

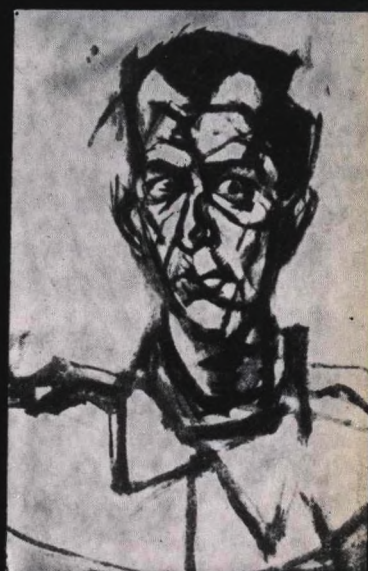
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
FÜZETEK 3

Cahiers d'histoire de l'art

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

Szabó Júlia

A MAGYAR
AKTIVIZMUS
TÖRTÉNETE





MŰVÉSZETTÖRTÉNETI FÜZETEK 3
CAHIERS D'HISTOIRE DE L'ART

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ CSOPORTJÁNAK KIADVÁNYAI

Főszerkesztő

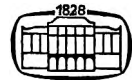
ARADI NÓRA

Szerkesztő bizottság

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, POGÁNY Ö. GÁBOR,
RADOCSAY DÉNES, VAYER LAJOS

Technikai szerkesztő

TÍMÁR ÁRPÁD



AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST, 1971

A MAGYAR AKTIVIZMUS TÖRTÉNETE

Írta

SZABÓ JÚLIA



AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST, 1971

© Akadémiai Kiadó · Budapest, 1971

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója

Felelős szerkesztő : Dr. Szucsán Miklós

Műszaki szerkesztő: Waller Klára

A burkoló- és kötésterv Kulinyi István munkája

Ak 1292 k 7174

71.70933 — Akadémiai Nyomda, Budapest

Felelős vezető: Bernát György

Printed in Hungary

TARTALOM

Bevezetés	7
Művészeti folyóiratok	8
A szecesszió kritikája. Aktivitás és meditáció az expresszionizmusban	11
A magyarországi aktivisták elődei és példaképei	15
Az Aktion és a Sturm folyóiratok köre	15
A Tett és a Ma körébe kerülő művészek korábbi szereplése. A mozgalom előtörténete	21
Kassák és Uitz	21
Gulácsy Lajos	22
Nemes Lampérth József	24
Uitz Béla	26
Kmetty János	27
Dénes Valéria és Galimberti Sándor	28
Bohacsek Ede	30
Kassák Lajos	30
A Tett című folyóirat története és küldetése	31
Dobrovits Péter	36
Pásztk Jenő	36
Pátzay Pál	37
Erős Andor	37
Uitz Béla	38
A Ma című folyóirat története a Tanácsköztársaság kikiáltásáig	40
A Ma-kör és a kubizmus kapcsolata	42
A Ma illusztrálói és az aktivisták valódi köre	43
Kernstok Károly	43
Vaszary János	43
Mурmann József Árpád	44
Dömötör Gizella	44
Nemes Lampérth József	44
Máttis-Teutsch János	45
Az expresszionista portré a Ma-kör festészetében és grafikájában	46
	5

Új ikonográfia, új munkatársak 1918-ban	49
Bortnyik Sándor	49
Schadl János	50
Ruttkay György	51
Az aktivisták közös kiállítása és programja	52
A Tanácsköztársaság kulturális élete és a Ma	53
A szellemi forradalom eszménye	53
A Tanácsköztársaság a német aktivisták lapjában	54
A múzeumi és művészeti direktórium vásárlásai és az aktivisták	54
Szociáldemokrata támadások a Ma ellen	56
Kassák Lajos levele Kun Bélához — Történeti elemzés	57
Az aktivisták az emigrációban	60
Az aktivisták szétszóródása	61
A bécsi központ kialakulása	61
Október művészei és a Ma kapcsolata	63
A Bauhaus hatása a Mára. A képarchitektúra	65
A Ma-kör és a dadaizmus	67
A Ma-kör bomlása. A proletkult megteremtésének bécsi kísérlete. Az avantgarde lapkiadás burjánzása és megszűnése	69
Az aktivizmus helye és jelentősége az egyetemes művészettörténetben	71
Jegyzetek	73
Résumé	83
Képek	91

BEVEZETÉS

A századforduló és az 1910-es, 20-as évek művészettörténetét nehéz lenne feldolgozni a különböző művészeti csoportosulások, intézmények, érdekvédelmi vagy háttározottabb koncepciót képviselő szervezetek története nélkül. Az eddigi kutatások legnagyobbbrészt az irányzatok történetére szorítkoztak, vagy egyes nagy egyéniségek monografikus bemutatására. A gazdasági fellendülés évtizedeiben több ilyen intézménynek csupán kultúrtörténeti jelentősége van, a teljesség szempontja azonban megkívánja létezésük tudomásulvételét. Az ellentétes tendenciákat magába foglaló fejlődés alapot nyújthatott a valóban stílussteremtő vállalkozások számára.

Az az általános művészettörténeti tapasztalat, hogy nem minden mű, illetve műalkotásnak készült tárgy része a művészet történelmének, nem szűkítheti stúdiumaink körét. Egy-egy művészeti intézmény, csoport vagy kiadvány történeti feldolgozása a forráskritikától az irodalom-, a politika- vagy ideológiatörténetig annyiféle segéd tudományi stúdiumot igényel, amennyi egy konkrét műtárgy vagy egyetlen művészpálya feldolgozásánál nem szükséges. E munka közben azonban nem feledkezhetünk meg a korszak, csoport vagy intézmény keretében létrejött legjelentősebb műalkotások kiemeléséről, ami a történeti folyamat analízisének értelmét adja a művészettörténész számára.

A kutatás feladata a korszak történetének szélesebb, horizontális áttekintése. Egy-egy helyhez kötött, kis hatósugarú vállalkozás gyümölcseit éppúgy meg kell találnunk, mint a legáltalánosabb, legtekintélyesebb mozgalmakét. „Az emberiség nagy gondolatai eldugott folyóiratokban, majdnem olvasatlan könyvekben, kis szellemi körökben kapták első formájukat” – fogalmazza meg az avantgarde apológiáját a 10-es évek egyik kis német szellemi körének költője.¹ A korszak alapos ismeretéhez elkerülhetetlen e fontos források felkutatása. A korszak valóságos művészettörténeti eseményeit elsősorban e források alapján próbálhatjuk feltárni. Ezek alapján nem mindig találjuk meg a későbbi formatörténeti feldolgozások² oly kristályosan tiszta rendszerét; sokkal több a különböző irányzatokat összekötő kapocs, s a művészet autonómiája sem olyan egyértelmű, mint a későbbi feldolgozások sejtetik.

A művészetföldrajzi helyzet tisztázása is alapkérdés a tárgyalt korszakban. Európa nagyvárosi művészeti központjai közül először Párizs, majd München, később Berlin szerepét tisztázta a kutatás. Az utóbbi években egyre karakteresebb képet kaptunk Moszkva, Pétervár és Bécs művészeti fejlődéséről is.³ A közép-európai kutatás feladata, hogy a közbeeső központok – Prága, Varsó, Krakkó, Budapest – is feltérképezésre kerüljenek.

Történeti forrásaink között fontos helyet foglalnak el a manifesztum jellegű művészeti folyóiratok: egy-egy művészcsoporthatározott koncepciót képviselő kiadványai. Az újságkiadványok számának növekedése a művészeti folyóiratok, lapok, kiadványok differenciálódásával járt. A 18. században Franciaországban, Angliában és Németországban egyaránt létrejövő művészeti szemlék, amelyek tudósításokat, elmélkedéseket, kritikákat közöltek, még egy-egy nagyváros polgárságának, értelmiségének kis szellemi elitje számára íródtak.⁴ A tömegkommunikáció szédületes arányú fejlődése, amely a 19., majd még erősebben a 20. században tapasztalható, többféle típusú alakította ezeket a kiadványokat. A népszerűsítő, szórakoztató, a művészeti élet eseményeiről tudósító lapok, a műkereskedelem, műgyűjtés orgánumai, a művészettörténeti szaklapok – különböző anyaggal, különböző színvonalon, különböző célokkal és módszerekkel – csupán regisztrálták, feldolgozták a művészetről nyert információkat. A századfordulón és a 20. század elején elterjedt s a fejlődésben fontos szerepet játszó manifesztum jellegű folyóiratok viszont a korszak egyes művészeti tendenciáinak érvényesüléséért harcoltak.

Nem az angol *Spectator* hagyományait folytató, akár a legválasztékosabb ízléssel válogató, a művészeti életről a lehető legáltalánosabb áttekintést nyújtó, jól finanszírozott és tekintélyes világvárosi szemlék, nem is a független nemzeti kultúráért, az általános felemelkedésért, gazdagodásért harcoló folyóiratok a korszak stílusformáló tényezőinek elterjesztői. Az általános kulturális bázist szélesítették (különösen, ahol erre szükség volt), a prosperitást létezésükkel kifejezték; de ha nem volt koncepciójukban egyetlen fő rendezési elv, nem szentelték magukat egyetlen problémakör kutatásának, könnyen válhattak konzerváló, sőt konzervatív tényezőkké. A 19–20. századi művészetben soha nem következhetett be továbblépés bizonyos fokú egyszáltság, egyetlen probléma analízise nélkül, míg az elhamarkodott szintézisek – talán éppen a széles körű történeti ismeretanyag miatt – könnyen eklektikához vezettek. Ezek a jelenségek az írott forrásokban és a műalkotásokban egyaránt felfedezhetők.

Az első manifesztum jellegű művészeti folyóirat a francia realisták művészeti elveinek szószólója volt. Az irányzat legnagyobb képviselője, Gustave Courbet az 1855-ös párizsi világkiállítás alkalmával rendezett magánkiállításon (ellenkiállítás) használja először a „realista” terminust képeinek jellemzésére. A katalógus előszavában elhatárolja magát a hagyománytól (klasszicizmus, akadémizmus), és alkotásainak alapjául a valóság megismerését teszi, mivel csak így képes „a korszak erkölceit, eszméit, szellemét felfogása szerint kifejezni”. Courbet realizmus-fogalmának kialakításához hozzájárult Proudhon, Champfleury és Max Buchon elméleti működése. Champfleury 1857-ben tanulmányt ír *Le Réalisme* címmel. Ugyanezzel a címmel jelenik meg Louis-Émile-Edmond Duranty szerkesztésében 1856–57-ben 6 számnyi terjedelemben az a művészeti folyóirat, amely elsőként formálja meg a minden konzervatív szintézissel szemben álló, elvi, társadalomelméleti alapokra fektetett „irányzat-művészet” harci eszközét. A megmerevedett akadémiaival és a romantika illuzórikus totalitásával egyaránt szembefordulva: a realizmus a művészeti alkotásban még meg nem jelenített történések, cselekmények, tárgyak valóságos léte felé fordult, nagyobb tiszteletben tartva

a művészetén kívüli valóságot, mint a már korábban létrejött arányrendszerekben műalkotássá formált természetet.

Alapprincípiumával függ össze, hogy elsősorban a festészet és irodalom (kisebb mértékben a szobrászat) esztétikai kérdéseit kutatja Champfleury, Max Buchon, Duranty és Courbet realizmusa; a környezetet formáló, de nem ábrázoló művészekkel nem foglalkozik. Az irányzat problémafelvetése irodalmi és festészeti; nem terjedhetett ki az építészetre. Ez történetileg jól magyarázható; a hatalmon nem levő osztályok felfogását fejezte ki, mivel egy csupán rövid ideig hatalomra jutó, de többnyire visszaszorított, oppozícióban levő politikai mozgalommal volt szoros kapcsolatban, amely főleg a harc formáit és nem az ezután kialakuló társadalom új építészeti feladatait kutatta. A 19. századi realista irányzat így, nem terjedve ki minden művészeti ágra, sajátos avantgarde mozgalom, művészi attitűd, módszer maradt, de stílussá soha nem vált.⁵

Elméletei aktív, társadalmi folyamatokba beleavatkozó, elavult normák ellen tiltakozó, dinamikus valóság szemléletükkel a 20. század avantgarde manifesztumainak ősvé váltak.

A festészeti realizmus manifesztumai rövidebb életűek voltak és kisebb kört érintettek, mint alkotásai (amelyek egyre átfogóbb elméletek kiindulópontjává váltak), de a 60-as évek végéig izgalomban tartották az egész európai művészeti életet. Az aktualitással, a politikummal, a társadalmi harcokkal kapcsolatos művészet-felfogás a párizsi Kommün bukása után kevés új, a realizmuson túljutó formaképzést inspirált a század utolsó harmadában. A popularizálódott realizmus az akadémiák módszereivel is élt, s a zsánerek megoldásait is átvette. A stabilizált nagypolgári társadalomban a veszélytelen szociológiai zsánerré alakított realista életkép kevésbé okozott ellenérzéseket, mint egy új formai problémát vagy színösszefüggést kutató tájkép vagy csendélet. Talán ezzel is magyarázható, hogy sok passzív ellenállásba kerülő művész (elsősorban Párizsban) a vizuális megjelenítés, a kompozíció elvont kérdései felé fordult.

A társadalom konfliktusainak a művészet környezetformáló szerepével történő megoldása a századvég legelterjedtebb — az uralkodó osztályok köreiből is örömmel fogadott — mítosza. Angliában már a 19. század közepén megindul a fejlett nagyipari társadalom új építészeti igényeinek megfelelő stílus keresése. Bár voltak szemléleti ellentétek, lényegében hasonló célért munkálkodtak az új anyagokat, új szerkezeteket, új statikai megoldásokat kereső építészek s a kézművesség egyszerű termékeit újjáéleszteni kívánó iparművészek. A régi formák utánzását lassan kikapcsolták, s néhány ismétlődő alapelemből egységes stílust alakítottak ki. 1890 után már egész Európában elterjedt ez a stílus, amely minden művészeti ágra kiterjedő, a kor technikai fejlettségének megfelelő, a korábbi történeti stílusok közönségénél nagyobb tömegek változatosabb igényeinek megfelelő szintézis volt. A társadalom „otthonossá tételének” eszméje természetesen nagyrészt csak a polgárság számára realizálódhatott. Azonban azt sem szabad elfelejtenünk, hogy az első nagyobb tömegeket befogadó középületek, világvárosi méretekben tervezett lakások, egészséges és korszerű munkahelyek mind e stílus követelményei alapján jöttek létre.

A sokféleképpen nevezett századfordulói stílus (decorative style, art nouveau, Sezession, Jugendstil), amelynek egységessége egyre erősebbnek tűnik a művészet-

történeti kutatásokban – a kiállításokon, világkiállításokon túl – a probléma-körét elméletileg is kifejtő művészeti folyóiratok segítségével terjedt el. A legelső és legtekintélyesebb az angol *Studio* (1893–), amely az angol művészközösségek terveit, elméleteit közvetítette a kontinens felé, s később az ottani eredményekből is értékelve szelektált. A helyi mozgalmak eredményeit világméretűvé emelte; elvben egyesítette a részletkérdésekben szemben álló csoportokat. Kevésbé érdekelte egy művészeti ág elérhetetlen magasságokba jutó önálló csúcsteljesítménye vagy autonóm problémafelvetése, mint a minden művészeti ágat egybefogó összművészeti rend, egy társadalmilag jól alkalmazható, funkcionális művészeti létezése. Ebben a koncentrátságban a *Studio* és a mintájára létrejött többi európai szecessziós folyóirat is a 20. századi avantgarde folyóirat elődje, noha erős gazdasági bázisa, mérsékelt liberalizmusa, politikai közömbössége ettől sokban el is választja. A 90-es években induló szecessziós folyóiratok (*Pan*, 1895–; *Revue Blanche* 1895–; *Jugend*, 1896–; *Simplicissimus*, 1896–; *Insel*, 1897–; *Volna Šmery*, 1897–; *Ver Sacrum*, 1898–; *Mir Iszkusztva*, 1898–) közül csak a müncheni *Simplicissimus* foglalkozik társadalomkritikával. A többi, egyedül a technika fejlődésében bizakodva, felülemelkedik a társadalom ellentmondásain.

A 19. század stíluspluralizmusa után feltétlenül a művészeti haladás szolgálatában állnak e lapok azzal, hogy minden művészeti ág közös problémáit kutatják. Építéset és képzőművészet, képzőművészet és zene, költészet és zene, mozgásművészetek és téralkotás összefüggéseit, a vonal, a szín, a forma szimbolikus és konkrét jelentéseit elvontabb vagy népszerűsítőbb írások egyaránt tárgyalják e lapokban. A külső forma (tipográfia, könyvdíszítés, illusztráció) egységessége, a legszerényebb műfajok tiszteletben tartása a vizuális művészetek rangsorának megszüntetéséhez vezet, ami szintén a továbbjutás alapfeltétele. Az új források, formaelemek felfedezése a régebbi grand art-nál mélyebb rétegekben, a népművészet felé fordulás (különösen a kelet-európai folyóiratoknál) az egyetemes művészet új fogalmának előkészítéséhez tartozik.

Magyarországon a 19. században és a századfordulón alig van olyan művészeti folyóirat, amely akár a *Le Réalisme* tudományos szocializmushoz kapcsolódó esztétikájához, akár a szecesszió új stílusjegységéhez szorosabban kötődne. A manifesztum jellegű, egy irányzat, egy mozgalom propagálására kiadott folyóirat nálunk még művészeti ágakra specializáltan sem valósul meg; s a megjelenő folyóiratok az iskolák pártolásában sem következetesek. A művészeti kiadványok száma a 90-es évektől feltűnően nő, a napi- és hetilapok is többet foglalkoznak képzőművészeti kritikával, intézmények szerveződnek, de a művészetek integrációja nem következik be. A szecesszió, noha a 90-es évektől a művészet minden ágában jelentkezik, kevésbé tudatos és általános művészeti mozgalom nálunk, mint Angliában, Franciaországban vagy a német és orosz művészeti központokban. Képzőművészetben az impresszionizmus (illetve az ugyanehhez sorolt posztimpreszionizmus) és naturalizmus problematikája az élő és befogadott problémakör Magyarországon a századfordulón. A tudatos szecesszió csak néhány építész és iparművész problémája marad. Irodalom és zene, zene és építéset, iparművészet és festészet összefüggései nem olyan világosan és egyértelműen merülnek föl, mint másutt – egy folyóiraton belül. Jellemző példa Lyka Károly tekintélyes és magas színvonalú folyóirata, a *Művészet*, amely minden törekvést pártol az

akadémikus hagyománytól a „finom naturalizmusig”, a plein airtól az ezzel szembe forduló fiatal művészekig; illusztrációiban, kritikáiban is egyaránt kerüli az irányzatosságot. A szecesszió folyóiratainak egységes hangvételét és külső képét leginkább a Magyar Iparművészet egyes évfolyamai és a rövid életű Szerda, Magyar Szemle, Auróra és Ház c. folyóiratok közelítik meg. Az irodalmi, építészeti, iparművészeti szecesszió nálunk külön-külön jelentkezik — s a mozgalom filozófiai párhuzamai úgyszintén.⁶ A művészeti élet legsikeresebb folyóirata, a Nyugat is főleg irodalmi lap. Bár művészeti kritikáiban 1910 után kiemelt helyet biztosít az impresszionizmuson túljutó törekvéseknek (Nyolcak!), ezeket sem egy általános korstílus igényével és szempontjaival ítéli meg.

A magyar szecesszió heterogén jellege azzal is magyarázható, hogy a mozgalom viszonylag későn, a 90-es évek második felében, s már racionális kritikájával együtt vált ismertté. Az eredményeket a művészek így nem érezték véglegeseknek és megnyugtatóknak, s úgy léptek át a szecesszió, hogy problémakörében túlságosan el sem merültek. Egyetlen kivételként említhetjük ebből a szempontból a KÉVE művész-egyesületet, amely bár kevés vérbeli tehetséggel működött, célkitűzéseiben, kiadványaiban egyaránt az európai szecesszió nagy műhelyeinek példáit követte. E méltatlanul keveset emlegetett s éppen az impresszionista kritika által valóságos értékeinél jóval alább becsült művészegyesület⁷ — amelynek története még feldolgozásra vár — kiadványainak egységével elődje a 10-es évek manifesztum-formákat kereső magyar avantgarde-jának.

A SZECCESSZIÓ KRITIKÁJA. AKTIVITÁS ÉS MEDITÁCIÓ AZ EXPRESSZIONIZMUSBAN

1905 után egész Európa túlélt a szecesszió. Ez nem azt jelenti, hogy a szecesszió elemei nem éltek tovább építészetben, iparművészetben, a zeneművészet vagy festészet egyes alkotásaiban. Azonban a nagy egység álma, a teljesen kész stílus befejezettsége s egyensúlyának tisztelete kétségessé vált. Szemléletes példát találunk erre a szembe fordulásra a századelő egyik új utakra induló építészenek, Adolf Loosnak a szecesszió kritikáját tudatosan művelő új művészeti folyóiratban, a Sturm-ban közölt cikkei között.⁸ Loos tanmesét ír egy „szegény” gazdag emberről, akinek mindene megvolt. Volt pénze, társadalmi állása, gyermeke, felesége, de ő a „művészetet” is akarta. Elment hát az építészhez, s megkérte: ajándékozza meg őt a művészettel. Az építész eljött, s előbb minden régi bútort kidobott, aztán teljesen átalakította a gazdag otthonát. Nagyon boldog volt a gazdag ember, mert már mindenütt művészet vette körül. Minden szobában színszimfónia fogadta. Összehangolt színekkel formatervezett volt a széke, asztala, kilincse, tányérja és hamutartója. Dicsérték a barátai és a művészeti lapok (!). Később kicsit boldogtalanná vált, mert hiába kérte a háza előtt dolgozó útkövezőket, hogy a Radetzky-induló ritmusára dolgozzanak, azok rá sem hederítettek. Születésnapján az építész jött hozzá. „Nézz: kaptam néhány ajándékot — kezdte mesélni a gazdag ember, mutogatva néhány ismeretlen holmit a lakásban. — Hogy engedhette meg? — kiáltott az építész. — De hát én már nem kaphatok semmit? — kérdezte elszomorodva a gazdag ember. — Nem — felelte az építész —, tőlem mindent megkaptam. — S ha

esetleg egy képet akarnék a Szecessionból? — tette fel a keresztkérdést a gazdag ember. — Nincs hely — felelte az építész röviden. Erre a gazdag ember nagyon boldogtalan lett. Most már semmi új nem jöhet? Minden kész, minden tökéletes?! Ez a kétségbeesésbe torkolló, komikusan ijedt hang Európa hangja, ahol nem lehetett tartóssá tenni a szecessziót.

A társadalmi nyugtalanság (1905 az első orosz forradalom éve is), a tudományok fejlődése, az ezzel járó világszemléleti bizonytalanság, az egyéni és közösségi méretekben erősödő pszichikai feszültség nem bírta tovább a túlfinomult harmóniavilágot, felszínre hozta rejtett konfliktusait. A művészetben sokféleképpen jelenik meg ez a változás. A korszak egyik legígéretesebb, fiatalon érett festője, Picasso, darabokra szaggatja csodálatos szín- és formaritmusú álmvilágát, s még csak elemeit sem használja fel 1905 után kezdődő új korszakában. A szecessziós grafika lágy hullámvonalait, nagy, gömbölyded formáit durván megtörő vonalakkal, kemény, töredezett formákkal cserélik fel a drezdai Brücke-csoport fametszői. A Monet-tisztelő orosz szecessionisták (Goncsarova, Larionov, Malevics) egyszerre a legtriviálisabb hangba csapnak át, s az orosz baka életéről, a falusi munkákról kezdenek feszült, nehézkes, geometrikusan tagolt képeket festeni. Egy sor párizsi festőt éles szinkontrasztjaikról Vadaknak nevez el a kritika. Még a nyolcvan évvel korábbi elveket (Barbizon!) őrizgető Nagyányán is „rikoltó képeket” kezdenek festeni a fiatalok. A 19. századi fejlődésnek megfelelően első sorban a festészetben, rajzművészetben kezdődnek az új törekvések; 1912-ben lépnek át a plasztikába (konstrukció, collage), és 1919 körül következik be a nagy áttörés az építészetben (Bauhaus, orosz építészkolák).

Az expresszionizmus a legátfogóbb, legtöbb jelenséget magyarázó művészeti mozgalom 1905 után. Előzményei már a 80-as évek végétől felfedezhetők a szecesszió kivül és belül, de önálló formavilágú stílustörekvéssé csak az első évtized második felében vált. (Nevét pedig csak a 10-es években kapta.⁹)

Az építészetben is elválasztható a szecessziótól a hangsúlyosabban tagolt, a túlzott dekorativitást kerülő térformálásával, drámaian mozgatott tér- és tömegrendszerével. Kompozicionális szigorúsága, funkcionálizmusa pedig az utána következő építészeti stílus: a konstruktivizmus előkészítője lesz.¹⁰

Az expresszionizmus átalakítja és dinamizálja a realista formanyelvet. Egészen korai formájában pszichikai tartalmakkal tölti meg az impresszionizmust (Van Gogh), tagolja a szecessziót, és előkészíti a primér érzelmeket non-figuratív formában kifejező absztrakt művészetet. Az expresszionizmus elméleteinek elemei csaknem mindegyik egykorú irányzatnál megtalálhatók. Különösen erősek a számai Közép- és Kelet-Európában, de bizonyos vonatkozásban a futurizmussal és fauvizmussal is kapcsolatba hozható. Lázás kérdőjelei először Párizsban találunk feleletre — a kérdésnek és feleletnek egyaránt felfogható kubizmusban. A megoldatlan világszemléleti és stílusproblémákkal küzdő 20. századi művészet mint mentőövbe kapaszkodik az új festészeti térszemlélet kidolgozásába, a formákat örök érvényűvé tevő geometriába. A feleletek rendszere a kubizmustól a konstruktivizmusig egyenes fejlődést mutat, s egyre használhatóbbá válik új stílus teremtéséhez. Az expresszionizmus zaklatott, lázas kérdéseinek el kellett terjedniük egész Európában ahhoz, hogy az első fázisában még sok romantikus-expresszív vonást tartalmazó kubizmusnak előkészítse az utat, megadja a fejlődési lehetőséget.

Az 1905 után fellépő avantgarde irányzatok elméletei keverednek egymással, az egyes művészek oeuvre-jében és csoportok történetében sem lelhetők fel tiszta formákban. 1914-ig az impresszionizmuson, szecesszióon túljutott irányzatok egymás kiegészítésén és közös nyelv megtalálásán munkálkodnak. Ugyanakkor az európai romantika megújulásának korszaka a 20. század első két évtizede – sajátos utópikus historizmusával, a múlt helyett minden érdeklődésével a jövő felé fordulásával, irracionális és racionális elemekből épülő új művészet- és életesz-ményével.

Ebben a korszakban virágozniok kellett a manifesztumoknak.

Egy 1848-nál radikálisabb, 1871-nél általánosabb európai forradalom kísértett politikában és művészetben egyaránt. Az első világháborúval az uralkodó osztályok ezt igyekeztek bármi áron elfojtani. A nehéz háborús évek után a mégis kirobbanó forradalmak a politikai, társadalmi avantgarde aktivitásának eredményét és csúcseit jelentették. A korszak vége 1922 – a világorradalom elnapolásának éve. E történelmi fordulat után az avantgarde mozgalmakból kinövő, a vizuális művészetek minden ágát egyesítő új stílus, a konstruktivizmus – eredményeiben – a szecesszióhoz hasonlóan neutrális megtestesítője lett a technikai fejlettségnek. Ekkor azonban lassan el kellett veszítenie a társadalom teljes átforgálásának igényét, a művészeti mozgalmak maximális programját.

Közép- és Kelet-Európa 10-es évekbeli művészeti mozgalmainak jellemzésére az expresszionizmuson belül feltétlenül használható az aktivizmus fogalma. Az elnevezés a szakirodalomban csaknem teljesen elsikkadt. Összefoglalások alig említik. Tiszta formaanalízisek tévesen a fasizmus művészeti előkészítőjének tartják.¹¹ A marxista igényű kritika sokszor teljesen azonosítja az anarchizmus-sal.¹² Az elnevezést a Berlinben megjelent Die Aktion című folyóirat művészeti köre, valamint a magyar Tett és Ma folyóiratok köre alkalmazta hosszabb ideig a maga művészetére. (1916–1925 között Németországban – Ziel –, 1919-től Jugoszláviában – Zenit – voltak még aktivista jellegű csoportok és kiadványok.)

Az expresszionizmuson belül megfigyelhető a polaritás az akció, a kifelé forduló, társadalmi folyamatokba beleavatkozó művészi magatartás és a meditáció, a befelé fordulás között, amely elsősorban immanens művészeti kérdésekre, pszichikai problémákra irányított kutatásokat jelent. Legjobb példa az utóbbira a müncheni Blauer Reiter-kör tevékenysége. Az előbbihez pedig odasorolhatók a futuristák, a moszkvai kubofuturisták, első jelentkezésükkor a szuprematisták, a német expresszív realisták, a drezdai Brücke-csoport, a lengyel, cseh, délszláv avantgarde csoportok s a fent említett két aktivista csoport munkássága, sőt Magyarországon bizonyos mértékben a Nyolcak csoportja is. Ezek a csoportok lényegében a 19. századi realisták magatartásmódját folytatják, bár ezekre soha nem hivatkoznak, s előzményeiket inkább a szecesszióban keresik. A társadalmi folyamatokba beleavatkozás, a tiltakozás, agresszivitás, a hagyományok tagadása, a konzervatív intézményekből kiválás az aktivizmus magatartásformája. Ehhez hozzátartozik a meditatív, elvont művészeti törekvések eredményeinek terjesztése és dinamizálása is.

A 20. századi művészetben kezdettől fogva megtalálhatók a tudományos munka módszereivel dolgozó, külön világban élő művészek – s a társa-

dalmi-művészeti mozgalmakban dolgozó aktivisták. A polaritás önmagában nem jelent értékkülönbséget. Nem lehet az avantgarde művészetet ennek alapján két részre osztani, s bármelyik pólus magasabbra helyezésével elemezni. Igaz, hogy erre az eddigi feldolgozások már számos példát nyújtottak. Sőt, feldolgozási módszerek is keletkeztek, melyek alapján egyik vagy másik pólus teljesen eltűnt a történelmi folyamatból, vagy csak mint negatív példa került említésre. Úgy véljük azonban: mennél inkább történelemmé válnak ezek az évtizedek és függetlenednek az értékek, a mindkét oldal felé forduló érdeklődés új eredményeket hoz majd a korszak megismerésében.¹³ Az aktivitás – meditáció problémája csak a forradalmak alatt, majd a 20-as években jelentett problémát egyik vagy másik magatartáshoz, módszerhez tartozó művész számára. Az első korszakban a visszavonultabb, elvontabb kutatások is az aktivitás egy formájának tűntek, mint ahogy valóban azok is voltak. A második korszakban az egyes államokban létrejött művészetpolitika kiegyensúlyozottsága vagy türelmetlensége határozta meg a két pólus viszonyát, serkentette vagy gátolta működésüket. Az egész tárgyalt időszakra vonatkozik viszont, hogy egyes országokban a művészet helyzete determinálta a fokozott aktivitást. A művészeti központ történelmi helyzete nem volt közömbös tényező. Sem Párizs, sem München karakterének kialakulása nem véletlen, ha 19. századi előzményeire gondolunk. Hasonló, csak elvont művészeti kérdésekkel foglalkozó, nemzetközi iskola nem jöhetett létre sem Moszkvában, sem Prágában, sem Budapesten. Ahol pedig a művészeti hagyományok nem voltak olyan folytatólagosak (furcsa dolog, de még az akadémikus hagyomány is jelent valamit), ott csak a robbanás és a robbantás hozhatott új eredményeket. Az aktivitás, a társadalmi harc elengedhetetlen volt.

A MAGYARORSZÁGI AKTIVISTÁK ELŐDEI ÉS PÉLDAKÉPEI

AZ AKTION ÉS A STURM FOLYÓIRATOK KÖRE

„A harc, amit folytatunk s amit mennél szélesebb körben általánosítani szeretnénk – írja a magyar aktivizmus szervezője és vezetője, Kassák Lajos –, az nem az anarchiát akarja felidézni, hanem egy új, a mainál kollektívebb társadalmi állapot kialakítását készíti elő. Elszigeteltségünk csak Magyarországra vonatkozik. Kint külföldön vannak már társaink, művészetben is, politikában is.”¹⁴

Kik voltak a magyar aktivisták mintaképei és társai? Irodalomban és képzőművészetben több irányban jelölték meg őket. Az irodalomban a Walt Whitmantól Verhaerenig, Apollinaire-ig ívelő szabadvers költészet, Romain Rolland, Ivan Goll, Ludwig Rubiner prózája, a politikában Karl Liebknecht s a német Spartacus-mozgalom, a képzőművészetben – a legerősebben hangoztatva – egy ideig inkább csak eszményképként a kubizmus, valójában pedig a német expresszionizmus s egyes jelenségekben a futurizmus. Szervezeti módszerekben, kiadványokban a két nagy berlini expresszionista folyóirat, a Sturm és az Aktion volt a magyar aktivisták példaképe. E két folyóirat részletesebb ismertetése elengedhetetlen előzménye a Tett és a Ma köre feldolgozásának.

Mindkét lapot Berlinben adták ki. 1910-től (Sturm), illetve 1911-től (Aktion) – más-más céllal, más közönség számára.

A Sturm 30 000 példányban jelent meg, s kezdettől fogva speciális művészeti folyóirat, illetve egy ideig hetilap volt. Herwarth Walden, a Sturm szerkesztője (író, zeneszerző; rendkívül mozgékony szervező tehetség) korábban már három folyóiratot adott ki (Komet, Morgen, Der Neue Weg). 1903-ban művészegyesületet is alapított (Verein für Kunst), ahol színházi előadásokat, koncerteket is rendeztek. A Sturm is folyóirat, kiállítóhelyiség, műkereskedés és színpad volt egyszerre – erőteljesen hangsúlyozott nemzetközi programmal, liberális, szabadgondolkodó értelmiségi körök támogatásával. A szerkesztő Bécsből, Münchenből, Drezdából és Párizsból a legjelentősebb művészeket nyerte meg a folyóirat számára. A lelkes műértőként, elmélyült gondolkodóként, nagy kultúrájú intellektüelként és rokon-gondolkodású művészként egyaránt jól szereplő Herwarth Walden Kokoschkától Delaunay-ig, Kandinskytól Fernand Léger-ig, Franz Martól Paul Klee-ig igen sok fontos európai művészt barátjává, kiállítójává, cikkírójává fogad. Az első számban Rudolf Kurtz által megfogalmazott programban a Sturm a művészetben az „új” keresését értékeli. Elítéli, hogy Berlinben 1910-ben még mindig a naturalizmusnak van a legnagyobb közönsége, s az ugyanebben a számban közölt, korábban idézett Adolf Loos-cikkkel a szecesszióval is szembe fordul.

A 12. számban jelenik meg az első művészi reprodukció, Oskar Kokoschka rajza – az expresszionizmus manifesztumaként. Ő lesz a Sturm legelső, állandó rajzolója. Pszichikai elemzésnek is beillő finom rajzportréi (Adolf Loosról, más

művészekről, gyűjtőkről), lírai és teljesen új ikonográfiai hangsúlyokkal értelmezett bibliai jelenetei, gátlástalanul expresszív, felszabadultan erotikus szerelmi jelenetei robbanékony és izgalmas léggört teremtenek a Sturmban.

A Sturm esztétikai nézeteiben lényeges gondolat, hogy a legindividuaisabb művészet egyben a legáltalánosabb is, s mint ilyen, az egész emberiséghez szól. A pszichikai felszabadítás, az egyéniség új értelmezése Nietzsche és Freud elméletei alapján a Sturm központi problémája lesz. Így az expresszionizmus befelé forduló, meditatív ágának szócsövéné válik, bár a társadalmi reformok (különösen az egyéni életre vonatkoztatva) helyet kapnak gondolkörében. A világháború idején internacionalizmusa, tiltakozása, szellemi rezisztenciája erősödik. A Sturm erősen Európa-centrikus. Az európai kultúra hagyományait tiszteli, de egyetemes megújulást keres. Közli a futuristák kiáltványait, reprodukálja műveiket, de érezhető, hogy közelebb állnak írói és szerkesztői a Blauer Reiter-kör kozmikus távlataihoz, romantikus űs-kereséséhez, Apollinaire és a kubista kör hagyomány-értelmezéséhez. A hagyomány nem az antikvitást, hanem az Európa születésénél bábáskodó kor, a középkor kultúrájának vállalását jelenti. 1913-ban megjelenik a Sturmban Apollinaire *Égőv* című verse franciául, amely legmagasabbrendű költői kifejezése az akkori nyugat-európai gondolkodásnak a hagyományról, művészetről s a múltat jelennel és jövővel összekötő szálakról:

„Végül is unod e régi világot, csupa rom
Ó pásztorlány Eiffel-torony a hidak nyája béget e hajlalon.
G örög és római korban éltél és ebből elég ma néked.
Európában csak te nem vagy antik ó kereszténység, s hiába . . .”

(Radnóti Miklós fordítása)

(Csak zárójelben jegyezzük meg, hogy a Tett első külföldi költőtől közölt írása is Apollinaire-vers: A Saint Merry muzsikusa.)

A keresztény kultúrához hasonló, nagy világszemléleti és nemzetközi egység után vágyakozik a Sturm értelmiségi köre, s ezért érinti rendkívül érzékenyen a világháború. „Évek kellene, míg ezeket az élményeket megértjük — írja 1915-ben Franz Marc, aki néhány nappal később a háború áldozata lesz. — Gondolkodni nem tudunk. Álom ez a háború vagy az otthon álom? Az utóbbi években mi sok mindent megvilágosítottunk a művészetben és az életben. Új dolgokat fedtünk fel — ezt [ti. a háborút] senki nem akarta.”

A háború mint kiismerhetetlen hatalmas erő, furcsa, groteszk játék jelenik meg 1915–17 között a Sturmban Paul Klee rajzaiban. Ezek előrevetítik a keserű, kételkedő „agnosztikus” irányzatok, a dadaizmus, a szürrealizmus árnyékát.

A Sturm olvasója a 10-es években áttekintést kaphatott a 20. századi művészet összes egykorú törekvéséről; Delaunay, Worringer, Kandinsky írásain keresztül szembekerült a legelvontabb elméleti kérdésekkel, találkozhatott a formafejlődés minden fázisával. A Sturm olvasója benne volt az európai problematikában, s ha a fejlődés kereteibe beillő művész — vagy művészcsoport tagja — volt, bármikor bekerülhetett a Sturm munkatársai közé, mert a szerkesztőnek nem voltak exkluzív szempontjai. Walden igen nagy figyelmet szentelt a kelet-európai fejlődésnek; erős lengyel, cseh, orosz kapcsolatai voltak. Sokszor adott ki különszámot egy-egy

ismeretlen csoport bemutatására. (Volt a Mával foglalkozó száma is.) A Tett és a Ma körét kezdettől fogva pártolja, több tagjának lehetőséget ad a megjelenésre. A magyar irodalommal és művészettel a Ma körén kívül is vannak kapcsolatai. (Karinthy Frigyes, Kosztolányi Dezső, Tömörkény István, Móricz Zsigmond írásai, Scheiber Hugó, Péri László, Kádár Béla, Kassák Lajos, Moholy-Nagy László, Máttis-Teutsch János képeinek reprodukciói jelennek meg a Sturm-ban.)

A Sturm úttörő volt az expresszionizmus kiadványai között. Valószínűleg a Blauer Reiter-almanach szerkesztői is Waldentől nyerték az ötletet elméleteik közzlésére. Korábban a drezdai Brücke csak rövid manifesztumot adott ki. A Sturmhoz hasonló volt az orosz Apollon (1907–1917) és Zolotoje Runo (Aranygyapjú, 1908) folyóirat. E két művészeti szemle Fauve-, majd kubista hatásokkal a Mir Iszkusztva (Művészet Világa) kezdeményezéseit és nemzetközi orientációját követte.

*

Az Aktion 1911-től 1913-ig nem művészeti, hanem politikai lap. Gótbetűs, illusztráció nélküli; a későbbi Aktionnal szinte csak címében, szerkesztőjében és néhány munkatársában egyezik. Újabb formáját 1913-ban nyeri. Expresszionista grafikát hozó illusztrációs anyaga, világos tipográfiája ekkortól első pillantásra jelzi rokonságát a Tettel és a Mával, melyek munkatársai már ebben a formájában ismerték meg.

Az Aktion indulásánál a differenciálódó német munkásmozgalom szélsőbaloldali, anarchizmushoz közeledő ágának egy írókból, publicistákból álló kisebb csoportja bábáskodott. Ehhez később egy elég nagyszámú, grafikusokból álló képzőművész csoport csatlakozott. A szerkesztő, Franz Pfemfert alakját egyes korszakaira jellemző individuális anarchizmusa, túlzott politikai őszintesége és naivsága miatt már régen magába szívta a történelem. Lapjának karaktere is annyira a történeti eseményekhez kötött volt, s ő maga olyan sokféle lépett fel kritikával, hogy a későbbi visszatekintésekből csak kimaradhatott.¹⁵

A munkásmozgalomban a baloldaltól politikai romantizmusa, irodalmi-művészeti orientációi miatt könnyen elnyerte a kispolgári elnevezést; a jobboldaltól pedig, amelyet kezdettől fogva élesen támadott, az elhallgatás, a meg sem említés fölényességét. Az Aktion antiimperialista, antinacionalista, pacifista és anarchista lap volt. 1919-ig egyfolytában radikalizálódott. 1922-ig együtt haladt a világforradalom híveivel. 1922-től pedig egyre inkább különálló, rezignált, csalódott, reformista, illetve fel-feltörően anarchista programot hirdetett.

A filozófiában az Aktion Nietzsche tanításaira támaszkodott, bár sokat és részletesen foglalkozott a marxizmussal is. Egy korabeli német méltatója szerint: „Minden aktivizmus közvetlenül Nietzschétől származik.”¹⁶ Nietzsche filozófiája nélkül – amelynek hatása óriási volt a századfordulótól kezdve – az egész expresszionista líra csak túlhajtott romantika lett volna.

A cselekvés, az egyéni és közvetlen tett programja Nietzsche tanításai mellett a munkásmozgalom bakunyinista ágának internacionális elhatározásaival is egybeeshetett. Az Aktionban Franz Mehring, aki szintén állandó cikkírója a lapnak, egy igen szemléletes cikkben rajzolja meg Bakunyin portréját. „Voltak hibái,

de vonzó egyéniség volt” — írja. 1848-as európai szereplését, későbbi forradalomcsináló buzgóságát, oroszországi működését szinte legendás hőstetteként írja le. Az 1872-es hágai kongresszuson történt kizárását a szociáldemokraták közül őszintén fájlalja, s cikkét így fejezi be: „Szobrot kellene állítani neki.”

A szociáldemokrácia balra tolódó ága szükségszerűen közeledett az anarchizmushoz, s azzal csak a kommunista állam megszilárdulása idején szakított. Érdekes momentum, hogy 1918-ban Lenin szobrot állíttatott Bakunyinnak.¹⁷

Az Aktion politikától különválasztott művészeti programot nem ismert, bár néhány politikával nem foglalkozó író és művészt is munkatársai közé fogadott. Központi mondanivalója a forradalom és a háborúellenesség; ez a hasábjain között rajzokat, grafikákat sajátos ikonográfiai egységgé formálja az európai expresszionista grafika történetében. Wilhelm Morgner, Ludwig Meidner, Morris Melzer, Max Oppenheimer, Hans Richter, Richter-Berlin, Josef Eberz, Franz Schulze grafikáival az expresszionizmus tematikus, realista hagyományokat őrző rétegeit, míg az 1914-től állandó munkatárs Karl Schmidt Rottluff műveivel a drezdai Brücke merész formaújításait, Lyonel Feininger lírai rajzaival a szocialista eszmék költői interpretációját, Egon Schiele műveivel pedig a bécsi szecesszióból kiinduló, pszichikai problémákba mélyülő portréművészetet reprezentálja a lap.

A lap hasábjain között francia művészek közül — jellemzően — az első a tartalomban és kifejezőeszközökben egyaránt ősként tisztelt Daumier. Felvonul továbbá az állásfoglalásban, önfelemésztésben, kifejezésben egyaránt példakép Van Gogh, a humanistaként és klasszikus mesterként tisztelt Cézanne, a grafikai stílusában követett Toulouse-Lautrec és Valloton, majd utánuk Picasso — rózsaszín korszakbeli, majd kubista rajzaival. A kubizmusból a legezektább csoport, a Section d'Or, azaz Léger, Derain és Marie Laurencin szerepelnek. A reprodukálás mértékét a lap helyzete és a háború is megszabta, de nyilvánvaló, hogy a válogatás nem egészen véletlen.

A nemzetközi kapcsolatokat az Aktion, bizonyára nem politikamentes céllal, a francián kívül cseh és orosz számok kiadásával is hangsúlyozza. A cseh számban Aleš, Kubiček, Hofmann és Čapek művei szerepelnek. Az orosz szám alig közöl orosz képzőművészetet, s az irodalmat is az elérhető 19. század (Puskin, Nyekraszov, Dosztojevszkij, Turgenyev, Tolsztoj) és csupán két Alekszandr Blok-költemény reprezentálja. E számban közli viszont az orosz avantgarde-ra oly nagy hatást gyakorló Vlagyimir Szolovjev Nietzsche-interpretációját. Az orosz számban érdekes epizód néhány közkatona levele, amelyek valóságos népköltészeti alkotások, s a parasztkultúra nemzetköziségét jelzik. E kultúra világa mellett a városi avantgarde egyetlen csoportja sem ment el észrevétlenül.¹⁸

Az Aktion maximális kritikára törekedett a politikában és a művészetben is. Csatatereket, holttetemeteket, szenvedőket ábrázoló rajzai, a tudatosan aktualizált nagypénteki számok Passió-ábrázolásai, halottsiratásai, apokalipszisei ítéletalkotó programját hitelesítették olvasói és munkatársai felé egyaránt. A munkatársakat egyénenként reprezentáló számok izgalmas, erőteljes portréi és önportréi a csoport elmélyült felelősségtudatáról vallanak. A világ eseményeiről leplezés nélkül mindent tudni és tudósítani akartak; a mozgalmakat, forradalmi harcokat alaposan elemezték, s a forradalom ügyét veszélyekkel, különösebb szervezettséggel nem törődő személyes állásfoglalásokkal akarták segíteni. Az Aktion

a legnagyobb elismeréssel fordul a háború ellen személyesen tiltakozó Karl Liebknecht, a politikai aktivitásban fáradhatatlan Rosa Luxemburg, majd a Spartacus-szövetség tevékenysége felé. Már 1914 februárjában közli Rosa Luxemburg békebeszédét, amelyben az a szociáldemokraták háborút pártoló álláspontját bírálja. Rendkívül érdekes és valóságos politikai montázs a háború idején egyik rovata (Ich schneide die Zeit aus). Az egykorú német, francia, amerikai és olasz lapokból híreket, cikkrészleteket ollóz össze, s pusztán az egymás mellé rakással leplezi le a korszak haladást gátló ideológiai tendenciáit.

Az Aktion 1917-től kezdve rendszeresen és részletesen közöl híreket az orosz forradalomról, majd a többi európai forradalmakról. A magyar Tanácsköztársaságról is értékes elemző anyagokat találhatunk lapjain. Lenin beszédeit, intézkedéseit, felhívásait rendszeresen közli – a legviharosabban helyeselve 1918-as levelét Európa és Amerika dolgozóihoz, amelyben világforgalomban szólítja fel őket.¹⁹ Az ezt követő hónapokban az Aktion gárdája nyílt csatlakozást hirdet a kommunista párt felé. „Mi kommunista anarchisták – írja 1919-ben Erich Mühsam – Marx és Bakunyin elveinek újraegyesítését kívánjuk.”²⁰ Mühsam szerint „már ezt a célt szolgálja Lenin zseniális politikai lépése, a diktatúra és a tanács hatalom egyesítése”. Az Aktion munkatársai – általában – Lenin politikáját Marxra és az orosz munkásmozgalom bakunyinista ágának elvi előzményeire egyaránt visszavezetik, mert így tudják lelkesedésüket és csatlakozásukat önmaguknak megmagyarázni. Nagy törést és meg nem magyarázható megrendülést okoz számukra a világforgalom közvetlen megvalósításának elvetése és az oroszországi NEP-korszak kezdete. Gazdasági kérdésekkel nem foglalkoznak, de előtérbe kerül a „szellemi, pszichikai és morális forradalom” szükségessége. Az anarchisták 1922-ben éppúgy, mint már 1848-ban, a forradalom eredményeit féltik, s mindenféle stabilizáció elvetésével az örök forradalmi helyzetet érzik a fejlődés zálogának.

A történeti feltételekkel és szükségszerűségekkel éppúgy nem törődnek, mint háborúellenes harcukban, amikor ismerték a háború okait és összetevőit, a csoportjuk kicsinségét is, mégis gondolkodás nélkül belevetették magukat merész háborúellenes akciókba. Azt, hogy ez akkor milyen fontos volt, büszkén ismerték el, s joggal a háború utáni években is, de később szembekerültek a valóságos történeti helyzettel, amikor dinamikus szemléletüket állandósítani akarták. Rosa Luxemburg (posztumusz kiadású) írása – az orosz forradalomról írt kritikai méltatása – az imperialista háborút és a német munkásmozgalmat teszi felelőssé az egy országra korlátozott proletárforradalom történeti törvények szerinti nehézségeiért. „A bolsevikok mindent megtettek – írja –; egy hibátlan szocialista forradalom egy izolált, háború pusztította, imperializmus által tönkretett, a nemzetközi proletariátustól elzárt országban: világcsoda lenne.”²¹ Luxemburg a demokrácia és diktatúra arányainak kérdésében, az értelmiség szerepének értelmezése tekintetében lát problémákat az orosz forradalomban; sürgeti a politikai aktivitás sokoldalúságát, a dinamikus ható improvizációkat. Az aktivisták a „szellemi forradalom” eszméjét Rosa Luxemburg izgalmas, részletesebb feldolgozásokra váró életművéből merítik.

Az Aktion szemléleti változásai a Ma történetében is sok fordulatot magyaráznak, bár nem lehet a két mozgalmat távolról sem azonosítani. Az Aktion háború-

ellenességének, 1914–15-ös szereplésének közvetlenebb leszármazottja a Tett, majd a munkatársaiból új lapokat indító kisebb közösségek (Internacionálé, Vörös Lobogó), míg a Ma több vonatkozásban ötvözni akarja a Sturm és az Aktion szerkesztési elveit.

A Ma a 20-as években túllép az expresszionizmuson, míg az Aktion 1922 körül nemcsak a világpolitika, de a világ művészetének változásait sem képes elfogadni. A konstruktivizmusról nem vesz tudomást, a jelentkező új klasszicizmustól pedig megriad.²² Az expresszionizmus konzerválója, megoldásainak ismétlője lesz – egyre jobban kihűlő tartalommal. A Ma a 20-as években is az egykorú művészeti problematika interpretációját adja. Az Aktion és a Ma közvetlenebb kapcsolata csak 1919-ig feltételezhető; 1922-ig pedig ideológiájukban, politikai állásfoglalásaikban vannak rokon vonások.

Néhány cikkátvétel²³ és a tipográfiai rokonságon kívül felfedezhetünk konkrét ikonográfiai kapcsolatot az Aktion és a Ma grafikái között. Az Aktion Passio-, siratás- és háború-értelmezése (Heinrich Salze és Emil Maetzel Siratást ábrázoló grafikái) nemcsak Käthe Kollwitz Karl Liebknecht-emléklapjára, de a magyar grafikára és festészetre is hatottak (Uitz Béla: Siratás, háborús rajzok; Perlrott-Csaba Vilmos: Krisztus levétele a keresztről; Derkovits halottsiratásai).²⁴ A Krapp A vezér áldása című rajzán Bortnyik A próféta címen készült, grafikában, olajban egyaránt megjelenő Kassák-paródiájának kompozícióját fedeztük fel, Franz Schulze grafikai portréi között pedig Bortnyik 1919-es Lenin-portréjának és Liebknecht-portréjának rokonait. A Lenin-portrén Bortnyik érettebben, következetesebben oldotta meg az arc geometrikus szerkezetét, plasztikai hatást keltő fekete-fehér tagolását, míg Schulze grafikája naturalisztikusabb vonásoknak is helyt adott. Az Aktion grafikái közül még Felix Müller Franz Mehring-portréja, Karl Jakob Hirsch Eugén Leviné-portréja és Franz Schulze Trockij-portréja tartozik bele ebbe a kubisztikus-expresszív kisgrafikában is monumentális hatásokat kereső portrétípusba.

Ludwig Meidner bonyolult, sokalakos háborús jelenetei Uitztól Derkovitsig sok ikonográfiai kapcsolatot felvetnek. Otto Felixmüller hátraejtett fejű halott munkása is visszatérő motívum sok magyar grafikán (Derkovits, Sugár Andor, Háy Károly László, Berda Ernő művei). Iskolásabb kapcsolat van Beye portréja és a Ma körében induló Schadl János önarcképe között, s hasonló jellegű Rudolf Grossmann Quartettje (tusrajz) és a Ma körében expresszionistává váló Diener Dénes Rezső tusrajza között.²⁵

A Ma körében terjesztett és nyilván sokszor forgatott folyóiratok illusztrációit azok a művészek nézték meg tüzetesebben, akiknek az ikonográfia-program fontos volt, s azok, akik az új grafikai stílus elemeit ezekből tanulták meg. A két folyóirattal való kapcsolat természetesen mélyebb és általánosabb, mint a grafikai megoldások összefüggése, de mindez a hatások jelentőségét jelzi. Kassák Lajos elemző visszaemlékezéseiben, lapjainak történetét feldolgozó írásaiban többször utal arra, hogy a Tett és a Ma az Aktion és a Sturm szempontjait, célkitűzéseit integrálta.²⁶

A TETT ÉS A MA KÖRÉBE KERÜLŐ MŰVÉSZEK KORÁBBI SZEREPLÉSE. A MOZGALOM ELŐTÖRTÉNETE

A Tett és Ma köre jellemző kifejezésmódjával, attitűdjével, felgyorsult formaritmusával jól elkülöníthető irányt jelez a magyar képzőművészetben, de stílusának alapelemei már a csoport megalakulása előtt megtalálhatók a csoport jelentősebb tagjainál. A csoportot szervező Kassák érdeme a művészek kiválasztása, a közös szempontok kidolgozása, az egyéni fejlődések irányának az általános európai fejlődés irányába igazítása volt.

Amikor a 10-es évek elején Kassák Lajos és Uitz Béla együtt nézegetik a Művész-ház kiállításait, megállnak egy-két ismeretlen fiatal művész alkotása előtt. Nemes Lampérth József, Kmetty János, Bohacsek Ede műveire már ekkor felfigyelnek. Sem a kiállítás helye, sem a Kassák visszaemlékezésében felsorolt nevek nem közömbösek a mozgalom előtörténete szempontjából. A Művészház,²⁷ a Salon des Indépendants magyarországi rokona, demokratikus kiállításpolitikájával, zsűrimentes tárlataival utat nyitott a fiatalok számára. A magyar avantgarde képviselői mellett az egykorú külföldi művészet jelentősebb alkotásai is szerepeltek tárlatain: a francia impresszionistáktól Picassóig, Matisse-től Derainig és Kokoschkától Kandinskyig igen sok fontos művész alkotásait bemutatta. A Művészház kedvezőbb anyagi feltételekkel és merészebb, egységesebb vezetéssel a Sturmhoz hasonló vállalkozássá fejlődhetett volna, ha a háború kitörése meg nem akadályozza. Azok a bátor kezdeményezések, amelyek az ellenséges országok művészetének bemutatásában a Sturmot jellemezték – a magyar viszonyok között nem jöhettek létre.

A Művészház kiállításain az aktivista mozgalom későbbi szervezői áttekin-tést kaphattak az egyetemes művészeti fejlődésről, s találhattak fiatal művészeket, akik a 20. századi művészet feladatait ismerték, s új megoldásokkal kísérle-tek.

KASSÁK ÉS UITZ

Kassák Lajosnak 1913-ban még nincs szándékában sem lapalapítás, sem művészcsoporthoz szervezése.²⁸ Egy éve adta ki első könyvét; novellái, versei jelennek meg a folyóiratokban. Írói munkásságára már felfigyelt a kritika. Korábban megjárta Párizst, Németországot, Belgiumot, szegénylegényként, gyalog-szerrel. Láta a jelentős művészek alkotásait, az Eiffel-tornyot és a nyomortanyákat. A munkásmozgalom életét, céljait és belső ellentmondásait ekkor már jól ismerte; a magyar szociáldemokrácia nem túl magas színvonalú művészetszemléletét túllépte, és radikálisabb, forradalmibb, a várt új társadalom szerkezetéhez erősebben kötődő szemlélet alapjait kereste.

Uitz Béla 1910-ben géplakatosként került fel Temesvárról Budapestre, azzal az elhatározással, hogy festő lesz.²⁹ Próbálkozik néhány szabadiskolával, majd nagy nehezen bejut a Képzőművészeti Főiskolára is, Ferenczy Károly és Balló Ede óráira. Már 1913-ban készült rajzai³⁰ bizonyítják, hogy könnyen és biztosan elsajátította azt az összefogott, nagyvonalú, naturalista rajzstílust, amelyre Ferenczy Károly oktathatta növendékeit. Uitz kitörő indulatai azonban robbanékonyabb, kontrasztosabb formákat igényelnek. A sötét-világos ellentétet, a formák plaszticitását, a modellek arányait már ekkor is észrevehetően fokozza, de a naturalista szemlélettől még nem szakad el. A táblakép arányait, gondolatvilágát kezdetől fogva szétfeszíti; romantikus, szertelen lobogással monumentális feladatokról álmodozik.

Kassák csodálja Uitz tehetségét, rajzainak belső feszültségét. Bár kapcsolatukban kezdetől fogva (elsősorban a magánéletben) sok ellentét is van, lényegében 1915-től 1921-ig egymás legfontosabb munkatársai.

Kik válhattak még e két művész munkatársává, a Művészház kiállításait más arányokban és egységes, határozott koncepcióval folytató aktivista kiállítások művészeivé?! A fiatalok, az elégedetlenek, a merész újítások elveit hirdető. A pszichikai válságba került művészek, akik a történeti események tragikumait azonosították belső világukkal, feloldódást kerestek a közös cselekvésben, és hittek abban, hogy cselekedeteikkel, alkotásaikban tükröződő állásfoglalásukkal megváltoztathatják a történelmet. Művészek, akik továbbléptek a hagyományokat toldozgató csoportok célkitűzésein, s egy eljövendő új világ új arcát akarták megformálni. Társadalmilag legnagyobb részt a legalsóbb rétegekből jöttek; nehéz körülmények között, a társadalmi nyugtalanság legsűrűbb rétegeiben éltek. Egyetlen művészeti oktató intézmény tanításaival sem tudtak már azonosulni. Túlmutattak a józanság és a konvenciók polgári körökben elfogadott határain.

A lokális lehetőségek és adottságok szerint milyen stílustörekvések játszhattak közre nyelvük megformálásában? Legerősebben az alkatuknak és a kornak, helynek legjobban megfelelő expresszionizmus, amely a magyar hagyományok következtében inkább expresszív naturalizmus volt. Jelentkezett a kubizmus hatása is, de ez éppen úgy, mint a német művészetben (Franz Marc, Campendonk) és sok más művész alkotásaiban, nem zárta ki az expresszionista attitűdöt.

Az ősi források keresésével — e körben — ismét feltűnnek a magyar szecesszióban is fellelhető, a népművészet felé forduló tendenciák, a primitív, egyszerű formaadás fokozott kutatásával is párosulva (legerősebben Bohacsek Ede művészetében). E kör munkásságában jelenhettek meg a szecessziótól az absztrakció felé tartó törekvések (Máttis-Teutsch János). A szecesszió szimbolikus, tematikus, a szürrealizmus előzményeit magában foglaló ága is helyet kaphatott az aktivisták körében.

GULÁCSY LAJOS* (1882—1932)

Műveinek kiállítását az aktivisták között, Kassák személyes vonzalmát e művész alkotásai iránt első pillanatban furcsának tarthatnánk. Pedig nem véletlen, hogy Gulácsy, aki korábban egyetlen csoporttal sem tartott szorosabb kapcsolatot, a Ma kiállítói közé került. Gulácsy a szecesszió és szimbolizmus európai áram-

* Szabadi Judit Gulácsy-monográfiája (Bp. 1969) a 18—19. oldalon tárgyalja az aktivisták és Gulácsy kapcsolatát — Gulácsy magányosságát hangsúlyozva.

latához kapcsolódik, a hazai nehézkes naturalizmust teljesen elkerülve igen magas színvonalú művészi nyelvet teremt. A 10-es évek közepétől Gulácsy egyéni életében és stílusában is a legmélyebben átéli a szecesszió válságát, s különös formákban küzd az irányzatok céljainak megértéséért. Expresszionista, dadaista, futurista képeket akart festeni a szecesszió teljes formai és tematikus kelléktárával felszerelve, s eközben eljutott egy sajátos szürrealista világhoz. Labilis lelkivilága, pszichikai egyensúlyvesztése, de ezen túl szecessziós tartalmi telítettsége soha nem engedi eljutni Gulácsyt a 10-es évek avantgarde-jának pozitív radikalizmusához, az akcióba, a társadalom, a világ állapotainak megváltoztathatóságába vetett hitéhez. Gulácsy furcsa formában megsejti viszont azokat a történelmi szakadékokat, amelyek a 10-es évek radikálisainak nagy részét később elnyelik.

„Nem voltam talán a lázadók között, akik milliók nevében indultak harcba, úgy vélték, ma vagy holnap célhoz érnek, s egy szerencsétlen napon elnyelte őket a tenger” – írja utolsó versei egyikében Kassák, öregkorában közeledve egy Gulácsyra emlékeztető világ körvonalaihoz. Gulácsy az aktivista mozgalom furcsa kísértete, a korszak egyik korunkhoz pszichikailag legközelebb jutó művésze.

*

Ez a kitérés az aktivisták és a szecessziós-szimbolista Gulácsy kapcsolatára: egyben a Ma-kör kapcsolatainak határait is jelzi. Sem az impresszionizmus, sem a klasszikus, sem a naturalista akadémia elvben nem kerülhetett be a Tett és a Ma körének műalkotásai, kiállításai közé. Kassák mindezekkel elméletben is szembeszállt. Ahogy az irodalomban szembefordult mindenfajta klasszikus hagyományköveteléssel, úgy a festészetben is voltak stílushagyományok, amelyeket semmiképpen nem fogadott el.

A klasszikus kompozíciót pedig igen nehezen lehetett eltávolítani az alig félszáz éve saját nyelvén beszélő magyar festészet alkotásaiból. A Ma-kör elméletírói a gondolati-érzelmi hangsúlyokra épülő expresszív kubizmus új rendjét ajánlják helyette.³¹

Az európai irányzatok elméletei közül legtöbbit a kubizmusról közöl a Ma. Apollinaire tisztaság-, igazság- és egység-értelmezése, mint az új festészet lényegének meghatározása, az aktivizmus elméletíróinak is eszményévé válik. A 10-es években az aktivisták közül kevés művész, még kevesebb alkotás jut el az eszmények megtestesítéséhez, de Magyarországon még így is a legerősebb hagyománytagadást, a legszembetűnőbb stílusegységet és legradikálisabb új tartalomkeresést jelentik.

Az első jelentékeny avantgarde csoporthoz, a Nyolcokhoz³² mérve: következetesebbek az új stílus teremtésben. Nem véletlen, hogy a Nyolcok egykori tagjai közül is azok keresik a kapcsolatot velük, akik nem maradnak meg a hagyományos és modern elemekből kialakított racionális egyensúly, a logikusan összeszerkesztett, heterogén kompozíció³³ keretei között, hanem továbblépnek a nyugtalanabb képépítés, dinamikusabb, gátlástalanabb kifejezés felé (Berény Róbert és Tihanyi Lajos).

Az aktivizmus nagy tehetségei nem a Nyolcok stílusából indulnak ki, hanem a Nyolcokkal párhuzamosan jelennek meg, közvetlenebb kapcsolatokat tartva az európai törekvésekkel. 1906-tól Magyarországon is megtörik a naturalizmus

uralma. Amikor megalakul a Magyar Impresszionisták és Naturalisták Köre, tagjainak egy része alkotásaival már nem kapcsolódik sem a naturalizmus, sem az impresszionizmus törekvéseihez. A nagybányai fiatalok is Párizs felé kezdenek fordulni. Gauguin és Monet Párizsa után felfedezik Cézanne, Matisse és Picasso Párizsát. Czobel Béla,³⁴ Galimberti Sándor, Dénes Valéria, Perlrott Csaba több éves előkészület után az egykorú európai problematika képviselőjeként szerepelhet a párizsi tárlatokon. Korábban is létrejött egyszer már ez a szituáció: Rippl-Rónai József 90-es évekbeli szereplésével, de a hazai fejlődés eltérő menete soha nem tette tartóssá az ilyen vállalkozásokat.

Kernstok Károly, a korszak nagy tudású, műveltségében és művészetében egyaránt enciklopédikus arányú képviselője Budapesten is meg akarja szervezni a Párizson, Münchenen, Bécsen, szecesszió, fauve-okon, expresszionizmuson és klasszicizmuson egyaránt okult avantgarde-ot. Vállalkozása azonban rövid életű marad. Programja minden nemzetközi, kozmopolita orientációjával együtt lényegében nemzeti program, amely gazdag lokális vonatkozású emlékananyagot eredményezett, de új stílusformáló lehetőséget nem nyújtott.³⁵

Nyersebb, ösztönösebb erőknak, kevésbé tekintélyes „kultúrateremtő” vállalkozásoknak kellett jönniük, hogy a fejlődést továbbvigyék. A Nyolcak művészetének kvalitásait, a csoport úttörő jelentőségét nem vitatva, meg kellett állapítanunk, hogy az 1906–1914 közötti magyar művészetnek nem csak ők a reprezentánsai. Ez a gazdag, sok művészt, sok kiállítást, sok intézményt jelentő, nagyrészt még feltáratlan kor a háború idején közös fórumra dobott egy sereg fiatal művészt, akik már korábban is érett műveket alkottak. Az egyensúlyteremtés helyett a kifejezéssel való szenvedélyes azonosulás, az anyaggal és az eszközökkel, a külvilággal és önmagukkal folytatott küzdelem az az erő, amely művésztüket fejlődésképpé teszi. (Korábban hasonló erő lendítette magasba a rajzolóval küszködő fiatal Cézanne-t, ez hitelesítette Csontváry küldetését, ez csinált egyetemes jelentőségű művészt Egry Józsefből.)

Az azonosulás és szenvedély attitűdje, amely az expresszionizmus első fázisában még nem vált modorrá, a legerősebb követelmény volt, amelyet az aktivisták önmagukkal és társaikkal szemben támasztottak. Ha nem is tudták mindig és mindenben megoldani a kor társadalmának és művészetének nehéz problémáit, azokat teljes súlyosságukban átérezték. Megoldásaikat nem a józan mérlegelés, hanem az áradó érzelem határozta meg. Ezt a szemléletet először Nemes Lampérth József képviselte az 1910-es évek elején.

NEMES LAMPÉRTH JÓZSEF (1891–1924)

Az aktivistákkal együtt induló Pátzay Pál nevezi először európai nivójú talentumnak.³⁶ Genthon István és nyomában több magyar kutató az „aktivista irány legkiválóbb képviselőjének” tartja.³⁷ Genthon a temperamentum, erő, szerkezet, plaszticitás fogalmaival jellemzi művészetét. Pátzay „legerősebb alapjának” a „földérs animalitást” és „biztos intuíciót” tartja.

Első kiállított műve, a Művészház zsűrimentes kiállításán feltűnő növénycsendélet³⁸ már nyomát sem mutatja ifjúkori tapogatózásnak. Zárt, összefogott,

erőtéljes kép, amelyben a lehajló levelek kemény vonalritmusa a szecesszióra, egymásnak feszülő formái az expresszionistákra, a kép világának objektivitása, teljessége a 20. századi festészet kiindulópontjára, Cézanne-ra emlékeztet.

„Az ő anyaga annyira tömény, sűrített és súlyos, és minden irányban energiát szétlövellő, hogy a belőle formált dolgok már súlyosságuknál és energikusságuknál fogva keresik az elhelyezkedést egymással és egymás közt. Minden áll, és mégis minden lódul, minden vonzódik és mégis gyökeret vert: a tárgyak láthatatlan karokat és gyökereket nyújtanak, fonnak, vernek át egymásba és egymásra.”³⁹ Ezek a rendkívül plasztikus megfigyelések, amelyeket Fülep Lajos írt le Cézanne-ról (legerősebben Cézanne-nak a 60–70-es évek fordulóján festett képeire illenek, de későbbi műveiben is fontos komponenseket elemeznek), megjelölhetik azokat a jegyeket is, amelyeket Nemes Lampérthnek Cézanne-ból kiinduló alkotásaiban felfedezhetünk. Nemes Lampérth kompozíciójában a súlyosság, a nehézkedés, a belső energiák dominálnak. Cézanne-ban nem a racionalizmust, a kompozícióvá alakított impresszionizmust keresi, nem is a térformálás új lehetőségeit, hanem az indulatokat, a tömörséget. Az energiákban gazdag, sűrű anyagi világot. Ezeket a tulajdonságokat értékelték Cézanne-ban a német expresszionisták is. Nemes Lampérth értelmezése ehhez hasonló a magyarországi cézanne-isták körében. Lampérth később néhány portréjában a kubizmussal is megpróbálkozik, de a posztimpresszionizmus jól felépített festői világából csak ösztönös irányba, az expresszivitás fokozása felé tud eredményesen kitörni.

1912-ben Lampérth már főműveit alkotja. Ravatal⁴⁰ című képe apja bomló, egymást harapó formákká, sárga, vörös, lila kontrasztokká alakuló holttestével témájában is, formájában is akarva-akaratlanul korszimbólummá válik. Apollinaire írja a A kubista festők c. tanulmányában ugyancsak 1912-ben: „Az ember nem hurcolhatja magával apjának holttestét, átengedi a többi halottnak . . . Ám lábunk hiába akar elrugaszkodni a földtől, melyben a halottak nyugszanak.” Az apák öröksége gyakran visszatérő motívum – műltra, hagyományra, régi korok totalitására és töredékességére vonatkoztatva – az avantgarde művészet írásaiban. Nem tudjuk, hogy a tematikailag rendkívül szűkszavú Lampérth mennyiben kapcsolódott a korszak apa-komplexumához, de tény, hogy képén, s ezen túlmenően egész művészetében hasonlóan ellentmondásos magatartás fejlődik ki a tisztelt és megtagadott múlttal szemben, mint Apollinaire költészetében.

1912 januárjában Lampérth egy sorozatnyi színes tus- és akvarellrajzával a korszak magyar rajzművészetének élvonalába emelkedik. Csendéleteket, szobabelsőket, sötét szobasarkokba húzódó, kesergő alakokat ábrázolnak ezek a nagyméretű, a festmények teljességét, színeik agresszivitásában a plakátok harsányságát idéző, ugyanakkor végtelenül lírai, szubjektív érzelemvilágot feltáró rajzok.⁴¹ A sűrűvé és nehézkessé alakított vízfestménytechnika, a drámai előadásmód, a sajátos ritmusba rendeződött, tagolatlan formák befelé forduló, magányos művész érzelmeiről, szenvedélyeiről vallanak. Részletes, analitikus kitárulkozásra nem képes Lampérth; nem is formál különösebb, nézőnek szóló mondanivalót. Nem agitál sem gondolat, sem eszköz, sem cél érdekében. Plakátja csupán önmaga felé demonstráció, számvetés, önmagát emésztő szenvedély. Mondanivalója szándékaitól függetlenül mégis robbantó, erjesztő, újat formáló. Nemes Lampérth József monumentális meditatív művészete a magyarországi aktivista kifejezőmód meg-

teremtője lesz. 1912-re kialakított stílusa — 1914 után még szigorúbbá, keményebbé válva — lényegében élete végéig nem változik.

Az aktivistákhoz csatlakozása, a sok rajz, amely a Ma folyóiratban tőle megjelenik, szereplése a kiállításokon: nem változtat alkotásmódján semmit. Tematikailag egyetlen aktualizált műve a Kmetty Jánossal együtt készített tanácsköztársasági plakát, ahol szintén tagolatlan beszéddel, rövid indulatszavakkal kapcsolatba hozható művészi nyelvvel agitál a Tanácsköztársaság védelmére. Kassák széles körű információival, célkitűzéseivel és elméleteivel sem tudja e zárt világ burkait feltépni, s talán nem is akarja. Ő, aki sok fiatal művészt szinte erőszakosan igyekszik átformálni, Lampérth világát nem érinti.

Nemes Lampérth József 1912-ben már érett stílusából sokat tanul, de azt egészen mássá formálja az aktivisták másik kiemelkedő tehetsége: Uitz Béla.

UITZ BÉLA (1887—)

Mindenestől excentrikus, cselekvő, érzelmeit akarattá formáló művész. Fiatal korától nagy összefoglaló monumentalitás, tömegeknek szóló monumentális propaganda a vágya. Ő nem a dél-francia kisvárosba visszahúzódó s ott csendéleteket, tájképeket, portrékat festő Cézanne-t választja példaképül, hanem a változó, mindig újat kezdő művész-vezér Picassót, majd később a nagy közösség számára dolgozó reneszánsz mestereket, közülök is egyenesen Michelangelót. Korai szénrajzain, majd 1915 utáni színes tusrajzain egyaránt uralkodik ez a lehetőségein túlemelkedő kifejezésvágy — sötét áradással formálva egységet és kuszaságot. Uitz már ekkor is a grafika lehetőségei között mozgó freskófestő, epikus és drámai elemeket, hagyományos és modern, aktuális és általános formákat magába fogadó művészegyéniesség.

Első kiállításán, 1914-ben már nagy sikert aratott rajzaival.⁴² Emberi mondanivalója, szociális indítékú realizmusa minden nézőjét megragadta. Formáiban ekkor még azt a mérsékelt modernséget nyújtotta, amelyet a 10-es évek közönségének legváltozatosabb rétegei el tudtak fogadni. Később merészebb, kontrasztosabb formaadása, igen kiélezett mondanivalója miatt többen eltávolodtak tőle a polgári műértő körökben. Első kiállítása után Uitz külföldre utazott. Nem Párizsba, Bécsbe vagy Berlinbe, hanem Olaszországba. Nyugati művész számára elképzelhetetlen programmal egyszerre tanulmányozza a futurizmust és Michelangelót. Magyarországon nem egészen rokontalan. A reneszánszsal való kapcsolat sajátos szint ad a magyar avantgarde törekvéseknek. Amíg Németországban az expresszionizmust (történeti okokból is érthetően) az antik-reneszánsz kultúrával való szembenállás, a népvándorlás kor és a középkor tisztelete jellemezte, addig Budapesten egész sor festő és szobrász a reneszánsz belülről is fellelhető diszharmóniában, fanyarságban, szenvedélyességben keres expresszív vonásokat. Uitz vállalkozásánál néhány évvel korábban Pór Bertalan Luca Signorelli aktjainak elvont vonalkonstruációját tanulmányozza; a 10-es évek közepén Perlrott Csaba reneszánsz képtípusokat formál át expresszív-kubista stílusban; Kmetty János pedig Párizsban és Pesten Leonardót a kubizmus, Tintorettót és Grecót az expresszionizmus őseként tanulmányozza.

Uitz Michelangelót a jövő művészete számára emeli példaképül. Az eljövendő új társadalom művészetének hasonló monumentalitást kellene elérnie, vágyakozása szerint, mint ami Michelangelo művészetében megtestesül. A futuristák hagyománytagadása Uitzot nem érinti. A futuristák túlságosan telítettek voltak a régi olasz művészettel; ahhoz, hogy valami újat tudjanak kezdeni, pszichikailag szükségük volt a múlt emlékeinek elfelejtésére. Az akadémikus képzésben már alig részesülő, lényegesen töredékesebb hagyományokra visszatekintő fiatal magyar művészek számára a reneszánsz éppoly távoli, ismeretlen, misztikus és titokzatos volt, mint a franciáknak a Periklész előtti görögység kultúrája, az afrikai művészet, a németeknek az ő középkoruk.

KMETTY JÁNOS (1889—)

„A háború időtartamára esik tanulmányaimnak egy korszaka — írja 1922-ben Kmetty János. — A reneszánsz szellemének stúdiuma, amelyhez a modern piktúra egyes vonatkozásai vittek. Igazolását kerestem a modern művészet szellemének a reneszánszban, s egyet-mást találtam is.”⁴³

Korábban kezdte pályafutását, mint Uitz, de lassabban, megfontoltabban haladt előre. 1911-ben, 21 éves korában már Párizsban tanul. „Láttam itthon a Nyolcakat — írja önéletrírásában —, s a vágy húzott a forráshoz, amelyet névleg ismertem, de tényleg nem . . . Az impresszionizmustól Cézanne-ig s onnan a kubizmusig csak lassú megértéssel jutottam el, s mint festő soha nem utánoztam egyik mestert sem, hanem a szellemét tettem magamévá.”⁴⁴

Kmetty János 1912-ben készült rajzai bizonyítják, hogy ezt az utat valóban végigjárta.⁴⁵ Érzelmi tartalomközlés, ingerlő szízfiziológiai hatások, formai szubjektivizmus nem tartoznak Kmetty érdeklődési körébe. A plasztikus formák objektivitása, a dimenziók értelmezése, az ábrázolás igazsága, az organikus világ geometrikus szerkezetének kutatása jellemzi Kmetty világát. A festészetet tudományként értelmezi, szigorúbban és pozitívistikusabban bármely korábbi festészetelméletnél, a rajzot a tudományos módszer legegyszerűbb, legpontosabb alkalmazásának tartja. Uitz Béla és Kmetty reneszánsz iránti érdeklődése és modern művészetértelmezése sok rokonvonást mutat, bár Uitz világa ellentmondásosabb, gazdagabb. Az expresszionizmusban megjelenő művészeti kérdésekre próbálnak feleletet keresni ezekkel a racionális tanulmányokkal. Mácza János, Uitz életművének egyik legalaposabb ismerője így ír erről — Uitzcal kapcsolatban: „Ezekben az években formálódott a művész harciasságával néha túlhevített racionalizmusnak ez az egyéni vonása, ellenszegülni az alkotásban az intuíciónak.”⁴⁶ Uitznál az 1919-ig terjedő években ennek ellenére a mindent elsöprő szenvedély dominált; Kmetty János ekkor is, mint későbbi munkásságában, hűvösebb, szárazabb, elvontabb művész maradt. Problémafelvetésük ellentmondásossága kezdetben még nem volt nyilvánvaló. A 10-es években valóságos termésük — egy nagy sorozat óriásgrafika és néhány olajfestmény — a magyar művészet naturalizmusban gyökerezett termékei között elvontabbnak és egységesebbnek látszott, mint valójában volt.

*

Galimberty Sándor, Dénes Valéria és Bohacsek Ede az a három művész, aki az aktivista csoport megalakulása idején már nem él, de művei mégis többször szerepelnek demonstratív szándékkal a Ma-kör kiállításain. Művészetük Kassák célkitűzéseinek leginkább megfelelő stílusfokot jelentett.

DÉNES VALÉRIA ÉS GALIMBERTI SÁNDOR (1877–1915; 1883–1915)

Az 1914–15-ben eltűnő, nagy ígértű művészgeneráció tagjai. Franz Marc, August Macke, August Stramm, Campendonk kortársai és sorstársai. Közvetve a háború áldozatai, közvetlenül egy mély emberi kapcsolat, a házasság, szerelem és barátság normáit messze meghaladó viszony tragikus halottai. A világháború Hollandiában éri őket. Galimberty a kiadott rendelet értelmében sorozásra jelentkezik a hágai követségen. Hazajönnek, Galimberty Pécssett lép katonai szolgálatba. Dénes Valéria rossz lakáskörülmények között szintén e városban tartózkodik, tüdőgyulladást kap és meghal. Holttestét Pestre hozzák, s temetése után férje öngyilkos lesz.

A magyar közönségben csak a tragédia s annak legendaszerűen átalakított változatai maradtak meg a Galimberty-házaspár emlékéből. Műveik alig bukkannak fel tárlatokon, több száz festményt jelentő oeuvre-jükből talán egy tucat ismeretes. A művészettörténészek is éppen csak megemlékeznek róluk. A magyar művészet élő áramába egyedül Kassák Lajos és a Ma köre akarta beilleszteni életművüket, s bizonyára nem véletlenül. Ha a Fauves-csoport stílusának magyar képviselőiről beszélünk, akkor Czóbel Bélán kívül csak ők jöhetnek számításba; s azon kevesek közé tartoznak, akik önállóan szóltak hozzá a megértett kubizmus problematikájához is.

Dénes Valéria Budapesten született jómódú polgári családban.⁴⁷ Szablya-Frischauf Ferenc iskolájában kezdte rajztanulmányait, majd sokat dolgozott Nagybányán is. Tagja volt a KÉVE művészegyesületnek, 1909–1911-ig kiállításon velük szerepelt. 1910-ben Párizsba ment és Henri Matisse tanítványa lett. Párizsban ismerkedett meg Galimberty Sándorral, akivel később Nagybányán is találkozott, s 1911-ben feleségül ment hozzá. Ettől az időtől fogva művészetükben is igen sok rokon vonás van, kubizmus-értelmezésüket valósággal közös produktumként foghatjuk fel.

Galimberty Sándor Kaposvárott született.⁴⁸ Családja olasz eredetű, apja is festő volt. Tehetségét Rippl-Rónai József fedezi fel, mégsem nála tanul, hanem 1904-től Nagybányán Réti István növendéke lesz. Nagybányáról Münchenbe vezet az útja, majd Hollósy Simonhoz kerül Técsőre. A modern festészet színbeli, szerkesztésbeli problémáival a vívódó Hollósynál még mindig többször találkozhatott, mint a pedáns, konzervatív Rétinél.

1907-ben már Párizsban tanul Galimberty. A Julian-akadémián kezdi tanulmányait, de a Salon d'Automne és a Salon des Independants kiállításai határozzák meg fejlődését. 1908-tól már ő is kiállít e két híres szalonban. 1910 körül kubista festőkkel és „különösen a kubista művek egy Párizsban fölötte ismert gyűjtőjével, Wilhelm Uhdeval” kerül kapcsolatba. A modern művészet új jelenségeit teoretikus egységben látó Uhde bizonyára nagy hatással lehetett Galimberty fejlődésére.⁴⁹

1910 előtti művei az expresszív naturalizmus, majd a fauve színesség egészen dekoratívan értelmezett szemléletének jegyeivel jöttek létre.⁵⁰ 1910 után viszont elmélyültebben foglalkozik a térábrázolás kérdéseivel. Korai képein Lampérth művészetéhez hasonló sűrű matéria-kultuszt, expresszív kék–zöld–sárga–lila szín-sávokban tobzódó temperamentumos kitöréseket láthatunk. Később racionális, főlényes színességet, egy kicsit Berény Róbert művészetéhez is közel álló, biztos, nagyvonalú szerkesztésmódot (Csendélet székkal c. képe). 1910 után a színek érzelmi hatását teljesen mellőzi, s csak a tér–forma–szín viszonyok objektív összefüggéseit kutatja. A kubizmus totális térérzékelését középkori világmindenség-ábrázolásokkal hozza összefüggésbe, az új képi szimbolika alapelemeit kutatva (Amsterdam c. képe).

1914-ben közös kiállítást rendez feleségével a Nemzeti Szalonban. A katalógus bevezetőjében kutatásaikat ismerteti: „Művészi fejlődésünk újabb etappe-jában arra törekedtünk – írja –, hogy a természetet a vászonba alakítsuk, és igyekeztünk nagy szemhatárú motívumokat kisebb területbe beleszorítani... A pikúrában nem akarunk irodalmat, a téma mellékes számunkra, minden korláttól mentes teljes szabadsággal iparkodunk megoldani az előttünk fekvő problémákat... Miután a rendes távlat szerint a nekünk lényegest kiemelni nem lehetett, a kontúrok perspektívája meg lett fordítva, és csak a síkok plasztikájának visszaadása volt a cél.” Ez az elvont, csak a térábrázolással foglalkozó, a legkisebb irodalmi vonatkozástól is mentes festészeti program Magyarországon teljesen idegen volt ebben a korszakban. A kiállítással foglalkozó kritikusok is értetlenül álltak a képek előtt, és jobbára csak a különösséget és az egységes, határozott formanyelvet értékelték művészetükben. Jellemző, hogy Galimbertiék képeit nézegetve jut el a Nyugat műkritikusa arra a megállapításra, hogy a „forma és a szín az adott vagy elképzelt tér plaszticitását befolyásolja”⁵¹ (Ez a probléma különben az egész modern festészet térkutatásának kiindulópontja.)

Több száz művük, amely a kiállításon szerepelt, s a melyek közül csak néhányat ismerünk, így jelenik meg a kritikában: „Házrengetegek kusza vonalaiból oldották ki nagy területek szerkezeti vonalait”, vagy már kevesebb elismeréssel: „legyező alakra széjjelnyitott kártyaházak, és pácolt és felszeletelt cigányasszony”. Mindebből az tűnik ki, hogy a kubizmus szürkésbarna, végtelenbe vesző városi tájainak és az emberi alakot analizáló alakfestésnek egyaránt művelői voltak.

Dénes Zsófia a Nyugatban írt nekrológiájában a közeli rokon és az értő kritikus szemével megpróbálja jellemezni a közösen dolgozó művészpár egyéni vonásait is.⁵² Szerinte Galimberti a „józsanság, matematika, filozófia megtestesítője”, míg Dénes Valéria „poetikus, termő, erőteljes”. A fellelhető néhány műből is érezhető, hogy Dénes Valéria művészi fejlődése gördülékenyebb, simább. A KÉVE szecessziós szimbolizmusát, Matisse friss, eleven színvilágát és a kubizmus tér-misztikáját természetesen és egyszerűen tudta beolvasztani művészetébe. Galimberti nehézkesebb, keményebb, ellentétesebb értékeket ötvöző. A fiatalon meghalt művészpárcsapat közös működése a magyar avantgarde egyetlen egységes szemléletű társulását jelentette. Ilyen fokú koncentráció, együttműködés és gyors fejlődés lehetett Kassák vágya, amelyet a 10-es években a magyar grafika néhány kiemelkedő tehetségével sem tudott teljesen megvalósítani.

Kassák személyes kedveltje.⁵³ A naiv művészet eszközeivel, a népművészet dekorativitását követve próbált hozzászólni az új festészeti téralkotás kérdéseihez. 1889-ben született és 1915-ben halt meg tüdőbajban — mint segédházmaster. Nem volt tipikus naiv művész, mert némi tanulmányokat is folytatott a budapesti iparrajziskolában. Első képét 1910-ben festette; korábban szobrásznak készült. Festményeinek, ceruzarajzainak legnagyobb része tájkép. Egy önarcképe s egy népi üvegfestmények kompozíciójára emlékeztető Madonna-ábrázolása is ismeretes.⁵⁴ Ő is a Művészház kiállításain tűnt fel, az intézmény alapító tagjai közé tartozott.

Képei azonos elemek ismétlődésének ritmusára, egymás fölé rétegezett térsíkok perspektíva előtti szemléletére épülnek. A képi nyelv legegyszerűbb elemeinek kutatása nála természetes egyszerűséggel valósul meg, ugyanakkor ebből az elemekre szedett világból már új, önálló objektumokat teremt. Az ábrázolás és a kifejezés, a látvány és a képi világ törvényeinek összeütközéseit nem ismeri; ornamensekké alakítja át a virágokat, fákat, hgyvonulatokat, amelyek balról jobbra, mint az írás sorai, vagy kicsit felülnézetből, mint a magasról nézett szántóföldek sávjai, világosan és áttekinthetően elrendeződnek vásznain. Zárkózott, kevés beszédű művészet Bohacsek festészete is, mint Nemes Lampérthé, csak sokkal naivabb, egyszerűbb, játékosabb. Népművészeti ihletése erős, bár nem húzza alá különösebben. Lesznai Anna egykorú szecessziós népmese-illusztrációi⁵⁵ mellett szinte elvont képeknek hatnak művei, és inkább a tiszta vonalritmusra épülő Máttis-Teutsch János-féle akvarellekre, metszetekre emlékeztetnek.

KASSÁK LAJOS (1887–1967)

Számára — elméletein és manifesztumain túl — ösztönös vonzódásként is mindig nagyon sokat jelentett a népművészet vagy a nyomait kereső tömondatos kifejezés-mód. Érdekes módon: később induló festészetében is, amely az ehhez vezető út összes állomását kihagyva az absztrakt konstruktivizmusnál kapcsolódik be az európai művészeti fejlődésbe, felfedezhető a népművészet hatása.⁵⁶ Geometrikus konstrukcióiban döntő a magyar népművészetben használt vörös, kék, fekete fortissimóra hangosított együttese. A rajzolással Kassák már 1916-ban megpróbálkozott.⁵⁷ Ekkori tusrajzai azt mutatják, hogy csak próbálgatja ezt a művészeti ágat, de érdeklődése, koncentrációja még nem ennek szól. Évek múlva a nemzetköziség elvének nyelvi kényszere szinte rászorítja a festészetre. A munkatársaival való elégedetlenség, majd szakítás is hozzájárul ehhez. 1916-os tusrajzai nem ekkori munkatársai bonyolult rajztanulási előzményekre visszavezethető stílusára, hanem felfogásukban Bohacsek egyszerű nyelvére emlékeztetnek. Ezeknek a rajzoknak sem formátumban, sem stílusban nincs köztük Kassák későbbi festészetéhez. Egyéniségében nem azt a merészséget és biztonságot hangsúlyozzák, amellyel bátran nyúlt minden művészeti ághoz gondolatai kifejezésére, hanem inkább a kezdes tétovázásait és félénkségét. A továbbjutáshoz neki s minden munkatársának feltétlenül szüksége volt az erőt adó, gondolatait megértő, akcióképes közösségre.

1915. november 4-én jelenik meg először a Tett. Szerkesztője Kassák Lajos, főbb munkatársai Vajda Imre, Komját Aladár, Rozványi Vilmos, György Mátyás, Franyó Zoltán, Lengyel József, Uitz Béla. 17 száma jelenik meg. 1916. április 20-án tiltják be háborúellenesség és nemzetgyalázás vádjával.

Elsősorban politikai, másodsorban irodalmi lap, kevés képzőművészeti anyaggal. Egyik politikai előképe Magyarországon a Milotay István szerkesztésében megjelenő, Károlyi Mihályhoz közel álló Új Nemzedék, amelyben a háború kitörésétől kezdve Kassáknak is több cikke jelenik meg. Amíg a Népszava, a szociáldemokraták lapja, a háború kitörése után korábbi antimilitarizmusával felhagyva, ha mérsékelten is, de beállt a háborús hisztériakeltés táborába, az Új Nemzedékben helyet kapott a háború s így a kormánypárt kritikája is. Kassák a háború kérdésében egyedül Jaurès és Liebknecht állásfoglalását érzi erkölcsösnek a nemzetközi munkásmozgalomban, s erősen elítéli Kautsky és a német szociáldemokrácia magatartását. El is nyeri ezért életében először, de nem utoljára, az anarchista címet. Ekkor érik meg benne a vágy, hogy lapot alapítson. Társakat könnyen talál az elégedetlen baloldali magyar értelmiségben és néhány fiatal művészen.

A Tett központi témája a háború; politikai, írói állásfoglalása ezzel kapcsolatos. A Tett az első lap 1915-ben Magyarországon, amelyben tudományos analízisek jelennek meg a háborús Európa gazdasági és politikai viszonyairól, s ahol nyíltan bírálják az egész európai szociáldemokrácia magatartását. A Tett nemcsak pszichikai helyzetképeket ad, hanem ideológiai áramlatok kritikáját is nyújtja. A politikai helyzet felvázolásához hozzátartozik a burkolt vagy nyílt útmutatás a forradalom felé. A háború megakadályozását célzó megghiúsult akciókat most újabb program váltja fel. Ezt közvetlenül Rosa Luxemburg megfogalmazásából veszik át: a világháború minél gyorsabb befejezését s minden országban forradalom kirobbantását remélik. A Tett cikkei sohasem Magyarországot, hanem Európa arányaiban gondolkodó politikusokat szerepeltetnek. Ugyanakkor egyes cikkekben utalnak a legrégebb magyar forradalmi előzményekre is. Vajda Imre Dózsa György ébresztése című cikke Ady Endre költészetéhez és számtalan magyar irodalmi alkotáshoz kapcsolódva ismét Dózsa alakját idézi fel az imperialista háború céljaira nemzeti érzéseket ébresztő magyar uralkodó osztálynak.⁵⁸ A Tett írói így értelmezik a nemzeti hagyományok és az internacionalizmus összefüggését, s ebben a későbbi baloldali munkásmozgalom előzményét jelentik.

A Tett sajátos ízét, jellegét azonban nem lehet csak politikai cikkeiből megismerni. Példányszáma, előfizetőinek köre, a magyar munkásmozgalom egykorú állapota kizárta, hogy komoly politikai erőt képviseljen, még ha a hivatalos szervek nagyon is komolyan vették működését.

A Tett azonban mindezen túl s mindezzel egységben irodalmi lap volt. Irodalmi programja összefüggött politikai állásfoglalásával. Halasi Andor Új irodalmi lehetőségek című cikkében ezt így fogalmazza meg: „A költő bújjon ki az esztétika ékszertokjából és álljon a viharba!”⁵⁹ „Nem fogadjuk el a dolgokat, ahogy vannak!” – hirdeti az első szám szerkesztőségi cikke. „A művész, az író megint munkás lesz a munkások, harcos a harcosok között” – írja a beköszöntő cikkekre felkért Szabó Dezső.

A társadalmi kérdésekkel foglalkozó irodalom Magyarországon a 19. századtól ismeretes. Az adott történelmi helyzetben azonban a radikális polgári reformtörekvésekkel összefüggő irodalom éppúgy idejétműlttá vált, mint a konzervatívvá lett 48-asok platformja. A progresszív irodalom új osztályok képviselőjeként lépett fel. „Meghaltak a történelmi osztályok – írja fent idézett cikkében Szabó Dezső, kicsit túl egyszerűen képzelve el a helyzetet –, meghalt a művészeti és irodalmi esztéticizmus is.”⁶⁰ A Tett költői az irodalmi esztéticizmus halálát a szabadvers bevezetésével akarták formailag manifesztálni. A klasszikus költészet hagyományával szembefordultak, de tudatában voltak annak is, hogy első példaképük, Walt Whitman 1819-ben született. Évekkel később Franyó Zoltán így ír a Tett irodalmi kapcsolatairól: „Az irodalom nemzetközi összefüggéseinek felületes kutatói Marinettire, az olasz futuristák előharcosára utalnak, az ő iskolájának hazudják a legújabb francia, német költészetet, sőt a Ma körül csoportosuló magyar költők líráját is.”⁶¹

Franyó a világirodalmi kapcsolatoknál Walt Whitmanra utal mint ősrre, akire egyaránt visszavezethető a francia, német, olasz és a magyar szabadvers költészet. A Tettben közölt fordításokból⁶² kitűnik, hogy a Tett költői mindezekből merítettek. Kassák, György Mátyás, Komját, Lengyel József versei magyar nyelven próbálják megteremteni a széles áradású, dinamikus szerkezetű, a gondolatok merészségére, a képek változatosságára, a szó- és mondathangsúlyok váltogatására épülő szabadvers költészetet. Első érdemes kritikusk az európai és magyar költészet klasszikus hagyományát és a szecesszió életérzését egyaránt képviselő Babits Mihály. Kritikájára írt válaszában próbálja Kassák Lajos az új csoport programját részletesen megmagyarázni.⁶³

A Tett programja Kassák szerint: „végtelen sikot terít a fiatal költő lába elé: no, fuss ki a világból, ha van hozzá merszed! s drótsövényt állít a háta mögé”. Ez nemcsak formát, a közölt gondolatok minőségét is jelenti. Babits az irodalmi program kritikájánál a portréfestészetre apellál, amelyet csak a századok óta kialakult hagyomány eszközeivel tud tökéletesnek elképzelni. Kassák válaszában a négerek plasztikáját és az „egészen primitív festők” képeit említi, amelyek klasszikus hagyományok nélkül juttatják érvényre az arc karakterét. Kassák az „értelem és komponáltság” ismérveit fedezi fel a szabadon futó vonalak és színek egyensúlyára épülő Kandinsky-festményekben, amelyeket a szabadverssel vet össze. Ez a képzőművészeti utalás érvelésében jelzi, hogy Kassák a modern művészet problematikáját már 1915-ben minden művészeti ágban egységesen látta. Védekezésében és magyarázatában, ha nem is olyan rendszerezetten, mint Worringer-nél vagy Kandinskynál,⁶⁴ nem is olyan ellentmondásos gazdagságban, mint Apollinaire-nél, de világosan és határozottan fellelhető a modern képzőművészet egész apológiája. A portréről, kifejezésről, kompozícióról alkotott véleménye

azt a feltételezést erősíti meg, hogy tudatosan gyűjtötte maga köré a naturától eltávolodó művészeket. Az irodalom fejlődését a kötetlenségtől az új szerkezetű kötöttségig teljesen párhuzamosnak tartja a képzőművészet új törekvéseivel. Nem egyik vagy másik irányzat követését érzi fontosnak, hanem az irányzatok művészi és harci módszerét sajátította el, egy önmaga és társai elé tűzött cél elérése érdekében. Ez a cél, mint a Tett legjobb verse — a programnál is keményebb és távolabbi programot adó Mesteremberek — mutatja, túl van a háború előtt létrejött izmusokon, s egyenesen a forradalmak után létrejött konstruktivizmusra utal.

A Mesteremberek című vers akaratlanul is programot, évtizedes programot ad az aktivisták egész gárdájának.⁶⁵ Politikai, irodalmi és képzőművészeti programot. Meghatározza közösségi fellépésüket, s elkülöníti őket más közös vállalkozásoktól: „Mi nem vagyunk tudósok, se méla aranyzajú papok, és hősök sem vagyunk . . .” Meghatározza helyüket a világháborús Európában: „Ülünk a sötét bérkaszárnák alján szótlánul . . .” — és elképzeli jövőjüket: „. . . holnap már áldomást tartunk az új falakon . . . a döglött sínekre üvöltő, tüzes lokomotívokat lökünk . . . Új színeket keverünk s a tenger alá új kábeleket húzunk . . .”

Az új világ építése szimbolikus és konkrét formában a századfordulótól kezdve központi gondolat az európai képzőművészetben. A konstruktőr, az új művész típusa mindig az új stílus, az új ösztönművészeti rend megteremtőjével, a társadalmi egyensúly ígéretével azonosul. A romok, a háború, a „bitang vérben fürdő órák” létrehozóival nem vállalnak közösséget a Tett munkatársai (ebben is különböznek a futuristáktól, akik hadsereget szerveznek, városok lerombolását tervezik), de kezet nyújtanak a felhőkarcolók, a „bazalt talpú hidak” építőinek. A technika haladását nem érzik ellentétesnek a költészet világával, s elvetik a csupán formális, tudatosan önámító művészeti összhangot („félre az álomdekorációkkal! a holdvilággal!”).

A Tett megjelenését megelőző és utána következő évekre egyaránt utal az a gondolat, amelyben a mesterember-művészek csoportja az új világ számára „játéknak az Eiffel-torony mását” akarja felépíteni. Az Eiffel-torony, Párizs büszkesége sok jelentős modern műalkotás tárgya. Az Eiffel-torony a modern Párizst jelenti, az összes európai művészeti központ példaképét, amelynek játékait sok helyen nagyon komolyan vették. Az Eiffel-torony a puritán konstrukció, a tiszta forma és szerkezet megtestesítője sok 20. századi művész számára. — A konstruktivizmus létrejöttének rövid történetét úgy is el lehet mondani, hogy egy orosz festő, szobrász és építész, Vlagyimir Tatlin, 1912-ben eljut Párizsba Picassóhoz; megfigyeli mindenféle apróságból összeszerelt kis konstrukcióit, játékait, majd ez a megfigyelés Moszkvában a szecesszió és expresszionizmus ott meghonosodott elméleteivel összevetve, a szuprematizmus elvont törekvéseit és eredményeit felhasználva, új szintetikus, minden művészeti ágra kiterjedő stílusirányzatot eredményez. Vlagyimir Tatlin legmerészebb terve az Eiffel-torony arányait és funkcióit egyaránt túlszárnyaló vasbeton épületplasztika: a III. Internacionálé épülete. A modern művészeti irányzatok első integrációját a konstruktivizmus jelenti, a feléje vezető utat azonban a 10-es évek közepén még csak néhány kiemelkedő tehetség, Mondrian, Malevics, Tatlin, Picasso járta; s kevesen képviselték elveit később is következetesen. Ezért bírálta évtizedekkel később Kassák Picassót.⁶⁶ —

Az önmaga és néhány társa által később is következetesen véghezvitt stílusfejlődést, amely az európai művészet fő fejlődési vonala volt, Kassák költészete már ekkor igéri.

Kassák Lajos valóban az idők új arcát éneklő költő 1915-ben, aki az egyetemes művészet hangját és problematikáját találja meg, s aki helyet is kér magának és társainak a nemzetközi művészeti életben. „Rómában, Párizsban, Moszkvában, Berlinben, Londonban és Budapesten” – hirdeti verse utolsó sorában, közös célt látva a világ avantgarde művészetének törekvéseiben. Kassák semmibe veszi a hadiállapotban álló 1915-ös Európát, s egy országhatárokat nem ismerő közös kultúráról álmodik.

Ez a program az aktivisták működését a mozgalom egész fennállása idején kísérte.

A Tett többi költőjének szabadvers költészete hatalmas ívelésű siratóénekek-költészet (Komját Aladár: Siratás, Katonadal 1916-ban; Nád Miksa: Rokkant katonák kórusa; Lengyel József: Vert ember, ha énekel; György Mátyás: Sírók, sírók; stb.). Egyedül Kassák ír az Örömhöz ódát, s hisz a mesteremberek küldetésének sikerében.

A Tett irodalmához a szabadvers költészen és fordításokon kívül nyers, expresszív, naturalista próza is tartozik, amelyben helyet kapnak egészen primitív törekvések is. E prózai stílus balladai hangvételre, stilizált túlzásokra és torzításokra épül. Kontrasztjaiban, keménységében, nyers kifejezésében hatással lehetett a Tett körébe kerülő képzőművészekre is.

Az anarchista temetése című Carlo Carrà-festmény alapján írt elbeszélés vagy inkább drámai riport a fiatal Kassák írásai között fontos helyet foglal el. A művészettörténet számára témája és formája miatt egyaránt érdekes. Egy új képi előadásmód irodalmi párhuzamának megteremtésén túl: az új tartalom iránti lelkesedés és – valahol az önmaga felett is ítéletet hirdető írói magatartásában – az új tartalom kritikája is megjelenik ebben az írásban. A kép a tér és idő különböző rétegeit formálja egyetlen kompozícióvá. A mozgás, a változás dinamizmusa a futurizmus fő kérdése, s a futurista festmények a mozgást mint ellentétes erők harcának eredményét sejtetik.

Nagy embertömegek mozgása, a nagyváros élete a futurista festészet egyik fő témája. Carrà képén ez egy konkrét és aktuális jelenet keretében már társadalmi erők kíméletlen harcának szimbólumává érik. A kép Kassák írásának drámai csúcspontjával hozható csak szó szerinti összefüggésbe: „A féktelen akarat örült buzgóságával hánykolódtak ide-oda az utcán, mint valami felbőszült ezerfejű szörnyeteg, kit minél jobban megcsonkítanak, annál félelmetesebb lesz. De hová, merre induljon, senki se tudta... És fölöttük kézzől kézre járt a koporsó, aki még mindig az ígéret földjéről beszélt nekik, és úgy tűnt, hogy bontott vörös szalagjai mint égő, lobogó fáklyák ragyognak rá a megkívánt világra.”

Kassák ezt a Carránál a képsíkon éles, egymásnak feszülő diagonálisokkal, erős sötétvörös kontrasztokkal ábrázolt jelenetet egy lassan induló, szinte véletlenül felgyorsuló, majd szédületes iramban sötét haláltáncot idéző, végül a megbékélt halottakkal ismét elcsendesedő jelenetsorra bontja:

„Lassan, szorosan egymáshoz bújva indult meg a menet.

Vontatott lágy tempóban róla beszéltek.

Sötét babonás képek rajzolódtak a szemekbe.

Ereikben megérezték a nyugtalan tüzes életet,

Elöl bontott tűzszínű zászló alatt ringott a koporsó és mögötte szép, megkívánt jövőről dalolt az árva nyáj.

bomlott a felszabadult akarat

Poklos szörnyű táncot járt a város. Hajrá!

Szürke kemény aszfalton terültek a holtak.

Aztán eljött az este. Megvert testükön vörös Krisztusvirágokat ragyogtatott az ég.”

Az idézett sorok, mint egy metszetsorozat részei, mindig új kép felvetítésébe kezdenek. Szerkesztésében a későbbi metszetsorozatok közül Derkovits 1514-e hasonlít legjobban hozzá (a később kihagyott 12. lap Leölt parasztjait is beleértve). Kassák vízióórának egyes képei sokszor előfordulnak a későbbi munkásmozgalmi grafikában és festészetben. Kassák prózájában 1915-ben már félelmetes erőként jelenik meg a tömeg, amely rendezetlen harcában azonban legyőzetik. Nemcsak Carrà új formákat öltő mozgalmas festménye, hanem az 1912-es pesti forradalmi események is ihletet adhattak Kassáknak ehhez a képsorozathoz.

Ez az írásmű adta meg az alaphangot a 10-es években kibontakozó magyar aktivizmus számára. Azt, hogy ez mennyivel konkrétabb, a történelmi eseményekhez kötöttebb, mint a példaképként emlegetett Kandinsky lírai absztrakciói, a Tett nemzetközi számában megjelent Kandinsky-költemény (Színes Pál fordítása) is mutatja. Kandinsky költői irracionálizmusa – annak ellenére, hogy Kassák Babitscsal folytatott vitájában döntő érvként szerepelt – alig érinti a Tett körét. A Fagott című költemény más módszerekkel, más világszemlélettel íródott, mint a Kassák-kör versei, írásai. Kandinsky verse furcsa ítéletnap leírásával kezdődik: „Nagyon nagy házak hirtelen omlottak össze. Kicsiny házak nyugodtan állva maradtak. Kővér, kemény, tojás alakú, narancsszín felhő függött hirtelen a város felett . . . Száraz puszta fa nyújtotta a mély égbe reszkető, rezzenő ágait. Egészében fekete volt, mint fehér papírba nyitott lyuk.” A „metszően kék ég”, a „sírivalóan sárga város” és a „száraz puszta fa” együttesében egyetlen ember sem jelenik meg. Mozgás, hang először csak nagyon távolról hallatszík. „Akkor már tudta mindenki, hogy a teljesen üres utakon át egyedül vándorol egy fehér ló” – folytatódik Kandinsky víziója. A különös álomtájakon, az emberi érzelmvilág legtávolabbi határain kalandozó ló vagy lovas Kandinskynak és egész müncheni körének fő szimbóluma. A művész jelképe a költemény második felében említett fagott is, amely az égig érő fa éles sárga koronájának színét hangmagasságban akarja megközelíteni. Hasonló elvont összefüggések, színek, hangok és szavak között, ha-

sonló szimbolikus álmvilág Kassák körének sohasem lett központi problémája. A Tett és Ma körét ez az arisztokratikus, kifinomult líra csak módszerében és tanulságaiban érinthette. A zenei asszociációkkal foglalkozó absztrakt expresszionizmus nem vert gyökeret Magyarországon, egyedül Máttis-Teutsch János festészetében fedezhetők fel nyomai.

A Tett elsősorban irodalmi lap volt, képzőművészeti anyaga igen sovány. Reprodukciót csupán egyes számokban, elszórtan közöltek; eleinte címlapja sem szuggesztív – a fejléchez szorított kisméretű ugráló figura, talán Pásztk Jenő rajza (?). Később egy tussal-ecsettel rajzolt geometrikus kompozícióval a címlap már közeledik a lap műkritikáinak szemléletéhez.

A Tett körével kapcsolatot kereső művészeket Uitz Béla, Erős Andor, Dobrovits Péter, Pásztk Jenő, Pátzay Pál és az orosz származású Lanow Mária (Galimberti első felesége) művei képviselik a lap képanyagában.

DOBROVITS PÉTER (1890–1942)

Két számban is közölt Krisztus siratása című linóleummetszete erősen kapcsolódik az Aktion hasonló témájú grafikáihoz. A felülnézetben látott kompozíción átlósan helyezi el a halott Krisztus testét; a hajladozó siratók szinte egymástól húzzák, vonszolják fájdalmukban a holttestet. A siratás témája egy évvel korábban (1914-ben) már az expresszionizmushoz egészen közel járó formát kapott Ferenczy Károly tusrajzaiban.⁶⁷ Háborúellenes értelmezést azonban először Dobrovits nem túlságosan kimunkált, de nagyon merész kompozíciójában nyer. Dobrovits⁶⁸ és az aktivisták kapcsolata rövid ideig tartott. A Ma kiállításain már nem szerepel, s Kassák egy, a Mában megjelenő kritikájában Dobrovitsot tehetségesnek, jól indulónak, de később gyökere szakadtnak tartja.⁶⁹ Dobrovits Péter fiatalkori művészetéből a Krisztus siratásán kívül csupán egy Péccsett őrzött grafikát ismerünk, így Kassák megállapítását megítélni nem tudjuk. A később Jugoszláviában jelentős művésszé váló Dobrovits – egyetlen, a Tettben közölt grafikája révén – így is fontos művel járult hozzá a 10–20-as évek siratás-ábrázolásaihoz.

PÁSZK JENŐ (1895–1965)

Uitzhoz hasonlóan Ferenczy Károly növendéke volt.⁷⁰ 1915–19 között télen a Képzőművészeti Főiskolán tanult, nyáron Nagybányán. Ennek ellenére aktstúdiumaiban az expresszió fokozása és az elvont vonalszerkezet felé keresi az utat. Több rajza került be 1919-ben a Tanácsköztársaság művészeti direktóriuma vásárlásaként a Szépművészeti Múzeumba. A Tettben is ezekhez hasonló, mérsékelten megmozgatott, lendületes akttanulmány jelenik meg tőle, s egy nem túl jelentős portrérészlet Kassákról.⁷¹ Feltűnő rajzi biztonsága mellett kevesebb érzelmet áruul el. Rajzai Dobrovitshoz vagy még inkább Uitzhoz viszonyítva hűvösebb,

racionalisabb konstrukciók. A Tettben való szerepléssel ő is eljegyzi magát az avantgarde művészettel. A háború utáni, Nagybányán készült szobraiban és festményeiben is megmaradnak az aktivista kör formaigényei.

PÁTZAY PÁL (1896–)

Fennmaradt ifjúkori szobrai és a Tettben, Mában közölt alkotásai a magyar szobrászat lassúbb, mérsékeltőbb, kiegyensúlyozottabb megoldásokat kedvelő fejlődésétől egészen elrugaszkodnak.⁷² 1915-ben keletkezett, Ifjúság című kis-bronzán még a szecesszió hullámvonala íveli át az erőteljesen mintázott fiúalakot.⁷³ A Tettben és Mában közölt kisplasztikai azonban már egészen darabosan, szándékosan torzított formákkal komponáltak. Meghökkenítő nyersség, minden klasszikus kánonnak hadüzenet, kamaszos kifejezésvágy ágaskodik Pátzay expresszionista szobraiban. Hevesy Iván naturalisztikus és reproductív elemeket is felfedez ekkori művészetében, de ez csak a Ma-kör esztétájának még merészebb megoldásokra ösztönző kritikája. Pátzay ekkori szobrai az egyensúly, a klasszicizmus, a zárt forma legkisebb jelét sem mutatják. Pátzay 10-es évekbeli szobrászatának alig van társa évtizedekig a magyar szobrászatban. Egyedül Bokros Birman Dezső fanyar expresszivitása hozható vele kapcsolatba. (Fémes Beck Vilmos, kemény konstruktív egyensúlyaival, talán még elvontabb művész, lényegében mégis inkább a Nyolcak művészetének szobrászati párhuzama.⁷⁴)

Pátzay ezekben a kísérletekben a szobrászatban próbálja megvalósítani Kassák programját, amely, mint idéztük: „drótsövényt állít” a fiatal művész háta mögé. Ez a drótsövény, amelyet a grafikusok, festők ugyanebben az időben sokkal kevésbé vettek komolyan, a szobrásznak később kényelmetlen lett, s ő is az új klasszicizmus képviselőjévé vált.

ERŐS ANDOR (1889–1917)

A művész a háború fiatal áldozatai közé tartozik; tőle két rajzot közöl a Tett. Az egyik tájrajz, Kmetty, Lampérth, Uitz Városligetben készült rajzainak rokona; a másik szembenézetben rajzolt női akt, szintén e művészek problémakörét ismétli. Uitz Béla róla írt megemlékezésében erőteljesebb művésznek mutatja be Erős Andort, mint ezek a rajzok.⁷⁵ Uitz leírja, hogy Ferenczy Károly tanítványa volt ő is, és két évig a mester hatása alatt dolgozott. Később „szűk baráti körével Cézanne felé fordult. A gyöngye könyvtári reprodukciókon át is imádással ragaszkodott hozzá.”⁷⁶ Uitz cikkének következő mondata ismét a távolabbi elődök, tiszteletre, figyelemre érdemes művészek keresésére utal: „Cézanne-on keresztül ismerte meg Rembrandt nagyságát, szépségét.” A fiatal magyar képzőművészeknek a közelmúlton túllépő radikális programjuk ellenére szükségük volt a múlt nagy mestereire. Így jutnak el Cézanne-hoz, nemcsak a térformálóhoz, az ember-ábrázolóhoz is, s tőle Rembrandt-hoz. Szükségesek voltak számukra ezek a nagy példák, hogy műveik, mint Uitz megfogalmazta: „komoly, gondolkodó, tudatosan konstruált alkotások legyenek”. Ezek a jelzők, amelyeket Uitz Erős Andor

alkotásaira használ, egyben azokat az eszményeket is megadják, amelyeket a lassan önálló korré szerveződő Ferenczy-tanítványok önmaguk elé tűztek. Ezek az eszmények később a Ma lapjaira is bekerülnek. (E cikket olvasva nem tarthatjuk véletlennek azt sem, hogy a Ma egyik címlapján Rembrandt-rajz reprodukciója jelenik meg.⁷⁷)

UITZ BÉLA

Szükszavú, tömör kritikákkal és néhány rajzzal jelenik meg a Tettben. Az 1915–16-os év terméséből három városligeti tájkompozíció, egy guggoló női akt, két többalakos aktkompozíció, egy önarckép és az egész lap reprezentánsaként említhető Siratás kapott helyet a Tett hasábjain.⁷⁸ A városligeti tájakat csak keményebb, kontrasztosabb formáik, erőteljesebb tagolásuk emeli ki a Cézanne kompozíciójának szilárdságát kereső Ferenczy-tanítványok műveinek köréből; a figurális rajzok azonban teljesen önálló művészre vallanak. Az aktstúdiumok körkörös szerkesztése elvont mozgásrendszerekké alakítja az organikus formákat, a plasztikus formaadás viszont a materiális valóságsemléltre utal. Uitz tudatos szándéka a századfordulótól kezdve külön utakra induló elvont, geometrikus és a természeti formákat újratereztető vizuális művészi szemlélet⁷⁹ egyesítése. Ez a tendencia egy-két igen jelentős művészegyéniség működésében vált hitelessé a 20. században. (Picassót 1918-tól szintén hasonló problémák foglalkoztatják; Léger, Braque művészete is hasonló elvektől válik klasszikussá.)

A Fürdőzők Uitz első bonyolult, polifonikus kompozíciója. Ikonográfiai előmenye Cézanne, stiláris példaképe a reneszánsz grafika. Kiegyensúlyozott kompozíciójában semmi sincs a 19. századi klasszicizmus hűvösségéből. Robbanó energia, nyers, durva erő feszül alakjaiban. Az expressziót ugyanakkor a szimmetria egyensúlyának rendeli alá, a kompozíció erővonalait a vízszintes és függőleges, vázát a koncentrikus körök egymás fölé gyűrűző rendje alakítja ki számára.

A Siratás című rézkarc témájában és megvalósításában egyaránt az aktivista grafika első csúcspontját jelzi. Uitz klasszikus háromszög-kompozícióba rendezi az aktuális témára utaló jelenetet. A földön fekvő fiatal holttest és a föléje hajoló alakok ábrázolásával egyszerre utal régi korok Pietáira és a harctéri grafikusok drámai helyzetjelentéseire. Dobrovits Siratása elvben közelebb áll az expresszionista grafika szertelen, dekomponált alkotásaihoz; Uitz művében viszont az alakokba sűrített drámai erő jut el az expresszionizmus kifejezőmódjához. A Siratás helye Mednyánszky, Ferenczy, Egry, Kollwitz, Nolde, Schmidt-Rottluff világának összefüggéseiben rajzolódik ki, s előzményei közé sorolható az európai középkor és reneszánsz fontos képtípusa is.

A siratás a Tett egyik fő témája. Komját Aladárnak Uitz Siratásához írott verse primitív gyászének, tagolatlan ősi kiáltások halmaza:

„Kit marjak tébolyultan?!
A mindenség a testemtől sebes!
Belémgýült mind a gravitáció!

.....
Egy rezzenés és beszakad a föld!”

A vers végén a sírás áradata mögül azonban itt is kibukkan az új felfedezésekre szomjas akarat:

„Mi elvisszük a vérünket, ugy-e
labdás játékon,
az ezredik dimenzióba?
S a foghatatlan színetlen színén
jóságotunk majd jószágtalanul.”

A Tett íróit, művészeit közös munkájuk közben egyre inkább átjárja az új, reményteljes korszakot váró hit s az ezért harcba induló cselekvésvágy. Ebben a légkörben jöhetett létre az a szellemes visszavágás, hogy amikor az első nemzetközi szám orosz, francia, szerb irodalmi fordításai és Kassák „harcos vörös köszöntése” (a Jelzés a világba című manifesztumban) miatt betiltják a lapot, rövid idő múlva új lapot indítanak Ma címen.

A MA CÍMŰ FOLYÓIRAT TÖRTÉNETE A TANÁCSKÖZTÁRSASÁG KIKIÁLTÁSÁIG

A Ma történetének első korszaka 1917. január 1-től 1919. július 15-ig tart,⁸⁰ s ezen belül is két szakaszra osztható. A második szakasz 1918 végén kezdődik. Az első szakaszban a művészeti lappá alakulás koncepciója, a második szakaszban történelmi, politikai állásfoglalás igénye figyelhető meg.

Első száma V. Beneš⁸¹ linóleummetszetével jelenik meg, jelezve: a Ma-csoport a cseh avantgarde művészettel is kereste a kapcsolatokat. Kassák beköszöntő cikke – A plakát és az új festészet – programadó a csoport számára. Kassák a Ma programját ekkor a képzőművészet fejlődésére koncentrálja. A 20. századról mint „a technika fejlődésének korá”-ról beszél, és a nagyvárossá fejlődő Budapesten „óriási metropolisok” arányaiban próbál gondolkodni. Ilyen környezetben a festészet „a plakát szabad, akaratos stílusa felé gravitál”.

Ikonográfiailag, tematikailag továbbra is példát ad az új utakra induló képzőművészeknek az európai és magyar irodalom szabadvers költészete. Radikális nagyváros-értelmezésüket formálja Émile Verhaeren Tömeg című verse, melyet a nagy előd halála alkalmából közölnek:

„... mint egy folyóba vesző hullám,
mint egy sápadó szörny a térbe halván
nyelesd el magad
szívem, a tömegekkel, melyek verdesik
a metropolisokat.”

(György Mátyás fordítása)

A Ma 1917-es évfolyamát a munkatársai műveiben is a líra végtelen áradása jellemzi. Szociális, internacionális kérdésekkel foglalkozó tanulmányok helyett, sokszor a korábbi tanulmányok szerzői, egykorú vagy későbbi politikusok, mind verset írnak. Találhatunk verseket a Mában Révai Józseftől, Mácza Jánostól, Sallai Imrétől. A forradalmak pszichikai előkészületei folynak ebben az évben. Kötetlen versekben, ritmikus prózában, jól vagy kevésbé jól sikerült technikával, de teljes átéléssel és őszinteséggel vallják érzéseiket a következő évek, évtizedek forradalmárai.

„...be zakatolnak most a belémfulladásztott
nyomorúságok
be verném harcoss fejem a falba!
be hajítanám kókadt szívem közétek
darabokban!”

Így ír Sallai Imre Verhaerent visszhangozva. – „Világok véres panorámájáról” énekel Mácza János. – Etikái kérdéseken gyötrődik Lengyel József és Komját Aladár.

„Nem tudjuk mi a jó.
De a jót akarjuk

öszönünk jó vágyára építünk földbe gyökerező
és éggel nem törődő bábeltelen tornyot.”

(Lengyel: Hosszú sorok)

„Nem magadért vagy jó
mindenki másért.
Nem magadnak vagy rossz.
Mindenki másnak.”

(Komját: Beszélgetés egy fiúval)

A harc vállalásának pszichikai előkészületeihez hozzátartozik a régi morállal való leszámolás és új erkölcs törvényeinek keresése. A Ma körében kialakuló morál sok szállal fűződik a nietzschei embereszményhez, a bakunyini cselekvés-morálhoz és a marxi–lenini forradalmár eszményéhez is. „Az élet boldogító kiélése”, „a köznapok torlódó kakas-anarchiája”, „a szabad verseny demokráciája vagy ezerszer inkább Marx felfelé verekedése”, „a szociális elveken belül teljes szabadság”, „vidám akció”, „agresszivitás” – ilyen és ehhez hasonló eszméket olvashatunk a Ma lapjain 1917–18-ban.

Egy könyvismertetés árulja el azt a mindmáig fel nem fedezett vonásukat, hogy világnézetük természettudományos alapját Ostwald energiataiban vélik felfedezni.⁸² Az orosz szélsőbaloldal tudat – akarat – cselekvés értelmezése, a Bogdanov által vezetett frakció Mach és Avenarius filozófiája hatására kialakult empirio-monista szemlélete sok hasonló eszmét rejtenek, mint amelyeket a Ma képviselt – amelyek filozófiai összefüggései a közvetlen kapcsolatok nélkül is világossá válnak, ha ezt a rövid utalást az ostwaldi energetikára fontos forrásként fogjuk fel. A Ma körében nem voltak éles filozófiai viták, csak áttétes hatások, de ezek erős következményekkel jártak. A világ tevékeny megváltoztatására irányuló eszmények sokféle harchoz adhattak alapot. Lékai János, aki 1918-ban Tisza István egyik merénylője lesz, 1917-ben a Mában rendkívül részletes és szakszerű kiállítás-kritikákat közöl. Az 1918-as Internacionálé című, marxista igényű társadalomtudományi folyóirat munkatársai az 1915–17-es Tett–Ma-csoportból verbuválódnak. A Galilei-kör lapja, az 1918-ban újrainduló Szabadgondolat szintén munkatársaiban kapcsolódik a Mához.

Kassák elsősorban a képzőművészet és irodalom felé szeretné irányítani a sok irányból feltörő eleven energiahalmazt. Szervezetileg is kiszélesíti lapját. Egy év leforgása alatt a Ma már nemcsak lap, hanem könyvkiadó vállalat, művészegyesület, kiállításrendező intézmény és színiiskola lesz. A vállalkozásokhoz szükséges pártoló tagsági szervezet a Ma eszmekörének elterjedését segíti, s a Mának is új segítőtársakat hoz. Kassák a Tett betiltása után és a Ma megjelenése előtt előadást tart a Galilei-körben csoportjáról.⁸³ Ekkor taktikai megfontolásból elsősorban a magyar irodalom fejlődéstörténetébe igyekszik elhelyezni csoportjának költőit, íróit.⁸⁴ Ez a Tett nemzetközi számához viszonyítva kényszerű, de szükséges visszalépés. A Ma első számaiban egészen közel jár ahhoz, hogy a „hazai lokalitások” programváltozásra kényszerítsék.⁸⁵ Ez két fontos tényező ellenhatása miatt nem következik be: az egyik a világtörténelem

forradalmat hozó eseményeiben keresendő, a másik pedig a képzőművészet előretörésében, ahol a legkönnyebben és legtartósabban érvényesülhetett a nemzetköziség elve.

A MA-KÖR ÉS A KUBIZMUS KAPCSOLATA

Nemcsak az új térértelmezés, térszemlélet e korszakban adott egyetlen lehetősége vezeti Kassákot az európai képzőművészet számos irányzata között a kubizmus felé, hanem a szélsőséges, formátlan kifejezőmódok egységes művészeti nyelvvé alakításának szándéka is. A Mában jelenik meg először Magyarországon hosszabb tanulmány a kubizmusról. Jacques Rivière tanulmánya, bár nem beszél sem a kubizmus felfedezésének izgalmáról, sem a kubista művek tárgy- és térmitoszárol, sem a negyedik dimenzió jelentéséről, viszont részletesen elmagyarázza a kubista képkalkotás ábécéjét.⁸⁶ Az akadémikus festészet szemléletében igen jártasan, a kor impresszionizmus-ellenességét megértve, Rivière így határozza meg a kor festészeti feladatát: A festőnek, aki a „tökéletlen pillanatnyi benyomásokkal” nem törődik, „meg kell szabadulnia a világítás és a perspektíva nyűgétől és ezeket a régi értékeket más, valóban plasztikus értékekkel kell helyettesíteni”. A továbbiakban pontos receptet is közöl ehhez: „A tárgyak elkülönítését mélység-perspektíva nélkül kell megcsinálni úgy, hogy minden tárgyat a legtokéletesebb képével kell ábrázolni – a köztük levő hézagokat úgy kell érzékeltetni, hogy a tárgy minden éléből kis árnyéksíkokat irányít a festő a távolabbi tárgyak felé.”

Rivière előírásai nagyon jól használhatók voltak az új térszemléletet próbálgató grafikusok és festők számára. Az éllel érintkező, alig elfordult síkok, az élek mentén színekkel beárnyékozott sávok, az egyenes világítás s az egyre jobban megvetett perspektíva sok, a Ma körében keletkezett tusfestmény és olajfestmény jellemzője lesz. (Legegyszerűbben és legvilágosabban Bortnyik Sándor kompozícióival lehet szemléltetni ezt a módszert, de 1917-től Uitz Béla tusrajzai, festményei, sőt bizonyos mértékben Nemes Lampérth művei is mutatnak hasonló jegyeket.)

Rivière tanulmányának második részében megállapítja, hogy a kubisták nem alkalmazkodtak mindenben ezekhez az elvekhez.⁸⁷ „A tárgyak valamennyi oldalát ábrázolták – írja –, s így a tárgyak mint szétnyitott térképek jelentek meg . . . s így képeiken anarchia és kakofónia uralkodik.” Rivière itt – láthatóan – a korai és analitikus kubizmus elvei ellen szólva „új hierarchiát” sürget az ábrázolásban. „Ezt a hierarchiát azonban ne a perspektíva, hanem a dolgok belső fontossága határozza meg.” A tanulmány írója így eljutott egy olyan kubizmus-eszményhez, amely az expresszionista „belső konstrukció” fogalmát is magában rejt.⁸⁸

Ez a kubizmus-értelmezés éppen megfelelt a magyar aktivisták adottságainak. A kubizmus bonyolultabb, többdimenziójú analízisét kakofóniának nevezi. A magyar művészek, mivel ez úgysem volt nagyon elterjedt a magyar festészetben, szívesen kihagyták ezt a fokot. A test kiterjedése, a formák önállósága, a tárgyak sértetlensége: azok a szempontok, amelyek a hagyományos eszközökkel dolgozó művészek számára is jól alkalmazhatók voltak. A „dolgok belső fontossága” szerinti hierarchia az expresszionista kompozíció hitelességét biztosította. Az exp-

resszív realista, expresszív naturalista tendenciák így könnyen és egyszerűen váltak kubisztikusabbá. A magyarországi aktivizmus a német expresszionizmushoz hasonlóan részleteiben magáévá tette a kubizmus eredményeit, de nem vált kubista iskolává. Ellentmondások feszülő erejében születtek legjelentősebb alkotásai. A későbbiekben könnyen tudott ismét klasszicizáló formákat ölteni, de ugyan- ezért tudott eljutni a teljesen non-figuratív konstruktivizmushoz is.

A MA ILLUSZTRÁLÓI ÉS AZ AKTIVISTÁK VALÓDI KÖRE

A Ma körének képzőművészete már nem teljesen azonos a lapban közölt reprodukciók művészeivel. Néhányan ezek közül csak véletlenül vagy éppen Kassáknak lapja fenntartásáért alkalmazott taktikájából kerülnek közlésre.

KERNSTOK KÁROLY (1873–1940)

Szereplése a Ma hasábjain ugyanazzal a szándékkal függ össze, mint a Nyugattal való kapcsolatok megerősítése. Kassáknak meg kellett egyeznie a korábbi progresszív csoportokkal akkor is, ha kritikával illette őket. Kernstok egyik közölt rajza rohanó férfialakot ábrázol, s elvont, dinamikus formanyelvével jól illeszkedik a Ma rajzai közé.⁸⁹ A másik laza, oldott üvegfestmény-terv, saját magának készített kompozíciótanulmány, amely nem alkalmas a Ma demonstratív céljaira.⁹⁰

VASZARY JÁNOS (1867–1939)

Izgatott vonalakból, sötét foltokból formált tus- és szénrajzai címlapként is, illusztrációként is jól hatnak a Mában.⁹¹ Mind a négy rajza, amely a Mában megjelenik, a háborút idézi. A háborúellenes propagandát Kassák így egy idősebb mester, „hivatalos” harctéri rajzoló alkotásaival folytatja.

Vaszary rajzai közül az egyik málhákkal rakott, fáradt katonalovakat, a másik vonuló hadsereget, a harmadik pályaudvaron búcsúzkodó, narkotizált tömeget, a negyedik hordágyon fekvő sebesülteket és ápolónőt ábrázol. Vaszary kicsit lágyabb lejtésű formákkal alkot, mint az expresszionizmus felé tendáló Ferenczytanítványok, de fekete–fehér kontrasztjaival egészen jól eltalálja a lap hangvételét. E nagy tehetségű, kiválóan rajzoló művészre általában jellemző, hogy mindig nagyon tiszta formában valósította meg azon stílus vagy irányzat követelményeit, amelyben éppen dolgozott. Az akadémikus életképfestészetben, a szecesszió dekoratív művészetében, a Fauve nyomokon kialakult színfestészetben s az expresszív törekvésekben egyaránt hozott létre figyelemre méltó alkotásokat. „A nagy művészeti átváltozásokhoz nem a művészetten keresztül jut az ember, hanem az életen keresztül” – írja késői feljegyzéseiben. A 10-es évek második felében keletkezett alkotásaiban a „nyugtalanító erő és kemény kontrasztok” (amelyeket Lyka Károly is megfigyelt nála⁹²) a korszak nyugtalanságát fejezték ki. Vaszary

könnyen és előítéletmentesen jutott el a 10-es évek második felének legprogresszívebb rajzstílusához és a Mához.

MURMANN JÓZSEF ÁRPÁD (1889–1944)

A Kassák által felfedezett félnaiv festő és szobrász reprodukciói nem túl jelentős művészre vallanak, akit inkább formai bizonytalanságai vezetnek egészen egyszerű megoldásokhoz, mint önálló képalkotó fantáziája.⁹³ Bohacsek Ede képességeinek elevenségét, rajzainak frissességét meg sem közelíti. Szerepeltetése a kornak és Kassáknak a naiv művészet iránti nosztalgiáit jelzi.

DÖMÖTÖR GIZELLA (1894–?)

A lap 1917-es évfolyamában szerepel.⁹⁴ Kissé bizonytalan, naturalizmustól alig elrugaszkodó rajzokon s egy szőnyegszerű, dekoratív olajképen a Mában ismertett kubista festésmódot próbálgatja. A magyar kubista kísérletek feltűnően kis száma miatt művészete további felderítésre érdemes.

*

A Ma első korszakának domináló művészei: Nemes Lampérth József, Uitz Béla, Máttis-Teutsch János, Kmetty János, Bortnyik Sándor. Tihanyi Lajost, Diener-Dénes Rudolfot szervezeti és tartalmi, Berény Róbertet elsősorban tartalmi, a fiatal Schadl Jánost és Ruttkay Györgyöt tanulmányi kapcsolatok fűzik a Mához. A Ma kiállításain ekkor még nem szerepel, de a Ma körében válik avantgarde képzőművésszé Moholy-Nagy László, mint e korból fennmaradt rajzai bizonyítják.

NEMES LAMPÉRTH JÓZSEF

1916-ban kapott először nagyobb kiállítási alkalmat. A Nemzeti Szalonban a Fialok csoportkiállításán több jelentős műve, köztük az 1912-es Ravatal is szerepel. A Ma 2. számában megjelenő rajzai megelőzik a kiállításon történő szereplését. A címlapon megjelenő Női akt először ad magyar művész alkotásával grafikailag is megfelelő megoldást Kassák tartalmi és tipográfiai elképzeléseihez.⁹⁵ Az ugyanabban a számban megjelenő Női háttakt című (1916. március 15-én rajzolt) tusfestmény súlyos, nehéz formáival, kemény kontrasztjaival a Ma lírai költészeténél tömörebben, sűrűbben fogalmazza meg a kör formálódó energiamítoszat. Harmadikként közölt Tájrajzában több a feloldódás, szabadon áradó érzelem, az organikus formák gazdagságában elmerülő szemlélet, ugyanebben az évben festett más műveiben viszont élesedő pszichikai konfliktusok is kifejeződnek.

1916 májusában éri az első idegösszeomlás Nemes Lampérth Józsefet. Anyagi gondjain túl, amelyekben sok fiatal művésztársával osztozott, a legerősebb sokk-

hatást a háború gyakorolta idegrendszerére.⁹⁶ Az 1916 májusában kitörő rohamok, amelyekben főleg önmagára vált veszélyessé, pszichikailag „elintézik” ezt a konfliktust. Művészetében a zárt, jól felépített világot saját talajvesztése sem tudta összetörni, csak még szuggesztívebbé, még kérlelhetetlenebbül egymással szembeszegülő formák és színek rendszerévé tette. Az aktivisták egyre konkrétan elképzelt utópiája, jövőbe vetett hite nála kevésbé dominált, mint a jelen katasztrófáinak átérzése.

Kassák a Fiatalok csoportkiállításáról írt kritikájában észre sem veszi Lampérth pszichikai konfliktusait, csupán azt, hogy a művész „legutóbbi stációja az expresszionizmus felé tendál”.⁹⁷ A fiatalok közötti legígéretesebb mesternek, par excellence festőnek nevezi Lampérthot, akinek „piktúrája a színek végletes felfokozásában, egymást segítő kontrasztjában kulminál”. Széles sávokba rendezett színeit égő papírszalagoknak nevezi, rajzaiban sustorgó erőt fedez fel.

Lampérth távol áll a „dekadensen beteg” művész fogalmától. Az ő tüzeben a van Goghok önfeláldozó és önfelemésztő világféléte ég. Mondanivalójának egyes rétegei könnyen kapcsolatba kerülhetnek a művészet öncélúságát tagadó, az emberiség sorsát irányítani akaró aktivisták gondolataival. Ezért nagy nyereség csatlakozása a csoporthoz.

MÁTTIS-TEUTSCH JÁNOS (1884–1960)

A Ma első korszakában ő szerepel legtöbb művével a lapban. Fa- és linóleum-metszeteivel a legkönnyebben közölhető, reprodukálásra legalkalmasabb grafikát nyújtotta. Formavilága önálló, az expresszionista elődökkel csak technikája rokon. Máttis-Teutsch János 1913-ban tűnik fel a Művészház szabadiskolájában, ahol Rippl-Rónai József, Kernstok Károly és Vaszary János korrigál. Újabb kutatások szerint 1906–1908-ban már megfordul Párizsban is. 1917 elején a Művészet című folyóiratban jelenik meg róla néhány sor, s ugyancsak 1917-ben tűnik fel első metszete a Mában. 1917 végén már a Ma-kör rendezi meg első gyűjteményes kiállítását.⁹⁸

Máttis-Teutsch János grafikája és tájfestészete is jó felfedezés, valóságos reveláció lehetett a Kassák-kör számára. Olajképeihez hasonló költői tájábrázolást a Tettben Kassák A júliusi földeken című versében találunk:

„Monumentalitás
Kék-kék-kék
Vízszintben sárga, geometrikus táblák
Szél, hó, földszag
A nap csurog
és a sárga táblák visszadobálják a vörös napot.”⁹⁹

Hevesy Iván a Nyugatban 1923-ban írt nagy összefoglaló tanulmányában tízéves fejlődésről emlékezik meg Máttis-Teutsch művészetében.¹⁰⁰ Gyűjteményében ma is nyomon követhető Máttis-Teutsch János egész ekkori munkássága.¹⁰¹ Hevesy a naturalizmustól eltávolodó, az expresszionizmushoz közeledő fejlődési vonalat határoz meg Máttis-Teutsch oeuvre-jében. „Az expresszionizmus ott

kezdődik – írja –, ahol a természet fizikai mozgásából kiinduló szín- és formaelemek spiritualizálódnak, emberi lelkigesztussá változnak. Máttis-Teutsch János vízfestményein és olajképein fák, szénaboglyák, búzakeresztek, vörös–kék–zöld–sárga színekre épülő tájak jelennek meg, de a természeti formák lágy, összeboruló, körökbe ívelő kompozícióvá, a színek álomszerű, irracionális, égő színekké alakulnak át.” A szuverénabb képforma elérésének fokozatait nagyon szemléletesen írja le Hevesy, egyben számot adva a Ma-kör munkamódszeréről: „... a folyamatot a motívumok kevésbítése, a formák egyszerűsítése, a színek tarkaságának erőteljes redukálása nyitotta meg. Közben a mélységi értékek képalkotó szerepe egyre csökkent, s a kép mindjobban közeledett a síkhatáshoz... Hogy kerül egyik forma a másik mellé, hogyan egészíti ki vagy fokozza egyik szín a másikat, hogy kapcsolódnak a ritmusrészletek a képhatár megadott korlátai közé: csak ezek a szempontok érdeklik már a festőt.” Az a párhuzam, ami a közömbösebb dekorativitás és a szubjektív érzelmeket kivetítő színexpresszió között létrejön, nem okoz problémát Máttis-Teutschnak. Piktúrájában a szecesszió egyszerűbb, kontrasztosabb formában él tovább. Ugyanakkor lágyabb, elvontabb, pszichikailag konfliktusmentes formában Nemes Lampérth égő „színszalagjai”-val összefüggő koloritot teremt.

Festészete a későbbi évtizedekben teljesen eltűnt a magyar festészet történetéből. (1918-tól a Sturm körében állít ki, 1919 után Brassóban él.) Grafikája azonban, talán éppen a Ma reprodukciói segítségével, élő, termékenyítő hatású maradt.¹⁰² Máttis-Teutsch grafikái önálló műalkotások – nem tanulmányok, nem vázlatok, nem elbeszélések, nem illusztrációk. Fekete–fehér folthatásra épülnek, s a természeti formákat csak távolról asszociálják. „A linóleummetszet egymással szembemozgó fekete és fehérsége semmi egyéb, mint a polikrómia egyszerű és tömör kétszólamú formája – írja Hevesy. – A linóleummetszés azonkívül nemcsak megengedi, hanem kényszerű szükségké is teszi a további egyszerűsítést és absztrakciót, mert hiszen az igazi metszet nem az ábrázoló vonalak, hanem a széles, tisztán egymás mellé rakott fekete és fehér foltok művészete.” Az expresszionista grafika új technikára épülő új stílusa először Máttis-Teutsch művészetében valósul meg maradéktalanul. Az 1917-es évfolyam utolsó számában, a címlapon már megjelenik első non-figuratív grafikája is.¹⁰³

AZ EXPRESSZIONISTA PORTRÉ A MA-KÖR FESTÉSZETÉBEN ÉS GRAFIKÁJÁBAN

A Ma 1917-es, 1918-as évfolyamában, majd kiállításain az új grafikai nyelv megteremtésén kívül az emberábrázolás és a portré új felfogásához is sok példát találunk. Talán válasz ez a sok portré Babits kritikájára, talán ennél több – és a magyar avantgarde művészet sajátos műfaját jelenti.

A korszak legnagyobb portréfestője Tihanyi Lajos. A 10-es évek egyik legjelentősebb portréját mégsem ő, hanem Berény Róbert festi meg. Berény Róbert 1913-ban festett Bartók-portréjának közlése a Ma hasábjain ismét Kassák tiszteletreméltó történeti tettei közé tartozik, mind a portré alánya, mind a festő felfogása szempontjából. A Ma körének zenei kapcsolatai igen jelentősek, bár valószínűleg

a kör szervezői részéről csupán ösztönös megérzésekre vezethetők vissza. Képzőművészeti törekvéseiket rokonnak érzik a zenei nyelv forrásait feltáró új törekvésekkel, amelyeket Magyarországon Bartók Béla kutató művészete képvisel. Szines Pál és Náray Miklós zeneesztétikai írásai a Mában sokkal elvontabbak, hogy teljesen megérthették volna, de az „absztrakt hangzás, gát nélküli technika és hangbeli határtalanság” fogalmait, amelyeket a 20. századi európai zene törekvései között emlegetnek, a képzőművészeti elméletekben felbukkanó fogalmakkal párhuzamba kerültek. Az aktivisták nem lehettek egyformán műveltek zeneileg, mégis a legjobb érzékkel válogatták ki matinéik előadásaira a 20. századi zene kiemelkedő képviselőit.¹⁰⁴

Már a Tett megjelentetett költeményt Bartók Bélának ajánlva (György Mátyás verse),¹⁰⁵ a Ma pedig egész Bartók-számot ad ki, hogy a nyilvánosságtól visszavonult, magányosan dolgozó Bartók iránti tiszteletét kifejezze.¹⁰⁶ A Bartók-szám legnagyobb értéke Bartók Béla eredeti kottarészletein kívül Berény Bartók-portréja. A Bartók-portrét Szij Béla eddigi kutatásai és publikációi alapos elemzéssel elhelyezték az európai és magyar művészet történetében,¹⁰⁷ mi ezeket csupán néhány, Tihanyi és Kokoschkával kapcsolatos összevetéssel próbáljuk meg kiegészíteni. Tihanyi Lajos első portrérája a Ma III. évfolyamának 3. számában tűnik fel (Tersánszky Józsi Jenőt ábrázolja). Tihanyi e portrén is, mint portrén általában, kiemeli az egyéniség ellentmondásait; az arc vonalainak feszültségéből, a tágra nyílt szemek démonikus tűzből alakul ki a karakter. A testformák az arcvonásokhoz képest még erősebben torzítottak; a váll vonalainak diagonálissá alakításával, a meghosszabbított nyakkal, a test térbeli elhelyezésével is fokozza a művész az arcon érzékeltetett feszültséget. Tihanyi emberábrázolása egyszerre hívő és szkeptikus, karikírozó és reprezentatív; egyszerre érzékelteti ábrázoltjaiban legtitkoltabb gyengeségeiket és egyéniségük legerőteljesebb vonásait.

Tihanyi és Berény portréfelfogását pszichikai elmélyültségük és ezt kifejező sejtelmes színviláguk, valamint formai expresszivitásuk miatt elsősorban Kokoschka portréival veti össze a szakirodalom. Megfigyelhető azonban néhány fontos elválasztó vonás is hármuk között. Kokoschka 1906-tól kialakuló, 1908-ban már főműveket alkotó portrétípusa igen erősen lírai, mindig önmagára is utaló. Barátait, ismerőseit, megbízóit mindig úgy ábrázolja, mintha saját érzelmeit, szenvedéseit, szenvedélyeit elemezné. Egy kisfiúban vagy egy öreg professzorban, egy démoni külsejű nőben vagy egy tébolyultban egyaránt felfedezi önmagát. Őrá egyetlen ábrázolt sem mondja, amit Tihanyira egy híres modellje: Kivégzett engem!¹⁰⁸

Berény és Tihanyi portréművészetére egyaránt jellemző az ábrázolt megfelelő távolságban tartása, valamiféle objektivitás keresése. Berénynél ez a distancia még önarcképeiben is érezhető. Idegenként önmagát vizsgálva, Berény szívesen ábrázolja magát valamiféle szerepet játszva, furcsa attribútumokkal felszerelve.¹⁰⁹ Belső harcairól, zaklatottságáról vagy egyéniségének ellentmondásairól a lehető leghűvösebb jellemzéssel alig árul el valamit. Bartók-portréja tiszteletadás az elhivatott művész, a nagy egyéniség, a nagyon közelinek érzett barát előtt, akinek lényét a legtisztábban csengő, legszubtilisebb színekkel, a legátszellemltebb formákkal igyekszik kifejezni, de nagyon óvakodik a személyes intimitásoktól. Ez a tartózkodó portréfelfogás a művész eszményeivel

összefüggő előzményként Cézanne érettkori portréművészetére vezethető vissza, aki modelljeinek nemcsak testi-szellemi erőterét, világban elfoglalt helyét érzékeltette súlyos objektivitással, hanem mint feljegyzett szavai tanúsítják: az etikai tartást is kereste az egyéniségben.¹¹⁰

Tihanyi is Cézanne örökösének vallja magát, kritikusai is annak tartják.¹¹¹ Ő a fiatal Cézanne féktelen erejét, szinte durva tréfálkozásnak ható parodizációs készségét veszi át. A Kokoschkától tanult eszközökkel aztán végtelen árnyalttá teszi ezt a kíméletlen jellemzőmódot, amelyet önmagával szemben is szigorúan alkalmaz. Őnarcképei nem kevésbé ellentmondásosak, mint másokat ábrázoló portréi. Görcsös kérdések feszülnek minden művében, amelyek az ábrázolt személyre és a világra egyaránt vonatkoznak. A monumentalitást a legtudatosabban kerüli.

Nemes Lampérth portréművészetét mindig elhomályosította Tihanyi Lajos kíméletlenül expresszív, szigorú jellemanalízissel alkotó portrétípusa. Lampérth nemrégén publikált festmény Őnarcképe¹¹² megrendítő szuggesztivitással magára hívta a figyelmet; és felveti azt a problémát, hogy Lampérth szén- és tusportréi felé is nagyobb elemző figyelemmel kell fordulnunk. Lampérth portréfelfogása egészen más, mint az éles ítéletű Tihanyié. Ő megpróbál azonosulni az ábrázolttal; életeszményét, gondolatait, érzéseit lehető legnagyobb együttérzéssel fejezi ki. Feneketlen mélységű kutakat, érzelmi szakadékokat tudott így felfedezni később szanatóriumi betegtársaiban, tragikus hősökre emlékeztető vonásokat egy-egy ápolónőben. Hasonló biztonsággal tudta érzékeltetni a lendületes cselekvésvágyat, a határozottságot, állhatatosságot és a kitartó konokságot is nagy feladatokért harcba induló kortársaiban. Az Aktion és Sturm példái nyomán szerkesztett Kassák-számban jelenik meg tusportréja Kassák Lajosról. A biztonság, erő, agresszivitás lobogásában, a kétkedés legkisebb szikrája nélkül jelenik meg ábrázolásán a Ma szerkesztője; ellentmondásokat, megtorpanásokat, vívódásokat, a lehetőségek ránehezedő súlyát Lampérth nem érzékelteti. Amíg Tihanyi ugyanezekben az években Kassákról készült olajportréjában mindezek fokozott formában megjelennek, s az elemzés kritikáját az ábrázolt és az ábrázoló egyaránt vállalja, Lampérthnál az ideál-portré évtizedekkel későbbi vonások gazdagodó teljességét teremti meg.

1918–19-ben Uitz Béla is fest néhány portrét. Az emberábrázolásban nála nem a személyiség elemzése dominál. Uitz néhány típust teremt, s művei ezek variációit adják. Jelentős művészetében az asszony, illetve az anya típusa. A Tanácsköztársaság idején egy a nők egyenjogúságáról tartott előadáson az előadónő így emlékezik meg Uitz asszonyairól: „A mindig nőinek tudott tulajdonságokat férfiakarattal látta az asszonyra. Uitz talán az elsők egyike, aki nem látja a nőt passzívnak és energiátlanak.”¹¹³ Hevesy Iván így emlékezik meg Uitz asszonytípusairól: „Útszéli kis modellek hatalmasabban és komolyabban ülnek, mint a legkomorabb és legszentebb Madonnák.”¹¹⁴ Uitz tartalmilag Daumier-t és a fiatal Picassót követi, amikor monumentumot állít a mosónőnek, a munkásanyának, a háborús évek családfenntartóinak. Uitz monumentális műveiben ezek a nőalakok jelentik a komoly és mély érzelmet. 1919-ben készült nagy freskótervében, az Emberiségben bonyolult szimbólumrendszert hoz létre, amely ikonográfiai magyarázat nélkül nem érthető. E műben is központi helyet foglal el azonban a mindenséget jelképező asszonyalak: a Vörös Madonna.

Uitz rajzaiban manifesztálódott először az a gondolat, amit Kassák az „anya szereteté”-ről mint magatartásukat meghatározó szimbólumról így fogalmaz meg: „A proletariátus harcba indítója . . . az önmagában felismert ember szeretete. Ez nem egyenlő az altruizmussal . . . Ki nem tud az anya fanatikus szeretetéről és ki kételkedik abban, hogy éppen ő az, aki minden harcra képes a gyerekéért, vagyis önmagáért, akit a gyereken át megszeretett?”¹¹⁵ E források, amelyek kifejezetten politikai vonatkozásban tárgyalják az anya alakját, az ikonográfiai típust éppúgy magyarázhatják, mint azt is, hogy az aktivisták gondolatvilágára hatást gyakorolhattak Uitz szuggesztív, monumentális anya-ábrázolásai. Uitz – művészetének lenyűgöző erejével – a forradalom irányába állítja a Ma-körhöz 1918-ban kerülő művészeket. Stílusát nem utánozzák (1919-es tanítványai annál inkább), de ikonográfiai felfogása példamutató. Háborús rajzainak igen erős pszichikai hatása, konkrétsága a forradalmak felé mutat.

ÚJ IKONOGRÁFIA, ÚJ MUNKATÁRSÁK 1918-BAN

A Ma olvasói, akik a III. évfolyam 11. számáig csak portrékkal, tájrajzokkal, akttanulmányokkal vagy a külföldi művészet régi és új képviselőinek grafikáival találkozhattak a Ma címlapján,¹¹⁶ s a kor eseményeit egyedül a háború drámai megjelenése jelezte a 12. számban, egyszerre csak vörös zászló alatt felvonuló munkástömeggel állnak szemben. (A fekete–fehér grafikára, a zászló mellé egyszerűen oda van írva: „vörös zászló”.) A grafika alkotója Bortnyik Sándor, aki elsőnek hozta a Ma hasábjaira a forradalmi plakátok hangját.

BORTNYIK SÁNDOR (1893–)

1910-ben került Pestre Marosvásárhelyről, s már egy illatszergyár csomagolóstervezőjeként működött, amikor a Művészház szabadiskolájába került.¹¹⁷ Egyéni stílusa csak 1918-ban alakult ki. Első rajzaiban leginkább valami primitív naturalizmust fedezhetünk föl, amelyet később groteszk, expresszív kifejezés vált fel. Legkorábbi számottevő alkotásai: illusztrációk Ujvári Erzsí prózaverseihez.¹¹⁸ A zsúfolt, mozgalmas jelenetek jól jellemzik az áradó, kontrasztos képhalmazokból álló költeményeket.

Bortnyik legjellemzőbb vonása az alkalmazkodás. A munkatársak közül a leginkább konfliktusmentesen alkalmazkodik a lap igényeihez, s a leggyorsabban tudja megoldani az 1918 végétől fellépő új feladatokat. A III. évfolyam 7. számának címlapján közölt első linóleummetszetén még látszik, hogy Máttis-Teutsch János metszeteinek stílusát alakította áttekinthetőbbé, egyszerűbbé. Később Uitz témáiból (elsősorban a háborús rajzokból) és Riviére közölt tanulmányából is sokat tanul. Grafikái additív elemekből jönnek létre; festményeit is úgy építi színsíkokból, mint a gyermek színes kockaházait. Alakjait is kicsit elfordított, élükkel érintkező síkokból építi; a naturát csak minimálisan, emlékeztetőként használva, kerüli az árnyékhatásokat, az illuzionista teret. A Ma körében rendkívül mozgékony, termékeny; egy év leforgása alatt a legváltozatosabb feladatokat

oldja meg. Illusztrál, röplapot tervez, az alakuló forradalmi ikonográfiának több típust, jelképet, emblémát teremt. Vörös mozdony, Vörös gyár, Vörös Nap című kompozíciói egyszerűek, világosak, feltűnőek, jól érthetőek, blickfangosak. Ugyanakkor a Kassák által áhított kubista felfogást is maradéktalanul megvalósítják. Bortnyik valósítja meg a plakáthoz közeledő festészet Kassák által megfogalmazott koncepcióját is. „Az új festő – írja Kassák – nem sokat esztétizál, a nüanszok soha nem fontosak, csak a lényeg (témában és kivitelben), ami esszenciás nagyszerűségben mindig életes és támadó egység.”¹¹⁹ Bortnyik jellegzetesen grafikus tehetség. E korszakának olajképei és grafikái egyaránt a plakátok egyszerű tömör nyelvéen szólalnak meg.

Egyéniségük jellemzéséül érdemes összevetni Uitz Béla Gyár és Bortnyik Sándor Vörös gyár című műveit.¹²⁰ Uitz műve korábbi, technikáját nézve színes tusrájz. Érzékeny vonalakkal bontja ki a látványból a szimbólummá alakuló ábrázolást. Az épület jelentése az alkotói folyamat közben, a művész érzelmeinek egyre fokozódó szenvedélyességében formálódik meg, válik általánossá. Bortnyik festményén a gyár tudatosan kiválasztott eszköz, illusztratív szimbólum. A legismertebb, legfeltűnőbb és legjellegzetesebb jegyekből formálja meg alakját; a geometrikus kompozíción a vörös szín nem az egyre fokozódó szenvedélyes azonosulás, hanem a proletariátus ismert jelképeinek színe. Később Uitz is megpróbál így komponálni, konvencionálisabb, közérthetőbb jeleket használni. Soha nem lesz olyan világos és egyszerű a megoldása, mint Bortnyiké. Nála mindig az indulat feszítőereje adja meg a kompozíció hitelét; ha túlságosan elvont fogalmakból indul ki, érzelmei összekuszálódnak. Bortnyik művészete hűvösebb, változékonyabb. Neki sikerül évekkel később, ami Uitz szenvedélyével sohase sikerülhetett volna: nem csak forradalmi felkelésnek, a mindennapi élet egyszerű szükségleteinek is tud ügyesen és sikeresen emblémát formálni.

A Ma lírájának hangvételéhez alkalmazkodik az 1918-ban csatlakozó fiatal művészek közül Ruttkay György és Schadl János.

SCHADL JÁNOS (1892–1944)

A Ferenczy-tanítványok közül való művész.¹²¹ A zenei tanulmányokat is folytató fiatalember a befelé fordul, meditatív művészek közé tartozik. Az emberi társadalom megváltoztatását akaró attitűd nála etikai törvények hirdetésében jelentkezik (Emberek, legyetek tiszták!). Szenvadó Szent Sebestyéne, amelyet a Ma harmadik kiállításán állított ki, és szinte önmegsemmisítő átérzéssel festett Golgotái az expresszionisták világszerte észlelhető új vallásélményét visszhangozzák. Egymásra tolódo házrengeteget, összeszorult mellékutcákat és szélesen hömpölygő körutakat ábrázoló városképei a Ma költeményeinek „metropolis”-kultuszára vezethetők vissza. Portréiban az expresszív torzítások, a perspektívától távolodó formálás nagyvonalú, szellemes elhagyásai, tömör jelzései feltűnőek; sokszor még példaképeitől (Tihanyitól, Lampérthtől) is merészebb formai megoldások felé mutatnak. A megbillenő egyensúlyú, elmozduló nézőpontú kompozíciók a kubizmus eszményére, a pszichikai tartalmak az expresszionizmus közvetlen hatására vallanak.

A Mával való kapcsolata már a folyóirat Budapesten túli hatását jelzi.¹²² Ruttkay 1917-ben Kassán induló fiatal festő; egy helybeli festőtől tanult, s közben a kassai múzeum igazgatójának, Kőszeghy Elemérnek¹²³ a segítségével az európai avantgarde művészet problematikájában is jártas lett. A múzeum könyvtárában a 10-es évek közepén, tehát közvetlenül megjelenésük után Wilhelm Worringer és Wassily Kandinsky írásaival találkozhatott.¹²⁴ Ilyen előzmények után teljesen természetes, hogy rajzaival a Ma szerkesztőjéhez fordul. 1918 júniusától Ruttkay rendszeresen levelez Kassákkal, aki bírálja műveit és további munkára biztatja.¹²⁵ Közben Ruttkay a frontra kerül, de kapcsolatukat ez csak erősíti. Első kiállításon szereplő anyagát is a frontról küldi Budapestre.

A Mában közölt első rajza non-figuratív tusrajz.¹²⁶ Szigorúan zárt, széles fekete keretben felfelé törő fekete sávok, hevesen előrelendülő, diagonálisaiik ellenkező irányú mozgását legyőző vonalak, soraik között megbúvó fátyolos, finom árnyékokkal. Fegyelmezett, de kissé patetikus, ifjúi lobogás figyelhető meg a rajzon. Méreteiről nem tudnánk pontos fogalmat alkotni: nagy felületen, plakáton éppúgy elképzelhető, mint a folyóirat hasábjain. Ruttkay közlése szerint tábori levelezőlap volt, amelyet a háború egyik lövészárkából küldött, mint szavak nélküli üzenetet. Szinte válaszként, megértésként foghatjuk fel a rajzzal szemben levő oldalon megjelent vers sorait:

„Csak a szörnyű tériszony csordázta őket az egyenesbe
meg az — ELŐRE!, amit fantasztikus tömbökben gargalizált a sötét.
Menni! Menni! Menni!”

(*Kassák: Parancs alatt az éjszakában*)

Ruttkay második közölt rajzának címe: Ütközet.¹²⁷ Bár itt a téma is utal az átélt eseményekre, a művész hangja hűvösebb, mint a szenvedélyes vonalmozgásra épülő tusrajzon. Az egymással szemben álló, összezapásra kényszerített férfialakok szinte pantomimszerűen mozognak. A küzdelem irányított színjáték hatását kelti. A formákon erősen érezhető a kubizmus hatása. Ruttkay eszményképe az expresszionizmus leglíraibb német művésze, a kubista térképzést is spirituális tartalmakkal megtöltő Franz Marc. A Mában közölt harmadik rajza — Figura lóval — a magányos lovas alakjával félreérthetetlenül a Blauer Reiter-kör művészeire utal. Ruttkayt meditációra hajlamos egyénisége egyre inkább e világ felé vonja.

*

A Ma kiállításain szereplő művészek közül a szobrászok, Pátzay Pál kivételével, nem kaptak fontos vagy számottevő helyet szobrászatunk történetében. Gergely Sándornak egy szobrát vásárolta meg a művészeti direktórium a Szépművészeti Múzeum számára. Ezenkívül több rajza maradt fenn özvegyénél. Egy a Magyar Nemzeti Galériában őrzött, merész mozdulatú kis táncoló figura¹²⁸ Gergely Sándort vonzó, érdekes művésznek mutatja, akit fiatalos kifejezésvágy s ezen túl valami nagyon finom harmónia jellemez. Spangher Ferenc kubisztikus és hagyományos elemeket ötvöző szobrairól csak néhány reprodukciót ismerünk.

AZ AKTIVISTÁK KÖZÖS KIÁLLÍTÁSA ÉS PROGRAMJA

A Ma-kör közös, harmadik, demonstratív kiállításához írt katalógus-előszó a csoport első programközlő írása a Ma beköszöntő cikke után.¹²⁹ A Ma 1918. szeptemberi számában megjelent írás konkrétabb programot nyújt, mint ami a kiállítás képeiben és szobraiban kifejezésre juthatott (ez a ma is meglevő alkotásokból is megállapítható), s előkészíti az aktivisták 1919-es alkotásait.

„Tudatosan szociális életigazítóknak készülünk”, ajándékot adunk „az internacionális egységbe kíváncsozó tenyéryni Magyarországnak”, művészetünk „nem elefántcsonttorony”, hanem a „legmindennapibb értelemben eszköz is”; „Politikában világaláltalánosan hangoskodik a progresszió, kell hogy ugyanez éljen a művészetben is. A háború hullamezői új, tudatosabb energiákat trágyáznak. Valami nagy összekészülődést a szocializmusban. Nálunk művészetével arrafelé lenget zászlót ez a tizenhárom ember.” Ezekben a mondatokban, két év után, ismét a Tett leplezetlen politikai hangja szólal meg.

Ahogy érett a forradalmi helyzet, a Ma is egyre többet foglalkozott politikával. Kiindulópontja változatlanul a nemzetköziség eszméje, amely az új világ megteremtésének alapfeltételét jelenti. „Ha újra vonatokat, hajókat, repülőgépeket életérdekkel eregetnek át a határok – fejt ki Kassák csoportjának legnagyobb vágyát –, az első sorban demonstráljuk majd, hogy minden különszakadásban is voltunk és élünk életünket, mint életet a világgal összetartozandóság delejével, ami a korszerű kultúra.”

Ezekben a mondatokban fejeződik ki a Ma-kör művészeinek legőszintébb programja: nem a harc, nem a tartós, lassan oldódó konfliktusok, hanem a harcot követő egyetemes felemelkedés, a korszerű kultúra. Személyes reménységük, hogy ekkor megismerik majd műveiket más országok hasonló célokért dolgozó művészcsoportjai. A Kassák-kör vágya egy teljes aktivitással véghezvitt, radikális, rövid, gyorsan befejezett forradalom. Leszámolás a múlttal, és hozzákezdés az új kultúra megteremtéséhez. A magyar értelmiség számos képviselőjével együtt vallották a Lukács György által megfogalmazott gondolatot: „A politika eszköz, a kultúra a cél.”¹³⁰

1918 végén a Ma ismét erőteljesen politizáló ellenzéki lappá vált. A proletárforradalom harcosaival több cikkében közösséget vállalt. Világnézeti különsságaival, rölapjaival (a legjelentősebb ezek közül Bortnyik Sándor Kommunista Köztársaságot című grafikája), a nemzetközi politikai életből közölt információival¹³¹ a forradalom közvetlen előkészítői közé tartozhatott.

Ugyanakkor a művészet feladatai közül nem egyedül az agitáció hangsúlyozását érezte fontosnak. „A mi szerepünk nem azonos a pártagitátoréval, úgyannyira nem, mint ahogyan a kutató tudós szerepe nem azonos a leckéket bemagoltató tanáréval. . . . S ezért minden egyéb felfogással szemben, továbbra is járjuk a magunk útját, amely nem doktrinák versbe szedése, történetek képben elmesélése, tragédiák zenében elsírása akar lenni, hanem a nagy, egészséges egység . . . Mi érezzük a mai élet tarthatatlanságát, és az eszünkben már fel tudunk építeni egy új világot.”¹³² Nem tudjuk, pontosan mire céloz a Ma cikke, amikor az „egyéb felfogás”-t említi; a szocialista forradalom, az új társadalmi berendezkedés és a művészeti avantgarde Európa-szerte létrejövő konfliktusát azonban szinte már a forradalom győzelmének percében jelzi. A nemzetközi avantgarde információs csatornáin keresztül már értesülhetett hasonló problémákról a Kassák-kör, s a hazai szociáldemokrácia művészetfelfogásának érvényrejutásától is félhetett.

A SZELLEMI FORRADALOM ESZMÉNYE

A szocialista társadalom berendezkedésének kérdése a magyar értelmiség főproblémája 1918 őszétől kezdve, a hatalomátvételt elkerülhetetlenül bekövetkező tényként képzelve el. A Galilei-kör 1918-tól újra megjelent lapjában, a Szabadgondolatban etikai kérdések állnak a középpontban; a Mában, mivel a proletárdiktatúra kérdésében Lenin Állam és forradalom című művének kiadásával már állást foglalt, a rég áhított művészeti egység kérdései. A szellemi balszárnynak a Mánál tudományosabb, következetesebb politikai folyóirata, a Tett egykori munkatársaiból alakult Internacionálé sem mentes a forradalom utópikus értelmezéseitől. A háború utáni forradalmi események körülményeiből ilyen tanulságokat von le: „A kapitalista társadalom megbukott – nem az osztályharc buktatta meg, hanem a teljes termelési szünet.”¹³³

Ilyen elvek mellett érthető, hogy a Tanácsköztársaság kikiáltása után a magyar értelmiség balszárnyának legnagyobb része, az első hetek óriási tömeglelkesedését is látva, a forradalmat befejezettnek, az osztályharc kérdését lezártnak s az új társadalom felépítését elkezdhetőnek érezte, szinte alig figyelve a reális bel- és külpolitikai helyzetre. E nézetek tekintetében a Ma mégcsak nem is a legszélsősé-

gesebb volt. Az aktivizmus 1919. február 20-án előadott első manifesztuma így fogalmazza meg a befejezettnek vélt gazdasági forradalom után meghirdetett szellemi forradalom gondolatát: „A gazdasági kényszer forradalma égjen le az elmerült lélekig, amelynek felelősségével az új ember lép bele a világba . . . A kommunista párttal egyértelműen segített gazdasági forradalom után ennek a forradalomnak az előkészítése és állandó mozgásban tartása . . . a mi aktivista csoportunk legfelsőbb munkaprogramja.”¹³⁴

A szellemi forradalomnak 1919-ben Magyarországon több jól felkészült segítőtársa volt, mint a politikainak. A német Spartacus-szövetség bukásának előfeltételei a magyar baloldali értelmiség gondolataiban is megvoltak. (Az elméleti differenciáltság a német forradalom erőit is szétforgácsolta, s önkéntelenül helyet csinált a megalkuvó álláspontoknak.) A baloldal szellemi igényeinek elmélyülése, a kultúra különböző területeinek az ideológiával való szembesítése és jövőjének meghatározása azonban a pillanatnyi akciók eredményein vagy eredménytelenségén túl messzi jövőbe mutató perspektívákat adott. Az a tény, hogy a kor központi problémája már nemcsak a hatalom megszerzése, hanem a hatalom tevékenységének meghatározása is, mindenképpen a forradalom erejét jelzi. Az óriási szellemi energiazabadulásnak még a nehéz politikai helyzetben levő forradalmi Magyarországon is megvolt a gyümölcse.

A TANÁCSKÖZTÁRSASÁG A NÉMET AKTIVISTÁK LAPJÁBAN

Az Aktion 1919-es évfolyamában több cikket is közöl a magyar Tanácsköztársaságról.¹³⁵ Tudósításokban és értékelésekben próbálja megrajzolni olvasói számára a tanács hatalom fontos tetteit. Megállapítja, hogy a Tanácsköztársaság legnagyobb eredményei kulturális területeken születtek. A katonai vezetés nem mindig volt egységes; a külpolitika az igen nehéz nemzetközi helyzetben kevés sikert tudott elérni; a belpolitika számos, szinte megoldhatatlannak látszó problémával küzdött — ezt a határokon kívül talán még jobban látták, mint itthon —, de a kultúra különböző területein: az oktatás, a népművelés, a gyermekgondozás, a betegellátás s még sok más egyéb területen elértek szinte nem is lehet körvonalazni. A képzőművészeti életről, a művészeti és múzeumi direktórium munkájáról részletesen beszámol az Aktion. Az Andrássy úti palotában levő képzőművészeti tanműhely munkáját (vezetői Uitz Béla, Nemes Lampérth József) érdekes módon a Gropius–Itten vezette weimari építészkoláéval veti össze. A Bauhaus és a Ma-kör későbbi kapcsolata ezzel az említéssel teljes összhangban alakul ki.

A MÚZEUMI ÉS MŰVÉSZETI DIREKTÓRIUM VÁSÁRLÁSAI ÉS AZ AKTIVISTÁK

A múzeumi és művészeti direktórium a Tanácsköztársaság kikiáltásának napján megkezdte a működését. A Tanácsköztársaság kikiáltását Lukács Györgynek a régi és új kultúráról szóló előadásán tudja meg a baloldali értelmiség nagy része. Ettől a perctől kezdve a magyar szellemi élet elitje részt vesz a Tanács-

köztársaság kultúrmunkájában; a tudományokban és a gyakorlatban kísérli megvalósítani a század első évtizedétől kezdve alakuló új koncepcióit. A műkincsek védelme s az egész társadalom számára közkinccsé tétele, a művészeti oktatás átszervezése és a múzeumi vásárlások élő művészeti anyaggal bővítése volt a múzeumi és művészeti direktórium célkitűzése.

Az aktivista művészek közül többen kapcsolódnak a direktórium munkájához. Uitz Béla és Nemes Lampérth József a művészeti oktatásban veszik ki a részüket; a Ma-csoport – együttesen – előadások tartásával, matinékkal a művészeti ismeretterjesztésben vesz részt. Mácza János, a csoport igen komoly színpadelméleti kérdésekkel foglalkozó színikritikusa, a Tanácsköztársaság fennállása alatt is működő polgári színjátszás dinamikus átformálásán munkálkodik.

A művészeti direktórium vásárlásaival az aktivista művészek alkotásai közül is több jelentős mű múzeumba kerül. A legtöbben már szerepeltek egy-egy rajzokkal a múzeumban – a múzeum kortárs-művészetben jártas munkatársai jóvoltából¹³⁶ –, de néhány jelentős vagy a későbbiekben igen jelentőssé váló művész neve ekkor került be először a leltárkönyvbe. A festmények között Gulácsy Lajos, Tihanyi Lajos, Nemes Lampérth József és Kmetty János művei képviselik az aktivista körrel kapcsolatba került művészetet, a vásárolt rajzok között Uitz Béla, Pásztk Jenő, Tihanyi Lajos, Nemes Lampérth József és Moholy-Nagy László alkotásai.

A vásárolt anyagban¹³⁷ az egyik legjelentősebb kétségtelenül Nemes Lampérth 1916-ban készült nagyméretű olajképe, a Háakt, amely monumentális egyszerűségével az aktivizmus egyik főműve. Rajzai közül ekkor kerülnek közgyűjteménybe 1912-es, korszakjelző alkotásai. Tihanyi Lajos 1917-ben festett Fekvő női aktja, az organikus és elvont formaadás ellentmondásaival komponálva, szintén kiemelkedő reprezentánsa az avantgarde magyar képviselőinek. Szellemes, szuggesztív Babits-portréja szintén ekkor került múzeumi gyűjteménybe. Uitz Béla tusrajzai közül különösen egy kis méretű, de komor erejű tusecsetrajz jelentős. Uitz 1919-es művei közül ez a kis rajz a művész ösztönös energiakitöréseit őrzi. Nagyon kevés látványelemmel, egy magas fallal és néhány dúskoronájú fával teremt rendkívül feszült, dinamikus egyensúlyrendszert rajzán, amelynek nyugtalansága a sokak által hitt utópiák idilljét erősen kérdőjelezi.

Moholy-Nagy Lászlót 1919-ben megvásárolt négy rajza már érett művésznek mutatja, aki a vonal kifejező erejét, a rajz belső törvényeit teljesen önállóan ismeri fel. Előadásmódjában feltűnő hűvösség, elvont gondolkodás nyilvánul meg, amelyben elég erősen elválik az érzelmi telítettségű expresszív naturalista tendenciáktól. Moholy-Nagy az aktivizmushoz utolsóként csatlakozó művész, aki a mozgalmat majd utolsó fázisáig elkíséri.

„A Tanácsköztársaságnak még nincs művészetpolitikája – olvashatjuk a Vörös Újság 1919. április 17-i számában. – A közoktatásügyi népbiztosságnak mindmáig hivatalos kultúrprogramja nem jelent meg.” E hír ellenére megállapíthatjuk, hogy a Tanácsköztársaság legjelentősebb kulturális intézkedéseit ekkor már végrehajtotta. A művészeti élet „aktivistái” (s ez ekkor már sokkal több embert, nagyobb területet átfogó problémákat jelentett, mint a Ma köre) nem vártak semmiféle szervezeti utasításra, hivatalos programra. Azt tették, amit a forradalom menete logikusan kívánt tőlük.

A hivatalos kultúrpolitika késlekedése, majd kiadványainak bizonytalan megfogalmazása azonban a konzervatív erőknek is kedvezett.¹³⁸ Fellángoltak a csoportharccok, s a frontok itt is összekuszálódtak.

SZOCIÁLDEMOKRATA TÁMADÁSOK A MA ELLEN

A Ma ellen az első támadást a régi ellenség, a szociáldemokrácia indítja. Az Ember című, meglehetősen alacsony színvonalú, szociáldemokrata támogatással működő hetilap durva hangú, személyeskedő cikket közöl a Kassák-kör és a közoktatásügyi népbiztos, Lukács György ellen.¹³⁹ A Ma-kör ellen a legnagyobb vád, hogy értelmetlen eszközökkel végzi a hivatalos propagandát, amelynek egyedüli képviselője kíván lenni.

A közérthetőség problémáját a magyar művészeti életben ismét a szociáldemokrácia veti fel. Kassák jól tud érvelni, hogy Ady Endre, Révész Béla értékének megítélésére milyen helytelenül használta a szociáldemokrata párt a fogalmat már évekkel korábban. A vád többi része ügyes kelepce, amelybe a Ma és a Tanácsköztársaság vezetői – egyaránt – néhány hónap leforgása alatt beleesnek. Mindkét oldalon olyan erősen hangsúlyozzák álláspontjuk, művészetfelfogásuk különbözőségét, hogy a korábban már egészen közelinek látszó megoldások terveiről is megfélekednek. Áprilisban, a támadások első menetében a Vörös Újság még megvédi a Mát, s hangoztatja, hogy a művészetben meg nem alkuvó álláspontja miatt üldözi az Ember cikkírója, éppen úgy, mint a Mával együtt támadott Lukács Györgyöt és Balázs Bélát.¹⁴⁰

A Mában Kahána Mózes ír feleletet a támadásokra.¹⁴¹ Válaszát azzal kezdi, hogy a Ma művészei megérdemlik a kritikát, várják is, de a rosszindulatú sajtóhajsztát, amelyet ellenük indítottak, nem lehet kritikának nevezni. A válasz ezután az irányzatok és a Ma kapcsolatáról emlékezik meg. Kahána Mózes próbálja meghatározni a Ma művészei és a futurista, kubista, illetve szimultanista (irodalmi irányzat!) eszközök kapcsolatát. Megállapítja, hogy a Ma írói és művészei ezeket az eszközöket érezték a „legtömörebbeknek, legagresszívebbeknek”. Ez a válasz feltételezi korábbi álláspontunkat; a Ma támadói, ismerve a századforduló szocialista művészeteszményének modernizmus-ellenességét, a Ma polgári jellegét hangsúlyozták – remélve, hogy jobboldali avantgarde-ellenességüket így szélsőbaloldalinak tudják álcázni. A Ma körének e válaszcikkben kell először védekező állásból elemeznie az irányzatokkal való kapcsolatát. Kahána mentegetőzése nem teljesen szerencsés: az irányzatokat „idegen, komplikált művészetek”-nek is nevezi. E cikkben merül fel ismét az anarchizmus vádja is, amelyet a szociáldemokraták egykor a Tett ellen már háborúellenessége miatt hangoztattak. Kahána az anarchisták programjának lényegét az egyén anyagi és szellemi elnyomásának megszüntetésében látja, s ezt fenntartás nélkül elfogadja. A cikk befejező része a közérthetőség problémájával foglalkozik. Ismét nem túlságosan ügyesen, elfogadja az ellenfél „proletártömegek nevében” történő fellépését, s így válaszol rá: „Tiltakozunk az ellen, hogy a szellemiekben alacsony nívón álló proletariátus mint tömeg gyakoroljon kritikátlan diktatúrát a művészet fölött. Mert ha első lépésével 50%-os értelmességet kívánna az expresszionizmus-

tól, a másodikkal Shakespeare-től kívánna 20%-kal kevesebb pszichológiát, és így tovább, minden művészi és magasabb kultúra irtó rovására, és nem maradna más, mint a vezércikk és ablakvers...”

Ezek a mondatok téves kiindulópontjukkal és súlyos következtetéseikkel már igen komoly bajokat jeleznek a munkásmozgalom és művészet, az avantgarde és a tömegek kapcsolatában. Egyrészt jelzik azt, hogy a munkásmozgalom konzervatív körei szívesen tartották magukat a „széles tömegek” képviselőjének, s erre az évrre több marxista politikusnak is meg kellett hajolnia; másrészt, hogy a háború idején a szenvedő tömegekért és a forradalmasodó tömegekkel együtt fellépő baloldali avantgarde művészek hogyan hasonlanak meg a tömegekkel, s kezdenek „szellemekben alacsony nívón álló proletariátus”-ról beszélni. Ez a tömeg feletti, osztály feletti magatartás további ellentmondásokra vezet; egyre kisebb kört von az avantgarde csoportok köré, még akkor is, ha érvelésükkel jogosan tiltakoznak a művészet és politika azonosítása ellen, s keveslik a vezércikkek és ablakversek művészeti értékét, amit különben a tömegek sem tartottak soha művészetnek.

Hevesy Iván az egyetlen a Ma elméletíróinak táborában, aki a tömeg fogalmát történeti értelemben igyekszik meghatározni, s a tömegkultúra áhított eljövételét a műveltség szintjének emelkedésében, az osztálykülönbségek megszűnésében és egy új „tömeghit” elterjedésében látja. Történeti példaként az internacionális és azonos ideológiát valló középkori kultúrát emlegeti, remélve, hogy az eljövendő új tömegkultúra az „önmagát tudó egyének céltudatos akaratával még szabadabb, még több örömet nyújtó” közösségi produktum lesz.

A Ma elleni támadás második menete az 1919-es május 1-ével kapcsolatos hatalmas művészeti demonstráció után indul meg. A művészeti dekoráció naturalisztikusabb és elvontabb formáit az előzők javára értékeli a Ma ellen fellépő konzervatív kritika, s a plakátművészet kimagasló alkotásai közül szembeállítja egymással Biró Mihály, Berény Róbert szecessziós elveket őrző, Vértes Marcell posztimpreszionista jellegű és Uitz Béla, Kmetty János, Nemes Lampérth József kubisztikus-expresszív plakátjait.¹⁴²

A művészeknek természetesen semmi közük nincs ehhez az érveléshez. Hevesy Iván a Mában közölt Az új plakát című cikkében, igen helyesen, tudomást sem vesz erről a szembeállításról, s a plakátokat teljesen formai erejük, szuggesztivitásuk alapján értékeli.¹⁴³ A szociáldemokrata Biró Mihály „Népszava-emberéről” — minden klikkharcon felülemelkedő objektivitással — megállapítja, hogy „a hosszú megszokás után sem veszített erejéből”. A Ma elhagyja a sommás, személyeskedő ítéletmondásnak még a leghalványabb formáját is — amely, korábban, elvtve egy-két cikkében még előfordult —, s igyekszik általánosító, elméleti kérdésekkel foglalkozó írásokban állást foglalni a szocialista kultúra és művészet kérdéseiben.

KASSÁK LAJOS LEVELE KUN BÉLÁHOZ — TÖRTÉNETI ELEMZÉS

Az események menetét azonban már nem lehet visszafordítani. Júniusban a szociáldemokraták jobbszárnya több irányban engedményeket csikar ki a Tanácsköztársaság vezetőiből. A belpolitikai tévedések között ez igazán csak jelen-

téktelen részt jelöl, de a Ma körét érzékenyen érinti. A néhány hónap után újra megjelenő Ember című lap ismét vádak özönét zúdítja a Mára. Tábora szélesedik. Több művész és kritikus a Ma körébe tartozó egyes költők és művészek (Uitz Béla és Barta Sándor) kijelentéseit, újságcikkeit¹⁴⁴ és előadásait úgy értelmezi, hogy a Ma művészetfelfogását diktatórikus eszközökkel akarja a körébe nem tartozó művészekre is kényszeríteni. A „hivatalos” művésztett deklarálás a legkínosabb vád a pártoktól való különállást hirdető csoportra. – Kun Béla egy beszédében ezt határozottan tagadva, elhamarkodott és teljesen megalapozatlan kijelentéssel burzsoá dekadenciának nevezi a Ma irodalmát és művészetét. A Macsoport ez ellen tiltakozik, és Kassák Lajos Levél Kun Bélához a művészet nevében című írásában részletesen megjelöli a Ma célkitűzéseit, nemzetközi kapcsolatait, összefoglalja korábbi történetét.¹⁴⁵ Az írás a kínos szituáció értékelésén túlmutató, tartalmi elemzést igényel.

Kassák Lajos ebben az írásában mondja el először részletesen a Tett történetét. Először részletezi a Tett és a Ma íróinak és művészeinek rokonságát Franz Pfemfert Aktionjának körével. „Mint ismeretes, a berlini Spartacus-mozgalom megindulása óta ezek az emberek a legelső sorban és az eszme legvehemensebb harcosai között küzdenek a kommunizmusért. Ahol ott volt Liebknecht, Luxemburg, Radek, ott voltak az Aktion munkatársai is, mint harcos írók szerzői, előadástartók és hónapokig mint a német burzsoázia veszedelmes bebörtönözöttjei” – írja Kassák az Aktionról. Az Aktion körén túl Kassák a Ma rokonának vallja Henri Guilbeaux, Ivan Goll, Ottokár Brežina, Romain Rolland alkotásait. A képzőművészetben egyedül az orosz futurista plakátművészettel kapcsolatos összefüggésekről emlékezik meg. Mint stíluszményük és ezen belül a plakátról alkotott felfogásuk igazolását hozza fel, „hogy a kommunista Moszkva falairól a bolondoknak titulált »futuristák« plakátjai »métélyezik« a proletárok tiszta lelkét. Ez a »métélyezés« pedig éppen Lunacsarszkij részéről történik, akit mégsem lehet talán dekadens burzsoának degradálni” – írja, a kiemelt szavakkal a tanácsköztársasági plakátokra utaló kritikákra célozva.

A Ma utolsó magyarországi számaiban ugyanoda jutott vissza, ahonnan első számában kiindult – a plakát és az új festészet értékelésének azonosításához. A Ma körének a vizuális művészetről alkotott fogalma ekkor, jól láthatóan – mint ahogy tényleges képzőművészeti termése is – a grafika és a festészet műfajára érvényes. Moszkva falairól szó esik, de ezek a falak csak hordozhatják a képzőművészetet; saját, önálló jelentésükkel Kassák még nem foglalkozik. Nem kívánhatjuk tőle, hogy éppen egy ilyen polemikus természetű írásban lépjen tovább a művészetek egysége, az új stílus, az új építészet felé. Megállapíthatjuk azonban, hogy a Ma-kör s vele együtt az avantgarde közép-európai csoportjainak jó része a 10-es években művészetfelfogásában még a 19. századi realizmushoz nagyon közel álló határok között mozgott, akkor is, ha stílusjegyei megváltoztak. Ha a Kassák-kör képzőművészetének ekkori eredményeit (amelyek a magyar képzőművészetben a legtávolabbra mutató eredmények voltak) valamilyen kedvezőbb művészetpolitikai koncepció valóban hivatalossá tette volna, akkor ez az új vizuális stílus problémáit még nem oldotta volna meg. A teljes elutasítás viszont elmélyítette az avantgarde művészet és a munkásmozgalom konfliktusát és gátolta az egészséges fejlődést egy új társadalmat reprezentáló, egységes stílus elterjedése felé.

A kutató művészet elve és hitvallása a magyarországi aktivistákat az európai művészeti fejlődéssel párhuzamosan új utak, új szintézisek felé vezette. Első korszakában az irodalommal, költészettel párhuzamos az aktivista grafika és festészet útja – a 19. század művészeti fejlődését folytatva. A második korszak az új építészettel való összefüggések rendszerét ígéri. Az a tény, hogy ez már nem Budapesten következett el, nemcsak a művészetpolitikai felfogások összetűzésében, hanem a Tanácsköztársaság bukásának következményeiben s a meg nem értés ellenére az aktivisták új Tanácsköztársaságot váró hitében leli magyarázatát.

A Tanácsköztársaság bukása és a kényszerű emigráció minden korábbinál nehezebb, új próbatételek elé állította azokat az írókat, művészeket, akik az új művészet és új társadalom megteremtéséért egyszerre harcoltak. El kellett hagyniuk a századforduló óta egyre jobban fejlődő Budapestet, s más művészeti központok vérkeringésébe kellett beilleszkedniük. Ez még akkor is nehéz feladat lett volna, ha Európa művészeti központjai a felvirágzás korszakában lettek volna; az első világháborút követő években ezt azonban még az új művészethez legtöbbet adó központokról sem lehet elmondani. Az a felfelé ívelő, lendületes fejlődés, amely Európa központjait 1913–14-ig jellemezte, a háborús években egyre veszélyesebben örvénylő körforgássá változott, s ebből csak a társadalmi forradalom győzelmében bízó művészek és művészcsoportok találták meg a kibontakozást.

Törvényszerű, hogy a Tanácsköztársaság művészei közül is azok tudták valahogy elviselni nehéz helyzetüket, s tudtak továbblépni az alkotómunkában, akik úgy dolgoztak tovább, mintha a már létrejött osztály nélküli társadalom számára keresnék a szépség, esztétikum, az élet harmonikus rendjének törvényeit. A háború utáni, fasizálódó Európában irreális szférába kerültek, de ezt évekig alig érezték.

A 10-es évek magyarországi avantgarde művészete közösségi produktum volt. Akár lazább és rövidebb volt a csoport tagjainak kapcsolata – mint a Nyolcak esetében –, akár szorosabb és tartósabb, mint az aktivistáknál, az eredmények közös eredmények voltak, s az új hang a csoport hangja volt. A Tanácsköztársaság bukása után az 1918–19-ben ismét összeverbuválódott – bár létszámában megfogyatkozott – Nyolcak csoportja végérvényesen feloszlik. Tagjai egyéni utakat keresnek, egyénenként viselik a külső vagy belső emigráció terhét. A modern művészet stílustörvényeinek kutatásában, új mondanivaló kifejezésében – egyéni teljesítménnyel – az egykori Nyolcak közül csupán Tihanyi Lajos és Pór Bertalan jutott néhány lépéssel tovább az emigráció éveiben. A többiek alkutukhoz mérten megmaradtak az expresszív naturalizmus, a cézanne-i konstruktivitás konzervatívabb, szolid követése vagy a fauve-os színek kompozíció fejlődési fokán.

Társadalmilag is beleilleszkedtek az adott keretek közé, a Tanácsköztársaság bukását követő megrázkódtatások élménye egyre jobban elhalványodott bennük. Nem véletlen, hogy éppen az előbb említett két művész sorsa fordul másként: Tihanyi Párizsban tragikusan egyedül maradvá fejezi be az életét, Pór pedig szimbolikus tartalmú művészettel próbál tovább küzdeni művészetével az új társadalomért.

AZ AKTIVISTÁK SZÉTSZÓRÓDÁSA

Az aktivisták közül néhány fiatal művész szintén a Nyolcak csoportjának tagjaihoz hasonló magatartást, alkotásmódot képvisel. Visszahúzódnak egy-egy magyar kisvárosba, vagy még inkább a demokratikusabb fejlődés útjára lépő környező országok magyarok lakta vidékeire, s ott próbálnak helyi kultúrközpontokat kialakítani. Igen nagy segítség lehetett számukra az 1925-ig Bécsben megjelenő *Ma* folyóirat, amelyet Csehszlovákiában, Jugoszláviában, Romániában egyaránt szabadon terjeszthettek; Magyarországra azonban csak titkos utakon juthatott el. A *Ma* egykori munkatársai közül Máttis-Teutsch János Erdélyben, Ruttkay György, Mácza János egy ideig Kassán, Dobrovits Péter Zágrábban éltek ekkor.

Tragikusan végződött Nemes Lampérth József pályafutása.¹⁴⁶ Emigrációja során Berlinbe került, ahol közös kiállításon szerepelt Moholy-Nagy Lászlóval. Ezt követően egy svéd gyűjtő meghívására Stockholmba utazott. A szellemi egyedüllét és a gazdag pártfogótól való függőségi viszony, valamint a korábban (közvetlenül a bukás után) átélt megaláztatások megtörik Lampérth idegrendszerét. Hazatér Budapestre. Moholy-Nagy Lászlónak egy 1921. január 5-én kelt levele¹⁴⁷ alapján feltételezzük, hogy képeit, amelyek elsősorban nagyméretű tufestmények voltak, mind hazahozta magával Magyarországra.¹⁴⁸ Moholy-Nagy László arról ír, hogy ezeken a tufestményeken Lampérth csak barna és fekete színekkel dolgozott. Feloldhatatlan ellentétek, a keserűség, fájdalom, reménytelenség minden előntő hullámai uralkodnak ezeken a késői alkotásokon. A sors és a szenvedés kérlelhetetlen törvényei nemcsak az emberekre, de a fákra, a tájra, előre és élettelenre egyaránt érvényesek — vallja Nemes Lampérth késői művészte.

A korszak számára művészi kifejezésben csak az érzellemmel való szakítás hozhat új, egyensúlyteremtő módszert. Moholy-Nagy László a Kassák-körben elsőként vallja nyíltan 1921-ben, hogy az érzelmet teljesen ki kell iktatni a festészetből: „Ne hidd, hogy én visszatáncoltam” — írja egy másik levelében Hevesynek. „Ellenkezőleg. Túlhaladtam rajtatok, a polgári társadalom utolsó bohócain.” A továbblépéshez, a tragikus történelmi körülmények között, igen nagy szükség volt az aktivisták egy részét korábban is jellemző társadalomkritikára, céltudatosságra. Aki kételkedni kezdett, vagy nem keresett magának bázist más területen, menthetetlenül összeroppant.

A BÉCSI KÖZPONT KIALAKULÁSA

Az aktivisták emigrációjának központja Bécs lett. Előretolt bázisa Berlinben is hamar kialakult. Az osztrák főváros közelsége Magyarországhoz az első években nagyon fontos volt. Kelet-Európával, elsősorban a fiatal Szovjetunióval Bécsből elég könnyen lehetett kapcsolatokat építeni. A 20-as években sok fontos kiállítás színhelyeként szereplő Berlin is elérhető távolságban volt. A Magyarországról Párizsba vagy Svájcba utazó művészek is találkozhattak a bécsi *Ma* körének tagjaival, rendezvényein részt vehettek. A legnagyobb részt magyar nyelven meg-

jelenő avantgarde folyóirat ebben a városban található magának magyar nyelvű olvasóárdát. Nem tudhatjuk, hogy mindezeket hogyan gondolták végig a Bécsbe kerülő aktivisták. Illyés Gyula Barta Sándorról szóló tanulmányában úgy írja le, hogy az indulás itt is Kassák szívósságának köszönhető: „Kassák, megjárva börtönt, életveszélyt, az év végén menekül külföldre, egy fillér, egyetlen idegen nyelv birtoklása nélkül. És a Ma mintanyomással, irigylendő papíron már 1920-ban megjelenik.”¹⁴⁹ A beköszöntő cikket németre is lefordítják. A beköszöntő cikk címe: An die Künstler aller Länder. Magyar címe nincs is a cikknek.

A Ma ezután egész bécsi fennállása alatt hangsúlyozottan nemzetközi művészeti lap. Az otthonmaradt művészekről (az első számokban főleg) csak lírai verseket közöl. J. J., B. B., H. H., E. E. aláírásokkal jelennek meg ezek a költemények, amelyek a fehérterror vérengzéseiről tudósítanak. Az emigráns költők főtémája is az otthonmaradtak szenvedése, a Tanácsköztársaság eseményeinek megéneklése. Barta Sándor Akasztott ember című verse, Kassák 1919 című eposza, Mágylák énekelnek című költeménye (a két cím ekkor még nem olvadt eggyé), Ujváry Erzsébet számkivetéséről írt prózai versei az expresszionista líra eszközeivel állítanak emléket a Tanácsköztársaságnak. Ezzel párhuzamosan megjelenik még néhány Máttis-Teutsch János-jinóleummetszet, Uitz-tájrajz az 1920-as, 1921-es Ma-évfolyamok hasábjain. Az elméleti cikkek egy ideig szintén az 1919-es évfolyam hangvételét követik. Mácza János színpadelméleti tanulmányait folytatásokban közli a Ma; több cikk jelenik meg az egyéniség és társadalom, tömeg és művészet, forradalom és proletariátus kapcsolatáról.

A lap határozottan eltávolodik az osztályművészet fogalmától. Beköszöntőjének szavai már osztályoktól függetlenül szemlélik a csoport művészeti tevékenységét: „Jelszavunk az Ember. S mi emberek vagyunk a művészetünkben. Amint nem voltunk a burzsoázia kiszolgálói a múltban, éppúgy nem akarunk semmiféle osztály kiszolgálói lenni a jövőben sem . . . Minden osztályuralommal szemben a győzelmes individuumok közösségét hirdetjük.” Mácza János ugyanebben a számban kijelenti – nyilván a nemzetközi proletkultos tendenciákkal szembeállva: „Proletárművészet éppúgy nem képzelhető el, mint proletár matematika.” A politika és művészet kérdéseit különválasztva, Mácza kijelenti: „A proletariátus diktatúrája az egyetlen legközelebbi lépés a mi távolabbi céljaink felé, ezt a lépést mi is megteesszük.” A Ma bécsi működése idején a munkatársak egy részét ez a távolabbi cél, másik részét a hozzá vezető út érdekli elsősorban. Igen vonzó lehetett az előbbieik számára a Ludwig Rubiner esszégyűjteményéből fordított tanulmány, egy 1918-as névtelen orosz gondolkodó tollából: „Még elképzelni sem tudjuk, mily hatalmas lesz a jövő embere, mily nagy lesz uralma a természet fölött. A világ urává lesz, el fogja terjeszteni fajtát a széles világtérben, úrrá lesz a bolygórendszerek fölött. Az emberek halhatatlanok lesznek. — Az emberi alkotóerőnek nincsenek határai . . . Mi, akik egy társadalmi ideálért küzdünk, mi végső soron az emberi egyéniségért, egyéni halhatatlanságért harcolunk.”¹⁵⁰ Az emberi alkotóerő tisztelete, az egyéniség lehetőségeinek gazdagodásába vetett hit a fő mozgatóereje a 20-as évek avantgarde művészetének. Ezekben a távlatokban az osztályharc kérdései elvesztik jelentőségüket.

Nem véletlen, hogy az avantgarde művészet továbblépése először a fiatal Szovjet-Oroszországban zajlott le.

„Október tisztított, formát adott, újjászervezett . . . Október munkára tanított . . . Mi már október 25-én munkába álltunk.” Ezekkel a szavakkal emlékezik vissza Vlagyimir Majakovszkij a Művészetek Balfrontjának kiáltványában az orosz kubofuturisták tevékenységére. — A forradalom első napjaiban sem a tradicionális realista, sem az impresszionista, szimbolista vagy más esztétizáló művészeti irányok képviselői nem fejezték ki szolidaritásukat; ideiglenes emigrációba vagy hallgatásba merültek. Először a szélsőséges avantgarde: a kubofuturisták, konstruktivisták vállalták a forradalmat.

1917 körül az orosz művészet Európa fejlődésének élvonalába került. Nem meglepő és nem véletlen. A meggyorsult társadalomfejlődés és a forradalom ténye magától értetődő alapja ennek az eredménynek.

Az orosz művészet 1913-ra eljutott a vizuális művészetek alapelemeihez Malevics szuprematizmusában. 1917 után ezeket az alapelemeket új szerkezetűvé építik a magukat konstruktivistáknak, szuprematistáknak nevező művészek; és ez az új konstrukció egyedül az ember önkeze által alakított világot ünnepli. Minden művészeti ág újra, a természettől elhatárolt tér részeként, az architektúra egységében jelenik meg.

Az első években a forradalom mindazokat a művészeket felszínre hozza, akiket a feudális-burzsoá állam törvényen kívül helyezett: a futuristákat, kubistákat, szuprematistákat — s életbe segíti az új szintetizáló irányzatot: a konstruktivizmust.

Szovjet-Oroszország volt a világ első állama, ahol hivatalos elismerést kapott a 20. századi modern művészet — és korábbi példaképei. Szinte szimbolikus jelentősége van Lenin 1918-as rendeletének, amely szerint Moszkva kerületeiben szobrokra kell állítani a világ nagy forradalmi gondolkodóinak, harcosainak, művészeinek — és a listákon az orosz művészet nagyjai mellett ott olvasható Courbet és Cézanne neve is.

Az internacionalizmus biztos alapja e korszak művészetének; nem hiába válik legjellemzőbb épülettervévé Tatlin III. Internacionálé emlékmű-épülete. Sajnálatos, de történetileg teljesen érthető, hogy ez a mű nem épült fel Moszkva centrumában. A vasspirál szerkezetű, merész vonalú konstrukció technikai — szellemi központ. Szintjein előadóterem, irányító központ, információs irodák, hírközlő intézmények kaptak volna helyet. Az épület forgó, mozgóplasztikai tervezése merész, soha nem volt megoldás, de szuggesztív hatását el tudjuk képzelni. A mozgó épület, mint a futurista dinamizmus építészeti kifejezője, még ma is izgalmas lehetőség, s nem biztos, hogy épületplasztika, emlékmű-épület formájában soha nem fog megvalósulni. A vakmerő fantáziájú Tatlin, aki többek között ürrepülő-kilövő szerkezetet is tervezett, akkor még furcsának tűnő álmaiban koránál jóval messzebbre látott.

Hasonlóan a jövőben találják meg igazolásukat Október laboratóriumi művészei. A konkrét feladatok mellett ez a laboratóriumi ág, amely szuprematistának vagy „realistá”-nak is nevezte magát, tömeges közlésformának még nem használható esztétikai tárgyakat hozott létre. A stúdiókban tanulmányozták az anya-

gok szerkezetét, összefüggéseit, a színek—formák pszichikai hatását, a kompozíció összetartó erőit. Céljuk a legtöbb esetben társadalmi cél is volt, nem elvont lényegkeresés, szellemi játékok öncélúsága, hanem égető vágy és akarat, hogy a forradalom országát esztétikailag is átformálják. Természetesen voltak művész-csoportok, amelyek a művészet agitatív szerepét helyezték előtérbe; hagyományosabb vagy a laboratóriumi eredményeket dinamizáló eszközökkel plakátban, szobrászatban s néhány megvalósult építészeti együttesben az ideológiai nevelés sajátos kifejezéseit keresték.

A magyar művészet — az aktivistákon keresztül — az elsők között ismerte fel az orosz avantgarde jelentőségét, s ami ennél is több, először próbált hasonló szemléletet megvalósítani az alkotásban. Berlinben még az expresszionizmus utóvirágzása kezdődik, egy évvel az orosz kiállítás megrendezése előtt, Nyugat-Európában a dadaizmus mindent tagadó, szkeptikus művészetszemlélete terjed, Bécsben magyar emigránsokon kívül semmi nincs, amikor a Ma orosz estet rendez, előadásokon ismerteti az orosz művészet eredményeit, és hirdeti a szintézist kereső törekvések igazát. Uitz Béla, a Ma orosz estjének tanulságait összefoglalva, már differenciáltan ítéli meg az orosz művészeti életet.¹⁵¹ Nem a posztimpreszionizmust, nem is Kandinsky absztrakt expresszionizmusát,¹⁵² hanem Tatlin, Rodcsenko, Malevics működését, tehát az orosz konstruktivizmust tartja a jövő művészetének. Az anyag és szellem forradalmának párhuzamáról beszél, s megállapítja, hogy „ebben a folyamatban egyetlen gátló erő működik, a túlságosan szűk látókörű orosz proletkultok¹⁵³ ereje”. (Később Uitz álláspontja e kérdésben megváltozik!)

Az orosz művészet elveit a Ma közvetíteni is próbálja Nyugat felé. 1920 októberében a Ma művészei manifesztumot küldenek német nyelven az intellektuellek nemzetközi kongresszusának, amelyet Párizsban hívnak össze. Ebben a manifesztumban a Ma művészei — korábbi cikkeikkel ellentétben — a forradalmak bukásáért s elmulasztott lehetőségeiért nem a „felvilágosulatlan tömegek”-et, hanem a szellemi forradalom híveit vonják felelősségre. „Gondoljátok meg, mire mondtok igent vagy nemet — hirdetik az aktivisták —; egyetlen út a forradalom!” A Ma művészei itt állnak ki először — világviszonylatban — a forradalom mellett, dicsérik a keleti forradalmakat s azok művészeti következményeit. A Ma elmélete ekkor kezd erősen a konstruktivizmus hatása alá kerülni.

A III. Internacionálé kulturális irodájával is kapcsolatba kerül a Ma. Az iroda kérdéseire válaszolva vázolja a csoport történetét. A legjellemzőbb az adott válaszok közül — ismét — a proletárművészet kérdésében adott állásfoglalás: „A művészet éppen hitességénél fogva csak egyetemes lehet — vallja a Ma —, és csak annyiban harcol osztályok mellett, amennyiben azok egy magasabb rendű életelgondolás alapjain dolgoznak.” Az anarchia mint pozitív, a fejlődést elősegítő erő az emberi lélek felszabadításában — az Aktion felfogásához hasonlóan — jelentkezik a válaszban: „A művész ereje — az anarchia megteremtése a tunya, konvenciókkal elfalazott lélekben. Az anarchia kezdetével új egyensúly megkívánása is jelentkezik.”

Az új egyensúly a 20-as évek művészetének legfőbb problémája. Az orosz művészeteken kívül másutt is létrehozzák az „egyensúly” előállításával foglalkozó laboratóriumokat. A Ma egymás után térképezi fel ezeket. Az orosz művészet mellett a weimari Bauhausszal is igen erősek a kapcsolatai.

Az 1919-ben Weimarban alapított építészkola, a Bauhaus, a legjelentősebb közép-európai művészeti laboratórium. Hatása a későbbiekben felülmúlta a sok meddő vitában felörlődő orosz konstruktivistákét, akik a 30-as évektől kezdve egyre ismeretlenebbekké váltak. A Bauhaus rendszerezi és összefoglalja az avantgarde művészet korábbi felfedezéseit, s ezeket egy autonóm összművészeti rendszer keretei közé illeszti. A Bauhausnak lassan, de véglegesen fel kell számolnia az expresszionizmust, mert az építészetben tartósan nem alkalmazhatók szélsőségei és az időbeli művészetekkel kialakult erős kapcsolatai. A Ma és a Bauhaus kapcsolatát a kölcsönös információnál sokkal erősebben bizonyítja, hogy Kassák – saját munkatársainak egy részével is szembenállva – helyet ad lapjában az expresszionizmus kritikájának.

1921. június 1-től, tehát csaknem másfél éves bécsi megjelenés után, a Ma reprodukcióiban, elméleti cikkeiben egyaránt szembefordul az expresszionizmussal. Chagall az egyetlen, akinek „mítosszá vált életvalóságát” magukkal viszik; a többi eszménykép, még a legkedveltebbek, legközelebb állók is (Franz Marc, Kokoschka), a történelem lapjaira kerülnek az élő művészet áramából.

Az expresszionizmus legkövetkezetesebb kritikusa a Bauhauszal is erős kapcsolatokat tartó Kállai Ernő, aki ettől az időtől fogva a Ma legjelentősebb teoretikusaként is szerepel. „A forma minduntalan szeszélyes, ideges megszakadásai az expresszionizmusban csak arra valók, hogy a szemlélő élményében szubjektív pszichikai folyamatosságot teremtsenek, formák objektív építkezésének, statikájának tiszta szemlélete helyett . . . Az expresszionizmus a szellem és a belső szükségszerűség nevében akarta megváltani a művészetet az étellel és a valósággal szemben való infernitásától. De mivel a megváltást az alanyi élmény elé szabott minden tárgyi kényszerűség elsikkasztásában látta, próbálkozása halott volt már születésének pillanatában . . . Az expresszionizmus meghalt. El lehet parentálni.”¹⁵⁴ Kállai Ernő határozott és kemény szavai, minden szándékosság nélkül, de törvényszerűen az aktivizmus első korszakát is temetik. Az „objektív építkezés”, a „tárgyi kényszerűség” az aktivizmus első korszakának eszményei közé tartozott ugyan, de a kubisztikus képteret is átalakító „belső szükségszerűség”-ek ezeket mindig elnyomták. Az expresszionizmus haláláról szóló elméletet az egykori aktivisták közül csak Kassák Lajos, Moholy-Nagy László és néhány évig Bortnyik Sándor vallja együtt Kállai Ernővel.

A csoport többi tagja, elsősorban az alkatilag expresszív Uitz Béla, bár más nézőpontból, ugyancsak bírálja az expresszionizmus szubjektivizmusát, gyakorlatilag eszközei nélkül egész további munkássága folyamán nem tud dolgozni. A Bauhaus absztrakt egyensúlyrendszere, amelybe még Kandinskynak és Klee-nek is elég nehéz volt beilleszkedni, a magyar aktivisták közül kevés művészt vonzott. A Bauhausnak viszont fennállása kezdetétől voltak magyar növendékei, majd tanárai (Molnár Farkas, Forbát Alfréd, Breuer Marcel), akik – nyilván Moholy-Nagy közvetítésével – utat találtak a Mához. Akiket a Bauhaus racionális stílusa formált, úgy érezték: az aktivizmus második, az előzőnél sokkal fontosabb korszakához érkezett; akik kétségbevonták értékeit: az aktivizmus egész eszmekörével igyekeztek szakítani. „A futurizmus ezer darabban csöröm-

pölyő lármája elült . . . és az aktivizmus is túl van már az első nekirohanások barokk pátozán”¹⁵⁵ – olvashatjuk a Ma 1921-es évfolyamában. Az eszmény ettől fogva nem az elszabadult akarat, hanem a fegyelmezett és uralkodó tárgyilagosság. „Fékevesztett egyéni indulatok mai káosza fölött egyszerű, tiszta tér- és formaviszonylatok tartják a jövőt” – olvashatjuk a VI. évfolyam 10. számában. Ez a gondolat közös a Bauhausban, a Mában, az orosz konstruktivisták elvontabb szuprematista és „realista” ágában, valamint a Ma harmadik nagy rokonában, a holland konstruktivizmusban. Az eredet közös: a kubizmus hite a matematika és geometria igazságaiban, mint abszolút esztétikai viszonylatokban. A Ma-körben a 10-es években is jól felfedezhető kubista eszmények következményei megerősítik az új igényeket és hatásokat.

Kassák 1921-ben elméletben és gyakorlatban megteremti a konstruktivizmus magyar változatát, a képarchitektúrát.¹⁵⁶ Az elnevezés tartalma összefügg a Bauhaus kutatásaival, a szuprematisták ideális architektúráival, a festészet és építészet egyre szorosabb és szigorúbb kapcsolatával. Az első geometrikus, absztrakt kompozíciókat a csoportban valószínűleg Bortnyik és Moholy-Nagy csinálta. Az előbbi inkább dekoratív, utóbbi vizuális elméleti feladatként értelmezve a „témát”. Uitz néhány 1919–20-as alkotásában már közel járt hozzá, de igen ellentmondásosan, erősen expresszív és organikus formarendszerként fogta fel. A képarchitektúra jelentésrendszerét azonban az ebben a közlésformában képzőművésszé váló Kassák Lajos dolgozta ki.

A képarchitektúra valószínűleg nem jött volna létre a Bauhaus és az orosz konstruktivisták elméletei, a holland sikkonstruktivizmus gyakorlata nélkül, de mégsem azonos egyikkel sem. Érdekes és a Ma-kör hagyományaira utal, hogy a képarchitektúra lényegében expresszionizmus-ellenes programja a szabadvershez közel álló expresszív prózában ölt formát. Kassák dinamikus manifesztuma nem filozofál, nem hivatkozik metafizikus elméletekre, mint a holland konstruktivizmus, nem ismertet lassú, kísérletező módszereket, mint a Bauhaus módszertani könyvei, nem elvont szimbolika, mint Malevics írásai, nem fizikai, technikai felfedezések közlése, mint az orosz konstruktivisták kiáltványai. Képarchitektúráinak eredménye: egyszerűség, biztonság, igazság.¹⁵⁷ Szülője: az érzelmek tudatos fékezése, kiábrándulás a bonyolult jelentésrendszerekből, az elméletek filozófiai alapjainak teljes elbizonytalanodása, a művészi igazmondás normáinak keresése.

A képarchitektúra manifesztuma az emigrációba került magyar művészet egykorú jelenét is őszintén kifejezi; minden jövőbe kapaszkodásában érződik a biztonság utáni vágyakozás. Nem programjával, nehéz pszichikai körülményekről árulkodó manifesztumával, hanem elsősorban születő alkotásaival meg is szerzi a Ma-kör művészei számára a biztonságérzetet. Az egyszerű geometriai formákból, alapszínekből álló kompozíciók az első változatok tétova keresgélései után szinte önként nyújtják át a kiegyenlítőds és a végtelen változatosság, gazdagság és harmónia lehetőségét. A formák a variációk végtelen sorát ígérik. A színek ösztönös értékeket is megszólaltatnak. A népművészet tömörségét, egységes hangját egy csapásra elérik. A fekete–fehér színpoltok expresszív ritmusa a geometrikus építkezésben is megmarad. A művészeket a jelen harcain és kétségein túlmutató, új, izgalmas felfedezések várják. A képarchitektúra legjelesebb alkotói egy idő múlva nemcsak tisztelni, hanem szeretni is kezdik új alkotómód-

szerüket. Változások, kétségek, bizonytalanságok, lelkiállapotok a képarchitektúra egyensúlyait éppúgy nem befolyásolhatják, mint a mérnök által tervezett, statikus által ellenőrzött valóságos épületét. Valósággá válik a költőien fogalmazott megállapítás: „A képarchitektúra a ház, amelyben lakunk.”¹⁵⁸

A képarchitektúra első magyar művelői közül csak Moholy-Nagy László jut el az építészetig – az építészet fogalmát erősen kitérítve. A Ma-kör mégis, a Bauhaus-hoz hasonlóan, az építészetet teszi az elvesztett „belső szükségyszerűség” fogalmának a helyére. Az anyagokban, formákban, összefüggések mérhető értékeiben adott külső szükségyszerűség a művészeti közlés tárgya és értelme lesz. A szecesszió mindent megváltó építészete ismét a színre lép, más ruhát öltve, az európai művészet problémáinak megoldására. „A művészet átformál bennünket – vallja a képarchitektúrái alkotása közben költészetében is átalakuló, új korszakba lépő Kassák Lajos –, s mi képesekké válunk környezetünk átformálására.”¹⁵⁹ Ez a cél mindvégig megmarad a magyar aktivizmus képviselői előtt. A nem társadalomformáló, utópikus célokkal kísérletező holland konstruktivizmussal szemben a Ma így nyilatkozik: „Nincs az az ésszerű teleologikus elképzelés, az a társadalmi utópia, mely, legyen bár még oly tökéletes, felhatalmazhatja bennünket arra, hogy cserbenhagyjuk a rendszerbe nem fogható történelmet.”¹⁶⁰ Ezért lesz a Ma-körben egyetlen erős, végigfutó szál a konstruktivizmus optimizmusa, amelyhez más szálak, rétegek is csatlakoznak.

A MA-KÖR ÉS A DADAIZMUS

A Máglyák énekelnek néhány sora jelzi a kétségbeesést, amely a dadaizmus „vidám fintorainak” és „felröhögéseinek” előkészítette a talajt:

„... a világbotrány még mindig aludt a világkapitalizmus üzletkönyveiben. Egyedül csak a tűzszemű lányok, az inasok és az aktivista költők gondolták bele magukat a holnapokba Reménytelenül.”¹⁶¹

A Ma dadaista költészetének legszélsőségesebb képviselője nem Kassák a gondolat szépségét soha nem tagadó objektív lírikus, hanem a kételkedő, kamaszfintorokat, vaskos kamasztréfákat produkáló Barta Sándor.¹⁶²

A Tisztelt Hullaház a Mában közölt összes magyar és külföldi manifesztumot, a korábbi és továbbélő romantikus pátoszt megkérdőjelezi, kigúnyolja, nevetségessé teszi – a történelem eseményei nevében. Az ugyancsak expresszionizmussal beoltott Richard Huelsenbeck dadaista manifesztuma Nietzscht idézve hangoztatja, hogy a Dada nevetésének jövője van. „A világtörténelem parodistáinak, az Isten Paprikajancsijainak” nevezi a dadaisták csoportját.¹⁶³ Barta költészete veszi át először ezt a hangvételt, azzal a különbséggel, hogy a ő a jövőt sem hiszi már ebben a periódusában. Barta Sándor a Ma konstruktivizmus felé közeledése arányában érzi a kör jelentől való eltávolodását.

1922-ben kiválik a körből, kíméletlenül ostromozni kezdi a Mát. Akasztott Ember címen lapot indít.¹⁶⁴ A lap címe saját versére utal, amely 1920 júliusában a Mában jelent meg s a Tanácsköztársaság bukása utáni kivégzetteknek állít emléket. Az Akasztott Ember azonban nem a visszaemlékezés formáit választja, hanem

teljes figyelmével a jelen felé fordul. A „kapitalizmus és nemzeti őrzöngés korában” a realitások talajára akar kerülni – a konstruktivisták utópisztikus magatartása helyett. „Vissza a valóságos élethez”¹⁶⁵ – kiáltja Barta szabadvers-cikkei egyikében, s dokumentációként a legkínosabb szituációkat, a legembertelenebb megnyilvánulásokat állítja az ember teremtette konstrukciók harmonikus egyensúlyai mellé. „Ti őrzöngtök a szép gépek előtt – írja gúnyosan. – Hát még az aknavetők milyen csinosak!”¹⁶⁶

Barta mintaképe a baloldali dadaizmus: Heartfield kíméletlen társadalombírálata és Georg Grosz szatírája. Mindkét művészt a Ma hasábjain is megtalálhatjuk.¹⁶⁷

Bár szemléletében nem azonosul ennyire a Dada-mozgalommal a Ma-kör, kifejezőeszközeibe, magatartásába igen sok dadaista elem is beépül. Nemcsak az elvont törvény tiszteletét, de a sokrétegű anyagi valóság ellentmondásait is kifejezik a Ma képzőművészeti nyelvét ekkor már egyedül képviselő Kassák-képarchitektúrák. Szín–forma épületüket nem hűvös rend, hanem a majdnem megbillenő egyensúly izgalmas feszültsége uralja; „profán hulladékok” is rákerülnek – applikálva, tépve, ragasztva – geometrikus törvények vallását hirdető síkjaikra. Kassák szerencsésebb helyzetben van Bécsben, mint bármelyik társa. Mondanivalóját többféle nyelven közölheti, s a nyelv eszközeit megismerve: alakíthatja a mondanivaló abszolút és relatív összetevőinek arányát. Költészetében ebben a korszakban is több a jelenhez kötött, személyes, érzelmeit spontánul felszabadító lendület. A dada egyensúlyvesztései verseiben jobban felfedezhetőek, de létezésüket képei sem tagadják. A két formát összesítő alkotásai, az Apollinaire nyomdokain haladó képversek legbonyolultabb, legkétségbeesettebb alkotásai.¹⁶⁸

Marinetti, Tzara önkényes szó- és gondolatörzei, ízeire robbanó szóhal-mazai Kassák legjobb képverseiben értelmileg lazán, de szimbolikusan és vizuális konstrukcióban, szigorú geometriával kapcsolódnak össze. A polgárgyűlöletet („Le hát a hálósipkával”, „Különbén is Schwartz úr mérlegén mindent le lehet nézni”), a bizarr képeket („a 12 kamasz pedig 24 vattagomolyagot hajtott ki a vásárra”), a monoton ismétléseket („én éhes vagyok, te éhes vagy, ő szintén éhes”) az áradó érzelmek lírai himnuszai oldják fel („Énekeljétek lányok, énekeljétek, gyerekek tenyerében kinyíltak aliliomok”, „jaj, jaj” stb.). Kassák költészetében éppen úgy, mint a számos francia vers fordítását is nyújtó Gáspár Endre verseiben, a 20-as évek elején már jelentkezik a szürrealizmus hatása. A Mában még kevesebbet szereplő, de már sokat ígérő Illyés Gyula és Déry Tibor sem érintetlen ettől az irányzattól. A szürrealizmus festészeti módszerei az aktivista csoportban még nem jelentkeznek tudatosan. Moholy-Nagy fotómontázsai közül egy-két műnek vannak erre utaló jegyei, de az ezeken szereplő meghökkenítő motívumtársítások még nem a koncentrált „automatizmus” eredményei.

A dadaizmus expresszionisztikus adaptálása még a polgári irányzatoktól tudatosan elforduló Uitz Béla művészetében is megjelenik. A konstrukciók közép-pontba helyezése helyett Uitz vázlatai, kompozíciótervei, analízisei szenvedélyesen és szigorúan az absztrakt váznak a téma, a gondolati tartalom, az emberi érzelmek alá rendelését hirdetik. Uitz nem ünnepli az emberi alkotást, sem az elidegenedett emberi felfedezéseket; számára a társadalomban élő, lázadó ember marad a kö-

zép pont. Anarchikus szabadverseiben már Barta is gyűlölettel fordul a modern technika vívmányai ellen, mert azokat csupán újabb kizsákmányolás, újabb társadalmi manipuláció eszközeinek érzi. Uitz Béla General Luddjának¹⁶⁹ lendülete, kíméletlensége hasonlít Barta verseiéhez. A géprombolók anarchisztikus témája a forradalom féltése miatt kerül be Uitz gondolatvilágába. A gazdasági stabilizáció a világorradalom lehetőségének megszűnését jelzi, s Uitz, mint a németországi aktivisták az expresszionizmus legvégletebb eszközeivel, a feltámadó indulatok erejével próbálja tiltakozását rögzíteni. Uitz kapcsolatokat keres a múlttal. Ő az egyetlen a bécsi aktivista képzőművészek között, aki hatalmas erőfeszítéssel, hosszú kísérletsorozatokkal próbálja az expresszív naturalista és a konstruktivista képfarmát egyébe olvasztani.

1921-es moszkvai útja után megpróbálkozik az irányzatok, a klasszikus kompozíció s a proletkult elveinek és gyakorlatának összeegyeztetésével. Nem áll egyedül ezzel a gondolattal a művészeti vitákban polarizálódó kelet-európai s különösen az orosz képzőművészeti életben. Útjának törvényszerűen hozzájuk kell vetnie.¹⁷⁰

A MA-KÖR BOMLÁSA.

A PROLETKULT MEGTEREMTÉSÉNEK BÉCSI KÍSÉRLETE.

AZ AVANTGARDE LAPKIADÁS BURJÁNZÁSA ÉS MEGSZŰNÉSE

Uitz 1921 végén eltávolodik a Mától, s a korábbi Internacionálé című lap munkatársával, Komját Aladárral új lapot indít *Egység* címen.

Az *Egység* az orosz proletkultmozgalomhoz hasonlóan a proletariátust ismeri el új kultúrát teremtő hatalomnak. A lap munkatársai az osztályharc aktív résztvevői lesznek. Az *Egység* munkatársai proletkult szervezeteket szeretnének létrehozni Magyarországon. Az *Egység* közvetlenül szervezi az új forradalmat. „A művészetnek ideológiai szervező munkája van – írja Réz Andor. – Társadalmi szerepe, hogy az ideológiát, ami eddig csak az emberek laza társadalmi tudatában élt, összefogja. A művészet tehát megérzékített ideológia.”¹⁷¹ Jellegzetes eltolódások történnek amiatt, hogy a művészek művészet és ideológia azonoságát hirdetik. Uitz Bélának ebben az időben a legnagyobb problémája az „ideológiai forma” megtalálása, amelyet úgy vél elérni, hogy geometrikus vázon hagyományos és expresszív formákból új szimbolizmust teremt.¹⁷² A klasszicizmus egyensúly-rendszerei tagolják a gazdagon burjánzó szimbólumok halmazát. Kassák ismét régi félelmét hangoztatja, amikor így ír az *Egységről*: „Az *Egység* csak filozofálgat... a fejük fölött teljes egészükben ki fognak virágozni a klasszikus kompozíciók, mint a forradalmi proletariátusnak prezentált forradalmi alkotások, mint a munka templomának új freskói.”¹⁷³ Uitz emberábrázolása egyre kevésbé tűr meg véletlenszerű, szubjektív személyiség-értelmezést. Az ember csupán a társadalmi viszonylatok hierarchikus rendjében, a történelmi változás matematikailag kiszámítható fázisaiban szerepelhet.

Az *Egység* művészetelméletei filozófiai illusztrációk. Uitz akkori műveiben is sokkal több ellentmondásosság, ösztönösség van, mint szín–forma–tér–tartalom összefüggéseit vizsgáló kristálytisza elméleteiben. Tudatosan vállalt útja azonban a 30-as évek szovjet szocialista realizmus értelmezése felé vezet.

Az *Egység* és az *Akasztott Ember* és az egyesülésükből létrejött *Ék* című lap legfőbb jellegzetessége, hogy munkatársai elvben a közvetlen politikai harc szolgálatába állították a művészetet, mivel az adott történeti helyzetben ennek szükségét érezték. Hibájuk, hogy politikumot – a festészet–grafika koncepcióján belül maradván – csak az illusztratív vagy szimbolikus, de mindenképpen elbeszélő műfajokban láttak. A festészet–irodalom kapcsolatát egyre erősebben hangoztató romantikus–realista örökség a 20. század stílusát kereső mozgalmakat igen sokban gátolta; ha adott is néhány valóban jelentős alkotást századunknak, szerepe többször volt negatív.

Az emigrációba került aktivizmus szétbomlása elkerülhetetlen volt. Nemcsak a politikai viták, hanem a megbízások, feladatok reális lehetőségeinek egyoldalúsága is sorvasztotta a mozgalmat. Meg kell állapítanunk, hogy a legheroikusabb kísérletek is csak rövid ideig tudták fenntartani az avantgarde korábbi formáit a 20-as években Európa-szerte.¹⁷⁴ A Ma gárdájának egy része a nyelvben kereste a főközt: nemcsak a lapok nyelvében, amelyekben 1922-től 1925-ig egyre több a nem magyar nyelvű cikk és tanulmány, az idegen, nemzetközi tekintélyt jelentő szerző, hanem a képzőművészeti nyelv lokális ritmusaiban, s nagyobb közösségek nyelvéhez igyekezett alkalmazkodni. A közösségek azonban szemmel láthatóan zsugorodtak. A Ma Bécsben fél tucat hasonló jellegű európai avantgarde lappal tartott kapcsolatot; cikkeket cserélt, reprodukciókban, manifesztumokban hitelesítette, terjesztette a konstruktivizmust, dadaizmus, szürrealizmus értékeit. Kassák Moholy-Nagy Lászlóval megalkotja a konstruktivizmus enciklopédiáját is, az *Új művészek könyvét*, amelyben a mozgalom eredete, forrásai, célkitűzései és eredményei, igen meggyőzően válogatott képanyaggal, széles horizonttal és előítéletmentesen tárulnak fel. A szervezőképesség ereje azonban nem elég. A kor ellenállása fokozódik az irányzatokkal szemben. Az avantgarde első és arányaiban legjelentősebb integrációs kísérlete a konstruktivizmus. A 20-as évek végén – egyik legkiválóbb művelőjének – El Lissitzkinek a megfigyelése szerint ez az internacionális integráció is helyi iskolákra, „nemzeti konstruktivizmus”-t kereső irányzatokra bomlott.¹⁷⁵ A Mát 1925-ben egyszerre tiltják be Jugoszlávia, Csehszlovákia és Románia területén. A weimari köztársaság kitasítja a Bauhaust Weimarból.

A Ma utolsó számaiban – az elért sikerek, a megvalósított nemzetközi munkatárs-gárda, a formai eredmények ellenére – az aktivizmus szervezőinek búcsúszavaival találkozunk. Alkatukhoz, világszemléletükhöz illő megoldásokat keresnek a Ma-kör művészei a csoport felbomlása utáni tevékenységhez. A csoport egy része, a Tett egykori magatartását követve, a közvetlen aktualitások kifejezését választja céljául, s sorsát a munkásmozgalom történetéhez köti. Másik része úgy véli, hogy a „világforradalom lehetősége átcsapott” fölötté, s újra egy előkészítő periódusba kell visszalépni – a végtelen távlatokat nem feledve el.¹⁷⁶ A művészet mint rendteremtő, tudatformáló erő marad meg a csoport minden tagjának koncepciójában, s ezt a rendet a művészetben és társadalomban is egyaránt meg akarják teremteni.

A Ma utolsó száma ezzel a csupa nagybetűvel írt mondattal zárul: PROPAGÁLJÁTOK AZ ÚJ MŰVÉSZETET!

AZ AKTIVIZMUS HELYE ÉS JELENTŐSÉGE AZ EGYETEMES MŰVÉSZETTÖRTÉNETBEN

A 10-es évek közepén induló és a 20-as évek közepén szétbomló, jellegzetesen közép-európai művészeti mozgalom tevékenységének fontos jellemzője a történelem eseményeivel kialakított szoros kapcsolata, a folyamatok gyors és határozott áttekintése, az aktualitások figyelembevétele.

Mindez természetesen nem elegendő – a politikai, társadalmi tevékenységen túl – esztétikum megteremtésére. A korszak nagy művészeti stílusváltását, gyökeres átváltozását megfigyelték, megértették, s igyekeztek a haladás, az új stílussteremtés irányába elhelyezkedni. A változás jegyeit részleteiben kidolgozó irányzatokat – Magyarországon – először a csoport tagjai értékelték, a manifesztumok, elméletek és alkotások alapos tanulmányozása, megismerése alapján.

Nem szegődtek egyetlen irányzat követőjévé sem. Bátran és gátlás nélkül vetették el a felesleges vagy káros tendenciákat (pl. a német expresszionizmus patológikus túlérzékenységét vagy a futurizmus háborúkultuszát), más irányzatokból (pl. a kubizmusból, kubofuturizmusból) kiemelték a legfontosabb, jövőt teremtő új felfedezéseket. A nagy múltú európai művészeti központokban létrejött izmusok integrációjára törekedtek. Egyes megnyilatkozásaikban (pl. Kassák Mesteremberek című verse) már indulásukkor, 1915-ben a konstruktivizmus szintézisét „képzelik el” a megvalósultnál lényegesen gazdagabb és mélyebb társadalomváltozással együttjáró formában.

Érdekes példáját nyújtják az európai avantgarde történetében a klasszikus és modern kompozíció összefüggései feltárásának, a népművészeti színpapcsolatok ösztönös, erős hatásának. Nagy érdemeik vannak az avantgarde művészet terjesztésében a közép-európai „nemzeti iskolák” számára és a nyugat-európai avantgarde időnként teljesen kiapadó forrásainak feltöltésében. Elméletileg fontos elemzéseket adtak a munkásmozgalom és képzőművészet kapcsolatáról, a művész társadalmi szerepének tartalmáról és formáiról, s még tévedéseikben is fontos és figyelemre méltó tanulságokat, nem elavuló problémákat találunk.

A művészet feladatának dogmatikus értelmezőivel szemben védtek a kísérletezés szabadságát, az önkifejezés maximális lehetőségeit; a polgári esztétika képviselőivel szemben hangoztatták a művészi állásfoglalás társadalomformáló jelentőségét, a művészi kötelesség politikai értelmezését. Az anarchizmus tanításai fontos előzményt jelentettek számukra, e mozgalom történelmi szerepének és szükség-szerűségének modern értékelésével elméleteik politikai jelentősége is új értelmet nyer. A csoport tényleges művészeti anyagára 1915–18 között legerősebben az expresszionizmus, az expresszív naturalizmus, illetve a szecesszió továbbélése nyomja rá a bélyegét. 1918 után a kubizmus kezdettől meglevő hatása egyre többet „szorít ki” a naturalizmus szemléletéből, s az expresszionizmus hatásával

egyesülve progresszívabb, rendezettebb formanyelvet alakít ki. 1921 után a konstruktivizmus formavilága határozza meg a fővonalat a csoport történetében, amelyre dadaista rétegek is rakódnak.

A csoport fő területe a rajzművészet és grafika. A magyar rajzművészet történetében stílusformálók, de olajfestészetben és freskótervekben is hozott létre néhány fontos alkotást a kör. A szobrászat a csoportban kisebb szerepet játszik. Az építészet pedig utolsó fázisában, Kassák más központokba került tanítványainál jelentkezik korszakformáló eredményekkel.

A kör néhány nagy tehetségű tagjának (Nemes Lampérth József, Uitz Béla) expresszív naturalista, expresszív realista stílusa nagy hatást gyakorol a magyar grafika és festészet fejlődésére. A konstruktivista dinamizmus pedig Moholy-Nagy, Kassák, Forbát Alfréd, Breuer Marcel úttörő jelentőségű oeuvre-jével nemzedéket nevel az európai és Európán túli modern vizuális művészet minden ága számára.

¹ *Pinthus, Kurt*, Az új Németország. Beszéd fiatal költökhöz. Ma, IV. évf. (1919) 5. sz.

² *Vö.: Hofmann, Werner*, Malerei im 20. Jahrhundert. München 1955. — *Platte, Hans*, Malerei. Die Kunst des 20. Jahrhunderts von Georg Heise. München 1957. — *Dorival, Bernard*, Les peintres du vingtième siècle I—II. Paris 1957. — *Brion, Marcel*, Modern Painting. From Impressionism to Abstract Art. London 1959. — *Read, Herbert*, Geschichte der modernen Malerei. München—Zürich 1959. — *Jaffe, Hans*, Die Malerei im 20. Jahrhundert. Gütersloh 1963.

³ *Selz, Peter*, German Expressionist Painting. Los Angeles 1957. — *Gray, Camilla*, The Great Experiment. Russian Art. New York 1962. — *Hofmann, Werner*, Grundlagen der modernen Kunst. Stuttgart 1966.

⁴ *Vö.: Lehmann, Ernst Herbert*, Die Anfänge der Kunstzeitschrift in Deutschland. Leipzig 1932. — *Üö., Gestaltung der Zeitschrift*. Leipzig 1938. — *Sloane, Joseph C.*, French Painting between the Past and the Present. Princeton, New Jersey 1951.

⁵ Az építészet és realizmus fogalmának összegegyeztetetlenségét, amely a realizmus fogalmának értelmezésénél felmerül, *Lukács György* Az esztétikum sajátossága című művében a kettős mimézis fogalmának bevezetésével próbálja feloldani (*Lukács* i. m. Bp. 1967, II. köt. 399. kk.). Elméletét felhasználva, *Tőkei Ferenc* Antikvitás és feudalizmus (Bp. 1969) című tanulmányában az építészetet csak a társadalom pozitív vonásainak tükrözőjeként értelmezi; így az irodalmi vagy festészeti realizmussal való összefüggése lehetetlenné válik.

⁶ A szecesszió filozófiai párhuzamát a Fülep Lajos szerkesztésében megjelenő rövid életű Szellem című folyóirat képviselte. (1911-ben jelent meg; főbb munkatársai: Zalai Béla, Hevesi Sándor, Lukács György.) — A Magyar Iparművészet (1897—1944) az Országos Magyar Iparművészeti Társulat folyóirata; 1919-ig a szecesszió és a progresszív művészet törekvéseit képviselte. 1919 után reakciós művészeti nézeteket hirdetett. — A Szerda című tudományos és művészeti folyóirat 1906-ban jelent meg. (Szerkesztő és laptulajdonos: Gundel Antal. Főbb munkatársak: Ambrus Zoltán, Kaffka Margit, Ignotus, Meller Simon. Fontos tanulmányokat közöl benne: Fülep Lajos és Lukács György.) A folyóirat illusztrációit, grafikáit a későbbi Kéve művészegyesület tagja: Szablya-Frischauf Ferenc, Lohwag Ernestin és Kürthy György készítették. — A Ház (Málnai Béla és Székely Dezső lapja) 1908—1909-es évfolyama igen jelentős. Rendszeresen tudósít a Kéve kiállításairól; elsőként figyel fel a Nyolcak munkásságára, érdekes kritikát is közöl róluk. Rendszeresen tudósít külföldi művészeti eseményekről. Képanyaga nagyon fontos a magyar szecesszió és a konstruktív törekvések szempontjából. — Az Auróra 1911-ben jelent meg. (Szerkesztők: Cserna Andor, ifj. Bókay János. Főbb munkatársak: Balázs Béla, Bölöni György, Lukács György, Relle Pál — építészeti és színházról szóló tanulmányokkal —, Kosztolányi Dezső, Lesznai Anna, Csáth Géza.) A 4. sz.-tól reprodukciókat is közöl. A Nyolcak művészcsoport tagjaitól, Vedres Márktól, Fémes Beck Vilmostól, Lesznai Annától közöl képeket, rajzokat, ill. szobrokat. A címlapot Bíró Mihály tervezte. A képzőművészeti kritikát Bölöni György írja a lapba.

⁷ A Kéve: Magyar Képzőművészek és Iparművészek Egyesülete. 1907-ben alakult Szablya-Frischauf Ferenc szervezésében. A gödöllői művészteleppel is voltak kapcsolatai. 1908—1918 között fontos kiadványa a Kéve Könyve.

⁸ *Loos, Adolf*, Vom armen reichen Mann. Der Sturm. 1. 1910. márc. 3.

⁹ Az expresszionizmus kifejezést 1901-ben Julien August Hervé festő használta először saját képeire — az impresszionizmussal szembehelyezkedve. Paul Cassirer pedig Pechstein képeit jellemezte e terminussal. Német, osztrák, orosz művészekre, csoportokra irányzat-név-

ként csak a 10-es évektől használják. Wilhelm Worringernél mint örök stílus kategória is szerepel.

¹⁰ *Hajos, E. M.*, Berliner Architektur der Nachkriegszeit. Berlin 1928. — *Gregotti, V.*, L'architettura dell'espressionismo. Casabella Continuita Nr. 254.

¹¹ *Read* i. m. — Ezzel szemben pozitívan értékeli az aktivizmust: *Schmidt, Dietrich*, Manifeste, Manifeste (1905—1933). Drezda 1964. Fundus Bücher.

¹² *Hütt, Wolfgang*, Deutsche Malerei und Graphik im 20. Jh. Berlin 1969.

¹³ *Vö.: Micheli, Mario*, Le avanguardie artistiche del Novecento. Milano 1959. — Magyarul: Az avantgardizmus. Bp. 1965.

¹⁴ *Kassák Lajos*, Egy ember élete. Bp. 1957, II. köt. 664. — Uő., Levél Kun Bélához a művészet nevében. Ma, IV. évf. (1919) 7. sz. 146. kk.

¹⁵ *Hüttig, Helmut*, Die politischen Zeitschriften der Nachkriegszeit im Deutschland. Leipzig 1928. — *Pauli, Gustav*, Die Kunst und die Revolution. Berlin 1921. — *Sydow, Eckart*, Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei. Berlin 1920. — Marxista igényvel: *Hütt* i. m., *Schmidt* i. m. — Magyarul: *Illés László*, Az egyéniség kultuszától a tömegek forradalmáig. Helikon (1969) 2. sz. — Franz Pfemfert (1879—1954) 1911-től 1932-ig az Aktion szerkesztője. 1933-ban Csehszlovákiában él, fotóműtermet létesít. 1936-ban Párizsban él. 1940-ben New Yorkban, 1941-ben Mexico Cityben szintén fotóműterem-tulajdonos.

¹⁶ Kurt Hiller megállapítása. Idézi: *Hütt* i. m. 147.

¹⁷ Bakunyin szobrát 1918-ban L. V. Servud fából faragja, Korolev kubista szobrász bronzból tervezi. Vázlataik fennmaradtak. — Egyes források szerint (*Gray* i. m.) Servud szobrát az orosz anarchisták, torzítottnak ítéelve, lerombolták. Más források szerint a közönség elutasító magatartása miatt a hivatalos szervek távolították el helyéről. — Korolev művének vázlata 1969-ben a Szépművészeti Múzeumban rendezett szovjet forradalmi kiállításon szerepelt.

¹⁸ A népművészet iránt fokozott érdeklődést mutatott a drezdai Brücke-csoport, a Blauer Reiter-kör, az orosz kubofuturisták és a rayonnisták köre.

¹⁹ *Lenin* levele Európa és Amerika dolgozóihoz. Idézi: Die Aktion, 6. évf. (1919) 7. sz. 186.

²⁰ *Mühsam, Erich*, Marx und Bakunin. Die Aktion, 6. évf. (1919) 39—40.

²¹ *Luxemburg, Rosa*, Die russische Revolution. Kritische Würdigung. Die Aktion (1922) 5—6. sz. (A tanulmány 1918—19-ben készült.)

²² *Vö.: Freundlich, Otto*, Was wollt ihr von Picasso? Die Aktion (1922) 479. kk.

²³ *Luxemburg, Rosa*, Merész játék. Ma, IV. évf. (1918) 1. sz. — *Csicserin*, A bolsevizmusról a bolsevizmusért. Ma, III. évf. (1918) 12. sz.

²⁴ Lásd: *Emil Maetzel*: Beweinung. Tusrajz. Aktion (1918) 172; *Heinrich Salze*: Beweinung. Fametszet. Uo. (1918) márc. 18; *Richter Berlin*: Errichtung des Kreuzes. Fametszet. Uo. (1915) ápr. 8; *Beye*: Errichtung des Kreuzes. Fametszet. Uo. (1917) ápr. 13; *A. Krapp*: A vezér áldása. Uo. (1918) jún. 29; *Franz Schulze*: Lenin. Fametszet. Uo. (1919) 30—31. sz. 522; *Franz Schulze*: Trockij. Uo. (1919) nov., 735; *Felix Müller*: Franz Mehring. Uo. (1919) 6—7. sz.; *Karl Jakob Hirsch*: Eugén Leviné. Uo. (1919) 25. sz.; *Karl Jacob Hirsch*: Karl Liebknecht. Uo. (1919) 2—5. sz. — *Bortnyik Sándor*: A proféta (Mester és tanítványai). Vízf., papír, 428×317 mm. MNG 59.81. Olaj-variánsa: A proféta. A művész tulajdona; *Bortnyik Sándor*: Karl Liebknecht. 1919, linóleummetszet, 270×190 mm; *Bortnyik Sándor*: Lenin. 1919. linóleummetszet, 270×190 mm; *Bortnyik Sándor*: Kassák Lajos. 1921, tus, linóleummetszet, MNG tul. (MNG = Magyar Nemzeti Galéria.)

²⁵ *Otto Felixmüller*: Halott munkái. Aktion (1919) 43—49. sz.; *Ludwig Meidner*: 1914. Uo. (1915) 5. sz. címlap; *Ludwig Meidner*: Csata. Uo. (1915) jan. 30; *Beye*: Egy férfi portréja. Uo. (1917) szept. 10; *Rudolf Grossmann*: Quartett. Uo. (1915) márc. 2. — *Schadl János*: Fejtanulmányok, önarcképek. MNG, letét a művész hagyatékából; *Diener Dénes Rezső*: Quartett. Tus, papír. A művész hagyatékában.

²⁶ *Kassák Lajos—Pán Imre*, A modern művészeti irányzatok története. III. Nagyvilág, II. évf. (1957) 2. sz. 276.

²⁷ *Kassák Lajos* Egy ember élete című műve 396. kk. olvasunk Kassák és Uitz művészházi látogatásáról. — A Művészház 1909-ben alakult művészegyesület. Ügyvezető igazgatója: Rózsa Miklós. Katalógusai a Magyar Nemzeti Galéria könyvtárában.

²⁸ Kassák életművének monografikus értékelése: *Bori Imre—Körner Éva*, Kassák irodalma és festészete. Bp. 1968.

²⁹ *Mácza János*, Творческий путь Б. Уитца. Uitz Béla alkotói útja. Moszkva 1932. — *Uitz Béla* önéletrajza a Magyar Nemzeti Galéria Uitz Béla-kiállításának katalógusában. Bp. 1968. — *Mácza János*, Uitz Béla. Új írás (1968) okt.

³⁰ *Uitz Béla*: Ülő akt. Ceruza, szén, papír, 604×438 mm, MNG 1955—5344; Anya gyermekével. Szén, papír, 586×437 mm, MNG 1914—118; Anya gyermekével. Szén, papír, 594×445 mm, MNG 1914—119; Ülő nő. Szén, papír, 579×427 mm, MNG 1925—1207.

³¹ *Hevesy Iván*, A posztimpreszionizmus művészete. Bp. 1919. Ma kiadása. — Uő., Futurista, kubista, expresszionista művészet. Bp. 1919. Ma kiadása. — *Juhász Gyula*, A Ma útja és célja. Ma (1919) jan. 26. — Ezzel függ össze *Apollinaire* A kubista festők című művének kiadása, Dénes Zsófia fordításában (1918).

³² *Passuth Krisztina*, A Nyolcak festészete. Bp. 1967.

³³ E heterogén kompozíció rétegei: klasszikus kompozíció, naturalista tanulmányok a részletekben, Cézanne összegezésének egyes jegyei, fauve színesség, expresszív elemek.

³⁴ Czóbel Béla a Nyolcak csoportjában inkább csak eszménykép, akihez a többiek hasonlítani szeretnének. Czóbel igen kevés időt tölt ezekben az években Magyarországon. Vö.: *Philipp Clarisse*, Czóbel. Bp. 1970.

³⁵ Kernstok Károly további pályájának hanyatlása is ezt bizonyítja.

³⁶ *Pátzay Pál*, Lampérth József. *Ars Una* (1924) jan. 8. 89.

³⁷ *Genthon István*, Nemes Lampérth Józsefről. *Magyar Művészet* (1934).

³⁸ *Molnár Zsuzsa*, Nemes Lampérth József. Bp. 1967, 1. kép.

³⁹ Az idézett mondatokat *Fülep Lajos* — Cézanne jellemzésére — egy Tihanyi Lajosról szóló cikkében írja le: *Nyugat* (1918) nov., 21—22. sz. 691—696.

⁴⁰ *Molnár* i. m. 11. kép. — A Ravatal. 1912, ov., 87,5×85 cm.

⁴¹ *Nemes Lampérth József*: Intérieur, 1912, papír, tus, akv., 360×535 mm, MNG 1919—562; Csenedélet. Tus, akv., papír, 455×355 mm, MNG F. 64.21; Szobabelső. 415×400 mm, akv.; tus, papír. Bedő Rudolf tulajdonosa — megjelent: *Szabó Júlia*, Magyar rajzművészet, 1890—1919. Bp. 1969, 32. kép.

⁴² Több művével a Fiatalok csoportkiállításán szerepel a Nemzeti Szalonban.

⁴³ *Kmetty János*, Önmagáról. *Műbarát* (1922) II. 112—115.

⁴⁴ Uo.

⁴⁵ *Kmetty János*: Önarckép. Papír, kréta, 852×604 mm, MNG F. 63.204 — közölve: *Szabó* i. m. 27. kép; Ülő női akt. Ceruza, papír, 340×210 mm, MNG F. 62.195; Férfiakt tanulmány. Színes ceruza, papír, 240×190 mm, MNG F. 62.100; Mennybemenetel. Tus, papír, 500×330 mm, MNG F. 62.185.

⁴⁶ *Mácza*, Uitz Béla i. m.

⁴⁷ A művész életére, munkásságára a legtöbb adat a Művészettörténeti Kutató Csoport (korábban: Dokumentációs Központ) Szentiványi Gyula gyűjtésével kezdődő cédulaanyagában található.

⁴⁸ A művész életére, munkásságára lásd a Művészettörténeti Kutató Csoport cédulaanyagát és a kaposvári Rippl-Rónai Múzeum festmény- és rajzanyagát. Utóbbiban több rajz található Galimberti apjától, nyolc festmény és egy rajz Galimberti Sándortól.

⁴⁹ Az Apollinaire-rel, Picassóval, André Salmonnal jó barátságban levő Wilhelm Uhde fedezte fel többek között Henri Rousseau festészetét a művészettörténelem számára. Első monográfiáját is ő írta.

⁵⁰ Galimberti Sándor festményei a kaposvári múzeumban és Gróf Józsefné tulajdonában, Dénes Valéria festményei Dénes Zsófia és Gróf Józsefné tulajdonában találhatók.

⁵¹ *Bálint Aladár*, Galimberti Sándor és felesége. *Nyugat* (1914).

⁵² *Dénes Zsófia*, Galimbertiéék. *Nyugat* (1915) aug. 16.

⁵³ Kassák Lajos magángyűjteményében két festményét és egy rajzát őrizte. Egész életművét a Ma-kör második kiállítása mutatta be.

⁵⁴ Önarcképe a Magyar Nemzeti Galéria rajzgyűjteményében. Tájrajza és Madonna-ábrázolása a székesfehérvári István király Múzeumban. Két festménye Kassák Lajosné tulajdonában. Egy rajza Bedő Rudolfnál. Több művének reprodukciója Kállai Ernő hagyatékában.

⁵⁵ *Lesznai Anna*: Népmese-illusztrációk. Papír, akv., 370×250 mm, MNG 1919—599—603. — Egy közülük közülve: *Szabó* i. m. 29. kép.

⁵⁶ *Kassák Lajos* első kiállítása 1921-ben volt Bécsben, a Würthle Galériában, második kiállítása 1922-ben Berlinben, a Sturm Galériában. Emlékkiállítása 1968-ban Székesfehérvárott, az István király Múzeumban.

⁵⁷ *Kassák Lajos*: Tájkép. Tus, papír, 219×615 mm, MNG F. 57.185; Tájrajz. Tus, papír, 222×410 mm, *Kassák Lajosné* tulajdona.

⁵⁸ *Vajda Imre*, Dózsa György ébresztése. Tett (1915) 2. sz.

⁵⁹ *Halasi Andor*, Új irodalmi lehetőségek. Tett (1915) 1. sz.

⁶⁰ *Szabó Dezső*, Keresztelőre. Tett (1915) 1. sz.

⁶¹ *Franyó Zoltán*, A külföld forradalmi lírája. Vörös Lobogó (1919) ápr. 17.

⁶² *Apollinaire*: A Saint Merry muzsikusa (Raith Tivadar). — Duhamel: Búzadal (Franyó Zoltán). — *Libero Altamare*: A házak beszélnek. — *Wassily Kandinsky*: Fagott (Szines Pál). — *Émile Verhaeren*: A fuvaros (György Mátyás). — *Paul Fort*: Tavaszkirály bolondja.

⁶³ *Kassák Lajos*, Az új irodalom. Tett, 10. sz. — Lásd még: *Babits Mihály*, Ma, holnap és irodalom. Nyugat (1916) 328; *Kassák Lajos*, A „rettenetes nagy hamu alól” *Babits Mihály*-nak. Nyugat (1916) 420.

⁶⁴ *Vö.*: *Worringer, Wilhelm*, Abstraktion und Einfühlung. München 1908. — *Kandinsky, Wassily*, Über das Geistige in der Kunst. München 1912.

⁶⁵ A Mesteremberek a Tett I. évf. 2. számában jelent meg. *Kassák* később is egyik legfontosabb versének tartotta. — A Tettben közölt verset később néhány helyen átdolgozta, és a sorok felbontásával megváltoztatta külső képét is. Számottevő változtatás történt a Tettben közölt első változat 12. során: „félre az álomdekorációkkal! a holdvilággal! és az orfeumokkal!” — írja 1915-ben *Kassák*; valószínűleg a romantikus-szecessziós életérzés és az olcsó, nagyvárosi kommerszművészet ellen egyszerre hadakozva. Gyűjteményes kötetekben így szerepel ez a sor: „s félre az államdekorációkkal! a holdvilággal! és az / orfeumokkal!” Ez az értelmezés a hivatalos művészet létezése elleni fellépés. Az „orfeumokkal” szónak célszerű volt új sorba kerülni, hiszen így egészen más gondolatkört jelöl az első sor. (A Guillevic által készített francia műfordításban a második változat szerepel.) Egyéb módosítások a versben: 1. változat: „s holnap talán már áldomást tartunk az új falakon”, 2. változat: „s holnap már áldomást tartunk az új falakon”; 1. változat: „Bazalt talpú hidakat. A terekre új mithoszokat zengő acélból”, 2. változat: „Bazalt talpú hidakat. A terekre új jeleket zengő acélból”. Elemzésünk a vers első változatához készült, hiszen ez a programvers — 1915-ből! — A tanulmány megírása után került kezünkbe *Mácza János* Венгерские активисты című írása, amely 1926-os, tehát igen korai összefoglalása az aktivista mozgalom történetének — egy nagyobb, a nyugat-európai művészettel foglalkozó tanulmány keretei között. *Mácza* is központi szerepet ad a Mesteremberek című *Kassák*-versnek a mozgalomban.

⁶⁶ *Kassák Lajos*, Emlékezés Kállai Ernőre. Valóság (1965) okt.

⁶⁷ *Ferenczy Károly*: Pietá. 1914, cer., tus, papír, 191×194 mm, MNG 1924—1079 — reprodukálva: *Szabó* i. m. 38. kép.

⁶⁸ 1911-től szerepel Budapesten kiállításokon. 1917-ben gyűjteményes kiállítása van a Nemzeti Szalonban. 1919 után Jugoszláviában él.

⁶⁹ *Kassák Lajos*, Fiatalok csoportkiállítása a Nemzeti Szalonban. Ma, II. évf. (1917) 9. sz.

⁷⁰ 1915—16-ban *Ferenczy-növendék*. 1916—17-ben *Pilch Jenő*, 1917—18-ban *Zemplényi Kornél* növendéke. 1918—19-ben *Réti István* növendéke Nagybányán. — *Rajzai* a Magyar Nemzeti Galériában. Az első világháború után Nagybányán élt; monográfiáján *Raoul Sorban* dolgozik.

⁷¹ *Pásztk Jenő*, *Kassák* portréja. Tett, I. évf. 3. sz.

⁷² *Pátzay Pál*, Alkotás és szemlélet. Bp. 1967. — *Végvári Lajos*, Arckép-vázlat *Pátzay Pál*-ról. Művészet (1965) jún.

⁷³ *Pátzay* i. m. 1. kép.

⁷⁴ *Szij Béla* Fémes Beck Vilmosról tartott előadásán — formavilága alapján — Fémes Beck Vilmost az aktivistákhoz sorolta (Magyar Nemzeti Galéria, 1969 áprilisa).

⁷⁵ *Erős Andor*: Városligeti táj; Női akt. Tett, I. évf. (1915) 2. sz.

⁷⁶ *Uitz Béla*, *Erős Andor*. Tett, II. évf. (1916) 13. sz. 100.

⁷⁷ *Rembrandt*: Öregember. Ma, II. évf. 7. sz.

⁷⁶ A Tettben közölt rajzok, illetve rézkarc-változatok közül jelenleg ismert művek: *Uitz Béla*: Siratás. Tus, papír, Mihályfi Ernő gyűjteménye; Siratás. Rézkarc, papír, 190×287 mm, MNG tul.; Fürdőzők. Tus, papír, magántulajdon; Fürdőzők. Hidegtű, papír, 235×356 mm, MNG tul.

⁷⁹ A 20. századi művészetelméletekben alapkérdés a természeti formákból kiinduló organikus és az elvont, geometrikus elemekből álló nem-organikus művészi közlésforma szétválasztása. Az elméletek dialektikus materialista képviselői (Lukács, Antal, Hauser) az előbbi, az idealista filozófia hívei (Riegl, Worringer, Dvořák, Sedlmayr) az utóbbit helyezik értékítéletükben magasabbra. A 20. századi művészeti irányzatoknál csak a két szélső pólus (naturalizmus és teljes absztrakció) között fedezhetünk fel teljes szembenállást; a többi irányzatnál a két szemlélet lényegében keveredik.

⁸⁰ A IV. évf. 7. számában (az évfolyamok számozása nem következetes; egy idő után a Tettet is beszámítják mint előzményt) közölt, majd különnyomatban is megjelent Kassák-írás (Levél Kun Bélához a művészet nevében) után Kassák emlékezete szerint a Tanácsköztársaság vezetői a Mát betiltották. — Más vélemények szerint csupán papírhány miatt szüneteltették megjelenését: *József Farkas*, Proletárforradalom, avantgarde és tömegkultúra. Helikon (1969) 2. sz.

⁸¹ Vincenz Beneš: cseh festő és grafikus. A kubizmussal, majd az „új tárgyas” irányzattal voltak kapcsolatai. Művészeti írásai az 1910-es években a Volna Šmery című folyóiratban jelentek meg.

⁸² *Singer Henrik* Világnézet című könyve alapján ismerkedett meg a Ma köre Ostwald energiatanával. — Ismerteti: *Hevesy Gyula*, Ma, I. évf. 2. sz. — Az orosz „baloldal”-ra utalást vö.: *Lunacsarszkij*, Válogatott esztétikai munkák. Bp. 1968, 17—18.

⁸³ Kassák előadásának szövegét a Ma I. évf. 2. száma közli.

⁸⁴ A Kassák-kör Révész Béla expresszív naturalizmusát és az Ady költészetében is fellelhető expresszivitást tartja előzményének. — Megkísérli távolabbi őseit is felfedezni a magyar irodalomban. Arany János Ünneprontók című költeményét mint „dinamikus, groteszk, sőténen kontrasztosított” alkotást jellemzi, s közli egy Arany-évforduló alkalmából.

⁸⁵ Kassák a „hazai lokalitások” felé fordulásban látja a Nyugat irodalmi elbizonytalanodásának jelét.

⁸⁶ *Rivière, Jacques*, A festészet mai követelményei. Ma, II. évf. 6—7. sz. — Franciául: Revue d'Europe et d'Amérique (1912) márc. 1. — A szerző (1886—1915) tekintélyes kritikus, a Nouvelle Revue Française folyóirat szerkesztője. Vö.: *Fry, Edward*, Der Kubismus. Köln 1966, 86. kk.

⁸⁷ A kubizmus bonyolult, utólagos teóriáit a legjelentősebb kubista festők, Picasso, Braque nem fogadták el. Egyedül Apollinaire A kubista festők című esszéjét érezték hitelesnek.

⁸⁸ Hasonló kubizmus-értelmezést találunk Franz Marcnak a Blauer Reiter Almanachban közölt írásaiban és 1912 utáni képeiben.

⁸⁹ Közölve: Ma, II. évf. 6. sz.

⁹⁰ Közölve: Ma, II. évf. 11. sz.

⁹¹ Vaszary János rajzai. Ma, II. évf. 9. sz.

⁹² *Lyka Károly*, Vaszary új képei. Új Idők (1918—19) 26. sz.

⁹³ Rajzainak, festményeinek és szobrainak reprodukciói a Ma II. évf. 10. számában jelentek meg.

⁹⁴ Szénrajza és festménye a Ma II. évf. 5. számában jelent meg. — Dömötör Gizella Mund Hugóné festő és illusztrátor. 1913—15: Deák-Ébner Lajosnál tanult, majd Nagybányán. 1916—18: expresszionista irányban kísérletezett. 1921-ben Marosvásárhelyen, 1922-ben Kolozsvárt volt gyűjteményes kiállítása. Illusztrációkat készített Ady költeményeihez. (Művészettörténeti Kutató Csoport cédulaanyaga.)

⁹⁵ Az I. évf. 2. számban megjelent Női akt eredetije elveszett. Csupán a Ma reprodukciója után készült, idegen kéztől származó másolata ismeretes.

⁹⁶ *Pertorini Rezső—Szij Béla*, Adatok Nemes Lampérth József patográfiájához. Pszichológiai tanulmányok IX. Bp. 1966, 401—403.

⁹⁷ Vö.: 69. jegyzet.

⁹⁸ *K. E.*, Máttis-Teusch János és Gergely Sándor. A Hét (1918) 48. sz.; *e. a.* [*Elek Artúr*], Máttis-Teusch János képei. Az Újság (1917) okt. 14; *Hevesy Iván*, Máttis-Teusch János új

metszetei. Nyugat (1921) okt. 1.; *Lengyel József*, Máttis-Teutsch János a Ma folyóirat első kiállításán. Nyugat (1917) okt. 15. 638—639; *Bálint András*, Máttis-Teutsch János. Nyugat (1918) febr. 1.; *Hevesy Iván*, Máttis-Teutsch János. Nyugat (1923) júl. 1. — Későbbi, erdélyi munkásságáról: *Rabinovszky Márius*, Máttis-Teutsch János. Nyugat (1929) jún. 19; *Banner Zoltán*, Máttis-Teutsch János. Művészettörténeti Értesítő (1969) 4. sz. 295. kk. — Kiállításai: 1917. máj.: Nemzeti Szalon, Tavaszi tárlat, két képpel; 1917: Ma-kiállítás; 1918: Ma-kiállítás; 1920: Bukarest; 1921: Berlin, Sturm Galéria; 1925: Párizs; 1929: Budapest; 1933: Brassó.

⁹⁹ *Kassák Lajos*, A júliusi földeken. Tett, I. évf. 10. sz.

¹⁰⁰ *Hevesy Iván*, Máttis-Teutsch János. Nyugat (1923) júl. 1.

¹⁰¹ Hevesy Iván gyűjteményében mintegy 60 műve található, amelyeket 1919 után letétként hagyott nála. Három festmény ezek közül a Magyar Nemzeti Galériába került, Hevesy Iváné letétként.

¹⁰² Derkovits Gyula, Dési Huber István, Háy Károly László fametszeteiben figyelhető meg fekete—fehér foltritmusának hatása.

¹⁰³ Ma, II. évf. 12. sz., címlap.

¹⁰⁴ Bartók Béla, Arnold Schönberg, Ferruccio Busoni műveit Hevesi Piroska játszotta az egyik Ma-matinén. Más alkalommal Debussy, Sztravinszkij műveit adták elő a Ma rendezvényén.

¹⁰⁵ György Mátyás Legény gajdol című versét ajánlotta Bartók Bélának.

¹⁰⁶ A Ma Bartók-számának (III. évf. 2. sz.) Bartók művészetére vonatkozó részei: *Bartók Béla*, Kottarészlet, *Kassák Lajos*, Napraköszöntés (vers Bartók Bélának), *Náray Miklós*, Bartók Béla (tanulmány), *Barta Sándor*, Épülő ház (vers), *Berény Róbert*, Bartók Béla portréja, *Bartók Béla*, Zongorakompozíció (kottamelléklet).

¹⁰⁷ *Sziz Béla*, Berény Róbert — Bartók Béla. Művészet (1961) jún.; Bartók Béla a képzőművészetben. Magyar Zene (1961) okt.; Berény Róbert életútja gyermekéveitől a berlini emigrációig. Magyar Nemzeti Galéria Közleményei (1963) IV. sz.

¹⁰⁸ *Fülep Lajos*, Tihanyi Lajos (Az arckép a festőjéről). Nyugat (1918) nov., 21—22. sz. 691—696.

¹⁰⁹ Szalmakalapos önarckép; Cilinderes önarckép. — Vö.: *Sziz* i. m. Magyar Nemzeti Galéria Közleményei.

¹¹⁰ *Cézanne, Paul*, Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet und Briefe. Hamburg 1957, 55.

¹¹¹ *Fülep* i. m. — *Dévényi Iván*, Tihanyi Lajos. Bp. 1968.

¹¹² *Nemes Lampérth József*: Önarckép. 1911, ov. — Közölve: *Molnár* i. m. 2. kép. — *Kassák Lajos* tusportréja reprodukálva: *Szabó* i. m. 47. kép.

¹¹³ *Gyulai Márta*, A nő a kommunista társadalomban (Előadás a Marx-körben). Vörös Lobogó (1919) ápr. 17.

¹¹⁴ *Hevesy Iván*, Uitz Béla. Vörös Lobogó (1919) ápr. 17.

¹¹⁵ *Kassák Lajos*, Levél a magyarországi ifjúmunkásokhoz. Ma, V. évf. (1920) 3. sz. — Az Uitz által megteremtett anyatípus több szép példáját láthatjuk a Magyar Nemzeti Galéria és Mihályfi Ernő gyűjteményében. Az Emberiség egyik — valószínűleg első — változata Bécsben elveszett. Reprodukciója megjelent az Egység című folyóiratban 1922-ben. Kisebb változata a művész műterméből a Magyar Nemzeti Galériába került.

¹¹⁶ A Ma címlap-képei a III. évf. 11. sz.-ig külföldi művészekről: *V. Beneš*: Linóleum-metszet (I. 1), *Franz Marc*: Tigris (II. 5), *van Gogh*: Éjjeli kávéház (II. 6), *Rembrandt*: Öregember (II. 7), *Max Pechstein*: Vitorláshajó (II. 8), *Boccioni*: Szobor (III. 5). — Magyar művészekről: *Nemes Lampérth József*: Ülő akt (I. 2), *Pásztk Jenő*: Fej (I. 3), *Máttis-Teutsch János*: Kompozíció (II. 4), *Vaszary János*: Lovak (II. 9), *Murmann József*: Rajz (II. 10), *Máttis-Teutsch János*: Kompozíció (II. 12), *Máttis-Teutsch János*: Kompozíció (III. 1), *Bohacsek Ede*: Ceruzarajz (III. 3), *Kmetty János*: Önarckép (III. 4), *Uitz Béla*: Női fej (III. 6), *Bortnyik Sándor*: Lovas (III. 7), *Medgyes László*: Plakát (III. 8—9), *Tihanyi Lajos*: Portré (III. 10), *Máttis-Teutsch János*: Metszet (III. 11).

¹¹⁷ *Borbély László*, Bortnyik Sándor. Művészettörténeti Értesítő (1969) 1. — Uő., Bortnyik Sándor. Bp. 1970.

¹¹⁸ Szerepeltek a Magyar Nemzeti Galériában rendezett Bortnyik-kiállításon, 1969 március—áprilisában.

¹¹⁹ *Kassák Lajos*, A plakát és az új festészet. Ma, I. évf. 1. sz.

¹²⁰ *Uitz Béla*: Gyár. Tus, 550×340 mm, magángyűjt.; *Bortnyik Sándor*: Vörös gyár. 1919, ov., 80×50 cm, Hevesy Iván gyűjteménye.

¹²¹ Hagyatéka a Magyar Nemzeti Galéria letéti anyagában. — Irodalom: *Szabó Júlia*, Schadl János. *Művészet* (1965) 10. sz.; *Szabó*, Magyar rajzművészet i. m.

¹²² Egy aktivista festő vallomásai című önéletírása a művész tulajdonában, katalógusokkal és levelekkel együtt. Jegyzék az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport eredeti irattárában.

¹²³ A magyarországi ötvösség történetének kutatója a modern művészet kérdéseiben is igen jártas lehetett.

¹²⁴ Worringer és Kandinsky műveinek ismeretére és a megismerés körülményeire a 122. jegyzetben jelzett önéletírás utal.

¹²⁵ Levelek a művész tulajdonában.

¹²⁶ *Ma*, III. évf. 8—9. sz. 100.

¹²⁷ *Ma*, IV. évf. (1919) 1. sz. — Harmadik közölt rajza: 5. sz. 89 (Figura lóval).

¹²⁸ *Gergely Sándor*: Táncosnő. Bronz, MNG Szoborgyűjtemény.

¹²⁹ A *Ma* III. évf. 8—9. számában közli Kassák ezt az előszót. — A *Ma* kiállításai: 1. Máttis-Teutsch János gyűjteményes kiállítása, 1917. okt. 14. — 2. Bohacsek Ede emlékkiállítása, 1918. — 3. Demonstratív (közös) kiállítás, 1918. szept. 15. Szereplői: Kmetty János, Nemes Lampérth József, Máttis-Teutsch János, Ruttkay György, Gulácsy Lajos, Uitz Béla, Bortnyik Sándor, Diener-Dénes Rudolf, Schadl János, Bohacsek Ede, Pátzay Pál, Spangher Ferenc, Gergely Sándor. — 4. Tihanyi Lajos gyűjteményes kiállítása, 1918. okt. 15. — 5. Máttis-Teutsch János gyűjteményes kiállítása, 1918. nov. 10. Gergely Sándor szobrai. — 6. Galimberti Sándor és Dénes Valéria emlékkiállítása, 1918. dec. 20. — 7. Grafikai kiállítás, 1919. jan. Szereplői: Uitz Béla, Máttis-Teutsch János, Schadl János, Bortnyik Sándor, Ruttkay György, Biller Vera, Spangher Ferenc. — 8. Medgyes László kiállítása, 1919. márc. 20. (Mivel tudomásunk szerint egyetlen műve sem maradt fenn e kiállításból eredetiben, nem foglalkoztunk vele e tanulmányban.) — 9. Bortnyik Sándor kiállítása, 1919. máj. — 10. Uitz Béla kiállítása, 1921, Bécs. — A bécsi kiállításokat nehezebben lehet nyomon követni. A *Ma* helyiségproblémákkal küzdött. Máttis-Teutsch műveit ismét kiállították Bécsben. A Sturm berlini kiállításain Kassák Lajos, Moholy-Nagy László, Bortnyik Sándor, Máttis-Teutsch János szerepelt a *Ma* régi gárdájából.

¹³⁰ Lukács György megfogalmazása különböző összefüggésekben többször felbukkan a Vörös Újság, Vörös Lobogó, Internacionálé, sőt még az Aktion hasábjain is 1919 tavaszán.

¹³¹ A *Ma* figyelemmel kísérte az orosz forradalmat, a német forradalom menetét, a francia munkásmozgalom eseményeit.

¹³² *Kassák Lajos*, Tovább a magunk útján. *Ma*, III. évf. 12. sz.

¹³³ *Révai József*, Az európai átalakulások kritikája. Internacionálé (1918) I. 1—2. sz.

¹³⁴ Az aktivizmus első manifesztuma a *Ma* IV. évf. 4. számában jelent meg. Főbb gondolatjai: „Aktivizmus = közvetlen cselekvés. A világ megváltása a fellázadt proletariátus erejére vár. Mikor az új társadalom új emberét akarjuk megépíteni... soha nem feledjük el, hogy a szocialista végcél mai holnapra meg nem valósítható. A bolsevisták szemléltető oktatásával végignézhettük a mai világváltozás összes etappe-jait... Demokrácia vagy diktatúra problémája nem probléma... a diktatúra nem cél... a diktatúra kell. Az élet érdemessége... a létezés forradalmának végnélküliségében van... induljon meg a harc... az igába szorított lélek felszabadításáért is. Ők [az eddigi izmusok] csak érzéseikkel rombolók, mi az eszünkben már rombolásunkkal egy időben az építési lehetőségek első fundamentálói vagyunk. Őnekik csak a miértjük, nekünk már a hováink is megvan.”

¹³⁵ *Kulka, Georg*, Budapest, 1. Mai. Aktion (1919) 18. sz. 358. — Uő., Die Kulturarbeit der ungarischen Räterepublik. Aktion (1919) 23—24. sz. — Soviet-Ungarn seit dem 21. März. Aktion (1919) 25—26. — Aufbau in Ungarn. Aktion (1919) 28. — Az 1919. szept. 30-i számban közölt Franz Schulze-féle Lenin-portré aláírása: „Gruss den ungarischen Arbeitern.”

¹³⁶ Pogány Kálmán, Wilde János, Hoffmann Edit, Petrovics Elek.

¹³⁷ Vö.: Szépművészeti Múzeum 1919. évi leltárkönyvi bejegyzései; *Gerelyes Ede*, A magyar múzeumiügy a két forradalom időszakában. Bp. 1968.

¹³⁸ *Szerdahelyi Edit*, Irodalom és politika 1919-ben. Valóság (1969) 6.

¹³⁹ Az Ember című hetilapot Göndör Ferenc szerkesztette. 1919. márciusi—áprilisi számaiban Kéri Pál tollából több cikket közöl, amelyekben Mácza János jelentéktelenségét (kis betűvel írja a nevét), a Kassák-kör műveletlenségét és Lukács György apjának vagyoni helyzetét tárgyalja. — Újabb irodalom e vitáról: *József Farkas*, *Proletárforradalom, avantgarde és tömegkultúra*. Helikon (1969) 2.

¹⁴⁰ Egyikük sem kapcsolódott a Ma-körhöz semmiféle vonatkozásban. — Balázs Béla műveiről jelentek meg kritikák a Mában.

¹⁴¹ *Kahána Mózes*, A Mát több ízben ért támadásokról. Ma, IV. évf. (1919) 6. sz.

¹⁴² Ember (1919) jún.

¹⁴³ *Hevesy Iván*, Az új plakát. Ma, IV. évf. (1919) 5. sz.

¹⁴⁴ *Barta Sándor*, A kultúrájában forradalmasított ember. Ma, IV. évf. (1919) 6. sz. — *Uitz Béla*, Diktatúra kell! Vörös Újság (1919) ápr. 10.

¹⁴⁵ A Ma IV. évf. 7. számában és különnyomatban is megjelent. — Politikusokkal történő levélváltás a német avantgarde folyóiratok történetében is előfordult.

¹⁴⁶ Vö.: *Molnár i. m.*, *Pertorini—Szij i. m.*

¹⁴⁷ Moholy-Nagy László levelei Hevesy Iván hagyatékában.

¹⁴⁸ Az eddigi kutatás feltételezte, hogy Lampérth alkotásainak legnagyobb része Svédországban maradt az öt pártoló magángyűjtőnél. Moholy-Nagy László ezen levele az egyetlen ellentmondó adat.

¹⁴⁹ *Barta Sándor*, Ki vagy? — *Illyés Gyula*, Előszó és vallomás. Bp. 1962.

¹⁵⁰ *N. N.*, Egyéniség és társadalom. Ma, V. évf. 1—2. sz.

¹⁵¹ *Uitz Béla*, A Ma orosz estélyéről. Ma, VI. évf. 4. sz.

¹⁵² Kandinsky belépése a Bauhausba, konstruktivizmus felé tendáló stílusváltása ebben az időszakban zajlott le. — Uitz Moszkvában csak 1920-ig festett képeit láthatta.

¹⁵³ Újabb magyar nyelvű irodalom a proletkult mozgalomról: *Svecova, L.*, Proletár írószervezetek, 1920—1930. Helikon XII (1966) 5. sz. — *Üö.*, A Lef (A Művészetek Baloldali Frontja). Helikon XII (1966) 50. — *Szkvorcova, L.*, A Kuznyica. Helikon XII (1966) 18. kk.

¹⁵⁴ *Mátyás Péter [Kállai Ernő]*, Új művészet. Ma, VI. évf. 7. sz.

¹⁵⁵ *Mátyás Péter [Kállai Ernő]*, Új művészet. Ma, VI. évf. 8. sz.

¹⁵⁶ *Kassák Lajos*, Képarchitektúra. Ma, VII. évf. 3. sz. — Főbb gondolatai: az új rend szintézise, a kubisták keresésén vezetõ úton; a világ lényege, elbeszélés nélkül.

¹⁵⁷ *Kassák i. m.* kifejtett eszményei részben Apollinaire kubizmus-tanulmányából (tisztaság, egység, igazság eszménye) származtathatók, részben a bonyolult, heterogén magyarországi stílusfejlődéssel való szembeszegülésből. Pszichikai háttere az 1919-es év egyre bonyolultabb elméleteket eredményező művészeti vitáiból való kiábrándulás, szakítás Uitz filozófiával, gyakorlati terhelte gyakorlatával.

¹⁵⁸ *Kassák i. h.* — Ideális, elképzelt építészeti együtteseket — rajzban, plasztikában — Malevics is tervezett, sokkal elidegenedettebb, kozmikusabb, fantasztikusabb formákban, mint az egyszerű, köznapi gondolkodást, „mesterember szemlélet”-et képviselő Kassák. Az utóbbi festészete — szellemében, felfogásában — leginkább Fernand Léger alkotásaival vethető össze, noha formáiban sokkal egyszerűbb.

¹⁵⁹ Az aktivizmus társadalomformáló céljai így átalakulva tovább élnek a második korszakban is. Kassák soha nem válik kiábrándult alkotóvá, csak a politikai harcok képviselőinek programadó szerepét nem fogadja el.

¹⁶⁰ *Kállai Ernő*, Korrektúrát. (De Stijt figyelmébe!) Ma, VIII. évf. (1923) 9—10. sz.

¹⁶¹ Ma, VI. évf. 1—2. sz.

¹⁶² *Barta Sándor*, Ki vagy? Bp. 1962.

¹⁶³ Ma, VII. évf. 4. sz.

¹⁶⁴ Az Akasztott Ember cikkeit jórészt maga írja. (Rajta kívül Illyés Gyula szerepel egy érdekes világirodalmi összefoglaló cikkel a lapban, és Tihanyi Lajos a művész etikai állásfoglalásával kapcsolatol fejtegetéssel.) Anarchista, futurista, dadaista világszemléleti, ill. művészeti hatások keverednek benne. A Ma folyóiratról szellemes paródiákat készít.

¹⁶⁵ A valóságos életet éhezõ gyermekekrõl készült fotókkal, Mussolini portréjával, harcászati eszközök fotóival reprezentálja.

¹⁶⁶ Akasztott Ember (1922).

¹⁶⁷ Georg Grosz művét címlapként közölte a Ma 1921. jún. számában.

¹⁶⁸ Kassák képverseiről: *Perneczky Géza*, Kortársak szemével. Írások a magyar művészetről. Bp. 1967, 136. kk.; *Bori—Körner* i. m. 100. kk.; *Körner Éva*, Kassák Lajos kollázsai. Katalógus. Bp. 1970.

¹⁶⁹ A General Ludd 15 lapból álló rézkarcsorozat és több tusrajz, színes ceruzarajz, tintarajz tanulmány (a Szépművészeti Múzeumban és a Magyar Nemzeti Galéria rajzgyűjteményében). A géprombolók történetének ábrázolását a művész a „gépművészet” (konstruktivizmus) elleni tiltakozásul határozta el. (A művész szíves közlése.) A sorozat mondanivalója túlmutat a művész egykori szándékain.

¹⁷⁰ Uitz Béla 1921-ben jár először Moszkvában. 1925-ben véglegesen a Szovjetunióba költözik. — További munkásságáról: *Mácza*, Uitz Béla i. m.

¹⁷¹ *Réz Andor*, Forradalom és kultúra. Egység (1922) 1. sz.

¹⁷² Uitz közli az Egységben Az emberiség című kompozíciójának leírását (I. évf. 1. sz.). — Központi fogalmai: centralitás, szervezethez, a kép jobb és bal oldalának az Utolsó ítélet-kompozíciók alapján történő felosztása. — Bal oldal: a kizsákmányolás, a múlt, a szenvedések tömege; jobb oldal: az új világ, az új építés stb. — A hideg, meleg színek, geometriai formák is szimbolikus jelentést nyernek. Uitz szimbolikája soha nem vált közismertté, egyéni nyelvi maradt; később egyszerűsödött, közeledett a világosabb, általánosabb szimbólumokhoz.

¹⁷³ *Kassák Lajos*, Válasz sokfelé és álláspont. Ma, VIII. évf. 9. sz.

¹⁷⁴ A legmerészebb kísérlet Kelet és Nyugat avantgarde nézeteinek szintézisére az El Lissitzki és Ilja Ehrenburg szerkesztésében Berlinben megjelenő három nyelvű (Gegenstand, Vjescs, Objet) konstruktivista folyóirat (1923), amelynek célja a kölcsönös tájékoztatás és a közös szempontok keresése. A többi avantgarde folyóirat, amellyel a Ma erős kapcsolatot tartott, egy-egy nyelvterületre koncentrálódott. Vö.: *Gáspár Endre*, Külföldi folyóiratokról. Ma (1925) X., jubileumi szám. — A Ma 1921-ben, tehát két évvel korábban, lényegesen kisebb anyagbázissal hasonló nemzetközi szerepre tört, mint a Gegenstand. Jelentősége, anyagválogatásának biztonsága csak a teljes idegen nyelvű kiadás után válik majd világossá az európai avantgarde-kutatás számára.

¹⁷⁵ *Lissitzki—Krüpper*, El Lissitzki. Drezda 1968, Előszó.

¹⁷⁶ *Kassák Lajos*, Egy generáció tragédiája. Ma, VIII. évf. 7—8. sz. — Uő., Vissza a kaptárhoz. Ma, IX. évf. 1. sz.

*

Az illusztrációs anyag fotóit Gelencsér Ferenc, Magyar Jánosné, Nádor Katalin és Petrás István készítette.

L'HISTOIRE DE L'ACTIVISME HONGROIS

par Júlia Szabó

RÉSUMÉ

« Les grandes pensées de l'humanité ont trouvé leur première expression dans des livres peu répandus, dans des revues qui passaient inaperçues à l'époque, dans quelques cercles restreints d'intellectuels et d'artistes » — écrivait, en faisant l'apologie de l'avant-garde, le représentant d'un groupe artistique allemand dans les années dix de notre siècle. Ses paroles ont été reprises et traduites en hongrois en 1919 par la revue *Ma* (Aujourd'hui) qui était, sur le plan européen, une publication peu connue, porte-parole d'un minuscule groupe intellectuel et artistique animé du même esprit. Rédigée par le poète-peintre Lajos Kassák, cette revue d'avant-garde, organe littéraire, artistique et politique d'esprit radical et gauchissant, a paru de 1917 à 1919 à Budapest et, de 1919 à 1925, à Vienne. Elle remplissait pendant ces quelques années une mission très importante en Europe centrale. Pareillement aux autres revues d'avant-garde contemporaines, *Der Sturm*, *Die Aktion*, *L'Esprit Nouveau*, *Der Gegenstand-Вещь-Objet*, *Merz* et *De Stijl*, elle constitue aujourd'hui un document indispensable pour la connaissance approfondie de l'évolution de l'art à cette époque. Dans les premiers ouvrages écrits pour faire connaître les revues d'avant-garde, nous déplorons parfois l'absence de cette méthode claire qui sera plus tard employée dans l'étude de l'histoire des formes; nous sommes aussi obligés de constater que plus d'un rapport existant entre les diverses tendances avaient échappé aux auteurs et que dans leur vocabulaire le terme « autonomie de l'art » n'avait pas toujours la même signification. Cependant, l'établissement précis d'une « géographie artistique » ne se fera pas longtemps attendre. Les chercheurs éclaireront bientôt le rôle qu'il convient d'attribuer à Paris, à Munich et à Berlin parmi les grands centres artistiques en Europe. Ensuite, ils nous donneront une image de plus en plus ressemblante à ce qui fut l'évolution de l'art à Moscou, à Saint-Petersbourg et à Vienne. Si bien qu'à présent il ne reste plus qu'à explorer les centres artistiques intermédiaires: Prague, Cracovie, Varsovie et Budapest. Cette tâche incombe tout naturellement aux spécialistes de l'Europe centrale.

La première revue artistique ayant le caractère d'un manifeste avait paru par les soins des champions du réalisme français qui formaient l'avant-garde au milieu du XIX^e siècle. Cette revue, *le Réalisme* (15 novembre 1856 — le dernier d'avril 1857), rédigée par Edmond E. Duranty, fut le premier organe à créer l'arme de lutte d'une seule tendance artistique, celle du réalisme. Le réalisme de Duranty, de Courbet, de Champfleury et de Max Buchon embrasse avant tout les problèmes esthétiques de la peinture et de la littérature. Ainsi, la tendance réaliste au XIX^e siècle ne se manifestant pas dans toutes les branches de l'art (l'architecture par exemple lui avait échappé) constitue un mouvement d'avant-garde particulier qui restera une attitude, un procédé artistique sans jamais devenir un style. Cependant, ses théories, les formes qu'avaient prises ses luttes annoncent déjà les mouvements d'avant-garde du XX^e siècle même si ces derniers s'élevèrent plus d'une fois contre elle. La révolte de plus en plus manifeste après 1905 dans l'art européen contre l'homogénéité et l'universalité du style à la mode au tournant du siècle, style dénommé *art nouveau*, *Sécession*, *Jugendstil*, et dont le langage s'imposait à toutes les branches de l'art, a suscité toute une série de mouvements partiels semblables. Parmi ceux-ci c'est l'expressionnisme qui est l'un des plus synthétiques et des mieux faits pour interpréter le plus grand nombre de manifestations artistiques. Les éléments de sa théorie se retrouvent dans presque toutes les tendances contemporaines. Il a des attaches fortes surtout en Europe centrale et en Europe orientale, mais, sous certains rapports, on peut le rattacher aussi au fauvisme et au futurisme. Ses interrogations fiévreuses trouvent des réponses d'abord à Paris. L'art du XX^e siècle aux prises avec des problèmes de style et d'ordre idéologique irrésolus cherche son salut dans l'élaboration d'une nouvelle conception de l'espace

pour la peinture et recourt à la géométrie qui rend éternelles les formes de la nature. Le système des solutions proposées évolue, en ligne directe, du cubisme au constructivisme; parti de la peinture, il va s'appliquer à l'art plastique puis à l'architecture et devient de plus en plus propre à être utilisé pour la création d'un style nouveau. Dans ces années, dans la politique aussi bien que dans l'art une révolution européenne de grande envergure, une révolution même mondiale se dessine à l'horizon. Pour l'éviter coûte que coûte, les classes dirigeantes allument la guerre. Mais, les hostilités une fois terminées, des révolutions éclatent tout de même dans des pays d'Europe centrale et d'Europe orientale. Pour l'avant-garde politique elles signifient l'accomplissement à tout prix de sa mission. A la fin de cette période se place un événement de grande importance: l'abandon en 1922 par le mouvement ouvrier du principe de la révolution mondiale. Après ce revirement historique, le nouveau style né des mouvements d'avant-garde et adopté par tous les arts visuels, le constructivisme, aboutira, comme la Sécession, à une sorte d'incarnation neutre de l'évolution technique. Pour y arriver, il devra renoncer peu à peu à son programme maximum, à l'activité politique, à la prétention de transformer la société de fond en comble.

Dans les années dix, en Europe centrale et en Europe orientale, au sein et au-delà de l'expressionnisme, un rôle important a été joué par l'activisme. Pourtant, il semble aujourd'hui que les spécialistes se servent peu de cette terminologie. Excepté la revue *Die Aktion* publiée à Berlin par Franz Pfemfert et ses amis et les revues hongroises *Tett* (Action) et *Ma* (Aujourd'hui) éditées à Budapest, aucun autre groupe artistique n'en a fait son étiquette. L'art d'avant-garde évoluait alors dans le sens d'une certaine polarisation: l'artiste engagé, mêlé aux événements de son époque, déployant une activité sociale, s'y oppose à l'artiste méditatif, à la recherche des problèmes inhérents à l'art. Cette polarisation dont on doit tenir compte ne permet nullement de conclure à une différence de valeur et n'autorise pas à étudier l'art d'avant-garde en partant du principe de la supériorité de l'un ou de l'autre des deux pôles. Dans certains pays, leur situation sociale engage les artistes à déployer une activité sociale intense. Là où les traditions artistiques n'avaient pas la même continuité qu'à Paris ou à Munich, seules l'explosion ou la mise à feu peuvent produire de nouveaux effets. L'activité sociale est une nécessité absolue pour l'artiste hongrois aussi.

La première revue du mouvement activiste en Hongrie, *Tett* (Action), avait paru le 4 novembre 1915. Après le dix-septième numéro, elle a été supprimée le 20 avril 1916, sous « l'inculpation de propagande hostile à la guerre et d'outrage à la nation ». Les autorités lui reprochaient d'avoir publié, dans son numéro international, des traductions d'œuvres littéraires françaises, russes ou serbes; d'avoir ouvertement critiqué l'attitude des sociaux-démocrates partisans de la guerre; d'avoir mené une campagne pacifiste et mis ses pages à la disposition de collaborateurs qui rêvaient à une culture universelle au-dessus des frontières nationales. Le rédacteur de la revue, Lajos Kassák s'était entouré de jeunes poètes, d'hommes politiques et de quelques artistes graphiques et peintres. Lui-même avait débuté dans les lettres déjà en 1912. C'est dans cette année que fut publié son premier roman alors que ses poésies paraissaient déjà depuis quelques années dans des revues éditées à Budapest. L'écrivain avait déjà les expériences d'une jeunesse remplie de luttes: après avoir travaillé dans plusieurs usines, il avait parcouru à pied une grande partie de l'Europe, s'était rendu à Paris où il connut les créations, les réussites et les problèmes de l'art d'avant-garde. Au moment où il allait fonder la revue *Tett*, il s'inspirait de l'exemple des revues allemandes *Der Sturm* et *Die Aktion* paraissant à Berlin. De la première il a appris comment il fallait reconnaître les plus importantes réussites de l'art moderne (expressionniste) et diffuser ses principes; la seconde lui offrait le modèle d'une attitude politique de gauche teintée d'anarchisme.

« Nous n'acceptons pas les choses telles qu'elles sont! » — proclament les collaborateurs de la revue de Kassák. « Que le poète sorte de l'écrin de l'esthétique et qu'il se mette dans la tempête » — voilà les paroles par lesquelles est rappelé le devoir du jour. Les poètes qui se groupent autour de la revue annoncent la fin de l'ère des esthéticiens par l'introduction du « vers libre » dans leur pratique poétique. Ils s'élèvent contre les traditions hongroises de la poésie classique, mais ils n'ignorent pas que leur premier modèle d'écrivain révolté, Walt Whitman était né en 1819. Ils ont une grande estime pour la poésie d'Émile Verhaeren, de Guillaume Apollinaire, de Georges Duhamel, de Wassili Kandinsky et pour la prose de Romain Rolland, Johannes R. Becher, Ivan Goll et Ludwig Rubiner.

Le premier numéro de la revue *Tett* publie un poème de Kassák, les *Constructeurs*, dans lequel l'auteur donne, qu'il le voulait ou non, un programme au groupe des activistes, et encore un programme pour plusieurs décennies. Il définit clairement la sphère commune de leur activité en les isolant d'autres communautés:

« Nous, non pas des savants, pas de doux prêtres à bouche d'or
pas des héros menés à la bataille par le grand tintamarre... »

Il nous révèle leur appartenance de classe, leurs aspirations à l'édification d'un monde nouveau:

« Nous, dans des logements, dans de sombres casernes
nous sommes loin de tout, intégraux et muets,
faits à l'image d'une matière inattaquable.
Hier nous pleurons, demain probablement nos actes éblouiront le siècle... »

demain, sur les murailles neuves nous trinquerons et
sur les ruines nous saurons imposer une vie de béton, de fer et de granit. »

L'édification d'un monde nouveau, sous une forme symbolique ou concrète, est — dès le tournant du siècle — l'idée essentielle de l'art européen. Le constructeur, type de l'artiste nouveau, apparaît comme le créateur d'un style nouveau, d'un ordre universel nouveau valables pour toutes les branches de l'art. Les artistes de cette espèce se désolidarisent des meneurs de guerre, mais ils tendent les mains aux constructeurs de ponts à pieds de basalte. Dans l'évolution technique ils ne voient rien qui soit opposé à leur monde poétique et repoussent toute harmonie artificielle née d'illusions et d'abandon à l'esthétique:

« A bas les affiches d'État, les clairs de lune, les boîtes de nuit! »
(Pour rendre mieux l'original, il faut traduire: « A bas les rêves affichés... »)

Kassák est réellement ce poète qui en 1915 chante le visage naissant du temps, découvre le langage et les problèmes d'un art universel et réclame une place pour lui-même et ses compagnons dans la vie artistique internationale:

« les poètes d'aujourd'hui
eux qui chantent le visage naissant du temps
à ROME, à PARIS, à MOSCOU, à BERLIN, à LONDRES, à BUDAPEST. »
(Adaptations de Guillevic, Hommage à Lajos Kassák. Bruxelles 1969.)

Kassák dédaigne l'Europe en guerre de l'année 1915 et rêve à une culture universelle ignorant les frontières nationales. Dans les efforts déployés par les mouvements d'avant-garde, il voit la poursuite, partout dans le monde, d'un objectif commun. La première intégration des tendances modernes de l'art s'est réalisée dans le constructivisme. Au milieu des années dix, peu d'artistes de valeur s'engageaient dans cette voie. Mais ce développement de style logiquement accompli par lui et quelques-uns de ses compagnons, qui les mène, à travers l'expressionnisme, le cubisme et le futurisme étudiés et compris, au constructivisme, principale ligne de l'évolution des arts visuels en Europe, la poésie de Kassák l'a fait prévoir déjà en 1915.

Ce programme a déterminé l'activité du groupe activiste pendant toute la durée de son existence.

Les relations de la revue *Tett* avec les arts plastiques sont moins importantes que ses rapports littéraires et politiques. Parmi les reproductions qu'elle a publiées nous relevons quelques dessins de Béla Uitz, d'Andor Erős, de Péter Dobrovits, de Jenő Pászok et une statue de Pál Pátzay. La *Déploration*, une gravure sur linoléum de Péter Dobrovits, reproduite dans deux numéros de la revue, se rattache visiblement aux œuvres graphiques publiées dans *Die Aktion*. Ce thème s'est généralisé dans l'art contemporain comme un moyen propre à exprimer

des sentiments pacifistes. Béla Uitz, un des représentants les plus remarquables du mouvement activiste a fait publier dans la revue, en plus de plusieurs nus et paysages, une Déploration aussi, une belle eau-forte. L'artiste place la scène d'une actualité brûlante dans le triangle classique et réussit ainsi, par la présentation d'un cadavre couché à terre et de figures se penchant sur lui, à évoquer les Pietà d'un passé lointain en même temps que les témoignages dramatiques des artistes graphiques contemporains envoyés sur les champs de bataille. Une composition rigoureuse accentue la force dramatique de l'expression, la tension intérieure des visages et des formes. Dans l'art d'Uitz le nouveau et le traditionnel font un tout homogène émouvant.

Peu après la suppression de la revue *Tett*, Kassák lance une nouvelle revue, intitulée *Ma* (Aujourd'hui). La première période de l'histoire de cette publication s'étend du 1^{er} janvier 1917 au 15 juillet 1919. Elle est surtout remplie des efforts de la rédaction en vue de transformer *Ma* en revue d'art. Le Salut au lecteur de Kassák, *L'affiche et l'art moderne*, donne le programme du groupe. L'auteur y exalte le XX^e siècle, époque marquée par la révolution technique, et il tâche d'élever ses pensées à la hauteur des métropoles gigantesques. Lui et ses compagnons veulent rapprocher la peinture de l'affiche au style vigoureux, agressif, destinée à atteindre les masses. Leur manière de voir les choses nous fait penser à Nietzsche, à son idéal de l'homme, à la morale active enseignée par l'anarchiste Bakounine. Elle s'inspire également de l'idéal du révolutionnaire selon le marxisme-léninisme. Cette conception du monde trouve sa justification scientifique dans l'enseignement d'Ostwald sur l'énergie et elle a des rapports dissimulés, inconscients même avec les idées de Mach et d'Avenarius très répandues dans les mouvements ouvriers en Europe orientale. Quant au comportement humain, les partisans des tendances de la revue trouvent leurs idéals dans les exemples donnés par Jaurès et Liebknecht. La principale tâche de Kassák consiste à aiguiller vers l'art et la littérature les énergies accumulées et vives jaillissant de toute part. Il donne à sa revue une organisation de plus en plus vaste. Un an à peine après sa fondation, la rédaction de la revue avait déjà sa maison d'édition, a créé un bureau d'organisation d'expositions, une association d'artistes et une école d'art dramatique.

Les artistes graphiques, peintres et les quelques sculpteurs qui se sont groupés autour d'elle sont caractérisés essentiellement par l'expressionnisme que l'on pourrait mieux appeler, dans l'esprit des traditions hongroises, un naturalisme expressif. La seule possibilité existant alors pour la création d'une nouvelle conception de l'espace et l'intention de créer un langage artistique universel à partir d'expressions extrêmes et souvent informes poussent Kassák à choisir, parmi toutes les tendances de l'art européen, le cubisme. Si dans la revue *Ma* le cubisme fait figure d'art idéal, c'est grâce à lui qui l'a découvert pour ses compagnons. Sa maison d'édition publie en traduction hongroise le manifeste d'Apollinaire, *Les peintres cubistes*, et une étude importante de Jacques Rivière sur le cubisme. Cet écrivain ne s'attarde plus à décrire la première émotion ressentie lors de la découverte du cubisme, il ne parle plus du mythe des objets et de l'espace propres aux œuvres cubistes sur lesquels a tant insisté Apollinaire; par contre, il explique en détail et à fond l'a b c de la construction cubiste. Il s'élève aussi contre la méthode employée par le pré-cubisme et le cubisme analytique et réclame avec insistance une « nouvelle hiérarchie » qui, dans sa conception, doit résulter de l'essence même des choses. Il formule ainsi l'idée d'un cubisme qui comprend la notion de « la construction spirituelle intérieure » de l'expressionnisme. Cette interprétation du cubisme correspondait aux dispositions naturelles des activistes hongrois. Une hiérarchie résultant de l'essence même des choses consacrait la composition propre à l'expressionnisme. Les activistes hongrois ont adopté, dans la première période du mouvement, les principes du cubisme sans renoncer pour autant aux formes expressives. Il leur était aussi difficile d'abandonner la composition classique de la peinture hongroise qui avait conquis son autonomie à peine un demi-siècle plus tôt. Les procédés utilisés par les membres d'un groupe, les Huit, qui les avaient précédés et dont l'art se réclamait des fauves, des expressionnistes et de Cézanne, ont également influencé les activistes bien que les meilleurs représentants de leur école aient déjà pu se faire un langage personnel au début des années 1910, en même temps que les Huit. Les artistes groupés autour de la revue *Ma* dans la première période de son existence s'appellent József Nemes Lampérth, Béla Uitz, János Máttis-Teutsch, János Kmetty, Sándor Bortnyik, Lajos Tihanyi et Róbert Berény (les deux derniers avaient appartenu au groupe des Huit), se sont plus tard rapprochés de la revue grâce à l'évolution de leur style dans le sens d'une

construction plutôt disharmonieuse et contrastée. Lajos Gulácsy, dessinateur et peintre, représentant remarquablement doué de la Sécession hongroise, a rejoint, lui aussi, les artistes de la revue *Ma* après avoir vécu la crise de la Sécession, pressenti les problèmes du surréalisme et avoir en vain cherché ailleurs des compagnons de lutte. C'est encore dans le cercle de la revue que László Moholy-Nagy, futur représentant distingué du constructivisme européen, est devenu artiste d'avant-garde. A la fin des années 1910 il produisait, lui aussi, des dessins et des tableaux figuratifs dans la manière un peu stylisée des expressionnistes. A la même époque, Kassák était plus connu comme poète et écrivain quoiqu'il eût déjà exécuté avec une technique simple quelques dessins figuratifs. Il deviendra peintre pendant les années de son émigration à Vienne. En se cherchant un style, il trouvera son idéal, dans les années 1915—1919, d'une part dans l'art des époux Galimberti (Valéria Dénes et Sándor Galimberti) dont les peintures, après leur mort en 1915, ont figuré en 1918 aux expositions de la revue *Ma* et s'y distinguaient par l'application logique et rigoureuse des principes du cubisme, d'autre part dans l'œuvre d'Ede Bohacsek, mort avant l'âge, qui a su se faire un langage simple, lapidaire, dans le style de l'art naïf.

Aux expositions organisées par la revue *Ma* on rencontrait aussi plusieurs artistes qui n'appartenaient pas au cercle, tels que János Schadl, György Ruttkay et d'autres qui promettaient beaucoup mais n'ont pas réussi dans la carrière après la dissolution du groupe.

La carrière artistique de József *Nemes Lampérth* s'étendant sur quelques années seulement (de 1910 à 1924) constitue le sommet de la tendance expressionniste de l'activisme hongrois. Ses dessins au lavis, ses compositions à l'encre de Chine, aux formes écrasantes, aux contrastes très accusés expriment, dès 1912, un lyrisme débordant, des conflits intérieurs de plus en plus aigus. Cet art réussit à concentrer une force immense dans des tableaux dont la construction nous fait penser aux bandes larges de papier flambant. Son lyrisme ardent évoque les Van Gogh se sacrifiant et se détruisant dans leur angoisse de l'avenir du monde. Lui est plus marqué par le sentiment des catastrophes qui frappent son époque que par l'utopie, par la foi des activistes dans l'avenir.

Béla *Uitz* est de caractère tout à fait opposé: artiste excentrique en tout, très actif, ses sentiments le poussent à vouloir, à agir. Son don pour la fresque éclate déjà dans ses œuvres graphiques; son art unit des éléments épiques à des éléments dramatiques, des formes traditionnelles à des formes modernes. Après son exposition en 1914 à Budapest, il est allé en Italie. Il étudie, ce qui paraît inconcevable en théorie, à la fois Picasso, le cubisme, le futurisme et Michel-Ange. D'ailleurs il n'est pas seul en Hongrie parmi les artistes à être attiré par l'art de la Renaissance. Cette inclination qu'il partage avec plusieurs de ses contemporains prête un aspect particulier aux tendances d'avant-garde hongroises. Au début des années 1910, à Budapest, un grand nombre d'artistes, peintres et sculpteurs découvrent les traits caractéristiques de l'expressionnisme dans la disharmonie, l'âpreté et la fougue présentes aussi dans l'art Renaissance. Bertalan Pór par exemple étudie la construction en lignes abstraites des nus de Luca Signorelli, Csaba Perlrott refait des types de tableaux Renaissance en style expressif-cubiste, tandis que János Kmetty découvre en Léonard de Vinci qu'il étudie à Paris, le précurseur du cubisme. Uitz érige Michel-Ange en idéal pour l'art futur. Dans ses aspirations, l'artiste de la société des temps à venir doit posséder le même caractère monumental que Michel-Ange avait réalisé dans son art. Dans le cercle de la revue *Ma* c'est Kassák qui voit le plus clairement les problèmes théoriques de l'art moderne; il ne cesse pas de mettre ses compagnons en garde contre le danger de l'éclectisme.

Le plus grand nombre d'illustrations ornant les pages de la revue *Ma* ont été exécutées par János Máttis-Teutsch. Cet artiste a réussi à acquérir une technique de la gravure sur bois et sur linoléum qui se prêtait bien à la reproduction d'œuvres graphiques. L'effet de ses gravures mouvementées, en noir et blanc, est dû à la disposition de taches abstraites qui évoquent seulement de loin les formes naturelles. Grâce à sa technique nouvelle, Máttis-Teutsch est le précurseur en Hongrie du style de l'art graphique expressionniste par excellence.

Parmi les collaborateurs de *Ma*, c'est Sándor *Bortnyik* qui se prête le mieux et le plus aisément aux exigences de la revue. Il a bien profité de l'étude de Rivière. Ses œuvres graphiques se composent d'éléments additionnés. Il construit ses tableaux avec des plans colorés comme l'enfant bâtit sa maison avec les briques d'un jeu de construction. Dans le cercle de la revue il déploie une grande activité; dans les années 1918—1919, il s'acquitte avec succès de nom-

breuses missions politiques. C'est lui qui met le mieux en pratique la conception d'une peinture rapprochée de l'affiche. Il est un artiste graphique par excellence.

La préface du catalogue de la III^e exposition démonstrative de la revue *Ma* expose d'une manière concrète le programme du groupe. « Dans la politique, partout dans le monde, le progrès se met en avant; il faut qu'il en soit ainsi dans les arts aussi . . . Quand les frontières seront à nouveau librement traversées, par suite du respect des intérêts vitaux des nations, par les trains, bateaux et avions — écrit Kassák, en exprimant le désir le plus vif de ses compagnons —, nous nous trouverons dans les premiers rangs et démontrerons que nous aurons existé et vécu notre vie dans la séparation, une vie magnétisée par la pensée de notre appartenance au monde ce qui n'est autre chose que la culture de nos jours. »

Par ses numéros spéciaux qu'elle a consacrés, à partir de la fin de l'année 1918, à la discussion de problèmes idéologiques, par ses brochures et les informations qu'elle donnait sur la vie politique internationale, la revue *Ma* se range parmi les promoteurs de la révolution éclatée en Hongrie. En même temps, elle n'a jamais cessé de proclamer hautement que la mission de l'art ne se réduit pas à la simple agitation. Les membres du groupe considéraient l'art animé d'esprit de recherche comme l'expression d'une conscience engagée dans de nouvelles voies, ayant le même intérêt que les recherches scientifiques et découvrant des domaines nouveaux, offrant des horizons plus vastes que l'idéologie d'une époque donnée.

Sous la République des Conseils, en raison de la prédominance de la conception de l'art des sociaux-démocrates toujours hostiles aux tendances activistes et par suite de quelques actes politiques irréfléchis des dirigeants de la République, le groupe de la revue *Ma* est devenu la cible d'attaques violentes et son organe a été supprimé le 15 juillet 1919. Le conflit entre l'État socialiste et l'art d'avant-garde éclate prématurément en Hongrie. Malgré cela, les activistes continuent, même après la chute de la République des Conseils, à travailler à la préparation de la révolution mondiale; leur revue, *Ma* condamne la terreur blanche et prévoit la destinée de la Hongrie sous le régime réactionnaire de Horthy. Cependant, les idées publiées dans ses derniers numéros parus en Hongrie sur l'art visuel, ne concernent pour la plupart que l'art graphique et la peinture et elles ne semblent pas trop s'éloigner de la conception du réalisme du XIX^e siècle lors même que les caractéristiques du style des œuvres seraient changées.

Dans la première période de leur activité, les artistes graphiques et peintres activistes suivent une voie parallèle à l'évolution de la littérature, de la poésie; dans leur deuxième période, tout en conservant fermement leur espoir dans l'avènement de la société socialiste, ils croient que l'unité de toutes les branches de l'art se réalisera dans l'ordonnance d'une architecture nouvelle. Dans l'émigration qui a suivi la chute de la République des Conseils, la plupart des membres du groupe formé autour de la revue *Ma* continuent d'œuvrer comme si c'était pour une société sans distinction de classes déjà réalisée qu'ils voudraient découvrir les lois de la beauté, de l'esthétique et de la vie harmonieuse. Ainsi, dans les années 1920 où l'Europe se fascise de plus en plus, ils semblent s'éloigner de la réalité sans s'en apercevoir longtemps.

Après la chute de la République des Conseils, Kassák, sorti de la prison, échappé à la mort, s'enfuit à l'étranger à la fin de 1919 et l'année suivante il publie la revue *Ma* dans une présentation excellente, sur papier de bonne qualité. Le Salut au lecteur est traduit en allemand: An die Künstler aller Länder (Aux artistes de tous les pays). A partir de ce premier numéro, la revue aura, pendant toute la durée de sa parution à Vienne, un caractère international très accentué. Elle fera connaître toutes les tendances artistiques importantes des années 1920, le constructivisme, le dadaïsme, le surréalisme littéraire, leurs manifestes et leurs créations les plus remarquables. Elle entretiendra des relations suivies avec les constructivistes russes et le Bauhaus. Dans les réponses qu'il donnera aux questions du bureau culturel de la III^e Internationale, le groupe de la revue *Ma* soulignera l'universalité de l'art, prendra la responsabilité de son passé anarchiste et expressionniste et insistera sur son objectif de créer dans l'art un équilibre nouveau. Créer un équilibre nouveau, c'est le problème principal de l'art dans les années 1920. Le constructivisme et le néo-classicisme sont tous les deux des essais en vue de trouver une solution à ce problème. A partir du 1^{er} juin 1921, la revue *Ma* s'élève par ses reproductions aussi bien que par ses articles théoriques contre l'expressionnisme qui y sera le plus sévèrement critiqué par Ernő Kállai dont les relations étroites avec le Bauhaus ne sont pas ignorées.

Dans la première période de l'activisme, l'objectivité de la représentation fut au premier plan des aspirations du groupe, mais elle était toujours dominée par « la construction spirituelle intérieure » qui avaient transformé le champ du tableau cubiste aussi. Parmi les anciens activistes seuls László Moholy-Nagy, Sándor Bortnyik (pour quelques années), Lajos Kassák qui s'adonnait de plus en plus à la peinture et Ernő Kállai, ont pleinement accepté la théorie affirmant la fin de l'expressionnisme. Les autres membres du groupe ne s'y sont pas ralliés et Béla Uitz, expressif par sa nature, cherchait à combiner des tendances contraires. Les disciples du Bauhaus qui prendront plus tard place parmi les maîtres de l'École, tels Farkas Molnár, Marcel Breuer, Alfréd Forbát se sont également mis en relation avec le groupe de la revue *Ma*, certainement par l'intermédiaire de Moholy-Nagy. « Au-dessus du chaos présent des passions individuelles déchainées, ce sont les rapports simples et purs de l'espace et des formes qui promettent l'avenir » — proclament les membres du second groupe activiste. Lajos Kassák crée une variante hongroise du constructivisme, une sorte d'architecture dans le plan, appelée *Bildarchitektur* en allemand. Cette désignation témoigne de ses rapports avec les recherches du Bauhaus, avec les architectures idéales des artistes suprématistes et évoque les relations de plus en plus étroites de la peinture avec l'architecture. Le programme de la *Bildarchitektur*, hostile pour l'essentiel à l'expressionnisme, est présenté dans une prose expressive proche du vers libre. Le manifeste dynamique de Kassák est exempt de réflexions philosophiques, ne renvoie pas le lecteur à des théories métaphysiques comme le constructivisme hollandais de Mondrian, il ne fait pas connaître — à la manière des méthodologies publiées par le Bauhaus — des méthodes d'expérimentation qui demandent du temps, il n'est pas non plus un recueil de symboles abstraits comme sont les écrits de Malevich. Les idéals poursuivis par Kassák dans sa *Bildarchitektur* sont la simplicité, la sécurité et la vérité. Cette architecture des formes dans le plan doit sa naissance à la domination consciente des sentiments, à la déception causée par des systèmes de significations compliqués et à l'insuffisance de plus en plus manifeste des fondements philosophiques des théories. Les compositions faites avec des formes géométriques très simples et avec les couleurs principales semblent offrir spontanément équilibre, variété infinie, richesse et harmonie. Les couleurs sont riches de sens naturels. Elles parviennent d'emblée à la sobriété et au langage homogène toujours convoités de l'art populaire. Le rythme expressif des taches en noir et blanc se conserve dans la construction géométrique aussi. Changements, doutes, incertitudes, états d'âme n'ont plus de prise sur les équilibres acquis par la *Bildarchitektur* que sur une construction réelle dont les plans ont été tracés par l'architecte et la stabilité a été contrôlée par l'ingénieur de statique. L'art nous transforme, déclare Lajos Kassák qui, en créant ses architectures de formes dans le plan, s'engage aussi dans une nouvelle voie poétique, et il y ajoute : nous aussi sommes capables de transformer le milieu dans lequel nous vivons. Cet objectif de transformer la société ne sera jamais oublié par les activistes hongrois. Quelques membres du groupe de la revue *Ma* sont encore marqués par la vision brutale de la réalité et la haine de la société bourgeoise caractéristiques de l'école *Dada*. Ainsi, le poète Sándor Barta ne pouvant supporter la contradiction entre les principes du constructivisme et ceux du dadaïsme quitte, en 1922, le cercle de la revue *Ma* et fonde une nouvelle revue, *Le pendu*. La manière de voir et les formes du dadaïsme ont influencé l'art de Kassák aussi, bien que ce poète-peintre n'acceptât jamais sans réserve le *Dada*. Ses constructions, ses architectures de formes dans le plan sont loin d'être soumises à un ordre impassible ; elles sont dominées par une tension très forte, dramatique, résultant de l'équilibre toujours menacé de disparaître ; quelquefois, les déchets lacérés d'un autre art profane, étranger au sien, apparaissent sur ses tableaux qui professent la religion des lois géométriques. Pourtant, le déséquilibre si caractéristique du *dada*, on le retrouve plutôt dans ses poésies. Ses œuvres cherchant à combiner les deux formes, ses poésies figuratives inspirées par Apollinaire sont ses créations les plus complexes et les plus désespérées. Les mots et pensées disloqués dont l'emploi est commun à Marinetti aussi bien qu'à Tzara semblent chez lui se joindre mollement par leur sens logique et plus étroitement, plus profondément par leur sens symbolique si bien qu'ils constituent les éléments solides d'une construction visuelle rigoureusement géométrique. La suite de métaphores bizarres, les répétitions monotones sont dans ses œuvres allégées par les hymnes des sentiments débordants. Les couches de l'art temporel, son commencement et sa fin sont soulignés, équilibrés et délimités par l'ordre d'un art plan.

Les membres du cercle de la revue *Ma* restés fidèles à l'expressionnisme se rattachent de plus en plus étroitement aux organismes internationaux du mouvement pour une culture prolétarienne (Proletkult) et prennent une part active dans leurs travaux. Ainsi, Uitz et Bortnyik finissent par quitter la revue de Kassák. Uitz et Aladár Komját fondent à Vienne une nouvelle revue, *Egység* (Unité). Ils y proclament hautement que l'art est une idéologie sensualisée. Uitz croit arriver à ce qu'il appelle « la forme idéologique » en revêtant une charpente géométrique de formes traditionnelles et de formes expressives, en faisant des compositions monumentales à plusieurs figures chargées d'une signification symbolique. Dans sa représentation de l'homme, Uitz écarte tout élément accidentel ou subjectif qui pourrait entrer dans la caractérisation. L'être humain, tel qu'il le conçoit, ne peut jouer son rôle que dans l'ordre hiérarchique des relations sociales, dans les phases de l'évolution historique calculées à l'avance avec une précision mathématique.

Dans l'émigration, la dissolution du mouvement activiste était inévitable. L'étroitesse des possibilités réelles faisait languir le mouvement. L'entreprise de Kassák et des membres du groupe fondé par lui se range parmi les tentatives héroïques pour assurer l'existence de l'avant-garde en Europe centrale. La revue *Ma* entretenait des rapports avec une demi-douzaine de publications du même caractère; elle échangeait avec elles des articles et des illustrations, publiait des manifestes, faisait connaître et reconnaître les mérites du constructivisme, du Dada et du surréalisme. Avec la collaboration de László Moholy-Nagy, Kassák a élaboré une encyclopédie du constructivisme, *Buch der neuen Künstler*, et, en se fondant sur une documentation qui dépassera par sa richesse celle des études ultérieures, il a étudié à fond l'origine, les sources, les objectifs et les résultats du mouvement. Cependant, le don de l'organisation ne suffisait plus. La résistance de l'époque allait s'accroissant. Dans les derniers numéros de la revue *Ma*, les organisateurs du mouvement font leurs adieux aux lecteurs malgré les succès remportés, en dépit de l'existence d'une équipe internationale de collaborateurs et des réussites indéniables concernant la forme. Le tout dernier numéro se termine par ces mots écrits en capitales: PROPAGEZ L'ART D'AVANT-GARDE!

Le principal mérite du mouvement activiste réside dans la diffusion en Europe centrale des résultats acquis par l'art d'avant-garde et dans l'alimentation des sources périodiquement tarissantes de l'avant-garde en Europe occidentale. Face aux interprètes dogmatiques de la fonction de l'art, les activistes hongrois défendaient la liberté de la recherche, le droit absolu de l'artiste à l'extériorisation; opposés aux représentants de l'esthétique bourgeoise, ils insistaient sur l'importance sociale de la prise de position de l'artiste et ils interprétaient ses devoirs dans un sens politique. Ils ont tiré un enseignement précieux de l'anarchisme de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle et avec l'appréciation moderne du rôle historique joué par ce mouvement, l'importance de leurs théories est éclairée d'une lumière nouvelle. Les artistes qui ont œuvré dans la première période du mouvement activiste, ont profondément influencé l'évolution du dessin et de l'art graphique hongrois par leur style expressif réaliste, expressif naturaliste ou leur style touchant au cubisme, tandis que le dynamisme constructif qui avait apparu dans l'œuvre de Moholy-Nagy et dans celle de Kassák dans la seconde période de l'activisme, a inspiré plusieurs générations d'artistes en Europe et au-delà du vieux continent dans toutes les branches de l'art visuel.

Leur internationalisme les a poussés à rechercher ce que l'humanité aura à dire, et à découvrir les lois du langage artistique universel que l'humanité parlera. Ils avaient une confiance illimitée dans la force créatrice de l'homme, dans sa puissance d'agir et aussi dans la victoire des luttes pour le progrès de l'humanité. Leurs écrits, leurs œuvres évoquent une des époques les plus riches de l'histoire de l'art au XX^e siècle.

ΚΕΡΕΚ



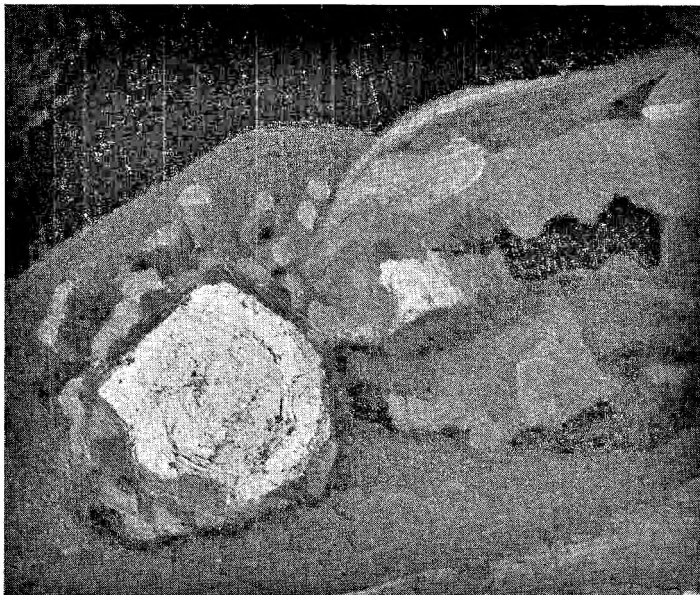
1. Gulácsy Lajos: Táj alakokkal. 1910-es évek, MNG



2. Bohacsek Ede: Táj. 1911 körül — 3. Kmetty János: Táj. 1910-es évek



4. Dénes Valéria: Virágcsendélet. 1908—1910 körül



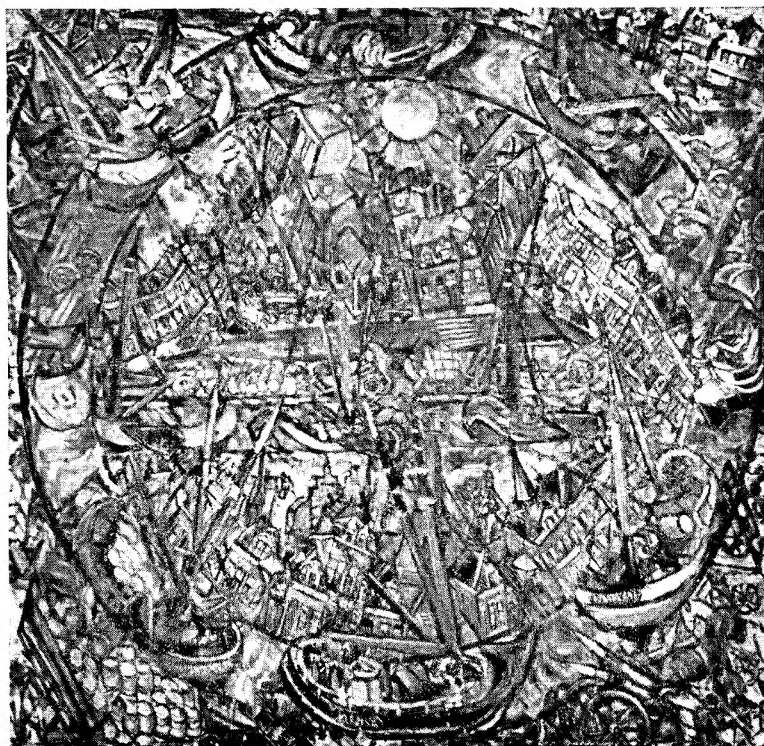
5. Galimberti Sándor: Karfiolos csendélet. 1907



6. Nemes Lampérth József: Ravatal. 1912, MNG



7. Dénes Valéria: Házak. 1912 körül



8. Galimberti Sándor: Amsterdam. 1914



9. A Tett címlapja



10. Az Aktion címlapja



11. A Sturm címlapja



12. A Ma címlapja



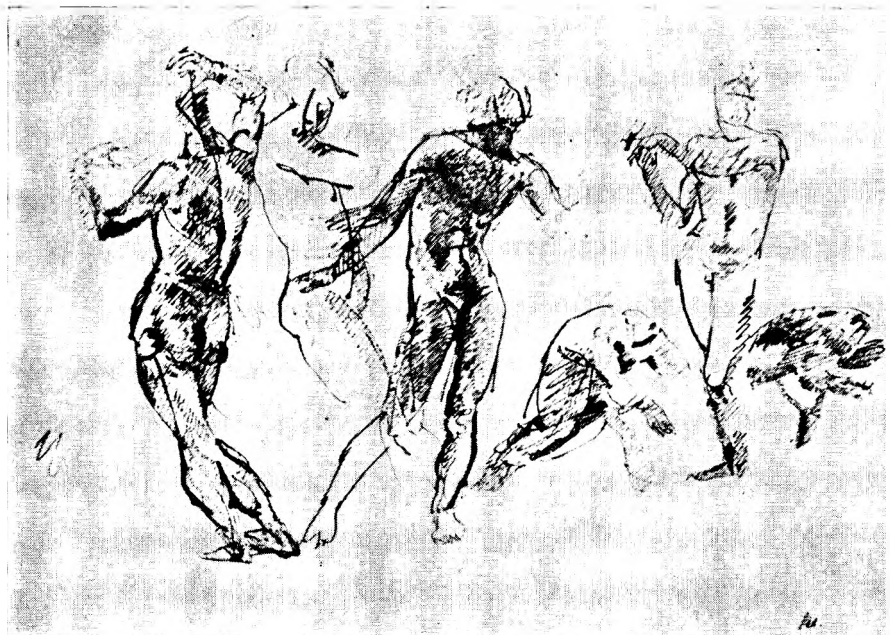
13. Dobrovits Péter: Krisztus siratása. A Tett reprodukciója, 1915



14. Carl Mense: Keresztrefeszítés. A Sturm reprodukciója, 1914



15. Beyer: A kereszt felállítása. Az Aktion reprodukciója, 1917



16. Pászky Jenő: Akttanulmányok. 1910-es évek, MNG



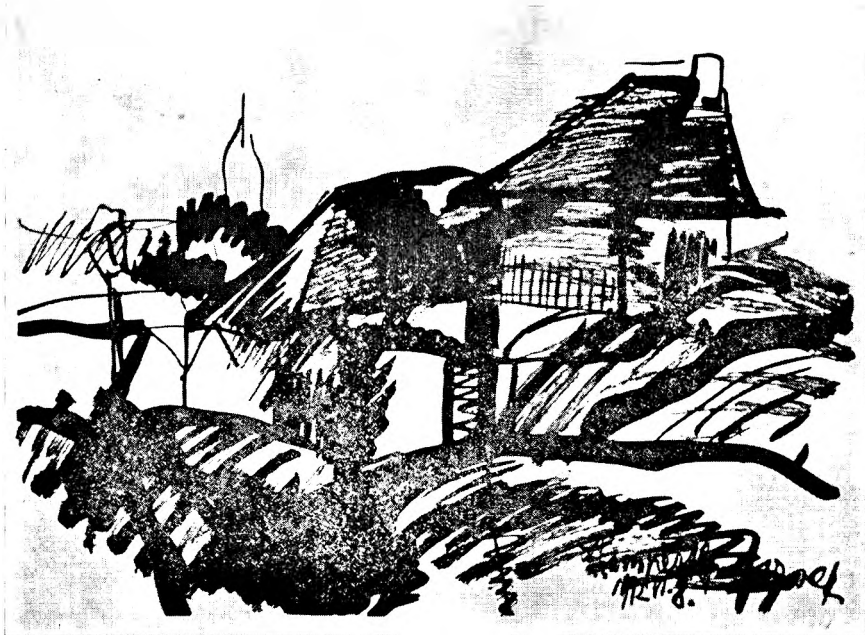
17. Uitz Béla: Füüdözök. 1916—19. Tusváltozata a Tett reprodukciója



18. Nemes Lampérth József: Intérieur. 1912, MNG



19. Uitz Béla: Sírás. 1916—19. Tuszvázolata a Tett reprodukciója



20. Nemes Lampérth József: Táj. 1912. A Ma reprodukciója, 1916



21. Máttis-Teutsch János: Kompozíció. A Ma reprodukciója, 1917



22. Nemes Lampérth József: Fák. 1912



23. Máttis-Teutsch János: Fák. 1918



24. Nemes Lampérth József: Kassák Lajos portréja. A Ma reprodukciója, 1917



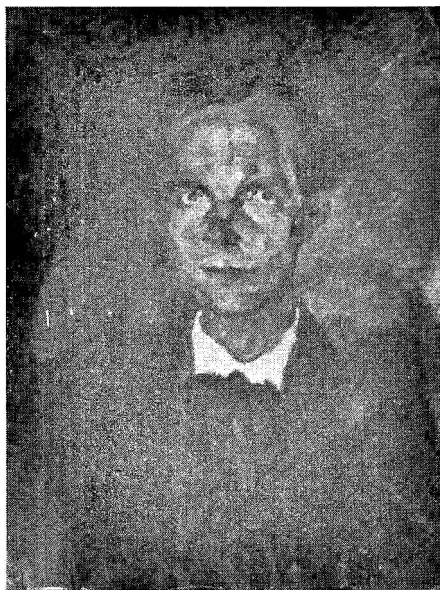
25. Felix Müller: Franz Mehring. Az Aktion reprodukciója, 1919



26. Moholy-Nagy László: Wesselovszky Ferenc. MNG



27. Nemes Lampérth József: Önarckép. 1911, MNG



28. Berény Róbert: Bartók Béla portréja. 1913. A Ma reprodukciója, 1917



29. Oskar Kokoschka: Karl Kraus portréja. A Sturm reprodukciója, 1910



30. Tihanyi Lajos: Babits Mihály. 1918



31. Tihanyi Lajos: Kassák Lajos portréja. 1918



32. Tihanyi Lajos: Tersánszky J. Jenő portréja. A Ma reprodukciója, 1918



33. Uitz Béla: Vázlat az Emberiség című kompozíció Madonna-alakjához. 1919



34. Uitz Béla: Anya gyermekével. 1918



35. Uitz Béla: Anya gyermekével. 1914



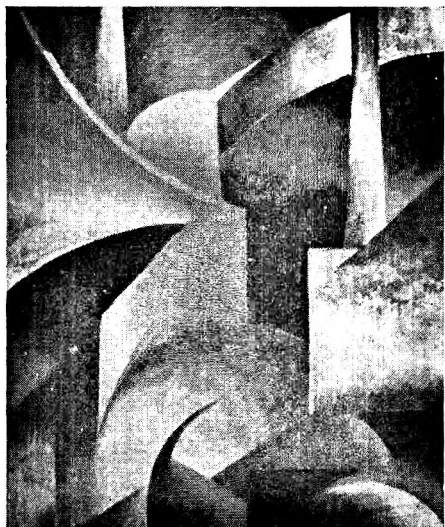
36. Bortnyik Sándor: Lenin. 1919



37. Franz Schulze: Lenin portréja. Az Aktion reprodukciója, 1919



38. Bortnyik Sándor: Karl Liebknecht. 1919



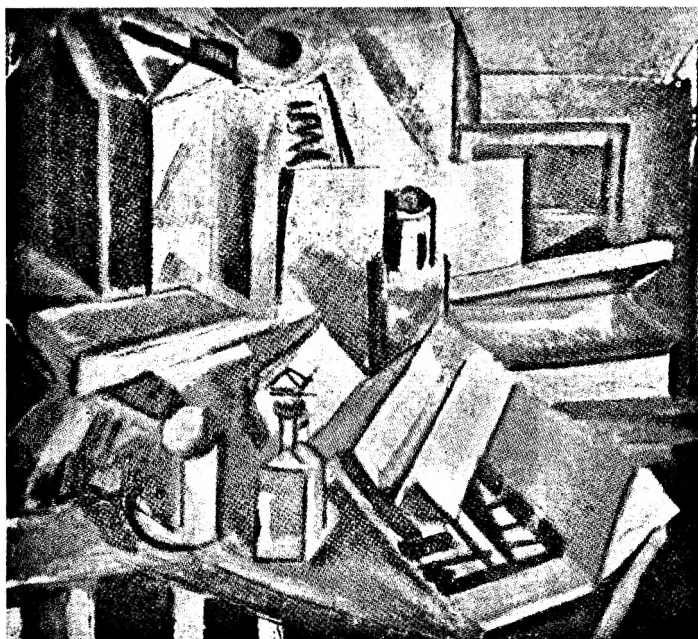
39. Bortnyik Sándor: Vörös gyár. 1919



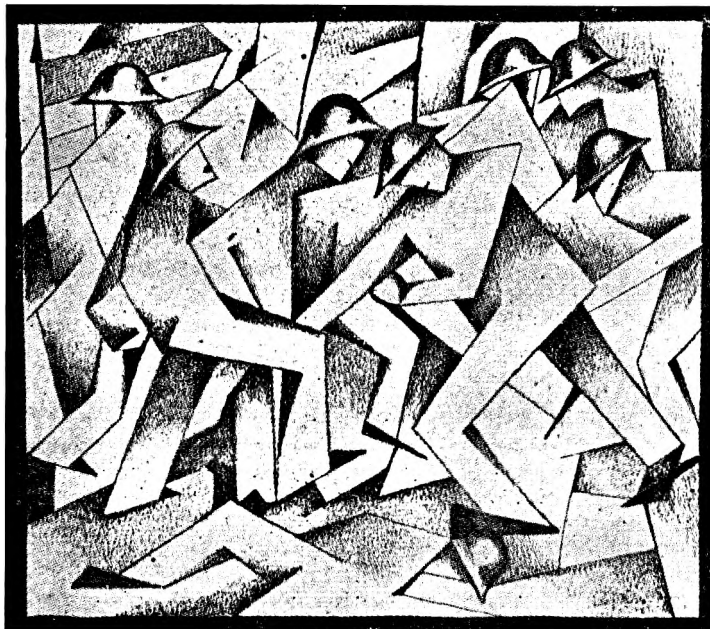
40. Schadl János: Kisváros. 1918



41. Uitz Béla: Gyár. 1918



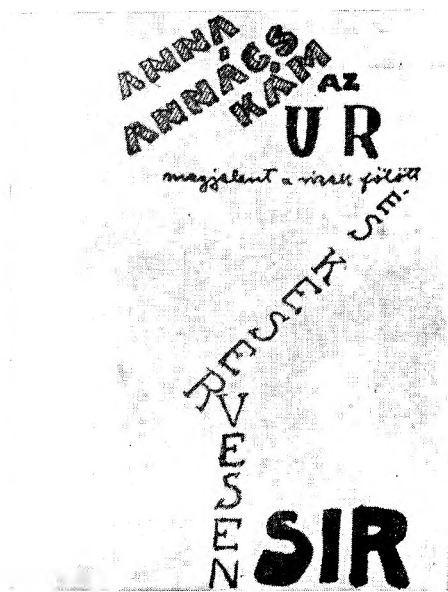
42. Galimberti-Lanow Mária: Kompozíció. A Tett reprodukciója



43. Ruttkay György: Ütközet. A Ma reprodukciója, 1918



44. Bortnyik Sándor: A próféta (Mester és tanítványai). 1921



45. Kassák Lajos: Képvessék-részlet. 1922



46. Bortnyik Sándor: Kassák Lajos. 1921

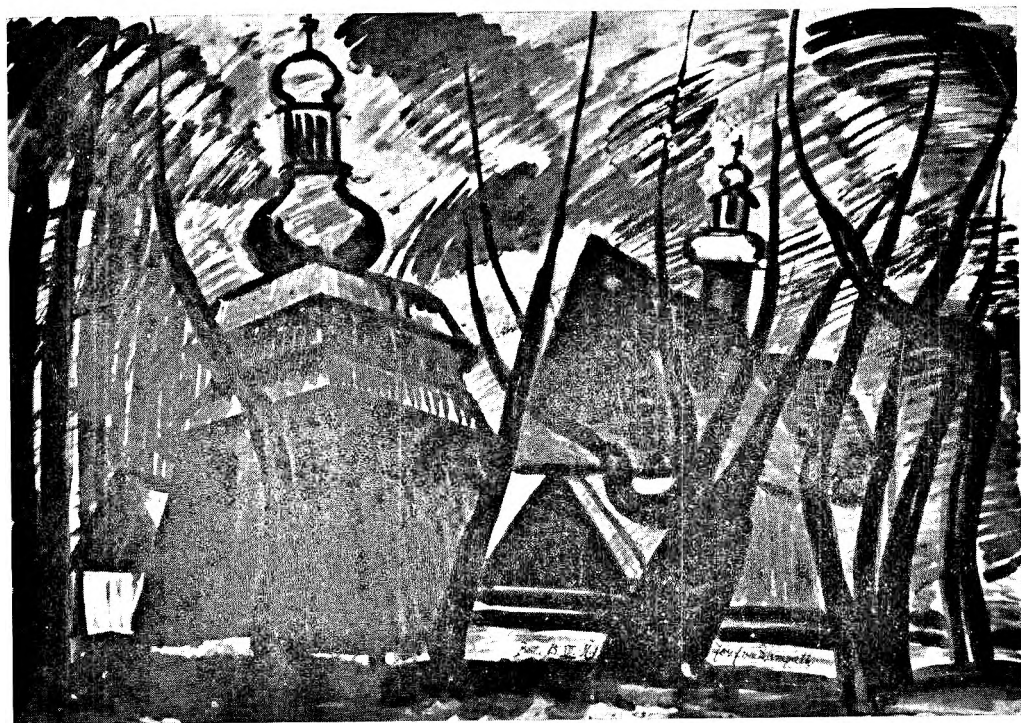


47. Kassák Lajos: Önarckép (kollázs). 1922



48. Uitz Béla: Az Emberiség. 1919. Az Egység reprodukciója, 1922

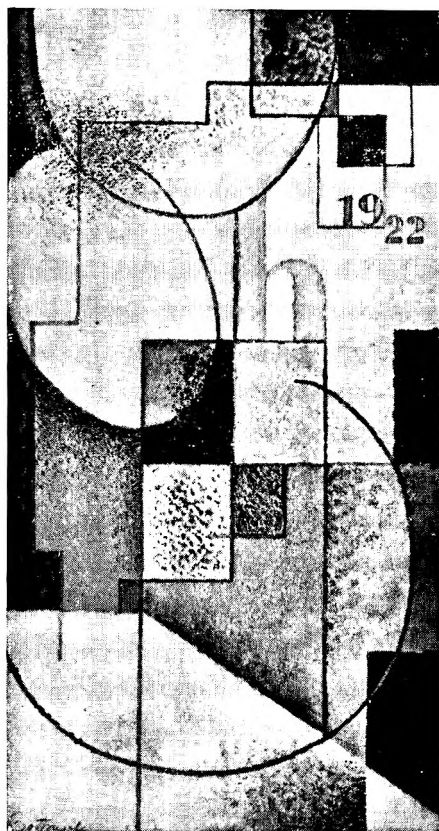
49. Nemes Lampérth József: Férfiportré.
1920-as évek



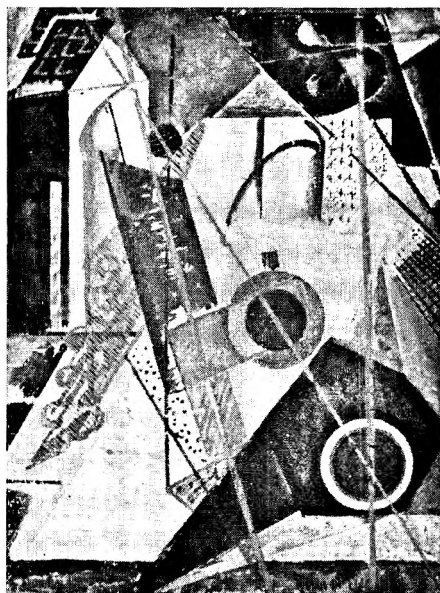
50. Nemes Lampérth József: Fatemplomok II. 1919



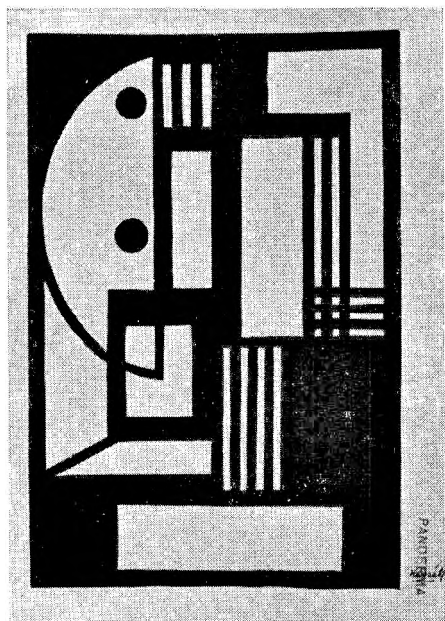
51. Uitz Béla: General Ludd. 1923



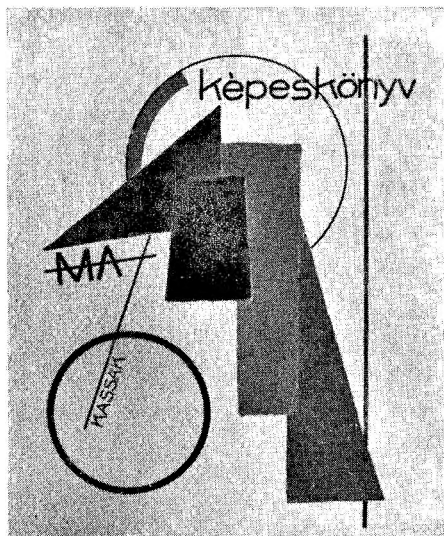
52. Bortnyik Sándor: Képarcitektúra



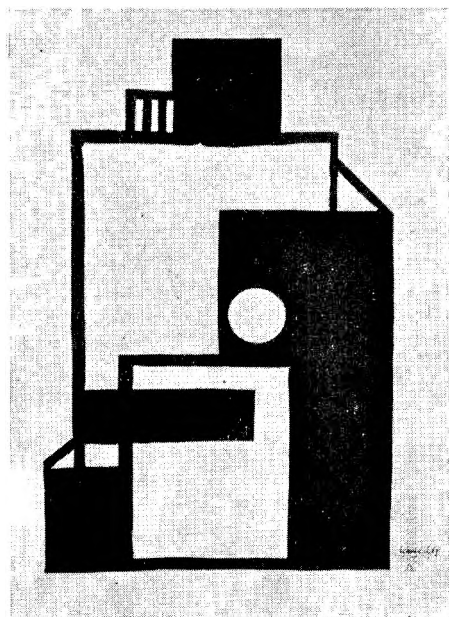
53. Uitz Béla: Kompozíció. 1920-as évek,
MNG



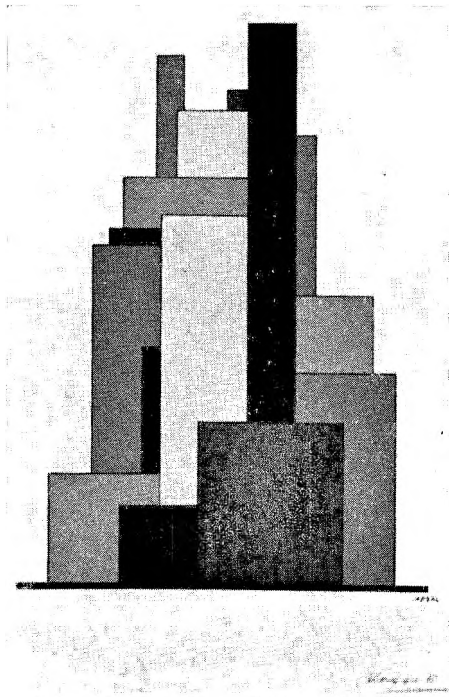
54. Kassák Lajos: Képarcitektúra. A Ma reprodukciója, 1923



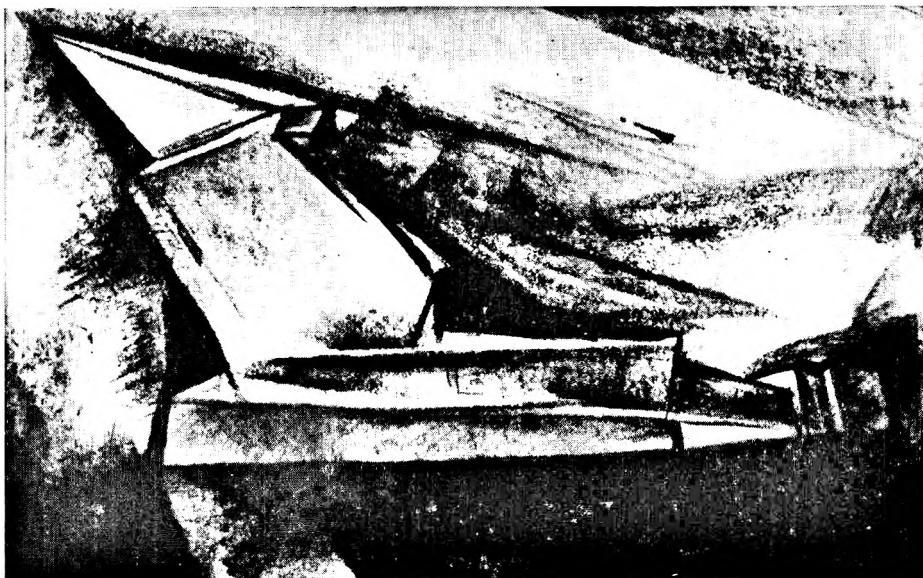
55. Kassák Lajos: A Ma-képeskönyv terve I. 1921



56. Kassák Lajos: Képarcitektúra. A Ma reprodukciója, 1923



57. Kassák Lajos: Képarcitektúra



58. Molnár Farkas: Gropius-emlékműterv. 1923



59. Uitz Béla: General Ludd. 1923

Ára: 22, — Ft



és pedig a **JÓ** emberek men-
dél háza előtt történt

BÉCSBEN

után — Minentem az
országokra s a ha-
tárakról szól föl
mentem a megfőt
tejérséket 19345

ÉNEKELJETEK
LÁNYOK
ÉNEKELJETEK
A 12 KAMASZ pedig

