

és 1925 közötti munkái, mindenekelőtt rajzai egyértelműen bizonyítják ezt.

Önkéntelenül kínálkoznak ezek az összehasonlítások, hiszen az elmúlt évtizedekben a hatás és kölcsönhatás képzőművészetünkben mindig megvolt. Gondoljunk csak Ivan Radovičnak 1919-ben, a pesti akadémián készült kubista rajzaira, amelyek vitathatatlanul az ottani avantgarde szellemét tükrözik. Vagy Ivan Tabakovičnak pesti iskolaéveire való visszaemlékezéseire. Menjünk azonban tovább, A Nyolcak és Aktivisták hatása Belgrádban is érezhető volt. 1924 áprilisában például a Petrov—Kilek—Bilerov—Gec—Foretić csoportos kiállításon ott voltak az aktivisták képviselői is, Kandinszkij, Liszickij és Zadkin társaságában. Mindez azután történt, hogy — Passuth Krisztina szavaival élve: — „A Mának a Tanácsköztársaság bukása után külföldön kellett újjászülnie ahhoz, hogy az internacionális művészeti mozgalmakba valóban aktívan bekerüljön... A magyar aktivizmus váratlan gyorsasággal kapcsolódott be a legfrissebb nemzetközi avantgarde áramlatok sodraiba; a dadától a konstruktivizmusig, Zágrábtól Moszkváig, Hannovertól Párizsig voltak kapcsolatai.”

Elmélkedhetnénk tovább, kereshetnénk az újabb és újabb szálakat (például azt, hogy a századelő képzőművészeti eseményei milyen mértékben hatottak a *Nemoguće* című folyóiratra, kik azok a kevesek, mint Kondor Béla például, akikre a tárgyalt időszak olyképpen hatott, hogy évtizedekkel később új minőséget hordozva bukkantak ismét elő), de ne menjünk ilyen messzire, maradjunk itt a tárlaton, s jusson eszünkbe Kassák gondolata, miszerint „... itt lenni a Mában, mint serkentő alap a fiataloknak, dogmatizmusban megbéklyózott erőnek, friss és erőteljes szélnek!”

Bela DURANCI

A MAGYAR AVANTGARDE A BELGRÁDI MODERN MŰVÉSZETEK MŰZEUÁBAN

Miután az előző években bemutatta Gutfreundot és a cseh kubizmust, majd a lengyel konstruktivizmust és unizmust, a Modern Művészetek Múzeumának alkalmá nyílt rá, hogy elének tárja a közép- és kelet-európai művészet avantgarde történéseinek még egy fejezetét: a nagyjából 1910 és 1928 között tevékenykedő magyarországi Nyolcak és Aktivisták jelenését. Mindezen történések feltárása és részletes feldolgozása (amit az utóbbi évtizedben az orosz/szovjet avantgarde-nak szentelt figyelem is serkentett) kiegészítette a modern európai művészet középpontjának térképét: mindezek után már nem állíthatjuk egykönnyen, hogy a modern európai művészetet csupán néhány vezető kulturális metropolis és egybefonódásának rendkívül széles skáláján zajlik, miközben a kezdeti hatá-

sok jelentősen módosulnak, valójában új problematikát alkotnak, úgyhogy csak mindezen folyamatok vizsgálatával és sajátosságainak megfelelő értékelésével alkothatunk megbízhatóbb és teljesebb fogalmat arról a komplexumról, amelyet modern európai művészetnek nevezünk. Az említett komplexumhoz való magyar hozzájárulás nyilvánvalóan nem változtatja meg a kulcsfontosságú történések képét, de olyan részletekkel egészíti ki, amelyeket el kell helyeznünk a modern művészet egészében.

A magyar hozzájárulás első szakaszát az 1909-ben megalakult és az első világháború kezdetéig tevékenykedő Nyolcak csoportjának művészete jelenti (Berény Róbert, Czigány Dezső, Czöbel Béla, Kernstok Károly, Márffy Ödön, Orbán Dezső, Pór Bertalan és Tihanyi Lajos). A Nyolcak tevékenységével a modern magyar művészetben megváltoznak a művészi példaképek, túlhaladják a közép-európai művészeti távlatokat, megismerik és asszimilálják a párizsi művészek és mozgalmak, előbb Cézanne és Gauguin, majd a fauvizmus és a kubizmus tapasztalatait, ami a képzőművészi forma öntörvényűségének elfogadásán alapuló modern festészeti koncepciók kialakítását eredményezi. Az adott korban éppen a Nyolcak által ápolt formaelvek jelzik a művészeti eszmények egyfajta fordulatát a modern felvilágosodás szelleme felé: a művészetet útmutatónak tartják a saját környezetük kulturális átalakítására irányuló törekvéseikben, a művész pedig reformatori szerepre tart igényt. A fiatal Lukács, aki nemcsak nemzedéki alapon, hanem a művészet szerepéről alkotott nézeteiben is közel állt a Nyolcak festőihöz, ilyképpen összegezte a kor eszmei törekvéseit: „Minden kultúrát kívánó korban középponton áll a művészet; annál erősebben, minél kevesebb a kultúra és nagyobb a vágyódás utána.” Festészeti kifejezőeszközeik és mentalitásuk alapján a Nyolcakat nem tekinthetjük művészeti avantgarde-nak a fogalom teljes értelmében; inkább a polgári reformizmusnak a modern művészetfelfogás felé vezető mérsékelt útjáról van szó, de mindenképpen olyan útról, amely az akkori magyarországi körülmények között egy rendkívül pozitív kulturális katalizátor szerepét töltötte be.

Az első világháború idején és az azt követő években a kor társadalmi-politikai folyamataival együtt mélyreható kulturális erjedés következett be, amelyet az akkori magyar művészetben az aktivisták csoportjának megjelenése fémjelez. A Nyolcak mérsékelt vonalához viszonyítva az aktivizmus igazi avantgarde jelenség a húszas évek elejének szellemi légkörében: az a felfogás jellemzi, hogy a művészeti gyakorlat elválaszthatatlan a társadalom és az ideológia területétől, s e közben a művészi megnyilvánulás legmegfelelőbb médiumának azt tartja, ami a legmélyebben beépül az adott társadalmi szövetbe. Az Aktivisták tehát nem csupán festők, noha többségük intenzíven foglalkozik a képzőművészetekkel. Kibővítik tevékenységi körüket, politikai plakátfestéssel, folyóiratok és könyvek kiadásával és grafikai megmunkálásával is foglalkoznak, s tisztában vannak azzal, hogy azt a művészeti alkotót, amelyre tö-



Berény Róbert: Fegyverbe! Fegyverbe!, 1919.

rekszenek, a mindennapi élet követelményeivel szoros összefüggésben kell lebonyolítaniuk. A magyar aktivisták törekvéseiben nem nehéz felismerni az orosz és lengyel konstruktivista avantgarde-hoz, valamint a De Styl-től a Bauhausig terjedő hasonló európai mozgalmakhoz közel álló eszmei kiindulópontokat. Az Aktivisták rokon vonásairól egyébként közös tárlataik, kiadói vállalkozásaik és személyes kapcsolataik is tanúskodnak (köztudomású, hogy a magyar aktivisták *Ma* című folyóirata a húszas évek európai, irodalmi és művészeti avantgarde-jának egyik vezető sajtószerve volt). A korszellemmel összhangban az Aktivisták a művészeknek a társadalmi tudat formálásában való szerepére esküsznek; itt valójában a „forradalmi romantika” mentalitásáról van szó, ahogyan Bajkay R. Éva nevezi azt a művészi magatartásformát, amely a szociális participáció meg nem valósult óhaja után végül is az utópia síkjára jut.

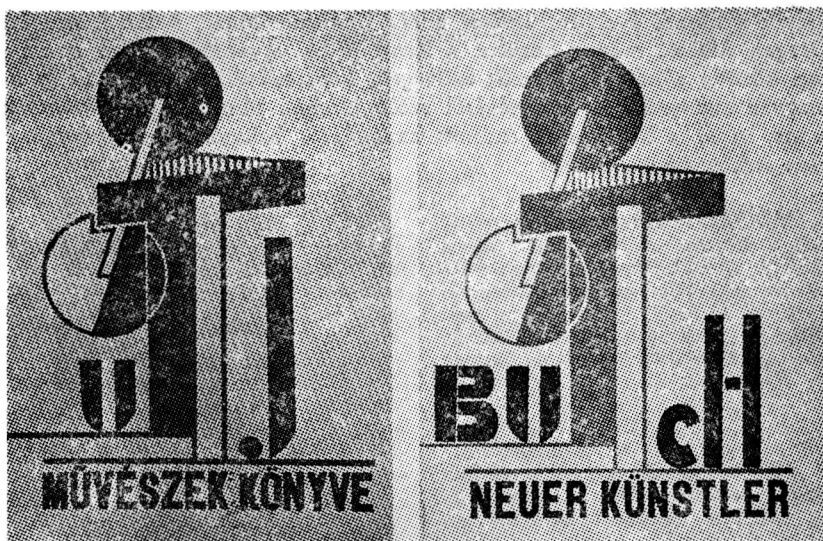
Az Aktivistáknak az adott történelmi kor konkrét politikai körülményeihez való viszonyára jellemző módon utal a kulturális forradalmat hirdető művészeti avantgarde és a konkrét politikai harcban részt vevő erők elkülönülése. A Magyar Tanácsköztársaság rövid fennállása idején az Aktivisták ugyan egyértelműen a Tanácsköztársaság mellett állnak, de eközben nem akarják feláldozni haladó értelmiségi autonómiájukat, s ezért a polgári dekadencia megnyilvánulásának bélyegezve elítélik és elutasítják őket. A saját védelmére és az Aktivisták védelmére Kassák Lajos a *Műben* megjelenteti *Levél Kun Bélához a művészet nevében* című írását, s ha ehhez hozzáadjuk Kassáknak a *Képarchitektúra* (Bildarchitek-



Uitz Béla 1919-es plakátja

tur) című, 1921-es manifesztumában kifejtett elvi álláspontjait, akkor egészen nyilvánvalóvá válik, hogy ez az elkülönülés elkerülhetetlen volt. Kassák, mint a húszas évek avantgarde szellemének tipikus képviselője, úgymond idealistaként hitt a művészet küldetés szerepében („... a mai világvárosságban is a művészet érkezett legközelebb a ponthoz, ahonnan az új világkép fog kialakulni”), és ehhez híven nem fogadhatta el a művészet funkcionálisításának egyetlen formáját sem. Miután 1920-ban, a Tanácsköztársaság bukását követően Bécsbe emigráltak, Kassák és a többi aktivista nem vehetett többé részt hazájuk politikai valóságában, következésképpen erősödött a művészi individualizmusba vetett hitük, ám Kassák az individualizmust ekkor már nem érzi mindenáron lázadóknak, tagadóknak, mint dadaista ifjúkorában, hanem racionálisnak és pozitívnak tekinti, amihez nyilvánvalóan hozzájárultak a korabeli orosz és európai konstruktivizmus tapasztalatai is.

Kassák Lajos kétségtelenül a magyar aktivizmus vezető képviselője, olyan művész, aki művészetével is, magatartásával is a húszas évek avantgarde-jának mentalitását testesíti meg. Költőként kezdte, megjárta az anarchisztikus szemlélet útját, hogy azután kiforrott éveiben a művészet építő szerepében higgyen; több folyóiratot indított (*Tett, Ma, Dokumentum, Munka*), program-publikációkat adott ki (*Új művészek könyve*, Moholy-Nagy Lászlóval együtt, Bécs, 1922), fentebb említett manifesztuma, a *Képarchitektúra* pedig a magyar aktivizmus legjelentősebb eszmei



Kassák és Moholy-Nagy közös munkája

és elméleti írása. Kassák hatóerejének ismeretében jobban megérthetjük a fiatal Moholy-Nagynak, a weimari Bauhaus tanárának, a chicagói New Bauhaus megalakítójának, a történelmi konstruktivizmus egyik nagy képviselőjének a fejlődését is. Amikor Gropius meghívására Moholy-Nagy a Bauhausra érkezett, már maga mögött tudta a magyar aktivizmus történéseinek tapasztalatait, és éppen ennek köszönve bocsátkozott későbbi fejlődése során olyan problémák vizsgálatába, amelyek jellegzetes művészi alakját eredményezték. Kassákon és Moholy-Nagyon kívül meg kell említeni még néhány magyar szerzőt, akiknek műve beépült az európai konstruktivizmus történetébe: Bortnyik Sándort (aki 1928-ban Budapesten „Kis Bauhausnak” nevezett grafikai iskolát alapított, amelyen a fiatal Vasarely is tanult), Uitz Béla festőt, az *Elemzések* c. konstruktivista ciklus szerzőjét és Kállai Ernő kritikus, aki 1928–29-ben a Bauhauson tevékenykedett. Mindez arról tanúskodik, hogy a magyar aktivizmus nemzetközi értékű jelenség, és az európai konstruktivizmus történetének egyes legújabb áttekintései (pl. a lengyel Andrzej Turowski *W kregu konstrukttywizmu* című kiváló könyve, Varsó 1979) joggal szentelnek megfelelő teret neki.

Végül szólnunk kell arról, hogy a Modern Művészetek Múzeumában megrendezett kiállítás a korabeli magyar és jugoszláv művészeti és irodalmi körök közötti kommunikációra is felhívja a figyelmet: Petar Dobrović, aki 1919-ig Magyarországon élt, a Nyolcak csoportjában alkotott, és a magyar cézanne-izmus képviselője volt; a kapcsolatok intenzívekké

váltak a húszas években, amikor a *Ma* Ljubomir Micić, Boško Tokin és Dragan Aleksić műveit közölte, a *Zenit* pedig ugyanakkor több számában közölte a magyar szerzők szövegeit, képzőművészeti alkotásait és a magyar aktivisták tevékenységéről szóló híreket. Mindenképpen hasznos lenne, ha ez a kiállítás az említett kapcsolatok behatóbb tanulmányozására serkentene bennünket.

SÁNDOROV Péter fordítása

Ješa DENEGRİ