MIÉNK és a Nyolcak körébe tartozó művészek rendszeres, Kernstok birtokához hasonló szerepű találkozóhelye volt.³⁹ A Párizsban tartózkodó Czöbel már csak nevével szerepelt a katalógusban, műveket nem állított ki. 1912 novemberében ugyanitt, a Nyolcak utolsó, e név alatt rendezett kiállításán már csak négy festő vett részt: Berény, Orbán, Pór és Tihanyi, a kooptált Femes Beck Vilmos társaságában. A katalógus előszavát is jegyző Berény Róbert festmények és rajzok mellett hímezésekkel is szerepelt.⁴⁰ A három kiállítás után együttes fellépéseiket beszüntető, ám főntebb vázolt elveiket és modorukat egyéni pályájukon még jó ideig továbbvivő, azokkal követőikre is érzékelhető hatást gyakorló Nyolcak mozgalma stiláris értelemben nem mutatott egységes képet. Festészetüket a fauvizmus, Cézanne-izmus, kuboexpresszionizmus és a klasszicizálás elemeiből álló plurális stílusképlet jellemezte.

Mindeközben – nagyjából 1910 és 1914 között – egyes Párizsban működő magyar festők a kubizmus képviselőivé válnak. A már említett Galimberti Sándorhoz és Dénes Valériához hasonlóan a nagybányai neós körből induló Réth Alfréd következetesen fejlesztí és 1910–11-től a Salon d’ Automne-ban és a Salon des Independentsban be is mutatja kubista festészetét. Őt már a francia kubizmus képviselőjeként szerepelteti

³⁶ Passuth Krisztina: *Avantgarde kapcsolatok...*, i. m., 44.

³⁷ Gergely Mariann: The Eight (Nyolcak) and the Hungarian Avant-Garde until the End of the 1920s. In: *Modernism in Hungary*, i. m., 46.

³⁸ Barki Gergely: *Chiefs, Organizers...*, i. m.

³⁹ Török Petra – Szilágyi, Judit (szerk.): Lesznai Anna élete és művészete I–II. *Enigma*, 14. No. 51, No. 52. 2007, 5–173, 5–181.

Török Petra: Anna Lesznai, Lady of the House for the Eight. In: *The Eight*, i. m., 482–493.

⁴⁰ Nemzeti Szalon. A Nyolcak harmadik tárlatának katalógusa. 1912. november-december. A kiadványt teljes terjedelmében közli: *A Nyolcak. Kiállítási katalógusok, meghívók 1909–1910. 1911. 1912.*, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 2010.

Herwarth Walden 1913-ban, a berlini *Der Sturm* galériájában.⁴¹ A tanulmányait ebben az időben szintén Párizsban folytató (Metzinger és Le Fauconnier-tanítvány) Szobotka Imre pályáján nincsenek neos és fauve előzmények, a kubizmus érett, orfizmussal rokon és a csehekkel is összevethető változatát képviseli. 1913-ban és 1914-ben még szerepel a Salon des Independents kubista kiállításán, de a háború kitörésekor őt is internálják. Legjellegzetesebb kubista portréi az internálótáborban készülnek.⁴² 1919 nyarán tér vissza Magyarországra. A Párizsban működő magyar kubisták kapcsolatban álltak egymással, de csoportot nem alkottak. Réth Alfrédhoz hasonlóan a szobrász Csáky József is elismert közreműködője a francia kubizmus kibontakozásának, s bár Réth a Művészház posztimpreszionista kiállításán még harminchat művét szerepelteti, egyikük sem tér haza, pályájuk Franciaországban folytatódik.⁴³ Ezen a kiállításon – ami a Walden szervezte Der Blaue Reiter vándorkiállítás magyar anyaggal kiegészített állomása volt⁴⁴ – a németek, a franciák és a részben szintén külföldön egzisztáló orosz avantgárd képviselői (Archipenko, Burljuk, Goncsarova, Kandinszkij) mellett a cseh Bohumil Kubista is több művével szerepelt.⁴⁵ A budapesti bemutatót időben követő, az orosz és cseh kuboexpresszionizmust jelentős válogatással bemutató Első Német Őszi szalon szervezése, anyagának kiválasztása kapcsán 1913-ban Walden is látogatást tett Budapesten.⁴⁶ Már e ponton fölmerül annak a szerepnek a jelentősége, amit a későbbiekben, az 1915–16-ban induló magyar aktivista mozgalom történetében, nemzetközi kapcsolatrendszerében az európai avantgárd folyóiratok játszanak. Ezen az úton kezd érzékelhetővé válni az az orientációs váltás – Párizstól Berlin felé –, amire a háború kitörésével előállt új geopolitikai szituáció üti rá a pecsétet. A későbbi aktivisták már 1913-ban találkozhatnak többek között az akkor a német expresszionizmus müncheni ágát képviselő Kandinszkij és Javlenszkij műveivel. A Művészház „posztimpreszionista” kiállításán kívül ugyanis ebben az évben kerül sor a „Futuristák és expresszionisták kiállítására” is a Nemzeti Szalonban, ahol egyébként Bohumil Kubista is szerepel hét művével.⁴⁷ Az olasz futuristák vezetőjének, Marinettinek eddigre már állandó kapcsolata alakult ki a futurista költészetet és kiállításokat is szemlélő *Nyugat* folyóirattal.⁴⁸ 1913, az utolsó békeév kivételes nemzetközi művészeti nyitottsága ezután hosszú évekig példa nélküli marad Budapesten.

A háború okozta sokéves kulturális elszigeteltség közepette, a német orientáció túlsúlya jegyében formálódik a Kassák Lajos folyóiratai – 1915-től *A Tett*, majd 1916-tól *utóda*, a *MA* – köré tömörülő magyar aktivista mozgalom, melynek e lapok fórumai, közvetítői,

⁴¹ Passuth Krisztina: *Avantgarde kapcsolatok...*, i. m., 52–58.

⁴² Sárkány József (bev.): *Szobotka Imre művészete az 1910-es években*. Emlékkiállítás katalógus. Göcseji Múzeum, Zalaegerszeg, 1982.

⁴³ Passuth Krisztina: *Avantgarde kapcsolatok...*, i. m., 58.

⁴⁴ Passuth Krisztina: *Der Sturm – a nemzetközi avantgarde szervezője*. In: *Uő: Tranzit. Tanulmányok a kelet-közép-európai avantgarde művészet témaköréből*. Új Művészet Kiadó, Budapest, 1996, 114.

⁴⁵ Szabó Júlia – Marosi Ernő: *The Exhibition of the International Avant-Garde in Budapest, Vienna and Berlin and their Influence on the History of the Hungarian Avant-Garde Movements*. In: *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*. Hrsg. Fillitz, Herman-Pippal, Martina. Wien. 4–10 September 1983, Band 4. Der Zugang zum Kunstwerk: Schatzkammer, Salon, Ausstellung, „Museum”. Hrsg. Liskar, Elisabeth. Wien – Köln – Graz 1986, 127–135.

Zwickl András: *The International Post-Impressionist Exhibition in 1913 at the Budapest Artists' House (Művészház)*. *Centropa*, 2011. January (Vol. 11, No. 1), 34–39.

⁴⁶ Passuth Krisztina: *Der Sturm...*, i. m., 116., 10. jegyzet.

⁴⁷ Passuth Krisztina: *Magyar avantgarde – kelet-európai avantgarde*. In: *Tranzit...*, i. m., 138.

Szabó Júlia: *A magyar aktivizmus művészete 1915–1927*, Corvina Kiadó, Budapest, 1981, 49.

⁴⁸ Szabó Júlia: *Budapest, 1913 (Nemzetközi kiállítások a Nemzeti Szalonban és a Művészházban)*, *Beszélő*, 1993/16.

egyben tíz éven keresztül (MA) az irodalmi és képzőművészeti avantgárd szinte kizárólagos letéteményesei lesznek.⁴⁹

A Nemzeti Szalon 1913-as kiállításán szereplő olasz futuristák művei is nagy hatást váltanak ki a budapesti művészeti életben. A futurizmust – annak militarizmusa miatt – elítélő Kassák Carlo Carrà kiállított festményéről, a *Galli anarchista temetéséről* poémát közöl *A Tett*ben.⁵⁰ Az olasz futurizmus, francia kubizmus és orfizmus, orosz kubofuturizmus mellett a német expresszionizmus erős befolyása is érvényesül, hiszen *A Tett* és a MA számára mintát szolgáltató német folyóiratok, a Pfemfert-féle *Die Aktion* és a Walden szerkesztette *Der Sturm* révén a magyarok szinte naprakész tájékozottságot szerezhettek a drezdai és müncheni csoportok tevékenységéről. A tájékozódás irányváltása azonban nem csak azzal magyarázható, hogy 1914 és 1918 között a francia kultúra recens fejleményei már nem elérhetők Magyarországról. „Én láttam Párizst és nem láttam semmit.” – írja Kassák 1922-ben, 1909-es első párizsi utazására visszaemlékezve. Ez természetesen erős költői túlzás, de egyértelmű jele annak, hogy Kassák nem osztja Ady Párizs-imádatát és tágabb környezetének Ady-imádatát sem. *A Tett* első számában közölt Apollinaire-versfordítás állásfoglalás Adyval és a *Nyugat* művészetfelfogásával szemben.⁵¹ Mindenesetre tény, hogy Kassák az avantgárd európai élvonalával nem Párizsban, hanem először Budapesten, az említett, 1913-as nemzetközi kiállítások révén ismerkedett meg, a német expresszionizmushoz fűződő, s *A Tett* elindítása szempontjából meghatározó kapcsolatát pedig – Szabó Erviné mellett – a Párizsban megismert, s 1915-ben Budapestre látogató Szittyá Emil inspirációjának köszönheti.⁵²

A Kassák által először csak 1919-ben e néven nevezett „aktivizmus”⁵³ helyzetének megítélésekor nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a mozgalom a háború kellős közepén született. *A Tett* 1916. augusztus elsejei, nemzetközi szolidaritást propagáló, internacionális száma miatt tiltották be.⁵⁴ A bevezetőben említett „ellenszél” a háborús pszichózis közepette erősebb volt, s az ennek ellenében való működés a kassáki program lényegét képezte. Ez az anarchisztikus színezetű, Ostwald elméletére és Bakunyinra is visszavezethető program s a jegyében fogant költészet nem ismerte el a nemzeti hovatartozás problémáját,⁵⁵ ráadásul egyaránt szembefordult a félféudális berendezkedés konzervativizmusával és a szociáldemokráciával.

Az 1916 őszen, a zürichi Dadával egyidejűleg, ám más viszonyok között elindított,⁵⁶ *A Tett*nél jóval határozottabb képzőművészeti profilt mutató MA körének vizuális stílusképlete nem kevésbé volt összetett és eklektikus, mint ideológiai bázisa, amiben – a politikai fejleményekkel lépést tartva – mind erőteljesebbé vált a baloldali orientáció. Utóbbinak egyértelmű dokumentumai a MA – Bortnyik agitációs jellegű linómetszeteivel megjelentetett – „világnézeti különszámai”.

A „maisták” alakuló vizuális nyelvében szerepe van a fauve, expresszionista és kubista előzményeknek, hiszen tagjaik és elődeik (Dénes Valéria, Galimberty Sándor) egy része Nagybányán és – 1912-től – az avantgárd alkalmi találkozóhelyén, a kecskeméti művésztelepen is megfordult korábban. Itt is megjelent tehát a fauve magyar vadaktól már ismert

⁴⁹ Passuth Krisztina: *Avantgarde kapcsolatok...*, i. m., 59.

⁵⁰ Szabó Júlia: *A magyar aktivizmus...*, i. m., 47.

⁵¹ Szeredi Merse Pál: A magyar avantgárd születése. In: *Párizs – Budapest 1890-1960. Képzőművészeti kapcsolatok Párizs és Budapest között*. Virág Judit Galéria, Budapest, 2017, 361.

⁵² Uo.

⁵³ Passuth Krisztina: *Avantgarde kapcsolatok...*, i. m., 60.

⁵⁴ Szabó Júlia: *A magyar aktivizmus...*, i. m., 44.

⁵⁵ Szabó Júlia: Az aktivisták művészete. Esmék és programok. In: Németh Lajos (szerk.): *Magyar művészet 1890-1919, I. kötet*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1981, 582.

⁵⁶ Szabó Júlia: *A magyar aktivizmus...*, i. m., 61.

színvilága (leginkább Nemes Lampérth József és Mattis Teutsch János festészetében), az expresszionizmus német műhelyeinek közvetlen hatása (például a *Der Blaue Reiter*rel is kapcsolatban tartó, magyar–német–román hármas identitású Mattis Teutsch esetében), feltűntek az olasz futurizmus egyes ikonográfiai toposzai (Bortnyik Sándor 1918 körüli műveiben) és szembeötlők voltak a francia kubizmus analitikus (Szobotka) és orfikus (Kmetty János és Mattis Teutsch) változatainak különböző interpretációi. A mozgalom legerőteljesebb tehetségeire (Uitz Bélára, Bortnyikra, Nemes Lampérthra, Tihanyi Lajosra) a kubizmus áttételesen, erős expresszionista hangsúlyokkal hatott.⁵⁷ A kubofuturizmus és a kuboexpresszionizmus szélesebb körűen érvényesült itt, mint a francia kubizmus „tisztá” formái. Érvényes ez a kor kevésbé ismert kubizáló szobrászatára (Gergely Sándor) is. Az aktivistákra és a tízes évek második fele magyar művészetének tágabb köreire is jellemző a háború tragikus élményvilágának illetve az arra adott – műfaji, tematikai és ikonográfiai képletekben megnyilvánuló – reflexióknak a jelenléte. Ez egyaránt ölthette az együttérzéssel áthatott expresszív realizmus formáját (mint például Mednyánszky Lászlónál), jelenthette a konkrétumok riportszerű megjelenítését, az újszövetségi témák aktualizált vagy szimbolizált átírását (Dobrovics Péter, Kmetty János, Perlrott Csaba Vilmos) és a katalizmával szembeállítható, elvont, utópisztikus-moralizáló kompozíciós modellek megalkotását. Uitz Béla ekkori működése mindegyik változatra példával szolgál.

A rajznak és a grafikának az aktivizmusban vezető művészeti ággá válását nem pusztán a folyóirat-közeg, a vizuális művészeti produkcióként és kommunikációs csatornáként felfogott lap szerepe magyarázza. Kétségtelen ugyanakkor, hogy a gyors reagálás képességén és az olcsóságon túl nagyon fontos szempont a sokszorosított grafikában rejlő lehetőség: a láthatóvá tétel, a terjedés/terjesztés határfokának megtöbbszöröződése. A nyomatokon szükségképpen dekoratív vonásokkal érvényesülő átható közlésvágy olyan vizuális nyelvet indukál, ami a kör festészeti produkcióiban is megjelenik, egyes esetekben, például Bortnyik Sándor piktúrájában, meghatározóvá válik. A MA első számának borítója két szempontból is demonstratív. A címlapon sokszorosított grafika, a cseh festő, Vincenc Beneš linóleummetszete látható. E nyilván tudatos választást a magyar művészettörténet-írás változatos módokon kommentálja. Az aktivisták kezdettől fogva jelentkező külföldi kapcsolatkeresésében Kelet-Közép-Európa és azon belül kiemelten Csehország jelentőségét összefüggésbe hozták Kassák szlovákiai származásával, jóllehet közvetlen kapcsolatokra utaló adatok nincsenek. Lehetséges, hogy Kassák 1916-ban, amikor a MA a *Der Sturm* kiadványainak magyarországi bizományosa lett, azoknak képanyagából tájékozódott. A *Der Sturm*ban ekkor Beneš és Filla munkáinak reprodukciói is megtalálhatók voltak.⁵⁸ Más vélemények szerint a cseh kubizmus iránti érdeklődésében szerepet játszhatott Galimberti Lanow Mária személye is, akinek műveit korábban *A Tett* közölte.⁵⁹ Az a fokozatos expanzió, amit a MA mutat 1916 és 1919 között, nemcsak a nemzetközi kapcsolatokban, hanem a tevékenységi formák körének bővülésében is megmutatkozik. A lapban elsősorban grafikákat publikáló festők köre tágul. A Nemzeti Szalon 1916-17 évi, „fiatalokat” bemutató kiállításainak művészeiből többen csatlakoztak az aktivisták mozgalmához. Közülük a legerőteljesebb egyéniségek: Uitz Béla, Nemes Lampérth József, Tihanyi Lajos, Kmetty János, Dobrovics Péter. A MA 1917-ben megnyitott galériája a korszak más, igen jelentős tehetségeit is az aktivista körbe kapcsolta. Az 1917 és 1919 között kilenc kiállítást szervező galéria első tárlatán Mattis Teutsch festményeit, grafikáit és faszobrait mutatta be, 1918-ban, a harmadik kiállításon a legfontosabb új szereplő Bortnyik Sándor volt, akinek grafikai működése a továbbiakban egyre meghatározóbb lett

⁵⁷ Szabó Júlia: Az aktivisták művészete. A magyar aktivizmus stíluselemek. In: *Magyar művészet...*, i. m., 585–587.

⁵⁸ Passuth Krisztina: Magyar avantgarde – kelet-európai avantgarde. In: *Tranzit...*, i. m., 139.

⁵⁹ Szabó Júlia: *Az aktivisták művészete*, i. m., 585.

a lap arculatának alakításában, s akinek 1919 májusában rendezett gyűjteményes kiállítása az utolsó a MA budapesti kiállítóhelyén. A MA összművészeti avantgárd expanziójához sorolhatók a Budapesten és vidéki nagyvárosokban rendezett irodalmi és zenei estek, amelyeken a szavalókórus és egyéb irodalmi-színpad műformák mellett a MA képzőművészetének népszerűsítésére is alkalmat találtak.⁶⁰ Ugyancsak az aktivisták „teljes ember eszménye” jegyében értékelhető a szintén szlovákiai származású Mácza János által vezetett színpad munkája, ami a Tanácsköztársaság idején elindított Proletár Képzőművészeti Tanműhelyhez hasonlóan kultúraformáló, felvilágosító funkciót töltött be.⁶¹

Az aktivizmus szellemi és fizikai értelemben vett térfoglalása az 1919-es Tanácsköztársaság alatt tetőzött. Monumentális művekre, muráliákra szóló megbízások születtek, például a Munka Házának (parlamentnek) díszítésére, amelyhez Uitz Béla készített kartonokat (Építők, Halászok, Emberiség). A május elsejei felvonulásra az orosz avantgárd városléptékű dekorációhoz hasonló arányú köztéri kulisszák készültek, az épületek falain freskó-méretű plakátok tűntek fel, melyeknek leghatásosabbjait az egykori Nyolcak tagjai (Berény és Pór) mellett a MA körének művészei, Uitz Béla, Nemes Lampérth és Kmetty készítették. A folyóirat indulásától alakuló agitatív grafikai nyelv e plakátokon érte el lehetőségeinek végkifejletét.⁶² Ezt a folyamatot nem kizárólag a felgyorsult ütemű politikai fejlemények mozgatták. A plakát vizuális nyelvében rejlő lehetőségek kibontásának teoretikus alapja is volt. A műalkotás manifesztummá válásának útját már 1916-ban, a MA első számában leírja Kassák *A plakát és az új festészet* című írásában.⁶³ Egy 1919-ben, a MA különkiadásában megjelent szövegében – *Levél Kun Bélához a művészet nevében* – azonban visszautasítja a kommün vezetőjének egy beszédében megfogalmazott kritikáját, vádjait és elvárásait.⁶⁴ A közérthetőségről, a napi politika kiszolgálásának a „szellemi forradalom” nevében való elutasításáról folytatott nyílt vitában Kassák többek között az orosz futurista plakátművészet forradalmi példájára hivatkozik.⁶⁵ Mindhiába. A MA-nak a tanácskormány korlátozó intézkedései miatt kell beszüntetnie működését.

1910-ben Kernstok elhatárolódása a „tendenc” művészettől még egy elméleti eshetőség mérlegelésén alapult. 1919-ben, éles politikai helyzetben ugyanez az elvi következetesség, a „kutató művészet” perspektívájának fenntartása már ideológiai szakításhoz vezetett. Mindez természetesen nem mentesíthette a jobboldali hatalomátvitel utáni következményektől a kommün propagandistáinak minősülő aktivista művészeket. A mozgalom második etapja az ebből kiinduló emigrációs hullám nyomán már újra külföldön bontakozott ki.

⁶⁰ Szabó Júlia: A magyar aktivizmus eseménytörténete 1915–1919 között. In: *Magyar művészet...*, i. m., 591.

⁶¹ Uo.

⁶² Szabó Júlia: *A magyar aktivizmus...*, i. m., 71–85.

⁶³ Kassák Lajos: A plakát és az új festészet. *MA*, I. évf. 1. szám, 1916. november 15.

⁶⁴ Szabó Júlia: *A magyar aktivizmus...*, i. m., 79.

⁶⁵ Uo.