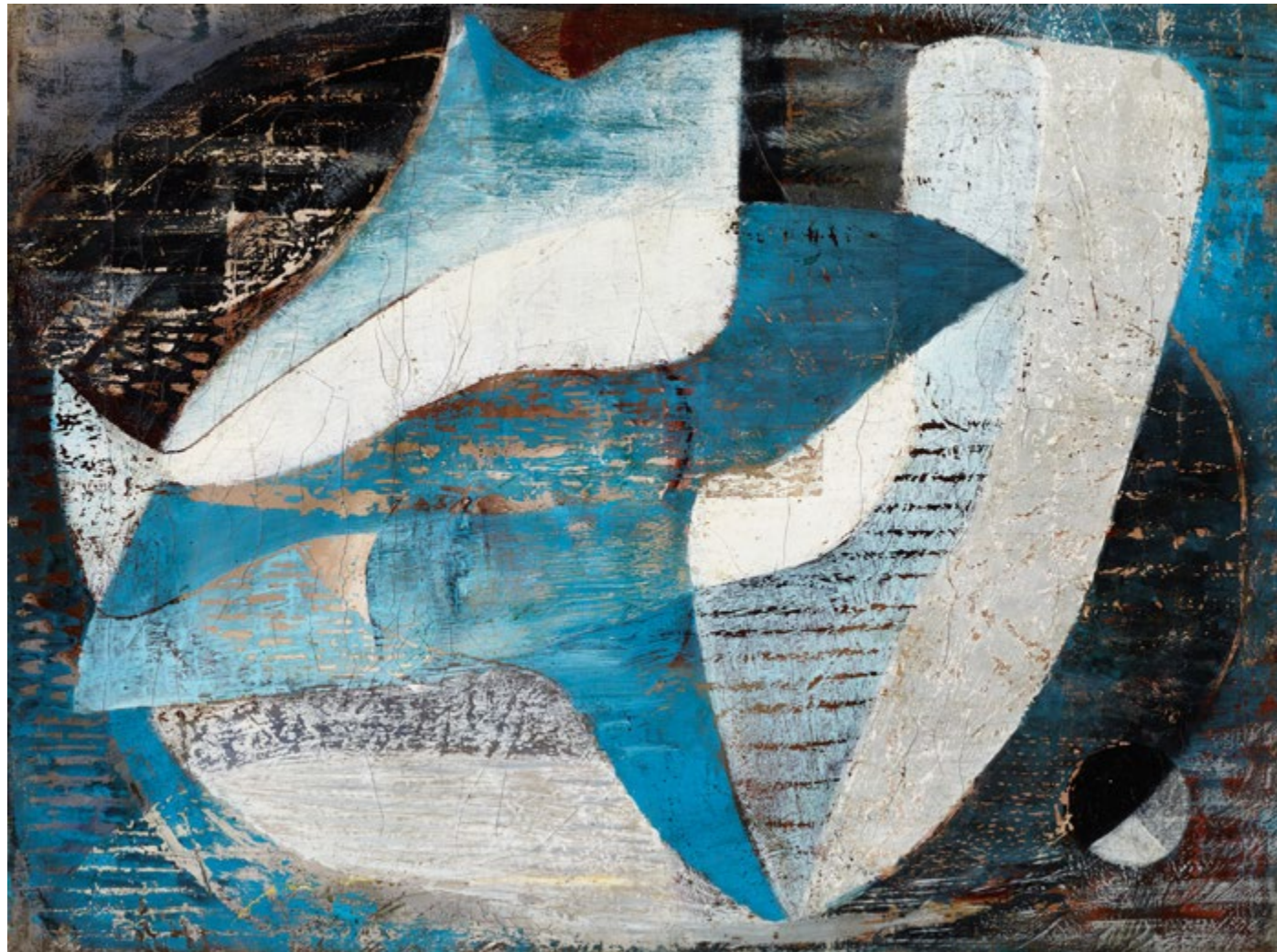


A VILÁG MŰVÉSZI KÉPLETEI



Az elvont művészet és a világ új képe az Európai Iskola idején

1. Gyarmathy Tihamér: *Kompozíció I.*, 1945
olaj, vászon, 30 × 40 cm, j.n. JPM, ltsz.: 85.410

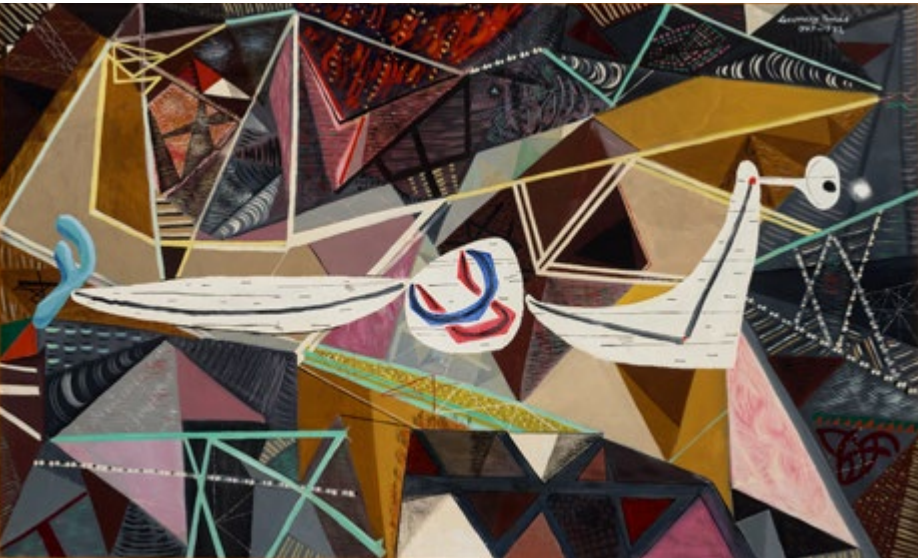
Az absztrakt művészet a negyvenes években már jó három évtizedes múltra tekintett vissza, de modernségének érvényességét és társadalmi jelentőségét még mindig sokan vitatták — Nyugat-, Kelet- és Közép-Európában is. Magyarországon leginkább Kállai Ernő küzdött az absztrakció létjogosultságáért, miközben tisztán látta, hogy az absztrakt, avagy nem ábrázoló művészetek komoly legitimációs deficittel küzdenek, közérthetőség híján céltáblái a jobboldali és a baloldali populista politikai ideológiáknak is. Kállai talán éppen ezért akart szakítani az absztrakt kifejezéssel, és helyette az elvont, illetve a jelképező művészet fogalmát használta,¹ amivel azt is ki akarta hangsúlyozni, hogy a nonfiguratív művészet egyáltalán nem szakít a valósággal, hanem a modern természettudományokhoz hasonlóan magát a természetet kívánja leírni, illetve leképezni, mégpedig festői és plasztikai jelek, vizuális formák, képi formulák segítségével. Az elvont művészet tehát tulajdonképpen az egyre komplexebb és kaotikusabb világot akarta feltérképezni a spiritalizmus és a transzcendencia hagyományaira támaszkodva az analízis és a pusztítás technológiai korszakában. E törekvéseket Kállai igen frappánsan a bioromantika fogalmával jelölte,² amely az Európai Iskola idején öltött végleges formát az *Új Világkép* kiállításon és *A természet rejtett arca* című kötetben³ — utóbbi lényegében a romantikus holisztikus természetfilozófiát modernizálta a fizika, a biológia és a pszichológia új felfedezéseivel összhangban.⁴ A bioromantika eszmetörténeti összefüggései ráadásul nemcsak az új világkép európai fejleményeihez (Moholy-Nagy New Vision-je, a német Neue Biologie, a vitalizmus és a pánpszichizmus francia intellektuális reneszánsza Bergsonnal az élen) illeszkedtek szervesen, hanem a magyar képzőművészet új arculatát (Martyn Ferenc, Martinszky János, Gyarmathy Tihamér, Lossonczy Tamás, Lossonczy Ibolya, Jakovits József,

1 Kállai 1981 [1938]

2 Kállai 1981 [1932]

3 *Új Világkép*. Galéria a 4 Világtájhoz, Budapest, 1947. február 2–23.; Kállai 2001 [1947a]

4 E téren Oliver Botar kutatásai úttörők és mindmáig meghatározók: Botar 1998



2. Lossonczy Tamás: Élet és együttélés, 1947–1982, olaj, vászon, 86 × 141 cm, j.j.f.: Lossonczy Tamás 1947–1982, Jáky-gyűjtemény

Marosán Gyula, Zemplényi Magda, Barta Lajos, Rozsda Endre) is nagy mértékben meghatározták. Ennek az új arculatnak a fiziognómiája azonban legalább annyira kötődött a biomorfikus modernizmus különleges művészi képleteihez, jelesül Vaszilij Kandinszkij, Paul Klee, Hans Arp, Max Ernst, Joan Miró, Henry Moore és Barbara Hepworth munkáságához, mint a racionalizmus és a pozitívizmus filozófiai kritikájához.

Kállai a Bauhaus berkein belül első kézből is jól ismerhette Kandinszkij és Klee munkásságát, hiszen 1928-tól 1929-ig a Bauhaus folyóiratát szerkesztette, de pontosan tisztában volt Moholy-Nagy új látásmódjának (New Vision, illetve Neues Sehen) jelentőségével és holisztikus komplexitásával is, ami a mikroszkopikus képektől és a röntgenfelvételektől egészen a légi felvételekig és a geomorfológiáig ívelt, hogy rámutasson a valóságot átható struktúrák szépségére.⁵ Kállai felfigyelt a fotográfus Karl Blossfeldt képeire is, aki 1928-as, az *Urformen der Kunst* című könyvével a Neue Sachlichkeit egyik legnépszerűbb művészévé vált, hiszen a növényi formák gyönyörű képeivel romantikus és közérthető módon mutatott rá arra, hogy a természet a művészet ősképe, mintaképe és kiindulópontja, strukturálisan és plasztikailag is.⁶ Blossfeldt kísérteties naturalizmusának szellemi forrásvidékét nem melleleg Ernst Haeckel monista naturalizmusában kell keresnünk az elbűvölően bonyolult természet precíz és varázslatos reprezentációjával, ami már a szecesszió számos művészt is inspirálta.⁷ Az absztrakció leghíresebb művész-teoretikusaként a *Punkt und Linie zu Fläche* című nagy traktátusában (1926) Kandinszkij is a századforduló és a szecesszió szellemi örököseként közölt biológiai és csillagászati felvételeket a természet „absztrakt” struktúráiról.⁸

Az 1932-ben Goethe-éremmel jutalmazott Ludwig Klages akkoriban igen népszerű weimari életfilozófiája is a müncheni századforduló nietzscheánus spiritualizmusában (Kosmische Runde) gyökerezett, ami Kandinszkij szellemi fejlődését is meghatározta. Kandinszkij ugyanis részben Stefan George és Nietzsche, részben pedig Helena Blavatsky⁹ és Rudolf Steiner nyomdokain dolgozta ki a maga sajátosan spirituális (geistige) absztrakcióját,¹⁰ amely a naturalizmus és a materializmus kritikájára épült, vagyis arra a belátásra, hogy a művészet és a tudomány törvényszerűségei a látvány és az anyag reprodukálásán, másolásán keresztül nem érthetők meg. Kandinszkijra ráadásul nemcsak Goethe, Haeckel és az antropológia gyakorolt nagy hatást, hanem Bergson életfilozófiája is, a világ (meg) teremtésének szubjektív pszichológiai és ontológiai dimenzióival.¹¹ A Kállait is inspiráló Bergson szerint ugyanis az intuíció, a képzelőerő képes arra is, hogy kilépjen a túlságosan is racionális és haszonelvű valóságból, és valóban izgalmas és tartalmas összefüggésekre mutasson rá. Ahogy az élet és a világ fejlődését az életerő, az élan vital teszi lehetővé, úgy a szellem fejlődéséhez és az élet valódi leképezéséhez elengedhetetlen az általa intuíciónak nevezett fantázia.

Kállai az *Új Világkép* kiállításon Kandinszkijtől egy 1938-as organikus absztrakt képet állított ki, mégpedig a *Színpompás együtttest*, amelyet valóban embriológiai és citológiai felvételek inspiráltak.¹² Kandinszkij tehát a maga sajátos, szellemtudományos

módján párizsi korszakában (1934–1944) is az élet ősformáit, mozgatórugóit kereste, és biológiai és zoológiai felvételekre (atlaszokra és filmekre) épülő kompozíciókat készített. Ez a biomorfikus, illetve organikus formanyelv akkoriban leginkább az Abstraction-Création társaságán belül is meghatározó szerepet játszó Miró és Arp személyével fonódott össze.¹³ Arp saját írásaiban kifejezetten azt hangsúlyozta, hogy nem a természetet akarja másolni, hanem inkább maga is természetté akar válni, hiszen belőle szervesen sarjad a különleges plasztikai forma.¹⁴ Arp sajátos, természettfilozófiai mélységekbe lehorgonyzott organikus formakincse a fiatal Henry Moore-t is a biológia és a geológia világa felé orientálta, és a modern poézis jeles kritikusa, Geoffrey Grigson éppen Henry Moore, illetve áttételesen Miró és Arp művei kapcsán használta először a biomorfikus jelzőt 1935-ben. Vélhetően tőle vette át az akkoriban Londonban is megforduló Alfred H. Barr Jr. is, aki 1936-ban a nem geometrikus, organikus absztrakció jellemzése során globálisan is ismertté tette a fogalmat.¹⁵ Henry Moore Arphoz hasonlóan — és vélhetően szintén az életfilozófiák népszerűségétől áthatottan — úgy gondolkodott, hogy a szobor szervesen fejlődik ki az anyagból a szobrász közvetítésével, vagyis a formákat a szobrász nem annyira kitalálja, mint inkább felfedezi, illetve meglátja magában az anyagban.¹⁶

A Bauhauchoz közeli híres építész, Sigfried Giedion párja,¹⁷ Carola Giedion-Welcker 1937-ben jelentette meg a modern szobrászatról szóló úttörő kötetét: ennek egy korai német tanulmányverziójában a biomorfikus modernizmus leírására az „organikus elementarizmus” kifejezést használta, ami párhuzamba állítható a Kállai-féle „jelképező”, bioromantikus művészet fogalmiságával is.¹⁸ Az igazán jelentős absztrakt művészek ugyanis Giedion-Welcker és Kállai értelmezésében is organikus elemekkel, egyszerű motívumokkal, avagy jelekkel képezik le a természet energiáit, az élet lendületét. Az 1937-es könyvével nagy sikert arató Giedion-Welcker szerint az egyik meghatározó organikus művész nem meglepő módon az általa személyesen is jól ismert, a kötet centrumában megjelenő Arp: szobrainak analógiái olvadó gleccserek és évmilliókon át csiszolódó hatalmas kövek, miközben a svájci művészettörténészről arról ír, hogy művei a természet lényegét magukba sűrítő jelek.¹⁹ A kötetben az egyik jellegzetes *Konkrécio* (1935) jelenik meg tőle: a mű a formaképződés, a létrejövés autonóm (illetve annak illúzióját keltő) energetikáját vizualizálja.²⁰ Arp egyik legnagyobb és leghíresebb plasztikája pedig kifejezetten a *Növekedés* (1938) címet kapta, és lényegében egy amorf, organikus oszlopról van szó, ami a teremtés, a formaképződés, a kifejlődés emlékműve. A „dadaista” Arp szellemi forrásai meglehetősen homályosak, annyi azonban bizonyos, hogy évtizedes barátság fűzte Kandinszkijhoz, akit viszont egészen bizonyosan inspirált Goethe, a holisztikus német romantikus természettfilozófia és az entelecheia fogalmisága.²¹

Az entelecheia, avagy a belső célratörés (innere zweckmässigkeit) Kállai számára is fontos fogalom *A természet rejtett arc*ában, illetve az 1932-es *Bioromantik*ában is, ahol már meghatározó Arp és Ernst munkássága a „jelképező” művészettel. A bioromantika fogalma amúgy eleve egy kiállításhoz kapcsolódott, mégpedig a Lipcsébe tervezett, de meg nem valósult 1931-es *Kunst und Wirklichkeit*hoz, ahol már megjelentek volna tudományos fotográfiák, illetve biológiai, paleontológiai és kristálytani analógiák Arp, Ernst, Kandinszkij és Klee művei mellett. Kandinszkij másik életre szóló barátja, Paul Klee a húszas években szintén a Bauhausban dolgozta ki sajátos képi jelelméletét, a természet és a kultúra egységesített absztrakt nyelvezetét, amely különféle elvont szimbólumokra és formulákra redukálta a valóság kaotikusnak tűnő komplexitását.²² Kállai értelmezésében Kandinszkij, Arp és Klee művei olyanok, mintha nem is csupán jelek, hanem inkább az egyszerű életformák megidézésén keresztül könnyen és látványosan megragadható képletek, törvények leképeződései lennének. A titokzatos entelecheia a romantika szellemében egyúttal a test és a lélek, az anyag és az energia elválaszthatatlan összefonódását is jelöli. A bioromantika így Kállainál egy új, biológiaiilag (citológia, embriológia) és pszichológiailag (pszichoanalízis, grafológia) is megalapozott romantika lesz, amely az empátia, az érzések és az érzéki megismerés jelentőségét hangsúlyozza a világ felépítésének és működésének megértése során.

A test és a lélek fogalmának kitüntetése arra utal, hogy Kállai jól ismerte Hans Prinzhorn és mestere, Ludwig Klages munkásságát is, akinek nyomdokain ő is a racionális, utilitárius szellemmel (Geist) szemben definiálta az irracionális, gnosztikus bioromantikát.²³ Klagesnél az ember ösztönös lelki dimenziói képviselik az élet pozitív energiáját: azt az energiát, amely valójában mozgatja, működteti az egész kozmoszt, melynek lényege a folyamatos áramlás, mozgás és változás. A kozmoszban ráadásul nemcsak az élőlények



3. Savkristály erősen nagyított mikroszkopikus fényképe fekete-fehér fotó az Új Világkép kiállítás anyagából, 1947

⁵ Moholy-Nagy 1932

⁶ Blossfeldt 1928; Kállai recenziója 1929a, 28.

⁷ Haeckel 1904

⁸ Kandinsky 1926

⁹ Blavatsky 1889. Rudolf Steiner a teozófia és a romantikus német természettfilozófia kombinálásával dolgozta ki antropológiáját.

¹⁰ Kandinsky 1912

¹¹ Kandinszkij és Gabrielle Münter könyvtárában két Bergson-könyv is volt, a *Zeit und Freiheit* (1911) és az *Einführung in die Metaphysik* (1912).

¹² A kiállításon a festmény fekete-fehér fotója szerepelt. Kállai majd minden jelentős európai művésztől csak fotográfikus reprodukciókat tudott kiállítani. Az *Új Világkép* képanyaga megtalálható az ELKH BTK Művészettörténeti Intézet Adattárának Kállai-fondjában.

¹³ Vö. Barnett 1985, 61–87.

¹⁴ Arp 1931-es naplóbejegyzését idézi: Giedion-Welcker 1937, 13. Ld. még: Craft 2018

¹⁵ Grigson 1970 [1935], 81.; Barr 1936, 200.

¹⁶ Vö. Jüler 2015

¹⁷ Kállai a Bauhausból nemcsak Kandinszkij és Klee munkásságát, de az új építészeti és urbanisztikai törekvéseket is jól ismerhette. Kállai éppen a CIAM egyik alapítójának, Sigfried Giedionnak a *Népszerűtlen művészet* című szövegét fordította le az Index Könyvtár számára. A rövid szöveg végén megjelent a bioromantikus elvontság gondolata is, miszerint az elvont formákban a hétköznapi élet és a valóság számos aspektusa, formája felfedezhető.

¹⁸ Giedion-Welcker 1973 [1934], 388. Ld. még: Botar 1998, 69.

¹⁹ Giedion-Welcker 1937, 88–91. Ld. még: Giedion-Welcker 1955, 111–112.

²⁰ Kállai az *Új Világkép*en Arptól egy egészen absztrakt hatású, épületmodellre, illetve térbeli függvényre is emlékeztető *Konkrécio* fotóját állította ki matematikai képletek vizualizációinak társaságában.

²¹ Vö. Hentschel 2000

²² Vö. Klee 1925

²³ Kállai recenziót irt *Prinzhorn Leib-Seele-Einheit* című kötetéről, akit viszont Klages munkássága inspirált. Utóbbi a *Der Geist als Widersacher der Seele* című hatalmas opuszában szintetizálta munkásságát. Vö. Prinzhorn 1927; Kállai 1929b; Klages 1929–1932



4. Vaszilij Kandinszkij: Szinpompás együttes, 1938 fekete-fehér fotó az *Új Világkép* kiállítás anyagából, 1947

élnek, hanem bizonyos értelemben az egész szerveslen kozmosz is, ahogy ezt a „primitív”, animisztikus kultúrák is képzelik. Az eleven, organikus valóság megragadására viszont csak az ember lelki, vitális dimenziója alkalmas. Klages ráadásul a világ lelki felfogásában, megtapasztalásában kifejezetten hangsúlyos szerepet szánt a képeknek, hiszen azokat empatikusan értjük meg, vagy inkább érezzük át. Az élő, lüktető, folyamatosan képződő képek által lehet ugyanis a legtökéletesebben megérteni, illetve átérezni az univerzum egészét, teljességét. Klages így tulajdonképpen a német romantikus természetfilozófiát kombinálta össze Nietzsche ekszztatikus vitalizmusával és a századforduló spiritualizmu-sával, így Steinerhez és Kandinszkijhoz hasonlóan nála is Goethe lett az ősatya, az igazi intuitív vitalista, a modern költő-művész-természettudós prototípusa.

Ezért lett, illetve lehetett a bioromantika egyik kulcsfogalma is az entelecheia, az aktív, energikus forma, a sajátos és élettel teli vizuális képlet, amelybe mintegy kódolva van a fejlődés. Az entelecheia kifejezést a vitalista biológus, Hans Driesch hozta divatba, amikor Goethe,²⁴ Leibniz és Arisztotelész gondolatait aktualizálta, de az excentrikus paleontológus, Edgar Dacqué is használta, akinek különleges, misztikus munkásságát Kandinszkij is ismerte, Kállai pedig idézett is tőle egy szakaszt az *Urwelt, Sage, und Menschheit* című 1924-es kötetéből,²⁵ amikor először felvázolta az *Új Világkép* kiállítás alapját képező *Kunst und Wirklichkeit* tervezetét még Lipcsében, 1931-ben.²⁶ Dacqué korabeli jelentőségét mutatja, hogy Walter Benjamin egy kritikájában egy lapon említet-te Einsteinnel és Husserllel, és az életfilozófia egyik fontos gondolkodójának tartotta.²⁷ Dacqué úgy gondolta, hogy szimbólumokon, különleges formákon keresztül ragadható meg az élet, az evolúció és a mindenkori kultúra lényegi aspektusa. E gondolatban fel-ismerhető Klee ősképelképzelése is, az ősi, mindent magába foglaló forma keresésének Goethére visszamutató programja, ami Rudolf Steineren keresztül vélhetően Kandinszkijt is inspirálta. Kállai az ősforma és az entelecheia kapcsán azonban a már említett 1931-es kiállítás tervezetében nem Klee-t vagy Kandinszkijt, hanem Arpot emeli ki, aki éppen ezt a bizonyos entelecheiát, az élet eszmei potenciálját, illetve alapvető formáját vizuálisan és plasztikusan megragadó organikus formákat alkot.

Kandinszkij az absztrakció vizuális eszköztárának meghatározása során a *Punkt und Linie zu Fläche* című kötetében a saját hajlított vonalakra épülő kompozícióihoz ki-sértetiesen emlékeztető mikroszkopikus kristálytani és növénytani felvételeket is közölt.²⁸ Klee pedig 1924-es előadásában — *Über die moderne Kunst* — emelte ki, hogy a mű-vészet célja nem a természet másolása, hanem a teremtés, a formálás maga.²⁹ Az életet és az élő valóságot ugyanis nem a másolás, az imitáció vagy a reprezentáció, hanem az élő, energikus forma tudja reprodukálni. Klee-nél a látszólag egyszerű így valójában egy rendkívül komplex vonal-, forma- és színszöttes, amely a világ ősi és mágikus képei-hez hasonlóan vitális és jelszerű. Az *Új Világképen* Kállai Klee-től az *Ászkarákhalat* (1940) mutatta be, ami egyszerre idézi fel a paleontológiát és a geográfiát, a Föld ősi élőlé-nyeinek fossziliált és magát a földet, a mindennapi tájat is. A világ és a valóság logikája Klee-nél és Kandinszkijnál is képeken, képi jeleken, művészi képleteken keresztül tárul fel és válik összefüggésekkel telivé. A képzőművészet így intuitíve, Bergson és Klages alternatív logikája által szentesítetten fedezheti fel, érezheti át és mutathatja meg, vagyis vizualizálhatja a kozmikus összefüggéseket, amelyek éppen tiszta vizualitásukkal hathatnak elevenen a nézőre, a befogadóra.

Az organikus, biomorfikus modernizmus úttörő teroretikusára, Herbert Readre is nagy hatást gyakorolt Bergson filozófiája.³⁰ Ami pedig a Read által igen nagyra becsült Arp és Moore „formalizmusát” (formaképzését) illeti, Bergson már az 1907-es *Teremtő fejlődés*ben használta az amóba allegorikus alakját az élan vital, az életerő vizuális meg-ragadására.³¹ A modernizmus történetét újrairó posztmodern számára az erő és az anyag filozófusa, Gilles Deleuze fedezte fel Bergsont, és ezzel hozzájárulhatott a vitalizmus iránti érdeklődés nyolcvanas évekbeli (de máig tartó) újjáéledéséhez is, ami Georges Bataille és a renitens szürrealisták (Roger Caillois, Michel Leiris) recepciójával párhuzamosan be-épült a szürrealizmus és a modernizmus új, amerikai posztstrukturalista értelmezéseibe is.³² Az Európai Iskola kortársainak (Jean Dubuffet, Jean Fautrier, CoBra, Enrico Baj, Lucio Fontana) elementarizmusa és brutalizmusa is jól elemezhető ezen a tradíción belül, ám az energetika számukra már egyértelműen a pusztító erőket reprezentálta. Az Európai Iskola és Kállai Ernő vitalizmusát viszont még az intuíció és a teremtőerő optimizmusa hatotta át, ami a világ új komplexitását elemi formákon és hibrid figurákon keresztül tükrözte vissza egy jellemzően szürrealista intellektuális kontextusban a festészet és a szobrászat terepén.



Bergson az 1927-es Nobel-díja után Budapesten is közismert filozófusnak számított, de vélhetően Arp és Read vitalista szürrealizmusa is ismert volt az Európai Iskola körei-ben, Read 1937-es szürrealizmusszövegét Hamvas Béla le is fordította az Index Könyvtár számára.³³ Gyarmathy Tihamér pedig találkozott is Arppal — legalábbis saját legendári-uma szerint — Párizsban vagy Zürichben, amikor egy világkiállításon dolgozott, ami vagy az 1937-es párizsi lehetett, vagy pedig az 1939-es zürichi Schweizerische Landesausstellung. Vélhetően inkább az utóbbi, mert összeismerkedett Max Bill-lel is, aki valóban részt vett a Svájci Nemzeti Kiállítás munkálataiban, és valóban elküldte Gyarmathyval egy grafikai mappáját régi barátjának, Kállai Ernőnek, akit Gyarmathy így ismert meg. Ha Gyarmathy valójában nem is találkozott Arppal, a sztori maga akkor is fontos szellemi orientációt jelöl Gyarmathy és az elvont művészek tekintetében is.³⁴ Gyarmathy egyik híres 1945-ös *Kompozíciója* (11. kép) például Martyn, Arp és az Abstraction-Création nyomdokain elemi, organikus formákból épül fel: fő motívuma egy kékes, madárszerű alakzat sárgásbarnás hát-tér előtt, mely táji asszociációkat kelt a Martyntól is ismerős sávozott táblákkal. Az 1946-os *Növényi ritmusok* (25. kép) pedig már címével is a bioromantikát idézi, a növényi élet lüktetése és mélysége ugyanis a mikroszkopikus metszetek és a röntgenfelvételek vizuális kultúráján keresztül tárul fel. Az *Új Világkép* felől nézve ráadásul a szerves összefonódik a szervesflennel is: a horizonton felderengenek Kállai savkristályai és Klee kristályos tájai is.

Martyn sokszor emlegetett hatása még erősebben kitapintható az 1946-os *Dinamikus kompozíción*, ami a növényi és a kristályos formakincset a magyar szerkezetes naturalista tájkép hagyományával kombinálja,³⁵ vagyis egyfajta holisztikus tájfantáziát alkot Martyn absztrahált tengerparti képeinek nyomdokain. Így tehát a vizuális kiindulópont vélhetően Martyn Ferenc organikus absztrakciója lehetett a szintén pécsi Gyarmathy szá-mára, de 1939-es találkozásuk után már Kállai hatásával is számolni kell, akire Gyarmathy később sok helyütt szellemi mentoraként emlékezett vissza. A tájfantázia keretei közül tulajdonképpen csak a kozmikus asszociációkat keltő körök lépnek ki, melyek a mikro- és a makrokozmosz képzeitét, a sejteket és a bolygókat egyszerre idézik fel *A természet rejtett arc*ának szellemében. Gyarmathy első önálló kiállításának (Galéria a 4 Világtájhoz) leporellőszövegét bioromantikus „stílusban” az idősebb budai pályatárs, Lossonczy Tamás írta. A szöveg nemcsak Kállai elméletével, de az Arp-féle vitalizmussal is tökéletesen harmonizál: „A világ szín- és alakváltozatok végtelen láncolata. Az anyag itt megmere-vedik, megkeményszik, akár a jéggé fagyott vízcsepp, amott megolvad, meglágyul, mint az izzó, cseppfolyóssá hevített vasérc. Egymásból születő, halmazállapotukat és alakjukat változtató, néhol elliptikus pályákon keringő, emelkedő, zuhanó, villámsebesen sikló, ívelő, karcsúból vaskosba átcsapó, lüktető színviszonylatok villannak fel és hálnak el Gyarmathy Tihamér képein és rajzain.”³⁶

Gyarmathy pécsi mentora, Martyn az 1930-as években Párizsban (is) élt és dolgo-zott, együtt állított ki az Abstraction-Création művészeivel,³⁷ és már 1938-ban megrendezte Budapesten a híres első „absztrakt kiállítást” párizsi és budapesti művészek munkáiból.³⁸



5. Paul Klee: Ászkarákhal, 1940 fekete-fehér fotó az *Új Világkép* kiállítás anyagából, 1947

6. Teknősbéka. Röntgenfelvétel fekete-fehér fotó az *Új Világkép* kiállítás anyagából, 1947

^[24] Driesch 1909

^[25] Dacqué 1924, 56.

^[26] Ernst Kállai: Ideen- und Organisations entwurf zu einer Internationalen Ausstellung moderner Kunst im Leipzi-ger Museum. Kézirat, 1931. május 13. ELKH BTK Művé-szettörténeti Intézetének Adattára, MDK—C—I—11/573. A kiemelkedően fontos tervezet korábbi tárgyalsá-sához ld. Pataki 1992, 203—207. és Botar 1998, 196—200., 577—579.

^[27] Walter Benjamin szövegét idézi: Hanssen 1998, 135.

^[28] Kandinsky 1926, 98—101.

^[29] Klee 1948, 29—31.

^[30] Read 1964. Read már 1931-ben kismonográfiát írt Arpról, 1934-ben pedig Henry Moore-ról, amelyben az élet vitális ritmusának megragadásáról is írt. Read 1934, 14.

^[31] Bergson 1907

^[32] Vö. Gilles Deleuze: La Bergsonisme. Presses Universitaires de France, Paris, 1966; Georges Bataille: Visions of Excess. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985; Yve-Alain Bois — Rosalind Krauss: Formless. A User’s Guide. MIT Press, Cambridge, 1997.

^[33] Read 1937

^[34] Gyarmathy világképének rekonstruálásához lásd: Várkonyi 1992; Hornyik 2008

^[35] A szerkezetes naturalizmus is Kállai kifejezése: Kállai 1990 [1925], 58—84.

^[36] Lossonczy Tamás: Bevezetés. Gyarmathy Tihamér mun-káinak kiállítása. Meghívó. Galéria a 4 Világtájhoz, Budapest, 1947, o. n.

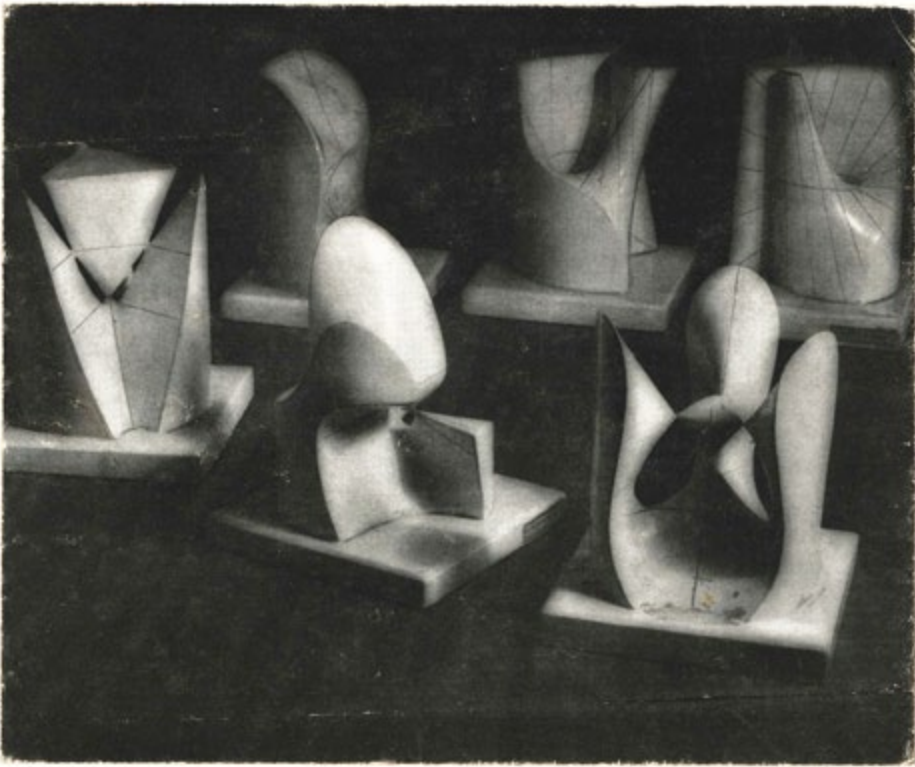
^[37] Vö. Mészáros 2014

^[38] Párisi magyar művészek kiállítása. Tamás Galéria, Budapest, 1938. január 30. — február 8.



7. **Jean Arp: Konkrécio**, 1935
fekete-fehér fotó az *Új Világkép* kiállítás anyagából, 1947

8. **F. Le Lionnais: Matematikai képletek**
plasztikus modellekben kifejezve
fekete-fehér fotó az *Új Világkép* kiállítás anyagából, 1947



A kor legfontosabb magyar organikus művésze azonban a kiállítás másik szervezője, az Abstraction-Création alelnöki posztját is betöltő Beöthy István lehetett.³⁹ Beöthy magára vállalta a megnyitás hálás szerepét is, és a Tamás Galériában felolvasta a *Teremtés problémái* című tanulmányát.⁴⁰ A teremtés kifejezést vélhetően Bergson nyomán használta, kiállított szobrai pedig az életerőt, az élet lendületét kívánták megragadni. Beöthy szerint ugyanis a szobrászat célja az élettelen anyag animálása, éléttel feltöltése, életre keltése. Programja nyilvánvalóan rezonál Arp hasonlóan vitalista ars poeticájára, ami a korszak másik híres organikus szobrászára, Barbara Hepworthre is hatott. Valószínűleg Beöthy hívta meg az Abstraction-Création csoportba Martynt is, aki 1934-re teszi a csatlakozását, de művei először az 1936-os számban jelentek meg, mégpedig a Lovas (1934) és a *Tengeri emlék* (1934). Az előbbire a natúra „absztrahálása” jellemző organikus vonalakon keresztül, míg az utóbbi egy jellegzetes tengerparti kompozíció, ahol madarak, vitorlák, hullámok fonódnak össze egy, az Abstraction-Créationra (azon belül is leginkább Auguste Herbin-re) emlékeztető organikus motívumhálózatban. A *Tengeri emlék*en a tengert szaggatott vonalak „jelzik”, a parton pedig organikus-geometrikus színmezők formájában jelennek meg sziklák, madarak, csónakok, emberi alakok reminiscenciái, köztük egy érdekes, akár Brâncuși és Beöthy szobrai is felidéző oszlopszerű alakzat.

Kállai az első magyar absztrakt kiállításról *Jelképező művészet* címmel írt kritikát, és leginkább Beöthy munkáit méltatta: „Beöthy szobrain is bebizonyosodik: a jelképező művészet a szó gyökeresebb, egyetemesebb értelmében ugyancsak a természethez idomul. Az ember maga is a természet sarjadéka lévén, a szerves életkifejlés ütemére gesztikulál, valahányszor lénye legmélyét ölti alakba.”⁴¹ A jelképező művészet Kállai szerint nem absztrakt művészet, mivel a természetre reflektál, de nem szimplán visszatükrözi azt, hanem annak általánosabb törvényeit, összefüggéseit igyekszik megragadni plasztikai és vizuális jeleken, jelképeken, képleteken keresztül. A kiállításon Beöthy egyik antropomorf szobra mellett volt látható Martyn már említett párizsi Lovasa: a vöröskréta-rajzon a dekoratív, organikus vonalrajzból csak igen elvontan, töredékesen, kubisztikusan bomlik ki a lovas, legalábbis a feje, illetve a ló — az állatból leginkább a lábak és a farok ismerhető fel. Kállai 1938-ban még csak finoman dicséri Martynt, de 1941-ben már monografikus cikket ír róla, amelyben a természet rejtett arcának koncepcióját is részletesen kifejti.⁴² Mégpedig azért, hogy bizonyítsa: Martyn művei és festői jelképei a modern természettudománnyal párhuzamosan a természet mélyebb struktúráit, rejtett arcát tárják föl, aminek első üttörője Kállai értelmezésében éppen Paul Klee volt.⁴³ Egy tipikus elvont tengerparti „táj” esetében Kállaitól megtudjuk a színek dekódolását is: a sárga és a narancs a nap, a kék a tenger

és az ég, a barna és a zöld pedig a föld formakincsét konnotálja. Az új természetkép, a jelképes, jelszerű és képletszerű naturalizmus pedig a bioromantika ideológiájának értelmében éppúgy viszonyul a modern természettudományokhoz, ahogy egykoron a régi naturalizmus követte a pozitívizmus világnézetét.⁴⁴

Az *elvont művészet első magyar csoportkiállításának* is Martyn a leghangsúlyosabb szereplője, ő az, aki a legszerveesebben szintetizálja a magyar romantika és az európai absztrakció vizuális kultúráit. Martyn vizuális képleteinek poliszémiáját és elvont festészetének sikerességét kiválóan mutatja, hogy Hamvas Béla a távol-keleti jantra, a hindu meditációs ábra, a mandala képiségével kapcsolta össze őket.⁴⁵ A jantra ugyanis szimmetrikus, geometrikus mintázattal vizualizálja a kozmosz harmóniáját, ami a másik jelentős magyar elvont művész, Lossonczy Tamás absztrakcióját is jellemzi: műveit Hamvas a kínai írásjelekkel, a japán kalligráfiákkal, a biológiai sejtformákkal és az asztrális tér alakzataival is párhuzamba állította.⁴⁶ Lossonczy és Martyn így Hamvas értelmezésében szervesen kapcsolódik a modern művészeti szellemiséghez, amelynek célja a valóság „magasabb” és egyúttal (Kállai felől nézve) mélyebb rendjének megismerése, ez pedig párhuzamba állítható Joyce, Sztravinszkij és Einstein munkásságával is. Az elvont művészet programadó kiállításának központi fogalma mindazonáltal a bioromantika lett. A „bio” a természet rejtett arcának mélyebb realizmusához kapcsolódik, a romantika viszont egy jellegzetesen magyar festői tradíció és mentalitás Kállainál: egyszerre „szilaj” és „sejtelmi” hangulat, amely expresszíven vad, de egyúttal mágikusan össze is fonódik a természettel.⁴⁷ Martyn kapcsán Kállai így sommáz kísérszövegében: „Ez a mély, természeti beidegzettségre valló romantika minduntalan a szerves élet jelenségeire ütő alakzatokhoz folyamodik, hogy érzelmeit és látomásait kifejezze.”⁴⁸

Hasonló forma- és színvilág jellemezi a Martyn mentorálta pécsi Martinszky János tengeralatti világát is. Tőle is egy, a geometrikus és az organikus absztrakció jeleit összevegyítő tájfantáziát⁴⁹ reprodukált Kállai.⁵⁰ Az Abstraction-Création színmezőin azonban Martinszkyknál — Martynra is jellemző módon — a tájra utaló grafikai jelekkel, vonalhálóval, rovátkákkal, jellegzetes színekkel párosulnak. Elvontabb, inkább Klee-re és Miróra emlékeztető vizuális kultúrára épül Marosán Gyula sugaras-sejtes — a katalógusban is reprodukált⁵¹ — grafikája, amely egyértelműen organikus asszociációkat kelt, de ambivalens — részben geometrikus — festői képletek, formák jellemzik. Amíg Marosán vélhetően már a háború alatt rálépett az absztrakció útjára, művészpárja, Zemplényi Magda csak az Európai Iskola időszakában kezdett el absztrakt, illetve elvont kompozíciókat készíteni. A Kállai által közölt grafikája különösen erőteljesen emlékeztet Arp elemi formáira:⁵² térképszerű, táji képzeteket is keltő amőbaszerű alakzat, vagyis gyönyörűen szintetizálja a romantikus magyar tájfestészetet az új, párizsi biomorfikus absztrakcióval. Kállai a katalógusban bemutatta Vajda Lajos egészen egyedi, bioromantikus tájmaszkját is, ami tulajdonképpen ennek a szintézisnek a magyar ősképe.⁵³ Vajda grafikája a szentendrei absztrahált kulturális motívumok organikus továbbfejlesztése, növényi, állati, emberi és tektonikus formák és alakzatok egyvelege, melyek rengeteg dolgot felidézhetnek. Az *Új Világkép* fotóanyagából leginkább Max Ernst grattázs szörnyerdői kínálhatnak érdekes párhuzamot Vajdához és a valóság démoni ábrázatának megjelenítéséhez. Ernst *Horda* sorozata (1926—1927) frottázs- és grattázs technikával készült, összefonja a szervest és a szervetlent, az ásványit, a növényit, az állatit és az emberit. Fekete Nagy Béla titokzatos geometrikus-organikus absztrakciója⁵⁴ is Ernst és Vajda sötét világának távoli rokona, de ő egyszerű képi jeleket használ: horizontvonal, dombok íve, polip kacskaringós karja, amelyek mégis a világot leíró titokzatos képleteknek tűnnek. Hamvas Béla Fekete Nagy kapcsán a *Forradalom a művészetben* kötetében Henry Moore-t idézi meg, aki szerint a művészetnek a teorema és a szív, avagy az elméleti tételek és az érzelmek között kell egyensúlyoznia.⁵⁵ Hamvas ráadásul Fekete Nagy absztrakt rajzolatait összekapcsolja Einstein és a kvantumfizika világával is, ahol az anyag az energia sűrűsödési pontjain jön létre. Ez a fajta energetikai, illetve modern fizikai kapcsolat természetesen Kállai figyelmét is megragadta, aki A *természet rejtett arcában* idézte fel Einsteint és a kvantumelmélet atyját, Max Planckot.⁵⁶

Martyn mellett Lossonczy Tamás lett Kállai bioromantikájának másik fontos magyar szereplője, aki az elvont művészek első csoportkiállításának katalógusában éppen egy Arpot idéző ősfomával szerepelt (*Kompozíció. Természet*, 1945) (110. kép).⁵⁷ Lossonczy művészpárja, Lossonczy Ibolya akár egy konkrét kapocs is lehet Arp irányába, hiszen még Schwarz Ibolyaként Párizsban tanult gyógyszerészetet 1928 és 1932 között, majd Londonban



9. **Triton Tritonis Linné. Tengeri kagyló**
röntgenfelvétele
fekete-fehér fotó az *Új Világkép* kiállítás anyagából, 1947

39 Passuth 2010, 116—124.

40 Beöthy István: A teremtés problémájáról. In: Passuth 2010, 196—202.

41 Kállai 1981 [1938], 263.

42 Kállai 1984 [1941], 21—29.

43 Kállai 1981 [1929c], 140.

44 Kállai 2001 [1947a], 7—8.

45 Hamvas—Kemény 1989 [1947], 98—99.

46 Hamvas—Kemény 1989 [1947], 106—107.

47 Kállai 1946, 4—9.

48 Kállai 1946, 8.

49 Vö. Várkonyi 1997, 44—47.

50 Kállai 1946, 7.

51 Kállai 1946, 8.

52 Kállai 1946, 13.

53 Kállai 1946, 10.

54 Kállai 1946, 11.

55 Hamvas—Kemény 1989 [1947], 100.

56 Kállai 2001 [1947a], 8.

57 Kállai 1946, 4.



10. Konstantin Brâncuși: Csoda, 1930–1932 fekete-fehér fotó az *Új Világkép* kiállítás anyagából, 1947

is élt rövid ideig, és állítólag ismerte Arp és Beőthy, illetve Szenes Árpád és párja, Maria Helena Vieira da Silva munkásságát is, habár N. Mészáros Júlia arra gyanakszik, hogy a párizsi magyar absztraktokat valójában csak az 1938-as Martyn–Beőthy-féle pesti kiállítás kapcsán ismerte meg.⁵⁸ Az viszont biztosnak tűnik, hogy Kállai látta Lossonczy Tamás és Lossonczy Ibolya első közös műteremkiállítását 1941-ben, miközben persze nem tudjuk, hogy a szobrásznő milyen műveket mutatott be, hiszen elvont, organikus szobrai 1945 utánra datálódnak. Organikus, vitális plasztikáit először 1947-ben állította ki Lossonczy Tamással közös kiállításán a Galéria a 4 Világtájhoz pici helyiségeiben.⁵⁹ Mindazonáltal azt sem tudjuk, hogy pontosan milyen művek voltak ott láthatók, de az erre az időszakra datált *Találkozás* (1946) (67. kép) és a *Csavart formák* (1946) (18. kép) vegytiszta organikus absztrakció, amely egyrészt Beőthy légies, vertikális esztétikáját tekeri spirális formákká, másrészt Henry Moore és Barbara Hepworth nyomdokain áttört, hasított formákkal is kísérletezik. A címek azonban utólagosak, a formák eredetileg cím nélkül voltak kiállítva, hiszen éppen autonóm vizualitásukkal tüntettek, vagyis olyan jelekként, titokzatos kép-letekként jelentek meg a térben, melyek több mindent is jelölhetnek. Közös nevezőjük maga a mozgás, a formálódás, a változás megjelenítése – mintha pillanatképeket látnánk a látható mögötti igazi valóságról.

Egy másik lehetséges magyar kapcsolódási pont Párizs, Beőthy, Arp és az Abstraction-Création irányába Barta Lajos munkássága. Barta ugyanis Rozsda Endrével 1938 és 1943 között Párizsban élt, majd hazatérése után biomorfikus absztrakt rajzokkal és szobrokkal jelentkezett.⁶⁰ Az 1943-as *Éneklő madár* (88. kép) címében és formájában is utal Brâncuși híres *Madarára* (1925), de persze a szecesszió és az art deco populáris vizuális kultúrájával is egy húron pendül. Az *Egyensúly* címet viselő rajzokon (1948) (93. kép) organikus, kavics- és amőbaszerű formák egyensúlyoznak hegyes végeiken, ami Brâncuși, Arp és Moore biomorf formáit csavarja meg sajátos módon. Mintha megkövült növények vagy még inkább maga a megkövült energia, a lendület, az élan vital válna láthatóvá. A később bronzba is öntött *Hullámok* (1949) (58. kép) négytagú csavart, tekert forma, ami egyszerre emlékeztet hullámozó tengerre és gerincre (állati fossziliára és hegygerincre) is. Barta párja, Rozsda Endre nem lett az Elvont Művészek Csoportjának tagja, de egyes rajzain (például a Makarius-mappa⁶¹ 1946-os *Kompozíció*ján) nagyon erősen érzékelhető Arp, Moore és a plasztikus biomorfikus modernizmus hatása. Innen nézve a sejtes-kavicsos formanyelv az olyan nagyobb méretű festmények felépítésében is meghatározónak tűnik, mint a *Haláltánc* (1947) és az *Apokalipszís* (1947) (11.,16. kép).⁶²

Martyn és a számos új, elvont hang társaságában a bioromantika szellemisége különösen erőteljesnek tűnik Lossonczy Tamás munkásságában, aki a negyvenes években egészen közeli viszonyba kerülhetett Kállaival. 1943-as nagy önálló kiállítását (Alkotás Művészház) ugyanis már Kállai rendezte, katalógussal felvértezve, melyben így írt: „A látható szálak, az »optikai vezérfonalak«, melyeken át felderengenek az asszociáció és a látomás sejtelmekkel teli lelki perspektívái, semmit sem ábrázolnak, pusztán csak utalások. Festői és grafikai jelek rendszere előtt állunk, melyek szépsége és értelme nem táruul fel egy csapásra a tárgyi elképzelésekre beállított szem előtt.”⁶³ Kállai aztán még Kandinszkij művészetével is párhuzamba állítja a képeket, Lossonczy munkái ugyanis spirituálisak, a szellem hatja át őket, nem ábrázolnak, de megjelenítenek, az élet lüktetése árad belőlük, szinte valódi organizmusnak tűnnek. Másfelől tehát itt is jól érzékelhető Arp és Moore vitalista esztétikájának, illetve ontológiájának hatása, ami nem reprezentációként, hanem élő lényként, animált anyagként tekintett a szobrokra, ahol a szobrász, a művész lett az animátor, avagy a teremtmő. Lossonczy érdekes módon egy hosszabb szünet után Schwarz Ibolya – aki akkoriban már Gallé Tibor magániskolájában tanult rajzolni, majd Bokros Birman Dezsónél szobrászatot is hallgatott – biztatására kezdett el újra festeni 1939-ben. Lossonczy viszont 1934 és 1938 között Forbáth Alfréd építészeti irodájában dolgozott, 1937-ben megnézhette a Párizsi Világkiállítást is, ahol Picasso *Guernicája* óriási hatást gyakorolt rá. Később, 1945 utáni naplójában Picasso mellett Vajda és Martyn művészi inspirációját emelte ki.⁶⁴ Mindketten részben Kállaitól függetlenül jutottak el az absztrakcióhoz. Amíg Martyn világképét leginkább az art deco és az Abstraction-Création formálta, addig Vajda Párizsból inkább a primitív kultúrák animizmusának élményével tért haza, és spiritualizmusára olyan művészek és gondolkodók hatottak, mint Kandinszkij, Bergyajev és Szabó Lajos.⁶⁵ Ezzel együtt is a kései szénrajzokra, a tájmaszkokra, a sűrű vonalhálózatból felépülő hétköznapi (tájkép), egzotikus (maszkok, totemek) és mikrokozmoszik (növényi fonadék, gombafonalak, izomrostok) asszociációkat is keltő rajzokra nagyon is hatott Kállai bioromantika-elmélete.

A Kállai-hatások Lossonczynál is elevenek, a *Konfiguráció* (1941–1942) kékes-szürkés tónusú, elvont motívumokra épülő kép, halszerű vonalrajz geometrikus-organikus sokszögekkel és csúcsaikkal érintkező háromszögekkel egy, az éjszakai égboltot idéző sötétszürke, csóvaszerű „ablakban”.⁶⁶ Lossonczy kedvelt motívuma, a kettős háromszög matematikai jelentésein túl légies konnotációkat is generál, „szárnyaló szítakötőt” idéz.⁶⁷ Az 1945-ös *Kompozíció. Természet* című képen (110. kép) a szítakötő szimmetrikus objektummá és perspektívikus sugarakká válik, amelyek az Arpra erőteljesen emlékeztető ősformát értelmezik. Olyan, mintha egészen konkrétan a biosz és a logosz, a sejt és a geometria szintézisét vizualizálta volna Lossonczy. Zöldes térben sötétzöld, lényyszerű forma lebeg, ami mélytengeri asszociációkat kelt, de más alkotásokon a hasonló szemes (avagy sejtmagos) forma *Magvak* címre hallgat. A vizuális képletekre, kémiai ábrák-ra emlékeztető háromszögek nem sokkal később újabb dimenziót is meghódítanak: az *Új Világkép*en bemutatott Klee-festményhez, a *Kristályos táj*hoz (1929) hasonló tájat alkotó kép az *Értünk való technika* (1947) címet kapta, és nemcsak a Föld „táblái”, de a házak és a központi motívum – egyszerre emlékeztet hipermodern függesztett kupolára és reflektorok pásztázta éjszakai égboltra – is háromszögekből épül fel. Hamvas – Kállaival egyidejű – távol-keleti értelmezésében a jantrákat alkotó háromszögekhez hasonlóan Lossonczy képletei is a kozmosz szerkezetét és harmóniáját idézik meg.⁶⁸ Az *Élet és együttélés* (1947) (99. kép) is hasonló, új „tájkép” – a mikro- és a makrovilág szerves összefonódása, ahol az organikus és a kristályos képletek között egy hatalmas alak is kivehető, apró fejjel, több részre tagolt, a tájjal összefonódó testtel. Az alak maga beazonosíthatatlan, de Picasso és Moore életművében rokonaira lelhetünk, vagy akár *Gyarmathy Gaiája* (1947) (88. kép), Földanyája is eszünkbe juthat a hatalmas geomorf testtel és a pici fejjel, ami éppúgy utalhat a mitológiai alakra, mint az új biológia és az ökológia nem emberközpontú világképére.

A Lossonczy házaspár közelében, az Ady Endre úti Vidor-villában vált művésszé Jakovits József is, az Európai Iskola első számú elvont szobrásza, aki Brâncuși, Arp és Moore nyomdokain autodidaktaként készítette első plasztikáit. Ő lett az egyetlen szobrász, akit Kállai 1946-ban beválogatott az elvont művészek közé,⁶⁹ és egy áttört, elvont aktot (*Aktból lett*, 1946) reprodukált is a katalógusban, ami Lossonczy Ibolya és áttételesen Arp és Moore hatását mutatja;⁷⁰ nem sokkal későbbi *Növekedő* (1947) című szobra pedig már címével is Arp híres plasztikáját (*Növekedés*, 1938) idézi fel. A korabeli *Új Világkép* kiállításon Moore és Arp szobrainak csak a fotóreprodukciói jelentek meg, melyeket érdekes és meglepő módon matematikai képletek topológiai modelljeivel állított párhu-zamba Kállai. A matematikai képletek Kállai képalírása szerint François Le Lionnais-tól, a később híressé vált francia matematikustól származnak.⁷¹ Gyaníthatjuk, hogy ismertek voltak Budapesten Arp biomorfikus litográfiái is, legalábbis Pán Imre a Művészbolt egyik kiállításán Arp-műveket is bemutatott.⁷² Jakovits *Fókái* (1947) (110. kép) viszont egy másik fontos referenciát jelölnek: az állattani absztrakciókban ott kísért Brâncuși legendás formája, a *Csoda* (1930–1932) fókaszzerű alakzata, amit biztos, hogy Jakovits ismert, hiszen az *Új Világkép*en Kállai kiállította a reprodukcióját. Brâncuși sámánisztikus, organikus absztrakciójának forrásai a századelő Párizsában leginkább az animisztikus primitívizmus kultuszában keresendők, melyet Brâncuși összekombinált a kelet-közép-európai népművészet formavilágával, így párhuzamba állítható Vajda és Korniss közismert szentendrei programjának szellemiségével is.

Hamvas párja és szerzőtársa, Kemény Katalin szerint Jakovits Yves Tanguyhez és Arphoz hasonlóan ekkoriban az ősformát, az ősfigurát kereste.⁷³ Barátja és korabeli lakótársa, Bálint Endre és maga Jakovits is a történelem előtti korok ősi, „primitív” törzsi, egyúttal elemi erejű plasztikáját emelte ki inspirációs forrásként.⁷⁴ Kiválóan szemlélteti ezt a *Totem* című szobor (1947) és a totemoszlopszerű *Vajda Lajos síremlékterv* (1947) (90. kép), amely Vajda szintetikus primitívizmusának ideológiájához híven egyesíti a magyar népművészet és a nem európai (amerikai és afrikai) kultúrák motívumvilágát egy madárszerű, koronás fejű alakban – ez az alak vélhetően a szárnyalás és a szabadság szimbóluma is egyben. A magyar absztrakció úttörője és doyenje, Martyn Ferenc is számos emlékmű-tervet készített gipszből már közvetlenül 1941-es hazatérése után. A *Madarak emlékműve* (1941) Arp és Picasso hatását mutató biomorfikus formakultúra, amely megjelent Kállai 1941-es tanulmányának illusztrációjaként is. Az *elvont művészet első csoportkiállításának* katalógusában viszont Kállai egy jellegzetesen magyar vagy, ha tetszik, közép-európai, vizuálisan és kulturálisan is hibrid képet reprodukált Martyntól, az *Ökörfejes csendéletet*



11. Jakovits József: Fókák, 1948 körül alumínium, 39 × 28 × 22 cm, j.n. SZM – MNG, ltsz.: 56.755-N

58 N. Mészáros Júlia: Lossonczy Ibolya, *privarthist.hu/hagyatekok/lossonczy-ibolya/*

59 Nagy Ildikó Herbert Read és Henry Moore nyomán használja a „vitális formák” kifejezést Lossonczy szobrai kapcsán, ld. Nagy 1999, 60.

60 Ld. Árvai 2019, 19.

61 A Makarius-mappáról bővebben: Árvai 2021

62 Ld. erről sokkal bővebben: Hornyik 2013, 26–63.

63 Kállai 1981 [1943a], 313.

64 Lossonczy 2004, 33., 47.

65 Egy Vajda Júliának írott leveléből is tudható, hogy Kandinszkij *Über das Geistige in der Kunst* című könyve egyik legkedvesebb olvasmánya volt, barátjának, Szabó Lajosnak is ajánlotta, és könyvtárában megvolt Bergyajev híres kötete is, *Az új középkor*. Vajda leve-lét közli: Mándy 1983a, 197.; Jakovits–Kozák 1996,85. Vajda kései műveinek komplexitásához ld. Pataki 2009. Vajda spiritualizmusáról és animizmusáról bővebben ld. Hornyik 2020.

66 Naplója tanúsága szerint a konkrét művészet „formalista” nyelven beszélt, de jól ismerte a Kállai-féle bioromanti-kus retorikát is. Ld. erről bővebben Hornyik 2006, 9–23.

67 Pataki 1995b, 8.

68 Hamvas–Kemény 1989 [1947], 116–118.

69 Kállai 1946, 9.

70 Az Európai Iskola és az Elvont Művészek kiállításainak ismertetéséhez ld. György–Pataki 1990

71 Kállai nem adja meg a fotók pontos forrását.

72 *Arp, Billi, Chirico, Kandinsky, Klee, Laurens, Magnelli, Matisse, Miró kőrajzai. Az Európai Iskola XXXV. kiállítása.* Művészbolt, Budapest, 1947.

73 Hamvas–Kemény 1989 [1947], 95.

74 Bálint Endre: Bevezető. In: *Jakovits József és Vajda Júlia kiállítása. Az Európai Iskola XXXVI. kiállítása.* Katalógus. Budapest, 1948, o. n. (2.); Jakovits 1996 [1962], 35.

(1942) (23. kép),⁷⁵ amelyen az Abstraction-Création vizualitása keveredik a magyar néplélektannal (Ökörfej) és Martyn személyes, tengeri mitológiájával. Ennek a szellemiségnek a legjelentősebb emlékműve a *Négy földrész* (1941) (88. kép), ami a barokk allegóriáktól eltérően Európát, Ázsiát, Afrikát és Amerikát totemisztikus oszlopokra fűzött motívumaszszamblázként képezi le Picasso, Moore és a kelta kultúra nyomdokain. Az animizmus és a modernizmus kultúráit ebben az időszakban nemcsak Carl Einstein kapcsolta össze egymással, akit Vajda is ismert,⁷⁶ hanem Carola Giedion-Welcker is a *Moderne Plastik* lapjain, amit viszont Jakovits olvasott.⁷⁷ A kulturális hibriditás, a másfajta emberképek és az etnológiai-kozmológiai érdeklődés persze azért leginkább a szürrealisták felfedezésének tekinthető, és a legintenzívebben a *Documents* számaiban öltött testet, ahol Georges Bataille és Michel Leiris programszerűen összekapcsolta az etnográfiát, az antropológiát és a filozófiát a szürrealizmussal. A szürrealisták korszakát megelőzően azonban már Kandinszkij, Klee és Arp is megteremtette a maga szuverén spirituális-animisztikus rendszereit, ami Miró és Tanguy prehisztorikus és naturális asszociációkat keltő jelképeivel együtt uralta a harmincas évek Párizsának modernségét. A sikeressé vált művészi képletek persze nemcsak jelek, illetve jelképek, hanem egy komplex, kaotikus és kísérteties valóság felé vezető nyomok és rejtvények is egyúttal, és kellőképpen elvontak ahhoz, hogy a psziché és a natúra, a logosz és a biosz, a magyar föld és a négy világtáj formakincsét és vizualitását egyszerre idézzék fel.

⁷⁵ Kállai 1946, 6.

⁷⁶ Carl Einstein *La sculpture africaine* című 1922-es kötete megvolt Vajda könyvtárában. Vajda etnológiai érdeklődéséről és animizmusáról ld. bővebben: Passuth 2018, 216–225.

⁷⁷ Giedion-Welcker munkássága Magyarországon is ismert volt. Sinkó Katalin hívta fel rá Nagy Ildikó figyelmét, hogy a hatvanas években gépiratban olvasható volt a *Moderne Plastik* szövege. Ld. Nagy 1996, 13.



12. Az M74 csillagköd a halak csillagképében, fekete-fehér fotó az *Új Világkép* kiállítás anyagából, 1947