

Andrási Gábor

## Kezdetben volt Cézanne – második közelítés

Kállai Ernő és a „konstruktív művészet” Magyarországon

1935–1945 között

„Amikor Cézanne meghajlít egy vonalat,  
az egész világ szerkezete a nyomába billen”  
(Jean Bazaine: *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, 1953)<sup>1</sup>

Az itt következő tanulmány első változata 1992-ben, a *Nappali ház* folyóirat 4. évfolyamának 3. számában jelent meg. Harminc évvel később, amikor 2021-ben megnyílt a Szépművészeti Múzeum *Cézanne-től Malevicsig. Árkádiától az absztrakcióig* című kiállítás<sup>2</sup> – mely létrejöttét nem kis mértékben köszönheti Kállai Ernő *Cézanne és a XX. század konstruktív művészete* című, 1944-ben kiadott könyvének (1. kép) –, és a tárlat hivatkozott is erre az írásomra, elővettem a régi szöveget. Meg kellett állapítanom: a számítógép előtti korszakban, még a „beírók” idején készült publikáció formai szempontból számos hibát és értelemzavaró elütést tartalmaz, és ezek kijavítását szükségesnek éreztem. De ennél is fontosabbnak tűnt – az alapállításokat megtartva és reflektálva a kutatás időközben született eredményeire – önkritikusan szembesíteni magammal az akkori szerzőt. A friss olvasás után ébredtem rá, hogy a tanulmány írásakor pontosan annyi időm voltam, mint a Kállai munkáját annak idején szigorúan megbíráló – ma már azt mondhatom: fiatal – svájci művész és barát, Max Bill. Az ő akkori, az általa kizárólagosnak tartott radikális művészetfelfogásból eredő türelmetlenségében egykori önmagamot láttam meg. Ezt a felismerést is szeretném most, 2024-ben beépíteni a jelentősen átdolgozott és kibővített szövegbe.

### Egy sorsdöntő találkozás

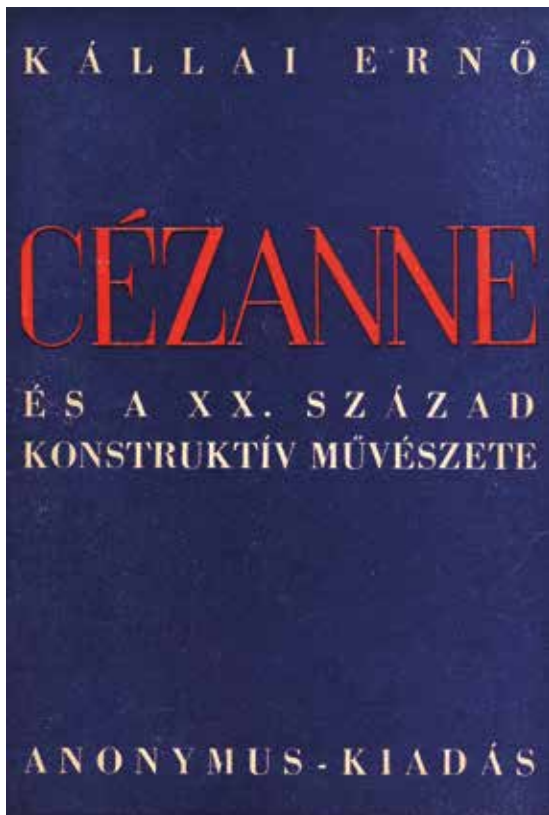
Kállai (2. kép) első modern művészeti élményét – mint ezt *Cézanne, az ősapa* címmel 1943-ban megjelent írásából tudjuk – az aixi mester *Kártyázók* című, 1890–1892 között festett művének köszönhette. Az 1910-es évek elején, egy budapesti műkereskedés kirakatában megpillantott reprodukció – ahogy idővel értékelte – „sorsdöntő találkozás”-nak bizonyult. „Megrendülve és elragadtatva” bámulta a fényképet, „mint valami megfoghatatlan, elbűvölő jelenséget, mint valami mérhetetlenül mély, ijesztő kinyilatkoztatást”.<sup>3</sup>

Ám Cézanne (3. kép) megértéséhez még néhány évnek el kellett telnie. A világháborús frontról sebesülten hazatérve azonban Kállai, mint írja, „hirtelen egy csapásra”, mintegy „megvilágosodásszerűen” ráébredt a cézanne-i formateremtés lényegére, és meglátta a mester „képeiben megnyilvánuló bonyolult és nagyszabású konstrukciós törvényt” (4–7. kép). Később, újabb évek múltán a kezdetben „önmagában álló nagyság”-nak gondolt festő meghatározó szerepét, a 20. század modern művészetére gyakorolt hatását is felismerte.<sup>4</sup>

A fenti megvilágosodásból nyert bizonyosság, Kállai Cézanne-felfogása az 1920-as évek közepétől, az

- 1 A magyar fordítás kézírata Molnár Sándor hagyatékában található.
- 2 A festő nevét a kiállítás – a Société Paul Cézanne erre vonatkozó döntését elfogadva – ékezet nélkül használta. Jelen tanulmányban – a hivatkozott források írásmódját megtartva – a szokásos „Cézanne” alakot követem.
- 3 KÁLLAI 1981. 198–199. Tanulmányom címét is innen kölcsönöztem, *uo.* 201. Az írás németül: KÁLLAI 1943.
- 4 Idézetek: KÁLLAI 1981. 201. Ezt a történetet Kállai – némiképp más

szavakkal, de hasonlóan emelkedett stílárís eszközökkel – még egyszer elmesélte. Ez utóbbiból következtetni lehet, hogy anno az 1890–1892 között több változatban is megfestett kép melyikét látta: „Az a fényképes reprodukció pedig, amely 28 évvel ezelőtt olyan iszonyú erővel hatott rám, Paul Cézanne egyik, ma már a Louvre-ban függő fő művét, a »Kártyázók«-at ábrázolta.” (KÁLLAI 1939. 255. Újraközölve: KÖI 6, 2004. 108.) A szóban forgó kép: Paul Cézanne: *Kártyázók*, 1890–1892, olaj, vászon, 45 × 57 cm, Párizs, Musée d'Orsay. Itsz. RF 1969.



1. Kállai Ernő Cézanne-könyvének borítója  
KÁLLAI 1944



2. Sugár Kata: Kállai Ernő, 1935 után  
Reprodukció: Barnaföldi Gábor, 1982



3. Émile Bernard: Paul Cézanne lauves-i műtermében a *Nagy fürdőzők* előtt, 1904  
*A Dans l'atelier* című kiállítás meghívója, Párizs, Musée D'Orsay, 2005



4. Paul Cézanne: *Victor Choquet archképe*, 1877  
Fotó Kállai Ernő hagyatékában  
Budapest, HUN-REN BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár,  
MKCs-C-I-11\_1451



5. Paul Cézanne: *Falusi zug (Birtok Montgeroult-ban)*, 1898  
Fotó Kállai Ernő hagyatékában  
Budapest, HUN-REN BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár,  
MKCs-C-I-11\_1452

Új magyar piktúra<sup>5</sup> megírásától kezdve rendíthetetlen elméleti alappillére lesz munkásságának. Jelentősége ugyan némiképp háttérbe szorul a Bauhausban és a Németországban eltöltött évek idején, de hazatérve, 1935-től, a magyarországi művészet Kállai által kritikus szemlélt állapota és sajátosságai – az izmusok után kialakult konzervatív provincializmusa – folytán ismét rendkívül fontossá válik. Az évtizedeken át érlelt gondolkör – a Cézanne-értelmezés és a mesterhez köthető hazai és nemzetközi kortárs produkció – végső formáját a *Cézanne és XX. század konstruktív művészete* címmel 1944-ben kiadott könyvében nyerte el.<sup>6</sup>

Kállai felfogásának elsődleges érdeme a cézanne-i festészet sokrétűségének, összetettségének hangsúlyozása. Az összetevők között természetesen nála is első helyen szerepel Cézanne képeinek épített, szerkezetes volta. Ezt tárgyaló írásaiban újra és újra felbukkanó kulcsszó a *tektonikus*, majd utóbb a *konstruktív* kifejezés.<sup>7</sup> Az eltelt évek során kivételes stílári változatossággal fogalmazta meg, de a lényegyet tekintve azonos módon látta Cézanne művészetét. „[A] téri erővel átszőtt forma”; „a térrel egybeszőtt új formai kristályosodás”; „a tér és forma konstruktív képi egységének harmóniái” (idézetek Kállai-írásokból az 1930–1940-es évekből) teremtik meg annak lehetőségét, hogy a Cézanne utáni

5 KÁLLAI 1926; KÁLLAI 1925. Újraközölve: KÁLLAI 1990, valamint KÖI 1, 1999. 123–216.

6 KÁLLAI 1944. Újraközölve: KÖI 8, 2003. 105–139. A kötet az 1939. november 30-án, a budapesti Zeneakadémián tartott „vetített képes előadás” átdolgozott és kibővített változata. Az előadás előzménye pedig a 4. jegyzetben hivatkozott, a *Tükör* folyóiratban 1939 áprilisában megjelent írás, melynek számos szövegrészlete megtalálható a könyvben. 1939-ben volt Cézanne születésének centenáriuma, ez

az aktualitás kínált alkalmat Kállainak, hogy a mester művészetével kapcsolatos gondolatait összegezze.

7 Cézanne „új tektonikájának [...] az volt a jelentősége, hogy áttörte a testek zárkózott tömegességét, és azt térszerkezeti tényezőkké ütközőpontjára összegzéseképp alakította”. (KÁLLAI 1990. 55 és KÖI 1, 1999. 152.) Ez a „képszerkesztés új logikája”, az „új térfelfogás”, mely „tér és forma szoros egybeöltésén” alapul. (KÁLLAI 1944. 86 és KÖI 8, 2003. 126.)



6. Paul Cézanne: *Húshagyókedd (Pierrot és Harlequin)*, 1888  
Fotó Kállai Ernő hagyatékában  
Budapest, HUN-REN BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár,  
MKCS-C-1-11\_1453

modern művészetben „a kép maga is tisztára tárggyá jegecesedik” és „az ábrázolás teljesen formává hasonul”.<sup>8</sup>

A tér és a plasztikus tömörségű forma egységének szempontjából Kállai nézetei a Cézanne-recepció fő áramához – igaz, annak korai szakaszához – kapcsolhatók, hasonlóan ahhoz, amit a festő színértelmezéséről tart: a mester úgy valósította meg a plasztikus-monumentális formát, hogy egyúttal „fenntartotta, de még tovább is fejlesztette és bonyolította az impresszionista színeséget. Elemző látása a színbontást eladdig páratlan

8 Idézetek: KÁLLAI 1938b. Újraközölve: KÁLLAI 1981. 193 és KÖI 6, 2004. 78. Ezt az átalakulást hasonlóan látta Fritz Novotny is, aki a mester művei kapcsán „a kétdimenziós képsík képződményjellegét” emelte ki *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive* (Wien, Verlag Anton Schroll, 1938) című munkájában. Idézi HOFMANN 1974. 177.

9 KÁLLAI 1944. 18. Újraközölve: KÖI 8, 2003. 109. Ehhez még: Cézanne képein „a monumentális forma a színek végtelenül gyöngéd szövődékéből, az árnyalatok finom hasadású, kristályos szerkezetéből áll. [...] Színesen mintázta meg a tárgyak domborzatát és színesen mérte végig a tér mélységét. E színes távlati skálának minden fokát



7. Paul Cézanne: *Csendélet (komóddal)*, 1883–1887  
Fotó Kállai Ernő hagyatékában  
Budapest, HUN-REN BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár,  
MKCS-C-1-11\_1454

érzékenységgű fokra vitte”.<sup>9</sup> Kállai pontosan írja körül a Kurt Badt kifejezésével később cézanne-i *színformáknak*<sup>10</sup> elnevezett jelenséget: a rajzot és kontúrt is helyettesítő, koncentrált ecsetvonásokkal felvitt foltok rendszerét.

Kállai megfigyeléseinek eredeti vonása annak hangsúlyozása, hogy Cézanne a forma, a tér és a szín új felfogásával egyidejűleg megőrizte az atmoszférát. Ám ez korántsem valamilyen, festői eszközökkel a képbe transzponálható – impresszionista – hangulat, hanem szellemi-képzelteti erővel teljes, tiszta sugárzás: minden kép a *konstruktív logosz és eleven élet egysége*. Érzekelte, hogy a sokat emlegetett tektonika, szerkezet és konstrukció Cézanne-nál távolról sem személytelen és mértani jellegű, hanem titokzatos, „látomásos képi rend”;<sup>11</sup> s hogy Cézanne művészetének összetettsége olyan élő vizionárius egységre épül, melyben egyfelől a konstruktív szerkezetet átlelkesíti, étellel telíti az atmoszféra, másfelől az atmoszférát megszilárdítja, tagolja és értelmezi a festő „elemző látása” – vagy, ahogy Werner Hofmann írta: „töprengő keze”.<sup>12</sup> A cézanne-i forma-

szabatosan lerögzítette és elhatárolta a körülötte levőktől!” (Uo. 16, 18 és KÖI 8, 2003. 108.)

10 BADT 1956.

11 KÁLLAI 1981. 200. Kállai ebben az írásában és a *Tükör* lapjain (vö. 4. jegyzet) is a „varázslat” szót használta a cézanne-i elemző módszerrel ábrázolt valóság és a festői látomás egyidejűleg érvényesülő hatását érzékelve.

12 HOFMANN 1974. 176. A kétirányú folyamathoz: „Hogy falak, ablaküvegek és háztetők mértani idomaiban, épületek szögletes, súlyos tömegében milyen zárkózott, térnek és időnek szembe feszülő

akarát így az érzéki és a szellemi dimenziók kölcsönös áthatására irányul. Az *áthatás* festői megnyilvánulása az imént említett „látomásos képi rend”, mely rendre a valósághoz, természethez és motívumhoz kötött, ám mégis képes minden vászonra kerülő jelenséget – Kállai szavaival – „egy általános törvényszerűség világába emelni”.<sup>13</sup>

Utóbbi észrevételével Kállai a modern Cézanne-értelmezések lényegi pontját érintette, melyek – köztük Liliane Brion-Guerry kötete – a művek „atmoszférikus burkának” szellemi természetére, a „valóságos tér gondolati újjá alkotására”, az aixi mester festészetének „valóság feletti”, elvont tendenciájára mutatnak rá.<sup>14</sup> Kállai gondolatai néhány további szempontból is megelőlegezik Brion-Guerry megállapításait. Az atmoszféricusságon kívül ilyen az ábrázolt tárgy és a tér szerves-konstruktív egységének alapelve, valamint a cézanne-i színvilág „mozgó fényfonadék”-ként<sup>15</sup> tételezése. Idekívánkozik Max Raphael megkerülhetetlen Cézanne-interpretációja is. Kierlelt, második világháború utáni formájában a szerző a mester térkonceptiója kapcsán írja, hogy képein „[a] telített szubsztanciális tér materiális-dimenzionált helyekből áll össze” – ahol a „helyek” rendre a szín által keletkeznek. Ezt a teret „nem külső határai építik ki, majd töltik be meghatározott irányokban; a tér belülről kezdődik, hogy aztán valamilyen központi helyről terjeszkedjék kifelé. [...] Lehetséges, hogy a térbeli helynek ez az állandó öntranszcendálása a művészi valóság-mód határához vezet, amelyen túlhaladva ez valamiféle transzcendens világ jelévé válik.”<sup>16</sup> Raphael a Kállai által is érzékelt áthatásjelenséget – valóság/természet versus logosz/konceptió – így fogalmazta meg: „Cézanne egyszerre két fronton harcolt: a természettel szövetségbe a tiszta szellem ellen, és a szellemét vesztett empirikus természet ellen a kép-eszmével szövetségben, amely az övé és csak az övé volt.”<sup>17</sup>

A Cézanne-probléma kiemelkedő szerepet játszott a 20. század első felének művészeti irodalmában,<sup>18</sup> és

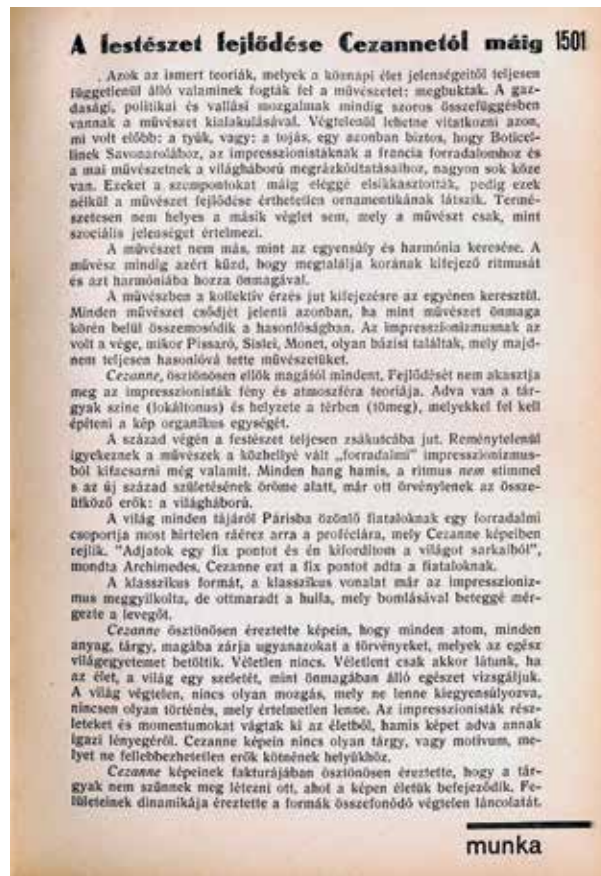
*élet lappang* [kiemelés tőlem – A. G.], arra Cézanne mutatott rá először.” (KÁLLAI 1944. 46 és KÖI 8, 2003. 115.) A gondolat – fordított megfogalmazásban – már az *Új magyar piktúra* lapjain is megjelent: „Cézanne piktúrájában az atmoszféra és modelé [sic!] érzéki burkolatát lépten-nyomon áttörő a sztereometriai elemek alkotta szerkezet.” (KÁLLAI 1990. 174 és KÖI 1, 1999. 203.)

13 KÁLLAI 1944. 21 és KÖI 8, 2003. 110.

14 BRION-GUERRY 1950 és BRION-GUERRY 1966. Magyarul: BRION-GUERRY 1981. 61, 74.

15 Uo. 68.

16 RAPHAEL 1993. 62–63. Raphael Cézanne-kutatásainak korai eredményeit Kállai is ismerhette, hiszen a szerző *Von Monet zu Picasso* című könyve (München, Delphin-Verlag, 1913), mely az aixi mester



8. Peterdi Gábor tanulmánya, *Munka*, 1936. május

elevenen élt Magyarországon is. Barcsay Jenő emlékezete szerint Kassák Lajos is könyvet szándékozott írni e tárgyban; lapja, a *Munka* közölte Peterdi Gábor Cézanne-tanulmányát (8. kép), valamint Bernáth Aurél *Magyar Művészetben* publikált elméleti cikke is számot vetett a kérdéssel.<sup>19</sup>

művészetét külön fejezetben taglalja, 1919-ig további két kiadást ért meg.

17 RAPHAEL 1993. 74.

18 A már idézett Fitz Novotny (vö. 8. jegyzet) mellett megemlítem az első tudományos igényű monográfiát (VENTURI 1936). Egy évvel később jelentek meg a festő levelei John Rewald gondozásában (*Paul Cézanne* 1937).

19 „Első ízben a harmincas évek derekán találkoztam vele [Kassákkal] az otthonomban, ahol meglátogattam. Egy tanulmányt készült írni azokról a magyar festőkről, akiknek a munkássága Cézanne festészetével rokon, azzal van kapcsolatban.” (BARCSAY 1975.) PETERDI 1936, illetve BERNÁTH 1937. Peterdi is megállapítja: „Adva van a tárgyak színe (lokátonus) és helyzete a térben (tömeg), melyekkel

A hazai hagyományt mégis mindenekelőtt Fülep Lajos írásai jelentették,<sup>20</sup> ám Kállai és Fülep álláspontja merőben különbözik, hiszen utóbbi kétségbe vonta, hogy Cézanne-nak köze lenne az impresszionista színbontáshoz: „Az anyag egységének és összetartozásának hatását csak összetartó színfoltokkal érhetette el. Az impresszionizmus analitikus eljárásával szemben a szintetikus felfogást vallotta magáénak (akárcsak Gauguin), s míg azok felaprózták, addig ő tömör, feszült, telített, nagy felületekbe osztotta szét színeit.”<sup>21</sup> Az erősen vitatható Gauguin-analógián túl Fülep elsősorban az impresszionizmusra adott radikális festői kritikaként, válaszként értékelte a mester művészetét. Fejtegetései között azonban megtalálható – és ez Kállainál kulcsfontosságú lett – az érzéki és a spirituális dimenziók áthatásának gondolata: Cézanne „fenntartja mind az anyag, mind a szellem elvét, de egyiket áthatja a másikkal. [...] Az egyensúly és a harmónia elve képviseli a determináló szellemi momentumot a valóságos anyagok valóságos színében megérezkiülve a súlyok tisztán materiális momentumával szemben.”<sup>22</sup>

A korai hazai Cézanne-értelmezések hátteréről írta Passuth Krisztina, hogy az nem nélkülözte a politikai dimenziót sem: „A modern gondolkodásuk számára Cézanne a magyar társadalmi alakulás szimbólumává, foglalatává válik. [...] Cézanne »leszámolása az impresszionizmussal« a magyarok számára nemcsak művészeti korszakváltás, hanem politikai tett, amely az eljövendő szellemi és társadalmi forradalom első lépéseként értelmezhető.” Passuth itt elsősorban Lukács György híres, *Az utak elváltak* című írására<sup>23</sup> és Fülep Lajosra gondol: „Fülep – akárcsak magyar kollégái [az 1910-es

évek körül] – Cézanne működésében nem annyira festői teljesítményt, mint inkább mozgalmat lát.”<sup>24</sup> Kállai azonban – bár nyilván tisztában volt a magyarországi recepciótörténet társadalompolitikai kontextusával – mindenekelőtt festői-szakmai és esztétikai-művészet-történeti perspektívából tekintett Cézanne piktúrájára, és jelentőségét is ebből ítélte meg.

Több érintkezési pont és megfogalmazásbeli hasonlóság adódik a Kállai-írások és Tolnai Károly (Charles de Tolnay) remekbe szabott tanulmánya<sup>25</sup> között, mely minden bizonnyal közrejátszott Kállai Cézanne-értelmezésének formálódásában. Tolnai szerint a festő művészetében „a tárgy még nincs meg, csak létesül a nézés által”; a dolgok „csak a legfinomabb színárnyalataik végigtapintásán keresztül nyerik el tárgyiaságukat”, és ehhez a mesternek „szeme érzékenységét végsőkéig kellett fokoznia (ezért az impresszionizmus vívmányainak elsajátítása), át kellett alakulnia teljesen nüánsz-figyelő világorgánummá”.<sup>26</sup> Ugyanakkor Kállai kétségkívül nem értett egyet Tolnai konklúziójával – hogy ti. Cézanne művészete egy „archaikus alapélményen” alapuló fejlődés *végpontja*<sup>27</sup> –, hiszen írásával éppen ennek az ellenkezőjét kívánta bizonyítani.

„Kezdetben vala Cézanne” – Kállai így, biblikus stílusfordulattal írta a *Cézanne, az ősapa* cikkből már ismert mondatot a kötet bevezetőjében, ahová a fametaforát is átültette: a festő „életműve hatalmas fatörzshöz hasonlítható, melynek nedve sok ágat és gallyacskát éltet”. A könyvből folytatom: „Ahány ág, annyi művészeti irány.”<sup>28</sup>

Amilyen átgondoltnak és kiforrottnak hat Kállai Cézanne-értelmezése – amelybe látens módon beépült a

fel kell építeni a kép organikus egységét. [...] Cézanne képein nincs olyan tárgy vagy motívum, melyet ne fellebbezhetetlen erő kötnének helyükhöz.” (PETERDI 1936. 1501.) Szövegében felbukkan az „absztrakt” terminus bírálata is: „Magam nem tartom helyesnek az »absztrakt« elnevezést, mert ha elfogadom, úgy minden kép absztrakt, viszont sokkal logikusabbnak érzem, azt mondani, hogy minden kép: reális.” (Uo. 1504.)

20 FÜLEP 1906; FÜLEP 1907a; FÜLEP 1907b. Idekívánkozik még Popper Leó *Idősebb Pieter Brueghel* című, Cézanne-t Bruegellel párhuzamba állító kiesszéje (POPPER 1910, újraközölve: POPPER 1983. 73–82) és Felek Gyéza *Cézanne hagyatéka* című írása (FELEKY 1912. 5–34).

21 FÜLEP 1974. I. 461–462.

22 FÜLEP 1923. 185–186. Újraközölve: FÜLEP 1971. 129.

23 LUKÁCS 1910. Újraközölve: LUKÁCS 1977. 280–286. Meg kell jegyezni, hogy az írásban Cézanne neve nem fordul elő. Viszont az 1913 körül keletkezett, utóbb *Előadás a festészetéről* címet kapott, eredetileg német nyelvű szövegében fontos szerephez jut: Lukács Cézanne „történetfilozófiai érzékenységéről” ír (az előadás vázlatában a „természetfilozófia” kifejezést használja). Itt fejt ki azt a véleményét is, hogy a mester csendéletei és portréi is *tájépként* értelmezhetők.

(LUKÁCS 1977. 820–821, 829.)

24 A két idézet forrását ld. PASSUTH 1998. 42–43, illetve 44.

25 TOLNAI 1924. Újraközölve: TOLNAI 1980.

26 TOLNAI 1980. 341, 349. Idekívánkozik, hogy Tolnai – nyilvánvalóan Lukács említett előadásának műfajokat „egységesítő” ötletéből kiindulva, de annak ellentmondva – Cézanne minden művét „csöndéletként” javasolja értelmezni.

27 „Nem »kezdet« Cézanne, hanem egy világkor lezárója, és félreértik őt azok, akik azt hiszik, hogy az ő primitívségét a tárgyteremtő nézés archaikus alapélménye nélkül is folytatni lehet. Ez az élmény volt éppen a cézanne-i világ egyetlensége, s éppen ez időhöz kötött.” Uo. 350.

28 KÁLLAI 1944. 7; KÁLLAI 1981. 201; KÖI 8, 2003. 105. A *Cézanne, az ősapa* – néhány eltéréssel – felsorolászerű kivonatát adja a később a könyvben szereplő művészeknek. Kimaradt a könyvből Leo Leuppi, Naum Gabo, Albert Marquet és Perrott-Csaba Vilmos. A cikkből hiányzik a könyv szövegében és/vagy képanyagában (ebben a sorrendben) megtalálható Frits Van den Berghe, Raymond Duchamp-Villon, Robert Delaunay, Juan Gris, Fernand Léger és Piet Mondrian.

témával kapcsolatos teljes erudíciója –, olyan komoly kérdéseket vet fel a „belőle sarjadó”, a művészetéből levezetett jelenségek köre. Kállai a „XX. század konstruktív művészete” feltérképezésekor külön tárgyalja az aixi mester színfelfogásához, külön a formái plaszticitásához és végül külön a sokrétű, szerkezetes (tektonikus) térképzéséhez rendelhető életműveket. E széttagolás oka – és Kállai nem is hagy kétséget e tekintetben –, hogy a cézanne-i komplexitás<sup>29</sup> teljessége követetlenség, és az „örökösök” jobbára e totalitásnak csupán egy-egy aspektusát ragadták meg és bontották ki: „Többen osztottak Cézanne festői örökségén. Voltak, akik a színt és a sokszínűséget ragadták magukhoz és fejlesztették tovább. Mások csökkentették a színt és túltették magukat a felület szerkezetes határain, hogy teljes figyelmüket a plasztikus ábrázolásra fordíthassák. Megint mások a plasztikus ábrázolást vetették el. [...] Az örökség olyan gazdagnak bizonyult, hogy el bírta ezt a specializálódást” – fogalmazta meg pozitív módon az „örökösök” programjának részvétényűségét Kállai.<sup>30</sup>

## Belmagyar viszonyok

Amikor a második világháborút követően, 1946-ban a *Cézanne és a XX. század konstruktív művészete* külföldi publikációja felmerült, a Kállai ambicionálta kiadás ügyét Svájcban segítő-intéző Max Bill nem titkolta a könyvvel szemben táplált súlyos elvi fenntartásait.

Bill 1941 januárja és 1952 augusztusa között Kállaihoz írott levelei<sup>31</sup> alapján fény derül kettejük éveken át tartó munkakapcsolatára. Ez a Budapesten élő, a háborús körülmények, a fojtogató politikai légkör és a represzív-provinciális kulturális közeg miatt egyre jobban elszigetelődő kritikus számára kezdetben, 1941–1943 között – a nyugati művészeti fejleményekről kapott friss információk révén – egyszerre jelentett szakmai és mentális segítséget. A levelek tartalma és a mellékelt küldemények – fotók, katalógusok, lapkivágatok – arról a művészeti világról és szereplőiről adtak hírt, melynek 1935-ig, hazatéréséig Kállai is aktív, alakító részese lehetett. Egy évvel a háború után a romok látványa és

a magyar társadalom morális állapota nyomasztóan hatott rá: „Az ország a fasizmus és a háború mérhetetlen anyagi és erkölcsi csődtömege alatt görnyed. A művészeknek, kevés kivétellel, nyomorult tengődés az életük. [...] Hivatalos művészetpolitikánkat a nyílt és rejtett érdekszálaknak úgy látszik szétéphetetlen kompromisszumos szövevénye köti még mindig a Hóman Bálint-féle múltból »átmentett« maradi, sőt ellenforradalmi alakokhoz és tendenciákhoz. A zavarosban langyosak, óvatos duhajok és szemérmetlen, ravasz konjunkturisták halásznak, és politikai jelszavakon nyargaló propagandisták oktatják a művészeket, hogy merre tartsanak. Vigasztalan helyzet, csömörletes látvány.”<sup>32</sup>

Idézett cikkében, 1946 nyarán Kállai megvallja: számtalanszor megfordult a fejében, hogy talán hibát követett el, mikor 1935-ben – némi hezitálás után – Németországból nem Svájcba, hanem haza, Magyarországra költözött. De a koalíciós évek reménykeltő jelenségei, az újra meginduló művészeti élet progresszív fejleményei, mozgalmi (a szabad publikációs és kiállításrendezői lehetőségek, az Európai Iskola, majd az Elvont Művészek Csoportja és a Galéria a 4 Világtájhoz létrejött, a Magyar Művészeti Tanácsban betöltött pozíciója és katedrája az Iparművészeti Főiskolán) közegében ismét kibontakoztathatta aktivitását. Ez a rövid, a demokrácia ígéretével kecsegtető három-négy éves korszak jól dokumentált és pozitív konnotációkat idéző mozzanatként rögzült az átfogó művészettörténeti és a Kállai-irodalomban is. Forgács Éva Kállai pályaképének felrajzolásakor 1945-höz érve így kezdi az adott időszak ismertetését: „A háború után teljes optimizmussal, nagy energiával vett részt a művészeti élet újjáteremtésében. [...] Úgy látta, eljött az a kor, amely végre igazolni fogja az egész század formateremtő útkereséseit, melyek addig még sohasem találkoztak az összes társadalmi réteg megértésével”.<sup>33</sup>

Különös tény, hogy 1946-ban – mindezzel párhuzamosan – Kállai továbbra sem szakított végérvényesen a Svájcba település gondolatával. Ennek szakmai alapjai is mutatkoztak: a harmincas évek végén tett utazásai és az említett küldemények révén „egyedülálló módon képben volt a svájci művészeti élet történéseivel és szereplőivel kapcsolatban. [...] Svájc egyfajta »minta-

29 A könyv *három* fejezetének némiképp ellentmondva Kállai néhány oldallal előbb *négy* összetevőben határozta meg a Cézanne által megteremtett „átfogó festői egység” összetevőit: (árnyalatokban gazdag) szín; (plasztikus tömörségű) forma; (egyszintű) sík és (sokrétű) tér. (KÁLLAI 1944. 21 és KÖI 8, 2003. 110.)

30 KÁLLAI 1944. 21 és KÖI 8, 2003. 110–111.

31 F. MIHÁLY 1963. Ebben Max Billtől 1941. január 4. és 1952. augusztus 8. között tíz Kállainak írt levél található.

32 KÁLLAI 1946a. Újraközölve: KÁLLAI 1981. 334–335 és KÖI 10, 2012. 92–93.

33 FORGÁCS 1981. 15.

állammá», példaképpé vált számára”.<sup>34</sup> Valóban, olykor egészen idealizált formában – bár a háború alatt játszott ellentmondásos szerepét sem elhallgatva – írt a több száz éves, „okos és emberséges toleranciájú” demokráciáról: „a bölcsen körültekintő és előrelátó, szabadelvű művészetpolitika minden formalisztikus esztétikai elfogultságtól mentesen, mindig csak a művészetben nyilvánuló eleven, teremtő erejű lényegét és a minőséget tartja szem előtt”.<sup>35</sup>

Az emigráció szándékát Bill leveleiből lehet kiolvasni – azzal a megszorítással, hogy a levelezésnek egyelőre csak az egyik oldala publikált; határozottabban a Bill-hez írott Kállai-levelek ismeretében lehetne fogalmazni. A svájci mestertől – 1991. október 19-én írott ez irányú kérésre – a következő választ kaptam: „Ön a Kállai-levelezés iránt érdeklődik. Megkísérlem megtalálni. Lehet, hogy sok egyébvel együtt rálelek egy dobozban. A levelezésem nagyon kiterjedt és nincs szisztematikusan rendszerezve. Baráti kapcsolatunk ellenére mi Kállaival folyton vitatkoztunk. Sohasem akceptáltam a teóriáit. Izgalmas partner volt, éppen mert ellentmondásra ösztönzött.” (Részlet az 1992. február 4-én kelt levélből).<sup>36</sup>

Mindenesetre Bill 1946. április 8-án – feltehetően Kállai 1946 tavaszán küldött leveleire reflektálva – ezt írta: „Nagyon is megértem, hogy Ön Svájcba szeretne

jönni. Ezzel a kívánsággal nincs egyedül! Ám ez nekem egyelőre nehezen kivitelezhetőnek tűnik. Azt hiszem, az lenne a legjobb, ha Ön a saját kormányához fordulna, és kulturális csere révén próbálna meg tenni valamit. Jelenleg nem látok más, financiálisan működőképes megoldást.”<sup>37</sup>

Ugyanebben a levélben Bill „a jövőt illetően több reményt lát”, és egy Kállai-kötet esetleges megjelentetésére tesz javaslatot, mely a *Bauhausbücher*hez hasonló, az Egyesült Államokban kiadni tervezett könyvsorozat (*Problems of Contemporary Art* vagy *Documents of Modern Art*) egyik darabja lehetne.<sup>38</sup> A Cézanne-könyv<sup>39</sup> – és esetleg egyéb Kállai-írások – német és/vagy angol nyelvű publikációja valószínűleg második, Svájcban kezdődő emigrációja szakmai és anyagi hátterét lett volna hivatva biztosítani – legalábbis szerzőjük elképzelése szerint.

Az áprilisi levelet azonban – egy megjegyzéséből mindenesetre úgy tűnik<sup>40</sup> – Bill nem adta postára, csak pár hónappal később, egy 1946. július 6-án kelt újabbal együtt.<sup>41</sup> Ez utóbbi volt az, amelyben Bill – Kállai illúzióit alaposan megtépázva – az említett, igencsak szókimondó kritikát fogalmazta meg a Cézanne-könyvvel kapcsolatban. A Kállai tervei meghíúsulása szempontjából sorsdöntőnek bizonyult levél egy részletét ideiktatom: „A Cézanne-könyvet érdeklődéssel néztem

34 KUMIN 2021. 55. Az idézett tanulmány ismerteti a Kállai–Max Bill-viszonyra épült svájci–magyar művészeti kapcsolatok eseményeit az 1930-as évek második felétől 1946-ig, és kitér a kettejük absztrakciófelfogásában mutatkozó különbségekre és módosulásokra is. A Kállai szakértelmére vonatkozó állítást Pataki Gábor is megfogalmazta már az 1990-es évek elején: „Im nächsten Jahr [1939] folgte eine weitere Reise in die Schweiz, wo sich das Vortragsturnee wiederholte und er ist zu einem Kenner der schweizerischen Kunst geworden.” PATAKI É. N.

35 KÁLLAI 1947b. Újra: KÖI 10, 2012. 129.

36 Végül Max Bill-től nem sikerült megkapnom a leveleket. A művész 1994. december 9-én elhunyt. Második alkalommal 1997 novemberében Bill fiával, Jakob Bill-lel folytattam ez ügyben ugyancsak sikertelen levelezést. Legutóbb 2017–2018-ban próbálkoztam, előbb Angela Thomas művészettörténésznek, Bill második feleségének és monográfusának írtam. Tőle tudtam meg, hogy a családdal kettéosztott hagyatékban a levelezés Jakob Bill-hez (Max, Binia & Jakob Bill Stiftung) került, aki újabb megkeresésem után megtalálta a kért leveleket, de hosszas üzenetcsere után sem küldte el a másolatukat (még elolvasásra sem). Viszont érkezett tőle egy táblázat, ahol időrendben sorakoznak a nála őrzött Kállai-levelek, szám szerint tizenhárom darab az 1940–1949 közötti évekből és egy levelezőlap 1939-ből. Újabbban, 2022-ben a szentendrei Ferenczy Múzeumi Centrum próbálta tőle megszerezni a leveleket egy tervbe vett Európai Iskola-kiállítás alkalmából, de nem járt sikerrel. Nem világos, hogy Jakob Bill miért nem hajlandó segíteni a magyarországi Kállai-kutatást.

37 F. MIHÁLY 1963. 68. A Jakob Bill-től kapott lista szerint 1946-ból öt Kállai-levél (február 11., március 19., május 5., október 9., november 11.) van a birtokában. Hasonlóan fontos információkkal szolgálhatna

az a nála lévő hat további Max Bill-levél is, amely nincs meg a Kállai-hagyatékban (1939. június 23., 1940. március 7., 1943. szeptember 9. és 29., 1946. november 29., 1949. október 28.).

38 Bill részletesen taglalja a megjelenés egymást követő lépéseit és a pénzügyi feltételeket. A könyvsorozat terve végül kútba esett, a Kállai-kötet sem valósult meg.

39 KÁLLAI 1944.

40 A két levél szövege közé ezt a mondatot illesztette: „fortsetzung zu vorstehendem, und nicht abgesandtem brief an kallai”. Ld. F. MIHÁLY 1963. 69.

41 A levelezés történetét Árvai Mária is megkísérelte rekonstruálni, de ő megengedőbben azt írja, hogy „[a] levelek tanúsága szerint Kállai szerett volna Svájcba *utazni* [kiemelés tőlem – A. G.]”. ÁRVAI 2018. 22. A két levél megírása között érkezett Zürichbe az egyiptomi származású Makarius Sameer, a Kállai-iniciálta „elvont művészek” csoportjának fiatal képviselője, aki az Európai Iskola és az „elvontak” tagjaitól Budapesten megvásárolt grafikai lapokból – Kállai ajánlásával és Max Bill segítségével – 1946 őszén kiállítást rendezett a Galerie des Eaux-Vives-ben. Az első – először el nem küldött – levélben Bill „legalább két, de ha lehetséges, három” példányt kért a Cézanne-könyvből és feltehetően az 1946. május 26-án megnyílt *Elvont művészet első magyar csoportkiállítása* katalógusából, amely Kállai tanulmányát is tartalmazta. A kiadványokról minden bizonnyal egy korábbi Kállai-levélből értesült. Az 1946. július 6-án kelt Bill-levélből tudjuk, hogy a szóban forgó könyvet és katalógust időközben megkapta Makariustól, és kritikái észrevételeit szinte azonnal megírta. (Vö. ÁRVAI 2018. 22–23.) Tehát látható, hogy 1946-ban a két „projekt” – a zürichi magyar kiállítás és a Cézanne-könyv ügye –, melyekben Kállai érdekelt volt, párhuzamosan futott.

át [kiemelés tőlem – A. G.], és rátaláltam megtisztelő jelenlétemre. Mindent egybevetve számomra nem tűnik különösebben előremutatónak, és nem jellemzi egyértelműen a Cézanne óta lezajlott fejlődést. Nincsenek jelen a fontos kisugárzások Cézanne-tól a Delaunay–Klee-irányba, és a Malevics képviselte fejlődés is fontosabb lenne a teljes magyar »naturalizmus«-nál. Helytelennek tűnik, hogy Hélión, bár évek óta naturalisztikusan fest, jelen lehet, míg Vantongerloo, aki egyike a legjobb Cézanne-követőknek, vagy akár Mondrian, nem. Jelen formájában nem ajánlhatom a könyvet az amerikai kiadónak, főleg, mert még Moholynak is ítéletet kell alkotnia arról, vajon fordítható és publikálható-e angolul. Ebben az állapotában *belmagyar viszonyok számára íródott* [kiemelés tőlem – A. G.], miként ezt Ön is írja. A kiadó elvi beleegyezése fennáll egy igen szigorúan nem-romantikusra átdolgozott változatra. A terjedelem kissé túlzott. Azonban mint bevezetés, nekem nagyon jónak tűnik. A fotók beszerzésében segítségére leszek Önnek, ha elküldi a könyv új szerkezetének tervét. Teljesen elhibázottnak látom a Chirico- és a Moore-jelenség bekebelezését, miközben Delaunay a St. Séverin utáni Napkorongjaival és hasonló képeivel Kupka is fontosabb lenne, és ne feledkezzünk meg az egészen korai Kandinszkij-tájakról, melyek aztán Kompozíciókká alakulnak át. Van némi anyagom, melyet ez irányban rendelkezésére bocsáthatok (természetesen: kölcsön!). A kitekintés az építészetre hézagos. Vagy ki kellene bővíteni kissé (Wright, Rietveld, Mies van der Rohe), vagy elhagyni.<sup>42</sup>

Azt, hogy Kállai – aki, bár kérését tekintve kiszolgáltatott helyzetben volt, mégiscsak tizennyolc évvel volt idősebb Billnél, és már harminc évet töltött el a pályán – ténylegesen el- és megfogadta-e a baráti kapcsolat ide vagy oda, meglehetősen pattogásra sikerült bírálatot, és elkészítette-e a könyv „új szerkezetét”, nem tudjuk egészen biztosan. A jelek arra mutatnak, hogy nem. Feltehetőleg „elengedte” a dolgot, hiszen éppen ebben az évben, 1946-ban kulminált már említett, sokirányú aktivitása. Mindenesetre a Magyarországon őrzött, 1961-ben kettéosztott Kállai-hagyatékban sem a Cézanne-könyv német változatának, sem az átdolgozott szerkezetnek nincs nyoma.<sup>43</sup> Ehhez még azt is érdemes hozzáfűzni, hogy Bill, mivel – akárcsak a levelében meg

nem nevezett New York-i kiadó<sup>44</sup> – nem tudott magyarul, valójában nem „olvasta”, hanem, mint írja is: „átnézte” (*durchgesehen*) a könyvet.

Ezzel együtt Bill kritikáját – Kállai iránti minden tiszteletünkkel együtt – mai szemmel nézve el kell fogadnunk; különösen Kazimir Malevics, Paul Klee és František Kupka kimaradását, valamint Giorgio de Chirico és Henry Moore „bekebelezését” illetően. A kötet reprodukciói alapján ugyanilyen problematikusnak látszik *A szín* című fejezetet Henri Matisse-ra építeni; ráadásul a rá vonatkozó fejtegetésekben maga Kállai írja, hogy a festő „sutba dobta a cézanne-i képalkat térbeli bőségét”, hogy a „temérdek elaprózott színárnyalatot néhány erős ellentéttel foglalta össze”, és hogy „aminek Cézanne-nál szigorúan *építményes* szerepe volt, az Matisse kezén már könnyebb fajsúlyú, *dekoratív* jelleget öltött”.<sup>45</sup> Éppen színfelfogásuk különbözősége alapján lehet a két mestert legélesebben elhatárolni egymástól. A „klasszikusok” közül így látta ezt Johannes Itten is, aki szerint Matisse „lemondott a színek modulálásáról, és újra egyszerű, világító színfelületeket helyezett egymás mellé”, és így látta Malevics is, aki Matisse „kolorizmusát”, „színfelületfestését” Cézanne „tulajdonképpeni festészeté”-vel állította szembe.<sup>46</sup> Lossonczy Tamás pedig, aki Kállai egyik művészfavoritjának számított ekkoriban, 1945. július 4-én ezt jegyezte fel naplójába: „A felületes emberhez mindig közelebb áll a felületi optikai (Matisse!) túlsúlyú munka.”<sup>47</sup>

A könyv *Bevezetőjéből* tudjuk, hogy az eredeti előadást Kállai utóbb úgy dolgozta át, hogy megtartotta a vetítést idéző tagolást (római számmal jelzett kékpek és hozzájuk tartozó elemzések), de az arányokat a magyar művészet javára módosította. Ezt ugyan erényként kommunikálta, ám ezzel a köztölt anyag minősége óhatatlanul egyenletlenné lett, és egyidejűleg a helyi érdek, a lokális provincializmus szelleme is belopózott a lapok közé – annak ellenére, hogy ő maga „szigorú, tárgyilagos rendszerezés”-nek minősítette válogatását. A külföldi kiadás legfőbb elvi akadályának a „konstruktív művészet” kontextusában a „magyar naturalizmus” bőséges szerepeltetése bizonyult, és hogy a könyv – mint azt levelében Bill is felrötte a szerzőnek – elsősorban „belmagyar viszonyok számára íródott”, továbbá az, hogy a svájci művészeknek

42 F. MIHÁLY 1963. 69–70.

43 Ezúton mondok köszönetet Pataki Gábor, Huth Július és Százados László kollégáim segítségéért, akik a HUN-REN BTK Művészettörténeti Intézet Adattárában és a KEMKI (Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet) gyűjteményében ellenőrizték a szóban forgó kéziratok meg nem létét.

44 Hogy egy amerikai, valószínűleg New York-i kiadóról lett volna szó, az Bill 1946. április 8-án kelt leveléből derül ki. Ld. F. MIHÁLY 1963. 68.

45 KÁLLAI 1944. 22 és KÖI 8, 2003. 111.

46 ITTEN 1978. 14; MALEVICS 1986. 42.

47 LOSSONCZY 2004. 32.

személyes fenntartásai is voltak Kállai „romantikus” művészetszemléletével kapcsolatban.<sup>48</sup>

Kétségtelen, hogy Kállai kritikai pozíciója a magyarországi kulturális klímában a harmincas évek végére engedékenyebbé vált. Az egyetemes európai mérce mellett kimondva-kimondatlanul megjelent egy másik is, mely a „római iskola” újklasszicizmusa, a műcsarnoki posztnaturalista szalonművészet és a hivatalos neobarokk reprezentáció ellenében minden életerős esztétikai megnyilvánulást rokonszenvvel kísért. A kötet remek Cézanne-, Georges Braque-, Fernand Léger-, Piet Mondrian-, Auguste Herbin- és a közjük fűzött Berény Róbert-, Tihanyi Lajos-, G. Dénes Valéria és Martyn Ferenc-elemzései után Kállai „más vizekre érkezik”: „[...] most szándékosan fékezek, és hagyom, hogy a fejlődés sodra meglassulva nyugodt öböllé szélesedjék. Itthon vagyunk, magunk között, a hazai művészetnek egészben véve szelídebb és tempósabb ütemű tájain.”<sup>49</sup> Kállai értéktételezésében ekkor megfértek egymás mellett a Gresham-kör „léleklátó”, posztimpresszionista természetfestői, a kibontakozó hazai elvont-szürreális absztrakció képviselői és az igen tágasan értelmezett „konstruktív” tendenciák is. A fokozatosan szélsőjobbra tolódó politikai viszonyok közegében, a háborús évek félelmet keltő légkörében engedékenységének fő oka az *értékkörzés, az értékmérés* szándékában keresendő.

A semleges Svájcban élő Max Billnek nem voltak részletes információi a magyar belpolitikai helyzetről, és nem lehetett maradéktalanul tisztában Kállai egzisztenciális nehézségeivel, személyes fenyegetettségével sem.

<sup>50</sup> A háború idején írott leveleiből kitérni: a művészeti színtér Svájcban többé-kevésbé zavartalanul működött – bár közös, többnyire a Bauhausból vagy a nemzetközi színtérről ismert barátaiak elrejtőzéséről vagy emigrációjáról tudomást vett és hírt adott –, karrierjének építése, ha nem is akadálytalan, de folyamatos volt. Ilyen körülmények közepette az ekkor a harmincas éveiben járó Bill meg tudta őrizni a progresszív művészetet illető elvi intranzigenciáját, és ennek perspektívájából gyakorolt bírálatot Kállai engedékenységén.<sup>51</sup>

Közel húsz évvel korábban, az *Új magyar piktúra* lapjain Kállai leggyakrabban használt kifejezése a „tektonikus” és a „szerkezetes”, míg a Cézanne-könyvben a „konstruktív” lesz uralkodóvá. Nem pusztán stíláriis kérdéssről van szó. 1924 körül, az *Új magyar piktúra* írása idején, az izmusok eleven közelségében a *konstruktív* jelző leginkább a konstruktivizmus jegyében született absztrakt geometrikus művekre vonatkozott, és jelentéskörnyezete radikális-avantgárd szellemet asszociált. Kállai az idő tájt rendkívül takarékosan bánt ezzel a minősítéssel. Könyve az aktuális progresszió<sup>52</sup> szemszögéből szigorú bírálatokat is tartalmazott – mindenekelőtt Berény, Bernáth, Derkovits Gyula, Medgyes László és Perlrott-Csaba Vilmos művészetével kapcsolatban. Láta az „elvont térszerkezeti problémákra”, a Cézanne-örökségre leselkedő veszélyt, hogy a festők közül, akik ezen az úton elindultak, végül sokan „vagy beérték a naturalista és impresszionista természetábrázolás mérsékelt átszervezésével, vagy a kifejezésre törő hangulatok laza festőiségébe olvadtak”. Ugyanakkor a magyar művé-

48 Ez a fenntartás bizonyos tekintetben fordítva is állt: Kállai a Bill képviselte konstruktív-konkrét művészetet látta kritikusan. Egy naplóbejegyzésében a kor realitásaival számot nem vető – és ebben az értelemben inadekvát – „csillogó-villogó csodavilág”-nak nevezte a problémátlan konstruktivista szemléletet. (PATAKI É. N. 4.) Korábban idézett cikke (KÁLLAI 1947b) végén pedig ez áll: „úgy látszik, hogy az a ridegen észelví józanság, tárgyilagosság és pontosság, mely a svájci képzőművészetben [...] sokszor annyira ellene van a magyar természetnek, az erősen mérnöki kötelmek alá rendelt modern építészetben inkább helyénvaló.”

49 KÁLLAI 1944. 94–95 és KÖI 8. 2003. 127. Ugyanezt – a maga ironikus módján – Erdély Miklós így fogalmazta meg: „[...] úgy tűnik, az idegenek vakok az értékekre, amelyeket itthon annyi gyöngédség vesz körül. [...] [Idehaza] okosabb a lépéseket visszafogni, a lihegésnek és kapkodásnak már semmi helye: úgy kell tenni, mintha a saját tempójuk nemzeti sajátosság volna. Az időtlenség ege alatt botjára támaszkodó, lassú bölcsesség általános művészi magatartássá vált, a komor és mozdulatlan pásztorok gyűrűjében minden szellemi mozgás izgágaságnak számít, néhány megvető pillantástól lefékeződik és megszegyenülten elül.” ERDÉLY 1991. 93–94. Az említett képelemzésekhez Kállai gyakran felhasználta korábbi írásainak sikerült megfogalmazásait. Például Braque esetében hosszabb passzusokat vett át egy 1938-as cikkéből (KÁLLAI 1938b, újraközölve: KÁLLAI 1981. 186–193 és KÖI 6, 2004. 70–78).

50 Vö. KÁLLAI 1938a. Újraközölve: KÁLLAI 1981. 265–270 és KÖI 6, 2004. 102–107. Utóbbi kiadás jegyzetei közlik a Kállai és az általa menedzselte, az École de Paris szellemét képviselő hazai festők ellen a *Magyarság* című szélsőjobboldali napilapban megjelent antiszemita cikkek részleteit. Kállai a Cézanne-könyv Márffy Ödönről szóló bevezetésében is mintegy válaszul a *Magyarság* cikkeire: „Egyike legfranciásabb kultúrájú művészeinknek. De íme, ez a kitűnő iskola, az a bizonyos »École de Paris« korántsem válik általmára rapszodikus villanó, röpké futamokra és briliáns rögtönzésekre lendülő, jellegzetesen magyar temperamentumának.” (KÁLLAI 1944. 30, újraközölve: KÖI 8, 2003. 113.) Az itt felbukkanó – az idézett helyen éppenséggel a „zsidó szellemiség” vádját visszautasítani szándékozó – nemzetkarakterológiai kifejezések problematikus voltáról ld. később.

51 Billnek személyes tapasztalatai voltak a náci Németországból Svájcba irányuló emigrációról. 1935–1936-ban az antifasiszta emigránsokban potenciális „kommunistaveszélyt” látó svájci rendőrség látókörébe kerültek az általa segített menekülők. LD. THOMAS 2008. 474–477, 482–491.

52 A progresszió kifejezést itt és a következőkben sem a modern/modernizmus szinonimájaként alkalmazom, hanem *radikális kortárs művészet* értelmében, ahol a kortárs művészetet a *kor/korszak* aktuális kulturális és művészeti diskurzusaihoz történő, a lokális perspektívát sem nélkülöző *hozzászólásnak* tekintem.

szet „stílusbeli jellegzetességének” tartotta natúrához kötöttségét, azt a tulajdonságát, hogy „természetes formaképzeteit az anyagi ösztönöknek milyen áthatlan sűrűje üli meg”.<sup>53</sup>

A Cézanne-könyvben lépten-nyomon előforduló „konstruktív” kifejezés azonban már pusztán a „szerkezetes” vagy „építményes” szavak – olykor a szóisméltést elkerülő – szinonimája. A kötet e központi kategóriája híján van minden avantgárd felhangnak és reminiscenciának; egzakt művészettörténeti szakszó, *terminus technicus* csupán. Ami az *Új magyar piktúra* gondolatmenete szerint még – igen szokimondóan, kritikai éllel – „szerkezetes naturalizmus”, az a negyvenes évekre „Cézanne-ből eredő konstruktív stílusfejlemény”-nek és – egyre mérsékeltebben – „konstruktív készség”-nek vagy „konstruktív alkat”-nak, „szerkezeti gerinc”-nek minősül – például Szobotka Imre, Márfy Ödön és Egry József esetében.<sup>54</sup> Kállai 1935–1944 között született írásiban gyakran találkozhatunk a „keleties életbölcsetség”, a „bölcse félrevonulás” megfogalmazásokkal és a természet gondosan összegyűjtő jó kertész metaforájával. Ezek rendszerint pályájukat a progresszió szellemében, az izmusok jegyében vagy azok eredményeihez igazodva kezdő, már beérkezett, tekintélyes, középgenerációs hazai mesterekre vonatkoznak, akik szinte kivétel nélkül konszolidálták művészetüket – méghozzá pontosan úgy, ahogy azt Kállai az *Új magyar piktúrában* megelőlegezte: posztimpreszionista-naturalista festőiségben, „színképrázatokban” oldották fel az izmusok tanulságait.

Sajátos ellentmondás húzódik meg ekkor Kállai művészetszemléletében. Olykor – az európai stílusfejlemények és aktuális problémáik ismeretében – bírálja ezt a tendenciát, máskor – a hazai művészet „természetes kötöttségének” mint nemzeti sajátosságnak elve alapján<sup>55</sup> és a Horthy-kori kultúra háttérére előtt – a jelenséget szükségszerűnek látva a „szerkezetiség és festőiség érett

egyensúlyá”-ról, „az érzéki és a belső forma” egységgé ötvözéséből eredő „különös magyar »időszerűség«”-ről beszél.<sup>56</sup>

Az európai és a „belmagyar” időszerűség kettős értékrendje között tatóngó szakadékok a Cézanne-könyvben Kállai úgy tudja áthidalni, hogy *szintézis*nek láttatja a hangulatba oltott szerkezetességgel operáló hazai természetfestést. Nagy elhithető erővel és szívós érveléssel bizonygatja képelemzéseiben, hogy „a Cézanne-hoz fűződő konstruktív stílusfejlemények, miként Európa-szerte, az új magyar művészetben is milyen jelentősek és teremtő erejűek”.<sup>57</sup> Ám ha összevetjük a könyv nemzetközi és magyar képanyagát, látni fogjuk: a Cézanne-ből eredeztethető egykori progresszió mint hagyomány Magyarországon ez idő tájt már korántsem csak progressziót éltet. Engedékenységét, értékörző álláspontját Kállai 1942-ben így indokolta: „[...] azért, amiért negyven-ötven éves mestereinkben nincs meg a kifejező- és szerkesztőerő aktivista lendülete, sem a tiszta formai képzelet, korántsem tartom őket kevésbé értékes művészeknek. Abból a türelmetlen programfanatizmusból már régen kijózanodtam, ha úgy tetszik: kiöregedtem, amely a művészetet csak a társadalmi és világnézeti vagy éppenséggel politikai aktualitás szemszögéből képes látni.”<sup>58</sup> Érvelésének támadható pontja, hogy a védelmébe vett posztimpreszionizmussal – vagy, ahogy Bill nevezte: magyar naturalizmussal – szemben *nem* társadalmi-világnézeti-politikai, hanem szakmai-esztétikai kifogások támaszthatók: a kortárs európai művészeti fejleményekkel és képi-plasztikai problémákkal eleven kapcsolatot tartó hazai progresszió fő áramának „nyugodt öbölbe” kormányzása, lendületének megtörése írható a számlájára.<sup>59</sup>

A tizenkét magyar festő felvonalatásával – „seregszemléjével” – Kállai szerint „beigazolódik a Cézanne-ből eredő konstruktív stílusfejlemények példátlanul messze hordó ereje és sokoldalúsága”.<sup>60</sup> Ez a „messze hordó

53 Idézetek: KÁLLAI 1990. 168 és KÖI 1, 1999. 200.

54 KÁLLAI 1944. 95, 102, 30, 96 és KÖI 8, 2003. 128, 130, 112–113, 128.

55 Közel negyedszázaddal később Németh Lajos hasonló módon jellemezte a modern magyar művészetet: „eredendően szubjektív, emocionális és indulati” jellegét, romantikus „lírai pátozát” és a „valóságélményen” alapuló „természetelvűségét” emelte ki. In: NÉMETH 1972. 153–155.

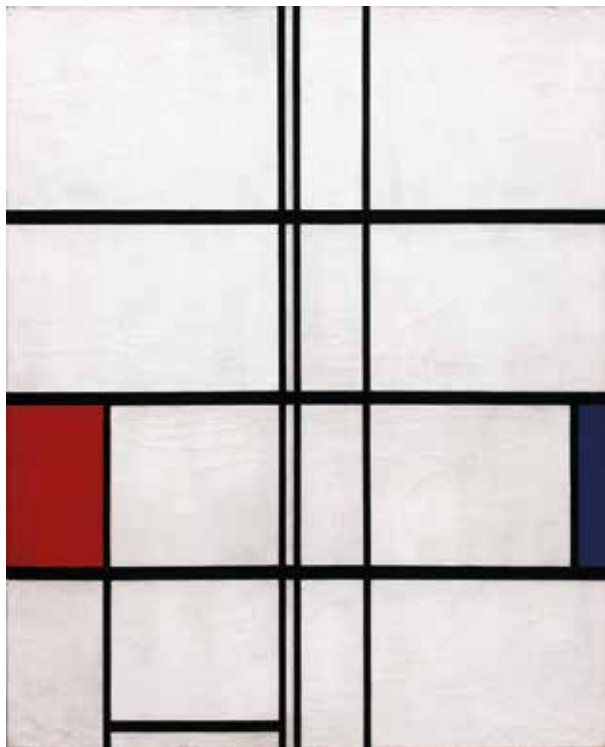
56 Ld. például KÁLLAI 1937 és KÁLLAI 1941. Újraközlve: KÁLLAI 1981. 248, 288, 290 és KÖI 3, 2002. 240.

57 KÁLLAI 1944. 7 és KÖI 8, 2003. 105.

58 KÁLLAI 1981. 298 és KÖI 6, 2004. 203. A beszélgetés egy Szalay Lajos grafikussal lezajlott, a korszerűségről folytatott polémia rögzítése, mely a *Magyar Csillag* 1942. januári számában jelent meg.

59 „[...] számosan úgy vélik, hogy a Gresham helytelen irányba terelte a magyar képzőművészet útját, felelős azért, hogy az avantgarde törekvések háttérbe szorultak, nagy művészeti tekintélyével nem a fejlődést szolgálta.” (NÉMETH 1976. 6.) Gadányi Jenő már az 1930-as évek végén hasonlóan vélekedett: „A kubizmus volt az utolsó kísérlet, amelyben az alkotásért feláldozott valóságkép az irányzat tovább fejlődésének akadálya lett. Választani kellett. Vagy túlhaladni a kubizmuson, vagy visszamenni az előbbi művészetideológiák valamelyikéhez. A legtöbb művészen bizalmatlanság élt a jövő iránt és ezért visszafordult. Az élet titkainak további feltárása helyett egy már túlhaladott festői szemléletmód kipróbált útját választotta. Így történt, hogy modern festészetünkben ma túlteng a posztimpreszionizmus.” (GADÁNYI 1938. 2072.)

60 KÁLLAI 1944. 95 és KÖI 8, 2003. 128.



9. Piet Mondrian: *Composition en blanc, rouge et bleu*, 1936  
Olaj, vászon, 98,5 × 80,3 cm  
Stuttgart, Staatsgalerie, ltsz. 2753

erő” – az expresszív tendenciák és így Szobotka, Farkas István, Domanovszky Endre, Derkovits és Dési Huber István beemelése – azonban szétfeszíti a kötet elméleti körvonalait és kikezdi alapépítményét. Kállai minden stiláris képességét latba veti, hogy a divergáló elemeket összefogja; efféle bravúrjai ellenére képelemzéseiben applikációnak, ráolvasásnak tűnnek az egyes művek és életművek kapcsán kényszeresen ismételtetett, a „konstruktív” vonásokat bizonygató mondatok. A hazai festők „seregszemléje” érdekében Kállai vitatható extrapolációkat hajt végre, lépésről lépésre távolodik a cézanne-i képfelfogástól, és ezáltal a „magyar fejezet” (a XLII.-től az LIV. reprodukcióig) csaknem parttalaná, élelenné tágítja a kötet fókuszát.

Disszonáns mellékhangok a könyvben lépten-nyomon felbukkanó, kifejtetlen, evidenciaként tálalt nem-

zetkarakterológiai minősítések. Például a Braque és Picasso összevetésekor emlegetett eltérő „nemzeti temperamentum” Franz Marc és Chirico esetében a „misztikus germán révület” és a „jellegzetesen mediterrán plaszticitás” ellentétében érhető tetten; Marcel Gromaire és Lyonel Feininger kapcsán előbbi művésze „darabos és nehézkes flamand-germán formákkal érintkező [...] gallo-latin tömörségű és plaszticitású látomás”, míg utóbbinál a „germán metafizika érzelmes és romantikus hangulattá” szelídül.<sup>61</sup> Funkciójuk sem világos: jóindulatú megközelítésben talán az eredetileg élıszóban elhangzott szövegből maradtak vissza, ahol az előadó – esetleg – valamiféle „fogódzónak” szánhatta ezeket a nem szakmabeli közönség számára.

Érdekes, hogy Léger „dekoratív jellegű” kompozíciója után Kállai merész ugrással Mondrian festészetéhez ér. Az elemzésre kiválasztott művet – újabb svájci vonatkozásként – korábban „egy bázeli patríciuscsalád gyűjteményében” látta. Mondriant a Cézanne-ból levezetett fejlődés „absztrakt végletének” minősítve az École de Paris és az Abstraction-Création (Jean Hélion, Herbin és Martyn) felé lép tovább (9. kép).<sup>62</sup> Nem érezte szükségét, hogy Mondrian nemzetközi kontextusát (de legalább a plasztikai fejezetben szerepeltetett Max Bill előzményeként kulcsfontosságú Theo van Doesburgot és a *De Stijl* körét), vagy a hazai geometrikus absztrakciót (Kassák, Bortnyik Sándor, Forbát Alfréd, Péri László, Moholy-Nagy László, bár utóbbi neve megtalálható egy zárójeles felsorolásban) beemelje a kötetbe. 1925-ben, az *Új magyar piktúra* lapjain – éppenséggel a hosszú Cézanne-elemzésből levezetett *Kubizmus és konstruktivizmus* fejezetben – mindegyiküket megtaláljuk.<sup>63</sup> Tizenöt évvel későbbi mellőzésükben közrejátszhatott, hogy Kállai időközben revízió alá vette a konstruktivizmusról korábban alkotott véleményét: a harmincas években, majd a háborús katasztrófa történelmi tapasztalatának birtokában nem tartotta aktuálisnak, sőt kudarcra ítéltnek látta az optimista-utópikus „modern” társadalomtervezést és a hozzá kapcsolódó művészi kísérleteket.

Azonban szögezzük le: Kállai az értékőrzés közepette, a „különös magyar időszerűség” reprezentánsai mellett mindvégig tisztán látta, hogy kik lennének az akkortájt vékony érként csörgedező hazai kortárs progresszió „európai korszerűséghez” is mérhető képviselői. Amíg

61 KÁLLAI 1944. 68, 86, 92 és KÖI 8, 2003. 121, 126–127. Az ilyen megnyilvánulások Kállai egyéb írásaiban is felbukkannak. Részletes vizsgálatuk szétfeszítené e tanulmány kereteit.

62 KÁLLAI 1944. 74–80 és KÖI 8, 2003. 123–124. A XXXII. számú kép: Piet

Mondrian: *Composition en blanc, rouge et bleu*, 1936, olaj, vászon, 98,5 × 80,3 cm, Staatsgalerie Stuttgart, no. 2753. Kállai leírásában felcserélte egymással a kék és vörös négyzög helyzetét.

63 KÁLLAI 1990. 168–198 és KÖI 1, 1999. 200–215.

a politikai helyzet engedte, 1944 márciusáig cikkeket és katalógusbevezetőket írt többek között Vajda Lajos, Martyn, Lossonczy, Ámos Imre, Bán Béla, Barcsay, Gádányi Jenő, Bene Géza, Paizs-Goebel Jenő művészetéről, és kiállításokat rendezett munkáikból.

Kállai kritikus-teoretikus pályája a harmincas évek-től két párhuzamos vonalon haladt. Az egyik az 1932-ben publikált *Bioromantika* cikk<sup>64</sup> közzétételétől az „elvont művészet”, elsősorban a már szkeptikusan szemlélt, egzisztenciális és morális válságba jutott modernitás szellemét képekké-szobrokká formálni képes *nonfiguratív szürrealizmus* (szürrealista absztrakció) volt.<sup>65</sup> A másik pedig, hazatérése után, 1935-től a lokális színtér adottságaira adaptált Cézanne utáni – mint láttuk, szélesen értelmezett – „konstruktív” vonásokat, formai tendenciákat mutató hazai ábrázoló művészet.

Bioromantika-elmélete és a hozzárendelt produkció (például Kurt Seligmann, Fritz Kuhr, Fritz Winter, Richard Oelze és František Foltýn, majd a magyar „elvontak” festészete) Kállai szerint egyszerre képes az anyagi létezők és a szellem struktúráit, valamint a természet és a lélek mélyvilágában meghúzódó közös, nemritkán démoni erőket is értelmezni-megjeleníteni. Itt a bergsoni *élan vital* – Kállai kifejezéseivel az „életesség”, másutt „életkonstrukció”; cézanne-i kontextusban az „eleven téri erők” – képi-plasztikai manifesztációjáról, egyféle totalitásvízióról van szó. E vízió háttérében azonban – ahogy azt már a *Művészet veszélyes csillagzat alatt* bevezetőjében Forgács Éva s utóbb Monika Wucher is megállapította – a harmincas évek elejétől ott munkál a félelem, a szorongás. 1932 – ez a világválságot követő korszak: a szélsőjobb oldali hatalmak, az agresszív gazdasági erők térnyerése és a fasizmus ideológiájára fogékony tömegek együttes fenyegetése, mely elől az elszigetelt, atomizált, elutasított kortárs művészetnek menedéket kell találnia.<sup>66</sup>

Kállai spirituális töltésű, de a természethez, a jelenvaló léthez kötött, látszólag „kvázi vallásos” hangvételű<sup>67</sup> művészetfelfogását – melyet a hazai radikális „elvont művészek” csoportja és 1947-ben *A természet rejtett arca* című tanulmánya reprezentált<sup>68</sup> – mintegy tág „keretbe” foglalta 1935 után folytatott hazai értékmentő kritikai tevékenysége, majd az 1944-ben kiadott Cézanne-könyv.

Max Billt Kállai teóriájának „romantikus”, spirituális vonatkozása provokálhatta leginkább – bár a Cézanne-könyvben ennek csak nyomait lehet felfedezni –, aki minden bizonnyal ismerte a németül olvasható Kállai-írások szellemiségét, és aki az ellenkező pólust: a tárgyilagos-racionális, matematikai-algoritmikus alkotói gyakorlattal, színtani ismeretek alapján létrehozható *konkrét művészetet* képviselte; sőt annak elméleti kidolgozásában is aktív szerepet játszott.

1946-ban Kállai két tűz közé került: a hazai művészeti színtér egyes – paradox módon egyszerre konzervatív és/vagy „balos” – szereplői azt a radikalizmusát tartották túl soknak, amely Max Bill számára túl kevésnek, kompromisszumosnak bizonyult. Ám ebben az évben még úgy tűnhetett, Kállai kezelni tudja a magyar helyzetből következő konfliktusokat; az absztrakt művészetet ért támadások szakmai-esztétikai mederben tarthatónak látszottak, melyekre voltak válaszai és ellenérvei. Alig egy év múlva ez lehetetlenné vált: az absztrakt/nem absztrakt vitában<sup>69</sup> rejlő megosztó potenciált felismerte a belpolitikában egyre nagyobb teret foglaló kommunista párt. Ezzel a téma, az egymásnak feszülő vélemények és az azokat képviselő személyek egyaránt *instrumentalizálódtak*; egy valójában rendszerint alternatív-marginális – bár alapvetően baloldali érzelmű és az új, demokratikus társadalomban magának meggyőződéssel megnyilvánulási teret kereső – művészcsoport megítélése lett az élesedő kultúrharc sarok-

64 KÁLLAI 1932. Magyarul: KÁLLAI 1981. 147–152. Az írás előzményének tekinthető az 1930-ban a berlini Galerie Ferdinand Möllerben Kállai által rendezett *Vision und Formgesetz* című, nagy szakmai érdeklődést kiváltott kiállítás és a hozzá kapcsolódó publikációk. (Ld. KÖI 4, 2003. 199–202, 212, 222–226.)

65 Ehhez ld. MEZEI 1982. [3] és MEZEI 1983.

66 Kállai „vitalizmusának” kifejtése nem tartozik jelen tanulmány szorosan vett témájához. Ehhez ld. BOTÁR 1998; valamint *Biocentrism* 2011. Utóbbi kötetből ld. Botár Olivér *Defining Biocentrism* és Monika Wucher *Rereading Bioromanticism* című tanulmányát (*Biocentrism* 2011. 15–45 és 74–98).

67 HORNYIK 2006. 14. „Kállai »szabad és független szellem« létére istenhívó volt, ezt elhallgatni, eltitkolni nincs értelme” – ez a kijelentés Mezei Ottó 1982. szeptember 2-án kelt, e tanulmány szerzőjének írott levelében áll. Kállai és a hit viszonya külön kutatást érdemelne,

e helyütt csak egyetlen szövegre utalok, az *Alles Sichtbare ist nur ein Gleichnis* (Minden látható csak hasonlat) című írásra. Ebből idézem: „Civilizált és »kulturált« emberlétünk véstjósító zűrzavara csak Isten felől világítható meg és rendezhető el. [...] Hiszen szem elől tévesztettük Istent, így a hozzá vezető útnak is tragikus tévelygésekkel kell telve lennie. Csak az ősszsz lelkiismeret kínjaival, e rettenetes isteni ösztökével a szívében tesz szert a művész arra a nyugtalanságra, melyért feláldozza marasztaló földlakó-biztonságának köreit.” (Ford. Bacsó Béla.) KÁLLAI 1933. Újraközölve: KÖI 5, 2006. 161–162.

68 KÁLLAI 1947a. Újraközölve: *Kállai 1982* (részletek), valamint KÁLLAI 2001 és KÖI 10, 2012. 154–179.

69 A korszak átpolitizált absztrakciófogalma kiterjedt a nem realista ábrázoló művészetre is, tehát a diszkriminatív jelző nemcsak az „elvont művészeket”, de az Európai Iskola tagjainak nagy részét is érintette.

pontja.<sup>70</sup> A sokáig idealizált „koalíciós éveket” – illúziók nélkül szemlélve – Horányi Attila „a nagy helyezkedés korszakának” nevezte, amikor valójában „az eszmék és pártok tervszerű bedarálása folyt. Nem versengés volt ez, nem országjobbító stratégiák elszánt, de nemes küzdelme, hanem mindenre kiterjedő és egyre intenzívebb taktikázás, melynek valódi célja az éppen alakuló hatalmi centrum körüli pozíciók megszerzése volt”.<sup>71</sup> Kállai már 1946 nyarán kétségbeesve tapasztalta, hogy nemcsak a turániakból hirtelen „népivé” vált művészek, vagy a műcsarnoki zsánerfestőkből avanszált újkeletű „realisták”, de a Cézanne-könyvben szereplő tekintélyes, a háború után is stallumokkal rendelkező posztimpreszionisták, a Gresham-kör egyes tagjai is az általa képviselt művészetideál ellen fordultak ugyanúgy, mint a kommunista pártideológusok.<sup>72</sup>

1947-ből visszatekintve a Max Bill-affér már többnek látszott szakmai-hiúsági kérdésnél: emigrációs terveit keresztülhúzó, tragikus kudarcnak bizonyult – különösen a már számos fenyegető előjelből sejtethető végkifejlet: pályája megtörése, majd személyes ellehetetlenülése tükrében. A két barát-vitapartner levelezése 1946 végén meg is szakadt, és csak 1949-ben folytatódott.

### Konzolidáció vagy radikalizálódás?

Az eddig elmondottakhoz sajátos párhuzamot kínál Kassák Lajos művészeti-írói tevékenységének alakulása az 1940-es évek elején. Kassák és Kállai pályája az avantgárd kezdetektől a második világháborút követő

demokratikus évekig (többek között a Magyar Művészeti Tanácsban vállalt feladatokig), majd a Rákosi-érában, az elhallgattatás éveiben is több ponton érintkezik egymással – hol a földrajzi távolság ellenére is szoros, mindennapos munkakapcsolat, hol egy városban élve, elszakadva-eltávolodva egymástól is folyamatos és kölcsönös figyelem formáját öltve.<sup>73</sup>

Kassák 1942-ben jelentette meg *Vallomás tizenöt művészről* című, műtereminterjúkat egybegyűjtő kötetét.<sup>74</sup> A meglátogatott művészek többsége szerepel Kállai Cézanne-könyvében; az egyezések a Gresham-kör posztimpreszionistáit is érintik: mindkettőben megtalálható Berényi, Bernáth, Egy és Márfy. További egyezések: Barcsay, Czóbel Béla, Farkas, Kmetty János és Gadányi. A szórványos és óvatos kritikán túl Kassák Kállaihoz hasonlóan viszonyult a korszak művészetéhez: egykori avantgárd radikalizmusát féltetve, engedékenyen, szintézist keresve és találva, az értékörzés szempontját előtérbe helyezve. A beszélgetésekben „bölc szemlélődők”-kel (Márfy) és a „harci kedvet bölcs felülemelkedés”-re felcserélőkkel (Berényi) találkozunk; az előszóban pedig még a „jó kertész” metaforát is olvashatjuk: „Munkáságukban kevés a kezdeményezőerő, de megkísérik összegezni, egy nevezőre hozni mindazt a problémát, amit eddig nem sikerült megoldaniok. Kevesebb bennük a kalandvágy, a mindent átfogni kívánás, s mint a javakorabeli gazdák, tető alá akarják hozni termésüket. Szinte meggondolatlanságnak tűnne, hogy többet kívánjunk tőlük.”<sup>75</sup> Egyúttal Kassák felhívja a figyelmet a bezárkózás veszélyeire: öniméltés és provincializmus leleselkedik a „saját múltja emlékeiből élő” nemzedékre: „Akik akarták az autarkiát, vagy autarkiára kényszer-

70 Ehhez ld. GYÖRGY–PATAKI 1990. 34–40. Kállai vitacikkei 1946-ból: KÁLLAI 1946b, KÁLLAI 1946c, KÁLLAI 1946d. Újraközzöve: KÁLLAI 1981. 349–354 és KÖI 10, 2012. 85–91.

71 HORÁNYI 2002. 149, 373; 56. j.

72 Csak három publikációt említve: Bernáth Aurél keneteljes-lekezelő stílusban megírt cikke festészetszakmai érvelésbe öltöztette az „absztraktokat” – akiknek, mint mondja: „úgyszólván zsűrizenetlenül áll ingyen kiállítási helyiség rendelkezésükre” – diszkreditáló és kirekesztő álláspontját. A természetelvű „stílustisztaság” nevében utasított el minden, a „látásból való származottságról” lemondó „torzítást”. (BERNÁTH 1947, Újraközzöve: BERNÁTH 1962. 172–186.) Lukács György a Magyar Kommunista Párt irányítása alatt álló *Forum* folyóiratban (nem azonos a Pozsonyban, 1932–1938 között megjelent lappal, amelyben Kállai is publikált) nemcsak megfontolásra érdemes esztétikai, hanem ideológiai-politikai fenntartásait is hangsúlyozta. Nem kételkedett a sikerben: „Előre tudjuk, hogy az itt bekövetkező éles bírálat után a művészek egy része el fogja utasítani ezeket az elméleteket, ha látják, hogy azok [Kállai és Hamvas írásai] mit tartalmaznak és hová vezetnek.” Be is mutatta: a veszélyes teóriák „társadalmi háttere a kapitalista társadalom, nevezetesen annak imperialista, a fasizmusba átnövő formája”. (LUKÁCS

1947. 715–717.) Szentkuthy Miklós vitriolos, igencsak túlírt bírálatát a Hamvas Béla–Kemény Katalin-kötet (HAMVAS–KEMÉNY 1947) ellen irányult, de apropóját az Európai Iskola XXV. kiállítása (Művészbolt, Andrassy út 27.) szolgáltatta. A tárlaton Hans Arp, Bill, Chirico, Vaszilij Kandinszkij, Klee, Henri Laurens, Alberto Magnelli, Matisse és Joan Miró grafikai szerepeltek, melyeket az író „biológiai és geometriai” könyvekből gyermeki pontossággal kimatricált képek”-ként, „jámbor sejt- meg sakkrajzok”-ként és „ártatlanul helyes ábrácskák”-ként aposztrofált. Számára Bill műve sem volt más, mint „csupa pompás emlék a lexikonokból és fizikaórákról: színes körök, neoncsövek, fénypolarizáció [...]” (SZENTKUTHY 1947. Újraközzöve: SZENTKUTHY 1985. 153–159.)

73 Vö. BORI–KÖRNER 1988. 247–248. A Rákosi-korszakot Kassák köztudottan békásmegyeri „belső emigrációjában” vészeltte át. Kállai német fordításból élt; idegrendszer nem bírta el zsákutcába kényszerített pályája súlyát. A kudarcélménnyel járó, önbecsülését kikezdő szüntelen feszültséget alkohollal próbálta oldani. 1954-ben, hatvanégy évesen meghalt (10. kép).

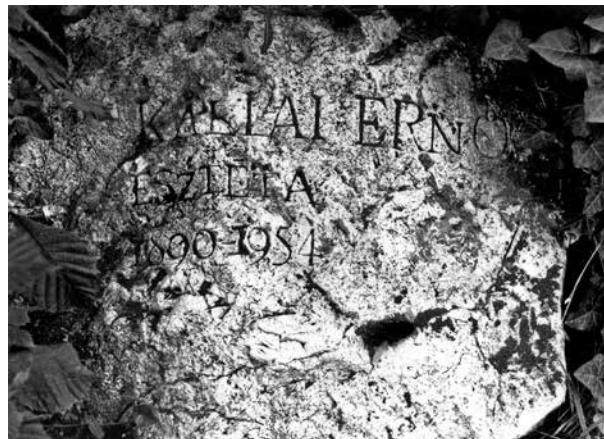
74 Kassák 1942. Újraközzöve: KASSÁK 1978.

75 KASSÁK 1978. 262.

rülnek, bizonyos értelemben kikapcsolódnak a világ áramköréből, segítség nélkül maradnak és előbb vagy utóbb eljutnak saját erőik kimerítéséhez.<sup>76</sup> E megfontolások mögötti elvi egyezésekről írta Körner Éva, hogy az 1942-es Kassák-kötet egy „sajátos, magyar, érzékiségbe oltott konstruktív rendezői elv lehetőségeit feszegette”, és Kállai Cézanne-könyve „egy nem skolasztikus stiláris kritériumokon alapuló, hanem a világ képeiben, a természetben fellelt belső szerkezet nagyon változatos művészi kifejezésformáira hívta fel a figyelmet.”<sup>77</sup>

A „külön magyar időszerűség”, a kettős értékrend, a Horthy-korszak ellenséges politikai és kulturális légköre indokolta értékörző szemlélet tarthatatlansága Kállai számára alig néhány év elteltével, már 1946 nyarán bebizonyosodott. A Cézanne-könyv külföldön történő publikálása – mint azt Max Bill leveléből már idéztem – nem utolsó sorban *belmagyar* jellege miatt vált keresztülvihetlenné. A kötetet az európai aktualitás és progresszív hagyomány perspektívájából „átnéző” svájci művész szemében a helyi megfontolások és érdekek nemcsak érdektelenné, hanem érthetetlennek is tűnhettek. A látására hagyatkozott, és az elveit vette elő, s ezért a 20. század magyar művészetének „konstruktív” tendenciáit merőben másként ítélte meg, mint Kállai.

Mégsem osztom Pernecky Géza véleményét, mely szerint 1945 után „már nemcsak Kassák, hanem Kállai is inkább a konzolidációt, az avantgárd eredményeit betakarító szintézist tartotta fontosnak”.<sup>78</sup> 1946–1948 között Kállai szemlélete ismét koncentrált és tisztázott lett: határozottan radikalizálódott. Ennek számos, közismert jele közül itt újból kiemelem kiállításrendezői tevékenységét, mellyel a hazai „elvont művészet” képviselőit juttatta nyilvánosságához; kivonulását az Európai Iskola köréből és az „absztraktok”-ból szervezett csoportok létrehozását, valamint már említett teoretikus teljesítményét, *A természet rejtett arca* című



10. Kállai Ernő síremléke az Óbudai temetőben  
Fotó © Barnaföldi Gábor, 1982

tanulmányát, mellyel – túl a „konstruktív” fejleményeken – megalkotta a hazai nonfiguratív absztrakció rövid életű mozgalmának elméletét. Anélkül, hogy sajátos értékeit elvitatta volna, ismét az európai kortárs aktualitás fényében elemezte a magyar művészet egészét és progresszívnek jóindulattal sem nevezhető derékhadát. Ezzel programadó írásából és publicisztikájából eltűnt az óvatos mérlegelésre készített „kettős látás”.

Utolsó aktív éveiben Kállai minden erejével azt a Cézanne-könyvben is megfogalmazott, de ott a jelen tanulmányban részletezett kompromisszumok miatt kevésbé markánsan jelentkező meggyőződését képviselte, mely szerint „[a] művészetnek a Cézanne–Braque–Picasso vonalon mérhetetlenül messze kell távolodnia a naturalizmus–impresszionizmus látta természetől, hogy az ellenkező póluson annál közelebb férközzék a természet rejtett alkatához”.<sup>79</sup>

76 Uo.

77 BORI–KÖRNER 1988. 247–248. Kállairól írva Körner itt Fülep Lajosra céloz, aki szerint „Talán különösnek tetszik, hogy [Cézanne] művészetének legmélyebb gyökerét valahol a skolasztika táján keressük, de valóban ott találjuk meg.” (FÜLEP 1971. 129.)

78 PERNECKY 1991. 195.

79 KÁLLAI 1944. 116 és KÖI 8, 2003. 133. Itt említem meg, hogy 1945 után Kállaihoz hasonlóan Kassák sem a „konzolidációt” tekintette követendőnek. Ennek tanújelét adta a *Képzőművészetünk Nagybányától napjainkig* című könyve (KASSÁK 1947) előszavában is: „Aligha

lehet kétséges előttünk, hogy azok, akik szellemi magatartásban vagy kifejezési formában Nagybánya tradícióit szeretnék megőrizni és hatóerőül fenntartani, festészetünk konzervatív szárnyát képviselik, s törekvésük nem mondható a legkívánatosabbnak. Egyéniségük minden jelentős vonása ellenére is a festészet olyan elmeit hangsúlyozzák, amelyek már felszívódtak, szintetizálódtak és újabb elemek léptek a helyükbe. A mai piktúra elejti az objektív tárgyi másolást, a tónus-hangsúlyozást, a szimbolikus értelmezést, nem kívánja a látványos kivágásokat, mindezeknek a helyébe a konstrukció szigorúságát s a kompozíció zárt egységét követeli.” (KASSÁK 1978. 391.)

## Rövidítések

ÁRVAI 2018

ÁRVAI Mária: Törés–vonalak az Európai Iskolában (A Makarius-mappa). In: *Szigorúan ellenőrzött nyomatok. A magyar sokszorosított grafika 1945–1961 között*. Szerk. PATAKI Gábor. Miskolc, Herman Ottó Múzeum–Miskolci Galéria, 2018. 19–39.

A vízió 2004

A vízió állandóan változik. Szerk. PATAKI Gábor–PÁL Éda. Budapest, Ernst Múzeum, 2004.

BADT 1956

Kurt BADT: *Die Kunst Cézannes*. München, Prestel-Verlag, 1956.

BARCSAY 1975

BARCSAY Jenő: Azok közé tartozott, akiket az ember nem felejt el. In: *Kortársak Kassák Lajosról*. Szerk. KÁVDEBŐ Lóránt. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Népművelési Propaganda Iroda, 1975. 96.

BERNÁTH 1937

BERNÁTH Aurél: A kompozíció sorsa az újabb festészetben. *Magyar Művészet*, 13. 1937. 137–168.

BERNÁTH 1947

BERNÁTH Aurél: A Szinyei Társaság és művészetünk útja. *Válasz*, 7. 1947. 3. sz. 255–263.

BERNÁTH 1962

BERNÁTH Aurél: *A múzsa körül. Válogatott írások a művészetről*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1962.

Biocentrism 2011

*Biocentrism and Modernism*. Ed. by Oliver A. I. BOTAR–Isabel WÜNSCHE. Aldershot, Ashgate Publishing, 2011.

BORI–KÖRNER 1988

BORI Imre–KÖRNER Éva: *Kassák irodalma és festészete*. Budapest, Magvető Kiadó, 1988.

BOTAR 1998

Oliver BOTAR: *Prolegomena to the Study of Biomorphical Modernism: Biocentrism, Laszlo Moholy-Nagy's „New Vision” and Erno Kallai's Bioromantik*. PhD dissertation. Toronto, University of Toronto, 1998.

BRION-GUERRY 1950

Liliane BRION-GUERRY: *Cézanne et l'expression de l'espace*. Paris, Flammarion, 1950.

BRION-GUERRY 1966

Liliane BRION-GUERRY: *Cézanne et l'expression de l'espace*. Paris, Albin-Michel, 1966.

BRION-GUERRY 1981

Liliane BRION-GUERRY: A tér kifejezése Cézanne festészetében (részletek). Ford. DOMÁNY Judit. In: *A tér a festészetben*. Szerk. MEZEI Ottó. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1981. 57–86.

ERDÉLY 1991

ERDÉLY Miklós: Jó és rossz pásztorok. In: *Uő: Művészeti írások. Válogatott művészetelméleti tanulmányok*, I. Szerk. PETERNÁK Miklós. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991. 93–98.

FELEKY 1912

FELEKY Géza: *Könyvek, képek, elvek. Találkozások a művészetrel*. Budapest, Nyugat, 1912.

F. MIHÁLY 1963

F. MIHÁLY Ida: A „Bauhaus”-szal kapcsolatos levelek Kállai Ernő hagyatékából. „Bauhaus” szám. (Művészettörténeti Dokumentációs Központ Közleményei, 3.) Szerk. KAMPIS Antal. Budapest, A Múzeumok Központi Propaganda Irodája, 1963. 46–84.

FORGÁCS 1981

FORGÁCS Éva: Bevezető. In: KÁLLAI 1981. 9–36.

FÜLEP 1906

FÜLEP Lajos: Paul Cézanne. *Szerda*, 1. 1906. október 31. 5. sz. 254–256.

FÜLEP 1907a

FÜLEP Lajos: Cézanne és Gauguin. *A Hét*, 18. 1907. május 12. 19. sz. 318–319.

FÜLEP 1907b

FÜLEP Lajos: Paul Cézanne. *Művészet*, 6. 1907. 155–159.

FÜLEP 1923

FÜLEP Lajos: *Magyar művészet*. Budapest, Athenaeum Kiadó, 1923.

FÜLEP 1971

FÜLEP Lajos: *Magyar művészet – Művészet és világnézet*. Budapest, Corvina Kiadó, 1971.

FÜLEP 1974

FÜLEP Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*, I–II. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, Magvető Kiadó, 1974.

GADÁNYI 1938

GADÁNYI Jenő: Absztrakt művészet. *Munka*, 10. 1938. április. 60. sz. 2072–2074.

GYÖRGY–PATAKI 1990

GYÖRGY Péter–PATAKI Gábor: *Az Európai Iskola és az elvont művészek csoportja*. Budapest, Corvina Kiadó, 1990.

HAMVAS–KEMÉNY 1947

HAMVAS Béla–KEMÉNY Katalin: *Forradalom a művészetben. Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon*. Budapest, Misztótfalusi Kiadó, [1947].

HOFMANN 1974

Werner HOFMANN: *A modern művészet alapjai*. Ford. TANDORI Dezső. Budapest, Corvina Kiadó, 1974.

HORÁNYI 2002

HORÁNYI Attila: Tettek és tettek. Az Európai Iskola modernizmusa. In: *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Szerk. Hans KNOLL–JOLLSVAI Júlia. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2002. 124–154.

HORNYIK 2006

HORNYIK Sándor: Az elvont művészet vizualitása. Lossonczy Tamás festészete az 1940-es években. In: *Tanulmányok Lossonczy Tamás művészetéről*. Szerk. ANDRÁSI Gábor–PATAKI Gábor. Budapest, Műcsarnok, 2006. 9–21.

ITTEN 1978

Johannes ITTEN: *A színek művészete*. Budapest, Corvina Kiadó, 1978.

KÁLLAI 1925

Ernst KÁLLAI: *Neue Malerei In Ungarn*. Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925.

KÁLLAI 1926

KÁLLAI Ernő: *Új magyar piktúra 1900–1925*. Budapest, Amicus-kiadás, 1926.

KÁLLAI 1932

Ernst KÁLLAI: Bioromantik. *Forum*, 2. 1932. Nr. 10. 271–274.

KÁLLAI 1933

Ernst KÁLLAI: Alles Sichtbare ist nur ein Gleichnis. *Forum*, 3. 1933. Nr. 10. 304–305.

KÁLLAI 1937

KÁLLAI Ernő: *Kmetty János újabb képei*. Kiállítási katalógus. Budapest, Fränkel Szalon, 1937.

KÁLLAI 1938a

KÁLLAI Ernő: Asszimiláció vagy disszimiláció? *Korunk Szava*, 8. 1938. december 15. 24. sz. 715–716.

KÁLLAI 1938b

KÁLLAI Ernő: Georges Braque. *Magyar Művészet*, 14. 1938. 10. sz. 289–301.

KÁLLAI 1939

KÁLLAI Ernő: Paul Cézanne. *Tükör*, 7. 1939. 4. sz. 255–259.

KÁLLAI 1941

Ernst KÁLLAI: Stefan Szőnyi. *Pester Lloyd. Morgenblatt*, 88. 1941. szeptember 2. 6.

KÁLLAI 1943

Ernst KÁLLAI: Vater Cézanne. *Pester Lloyd. Morgenblatt*, 90. 1943. augusztus 29. 195. sz. 20.

KÁLLAI 1944

KÁLLAI Ernő: *Cézanne és a XX. század konstruktív művészete*. Budapest, Anonymus-kiadás, [1944].

KÁLLAI 1946a

KÁLLAI Ernő: Hetvenöt kiló nullásliszt. *Köztársaság*, 1. 1946. július 4. 4. sz. 7.

KÁLLAI 1946b

KÁLLAI Ernő: „Picasso és a Mona Lisa unalmas”. *Világ*, 2. 1946. június 23. 321. sz. 6.

KÁLLAI 1946c

KÁLLAI Ernő: Szelíd válasz egy csípős kritikára. Az absztrakt művészet védelmében. *Köztársaság*, 1. 1946. június 27. 3. sz. 8.

KÁLLAI 1946d

KÁLLAI Ernő: Vigyázat, Műcsarnok! *Esti Szabad Szó*, 1946. június 23. [7.]

KÁLLAI 1947a

KÁLLAI Ernő: *A természet rejtett arca*. Budapest, Misztótfalusi Kiadó, [1947].

KÁLLAI 1947b

KÁLLAI Ernő: Képzőművészeti élet Svájcban. *Nagyvilág*, 2. 1947. július 1. 9. sz. [3.]

KÁLLAI 1981

KÁLLAI Ernő: *Művészet veszélyes csillagzat alatt*. Szerk. FORGÁCS Éva. Budapest, Corvina Kiadó, 1981.

Kállai 1982

*Kállai Ernő emlékezete*. Kiállítási katalógus. Budapest, Budapesti Képzőművészeti Igazgatóság, 1982.

KÁLLAI 1990

KÁLLAI Ernő: *Új magyar piktúra 1900–1925*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1990.

## KÁLLAI 2001

KÁLLAI Ernő: *A természet rejtett arca*. Budapest, Szenci Molnár Társaság, 2001.

## KASSÁK 1942

KASSÁK Lajos: *Vallomás tizenöt művésztől*. Budapest, Pantheon Kiadó, 1942.

## KASSÁK 1947

KASSÁK Lajos: *Képzőművészetünk Nagybányától napjainkig*. Budapest, Magyar Műkiadó, 1947.

## KASSÁK 1978

KASSÁK Lajos: *Éljünk a mi időnkben. Írások a képzőművészetről*. Szerk. FERENCZ Zsuzsa. Budapest, Magvető Kiadó, 1978.

## KÖI

KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írások, 1–10*. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, Argumentum–MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1999–2012.

## KUMIN 2021

KUMIN Mónika: *Absztrakt / konkrét*. Az 1946-os zürichi Modern magyar művészet című kiállítás kontextusai. In: *60 év alatt a Föld körül. Az Európai Iskola grafikai a Makarius–Müller-gyűjteményből*. Kiállítási katalógus. Szerk. ÁRVAI Mária–B. NAGY Anikó–RÓKA Enikő. Budapest, BTM Fővárosi Képtár, 2021. 54–66.

## LOSSONCZY 2004

LOSSONCZY Tamás: *Naplótöredékek*. In: *A vízió 2004*. 25–76.

## LUKÁCS 1910

LUKÁCS György: *Az utak elváltak*. *Nyugat*, 3. 1910. február 1. 3. sz. 190–193.

## LUKÁCS 1947

LUKÁCS György: *Az absztrakt művészet magyar elméletei*. *Forum*, 2. 1947. 9. sz. 715–727.

## LUKÁCS 1977

LUKÁCS György: *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, Magvető Kiadó, 1977.

## MALEVICS 1986

Kazimir MALEVICS: *A tárgy nélküli világ*. Budapest, Corvina, 1986.

## MEZEI 1982

MEZEI Ottó: [Kállai Ernő német nyelvről fordított írásai]. In: *Kállai* 1982. o. n.

## MEZEI 1983

MEZEI Ottó: *Szürrealizmus és szürrealista látásmód a magyar művészetben*. In: René PASSERON: *A szürrealizmus enciklopédiája*. Budapest, Corvina Kiadó, 1983. 267–293.

## NÉMETH 1972

NÉMETH Lajos: *Modern magyar művészet* [1968]. Budapest, Corvina Kiadó, 1972.

## NÉMETH 1976

NÉMETH Lajos: *A Gresham – múlt és jelen*. *Művészet*, 17. 1976. 12. sz. 6–9.

## PASSUTH 1998

PASSUTH Krisztina: *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig 1907–1930*. Budapest, Balassi Kiadó, 1998.

## PATAKI é. n.

PATAKI Gábor: *Előadás a svájci–magyar kapcsolatokról a Közgazdaságtudományi Egyetemen*. Kézirat. é. n.

## Paul Cézanne 1937

Paul Cézanne: *Correspondance*. Recueillie, annotée et préfacée par John REWALD. Paris, Bernard Grasset, 1937.

## PERNECZKY 1991

PERNECZKY Géza: *Kísérlet egy legenda racionalizálására*. *BUKSZ*, 3. 1991. 2. sz. 192–202.

## PETERDI 1936

PETERDI Gábor: *A festészet fejlődése Cezannétól máig*. *Munka*, 8. 1936. 49. sz. 1501–1504.

## POPPER 1910

Leo POPPER: *Peter Brueghel der Ältere, 1520 (?)–1569*. *Kunst und Künstler*, 8. 1910. 599–606.

## POPPER 1983

POPPER Leó: *Esszék és kritikák*. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, Magvető Kiadó, 1983.

## RAPHAEL 1993

Max RAPHAEL: *A műalkotás és a természeti minta*. Cézanne: *Mont Sainte-Victoire*. *Athenaeum*, 1. 1993. 4. füzet. 43–86.

## THOMAS 2008

Angela THOMAS: *Mit subversivem Glanz*. *Max Bill und seine Zeit*, I. 1908–1939. Zürich, Scheidegger & Spies, 2008.

## TOLNAI 1924

TOLNAI Károly: *Cézanne történelmi helye (Kísérlet művészetének értelmezésére)*. *Ars Una*, 1. 1924. március. 205–226.

## TOLNAI 1980

TOLNAI Károly: Cézanne történelmi helye (Kísérlet művésztének értelmezésére). In: *A Vasárnapi Kőr. Dokumentumok*. Szerk. KARÁDI Éva–VEZÉR Erzsébet. Budapest, Gondolat Kiadó, 1980. 339–350.

## SZENTKUTHY 1947

SZENTKUTHY Miklós: Gyermek kereszteshadjárat. *Magyarok*, 3. 1947. 10. sz. 711–716.

## SZENTKUTHY 1985

SZENTKUTHY Miklós: *Múzsák testamentuma. Összegyűjtött tanulmányok, cikkek, bírálatok*. Szerk. TOMPA Mária. Budapest, Magvető Kiadó, 1985.

## VENTURI 1936

Lionello VENTURI: *Cézanne. Son art – son œuvre*. Paris, Paul Rosenberg, 1936.

## In the Beginning There Was Cézanne – a Second Approach

*Ernő Kállai and “Constructive Art” in Hungary between 1935 and 1945*

This study, through a close reading of the book entitled *Cézanne és a XX. század konstruktív művészete* [Cézanne and the Constructive Art of the Twentieth Century] (Budapest, Anonymus), published in 1944 by the aesthete and critic Ernő (Ernst) Kállai (1890–1954), proceeds along two threads. The first outlines Kállai’s place in the Hungarian and international reception of Cézanne and explores the points of connection between his theory and the analytical-critical literature attempting to interpret the Master of Aix’s concept of the picture. Reference is thus made to the findings of Károly Tolnai (Charles de Tolnay), Lajos Fülep, Liliane Brion-Guerry, and – above all – Max Raphael, comparing and contrasting them in relation to Kállai’s theory.

The second follows a personal thread, uncovering the paradoxical nature of Kállai’s intention to emigrate that arose in 1946, since in the euphoria of the post-war revival he played roles in a number of areas: he organised a series of exhibitions, he published continuously, he was a member of the Hungarian Art Council, and he was granted a professorship at the College of Applied Arts. At the same time, he clearly saw the long shadow of the Horthy period, the deep moral crisis that followed the war, but also the conservative cultural policy of the “democratic” apparatus, which was incompatible with his own views, and the progress being made by careerists, both old and new, who were willing to cosy up to the system, while he felt the menacing approach of the communist seizure of power – an event that later had a fatal outcome for Kállai himself. He weighed up all these factors and formulated in his mind the ideal picture – which appeared in several of his writings – of settling in Switzerland, with its democratic social structure and art political milieu. The existential and professional foundations for his plan were to have been laid primarily through publishing his book on Cézanne abroad. With its publication, Kállai sought to return to the Western European

progressive art scene, where he had played a prestigious role up until 1935, when he was forced to return home to Hungary in the face of the aggressive advance of Nazism. Appearing in the story in 1946 is his artist friend and resident of Switzerland Max Bill, with whom Kállai began to correspond extensively, asking for his help with the German and English editions of his book on Cézanne.

At this point, the study assesses Kállai’s tragic misreading of the situation. His volume, conceived between the wars and appearing in bookstores in the penultimate year of the war, had, after all, been written in a hostile, extreme-right-leaning cultural political environment, primarily with the intent of preserving values, in an apologetic tone that was committed to the fruits of “homeland development”. His acquiescent statements and euphemistic phrasing stand in sharp contrast with the critical assertions in his own earlier book, published in Hungarian in 1926, entitled *Új magyar piktúra 1900–1925* [New Hungarian Painting 1900–1925] (Budapest, Amicus). Max Bill, however, with his progressive, radical approach to art, did not anticipate or even understand the local political significance of preserving values; in his view, the vast majority of the Hungarian artists reproduced in the volume represented retrogression and provincialism; as he put it, Kállai’s work could only have aesthetic relevance in the light of “internal Hungarian relations”. Max Bill’s severe judgement on the volume and his relaying of the difficulties of integrating in Switzerland thwarted Kállai’s plans, so he stayed in Hungary. He continued to work as long as he could, until the end of 1948 – in comparison with his book on Cézanne, which bore the imprint of the interwar period, he worked in accordance with much more clearly conceived principles, in the interest of publicising and evaluating contemporary Hungarian art that measured up to European standards.

### TÁRGYSZAVAK

Paul Cézanne, Kállai Ernő, Max Bill, Kassák Lajos, konstruktív művészet, szerkezetes naturalizmus, bioromantika, emigráció, háború utáni újrakezdés, provincializmus, svájci művészeti szcéna

### KEYWORDS

Paul Cézanne, Ernő (Ernst) Kállai, Max Bill, Lajos Kassák, constructive art, structural naturalism, bioromanticism, emigration, post-war revival, provincialism, Swiss art scene