

Kemény Gyula

SE VELE, SE NÉLKÜLE

KÖZELÍTÉSEK TIHANYIHOZ CÉZANNE NYOMVONALÁN

Ez a tanulmány a 2010-es Nyolcak-kiállítás katalógusában megjelent írásom átdolgozott változata.¹ Az inspirációt ehhez a Szépművészeti Múzeum 2012-ben megvalósult Cézanne-projektje és a kiállítási katalógus számomra rendkívül gondolatébresztő tanulmányai adták. Segítettek néhány nyitva hagyott kérdés beágyazásában. Elsősorban a Kernstokot, de főleg a Tihanyit érintő elemzéseket módosítottam és bővítettem. Indokoltnak láttam egy új fejezet beiktatását „*Előkép – emlékkép – reflexiók: dekonstruálás, deformálás*” címmel, és kiegészítettem az ezzel szervesen összefüggő „*Deszakralizálás, spiritualizálás: primitív és klasszikus átiratok*” témakört is.

E továbbfejlesztett tanulmányból kiemelve önálló esszévé alakítottam a Tihanyi-fejezetet, mellyel nagy tisztelettel köszöntöm Passuth Krisztinát, aki a legtöbbet tette Tihanyi Lajos életművének gondozása és megismertetése érdekében.

ELŐKÉP – EMLÉKKÉP – REFLEXIÓ: DEKONSTRUÁLÁS, DEFORMÁLÁS

Feltűnő, hogy a Nyolcak korszakának esztétikai szótárában milyen gyakran szerepel az *emlékkép* vagy *emlékezeti kép* kifejezés. Erre a gondolatra fókuszálva küldi beszámolóját Balázs Béla a *Nyugat* számára a futuristák párizsi kiállításáról, amikor így összegez: „a festmény szintézise legyen annak, amit láthatunk és annak, amire *emlékezünk*.”² Felvinczi Takács Zoltán ugyanezzel a terminológiával értelmezi és méltatja Berény *Ignotus*ról festett portréját: „A kép [...] azt az embert ábrázolja, [...] ki a legmélyebb benyomások emlékeként gondolatban jelent meg előtte. Ragaszkodom a paradox állításhoz, hogy ez az *emlékezeti kép* hitelesebb a legtárgyilagosabb delineációnál. A formák és színek egyszerű impresszió alapuló keresése, kivonatosítása és hangsúlyozása nem vezethet akkora értékekhez, mint a *különböző időben nyert benyomások összeegyeztetése*.”³ Mint ezek az idézetek is tanúsítják, kulcsszava a művésznek és esztétának, egyaránt.

¹ Kemény Gyula: Közelítések a Nyolcakhöz a képek felől. *A Nyolcak*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Pécs – Budapest, Baranya Megyei Múzeumok Igazgatósága – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2010. 104–127.

² Balázs Béla: Futuristák. Párizs, 1912. március. *Nyugat*, 5. 1912. II.: 645–647.

³ Felvinczi Takács Zoltán: Négyen a Nyolcak közül. Glosszák egy modern művészeti kiállításához. *Nyugat*, 5. 1912. II.: 763–768. – „*Az utak elváltak*”. *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény*. I–III. Gyűjtötte, vál. és szerk. Tímár Árpád. Budapest – Pécs, 2009. III.: 485. [továbbiakban: *Az utak*]

A terminus Cézanne művészete révén kapott jelentőséget és aktualitást. Az emlékkép visszahelyezése jogaiba Cézanne esetében az impresszionizmus meghaladásának stratégiai eszköze volt. Ő az impresszionistáktól eltérően a mulandó dolgok mögött is az állandóan érvényest kereste, amit emlékezeti képekből szintetizált.

A megszilárdítás mechanizmusában az emlékképek különbözően rétegzett komplexitásokban hatnak. A festő nemcsak közvetlen vizuális érzékelésének emlékképeit viszi át a vásznára, de az emlékezeti képekben rögzített összes tapasztalatát is, amelyek magukba foglalják a *múlt értékeire való reflektálást*. Cézanne a jelen idővel versenyt futó impresszionisták művészetére reflektált azzal, amikor az impresszionizmus valór-analízisben elért vívmányait egy kontrolláltabb, tektonikus színszövetbe rendezte. Számára az impresszionista emlékkép közvetlenül adott volt, hiszen ne feledjük, Pissarroval szorosán együttműködve neki is volt impresszionista korszaka. Amikor az impresszionizmusból szeretett volna „valami szilárdat, állandót teremteni”, akkor valójában a saját festészetének strukturális alapú megreformálását ambicionálta.

Az emlékezeti képek a médiummal kapcsolatos gyakorlati ismereteket is magukba foglalják. A művész ugyanis a médiumaival kapcsolatos tapasztalatai – emlékképei – alapján tudja elképzelni a megvalósítás hogyanját. De mi, nézők is emlékképeket használunk a művek rendszerezésénél, illetve magukat az emlékképeket is rendezzük. Az „emlékkép” eredete és iránya szerint lehet *önreflektív* vagy *más műalkotásoktól motivált* előkép. Például Cézanne *Fürdőző nők* kompozíció-variációi *önreflexiók* láncolata. De a kompozíció alkotóelemeinek, az aktoknak a létrejöttét már *átvett előképek* inspirálták, amelyek antik szobrok reflexiói.

A Nyolcak festőcsoport szinte minden tagjánál kimutatható hasonló törekvés, akik *nagy kompozícióban* gondolkodtak: Kernstok Károly a témamerítéseivel – például a meztelen lovas ifjakhoz – Hans von Marées motívumvilágától kap inspirációt és megerősítést, ugyanakkor programadó írásaiban minduntalan Cézanne-t jelöli meg követendő példaként: „Cézanne-nak formagazdagsága, térhelyezése, színrelációja a festészetben útmutató, merre kutasson, kísérletezzon valaki”.⁴ Ezt az irányt azonban kevésbé igazolja vissza a festészete. Festői gyakorlatában inkább csak a *kompozícióban való gondolkodás* előtérbe helyezése az, melyet – mint klasszikusokhoz méltó alapelvet – Cézanne hatására ő is a *tartós érték* biztosítékának tekintett. Érdekes, hogy az erősen francia orientáltságú Márffy Ödön a *Három akt* 1911-ben festett nagy kompozíciójához szintén német *előképet* választott. Annak első fázisát Hans von Marées *Hesperidák* triptichonja motiválta, majd ezt követte az *önreflexió*, amikor felszabdalta a kompozícióját, és az egyik nőalak átfestésével tíz évvel később létrehozta a *Salomé*t (1921). Pór Bertalan *Hegyibeszéd* című kompozíciójának struktúraalkotó elemeit boncolgatván a *rész és egész* összefüggése mentén könnyen szétszalazható, hogy a rész (a figurák rajzi megformálása) és ezek egészé (kompozícióvá) szervezésében a festő milyen *előképektől* kapott inspirációt. Pór rajzi struktúrájának a „mindent meztelenre vetköztet” s lényegkutató józansá-

⁴ Kernstok Károly: Rövid epilógus egy kiállításról. *Huszadik Század*, 12. 1911. I.: 723-724. - *Az utak* III.: 208.

ga⁵ a quattrocento rajzművészetének racionális szemléletével analóg. Időben visszafelé haladva a vizuális leszármazás vonalán, Michelangelón, majd Luca Signorellin keresztül egészen Antonio del Pollaiuolóig jutunk el. *Michelangelótól* való a forma monumentalitása. *Pollaiuolo* rajzainak sziporkázó, bravúros anatómiai megoldásai a részletekben kéjelgő, „élve boncoló”, analitikus hajlamot ösztönözték. A Pollaiuolo rajzi erényeit továbbörökítő *Signorelli* festészetében pedig – lásd az orvietói dóm freskóját: *Utolsó Ítélet* – a plasztikusan mintázott meztelen alakok tömegekké szervezését és kompozícióba építését tanulmányozhatta Pór. Ahogyan a *Hegybeszéd*, úgy Orbán Dezső lappangó *Dekoratív kompozíciója* (1911–1912) szimmetrikus elrendezettségével szintén összefüggésbe hozható a századforduló ünnepelt szimbolista festője, Ferdinand Hodler figurális kompozícióival, – míg a megformálás, az aktok képsíkra terített stilizált, rajzos konstrukciója Matisse *Tánc II.* (1909–1910) c. művét idézi meg. Berény Róbert nagy *Sziluettes kompozíciója* (1911) *több emlékkép* egymás mellé rendelésével *egyszerre több idősíkot szintetizál*. A metafizikus térszerkezetben a háromosztatú térsíkhöz rendelt figurális egységek mintha a modernizmus többszólamú stílustörténeti utalásai is lennének egyben: az előtér figurája Toulouse-Lautrec nagy sziluettes plakátmegoldásait idézi (*Moulin Rouge, La Goulue*, 1891), a középtérben egyértelmű a cézanne-i reminiszcencia (*Nagy fürdőzők*, 1894–1905), a háttér dinamikus lendülettel lépegető arabeszkjében pedig ott a jövő, azaz a futurizmus hírnöke. A különböző idősíkokhoz kapcsolható figurális képelemek egy hatalmas metafizikus állóképbe dermednek. Czigány Dezső nem gondolkodott nagy kompozíciókban, éppen ellenkezőleg; ő nem a kiterjeszkedés, hanem inkább a sűrítés, tömörítés mestere volt. Az ismétlődő csendéleti motívumaihoz fűződő „monogámiája” Cézanne-nal rokon. Lényegre törő formaanalízisét mindig ugyanazzal a koncentrációval és megszállottsággal végezte. Minden egyes alma megfestése olyan komoly tét volt számra, mintha mindannyiszor a világ újratemtését kezdené előlről. Czigány előképeinek sorában azonban nemcsak Cézanne-t említhetjük. Figurális kompozícióinak lokáltónusai Félix Vallottonhoz vezetnek, az előszeretettel használt hideg Veronese-zöld hátterek előképét pedig Van Goghnál találjuk. Czigány Van Goghgal való pszichés alkati rokonságából levezethető mániás formakultuszának miértjére itt nem térek ki, mivel a mögöttes pszichés mechanizmus nem az „előkép” tárgyköréhez köthető.⁶ Tihanyi Lajosról részletesebben később ejtek szót, röviden itt csak annyit említenék meg, hogy a *Nagy sárgaterítés csendéletének* (1909) emlékképe *grecoi utalás*, cézanne-i rálátásos, redukált mélységű térszerkezettel kombinálva. A drapéria gotizáló redőkonstrukciója az aranyokker színidézettel együtt szinte „szakralizálja” a profán csendéleti beállítást. De Tihanyinál az *emlékképre reflektálás* olyan módjával is találkozunk, amikor „*deszakralizál*.” Gondoljunk a Vadak-korszakabeli *Ádám és Évára*, vagy a férfi-nő alakos Pietà-beállítású *Kompozíciós vázlatra* (1911–1912), amelyek elemzésére később visszatérek.

⁵ Tersánszky Józsi Jenő: Pór Bertalan kiállítása a „Könyves Kálmán”-ban. I. *Nyugat*, 4. 1911. I.: 406–409. – *Az utak* III.: 44.

⁶ Ezt a kérdést bővebben kifejtettem: Kemény 2010. i. m. 121.



1. Jules Pascin: Tihanyi Lajos a Kernstok-kentaur hátán, 1912 körül. Grafika.
Repr. Herman Lipót: A művészsztal. Budapest, 1958. 45. kép.

A klasszikus előképek *strukturális alapon történő* újrahasznosításának gyakorlatát Cézanne vezette be. A módszer lényege, hogy ezeket az előképeket olyan nyersanyagként tekintette, amit a felhasználás aktusában előbb lerombolt, majd újradefiniált. Arra törekedett, hogy a dekonstruált előkép ne eredeti értelmében legyen hiteles. Klaus Herding ezt a műveletet „autentikus provokálásnak” nevezi: „Nem az előképhez való közeledés autentikus, hanem az attól való eltávolodás.”⁷ Ennek egyik szemléletes igazolását kapjuk, ha összevetjük az Émile Bernard 1904-es fotódokumentációján⁸ látható *A nagy fürdőzők III.* című kompozíciót ugyanennek a képek tíz évvel később, 1905-ben továbbfejlesztett változatával – amely jelenleg a Barnes Alapítvány tulajdona.⁹ Az archív felvételen a kompozíció bal oldalán még egy szakállas, mitológiai férfialak arányos anatómiai konstrukciója látható, amely hűen igazodik antik szobor előképéhez. Emiatt feszültség keletkezett a „szabályos” férfitest és a dekonstruált női aktok között, amit Cézanne úgy oldott fel, hogy „destruálta” a férfialak klasszikus arányait, majd átgyúrta azt nővé. Az átformált „kompozíciós elem” homogénebb módon illeszkedik az érzékiségtől mentes bábuk ornamentális rendjébe. E figurák nemi

⁷ Klaus Herding: Forma és kifejezés dramatikusan kölcsönhatása: Cézanne és Puget. *Cézanne és a múlt. Hagyomány és alkotóerő.* Szerk. Geskó Judit. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2012. 91.

⁸ Émile Bernard fotója, amely Cézanne-t a *Fürdőző nők* előtt ábrázolja, 1904-ben készült a Chemin des Lauves-i műteremben. http://www.pileface.com/sollers/IMG/jpg/cezanne_photo_max.jpg

⁹ <http://photos.visitphilly.com/large-bathers-cezanne-900VP.jpg>

identitása semlegessé vált, és az időkoordináta (az antik korra való direkt utalás) is megszűnt.

Tihanyi esetében az *előkép „félreértését”*¹⁰ is meg kell említeni. Véleményem szerint a „kreatív félreolvasás” egyik szép példája a *Kompozíciós vázlat két alakkal*. (III. tábla) A kompozícióhoz az inspirációt Cézanne *Fürdőző nők* emlékképe adta, de a mű témája Kernstok lovas képeivel polemizál. A női aktoknak a kompozíció érdeke szerint való dekonstruálása volt az, ami Tihanyit hasonló kísérletekre ösztönözte – de a követett példát „félreolvasta”. Ebből a kreatív félreolvasásból született meg a Kernstok klasszicizmusára reflektáló antiklasszikus parabola. Mivé deformálódtak Kernstok sudár atlétái és hátsólovai!... Nem véletlen, hogy a *Nyolcak* harmadik kiállításán már nem vállaltak közösséget egymással. A két festő sajátos viszonyát karikírozza, arra reflektál egy harmadik, kívülálló kortárs művész, Jules Pascin 1912-es karikatúrája,¹¹ amely a kentaurtestű Kernstok hátán lovagló Tihanyit ábrázolja. (1. kép)

Ez a Tihanyi-kompozíció azonban több volt, mint egy alkalmi provokáció. A mű az anatómiai képtelenségeivel egy olyan sorozat része volt, amivel a művész programszerűen az „ábrázolás krízisét” célozta meg, jelezve a mimetikus tükrözés tarthatatlanságát. Klaus Herding hasonló megállapítást tesz Cézanne-nal kapcsolatban, és egy fontos végkövetkeztetéshez jut: „Cézanne-t nem a mimézis, hanem a dekonstrukció egyfajta aktusa foglalkoztatja – az előképet nem átkölti vagy módosítja, hanem destruálja, így másolata az eredeti felől nézve a hiteles tagadása, e tagadás nullafázisa azonnal átfordulhat reflexióba egy szobrászati vagy akár architektonikai felfogás alapmodelljéről, és ekképp egy új autonóm módját teremtheti meg a hitelességnek.”¹²

A különbség a mester és „tanítványa” között, hogy míg Cézanne az egész kompozíciót szem előtt tartva átgondoltan dekonstruál, Tihanyi spontán deformál. Ez a különbség elsősorban az alakoknak a kompozícióba való beágyazottságában mutatkozik, nevezetesen abban, hogy Tihanyinál a deformált figurális elemek mennyire diszharmonikusak a képegésszel. Cézanne „félreolvasása” leginkább itt érhető tetten. Tihanyi ‘törpelovas’ *Kompozíciós vázlatának* „atlétái” mintha egyedül akarnák birtokolni a teljes képteret és fordítva: a köztes zónák úgy szorongatják a testeket, mintha a Laokoón-csoport óriás kígyóival birkóznának. A brutálisan deformált vállak hatalmas felületeket kanyarítanak ki maguknak a háttérből, vagy éppen fordítva: a szűk képtér valósággal kerékbe töri az alsó végtagokat, ezáltal az állókép statikája bizonytalanná válik.

¹⁰ A terminológia Popper Leótól származik, aki a *Nyolcak* kortársa volt. A csupán néhány soros terjedelmű *Félreértési elmélete* időtálló, örök érvényű tézisnek bizonyult. Ld.: Popper Leó: *Esszék és kritikák*. Szerk. és az utószót írta: Tímár Árpád. Budapest, 1983. 116.

¹¹ A karikatúra attribúciója eredetileg kérdőjeles. Herman Lipót: *A művészasztal* című visszaemlékezésében „Pascin [?] és Herman” jelölés szerepel. (Budapest, 1958. 45. kép)

¹² Herding 2012. i. m. 91.

Tihanyi ezekkel a deformáló, destruktív kísérleteivel a *mimetikus tükrözés krízisét* veszi górcső alá, és ez lesz a fő témája. Ebben a *Kompozíciós vázlatban* a krízis többféle lenyomata egyszerre van jelen: a mimetikus, *leíró ábrázolás „agóniája”*, ezzel szorosan összefügg Tihanyi *művészi válsága*, valamint jelen van magának a *válságnak a kifigurázása* is, amikor ezzel az antiklasszikus parabolával Kerstok klasszikus ideájából új gúnyt. Én úgy vízionálom ezt a képet, mintha egy animációs film azon fázisát látnám éppen, amikor az amőbaszerűen deformálódó test már rég elhagyta eredeti természetes arányait, de még nem felismerhetetlen. Ebben a „kritikus stádiumban” maradni azonban értelmetlen (innen a művészi válság), – ezért később szükségszerűen bekövetkezik majd a „nagy bumm”: a nonfiguráció. Az első két összetartozó válságelemből következik, hogy e kompozíciós vázlat „alanya” is megkettőzött, de mégsem elkülönülő. Amikor azt látjuk, hogy a kompozíció figurái olyan képzetet keltenek, mintha a természetes arányok kényelmetlen abroncsai lennének az emberi testnek, és ormótlan elrajzoltságukkal mindent elkövetnek, hogy kitörjenek abból, akkor tulajdonképpen arról van szó, hogy maga a festő szeretne kitörni (a válságából), és ezt az akarást projektálja a festett figuráiba, mintha az ő küzdelmük lenne a figuralitástól való megszabadulás. Tihanyi mint karmester saját szerzeményét dirigálja, és az atlétái pedig az ő akaratának megfelelően „atonálisak”. Mert a mimetikus tükrözés alanyának maradni már tarthatatlan és korszerűtlen.

A válsággal küzdve azonban a festő bármennyire is igyekszik a kompozíció foltrendszerének alkatrészeként kezelni az emberi testet, figurái nem képesek megszabadulni materiális zártságuktól, és így elszigetelődnek a képtesten belül. Végül a kompozíciós eszmét maga alá temeti az egyoldalú deformálás. Ennek pedig az az oka, hogy Tihanyi nem a figurák „nyitott”, hanem azok átszabott és zárt képelemeiből építi a kompozíciót, amelyek ilyen formában nem válhatnak egy absztrahált képtest homogén részévé. Cézanne miközben kiemelten ügyelt a kompozíció *egészének* tektonikus szilárdságára, fontosnak tartotta azt is, hogy a struktúraalkotó részelemek nyitottak, alakíthatók maradjanak. E nyitott részelemek „architektonikus megzabolázása” egy folyamatos „dialógusban” történik, aminek eredményeként az egymást kísérő, energetizált vonalak a „rezgő” valórszövedékekkel együtt eleven, „lélegző” felületstruktúrává rendeződnek a képmezőben. Cézanne alakítható, nyitott képelemeinek alapkaraktere – a vonalak és valórlépcsők viszonylatában – létrehozásuk *egyidejűségében*, és az egymásra utalt *egyenrangúságban* nyilvánul meg.

Tihanyi két alakos kompozíciós vázlatain olyan formai következetlenséggel is szembesülünk, hogy a merészen deformált testhez a fej szabályos, portrészzerű ábrázolását illeszti. Tihanyi szelektíven értelmezte Cézanne kompozícióinak természetét. A képegész tektonikus struktúráját figyelmen kívül hagyta, elsősorban a nyersanyagként használt „előképek” tagadása és destruálása inspirálta; az az önkényesség, ahogyan például a *Nagy fürdőzők*ön a mester gúla alakú kévékbe „erőszakolta” figuráit a klasszikus háromszög-kompozíció kedvéért. Kállai Ernő ekképpen minősítette ezt a törekvést: „A Nyolcak [...] éppen abból akartak a legtöbbet tanulni, ami Cézanne-ban gyöngé, sőt rossz volt: a francia mester itt-ott fellépő klasszikus-kom-

pozíció ötleteiből.”¹³ Tihanyi figuráinak deformálásához bátorító példát jelentett, hogy a *Nagy fürdőzők* is tele van anatómiai képtelenségekkel – és még több is kerülhetett volna a vászonra, ha Cézanne vizuális intelligenciája nem úgy rendeli, hogy például az előtérben kuporgó akt hiányzó térdét vagy egy másik alak arcát „elhallgassa” és „befejezetlen” fázisban hagyja. Ezek nem véletlenül „nyitva” felejtett motívumok. Cézanne a kompozíció érdekében inkább elvesz vagy nem mond ki dolgokat, hogy motívumai a képtest homogén szövetébe simuljanak. Példánknál maradván, Cézanne éterien tiszta valórszövedéke, hibátlan síkstruktúrája képes begyógyítani az olyan „sebeket”, mint amit a hiányzó térd látványa nyújt.¹⁴ Igazi sebek akkor keletkeztek volna, ha kiegészíti a torzót – nemcsak amiatt, mert egy ormótlan arányú „befejezett” testtömeg jelenne meg (mint Tihanyiinál), hanem azért is, mert megszegné a magasabb rendű színfolt-architektúra szabályát, miszerint a figurák köztes tereinek éppolyan „érdekei” lehetnek a kompozíción belül, mint az aktoknak. Tehát a kompozíció szempontjából minden képelem egyenrangú. Ennek a cézanne-i koncepciónak a legértőbb és legszemléletesebb metaforikus interpretációját Charles Morice írta le 1907-ben: „egy olyan író könyve, akit nem annyira a szavak értelme, mint inkább szép hangzata foglalkoztat: aki nem mindig fejezi be a mondatot, vagy aki, mert saját legszemélyesebb érdeklődése, a ‘szótagok párosodása’ (Mallarmé kifejezése) vezérli, időnként kifejejtí az állítmányt vagy az alanyt a mondatból, de sosem tévesztí az összhangzatot.”¹⁵

Tihanyi *Kompozíciós vázlatáiból* azért kiérezhető a kétségbeesés is. Mi másért választaná témának magát a krízist!? Ahol pedig krízis és kétségbeesés van, ott bizonytalanság is kísér. Ez érezhető ezeken a kompozíciókon is, bármennyire erőszakosak és határozottak a karlendítések. Nem véletlen, hogy Tihanyi „vázlatoknak” nevezte el ezeket a kísérleteit. Ebben a periódusában olyan keresztúthoz érkezett, ahol nem tudta eldönteni, hogy melyik út lenne járhatóbb. Végül megtorpan, és nem a nonfiguratív irányt választja (egyelőre), hanem visszaszelídül Cézanne-hoz egy átmeneti időre, remek portrészorozatot hozva létre.

„TÉZIS – ANTITÉZIS – SZINTÉZIS”

A cézanne-i formaeszménnyel való azonosulás a téralakítást¹⁶ illetően leginkább Tihanyi csendéletein szembeötlő. Amikor a különböző térrétegeket a képsíkhöz kö-

¹³ Kállai Ernő: Új magyar piktúra 1920–1925. [1925] In: Kállai Ernő: *Összegyűjtött írások / Gesammelte Werke 1. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1912–1925.* Sajtó alá rend.: Tímár Árpád. Budapest, 1999. 98.

¹⁴ <https://static01.nyt.com/images/2009/03/06/arts/bathers.jpg>

¹⁵ Charles Morice: *Les Aquarelles de Cézanne. Mercure de France, 1907. július 1. 134. – ld.: Magyar Vadak Párizstól Nagybanáig 1904–1914.* Szerk. Passuth Krisztina, Szücs György. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2006. 41.

¹⁶ A perspektivikus mélytér illúziójával leszámoló Cézanne redukált, lapított téri ábrázolásainak inspiráló ősforrása egy Delacroix-kép volt. Cézanne előrebóroló asztali csendéleteinek sajátos térstruktúráját



I. Tihanyi Lajos: Ádám és Éva (a Pont Saint-Michel hátoldalán), 1907.
Olaj, vászon; 65 x 55 cm. © Magántulajdon.



II. Tihanyi Lajos: Kompozíciós vázlat (férfi- és női alakkal), 1911–1912.
Olaj, vászon; 119 x 90 cm. © Magántulajdon.



III. Tihanyi Lajos: Kompozíciós vázlat két alakkal, 1912.
Olaj, vászon; 78 x 86 cm. © Füst Milán Fordítói Alapítvány.



IV. Tihanyi Lajos: Nagy sárgaterítés csendélet, 1909.
Olaj, vászon; 87 x 97,5 cm. © Magántulajdon.



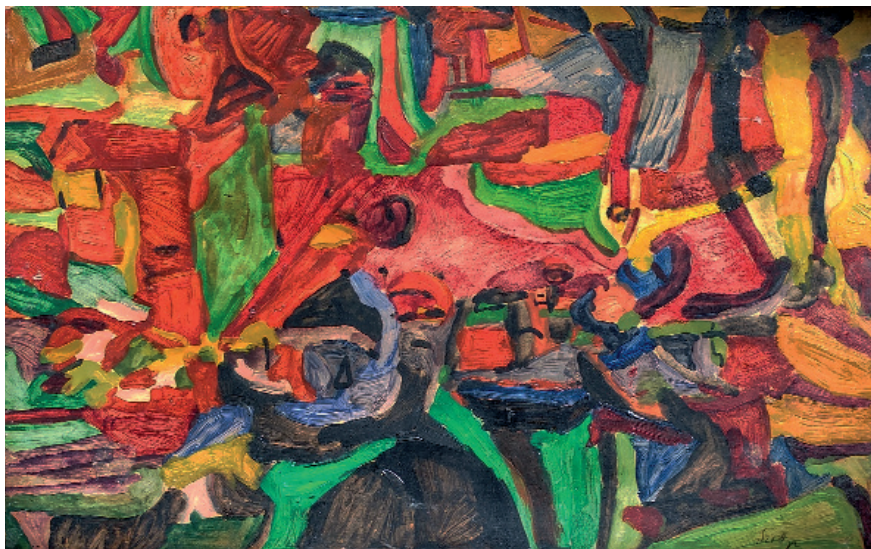
V. Tihanyi Lajos: Önarckép, 1914. Olaj, vászon; 56 x 45 cm. MNG, ltsz.: 62.31T
© Szépművészeti Múzeum - Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.



VI. Infra reflexiós felvétel a Varró István arcképe alatt rejtőzködő női portréről.
Fotó: Horváth Mátyás, Képzőművészeti Egyetem, Budapest.



VII. Berény Róbert: Varró István arcképe, 1918. Olaj, vászon; 100 x 86,5 cm;
j.b.f.: Berény 1918. © Füst Milán Fordítói Alapítvány, Budapest, fotó: PIM.



VIII. Szittya Emil: Kompozíció; dátum nélkül.

Olaj, farost; 26,7 x 42 cm; j.j.l.: Szittya. © Magántulajdon.

zelíti, nem a mélységi, hanem a horizontális és vertikális irányú „kilengések” jellemzők: a több-nézőpontúság és a térsíkok közelítése elvén az asztallapot a kép síkjára emeli és valamelyik irányban erősen megbillenti, mint például a *Csendélet két üvegpalackkal* (1909)¹⁷ című alkotásán. Egy másik beállított csendéletén pedig – *Csendélet zöld palackkal* (c. 1909) a gyűrött drapéria vertikálisan a magasba tornyosul – mint Cézanne csendéletein. Hasonló megoldásokkal találkozunk Berény és Orbán csendéletein is. (Berény: *Csendélet kancsóval és gyümölcsökkel*, 1910; Orbán: *Kannás csendélet*, 1910).

A *Kompozíciós vázlatok* bizonyos megoldásainak értelmezéséhez nem elegendő pusztán a cézanne-i kompozíciós elvek ismerete. Tihanyi öntörvényű képi koreográfiáival amilyen mértékben eltávolodott Cézanne-tól, olyan mértékben került közel a futurizmushoz. Tüldimenzionált deformációinak heves előadásmódja olyan futurista kulcsszavakat csalogat elő, mint az „erő”, „lendület”, „merészség”, „küzdelem” és „veszély”. Némi iróniával megjegyezhetjük: figuráinak anatómiai extremitásai egymás viszonylatában valóban „merész” és „veszélyes” képelemekként értékelhetők. A futurista gesztusokat is szintézisébe emelő kísérleteivel éppúgy „provokálta” a cézanne-i tanítást, mint ahogy Cézanne is folyamatos, de inspiratív összetűzésben állt előképeivel. Tihanyinak a cézanne-i modellt követő alkotói korszaka ezzel a „destruktív” kitérővel hasonló ívet írt le, mint amikor Cézanne dekonstruálta klasszikus előképeit: előbb a figurálistól a nem figurális felé haladt, majd újra a tárgyhoz közelített, azaz: tézis, antitézis, szintézis.

A cézanne-i struktúrához való visszatérést Tihanyi 1914 után festett arcképei igazolják, amikor a deformálás megszélidül, és portrészorozatain a test zárt tömegegyeségei „nyitottá” válnak. Portré-kompozícióinak monumentális hatását a vertikális irányú „gótikus” szerkezet adja. A konstrukció erővonalainak irányai az ellentétes pólusokat a képmező határán kívül sejtetik. Tihanyi monumentális, „gótikus barokk

elemelve Inken Freudenberg meggyőzően bizonyítja, hogy az Delacroix-tól eredeztethető, egészen konkrétan a *Sardanapal halála* (1827) című művéből, melynek reprodukciója állandóan Cézanne műterme falán lógott. https://en.wikipedia.org/wiki/Sardanapalus#/media/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_Mort_de_Sardanapale.jpg A kép „mozgatható panelekből” épített kompozíció, melynek boruló térszerkezetét a festő egy dinamikus, vertikális irányú mozgással vitalizálta: „az edények, ékszerek, fegyverek minden pompája mintegy a szemünk elé van kiborítva, hogy aztán egy szakadék nyelje el. Az ezáltal zuhanó vízese módjára alábukó tekintetünket csak az előtérben ágaskodó rabszolganő húzza ismét fölfelé, vagy a ló látványa rántja vissza újra a képbe.” Majd azzal a summázó megállapítással fejezi be Freudenberg, hogy „a *Sardanapal halála* lényegében már nem elbeszélő történelmi festmény, hanem monumentális csendélet, erőteljes vanitas-ábrázolás. Ez volt talán a legalapvetőbb újítás, amely egy olyan festőben, mint Cézanne, tartós rezonanciát keltett.” – Inken Freudenberg: „És a kép, mit elhagytunk, kínoz és követ”. Cézanne és Delacroix. *Cézanne és a múlt* 2012. i. m. 54.

¹⁷ http://viragjuditgaleria.hu/pics/paintings/tihanyi_lajos-csendelet_zold_palackkal_1908-41_aukcio_94.jpg (https://www.chinaoilpaintinggalleries.com/famous-artists-cezanne-c-141_148/still-life-with-milk-can-and-apples-p-9733)

víziói”, a „grecói nevelést” idéző „megnyúlt szegletes formái”¹⁸ azt a hatást keltik, mintha az égi és földi gravitáció vektoriális eredőinek hálószerkezetében *egyesíténé az anyagot a szellemmel*. Világosan fogalmazza meg szintézisének lényegét a Kállai Ernőhöz írott, vele polemizáló *Revízió*-ban, amelyet ars poeticának is értelmezhetünk: „Nálam a szellem és anyag egységes és szétválaszthatatlan, összetartozó. [...] Az én képeim nem csak a tárgyak képe, és nem csak azoknak térbehelyezésével előidézett dinamikus egymásra hatása a formáknak / nem „nehézkos konstrukció”! /, hanem a tárgyak, a tér és az ember szerves élete.”¹⁹ E gondolat legszebb és legkövetkezetesebben végigvitt képi megfogalmazása az 1914-ben festett *Őnarckép*. (V. tábla) A portrén a „grecói” reminiscenciát nemcsak a gótikus tektonikában, hanem a színidézeten is felismerhetjük: az olívszöld ingen a sárga fények aranyló felvilágosítása hasonló megoldás, mint ami a *Szent András apostol*²⁰ ciangante színváltó²¹ köntösén is látható. Mindezt ötvözi a cézanne-i eredetű „nyitott” képi struktúraépítési módszerével, például amikor *Őnarckép*-en a fellazított körvonalak peremzónáinak színmezőin mindkét tárgytartomány – a fej és a háttér – békében osztozik.

DESZAKRALIZÁLÁS, SPIRITUALIZÁLÁS: PRIMITÍV ÉS KLASSZIKUS ÁTIRATOK

A felvilágosodás kora óta alapvetően két tényező befolyásolta a művészi öntudat alakulását; korának társadalmi adottságai és szellemi törekvései, valamint az a tágabb időintervallumot átölelő egyetemes világnézeti válság, amit éppen „a determináció megszűnése”, a fix igazodási pont hiánya idézett elő az „Istentől megfosztott világban”. A keletkezett eszmei űrt és a *totalitás* élményének hiányát a „szabadságra ítélt” modern művész azzal kompenzálja, hogy egy új individuális értékrend mentén újradefiniálja önmagát, valamint a világhoz való viszonyát. Szabaddá válva a hierarchikus rendszerű világkép kötelekétől saját kezébe veszi a *teremtést*; paradox módon demitologizál és deszakralizál, miközben minduntalan vágyakozik egy *teljességet* jelentő homogén világkép és egy stabil értékrend után. A mindent átfogó koreszmény hiányában a „totalitást” az individuális művész maga teremti meg a műalkotás *konstruált teljességében*. Az individuum önkénye korlátlan szabadságot élvez, ennek megfelelően a Nyolcak festőinél az ember önértelmezésének egymástól teljesen elté-

¹⁸ Berény Róbert: Tihanyi Lajos. *Bécsi Magyar Újság*, 1920. március 28. 5. – újraközölve: Majoros Valéria Vanília: *Tihanyi Lajos írásai és dokumentumok*. Budapest, 2002. 405.

¹⁹ Tihanyi Lajos: *Revízió*. [Tihanyi Lajos megjegyzései Kállai Ernő: *Új magyar piktúra 1925* című könyvéhez]. OSZK Kézirattár, Bölöni-Tihanyi-fond, 198/12. 6. Köszönet Barki Gergelynek, hogy e dokumentumra felhívta a figyelmem.

²⁰ Herzog Lipót-gyűjtemény, Szépművészeti Múzeum.

²¹ Ez a színváltó, színjátékos hatással élő pigmenthasználat a festészetben Firenzében és környékén tűnt fel a XIV. század vége felé. Ezt a technikát Michelangelo is alkalmazta a Sixtus-kápolna freskóin, Dániel próféta színváltó köntösén, valamint „Delphica” szibilla ruházatán. <https://mail.google.com/mail/u/0/#inbox/15a65fa93403377d?projector=1>

rő, eszményített és eszményítetlen változataival találkozunk. Míg Kernstok, Márffy és Pór klasszikus stílusutalások mentén teremtették meg az új embert, velük szemben Berény és Tihanyi kifejezetten a rótsággal hivatkoztak, hátat fordítva a klasszikus szépségeszménynek.

Az isteni teremtéssel, pontosabban a teremtésmítoszzal szembeni provokációként értelmezhető az a korai Tihanyi kompozíció is – az *Ádám és Éva* (1907 körül) (I. tábla) – amiről ez idáig csak mint kísérletlen kísérletről tettünk említést, alábecsülve éppen zárvány mivoltában rejlő jelentőségét. Az 1908-as *Pont St. Michel* című kép hátoldalán találjuk ezt a feltehetően egy évvel korábban festett kompozíciót, melyhez az inspirációt az éppen aktuális párizsi vagy budapesti Gauguin-kiállítások friss élménye adhatta. A mű megoldottságában ugyan nem emelkedik felül a kísérleti jellegén, valószínűleg Tihanyi is ezért fordította meg a vásznat. Azonban mégis egyedülálló a tekintetben, hogy ez az egyetlen eddig ismert provokatív kísérlet a Vadak repertoárjában, ahol a festő szabadon kezeli a Szentírást, és aktualizálja, hétköznapi történeté fokozza le a Bűnbeesést. Parafrázisát szarkasztikus tartalommal ruhazza fel, a formaelemekbe épített mögöttes szimbolikával átírja a bibliai jelenetet. Tihanyi megváltoztatja és felcseréli a Bűnbeesés szereposztását is. A legszembeeszkőbb motívum a csábítás metaforikus megjelenítése: a sárga színű, durva, pikkelyes felületűre mintázott, a végtelenségbe „kigyózó” kísértés útja. Annak sárga szalagján jelenik meg az első emberpár, valamint benne gyökerezik, belőle nő ki a tiltott gyümölcs fája, amiről Ádám (!) éppen szakít egy almát. Mintha ez a gyümölcs volna a Nő ára, amivel megvesztegetheti a pőreségét feltáró és felkínálkozó, az arcát eltakarva személytelenségbe burkolózó Évát. Tihanyi önkényes profán értelmezéssel deszakralizálta az ószövetségi témát, az újkorhoz igazítva mondanivalóját, majd a modern tanmesévé alakított történetet a századelő provinciális divatú, kerekded virággyász fazonjával helyezte a jelen időbe. Ez a mű pusztán létezésével maga a bűnbeesés metaforája. Nemcsak amiatt, hogy a festőnek volt bátorsága az örök érvényű teremtésmítoszt relativizálni. Esztétikai szempontból is megvalósul a bűnbeesés, azé a „bűné”, amely barbár, primitív keresetlenségével az *előzmény nélküliséget eljátszva* (fauve-os attitűd!) végérvényesen megtagadja a görög-latin hagyományú klasszikus szépségeszményt. Majd a *Nyolcak* korszakában fordulat következik be, a grecói és cézanne-i reminiscenciák Berényt igazolják, aki azt írta róla, hogy a dolgokról való vízióit „a latin faj festőin nevelkedett” ízléssel festi meg.²²

Tihanyi figurális kompozícióin később sem mond le a primitív kifejezőerő közvetlenségéről. Alakjainak kerekded bumfordisága szögletesebb konstrukciókban születtek újjá későbbi, 1911-ben készült *Kompozíciós vázlatain*. A nyers megmunkálású, hegyesszögökben metszett aktok darabos formaideája távolról sem Cézanne „töprengő keze” alól került ki. Noha a felemelt karú, hegyes könyökű aktmotívumok cézanne-i előképekből származnak (*Pihenő fürdőzők*, 1876–1977, *Fürdőzők sátor előtt*, 1883–1885), az expresszív forma archetipusát mégis inkább a törzsi művészetektől inspirált, barbár erejű Picasso-műben, *Az avignoni kisasszonyokban* (1907)

²² Berény 1920. i. m. – Majoros 2002. i. m. 405.

fedezhette fel Tihanyi. A Nyolcak utolsó kiállításán szereplő aktos *Kompozíciós vázlatait* még pártolói köre is kritikával fogadta: „elhibázottnak találjuk a kompozícióterveit, ahol az egyensúlyozást úgy túlozza, hogy alakjait eltorzítja.”²³ – írta Bálint Aladár. Maga Tihanyi „szerkezeti szükségszerűséggel” magyarázza az „oly következetesen megokolt deformálásokat.”²⁴ *Kompozíciós vázlatainak* feszültségét éppen az elvont képszerkezet és a naturális képelemek nyugtalanító ellentéte generálja.

A négy festőre zsugorodott művészcsoporthoz utolsó kiállításának értékelésében Felvinczi Takács Zoltán külön kiemeli „a primitívség” meghatározó jelentőségét. Noha ő elsősorban az olasz primitívekre gondolt, az állítások érvényesek Matisse és Picasso festészetének „primitív” attitűdjére is: „A művészetért folytatott nagy küzdelmünk legfontosabb haditette a primitívségben rejlő titokzatos erőforrások meghódítása volt. [...] A dolog természetében rejlik tehát, hogy a primitív formák benyomása közvetlenebb és mélyebb [...]. Intellektuális törekvéseink rendkívüli életképességének bizonyítékát látom abban, hogy ma már mindenben ezt a nagy közvetlenséget keressük.”²⁵

Itt aktuális megemlíteni, hogy nemcsak Kernstok írott festői programja, *A kutató művészet* című tanulmánya készült francia licenc alapján, de a hazai pártoló kritika is követte a jelentős külhoni véleményformáló vezérek nézeteit. Maurice Denis és Émile Bernard mellett meghatározó volt Albert Aurier és Félix Fénéon kritikusok személye, akikben Cézanne munkássága annak az éppen kialakuló szimbolista látásmódnak jegyében keltett érdeklődést, melyben a „primitív” és „klasszikus” terminusok rendszeresen visszatérő fogalmak voltak.²⁶ Felvinczi Takácsot jóval megelőzve már Roger Fry, az angol festő és műkritikus is leírta, hogy „vissza kell térni a primitív művészethez, hogy visszanyerjük a kifejezés erejét, ami elveszett a valószínűség illúzióját felkeltő eljárások túlzó alkalmazása során.”²⁷ Cézanne festészetét először ő hozta összefüggésbe az olasz primitívekkel (a korai itáliai festőkkel), amikor azt a megállapítást tette, hogy a francia mester elsőként törekedett „olyan kompozícióra, amely a primitívek remekműveinek koherens, architekturális hatását eredményezi.”²⁸ Carolin Elam is említést tesz esszéjének zárófejezetében egy nagyszabású *Primitifs français* kiállításról (Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, 1904), aminek kapcsán Cézanne egyik méltató kritikusa, Claude Roger-Marx megjegyezte; a Primitívek-kiállítás látogatói Cézanne-t

²³ Bálint Aladár: A „Nyolcak” kiállítása. *Népszava*, 1912. november 24. 11. – *Az utak* III.: 493.

²⁴ Tihanyi Lajos: Revízió. i. m. 4.

²⁵ Felvinczi Takács 1912. i. m. – *Az utak* III.: 481.

²⁶ Linda Whitley: Cézanne recepciója. *Cézanne és a múlt* 2012. i. m. 148. Gosztonyi Ferenc nagy vitát gerjesztő írásának, – főleg a Nyolcakhoz a szimbolizmus felől közelítő felvetéseinek – ez a Cézanne-recepció utólag „megágyaz”, és szinkronban van vele. (Gosztonyi Ferenc: „Ha Cézanne-nak igaza van, akkor igazam van nekem is”. A Nyolcokról. *Artmagazin*, 9, 2011, 1. 34–42.)

²⁷ Caroline Elam: Modern látomás és „régbbi mesterek”. Roger Fry Cézanne-képe. *Cézanne és a múlt* 2012. i. m. 170.

²⁸ Uo., 168.

„az *Avignoni Pietà* mesterkéletlenül őszinte eszközökkel dolgozó alkotójához hasonlították.”²⁹

Nota bene, Tihanyinak is van egy klasszikus *Pietà-beállítást idéző Kompozíciós vázlata* (1911-1912), (II. tábla) ahol a klasszikus kánon provokálásának, szentségtelenítésének ugyanazzal a dramaturgiai fordulatával él, mint amit az *Ádám és Éva* művén korábban alkalmazott: a szerepeket felcseréli. Ezen a *Kompozíción* egy mezítelen női test hanyatlik hátra a férfi öléből, ami óhatatlanul egy veszélyes kísértés gondolatát csempészi a műbe. A „klasszikus beállítás” statikus jellege Tihanyinál eltűnik, amikor a dinamikát nemcsak a mozdulatokba, de az anatómiai deformációba is beleviszi. A hatalmas szárnyakká növelt kulcsfontok és a végtagok összjátéka olyan képet fest, mint egy méretes propeller, amelynek pörgő mozgása bizonytalanná és ideiglenessé teszi a „lent” és a „fent” helyét, - a szándékos festői koncepciónak megfelelően. (Ez az első lépés az *alapnézet relativizálása* felé, mely később a gravitációval már nem számoló absztrakt festészetének sajátja lesz.)

Tihanyi sajátos individualizmusa világnézeti beállítottságából is következik: szilárd meggyőződését a reneszánsz előtti korok festőjéhez méri, akik „a hitükből eredő szellem megnyilatkozására való alkalomnak tartották a festést.”³⁰ De elhatárolódik azok dualisztikus szemléletétől: „bár hitem nem nazarénusi, feltétlenül valom az istent. Az istent, mely megszűnt fogalomban, megszűnt az ideákban, megholt az emberben, de él abban a hitben, mely hit mindennek, [...] szellemnek és anyagnak összetartozását, változhatatlanságát vallja - a dolgokban és nem a dolgok mögött.”³¹ Ez a hitvallás Tihanyi festői gyakorlatában olyan deszakralizáló mechanizmus által ölt testet, amilyennel Pór *Hegyibeszédében* is szembesülhetünk: amikor a Szentírás csupán az „elrugaszkodási pont” vagy egy apropó rangját kapja, és az alkotói önkény eszközévé válik. A művész deszakralizálja a „nagy szüzsét”, újraértelmezése során spiritualizálja a matériát, és így az anyag átszellemítésével „kiváltja” a mítoszt. Azonban a művészi önkény mindig tekintettel van arra, hogy a szüzsét ne semmisítse meg, az felismerhető maradjon, hiszen éppen a viszonyítási ponttól mérhető le az alkotói elrugaszkodás bátorsága és szabadsága. A spiritualizálás azonban nem feltétlenül jár együtt a deszakralizálással, hiszen éppen az átszellemítéssel maga a művész is „szakralizál”, melynek olykor azzal is nyomatékot ad, hogy színidézeteket vagy formautalásokat alkalmaz, és a reminiscenciáknak az eredetét átszellemítő erejével is számol. Nem kell „nagy témában” gondolkodnunk, ez egy hétköznapi csendéleten belül is megtörténhet. Például Tihanyi *Nagy sárgaterítő csendéletén* (1909) (IV. tábla) a drapériának a gótikus kánon szerint tördelt redői és a rajta megjelenő aranyokker színidézet azt a benyomást keltik, mintha El Greco Péter apostola felejtette volna köntösét ott az asztalon.³²

²⁹ Uo., 178.

³⁰ Tihanyi Lajos: *Revízió*. i. m. 3.

³¹ Uo., 4-5.

³² <http://www.elgreco.net/images/paintings/st-peter-and-st-paul.jpg>

El Greco szelleme tehát visszalopakodott – és annak „örökérvényűségével” sáfárkodik Tihanyi is. Kompozíciójának „gótikus-barokk” építettségében közvetlenül megjelenik az égi és földi dimenziókra való utalás, melyek nemcsak feszültségnövelő gravitációs vonatkoztatási pontok: Tihanyinál ezek a dimenziók szellemnek és anyagnak a szimbolikus megfelelői, amelyek aztán a két virtuális pólus között – éppen a vásznon! – egy műtárgyban egyesülnek.