

Gucsa Magdolna

## TRAUNER SÁNDOR BUDAPESTI ÉVEI

„Nemhiába: a XX. század magyar művészetét nagyrészt a többszörösen eltért pályák, a zsenéjükben elfojtott szándékok története teszi ki” – írja Körner Éva a húszas évek magyar avantgárdja kapcsán egy el nem készült tanulmány vázlatában.<sup>1</sup> Az ekkor induló generáció pályája már a startvonalon megtorpan, vagy csak külföldön teljesedik ki. Trauner 1979-es felsorolása beszédes: „Mi öten, osztálytársak, egyszerre hagytuk el az országot. Egyikünk, Kepes György ma a massachusetts-i Cambridge nyugdíjazott professzora, festő. Jó kapcsolatban vagyok vele, nagyon kedvelem őt. Egy másik, kivételes tehetségű festő meghalt a háború elején [Hegedüs Béla – G. M.], a harmadik jelentős magyar festő [Vajda Lajos – G. M.], a negyedik még mindig él [Korniss Dezső – G. M.]”<sup>2</sup> Akiket nem említ, bizonyosan azért, mert évtizedek óta nem hallott felőlük: Schubert Ernő<sup>3</sup> 1930 táján jórészt felhagyott a festéssel és az iparművészet felé fordult, Veszelszky Béla pedig szegényen és elszigetelten dolgozott pointillista struktúrába oldott képein.

A francia állampolgárként világhírűvé vált César- és Oscar-díjas díszlettervező, Trauner Sándor budapesti indulásának áttekintése „a nagyrészt undergroundban lejátszódott, soha valósággá nem lett magyar művészettörténet feltérképezésének”<sup>4</sup> egyik stációja lehet, különösen, mivel Vajda Lajos és Korniss Dezső szentendrei konstruktív szürrealista programjának forrásai közé számítható.

## FORMÁLIS ÉS INFORMÁLIS ISKOLÁK – A FŐISKOLA ÉS A MUNKA-KÖR

Trauner generációja a legjobbkor került a Képzőművészeti Főiskolára, hiszen az 1920-as évek, a reformok évtizede izgalmas, prosperáló időszaknak számított a főiskola történetében. Átalakították az alakrajzi oktatást: a mintalapok és a gipszek helyett a természet tanulmányozása került előtérbe, a tavaszi-nyári időszakban művésztelepeken dolgoztak a növendékek, és ekkor vált elfogadottá a szabad tanár-

<sup>1</sup> Körner Éva: Vázlatanyag egy Trauner portré kialakításához. Gépírat. 1980. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár (MTA BTK MI Adattár), C-I-208, oldalszám nélkül.

<sup>2</sup> Michael Ciment-Isabelle Jordan: Entretien avec Alexandra Trauner 1. *Positif*, no. 223. 1979. 2-19. <http://www.marcel-carne.com/la-bande-a-carne/alexandre-trauner/1979-entretien-paru-dans-la-revue-positif/>

<sup>3</sup> Talán Schubert állt a legközelebb Traunerhez, erről tanúskodik Bán Bélának írt 1948-as képeslapja, amelyben „Subi” után érdeklődik, illetve 1928-as közös kiállításuk a Mentor Könyvesboltban. Lásd Bán Béla hagyatéka, MTA BTK MI Adattár, MKCS-C-I-148/19.

<sup>4</sup> Ld.: 1. jegyzet.

választás gyakorlata is.<sup>5</sup> A két világháború közötti időszak nem kedvezett a nemzetközi szereplésnek, hangsúlyosabbá váltak a nagy feltűnést keltő, gyakran politikai felhördülést is kiváltó hazai tárlatok,<sup>6</sup> amelyeken a Csók-osztály növendéke, Trauner is szerepelt. 1929-re fogyott el a levegő az addig progresszív, nyitott főiskolán: Korniss Dezsőt kicsapták a múcsarnokbeli növendék-kiállítás miatt, Trauner és Kepes emigrálnak, tanáruk, Csók István csekélyke anyagi támogatásának köszönhetően. 1932-ben aztán Csókot és Vaszary Jánost is elbocsátották.

Kassák Lajos növendékekkel való kapcsolatának fontos dokumentuma a KUT-kiállításról írt kritikája,<sup>7</sup> ám Trauner rajzait már 1929-től közölte. Ha maga a *Munka* folyóirat nem is, de annak gondolatísága ekkor már komoly múltra tekinthetett vissza: a francia modernizmus, különösen Cézanne és a fauve-ok tapasztalataiból kiinduló polgári radikális Nyolcak és a háborúellenes, kozmopolita irodalmi-társadalmi fókuszú *Nyugat* nyomán – olykor pedig velük szemben – fellépő aktivisták már a 20. század első évtizedétől kezdve sürgették folyóirataikban a társadalmi és művészeti forradalmat.

Annak, hogy a növendékek az adott időszak mind művészi, mind politikai szempontból radikálisnak tekinthető csoportosulásával kerültek kapcsolatba, leginkább esztétikai okai vannak. „A mi egymással érintkező tudatunkban, úgy is mondhatnám, a köztudatban, az expresszionista, a kubista, az avantgárd, a modernista jóformán egyértelmű volt azzal, hogy bolsevista” – írja Vas István.<sup>8</sup> Kassák célja egyébként is a fiatalok megszólítása – „Meg kellett állapítanunk, hogy egyetlen réteg van, amelyért küzdeni érdemes: az ifjúmunkásoké és a diákoké”<sup>9</sup> –, s az ő segítségükkel „egyfajta totális ellenkultúra kialakítása”<sup>10</sup> volt. A fiatalok habitusuknak megfelelő mértékben vették ki részüket a kör szerteágazó tevékenységéből. Korniss Zelk Zoltánnal „dadaista ízű”, társadalmi és személyes kérdéseket egyaránt feszegető politikai kabarét szervezett a Munka berkein belül<sup>11</sup>, és tagja volt Vajdával együtt – aki részt vett a szavalókörben is – a Munka-kör kórusának.<sup>12</sup> A többi festő – köztük Trauner – kevésbé volt aktív: Vas István úgy írja le a festőnövendékeket, mint akik jórészt egymással álltak szoros kapcsolatban, a Munka-kör rendezvényeit csak rendszerint látogatták. A festők szempontjából Kassák szerepe egyébként is ellentmondásos. Kepes egyértelműen pozitívnak ítélte Kassákhöz való viszonyát, Vas István és

<sup>5</sup> Az 1920-as évek főiskolai reformjaival kapcsolatban a következő kiállítás tapasztalatai, különösen Révész Emese ismertetősövegei tanulságosak: *Reformok évtizede. A Képzőművészeti Főiskola 1920-1932 között*. Szerk. Kopócsy Anna. Budapest, 2013.

<sup>6</sup> Révész Emese: Az iskola és a nyilvánosság. *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Szerk. Blaskóné Majkó Katalin, Szőke Annamária. Budapest, 2002. 113-153.

<sup>7</sup> Kassák Lajos: A K. U. T. fiataljai. *Munka*, 2. 1930. no. 12. 382.

<sup>8</sup> Vas István: *Nehéz szerelem*. Budapest, 1972. 778.

<sup>9</sup> Kassák Lajos: *Az izmusok története*. Budapest, 1972. 293.

<sup>10</sup> Konok Péter: A „Munka-kör” politikai, szellemi hátországa. *Múltunk*, 49, 2004, 1. 248.

<sup>11</sup> Korniss Dezső önmagáról. *Művészet*, 15, 1974, 11. 4.

<sup>12</sup> Hegyi Lóránd: *Korniss Dezső*. Budapest, 1982. 17.

Korniss viszont bírálta a mozgalom vezérének zsarnoki hajlamait.<sup>13</sup> Az 1929-30-as szilveszteri események jelzik a kapcsolat lazulását: a fiatal festők, illetve Déry Tibor, Vas István és Zelk Zoltán a Munka-kör hivatalos szilveszteri rendezvényéről távozva Trauner józsefvárosi műtermében folytatták a mulatozást, és mindannyian be is rúgtak. Kassák ellenezte az ilyen kihágásokat, Vast és Zelket büntetésből ki is zárta a körből.<sup>14</sup> Kassák és Trauner között ennek ellenére megmaradhatott a szimpátia, erről tanúskodik a már említett Bánnak szóló 1948-as képeslap, amelyben az épp Párizsban élő festő üdvözlét küldi Kassáknak.<sup>15</sup>

## TRAUNER SÁNDOR A MUNKA FOLYÓIRATBAN

Az esztétikailag és politikailag egyaránt elkötelezett *Munka* folyóirat műhelye az, ahol „kiélezi a fegyvertelenek fegyverét”,<sup>16</sup> felvirágoztatják a politikai karikatúrát, amellyel Trauner, Schubert és Korniss is szívesen kísérletezett. Traunernek öt tusrajza jelenik meg a lapban. E művek főként a politikai rajz műfajának George Grosz által lefektetett alapvetéseire építenek. George Groszt ismerték a Munka-kör tagjai, hiszen Kassák még a *Ma* számára megszerezte a Malik-Verlag által 1917-ben megjelentetett *Erste George Grosz-* és a *Kleine Grosz-mappákat*<sup>17</sup> – három rajz kliséjét is innen emelte át a *MA*<sup>18</sup> –, illetve közvetlen kapcsolatban állt a *Die Aktion* folyóirattal, ahol Grosz számos alkalommal publikált. Ujvári Erzsébet a háború rettenetét feldolgozó, tíz sodró prózaverset közlő vékony kötete 1921-ben a *MA* folyóirat különszámaként, a tervezett Bortnyik Sándor-illusztrációk helyett szintén három, a Malik-Verlag által átengedett Grosz-klisével jelent meg.<sup>19</sup>

Grosz a satíra mestere, művészi attitűdje egyszerre esztétikai és etikai állásfoglalás. Kiválóan példázzák ezt a *MA* által is közölt utcaprajaik: az emberek, a növények, a városi architektúra és az égbolt körvonalai felbomlanak és összekuszálódnak, a sűrű, klausztrófób háttérből férfialakok bontakoznak ki. Kivetített gondolataik elkeverednek a fókuszatlan kompozícióban: a meztelen nő személyiségétől megfosztott, üres húsburok, a fegyver pusztító eszköz, amellyel egymásra rontanak a korrupt és nacionalista államok – élükön Németországgal, amelynek igazi arca „a reményvesztett harlekinád”.<sup>20</sup>

<sup>13</sup> Ld.: 1. jegyzet.

<sup>14</sup> Vas 1972. i. m. 566.

<sup>15</sup> Ld.: 3. jegyzet.

<sup>16</sup> Körner Éva: Néhány támpont a Korniss-jelenség megközelítéséhez. *Művészet*, 15, 1974, 11. 11.

<sup>17</sup> *Erste George Grosz-Mappe*. Berlin, Barger, 1917.; *Kleine George Grosz-Mappe*. Berlin, Malik-Verlag, 1917.; *Das Gesicht der herrschenden Klasse*. Berlin, Malik Verlag, 1921.

<sup>18</sup> Vö.: *MA*, 6. 1921, 7. 85., 89., 93., 97.

<sup>19</sup> Borbély László: Bortnyik Sándor korai művészete. *Művészettörténeti Értesítő*, 18, 1969, 1. 48. és 70.: 16. jegyzet.

<sup>20</sup> Hans Hess: *George Grosz*. London, 1974. 51. A szerző Grosz Wieland Herzfeldének írt leveléből idéz.

Grosz művészetének tanulságai a *Munka* Trauner-illusztrációiról is leolvashatók. Előszóval fordul a karikatúra műfajára jellemző pars pro toto ábrázolás típusához: a rajzok szereplői nem egyénítettek, hanem a burzsoázia és a proletariátus összetéveszthetetlen megtestesítői. A Groszra jellemző sematikus arcokat takarékos határolóvonalakkal vázolja fel, a haját, borostát néhány rövid vonás, szétszórt pontok jelzik, a tekintet kifejezéstelen. Az attribútumok beszédesek: a szivar, az óralánc, a mandzsettagombok, a lakkcipők – s velük szemben a sovány, meztelen test – utalják a figurákat a megfelelő társadalmi osztályba (*Az úr és a termelő ember*,<sup>21</sup> *Racionalizálás*<sup>22</sup>). A műfajtól és a Munka-körrel együttműködő fiatal művészek rajzaitól elválaszthatatlan agitatív, gyakran kifejezetten didaktikus hangot Trauner olykor képes humorral oldani, ezáltal a sajátjává formálni.

Legsikerültebb rajzain a szöveg közvetlen üzenetének a kép nyelvére történő lefordításánál jóval többet vállal. A prostitúció kérdésével foglalkozó *Munka*-cikkhez készült illusztráció<sup>23</sup> geometrikus váza nem függetleníthető az orosz konstruktivizmus tanulságaitól és Kassák képarcitektúrájától. A bordélyház vonalrendszeré stilizált vázára első pillantásra montázsszerűen, szervetlenül van „rádobva” a két figura, azonban határvonalainak a jelzésszerű épületre reflektáló párhuzamosai és merőlegesek bekapcsolódnak a képi architektúra dinamikájába. Mivel az épületábrázolás ugyan stilizált, de törekszik a három dimenzió térélményének felkeltésére, El Liszickij prounjait is eszünkbe juttathatja.

Trauner rajzain és festményein is megjelennek a jellegzetes motívumok, a tányér (*Éhező ember*,<sup>24</sup> *Csendélet*,<sup>25</sup> *Kép I.*<sup>26</sup>) és a (rámutató) kéz (*Éhező ember*), amelyek a magyar avantgárd közegeiben közkezen forogtak. A Derkovits Gyulánál, Korniss Dezsőnél, Vajda Lajosnál, Schubert Ernőnél és Pécsi Józsefnél is előforduló tányér a testi és szellemi táplálék szimbóluma, a *Munka* hasábjain pedig szociológiai kontextusban értelmezhető képi jellé válik. Kepes beszámolója szerint Trauner egyik könyvében láthatták a főiskolások David Sterenberg egy tányéros csendéletét.<sup>27</sup> A kéz beleillik a cselekvő ember, a valósággal konfrontálódó, azt felmutató, szociálisan érzékeny aktivista művész eszköztárába, amire a Munka-kör fiataljai az orosz konst-

<sup>21</sup> *Az Úr és a termelő ember*, 1929. Tusrajz, 200 x 120 mm Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Ltsz.: 82.2 T. Publikálva: *Munka*, 1. 1929. no. 8. 229.

<sup>22</sup> *Racionalizálás*, 1929. Tusrajz, 180 x 130 mm Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Ltsz.: 82.3T. Publikálva: *Munka*, 1. 1929. no. 9. 267.

<sup>23</sup> *Fiatalember és az öt hívogató nyilvánosház*, 1930. Tusrajz, mérete, őrzési helye ismeretlen. Publikálva: *Munka*, 2. 1930. no. 11. 329.

<sup>24</sup> *Éhező ember*, 1930. Tusrajz, mérete, őrzési helye ismeretlen. Publikálva: *Munka*, 2. 1930. no. 16, 449.

<sup>25</sup> *Csendélet*, 1929? Olaj, vászon, mérete, őrzési helye ismeretlen. Reprodukció: Magyar Nemzeti Galéria, Adattár, 21544\_82\_5\_2.

<sup>26</sup> *Kép I.*, 1929. Vegyes technika, vászon, 100 × 100 cm. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Ltsz.: 82.1 T.

<sup>27</sup> Körner Éva: A fotómontázs, mint a magyar avantgárd harmadik hullámának reprezentatív műfaja. *Expozíció. Fotó/művészet*. Rend. Beke László, Maurer Dóra. Hatvan, Hatvany Lajos Múzeum, 1976. [1–3]. <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/korner.html>

ruktivizmus közvetítésével találunk rá. Az oroszok minden bizonnyal az ikonfestészetből indultak ki, s a műfaj formanyelvében rejlő gazdag lehetőségek kiaknázására a primer forrással való későbbi közvetlen találkozás ösztönözte Kornisst és Vajdát. A szentendrei szerb templomok ikonosztázai és a kijevi Nyugati és Keleti Művészetek Múzeumában tett látogatás egyaránt fontos felismerésekre vezették rá Kornisst.<sup>28</sup> Állítása szerint Kijevben szembesült azokkal a novgorodi ikonokkal, amelyek már igen magas szinten élnek az absztrakció eszközével, s így a modern orosz művészet egyik forrásának tekinthetők. Hogy Korniss meglátása helytálló, azt maga Kandinsz-kij ikonfestéssel kapcsolatos kijelentései<sup>29</sup> is alátámasztják.

A *Munkában* megjelent, a politikai karikatúrától gyakran elemelkedő rajzok kontextusváltó képességét jelzi, hogy Kassák Lajos 1931-es, *35 vers* című kötetében is megtalálták helyüket. A folyóiratban közölt rajzok az explicit, gyakran agitatív szöveghez képest szemantikai szempontból alárendelt helyzetben vannak, míg a metaforikus nyelven írott irodalmi szövegek elősegítik a kép és szöveg kölcsönhatását, az egymásra vonatkozathatóságot. A két Trauner-, az egy Schubert- és az egy Kassák-rajz és -versek termékeny viszonya integritásukat féltve őrző, autonóm elemek összekapcsolódásának következtében jöhet létre.

## A SZINTÉZIS: KÉP I.

Trauner budapesti éveinek két fő műve, a *Kép I.* és a *Kép II.* tanúskodnak arról, hogy a magyar avantgárd harmadik hulláma, a főiskolások – legfőképp a Csók osztály – által meghirdetett konstruktív szürrealizmus reprezentatív műfaja a (fotó-)montázs.<sup>30</sup> A kubista felfogásban – ám annál sokkal dekoratívabban – felülnézetű és oldalnézetű elemeket kombináló csendélet Sterenberg jellemző műfaja. Az École de Paris-hoz kapcsolható művész is eljut addig a radikális beállításig, ahol a felülnézetben ábrázolt asztal betölti a teljes képmezőt. Azonban a dekoratív elemeket asszociatívra cserélő montázsjelleg és a lefokozott színek Trauner által hozzáadott

<sup>28</sup> Korniss 1974. I. m., 6.

<sup>29</sup> Vö. Jelena Hahl-Fontaine: *Kandinsky*. Berlin, 1993. 26.

<sup>30</sup> A fogalomhasználat kapcsán ld.: Forgács Éva: *Kollázs és montázs*. Budapest, 1976. 7. Louis Aragon: *A kollázs*. Ford. Bajomi Lázár Endre. Budapest, 1965. 27–29.; Perenyi Mónika: *Montázs a magyar művészetben. Magyar kollázs. A magyar kollázs/montázs történetéből 1910–2004*. Szerk. Kopócsy Anna. Győr, Városi Művészeti Múzeum Képtára, 2004. 31. A kollázs és a montázs elkülönítése meglehetősen nehéz kérdés. Forgács definíciója szerint a kollázs műfaj legfőbb sajátossága, hogy a mű anyagára koncentrálnak, amikor különböző elemeket ragaszt vagy szegel egy képfelületre. A montázs bizonyos koncepció alapján helyez egymás mellé „olyan dolgokat, amelyek a köznapi életben nincsenek, vagy másként vannak egymás mellett”, ám ez a gesztus nem szükségszerűen önreflexív, mint a kollázs esetében. Aragon Picasso és Braque kapcsán elkülöníti a tárgy ábrázolását és a műalkotás anyagát vizsgáló kollázzst. Perenyi a 70-es években zajló, interdiszciplináris jellegű montázsvitára hivatkozva a montázzst szemléletmódot tükröző alkotóelvnek, a kollázzst pedig e módszer termékének tekinti. Trauner munkamódszerének tehát a montázzselvet tekintem.

értékek. Körner Éva hívta fel a figyelmet arra, hogy a *Kép I.* (XX. tábla) montázs-eleme Vertov *Ember a felvevőgéppel* című filmjének operatőrét parafrázeálja.<sup>31</sup> A motívum használata során Trauner a montázsrelvet tartja szem előtt: új kontextusba helyezi, és egyúttal újraértelmezi a figurát. A csontváza vetített férfiarc, Trauner fotója a film realitásának és a filmen rögzített valóságnak a viszonyára kérdez rá, a képzőművészet médiumán keresztül problematizálja a fiatalabb médium, a film közvetítő közegének sajátosságait. (XXI. tábla)

A tányérra helyezett csontváz képe, az emberi testet szilárdító, az izmoknak tapadási felületet nyújtó váz megfogalmazása tárgyilagos, nyoma sincs az ember történelemmel szembeni kiszolgáltatottságát tematizáló groszi szatíra kegyetlen hangvételének. Erre a neutrális vázra vetíti rá a felvevőgép objektívje, az operatőr tekintete – e kettő azonosságának a metaforája Vertovnál az egymásra játszott kameralencse és az emberi szem – által korábban rögzített arcot, az identitás legelemibb hordozóját. Az „üres” csontváz identitást nyer a rávetített arckép által, ráadásul mivel az említett arc Trauneré, a gesztus önreflexív jelentőséggel bír. A festő világossá teszi, hogy az objektív megváltoztatja a percepciót, másként érzékeljük a valóságot – sőt mást érzékelünk valóságként – a film felvevőgéptől a vetítővászonig tartó működési ciklusának különböző pontjain. Abban a pillanatban, amikor a kamera filmszalagra rögzíti az objektíven keresztül feltáruuló látványt, egyúttal kétdimenziós pillanatképek sorozatává redukálja, hiszen az elveszíti valódi mélységét és időbeli kontinuitását is, amely tulajdonságainak köszönhetően – a képzőművészettel ellentétben – képes visszaadni a mozgást. A vetítés állítja helyre ezt a folytonosságot, a kétdimenziós képek gyors egymás utáni lejátszásuknak köszönhetően olyan tükörvalósággá állnak össze a vetítővászonon, amely látszólag rendelkezik a tér és az idő dimenzióival, valójában azonban a hordozó – a filmszalag – mozgásával kelti a tartalom, a látvány mozgásának illúzióját.<sup>32</sup>

Trauner kollázsa a táblakép médiumának kötött mivoltánál fogva a filmnek csak bizonyos jellegzetességeire képes reflektálni. Egyrészt nem rendelkezik a térbeliség jellegzetességével, és imitálni sem próbálja azt, éppen ellenkezőleg: a kubizmustól származtatható geometrikus szervezőelv erősen reflektál a táblakép reprezentációs jellegére, síkszerűségére. Másrészt, mivel nem képes a folytonosság, a mozgás illúziójának felkeltésére, így azt sem vizsgálhatja, hogy a filmszalag lepergetése közben hogyan jön létre a mozgókép. Viszont arra rámutathat, hogy egy filmkocka önmagában pontosan azokkal az ontológiai jellemzőkkel bír, mint egy festmény, a „csoda” a lejátszás aktusával egy időben születik meg. Mind a mű filmkockaszerű elképzése, mind Trauner fotójának statikussága e hasonlóság mellett érvel.

A gép a tányérra és a csontváza egy emberi arcot vetít, ezzel elkerülhetetlenül bizonyos asszociációkat kelt a nézőben. Az alsó bordák helyén a szemlélő Trauner képével szembesül: a film tehát más valóságot láttat, vagy a valóságot láttatja más-

<sup>31</sup> Körner 1976. i. m. 2. Bár nincsenek pontos adataink arra nézve, hogy Trauner látta-e a filmet, ám az operatőr mint montázslem használata során levont tanulságok ettől függetlenül is érvényesek.

<sup>32</sup> Vö.: Jean-Louis Baudry: A filmi apparátus ideológiai hatásai. *Apertúra*, 2006, 1. <http://uj.apertura.hu/2006/osz/ baudry-a-filmi-apparatus-ideologiai-hatasai/>

ként, de mindenképp módosítja a percepciót. Akár Vertov filmjének emblemikus képei is vezethettek erre a felismerésre: az aranyesőre fókuszáló objektív lassan kitisztuló képe és az ébredező nő tekintetének útjába álló spaletta közti párhuzam rámutat a film sajátos helyzetére, a szekunder észlelés alanyának pozíciójára. A mozilátogató tehát az operatőr által egyszer már szemügyre vett és rögzített látvánnyal kerül szembe, a *Kép I.* pedig a percepció harmadik szintjét is játékba hozza: a vászonra vetített filmkockát saját festői rendjébe integrálja, így teremtve meg a harmadik néző pozícióját, jelen pillanatban a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításának látogatóját.

Trauner saját bevallása szerint díszlettervezőként is a térérzet felkeltésére törekedett, s a díszletek előtanulmányainak tekinthető fotók és gouache-vázlatok is a látvány szerkezeti összefüggéseinek mélyreható vizsgálatáról árulkodnak – hol egy ívesen forduló házsor által keltett mélységérzetre, hol egy híd korlátjának a látképet „betörő”, az enyészpontot elnyelő ellipsziseire koncentrálnak. Azonban az 1927–1930 közötti időszakban jellemző konstruktivista-szürrealista képszerkesztést, az új médiumok, a fotó és a film tanulságait és a montázsvelvet egyaránt felhasználó kísérleti nyelv alapos kidolgozására Szentendrén kerül majd sor, Vajda Lajos és Korniss Dezső műhelyében.