

„MEZEI ÉS KISS URAK METAFIZIKAI HUMBUGJÁT GYŰLÖLÖM...”

Szentkuthy Miklós és az Európai Iskola kapcsolatáról

1. Bevezető

Az Európai Iskola elnevezésű művészcsoport 1945 és 1948 között működött, tagjai elsősorban képzőművészek (többek közt Anna Margit, Bálint Endre, Forgács-Hann Erzsébet, Korniss Dezső, Martyn Ferenc, Losonczy Tamás, Szántó Piroska, Gyarmathy Tihamér, Jakovits József), irodalmárok (lásd lentebb), valamint elméleti írók (Gegesi Kiss Pál, Pán Imre, Mezei Árpád, Hamvas Béla) voltak. A csoport tevékenységét a második világháború utáni magyar kultúra egyik legfontosabb fejleményeként tartjuk számon. A kortárs irodalmi élet képviselői közül számos szerző kötődött szorosabb-lazább szálakkal az iskola működéséhez, egyesek pedig formálisan is tagjai voltak: így Hamvas Béla, Mátyás Stefánia, Tamkó Sirató Károly, Weöres Sándor. Kassák Lajos, noha aláírta az Európai Iskola alapító nyilatkozatát, nem vállalt érdemi részt a csoport tevékenységében.¹ „Az Európai Iskola” című kiadvány függeléke az „Írók” alcím alatt Hamvas Béla, Kampis Antal, Kassák Lajos, [Gegesi] Kiss Pál, Mezei Árpád, Pán Imre, Weöres Sándor nevét sorolja fel. Mindezt a következő megjegyzéssel egészítették ki: „Fekete Nagy Béla és dr. Mátyás Stefánia meg tulajdonképpen tevékenységünk megkezdése előtt visszavonultak. Szentkuthy Miklós közölte velünk, hogy továbbra is szívesen kollaborál az Európai Iskolával, de semmiféle tagnévsorban nem hajlandó szerepelni”.²

2. Az Európai Iskola programja

Az Európai Iskola teoretikusai programszerűen is megfogalmazták céljait, illetve szellemi viszonyítási pontjait, ennek alapján rekonstruálhatók azok a szálak, melyek az irodalmi élet hasonló törekvéseihez kapcsolódtak az iskola működését. A legfontosabbak e szempontból a nemzetközi, illetve hazai *avantgárd* mozgások voltak; az iskola különleges helyi értékét is részben az a körülmény biztosította, hogy mind a Horthy-korszak alapvetően konzervatív művészeti légkörében, mind pedig 1945 után, a fokozatosan sztálinizáló kultúrális életben az avantgárd művészet helyzete igen problematikus volt, illetve maradt. Az avantgárd hatások – mindenekelőtt a szürrealizmusé – érthető módon az Európai Iskola működésére irányuló kutatások fővonalát alkotják.³ Az Európai Iskola festé-

¹ Pán Imre *Bevezetés Európába* című brosrájának (Budapest, Művészbolt, é. n.) hátlapján az irodalmárok közül Kassák Lajos, Marcel Jean (Párizs), Mátyás Stefánia, [Tamkó] Sirató Károly szerepel. Kassákot illetően lásd: György Péter – Pataki Gábor: *Az Európai Iskola és az Elvont Művészek Csoportja*. Budapest, Corvina, 1990, 15.

² Kiss Pál – Mezei Árpád – Pán Imre: „Az Európai Iskola”. Budapest, Index Vitairat- és Röpirat Könyvtár, 21–24. kötet.

³ Lásd: Mátyás Stefánia: *Az európai iskola és előzményei*. Budapest, Mérnöktoábbképző Intézet, 1962; Balázs Imre József: *A szürrealizmus története a magyar irodalmi mezőben*. Budapest, Ráció,

szetét elsősorban meghatározó szürrealista törekvésektől 1946 tavaszától megkülönböztette magát az Elvont Művészek Csoportja (Martyn Ferenc, Gyarmathy Tihamér, Losonczy Tamás), akik ettől kezdve a *Galéria a 4 Világtájhoz* elnevezésű kiállítóhelyen rendezték bemutatóikat.⁴

Az *ezoterikus-hermetikus tradíció* hatásai nemcsak tematikus formában, hanem a „pályaszerű exkluzivitás” hangsúlyozásán keresztül is tetten érhetők az iskola működésében, illetve (és talán még inkább) önképében. A titkos hagyományra és az őstudásra vonatkozó motívumok mellett a tevőlegességet, az aktív közösségformálás igényét hangsúlyozó utalásokat is fellelhetjük. Ezt tükrözi a programszöveg, mely az Európai Iskola kiadványainak hátlapján olvasható: „Meg kell teremtenünk az élő európai iskolát, amely megfogalmazza élet, ember, közösség új kapcsolatát. [...] A bölcsek kövét keressük, de tudjuk jól, hogy a bölcsek köve nem vegyi anyag, hanem eleven eszme, mely csak az emberben és a társadalomban állítható elő”. Az ezoterikus-hermetikus motívumok elsősorban az iskola működéséhez kötődő irodalmárok szövegeit határozták meg, így például Szentkuthy Miklós, Határ Győző, Hamvas Béla, Kemény Katalin, illetve Weöres Sándor munkáit.⁵ Idővel, amint a dogmatikus kultúrpolitika elvárásainak megfelelően a *közérthe-tőség* normája mindinkább előtérbe került, az efféle programok és elképzelések komoly támadási felületet is nyújtottak.⁶

Nagyrészt az „izmusok” miliőjéből eredeztethető az *archaikus kultúrák*, illetve a *primitív művészet* iránti kiemelt érdeklődés a csoport körében. A művészeti „primitívizmus” a nemzetközi avantgárd mozgások egyik meghatározó részeként jött létre; az 1891-ben Polinéziában letelepedő Paul Gauguin egzotizmusa, majd a „Vadak” (Henri Matisse, André Derain, Maurice Vlaminck és társaik) festészete, illetve Pablo Picasso 1906-os „néger” korszaka nyomán. A „Vadak” képviselői, majd Picasso és a kubisták olyan különleges formavilágot véltek felfedezni a primitív népek tárgyaiban, mely tisztább, expresszívebb, közvetlenebb, ösztönösebb volt a nyugati művészet alkotásaihoz képest, illetve amit a századvég-századforduló kiüresedett akadémizmusával is szembe tudtak állítani.⁷ A korábban etnográfiai dokumentumként vagy pusztán kuriozitásként felfogott tárgyak ekkor a lehető legprogresszívabb művészeti és esztétikai törekvések centrumába kerültek át. A tízes, húszas, harmincas évek dadaista-szürrealista mozgásain belül ugyancsak jelentős helyet foglalt el a primitívizmus, melyben a legkülönfélébb esztétikai, műgyűjtői, kurátori szempontok összegződtek. Ebben a folyamatban fontos szerepet játszott Carl Einstein *Negerplastik* című nagy hatású könyve 1915-ből; Paul Guillaume *Sculptures nègres* című munkája 1917-ből; Charles Sheeler *African Negro Sculpture* című fotográfiai albuma 1918-ból; Walker Evans *African Negro Art* című fotóalbuma 1935-ből.⁸ A korabeli szakirodalomból itt említendő Hevesy Iván *Primitív művészet* című könyve is, mely elsősorban az archaikus formatörekvések, illetve az absztrakció ősfarmájaként értett *ornamentális ábrázolás*

2021, 23–29. és 145–197.; Bori Imre: *A szürrealizmus ideje*. Újvidék, Forum, 1970, 228–292.; valamint György – Pataki, i. m., 34–69. A csoport törekvéseiben ezenkívül megfigyelhetők a kubizmus, a fauvizmus, az expresszionizmus, illetve az absztrakt-geometrikus irányzatok hatásai is (lásd György – Pataki, i. m., 8.).

⁴ György – Pataki, i. m., 27–42.

⁵ Rugási Gyula külön fejezetet szentel Szentkuthy Miklós, Határ Győző és Hamvas Béla ezoterikus gondolkodásának (Rugási Gyula: *Szent Orpheus arcképe*. Budapest, JAK – Pesti Szalon, 1992, 99–128.).

⁶ Keszi Imre: *A füstparipa farka*. In: *Uő.: A sziget ostroma*. Budapest, Dante, 1950, 81–92., 92.

⁷ Colin Rhodes: *Primitivism. The Primordium: Lost and Found and Reinvented*. In: Kitty Zijlmans – Wilfried van Damme (Eds.): *World Art Studies*. Amsterdam, Valis, 2008, 385–399., 395–396.

⁸ Heike M. Neumeister: *Verisimilitude, Artistry, and Alterity. Carl Einstein and the African Object as Subject of Aesthetic Renewal, 1915–1935*. In: *The Challenge of the Object. 33rd Congress of the International Committee of the History of Art*. Nürnberg, 2012, 798–802., 800. skk.

közi összefüggéseket hangsúlyozta.⁹ A primitivizmus térhódítását a gyarmatbirodalmi központnak, illetve a művészeti modernizmus fővárosának egyaránt számító Párizs populáris kultúráját erősen átható *négrophilie* is meghatározta, de itt említhetjük a „fogyasztói egzotizmus” (gyarmati kiállítások, áruházi kirakatok, reklámok, kabaréplakátok) hatásait is.¹⁰

Noha a „primitívek” iránti érdeklődés nagyon sokféle módon megtestesülhetett (stílushatás, egzotikus tárgyak gyűjtése, etnográfiai és esztétikai értelmezések stb.), a jelenség mindig a nyugati értékrend és a törzsi kultúrák gondosan megtervezett találkozásának kontextusán belül maradt. E folyamat része volt a törzsi tárgyak közvetlen hatása az avantgárd műalkotásokra; a törzsi tárgyak és a modern alkotások demonstratív egymás mellé helyezése a különféle kuratori, illetve fotografiai gyakorlatokban; továbbá a törzsi tárgyak olyasféle pozicionálása a modern képzőművészeti tárlatokon, minek köszönhetően ezek az eszközök eredeti használati funkcióiktól megszabadulva (illetve megfosztva), önmagukban is mint avantgárd műalkotások tűntek fel.¹¹ E praxisok és stratégiák (közvetlen hatás, tipológiai párhuzam, szimultaneitás, ekvivalencia, esztétikai kisajátítás) hátterében ott húzódott a népszerű elképzelés, mely a primitív ember, a művész (különösen az *avantgárd* művész), a gyermeki gondolkodás, valamint az „örültek” regresszív világképe közötti rokonságot hangsúlyozta.¹²

Ezek a megközelítések megfigyelhetők az Európai Iskola tevékenységében is. Az archaikus, törzsi, primitív motívumok következetes használata jellemzi például Anna Margit, Bálint Endre, Jakovits József, Korniss Dezső (valamint a nagy példakép, Vajda Lajos) alkotásait. A primitív tárgyak „műalkotássá nyilvánítására” igen jó példa az Európai Iskola 1947-ben megrendezett busómaszk-kiállítása: „Az egyén és közösség legmélyebb életéből törnek fel a dermesztő vigyorok, félelmetes szarvak, a durván éles, piros és fekete színűzés. [...] Megdőbbentő a klasszikus formákhoz szokott szemnek ez a plasztikai törvényektől független kirobbanás, ez az őszinte nyersessége a primer ösztönnel” – hangoztatták (ráadásul valamiféle „új-busó” művészetet követelve) a kiállítás kurátorai.¹³

A *pszichoanalízis* hatásai elsősorban a teoretikus szövegekben érzékelhetők. Az Európai Iskola működésének több vonatkozása is joggal sorolható a pszichoanalízis hazai kulturális recepciójához. A pszichoanalízis (mint kulturális modell) helye az Európai Iskola teoretikusainak gondolkodásában részben összefügg a szürrealizmus-problematikával (vagyis a szürrealistáknak a freudi tanok és a primitív gondolkodás iránti kiemelt érdeklődésével), részben pedig az Európai Iskola fentebb tárgyalt primitivizmus-kultuszával. Amit a primitív kultúra (illetve a népi kultúra) jelent a modern művészet (illetve a magaskultúra) számára, azt jelenti a tudatos gondolkodás számára a tudattalan.¹⁴ A Freudtól származó ismert metafora szerint a pszichoanalízis „ásatás”, mely a lélek mélyrétegeit tárja fel a ku-

⁹ Hevesy Iván: *Primitív művészet*. Budapest, Alfa, 1929.

¹⁰ James Clifford: On Ethnographic Surrealism. *Comparative Studies in Society and History* (23), 1981/4, 539–564., 555. Utóbbira lásd: Mary Gluck: Interpreting Primitivism, Mass Culture and Modernism. *New German Critique* (Nr. 80), 2000 Spring–Summer, 149–169.

¹¹ Az esztétikai ekvivalencia létrehozásának ezt a két jellegzetes stratégiáját Olga Fernández-López a „primitive with modern” és a „primitive as modern” kettősségével érzékelteti. Uő.: The Uncertainty of Display. Exhibitions In-Between Ethnography and Modernism. In: Mark Chambers – Giulia Grechi – Mark Nash (Eds.): *The Ruined Archive*. Milano, Mela Books, 2014, 145–162., 148. Vö. Rhodes, i. m., 395–396.

¹² Louis Laganà: Dadaism, Surrealism, and the Unconscious. *Symposia Melitensia* (9), 2013, 145–156.

¹³ Fejér Kázmér és dr. Szabó Pál Zoltán: A mohácsi busók. In: György – Pataki, i. m., 126–127. Lásd ehhez: Árvai Mária: A mohácsi busók. A „Galéria a Négy Világtájhoz” kiállítása 1947-ben. *Vizsszatérés valami őseredetihez? Enigma* (90), 2017, 161–169.

¹⁴ Lásd: Mezei Árpád: *A paraszti életforma az európai kultúrában*. Budapest, Művészbolt, é. n.

atató előtt, a régész munkájához hasonlóan.¹⁵ E gondolkör másik aspektusa szerint a „primitív tárgyak” egyrészt a tudattalant (mint lélektani és antropológiai territóriumot), másrészt a tudattalanra vonatkozó freudi hipotéziseket illusztrálják. Pán Imre a 19. század történelmi érdeklődésével kapcsolja össze a pszichoanalízis térhódítását: „Nyilván nem véletlen, hogy mikor teremti meg egy nagy világrész az archeológiát, az ásó sokezer éves találmány, de a tizenkilencedik század kezdte bennünk használni. Az ásatás az emberi tevékenység minden vonalán megkezdődött. Logikusan a freudi mélylélektanhoz kellett vezetnie”.¹⁶ Az Európai Iskola diskurzusait átható szürrealizmus/pszichoanalízis/primitivizmus komplexum hátterében bonyolult összefüggések húzódtak. Egyfelől a szürrealisták érdeklődése a primitív művészet és a pszichoanalízis iránt.¹⁷ Másrészt Freud érdeklődése, melyet az archeológiai emlékek, a törzsi tárgyak, illetve a „primitív gondolkodás” jelenségei iránt tanúsított.¹⁸ Freud neve, illetve a freudizmus kérdései Szentkuthy Miklós korabeli írásaiban is gyakran előfordulnak. Értelmezései a pszichoanalízist illetően ahhoz a népszerű megközelítéshez köthetők, mely Freudban elsősorban a szexualitás filozófusát látta; ezen, Szentkuthy szélsőségesen erotomán világgképét és életfelfogását figyelembe véve, aligha csodálkozhatunk. Ugyanakkor határozott különbséget tett Freud, illetve követői között, ez utóbbiakat nem tartotta sokra; nagy kedvvel gúnyolódott a pszichoanalízisnek a műértelmezésben jelentkező különféle próbálkozásain.

3. Szentkuthy pozíciója

Szentkuthy az Európai Iskola körének talán legaktívabb irodalmár tagjaként jellemezhető; rendszeresen, és valóban: mint irodalmár vett részt a csoport munkájában. Írásművészetét egyaránt jellemezte az avantgárd dal is rokonítható kutató-kísérletező attitűd, illetve a tágas európai szellemi horizont: az antik, a középkori, a reneszánsz és főként a barokk műveltségben való jártasság, továbbá a széles körű pszichológiai, filozófiai, vallástörténeti és teológiai érdeklődés. Pozíciója azonban ellentmondásos maradt. Egyfelől úgy tűnik, hogy valóban felkeltették figyelmét az iskola törekvései. Másfelől viszont bosszantotta az az elméleti körítés (az ő szemében nyilván csak kódösítés), amit az iskola esztétái a művekhez kigondoltak. Nemcsak naplójában fogalmazta meg a teoretikusokkal szembeni ellenérzéseit, sőt, indulatait, hanem *Gyermek keresztshadjárat* című írásában (Hamvas Béla és Kemény Katalin könyve ürügyén) nyilvánosan bírálta azokat.¹⁹

Makacsul hangsúlyozta kívülrőlállását is. Naplójában arról ír, hogy csupán *érdekből* tartott előadásokat az Európai Iskola rendezvényein, akkori helyzetében égető szüksége volt a Gegesi Kiss Páltól kapott honoráriumokra. Bizonyos alkalmakkor szinte restellte európai iskolás kapcsolatait, szűkebb baráti körében ugyanis az iskola „kozmetopolitizmusát” gyanakvással, sőt, ellenséges indulattal fogadó személyek is megfordultak, így például Borsos Miklós szobrász és felesége, Kéry Ilona. „*Gúnyolnak* az Európai Iskoláért. Pedig mi közöm hozzájuk? Az utálat és a röhög. Egyszerűen előadok az *én* közönségemnek (=???), mint megtúrt vendég. Borsosné gyűlöli őket = mert vidéki nyilas cseléd. Ezért. És engem kínoz, mert nem fogadtam el eszményi lelki vezetését, óh! Csak a Válasz, a Válasz! Impo-

¹⁵ Radnóti Sándor: *Gradiva*. In: *Uő.: Műhelymunka*. Debrecen, Csokonai, 2004, 11–47. és 30–32.

¹⁶ Pán Imre: *Bevezetés Európába*, i. m., 27–28.

¹⁷ Clifford: i. m., 540.; Laganà: i. m., 152–155.

¹⁸ Radnóti: *Gradiva*, i. m., 28–29. Lásd ehhez: Szilágyi János György: *A kiállítás mint alibi*. In: *Uő.: Szirénzene. Ókortudományi tanulmányok*. Budapest, Osiris, 2005, 276–281.

¹⁹ Szentkuthy Miklós: *Gyermek keresztshadjárat* (1947). In: *Uő.: Múzsák testamentuma*. Budapest, Magvető, 1985, 153–158.

nál neki, mert ő [itt a naplóban két *nyilaskereszt* rajza következik] a javából. Most már Borsos is ellenem.”²⁰

Ha figyelembe vesszük a körülményt, hogy az Európai Iskola elsősorban valamiféle avantgárd művészeti csoportosulásnak számított, akkor (az irányzati hovatartozást illetően) eleve kérdéses: Szentkuthy írásművészete mennyiben tekinthető avantgárdnak? Elsősorban korai műveit (*Prae*, 1934; *Az egyetlen metafora felé*, 1935, *Fejezet a szerelmemről*, 1936; *Szent Orpheus breviáriuma*, 1939–1942) tekinti az irodalomtörténet-írás (több-kevesebb óvatossággal) avantgárdnak, elsősorban is szürrealistának.²¹ Bori Imre az író „barokkos szürrealizmusáról” értekezett, leginkább a *Prae*-t, de a további, 1945 előtt írott és kiadott regényeket is idekapcsolva.²² Vas István mintegy *ex katedra* minősítette az író avantgárdnak, talán azért, hogy a Vas által némi gúnnyal emlegetett „többi” avantgardista között legyen egy számára elfogadható is. „És ha már van akarnok avantgárdunk, akadémikus avantgárdunk, pietista avantgárdunk – miért ne engedhetnők meg magunknak azt a fényűzést, hogy felfedezzünk egyszer egy igazi avantgardistát is?”²³ Szentkuthy elfogadta végül, hogy írásművészetét a szürrealizmus és a barokk vegyülékéként határozzák meg, de a Kabdebó Lóránt által készített nagy életútinterjúban például arról beszélt, hogy tulajdonképpen *manierista* szerzőnek tekinti magát. „Ami az én stílusomat illeti, az bizony erősen manierista, így hát nem meglepő, hogy a manierista festészet és irodalom a szívügyem.”²⁴ Ez a (noha időskori) megjegyzés pedig még tovább árnyalja Szentkuthynak az izmusokhoz való viszonyát, figyelembe véve, hogy a manierizmus és a szürrealizmus stílusrokonsága a művészettörténet-írás egyik meghatározó (noha gyakran vitatott) problémakörének számít.²⁵

Szentkuthy évtizedekkel később, az 1982-es *A dada Magyarországon* című kiállítás megnyitóján is erős szarkazmussal beszélt az Európai Iskolához fűződő hajdani kapcsolatáról. „Aztán a háború után 45 és 48 között az Európai Iskola mozgalom hívott meg engem, szintén mint valamilyen szürreál-tanodai hallgatót. Én ott sok előadást tartottam, sok festő és műtörténész ismerőst és kritikust szereztem, akik életemben még tovább is szerepeltek. Ott én olyan advocatus diaboli voltam, az ördög ügyvédje, mert abban az időben és még most is az üres manifesto-kat, a handa-banda jellegű forradalomkezdéseket erősen rühellem és nem szeretem és unom és kikacagom. És abban az időben is az Európai Iskolában sok manifesto-t és forradalmi újítást hirdettek meg, és akkor én mondogattam nekik, hogy nyugi, nyugi... hát nem olyan nagy forradalom az, amit ti csináltok.”²⁶

Feltételezhetjük, hogy az iskola felől érkező szellemi hatások csak kevéssel járultak hozzá Szentkuthy írói tevékenységének formálódásához: azok a karakterjegyek, melyek az Európai Iskola szellemi és esztétikai programjával írásait többé-kevésbé rokonítják,

²⁰ 1946. október. 28. vasárnap. Szentkuthy Miklós naplója (45. füzet). V. 5498/84. PIM Kézirattár.

²¹ Lásd: Bori Imre: Szentkuthy Miklós. In: *Bori Imre huszonöt tanulmánya*. Újvidék, Forum, 1984, 180–206., 181–186.; Fekete J. József: Szürrealizmus vagy barokk? In: *Uó.: Olvasat*. Újvidék, Forum, 1986, 86–89.

²² Bori Imre: Szentkuthy Miklós, i. m., 181. Balázs Imre József viszont igen szkeptikus Szentkuthy Miklós és a szürrealizmus összekapcsolását illetően (Balázs: *A szürrealizmus története...*, i. m., 165.).

²³ Vas István: Egy igazi avantgardista (1968). In: *Uó.: Az ismeretlen isten*. Budapest, Szépirodalmi, 1974, 497–510., 508. Érdemes felfigyelni az „igazi” jelzőre; a megjegyzés háttérében egyrészt az Európai Iskola néhány valamikori tagja (Bálint Endre és Mándy Stefánia), másrészt Vas és Vas felesége, a szintén ex-európaiiskolás Szántó Piroska között kibombant ellenségeskedés állhatott (lásd: Szántó Piroska levele Bálint Endrének. 1963. február 24. *Holmi*, 2013/12, 1510–1521.).

²⁴ Szentkuthy Miklós: *Frivolitások és hitvallások*. Budapest, Magvető, 1988, 608.; *Uó.: Levél Vajda Lajosnak Orpheus Diáriumából* (1980). In: *Uó.: Múzsák testamentuma*, i. m., 353–362., 360.

²⁵ Lásd Gustav René Hocke: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*. Hamburg, Rowohlt, 1957, 161–164.; Hauser Arnold: *A modern művészet és irodalom eredete*. Ford. Görög Livia, Budapest, Gondolat, 1980; különösen a mű szürrealizmus-fejezetét (467–479.).

²⁶ Szentkuthy Miklós: *A dada Magyarországon* (1982). *Aktuális Levél* (1), 1983. január, 12–17.

már 1945 előtt írott műveiben készen álltak. Az iskola teoretikusai közül (levelezésének tanúsága szerint) Kállai Ernővel szoros barátságot ápolt,²⁷ Gegesi Kisst, Mezeit, Pán Imrét nem különösebben kedvelte. Ennek több oka lehetett. Egyrészt megvetette az őket jellemző „üres” teoretikus spekulációkat – mint ahogy minden effélettől alapvetően viszolygott. Társadalmi helyzetüket tekintve pedig irigyelte Gegesi középosztályi-professzori életstílusát, a körülményt, hogy a háború utáni szűkös időkben is tehetős embernek számított (ezért is tudta patronálni az Európai Iskolát), míg ő filléres gondokkal küszködött, nap mint nap órákat gyalogolt, mert nem volt pénze villamosra, és volt időszak, amikor feleségével gyakorlatilag koplaltak. Mindezt azzal kompenzálta, hogy intellektuális szempontból lenézte a híres orvost, naplójában nagy kedvvel gúnyolódott annak kissé fellengzős, kissé amatőr művészetelméleti megnyilatkozásain. „[A] művészet egyszerű dolog; Mezei és Kiss urak metafizikai humbugját gyűlölöm. Hogy valaki például Mezeit és engem egy kalap alá foghat: nos, a művészet lényege a 1) *rálátás* módja, ahogy Carlyle írta Shakespeare-ről, és az 2) *izoláció*, kiemelés a világból a Képbe, 3) a festés *érzéki* anyag és mozdulat és változat örömei [...] nem *mélyeket* ábrázol hanem *felületet* és kéjeleg az anyag kezelési lehetőségeiben; zenei többszólamúság pontos érzéki párja; Szántó [Piroska] szemében én és Kiss Pál egy?” – jegyezte fel Szántó Piroska kiállításának megtekintését követően.²⁸ Máshol pedig: „Villamossal Kiss Pálhoz: gyermekklinika. [...] Klinika-lakás: ott Hann Erzsébet, Pán, Mezei, Kornis. Tenger hülye beszéd, majd belehalok”.²⁹

Az Európai Iskola időszakában Szentkuthy gimnáziumi tanárként dolgozott, eközben fordított, cikkeket, kritikákat írt, irodalmi előadásokat vállalt. Számos előadást tartott az Európai Iskola által szervezett rendezvényeken is, többek közt William Blake, Shakespeare, Dickens, James Joyce írásairól.³⁰ Ezek szövegei nem maradtak ránk: „Szentkuthy soha nem írta le, csak kiállt és beszélt”.³¹ Az Európai Iskola *Index*-sorozatának egyik füzete némi tájékoztatást nyújt az író korabeli előadásairól: „Szentkuthy Miklós egy-egy előadást tartott James Joyce-ról, William Blake-ről, Dickensről és Shakespeare-ről. Kimutatta az írókról a világos angol hagyományt, amelyet Szentkuthy szerint legpregnansabban a Barnaby Rudge mottója fejez ki: az egyensúlyt, az örület és az empirizmus között. Ezekből az előadásokból éppoly modern Dickenst és Shakespeare-t ismertünk meg, mint amilyen hagyományfolytató Joyce-t”.³² A beszámoló nem csak a témákat illetően érdekes. A múlt klasszikusainak modernné, sőt, *avantgárdra* stilizálása, illetve az avantgárd „formabontás” jegyeinek (absztrakció, torzítások, asszociatív építkezés, szürreális fantázia) a múlt alkotásaira történő anakronisztikus visszavetítése általában is jellegzetes eszköze volt Szentkuthy szépirodalmi műveinek, illetve értekező prózájának. Ha dicsérni óhajtott valamit, akkor nagy kedvvel idézte fel az újat a múlt irányából legitimáló előképeket, ha pedig elutasított valamit, mert olcsó modernkedésnek, üres újdonsághajhászásnak tartotta, akkor boldogan mutatott rá: „Volt már! Ilyen volt már!”³³

²⁷ Szentkuthy Miklós: *Válogatott levelezése*. Budapest, Hamvas Intézet, 2008, 148–156. Kállai orosz származású feleségétől oroszul is tanult (vö. *Frivolitások és hitvallások*, i. m., 623.). A Kállai-barátságához lásd még: *Levél Vajda Lajosnak*, i. m., 356–357.

²⁸ 1946. augusztus 5. hétfő. Szentkuthy Miklós naplói (45. füzet). V. 5498/84. PIM Kézirattár.

²⁹ 1946. október 28. vasárnap. Szentkuthy Miklós naplói (45. füzet). V. 5498/84. PIM Kézirattár.

³⁰ „A Szentkuthy-előadások jegyzéke”. In: Szentkuthy Miklós: *Varázskert*. Budapest, Hamvas Intézet, 2012, 250.; valamint György – Pataki: *Az Európai Iskola*, i. m., 26–27., 31., 156.

³¹ Gegesi Kiss Pál emlékezése az Európai Iskolára (1973). In: *Gegesi Kiss Pál műgyűjteménye*. Szerk. Nagy András. Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2008, 35–65., 65.

³² Kiss Pál – Mezei Árpád – Pán Imre: *„Az Európai Iskola”*. Budapest, Index, 21–24. [oldalszám nélkül].

³³ Vö. Radnóti Sándor: *A különc*. *Kortárs*, 1986/6, 149–155., 154.; Rugási: *Szent Orpheus*, i. m., 72.

4. A Forgács-Hann-esszé

Közvetlenül kapcsolódik az iskola működéséhez Szentkuthy Miklós katalógusszövege, melyet Forgács-Hann Erzsébet 1947-es kiállításához készített. Szövegét áthatja az írásait általában jellemző idegi-stiláris felfokozottság, az excentrikus ötletek halmozása, e szempontból olyan, mint a Szentkuthy-próza általában. Ugyanakkor számos olyan problémát érint, melyek az Európai Iskola szellemi-esztétikai karakterének rekonstrukciója szempontjából is tanulságosak. Egyrészt próbál közvetíteni a „realista” és a „szürrealista” felfogás pólusai között. Ez nem csupán a korabeli dogmatikus kritika szempontjából számított harci kérdésnek, hanem az iskolán belül is erősen megosztónak bizonyult.³⁴ Forgács-Hann szobrai illetően Szentkuthy mindegyik esztétikai paradigmát („realista” versus „formalista”) egyaránt érvényesnek véli, de rá jellemző módon a két megközelítés közötti esztétikai, illetve kultúrpolitikai vitákat (melyek még évtizedek múltán is visszhangzanak a csoporttagok emlékezéseiben) csupán „gyermekes csetepatéknak” nevezi. Ebben, valamint (Szentkuthy idézve:) a „nyomorult elméletek” felelőtlenségénél a rá igen jellemző elméletellenesség nyomait is felfedezhetjük.

Az iskola programjához kapcsolódik a Forgács-Hann-szobrok méltatása során használt, a törzsi művészet, illetve a modern képzőművészeti primitivizmus képeit idéző nyelvhasználat. Szentkuthy egyértelmű analógiát vázol a törzsi művészet (főként a primitív maszkok), illetve az izmusok (itt jelesül az expresszionizmus) formavilága között. „Ha Forgács-Hann Erzsébet szobrai nézzük (és ez művészi erejük egyik nagyon kellemes bizonyítéka) elfelejtjük a »realisták« és »szürrealisták« gyermekes csetepatéit – és inkább az jut eszünkbe (hogy azért a »nyomorult« elméleteknél maradjunk), hogy a jó művészet az volt mindig, amely egyszerre fejezte ki az orrunk előtt lévő természetes *naturál* és ugyanakkor és ugyanabban a műben mindazt az érzelmi *izgatottságot* is, amit a modell a művészen kívül kiváltott. Azt hisszük, hogy az »expresszionizmus« az az izmus, amelybe aztékek és kínaiak, egyiptomiak és barokk katolikusok, pápuák és neandervölgyiek a legjobban beleférnek. Műveik izgalmá: egyrészt látom az emberi fejet, az anatómia még ott van –, másrészt ezt az anatómiát örült ornamentikává változtatja az az indulat, melyet az anatómia látása az alkotóban felkavar. Ha Hann Erzsébet emberfejeit nézem, mindig a világ művészetének nagy *álarcai* jutnak eszembe: Jáva, Ó-Görögország, inkatollas múmiák, néger haláltánc-mumuszok – van-e klasszikusabb példa és műfaj arra, amit előbb mondtunk: köznapiság valóságosság és érzelemben felolvadt lidércfintorok egyesülésére?”³⁵

Igen valószínű, hogy Szentkuthy írása leginkább az őt mint író és esszéistát egyébként is foglalkoztató motívumok, valamint (nyugodtan mondhatjuk) rögeszmék mentén halad előre: maszkok, haláltánc, fintorok, pápuák. Ugyanakkor a szöveg igen következetes, minden bekezdés megjeleníti az „izmusok versus primitívek” párhuzamot. A törzsi művészet groteszk formáiban, a barokk formai burjánzásában, a németalföldi festészet meglehetősen „szörnygótikájában”, valamint az avantgárd irányzatok formavilágában Szentkuthy ugyanazt az „örült ornamentikát”, a belső energiákat felszabadító érzelmi-indulati töltetet fedezte fel, amit (mutatis mutandis) saját regényeiben is érvényesíteni óhajtott. Halmozásokra, felsorolásokra, túlzásokra építő retorikája kiemeli, hogy nem bizonyos meghatározott kultúrák, netán pontosan meghatározott tárgyak konkrét hatásairól értekezik, hanem általánosítva, a részleteket ugyanazon síkban elhelyezve és mozgatva: a néger, az aztékok, a kínaiak, a pápuák, a neandervölgyiek bizarr etnográfiai panorámája együttesen közvetíti azt a „primitív” hatást, amit (legalábbis a szöveg tanúsága szerint) Forgács-Hann szobrainak tulajdonított.

³⁴ Lásd Szántó Piroska visszaemlékezéseit: *Bálám számára*. Budapest, Szépirodalmi, 1982, 148.

³⁵ Szentkuthy Miklós: Forgács-Hann Erzsébet szobrai és rajzai. In: Uő.: *Műzsák testamentuma*, i. m., 458–460., 458–459. (Az eredetit lásd: Az Európai Iskola XXVII. kiállítása. Forgács-Hann Erzsébet szobrai és rajzai. 1947. október 19. – november 2., Budapest, Független Nyomda, 1947).

Néhány, a Forgács-Hann-kiállítás háttértörténetéhez kapcsolódó életrajzi megjegyzés is idekivánkozik; beleértve a körülményt, hogy Forgács-Hann Erzsébet az iskolaalapító és mecénás Gegesi Kiss Pál felesége volt. Szentkuthy fenti írását igen hasonló idegi-stiláris felfokozottság, illetve expresszív erő hatja át, mint amely azokon a *szoborportrékon* is megfigyelhető, melyeket Forgács-Hann Erzsébet ez idő tájt az íróról készített.³⁶ Ezek a szobrok Szentkuthy karakteres arcvonásait és arcterendezését egészen a groteszk határáig túlozták. Itt érdemes utalni arra, hogy Szentkuthyt egész életében erősen foglalkoztatta saját kinézete (ifjúkori bandzsasága, ördögarca, előreugró roppant állkapcsa, megtört ívű orra, dudoros homloka). Csúnyának (ahogy mondani szerette: „rondának”) tartotta magát, e körülményen pedig változatos eszközökkel próbált felülkerekedni, a maró öngúnytól és a parodisztikus túllícitálástól sem visszariadva.³⁷ Bizonyára nem került el Szentkuthy figyelmét, hogy a róla készült szoborportrék éppen a rendkívül karakteres arcvonásokat ragadták meg (és túlozták el), igyekezvén őket a szobrászat eszközeivel értelmezni.³⁸

Ebben az időben Szentkuthy rendszeres vendége volt a szobrász-mecénás házaspárnak, részt vett a társasági életben, továbbá modellt ült az asszonynak. Forgács-Hann arra is megpróbálta rábeszélni Szentkuthyt, hogy tanulmányt írjon róla a *Tér és Forma* folyóiratba. Kapcsolatuk túlterjedt a szakmaiságon: mint Szentkuthy naplójából kiderül, Forgács-Hann Erzsébet ekkoriban az író szeretője volt. Naplóiban Forgács-Hannról mint szobrászról (és melleleg mint szerelmi partnerről is) meglehetősen lesajnáló hangon nyilatkozott. „Este vacsorára Dollyval Gegesi Kiss Pál gyerekklinikai professzornál – én előbb mint Dolly. [...] Az én fejem vagy 4-5 gipsz-változatban; megvan bronzban is, van róla több fotó is. – Hann *írtni* akar velem magáról a „Tér és Formá”-ban [...]: én viszolygom, nem akarok. 1) nehéz, 2) nem nagy művész 3) nem akarok a szürrealisták, az Európai Iskola stb. mellett [...] kiállni 4) nem akarom Borsos Miklóst (és főleg Borsosnét!) megbántani = de? mégis vállalom.”³⁹

5. A „Picasso-torzítások”

Szentkuthy az 1945 és 1949 közötti időszakban több regényén is dolgozott, melyek a rendszerváltást követően posztumusz jelentek meg.⁴⁰ *Bezárult Európa* című, 1949-ben írott regényének egyes részletei az Európai Iskola Picasso-kultuszát (netán Kállai Ernő Picasso-könyvének megállapításait), illetve az iskola vitáit meghatározó esztétikai dilemmákat egyaránt visszahangozzák. „A szorongások ellenére Szentkuthynak jutott energiája a modern művészet analizésére – Picasso ürügyén” – írta a kézirat sajtó alá rendezője, Tompa Mária.⁴¹ Az arisztokrata főszereplő, az ifjú Lorenzo (Lőrinc) a régi korok művészete, illet-

³⁶ Reprodukcióit lásd György – Pataki: *Az Európai Iskola...*, i. m., 73–74. sz. képmelléklet.

³⁷ Lásd: Hegyi Katalin (szerk.): *Titkok játéka. Válogatás Szentkuthy Miklós fényképhagyatékából*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2009, 6., 45.; valamint Hegyi Katalin utószavát (96–97.).

³⁸ Szentkuthy külső megjelenése egész „fiziognómai tanulmányosorozat” létrejöttét inspirálta. Forgács-Hann Erzsébet szobrai és Frank Frigyes festménye mellett lásd az arctanulmányoknak is beillő fotóportrékat a *Titkok játéka* kötetben, továbbá az Antalfy Mária által 1947-ben készített Sz. M.-bábot (lásd: *Titkok játéka*, i. m., 3., 94., 100.). Frank Frigyes 1949-es festménye megtekinthető a Nemzeti Galéria weboldalán: mng.hu/mutargyak/szentkuthy-miklos-arckepe

³⁹ 1947. március 26. kedd. Szentkuthy Miklós napló, 47. kötet. V. 5498/84. PIM Kézirattár. A *Tér és Formába* szánt írás nem készült el, a katalógusszöveg talán ennek hiányát pótolta.

⁴⁰ Szentkuthy Miklós: *Cicero vándorévei* (1945); *Bianca Lanza di Casalanza* (1946–1947); *Bezárult Európa* (1949); *Pendragon és XVII. Apollo* (1946–1947). Közreadásuk filológiai kérdéseiről lásd Tompa Mária: *Szentkuthy Miklós vonzásában*. Budapest, Kortárs, 2019, 259–282.

⁴¹ Tompa Mária: Előszó. In: Szentkuthy Miklós: *Bezárult Európa*, i. m., 5–8., 6. A regény címét (Szentkuthy kéziratának egy fordulatát kiemelve) a sajtó alá rendező adta (Tompa, i. m., 5.).

ve a Picasso-festmények közötti hasonlóságokról beszél egyik vendégének, mégpedig a „torzító művészek” (értsd: az avantgárd) védelmében. Lőrinc vendége, (a Frank Frigyes festőművészről mintázott) Federigo „arisztokratikus mackó-mormogással és gyermekes argumentáló mohósággal zsörtölődött a túlzottan »modern« iskolák ellen”.⁴² Szentkuthy regényének hőse oly módon veszi védelmébe az avantgárdot, hogy a kortárs művészet bizonyos stílussajátosságait kimutatja a régi mesterek alkotásain is, így védelmezve olyan ábrázolásmódokat, melyeket az avantgárd esetében esetleg meghökkenetőnek tartunk. Ami furcsa vagy éppen felháborító az avantgárdban, azt a régi presztízsdús munkáin, tehát a „korabeli »Picasso«-stílus” nagyra becsült alkotásain is megpillanthatjuk.⁴³ Ez az érvelésmód ismét csak a Szentkuthy szépirodalmi műveiben, illetve értekező írásaiban egyaránt gyakori, az anakronizmusokkal folytatott játék része is.

Federigo különösen felháborodik egy dombormű láttán: „De bizony a koronák és fülek, lábujjak és püspökbotok igen-igen torz aránytalanságokban voltak kifaragva, úgy-hogy a festő kamaszos pátosszal és veszekedő idegességgel kérdezte: hát mi az isten csudája az, ami a fiatal hercegnek tetszik ezekben a barbár és hagymázos elrajzolásokban?” (117.). Lőrinc válasza – ismét csak „Picasso érdekében” (119.) – meglehetősen szofisztikáltak. Egyrészt elutasítja a mechanikus másolás, tehát a marxista-leninista esztétika által is preferált „visszatükrözés” elvét: „a Picassok meg az aztékek csak folytassák, amit Isten elkezdett: alkotó, formáló urai vagyunk a világ nyersanyagának, azért van itt, hogy ornamentika legyen belőle” (119.). Spekulációi (némi tipikus művész-önelégteltséggel) végül oda vezetnek, hogy amennyiben az Úr megtehetné, hogy torz és őrült kreatúrákat alkotson az idők kezdetén, akkor hűségese követői a teremtésben – tehát a művészek – miért ne tehetnék ugyanezt? Isten: „szürrealista Isten” (119.). A világ dolgai és jelenségei csak Isten által a „földre dobott” nyersanyagmotívumok, melyekkel a művész szabadon dolgozhat (uo.).

A következő probléma, amit Lorenzo megvizsgál, az eltorzuló arc, a grimasz, a fintor problémája.⁴⁴ Az író tanulságos történetet rögtönöz, az ösztönös reflexió elindulva a törzsi kultúráig (és tovább, az avantgárdig); a tükör előtt grimaszoló, majd saját torzképétől megrémülő gyerektől kezdve egészen a „pápuák” haláltáncáig. „És mit szól Federigo [...] minden gyermek örök és úgy látszik rettentő módon természetmely ösztönéhez: a grimaszoláshoz? Ahogy odaállnak a tükör elé, és borzalmas maszkokká alakítják pofájukat, úgyhogy a végén bőgve és hisztériásan menekülnek saját színészi- és álarc, eleven álarc produkciójuk elől? Ha ez ilyen mély, anyaméhből közvetlen ösztönösséggel magunkkal hozott tulajdonság, akkor miért csodálkozunk, hogy a művészek, akik minden gyermekkel és östermészetivel sírig szolidárisak, ugyanezt teszik szobraikon? Nem így táncolnak-e a pápuák és a jávaiak, ó-kinézerek és új-japánok? Halál, vadállat, szörnyeteg, koporsó-bohóc: hát nem ilyen kosztümökben üvöltöznek harci-, nász-, vagy temetési balettjeiken? Ők igazán nem dekadensek, hanem a legegységibb természet legegységibb spontaneitását képviselik” (120.).

Szentkuthy itt az avantgárd művészet primitivizmusa kapcsán ahhoz a nézethez csatlakozik, mely hasonlónak, sőt, azonosnak tekinti a primitív, a gyermeki, a pszichotikus, illetve a művészi gondolkodás mechanizmusait. A törzsi emberek, a művészek, a gyermekek, az örültek – egyaránt „vadak”.⁴⁵ Az efféle elképzelések a századfordulótól kezdődő-

⁴² Szentkuthy Miklós: *Bezárult Európa*, i. m., 117. (A további hivatkozásokat lásd a főszövegben.)

⁴³ Egy interjúban így beszélt erről: „Kedvenc passzióim közé tartozik: régi írókban ultramodern elemeket fedezni fel, és fordítva: ultramodern írók gondolatainak gyökeréig nyomozni vissza, régi századokba”. Varga Domokos: *Az Élet és Irodalom* látogatóban Szentkuthy Miklósnál (1969). In: Rugási Gyula (szerk.): *A mítosz mítosza. In memoriam Szentkuthy Miklós*. Budapest, Nap Kiadó, 2001, 107–112., 111.

⁴⁴ A „fintor” kérdését Kállai Ernő Picasso-könyve is elemzi (Kállai: *Picasso*, i. m., 59–61.).

⁴⁵ Laganà: i. m., 152., 155.

en különféle fejlődéslélektani kapaszkodókat is kerestek maguknak. Az avantgárd művészet, a gyermeki gondolkodás, illetve a „primitívek” közé egyenlőségjelet tevő felfogás egyik eredője abban a (mellesleg Freud által is vallott) evolucionista elgondolásban keresendő, amely párhuzamba állította egymással az ontogenetikusan és a filogenetikusan fejlődés szakaszait, melyben minden ontogenetikusan fokozatnak egy filogenetikusan szakasz feleltethető meg.⁴⁶ „A vallásos ember, a művész, a gondolkodó, a forradalmár mi után érdeklődik? A kezdetek, a történelmi és élettani csírák és lényegegk iránt. Hát akkor nem magától értetődő-e, hogy az ősnépek legősibb »torz« szobrai vagy mázolatai delejes erővel hatnak az igazi művészekre? Ha az embrió vagy az újszülött szabja meg Matuzsálem utolsó gyónását is, akkor nem a legtermészetesebb, hogy az embrió képzelt szemléletét tegyük újra és örökké magunkévá?” (124.)

A fentiekhez kötődik a „torzítás” problémája ugyancsak, egyrészt mint a Szentkuthyt egyébként is erősen foglalkoztató esztétikai probléma (mind írásaiban, mind olvasmányaiiban folyamatosan kereste a grand guignolt, a bizarrit, a groteszket), másrészt mint a dogmatikus marxista kritika egyik vádpontja, mely a valóság öncélú eltorzítása, illetve a „torzításoknak” valamiféle magasabbrendű és korszerűbb realizmusként történő értelmezése miatt ítélte el az avantgárdot, illetve az avantgárd elméletíróit.⁴⁷ Lőrinc természetesen azt az álláspontot képviseli, mely szerint „a legnagyobb torzítás a legnagyobb valóság-szerelme jele” (123.). Ugyanakkor Lőrincünk a „torzítás” jelenségköréhez nemcsak az absztrakt formaproblémákat köti, hanem a halálhoz, a betegséghez, a test destrukciójához, a viszolygáshoz kapcsolódó tartalmi-tematikusan vonatkozásokat is. „És Lőrinc, a kamasz, csak folytatta nagy hitvédelmét a »torzító« művészekről, beszélt Fricinek a halálról, a sebekről, a borzalmas betegségekről, amelyek oly nagyon izgatják az embereket. A halál rothadása a sírban, a katasztrófák húsdarálójában szétment emberek az országúton: azok a művészek akik oly szórnyú gnómokat vagy halál-keszveg madárjesztőket pingálnak meg gyalulnak, azok állandóan ezt a keserves faktumot érzik a bőrükön, bőrükben és bőrük alatt: halál, betegség, seb gaz egyetemességét. És ki ne vonzódná a primitív után?” (uo.)

A primitívizmus, a maszkok, a „torzítások” jelenségei kiemelt (noha nem kizárólagos) szerepet játszottak az Európai Iskolához tartozó képzőművészek alkotásain. Ugyanakkor a maszkviselés és a maszkok önmagukban is, primitívizmustól, Picassótól, Európai Iskolától teljesen függetlenül a Szentkuthy-oeuvre egyik központi problémáját képezik.⁴⁸ A szerző a maszknak köszönhetően otthonosan mozog legkülönbözőbb szereplőinek (főurak, főpapok, istenalakok, szélhámosok, művészek) álcájában, de a hozzájuk tartozó történeti periódusok (a késői ókor, a gótika, a reneszánsz, a barokk, a klasszicizmus) kor-szakképző „maszkjában” is. Mindez nem „egyénytést” jelent, sokkal inkább az egyedi jelenségek (és a hozzájuk tartozó kulturális kontextusok) valamiféle történetfilozófiai „szabványosítását”.⁴⁹ Láthatjuk-láthattuk, hogy ez a szabványosító és nivelláló attitűd Szentkuthy Miklósnak az Európai Iskola felfogására rimelő (irodalmi) „primitívizmusrá” ugyanígy vonatkozik. Négerek, egyiptomiak, kínaiak, japánok, maják, aztékok, ősemberk és pápuák – nincsenek számottevő különbségek (leszámítva azt a szimbolikus aurát, amit pusztá elnevezésük felidéz), mindegyikük egyforma hatásossággal idézi fel az archaikus idők vadságát, illetve (ha kell) a dekoratív egzotikumot.

⁴⁶ Rhodes: *Primitivism*, i. m., 390–391.

⁴⁷ Lukács György: Az absztrakt művészet magyar elméletei. In: Uő.: *Új magyar kultúráért*. Budapest, Szikra, 1948, 152–169.; Keszi, i. m., 81–92.; továbbá Lukácsy Sándor: Az antirealizmusról. *Forum*, 1948/4, 310–313.

⁴⁸ Rugási: *Szent Orpheus arcképe*, i. m., 28–30.; 136–137.

⁴⁹ Uő., 71–72.

6. A Hamvas–Kemény-kötet bírálata

Nemcsak azokat az adatokat érdemes kiemelni, melyek azt bizonyítják, hogy Szentkuthy többé-kevésbé pozitívan viszonyult az Európai Iskola programjához, hanem azokat a jelenségeket is, melyek Szentkuthy érdeklődésének vakfoltjaira világítanak rá. Ilyen többek között az elméletellenesség. Elméletellenességének legfőbb célpontjai a német romantikus gondolkodás, a német szellemtörténet (e kettő Szentkuthy szemében nagyjából ugyanannak látszott), valamint kisebb részben a „fecsegő” mélylélektan (a „Jungok”) nézetei voltak. Freudhoz – mint egyébként mindenhez – ambivalens módon viszonyult, hol őt magát is elítélte, hol azt hangoztatta, hogy csupán a mester gondolatait banalizáló követőkkel van baja, akiket egyik esszéjében „a szektás bambák nyomorék hódolójának”, valamint „otromba és sután trombitáló szatócsmítoszok” gyártóinak hívott.⁵⁰ A szellemtörténetet az empiriától való távolsága, fogalomkultusza, valamint bőbeszédűsége miatt ítélte el. Mindezek mögött elvi megfontolások rejtőztek; így Szentkuthy vonzódása a kultúra sajátosan érzéki, testi-testies, sőt, zsigeri, továbbá erőteljesen áterotizált aspektusaihoz. Az elméletekhez is hasonlóan érzéki, azokat mintegy „behabzsoló” módon viszonyult. Se a „mélységek”, se az „emelkedettségek” nem érdekelték különösebben, rendkívüli műveltsége is mintegy a felszínen, horizontálisan, valamiféle bonyolult felületi hálót, mélység nélküli ornamentikát, a variációs sorok végtelenségét alkotva „terült szét” írásaiban.

A fentiek megtestesültek abban a ledorongoló bírálatában is, melyet Hamvas Béla és Kemény Katalin *Forradalom a művészetben* című könyvéről készített. Hamvasék arra tettek kísérletet, hogy átfogó módon értékeljék az Európai Iskola törekvéseit, egyúttal kijelölve és rekonstruálva a feljük vezető szellemi utakat, mind művészettörténeti, mind filozófiai szempontból. Sajnálatos körülmény ugyanakkor, hogy Szentkuthy éppen azt a művet támadta meg (sok tekintetben jogosan, sok tekintetben viszont igazságtalanul és igen durva hangon), melyet a korabeli kultúrpolitika egyébként is kipécézett magának. Hamvasék könyve ugyanakkor tökéletesen megfelelt mindannak, amit Szentkuthy a műértelmezésekben, és általában véve, az értekező prózában egyébként is elutasított: metafizikai spekulációk, légbuborékszerű koncepciók, *Grundlegungen*. Igen valószínű, hogy egyúttal azokat a szellemi karakterjegyeket is rávetítette Hamvasék szövegére, melyeket az Európai Iskola teoretikusainak írásaiban egyébként is irritálónak tartott; lásd a „*hülye elméletek*”-ről, a „*marha teóriák*”-ról, a „*metafizikai humbug*”-ról és hasonlókról elejtett fesztelen megjegyzéseit. Szentkuthy írása elsősorban Hamvasék spekulatív misztikáját és fellengzős stílusát kifogásolta. Egyébként üdvözölte (noha értelmezéseiben erősen szimplifikálta) az avantgárd művészek formai kísérleteit, a képi elemek játékoságát, a létezés apró részleteit láthatóvá tévő vizuális megoldásait; viszont kikelt az ellen, ahogy Hamvasék mindezt „akarnok világozzeszűgésekkel” és „pótmítoszokkal” próbálták magyarázni.⁵¹ Kritikájában egyrészt az Andrássy úti Művészboltban 1947-ben rendezett (többek közt Klee, Kandinszkij, Miro, Hans Arp, Max Bill litográfiáit bemutató) grafikai kiállításon láttak, másrészt a Hamvasék könyvében olvasottak, végül pedig az Európai Iskola belső köreiben szerzett negatív tapasztalatok összegződtek, meglehetősen végletes formában és ingerült hangon.

„[F]ölösleges az a kifulladású pátosz, amellyel témájukat kezelik: a lelkesedésnek, a misztifikációnak, hörgő kikiáltó-allűröknek, örökös felnagyításoknak *semmi* meggyőző erejük nincs” (154.). Még ugyanezen az oldalon Szentkuthy szóba hozza elméletellenes kirohanásainak két fő célpontját, a szellemtörténetet, illetve a mélylélelektan. Miután összegzi Hamvasék elgondolásait, hozzáfűzi: „Ezt különben ők tudják legjobban, akik a

⁵⁰ Szentkuthy Miklós: Széjlegyzetek egy Bildungsromanhoz (1957). In: Uő.: *Múzsák testamentuma*, i. m., 218–228., 221.

⁵¹ Szentkuthy Miklós: *Gyermek keresztshadjarat*, i. m., 154. (a további hivatkozásokat lásd a főszövegben).

mélylélektanból merítik legfőbb táplálékukat” (uo.).⁵² A következő bekezdésben pedig rátér egyik intellektuális vesszőparipájára, a szellemtörténet ócsárlására: „Aránytalanok a »kozmosz összefüggések« bennük – az egész »szellemtörténet« eunuch-ditirambusai és törpeségtudatból született óriáskodásai itt találhatók muzeális maradékként” (uo.). Érdeemes felfigyelni az „eunuch” szóra, ugyanis Szentkuthy egyik kedvelt eszköze a szellemtörténeti gondolkodás impotenciájának, „herélttségének” fensőbbség hangoztatása. Egyik regényében pedig a művészettörténeti interpretációt titulálta „impotens koldusok esztétikai tornájának”.⁵³

Szentkuthy elméletellenességének summája: „Ha »mély« akar lenni a művész, nulla lesz. Viszont ha Maillol-értelemben »felületes«: megtalál minden mélységet. Egy hiper-Freud, egy hiper-Ekkehard, egy hiper-Tibet, egy hiper-Geist-fikció itt totálisan hivatlan, kompromittáló, pusztító, legjobb esetben meddő vendégek” (155.). A célpontok között az általában vett „mélység” mellett itt is a freudizmus, a mélylélektan és a szellemtörténet szerepelnek, valamint a Hamvas által nagyra tartott európai és távol-keleti misztika.⁵⁴ Az elemletekkel szembeni gyanakvás kérdéséhez kapcsolódik írásának különös címe is, a *Gyermekek keresztshadjárat*. A Szentföld meghódítására összetoborzott tudatlan és megtévesztett gyerekek, illetve Hamvasék könyve között vont beszédes párhuzam szerint ezek a „lelkes túl-, és agyonértelmezők úgy száguldanak részeg himnuszaiikkal kedvenc műtárgyaik felé, mint ahogy a középkori bakfisok és szent suhancok rohanhattak, ha nem is a szent sír, de egypár kalózhajó felé” (156.).

Az Európai Iskola programját elméleti szinten magyarázni óhajtó két meghatározó kiadvány (Hamvasék könyve, illetve Kállai Ernő *A természet láthatatlan arca* című munkája) közül Szentkuthy a racionálisabb és egyúttal „szakmaibb” koncepció, azaz Kállai álláspontjával értett egyet. A természet rejtett összefüggéseinek „láthatóvá tétele”, a finom részletek „mikroszkóppal fényképezése” Kállai könyvének egyik alapfogolata volt, ezt fotómellékletek segítségével is megkísérelte illusztrálni.⁵⁵ Szentkuthy egyes megállapításai Kállai könyvének ezeket az elképzeléseit idézik. „Nem volna sokkal egyszerűbb például rámutatni, hogy a szürrealizmus (sőt, az absztrakció) igen nagy (ha ugyan nem az egész) területe éppenséggel nem forradalom, hanem a naturalizmus és realizmus legtöretlenebb és legegyszerűsebb folytatása? Moholy-Nagy vagy a cseh Korecsek fotói mutatják ezt a legjobban: szövettani mikroszkópfelvételek, sejtalakzatok, ásványtani kristályformák, az optikai tükrözés milliós formája, melyek mind a legnatúrább natúra aggályos (?) megfigyeléséből származnak” (157.).⁵⁶

Egyébként, ami Szentkuthy írását mint kritikai teljesítményt illeti: ugyanazok a sablonok és túlzások hemzsegnék benne, mint például az 1941-es Kerényi Károly-bírálatban is,

⁵² Hamvasék gondolkodásának forrásait illetően ez a mélylélektan-vád egyébként aligha volt megalapozott, az olyan fordulatok, mint „mélylélektan”, valamint „Geistek” és „Jungok” afféle retorikai szignálok voltak, melyek jelezték, hogy a megbírált szövegben valamit egészen kivételes ostobaságnak tartott.

⁵³ Szentkuthy Miklós: *Arc és álarca*. Budapest, Magvető, 1962, 506. (vö. Rugási: *Szent Orpheus*, i. m., 39.). Az eunuch, a herélt, a meddő, az impotens és hasonló kifejezések Szentkuthy írásaiban többnyire az elméleti és főként a metafizikai gondolkodás leminősítésére szolgáltak.

⁵⁴ Lásd még: „spenglerkedés”, „Hegel-szókészlet elvont elmélet”, „elméleti alátalások”, „vakis bombaszt”, „blöffök”, „táncoló-dervis teóriák” és hasonlók.

⁵⁵ Kállai Ernő: *A természet rejtett arca*. Budapest, Misztótfalusi, é. n. Műmelléklet: 1. (káposztafej); 4. (villámcsapás), valamint az eszterláncfű porzóinak geometrikus rajza a 28. oldalon. Az absztrakt művészet efféle értelmezése egyébként egyáltalán nem győzte meg az avantgárd dogmatikus kritikusait (lásd: Lukács: *Az absztrakt művészet magyar elméletei*, i. m., 160.; Lukácsy: *Az antirealizmusról*, i. m., 310.).

⁵⁶ Korecsek: Miloš Koreček (1908–1989) cseh fotóművész, a szürrealista Ra-csoport tagja (a Ra-csoport és az Európai Iskola kapcsolatára lásd György – Pataki: *Az Európai Iskola...*, i. m., 50–53.).

legfeljebb a mind Kerényire, mind Hamvasra (nota bene Szentkuthyra is) jellemző nyelvi nagyzolásra vonatkozó észrevételeket érezhetjük megalapozottnak.⁵⁷ Azt bírálta a legszenvedélyesebben, amit *saját* írói praxisából-stílusából, *saját* személyiségéből is igen jól ismert. Erről az írásáról is elmondható, ami kritikáiról általában: mind az elutasító, mind a méltató megjegyzéseiben ugyanaz a retorikai arzenál ismétlődik, miközben a tárgyak cserélődnek; függetlenül attól, hogy freudizmusról vagy szellemtörténetről, Kerényi Károlyról vagy Hamvas Béláról, James Joyce-ról vagy Thomas Mannról van-e éppen szó. Itt szóban forgó bírálatában ugyanakkor ügyelt arra, hogy kifogásai ne keltsék se kultúrpolitikai támadás, se begyöpösödött konzervatív ítékezés benyomását: „Bűn és oktalanság egy ócska, kispolgári realizmus nevében támadni ezeket a művészeket, akik ha újat és forradalmat igazán *nem* hoztak, de alkotásaikat élvezni gondtalan érzelmi gyönyörűség. Viszont az a sanda gyanúm, hogy ilyen *elméleti* alátalások jobban kompromittálják őket, mint az amúgy is teljesen bornírt ónaturalista gúnyolódások” (158.). Noha az írótól távol állt a korabeli sztálinista kritikára jellemző kirekesztő szándék, szarkasztikus gúnytól csöpögő írása annyiból sem volt szerencsés, hogy Hamvasék könyvét ekkoriban mind Lukács György, mind Keszi Imre idézett írásai erőteljesen támadták; Lukács moderáltabb, Keszi viszont igen agresszív hangon. Szentkuthy aligha számolt azzal, hogy a cikkének megjelenését követő évben mind az Európai Iskola tevékenysége, mind Hamvas könyve (illetve teljes életműve), majd rövidesen ő maga, Szentkuthy Miklós is a megsemmisítő bírálatok keresztútjába kerül.

7. „Az utak elválnak”

A 1948-ban bekövetkezett kommunista hatalomátvétel az Európai Iskola megszűnéséhez vezetett. A személyes sorslehetőségek ettől kezdve többféleképpen alakultak. Az iskola egyes tagjai a perifériára, az underground létmód, a belső emigráció keretei közé szorultak, mások hozzáidomultak a sztálinizált képzőművészeti élet normáihoz és „szocreál” művészekként tevékenykedtek tovább. Néhányan idővel (ahogy lekerültek a napirendről a dogmatikus esztétika elvárásai) visszaküzdötték magukat a művészeti élet főáramába, sőt, a kulturális establishment meghatározó részévé váltak. Ami Szentkuthy Miklóst illeti: 1948-ban az utolsók között megkapja a Baumgarten-díjat, feleségével angliai tanulmányútra indul. Távollétében elbocsátják az óbudai Árpád Gimnáziumból, ahol 1939 óta tanított. 1949 szeptemberében névtelen cikk jelenik meg a *Szabad Nép*ben, mely a *Válasz* folyóirat ellen indított hecckampány részeként Szentkuthyt is támadja, Thomas Mann-esszéje ürügyén. „Ebbe a rovatba tartozik Szentkuthy Miklós elejétől a végéig értelmetlen halandzsza-tanulmánya Thomas Mann új könyvéről. A halandzsából csak egy világos: az, hogy amikor a haladó emberiség, élén a Szovjetunióval, Goethe születésének kétszázadik évfordulóját ünnepli, akkor a *Válasz* nem talál jobb témát, mint Goethe gyalázását.”⁵⁸ Szentkuthy ezt követően 1957-ig nem jelenik meg az irodalmi nyilvánosságban. Ekkor adják ki Mozart-regényét, a *Divertimentót*, mellyel új korszak kezdődik munkásságában.

⁵⁷ A Kerényi-bírálatot lásd: Szentkuthy Miklós: A mítosz mítosza (1941). In: Uő.: *Múzsák testamentuma*, i. m., 17–22.

⁵⁸ Lásd [név nélkül:] A „Válasz” a lejtőn. *Szabad Nép*, 1949. szeptember 27., 6. Szentkuthy szóban forgó írása: Weimari tragikomédia (1949). In: Uő.: *Múzsák testamentuma*, i. m., 193–203.