

*Miért érdemes a korai magyar avantgárd festményeken felbukkanó szobrok
problematikájával foglalkozni?*

Országos Tudományos Diákköri Konferencia

2022/2023

Dolgozat lezárva: 2023. 01. 11.

I. Bevezetés

Az a gondolat, hogy a festményeken felbukkanó szobrok előfordulásainak érdemes lehet figyelmet szentelni, Perlrott Csaba Vilmos életművével kapcsolatban fogalmazódott meg. Azonban a pályatársai egykorú, 1906 és 1914 között készült műveit is figyelembe véve, azt tapasztalhatjuk, hogy meglepően sokszor fordul elő a motívum. A dolgozat azzal a céllal született, hogy összesítse azokat a tényezőket, előzményeket, amelyeket érdemes figyelembe venni akkor, ha a szobrok ezen előfordulásait szeretnénk vizsgálni.

A festményen felbukkanó plasztikai alkotás problémája éppen általánosságá miatt nem ragadható meg egyszerűen, ezért a kérdésfeltevéseknek illeszkednie kell a jelenség sokrétűségéhez, szerteágazó irányaihoz. Szükséges pontosítani, hogy mely esetekben milyen szoborról van szó. Szinte kivétel nélkül figuratív, emberi alakot megjelenítő plasztika jelenik meg a festményen, azonban ezek különböző típusokba sorolhatók.

Az egyik legérdekesebb csoportot alkotják azok a megfestésre kerülő szobormásolatok, amelyek valamely híres, a művészettörténeti kánonba tartozó szoborról készültek. Ezek többnyire gipszöntvények, azonban készülhettek más anyagból is. Sok esetben kicsinyített másai az eredeti szobornak. Gyakran nem tartalmazzák az eredeti mű minden részletét, például egy egész alakos szoborról készülhet egy kicsinyített másolat, kizárólag a torzóról, végtagok nélkül. A másolatok többféle felhasználásra készültek. Az antik szobrok méretarányos öntvényei a művészeti akadémiákon szolgáltak modellként, míg a kisebb méretű szobrok elsősorban lakásdíszként funkcionáltak.¹ A magyar avantgárd művészek közül Tihanyi Lajos, Bornemisza Géza, Perlrott Csaba Vilmos, Kmetty János és Orbán Dezső festményein tűnnek föl több alkalommal is ilyen szobormásolatok.²

Egy második típusba sorolhatóak azok a plasztikus alkotások, amelyek nem másolatai egy híres műnek, így nem is hivatkoznak másra, önmagukért szerepelnek a képen. Magyar és nemzetközi viszonylatban is több példa van arra, hogy a festő egy olyan szobrász pályatársának a művét festi meg, akivel szoros kapcsolatban, baráti viszonyban állt. A magyar művek között eddigi ismereteink szerint nincs olyan festmény, amelyen egy művész saját plasztikai alkotása jelenne meg, bár több festőről tudjuk, hogy formázott is. Igen sok olyan festmény van a magyar avantgárd anyagban, amelyen tehát nem egy szobor másolata, hanem annak eredetije tűnik fel.

¹ A magyarországi gipszgyűjteményekről és oktatásban betöltött szerepükről lásd: „Törékeny érték. A gipsz a 19-20. századi múzeumi és oktatási gyakorlatban. Tudományos konferencia az MTA BTK Művészettörténeti Intézet és a Schola Graphidis Művészeti Gyűjtemény szervezésében, FUGA Budapesti Építészeti központ, in: 2016. február, in: *Ars hungarica*, 42. évfolyam (2016) 2-3.

² A kutatás jövőbeli célja, hogy a vizsgált életművek köre bővítésre kerüljön.

Bornemisza Géza, Czigány Dezső, Czóbel Béla, Márffy Ödön, Perlrott Csaba Vilmos és Orbán Dezső művein is találkozhatunk ilyen plasztikai alkotásokkal.

A magyar avantgárd festészet egyik sajátossága, hogy a szobrászi gondolkodásmód tetten érhető olyan műveken is, amelyeken nem jelenik meg szobor. Leginkább Pór Bertalan, Kernstok Károly nagyméretű, aktokat tájban megjelenítő festményeit szokás kapcsolatba hozni azokkal az anatómiai modellekkel, melyeket az akadémián használtak. Ráadásul tudjuk, hogy Paul Cézanne azokhoz a *Fürdőzők* kompozíciót, melyek a kiindulópontját jelentették a képtípusnak, nem élő modellek, hanem antik szobrok után festette alakjait.³

Egy további, a festményeken felbukkanó szobrok kapcsán felmerülő kérdés az, hogy mennyiben tudják helyettesíteni az élő modellt. Illetve, hogy adott körülmények között miért részesülhet előnyben az egyik vagy a másik. Azonban éppen azért, mivel az akt és a szobor is képes betölteni a modell szerepét, néha kölcsönhatások is megfigyelhetők. A korai magyar avantgárd művészetben, és kiemelten a magyar vadak festészetében nagyon hangsúlyos szerep jutott az aktoknak.⁴ Az, hogy később a művészek szobrokat is gyakran megfestettek, feltehetően szorosan összefügg ezzel.

A kutatás során szobrok és a szobrászai gondolkodásmód előfordulása egy viszonylag jól behatárolható időszakban, 1906 -1914 között került elemzésre. Igaz, hogy a magyar anyagban az első szoborábrázolás csak 1907-8 körül tűnik fel, 1911-13 körül fordul elő a legsűrűbben, és jóval 1914 után is nagyszámban megtalálható. Ugyanakkor azok az előzmények, amelyek nélkül nem kerülhetett volna szobor a festményekre, már 1906 körül jelen vannak. Az 1914-es év után a szobor problémája a művészetben még vissza-vissza tér egyes életművekben, azonban olyan általános festői probléma már sosem lesz, mint azt megelőzően.

A kutatás szempontjából releváns minden olyan, a kijelölt időszakban készült szoborábrázolás, amely kapcsolódik valamely avantgárd irányzathoz. A motívum előfordulásainak vizsgálta olyan művészek körében zajlott, akik a nagybányai művésztelepről indultak, és akire „neós” -ként hivatkozott saját koruk, amely kifejezés helyét a 2006-os kiállítás után a „Magyar Vadak” vette át.⁵ Továbbá olyan művészek életművében, akik dolgoztak a kecskeméti művésztelepen, részt vettek a MIÉNK kiállításain, vagy a Bölöni György által rendezett tárlatokon. Illetve a Nyolcak csoport tagjainak és vendégeinek ekkori

³ Mary TOMKINS-LEWIS: *Cézanne és a Louvre*, in: Kat. Budapest 2012, 113.

⁴ BARKI Gergely: „Párizsól a Paradicsomig, Utazás a magyar Vadak aktjai körül”, in: Kat. Budapest 2006, 145-158.

⁵ A kiállítás katalógusa: *Magyar Vadak, Párizstól Nagybányáig* (kiáll. kat., Budapest: Nemzeti Galéria), szerk.: PASSUTH Krisztina—SZÜCS György (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai, 2006/1), Budapest, 2006. A névadásról lásd: SZÜCS György: *Disszonancia vagy új harmónia? A „neós” művészet Nagybányán*, in: Kat. Budapest 2006, 47- 61.

művészetében. Összegezve, olyan korai magyar avantgárd művészek 1906 és 1914 közötti munkásságában, akik újító merészsége és teljesítménye kiemelkedőnek számított az itthoni közegben.

Vizsgálni érdemes azt is, hogy a meghatározott időszakból származó műveken hány alkalommal fordul elő szoborábrázolás. Hozzávetőlegesen harmincöt-negyven ilyen festmény van. Amely természetesen csak egy merítés lehet, a korai magyar avantgárd festészeti anyagából.

A tanulmány célja az, hogy a szobrok festészetben való felbukkanásának egy-egy tipikusnak nevezhető esete leírható legyen és értelmezni lehessen hazai és nemzetközi kontextusban. A típusok felállítása természetesen általánosítást eredményez, hiszen minden esetben különböző megfontolások is közrejátszhattak. Azonban még ezzel együtt is felfedezhetőek figyelemreméltó párhuzamok, hasonlóságok.

A kanonikus szobrok gipszmásolatainak előfordulására nagyobb hangsúly került a kutatás során és kerül a dolgozatban is, mivel a jelenség az avantgárd egy eddig nem hangsúlyozott, de nagyon érdekes vonására mutat rá. Nevezetesen arra, hogy az előző generáció által elvetett gipszöntvényeket ismét használatba veszik az avantgárd művészek, és gyakran nyúlnak vissza kanonikus művekhez, úgy, hogy közben szélsőségesen meg is változtatják azokat.

Mivel azonban a korai magyar avantgárd festészetben a szoborábrázolások témája eddig nem került szisztematikus feldolgozásra,⁶ így a szobrok festményeken való felbukkanásával kapcsolatos általánosabb reflexiók és előzmények felvázolása is szükséges.

⁶ Egyes monográfiákban szó esik a festményeken felbukkanó szobrokról, azonban a jelenség csak az adott életművön belül kerül elemzésre, lásd: PÁPAI Emese: „Bornemisza Géza festőművész fauve-os korszaka”, in: *Művészettörténeti Értesítő*, 51. évfolyam, 3-4, (2002), 309-321.; KOPÓCSY Anna, *Kmetty János*, Kossuth kiadó, 2015, 24.

II. Szobor a festményen

A festményen felbukkanó szobor közel sem jelent új problémát a 20. század első éveiben, sőt kifejezetten messzire visszanyúló hagyománya van a motívumnak. Eltérő korokban, más-más szerepekben tűnhetett föl a szobor a festményen, melyek számbavételére a dolgozat keretein belül nincs lehetőség. Csupán a legfontosabbak kerülnek felvázolásra.

Előtte azonban érdemes megemlíteni néhány olyan általános reflexiót a szobrok festményeken való feltűnésével kapcsolatban, amelyek korszaktól és stílustól függetlenek.

A szobor készüljön faragással – az anyag elvételével –, vagy mintázással – anyag hozzáadásával – csakis a térben tud létrejönni, létezni. Ennek megfelelően, ha egy szobor képét szeretné megfesteni egy festő, akkor egy téri viszonyrendszert is meg kell festenie, amelyben el tudja helyezni a plasztikai alkotást.

Figuratív szobor megfestésekor a művésznak jeleznie kell, hogy az különbözik a festmény valóságában hús-vér alakoktól. Erre a legkézenfekvőbb eszköz az anyag (márvány, fa) érzékeltetése a színezéssel. Amennyiben a képen van referenciapont, az emberi test méreteitől való eltéréssel is érzékeltethető a különbség. A kiemelés eszköze lehet, a talpazattal való elkülönítés is. Ugyanakkor az a bizonytalanság, hogy emberalakot, vagy szobrot látunk a festményen, ki is aknázható.

Érdekes festői probléma a szobrok mozdulatlanságának érzékeltetése abban az esetben, ha a kép valóságában a környezetében lévő alakok mozognak. Hiszen az előbbinek a kép valóságában is mozdulatlannak kell lennie, míg az utóbbiaknak azt a látszatot kell kelteniük, mintha a festő cselekvés közben érte volna őket.

A szobor egyik legérdekesebb tulajdonsága, amely megkülönbözteti a többi képi elemtől, hogy önmagában is műalkotás. Lehet egy valós, jól ismert mű, de fiktív, a festő által kitalált és megfestett szobor is. A kanonikus alkotások közül a leggyakrabban antik, görög vagy római szobrok tűnnek fel. Az ismert plasztikai művek megfestésével a kép készítője dialógusba kerül a szobrot készítő, kortárs, vagy évszázadokkal, esetleg évezredekkel korábban élt művésszel. A kép festője azonban minden igyekezete ellenére sem tudja azt eredeti formájában visszaadni a plasztikai alkotást, csak a saját festői felfogásában tudja megjeleníteni, amely azonban nem független saját kora művészeti irányzataitól, általános felfogásától sem. Így miközben idézi a kanonikus szobrot, saját képére is formálja, átértelmezi azt.

A „szobor a képen” eset sok rokonságot mutat a „kép-a-képben” jelenséggel.⁷ Utóbbi egyébként különösen kedvelt a magyar avantgárd művészek körében, akik gyakran példaképeik műveit helyezik el a kompozícióban, képidézetekként. Azonban ezek a kompozícióba helyezett modern képek már nem töltik be azt a szerepet, amelyet korábban a festményen belül megjelenő realista alkotás betöltött – mintegy ablakként nyílván egy másik valóságra.⁸ Más művészek alkotásainak idézésével az egyéni teljesítmény előtt hajtának fejet a pályatársak. Ezzel szemben a szobor egy egészen pontos hivatkozás marad egy másik valóságra, arra a korra, amelyben a plasztika (vagy másolat esetén annak eredetije) létrejött.

A szoborábrázolásokhoz kapcsolódó általános reflexiók után azok a jelentések kerülnek bemutatásra, amelyek a leggyakrabban társultak a megjelenített szoborhoz. Továbbá az ezzel szorosan összefüggő, legjellemzőbb felhasználási formák kerülnek említésre.

Hogyha csak a legjelentősebb előfordulásait nézzük az európai festészetben a szobornak, akkor azt tapasztaljuk, hogy a biblikus kontextus az első, melyben központi szerep jut a plasztikai alkotások ábrázolásainak. Több jelentős epizód is a bálványimádás bűnének a megjelenítésére ad alkalmat, így az érc kígyó, az aranyborjú története vagy a görög és római hitvilágban tisztelt istenszobrot imádó pogány tömegek jelente is.

A reneszánsz művészetben érdekes kettős szerep jut az antik szobroknak. Egyrészt ismert antik szobrok beállításait tükrözve, vagy fiktív antik művekként ábrázolják a bálványokat. Például a firenzei San Marco kolostor oltárkép predelláján. Szent Kozma és Damján Lysias jelenete ábrázolásakor is így jelenik meg a bálvány.⁹ Ugyanakkor már a quattrocento során kiemelt figyelemmel és csodálattal fordultak a művészek az akkor még jóval kisebb számban ismert antik szobor felé. Számtalan kompozíció alapjául szolgált antik szobor már a 15. századi festészetben is. Illetve már ekkor a művészeti oktatásban is kiemelt szerepet kapott az antikvitás művészetének és elsősorban szobrászatának a megismerése.¹⁰ A kora reneszánsz során egyéni „tanulmányutakra” indultak a művészek Rómába, ahol a legtöbb antik művel találkozhattak, de idővel, a 16-17. századra elkészültek a híres szobroknak a gipszmásolataik is, amelyek az ekkor már intézményi keretek között zajló művészeti oktatás nélkülözhetetlen kellékeivé váltak.¹¹

Már a reneszánsz során két nagyon jelentős szerepet töltöttek be az antik szobrok, amelyek később, a 18. század során csak még hangsúlyosabbá váltak. Egyrészt a példaként követendő

⁷ André CHASTEL: „Kép-a-képben”, in: *Fabulák, formák, figurák*, Budapest, 1984, 217 - 239.

⁸ Uo. 219-221.

⁹ Fra Angelico (és műhelye) Szent Kozma és Damján Lysias előtt, 1438-1440, Alte Pinakotehek, München.

¹⁰ Alexander PERRIG: „Rajzolás és művészi alapképzés a 13. századtól a 16. századig”, in: *Az itáliai reneszánsz*. Szerk. Rolf TOMAN. Budapest, Kulturtrade, 1998. 416-442.

¹¹ Uo. 428.

antikvitas művészeivel való dialógus lehetőségét biztosították a szobrok. Formai inspirációt, példát jelentettek. Az antik műveken keresztül, az antik művészekhez útmutatásért való folyamodás Joachim Winckelman *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban* című írásának megjelenése után erősödött föl. A 18. század utolsó harmadától a 19. második feléig tartó időszakot áthatotta a görög-római kultúra felé irányuló érdeklődés, már-már hódolat. Mivel pedig az antikvitas művészete leginkább a szobrokon keresztül volt hozzáférhető így ez leginkább a szobrok felé irányult. Ezt a folyamatot jelzi az is, hogy a Milói Vénusz egyenesen a művészet allegóriájává válhatott.

Ennek következtében tehát antik szobrot megfesteni, a reneszánsz óta egyet jelentett a legmagasabbra értékelt művészi eredményekre való hivatkozással. Itáliai cinquecento portrékon rendszeresen felbukkannak kisméretű antik szobrok, amelyek a portréalany művészetéhez fűződő szoros kapcsolatára utalnak. Vagy a művész vagy pedig a műtárgykereskedő attribútumaivá váltak.¹²

Ezek alapján megállapítható, hogy az antik szobrok és a később róluk készült gipszöntvények, státusza, gyakorlati alkalmazása a 15. századtól a 19. század utolsó harmadáig lényegében nem változott és nem kérdőjeleződött meg.

III. Antik szobrok és gipszmásolataik a hagyományos művészeti oktatásban és a nagybányai modernizmusban

A 19. század utolsó harmadában, a budapesti Mintarajziskola tantervében, éppúgy, mint más európai művészeti akadémia gyakorlatában töretlenül fontos szerepet játszottak az antik szobrok gipszmásolatai. A szigorú, előre meghatározott rendben haladó oktatás első lépcsőfoka az öntvények rajzolása volt. Először egyszerűbb, egyes testrészek anatómiát szemléltető gipszek kerültek sorra, és ezután következtek az antik szobrok.¹³ Fő szempont minden esetben a látvány hű visszaadása és az anatómiai pontosság voltak. Az öntvényekről készült rajzokra minden esetben tanulmányokként tekintettek, az akadémiai gyakorlatban élesen elvált ekkor, hogy mi tekintendő kész műnek és mi előkészítő munkának, a képességek elsajátítására szolgáló gyakorlatnak. Ferenczy Károly így emlékezett erről: „És ezek nem képek? kérdezhetné

¹² A legismertebb példák közül lásd: Bronzio (Angelo di Cosimo), *Fiatal férfi portréja szoborral* (régebben: Baccio Bandinelli portréja), 1550 k., Musée du Louvre.

¹³ ALBERT Ádám – KÁLDI Richárd - PUSZTAI Barbara: „Gipsz szemléltető eszközök és műtárgymásolatok használat közben az oktatásban a tanszékek közötti együttműködés keretében a Magyar Képzőművészeti Egyetemen, in: *Ars hungarica*, 42. évfolyam (2016) 2-3, 194-205.

valaki. Nem, ezek nem „képek”, ezek tanulmányok, studiumok. A studium studium, a kép az kép; ez a kor jellemző felfogása [...].”¹⁴ Élő modellt csak a többévnnyi gipszmásolás után rajzolhattak, festhettek a tanítványok.

Ez a módszer a század utolsó éveire közeledve egyre több ellenérzést váltott ki, sokan avítnak kiáltották ki a gipszöntvények másolásának gyakorlatát és az élő modell utáni rajzoltást szorgalmazták rögtön az oktatás első pillanatától.¹⁵ Az évszázados múltra visszatekintő és az egykori gyakorlatot sokáig megőrző akadémiákon azonban nem történt jelentős változás. Ugyanakkor az 19. század végéhez közeledve sok magánakadémián és az ekkor megalapuló szabadiskolákban is gyakran szakítottak a gipszöntvények használatával.

Ez történt Nagybányán is, amikor Hollósy Simon 1986-ban megalapította szabadiskoláját. Szücs György írja le tanulmányában, hogy a nagybányai alapító nemzedék, hogyan utasított el kategorikusan a gipszek másolását, amely gyakorlat saját művészeti képzésüknek még meghatározó eleme volt.¹⁶ A helyette bevezetett plein air festészet és az élő modell utáni festés-rajzolás nagy szabadságot és jelentős eltávolodást jelentett a szigorú akadémiai tantervtől. Azok a korai magyar avantgárd művészek, akik 1906 körül bontogatták szárnyaikat, már nagyrészt ebbe a szabadságba csöppentek bele. A legtöbben közülük sem a Müncheni Akadémián, sem pedig a budapesti Mintarajztanodában nem fordultak meg, így tehát a gipszöntvények rajzolásának terhes feladatától is megmenekültek. Miután művészeti képzésük első néhány évét Nagybányán elvégezték, 1904 -1906 körül egyre többen fordultak meg közülük Párizsban.¹⁷ A közkedvelt magánakadémiák, főként a Julian, Colarossi, és Académie de la Grande Chaumière alkamait látogatták, ahol élő modell után lehetett rajzolni, mivel ekkor már nem volt kötelező a gipszöntvények másolása.¹⁸ Tehát a korai magyar avantgárd művészei már nem találkoztak közvetlenül gipszekkel azokon a művészeti képzést kínáló helyeken, ahol megfordultak.

Mégis, egy-két évvel később, 1909 - 1910 környékén többük művein bukkannak föl szobrok, melyek között olyan kanonikus művek másolatai is felismerhetők, amelyek az

¹⁴ FERENCZY Valér: *Ferenczy Károly*, Budapest, 1933, 70.

¹⁵ SZÜCS György: „Klasszikus” új művészet, A gipszminták a szocreálban”, in: *Művészettörténeti Értesítő*, szerk: MIKÓ Árpád, 67. I. (2018), 65-67.

¹⁶ Uo. 67.

¹⁷ PASSUTH Krisztina: *Francia Vadak, magyar Fauve-ok*, in: Kat. Budapest 2006, 21.

¹⁸ BOROS Judit: *Magyar Festők Párizsban (1880-1896)*, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Doktori disszertáció, Témavezető Dr. Passuth Krisztina, Budapest, 2006, 137.

akadémiákon voltak használatosak. Az impulzust és kérdésfeltevést, ami e mögött állhat, a nagybányai szabadiskolán és a párizsi magánakadémiákon kívül kell keresni.

IV. A szobor problémája Perlrott Csaba Vilmos festészetében

A szobrok felbukkanása magyar avantgárd festményeken 1910 körül egy olyan jelenség, amely nem vezethető le egyenesen egy bizonyos előzményből, festészeti problémából, vagy egy művésznak a munkásságából. Ezek összjátékáról van szó, amelyekkel a Párizsba érkező művészek egyszerre szembesültek. Az általuk adott válaszokat vizsgálva kirajzolódik, hogy melyek voltak azok az aktuális problémafelvetések, amelyek a leginkább visszhangra találtak ekkor.

A magyar művészek érdeklődésüknek, személyiségüknek megfelelően más-más festői problémára reagáltak a legerősebben. Mivel azonban a szobrok feltűnése a képeken önmagában is összetett jelenség, ezért egy művész munkásságán keresztül kerül most elemzésre az, hogy mely problémafelvetések tűnhettek a legérdekesebbnek az adott években. Pusztán a festményen feltűnő szoborábrázolások számából, arra következtethetünk, hogy a magyar avantgárd művészek közül Perlrott Csaba Vilmos volt az, akit a legintenzívebben foglalkoztatott a szobrok kérdése. 1908 és 1916 között több, mint húsz festményén bukkan föl valamilyen szobor. Ez a szám kiugróan a többi magyar avantgárd művészhez képest.

Perlrott Csaba Vilmos életművével Benedek Katalin és Boros Judit foglalkozott behatóan, azonban a gazdag életműnek még nagyon sok olyan része, vonatkozása van, amely eddig nem került elemzésre.¹⁹ A festményein felbukkanó szoborábrázolások is egy ilyen, eddig nem kutatott, de figyelemre érdemes téma.

A problémát, többek között, azért is érdemes az ő munkásságán keresztül vizsgálni, mivel Henri Matisse, a szobrok és avantgárd festészet kapcsolatára kifejtett alapvető tevékenységét is jobban megérthetjük így. Ugyanis Perlrott Csaba Vilmos abban az időszakban nevezhette magát Henri Matisse tanítványának, amikor a francia művészt a legintenzívebben foglalkoztatta a festményen feltűnő szobor problémája.²⁰

¹⁹ BENEDEK Katalin: *Perlrott Csaba Vilmos (1880-1955). Alkotói pályájának főbb állomásai*, Békéscsaba, 2005; BOROS Judit: *Perlrott Csaba Vilmos szintetizáló festészete*, in: Kat. Budapest 2006, 235-246.; BOROS Judit: *Perlrott Csaba Vilmos*, Budapest, 2015.; BOROS Judit: *Nagybánya és Párizs-Kezdeti évek*, in: Kat. Szentendre 2015.

²⁰ Henri Matisse szobrászatával kapcsolatban lásd: Isabelle MONOD-FONTAINE: *The Sculpture of Henri Matisse*, London, 1984.

Perlrott Csaba Vilmos 1906 decemberében járt először Párizsban, feltehetően a Stein szalonban ismerkedett meg személyesen Henri Matisse-szal, akinek az 1908 januárjában induló Académie Matisse nevet viselő iskolájának indulása körül már ott lehetett.²¹ Azonban nem hagyományos mester-tanítvány viszony alakult ki a folyamatosan növekvő számú amerikai, német, skandináv és magyar növendékek és a francia festő között. Matisse inkább a művészetről alkotott saját szemléletmódját, az általa kedvelt festészeti problémákat vetette föl, mintsem, a szó szigorú értelmében tanított volna.²² Elméletei, melyeket tanítványai jegyezték le, 1908-ban kerültek kiadásra.²³ A tanulni vágyó művészeknek modellül antik szobrok gipszmásolatait állította, azonban nem az anatómiai pontosságot kérte számon, hanem a test logikájának megértését szerette volna ezzel a gyakorlattal elősegíteni.²⁴

Perlrott Csaba Vilmos visszaemlékezésében a csendéleteket kísérő magyarázatokat emelte ki, mint a leghasznosabb tanácsokat, melyeket a francia mestertől kapott.²⁵ Ez a kijelentés is azt a képet erősíti – amelynek kialakítására Perlrott is minden bizonnyal törekedett – hogy nem gyakorlati útmutatást adott tanítványainak Henri Matisse, hanem elsősorban festői problémákat. Talán ez a kialakítani kívánt kép, nem is jár messze a valóságtól. A festményen felbukkanó szobor problémája valóban Henri Matisse saját művészetében kap központi szerepet ekkor, azonban Perlrott Csaba Vilmos az azonos festői problémára önálló megoldásokat keres. Sőt, nála még tovább él a probléma. Matisse festményein 1917 után csak ritkán bukkan föl szobor, Perlrott Csaba Vilmos azonban évtizedeken keresztül újra és újra visszatér a problémához, még az 1940-es évek során is. Talán úgy lehetne jellemezni a szobor problémáját Perlrott életművében, mint ahogyan a vízbe dobott kő hullámokat kelt. A Henri Matisse által felvetett problémára, felmerülése után közvetlenül kereste Perlrott a legintenzívebben, a leginveciózusabb a megoldásokat, de évtizedekkel később is visszatért a témához, ekkor azonban már kevesebb az újítási kedv.

Az évek során festményeken felbukkanó szobrok pedig egészen sajátos választásokat tükröznek, amelyek eltérnek mind a Matisse-i, mind a művészeti oktatásban használt daraboktól. A kutatás során történt meg ezeknek a szobroknak a részleges beazonosítása, annak

²¹ BARKI Gergely: „A Juliantól Matisse akadémiaiáig, A « Párizsban gravitáló művész-generáció» iskolái, Párizstól a Paradicsomig”, in: Kat. Budapest 2006, 89. és 37-38. lábjegyzetek

²² BOROS 2006, 241.

²³ MATISSE, Henri: „Notes d’un peintre”, *La Grande Revue* 25. (1908 december) 731-745, magyarul kiadva: Henri Matisse, Egy festő feljegyzései, in: A Ház 1911. 5. 187- 200.

²⁴ BOROS 2006, Uo.

²⁵ „Azok közé a kegyeltjei közé tartoztam, akiket minden héten meghívott műtermébe, ahol megmagyarázta beállított csendéleteit s ezek az elméleti oktatásai voltak a leghasznosabbak a mi részünkre.” - *Perlrott Csaba Vilmos Művészete*, előszó: BORNEMISZA Géza, bev.: KASSÁK Lajos, önletrajz: PERLROTT Csaba Vilmos, Budapest, 1929.

megállapítása, hogy kanonikus mű másolata, vagy egyedi alkotás tűnik fel a képen. Így lehetségessé válik tipologikus szemszögből is vizsgálni a festményein felbukkanó kisplasztikákat.

Perlrott Csaba Vilmos festményén elsőként az 1909-es Római útja során festett csendéleten tűnik fel szobor.²⁶ Egy madonna alak kerül a kompozícióba, amely azonban szigorúan zárt egységet képző alakja révén nem igazán tud a csendélet további elemeivel dialógusba lépni.

Sokkal érdekesebb az, ahogyan egy kisméretű női torzó jelenik meg az 1910 körül készült *Önarckép szoborral festményen*. (1. kép) A korai Perlrott életmű egyik kulcsdarabjaként szokás hivatkozni erre a műre, amelyen kifejezésre jut a művészi öntudat és mások szerint a Matisse szoborhasználatára való utalásként is értelmezhető.²⁷ A szoborábrázolás egy művészbáratságról is tanúskodik, hiszen Bornemisza Géza 1910-ben készült festményén is ugyanez a torzó tűnik fel.²⁸ (2. kép) Perlrott Csaba Vilmos más festményein is visszaköszön ugyanez a szobor, még legalább négy alkalommal. Kétszer egy szobabelső részeként került megfestésre, amely esetleg Perlrott Csaba Vilmos és Bornemisza Géza által közösen bérelt párizsi lakás lehetett.²⁹ Feltehetően ezután Perlrott-hoz kerülhetett a szobor, mivel pár évvel később, 1912-ben, még legalább két alkalommal megfestette, ekkor már Kecskeméten.³⁰

A szobor beazonosítására többen vállalkoztak. Az egyik feltételezés az volt, hogy Henri Matisse egyik szobrát festette volna meg Perlrott. Azonban ennél talán több érv szól amellett a javaslat mellett, amely szerint egy magyar szobrász, Vedres Márk műve a női torzó. Pontosan ilyen szobra nem ismert, azonban ezekben az években készült klasszicizáló kisplasztikái sok hasonlóságot mutatnak a festményen felbukkanó figurával. *Fésülködő nő* szobrának mozdulata szinte tökéletesen egyezést mutat a megfestett alakkal. (3. kép) 1909-ben a Firenzében alkotó Vedres Márk Kecskemétre látogatott, ekkor akár Perlrott Csaba vagy Bornemissza Géza birtokába kerülhetett a torzó, amely akár egy rosszul sikerült öntvény is lehet.³¹ Ez esetleg magyarázattal szolgálhatna arra is, hogy miért töredékesek az alak karjai.

A női torzó tehát feltehetően kortárs művész alkotása, azonban az a Perlrott-ról minázott büszk, amely három 1911 körül készült csendéleten is feltűnik, biztosan kortárs alkotás. A szobor az egyik festményen női modell társaságában tűnik fel, a másik két esetben Ziffer Sándor

²⁶ Perlrott-Csaba Vilmos, *Asztali csendélet szoborral*, 1909. Virág Judit Galéria, 64. aukció, 31. tétel

²⁷ BOROS 2015b, 49.

²⁸ Perlrott Csaba Vilmos önarcképén a figura felcserélődött oldalai minden bizonnyal annak tudhatóak be, hogy a művész tükrökből festett meg önmagát és a szobrot.

²⁹ KASZÁS Gábor: katalógustétel: Virág Judit Galéria, 16. Aukció, 66. tétel.

³⁰ *Csendélet almával és szoborral*, 1912. Kieselbach Galéria, 12. Aukció, 30. tétel., *Csendélet karosszékekben*, 1912, Magyar Nemzeti Galéria.

³¹ *Fésülködő nő* szoborból bronz és ezüst változat készült, lásd: RUM Attila: *Vedres Márk*, in: Kat. Pécs 2010, 501. 35. lábjegyzet

festőművész arcképével.³² Utóbbi feltehetően önarckép, mivel pontosan ilyen mű nem ismert, azonban több nagyon hasonló beállítású önarcképet festett Ziffer Sándor. Több mint két évtized elteltével Ziffer Sándor is megfesti azt az önmagáról készült portrébüszttöt, amelyről viszont tudjuk, hogy Ferenczy Béni munkája.³³

A Perlrott Csaba Vilmos kompozícióiba beemelt szobrok típusában 1912 után változás áll be. Nem kortárs szobrok kerülnek a festményekre, hanem olyan gipszmásolatok, amelyek valamely híres a művészettörténeti kánonba tartozó szobrászati műről készültek.

Az 1912-ban festett *Csendélet szoborral és párizsi látképpel* (4. kép) című festményén látható nőalak Christophe-Gabriel Allegrain francia szobrász 1756-ban készített, *Fürdőből kijövő Vénusz* című szobrának kicsinyített másolata. A szobor eredetije ma is a Louvre-ban található. (5. kép)

Immár Kecskeméten, de nagyjából azonos időszakban, 1912 körül két festményén is felbukkan az úgynevezett *Ares Borgese* I. századi egész alakos szobornak a kicsinyített és végtagokat elhagyó változata. A szobor eredetije szintén a Louvre-ban található. (6. kép)

Étienne Maurice Falconet 1757-ben készült, Louvre-ban őrzött *Vénusz* szobrának másolatát Perlrott szintén több alkalommal is megfestette.³⁴

Bár írott forrás nincs róla és fennmaradt levelezésében sem tesz említést Perlrott arról, hogy honnan származnak a gipszmásolatok, szinte biztosak lehetünk benne, hogy a Louvre mellett üzemelő Atelier des Moulages du Louvre öntödéből. A műhelyt 1794-ben, a Louvre közgyűjteménnyé válásakor alapították éppen azzal a céllal, hogy az ott található szobrászati művek eljuthassanak Európa szerte közintézményekbe és otthonokba. Ennek megfelelően életnagyságú másolatok és kicsinyített öntvények is forgalomba kerültek. Pár évente katalógust adott ki az öntöde a rendelhető másoltokról, amelyben a méretek és az árak is feltüntetésre kerültek.³⁵

Perlrott könnyen beszerezhetette tehát a gipszmásolatokat, hiszen 1910 és 1914 között rendszeresen tartózkodott hosszabb ideig a francia fővárosban.

³² *Csendélet akttal és Perlrott-szoborral* 1911 k., Virág Judit Galéria 24. Aukció, 105. tétel; *Önarckép Zifferrel és almákkal*, 1910-es évek, Virág Judit Galéria, 33. Aukció, 106. tétel

³³ *Csendélet gipszfejjel és macskával*, 1933. Tanulmány aukciós katalógusban, Virág Judit Galéria, 12. aukció, 176. tétel

³⁴ Egy példa erre: *Csendélet a párizsi műterem ablakából*, 1914 k., Kieselbach Galéria, 38. Aukció, 125. tétel

³⁵ *Catalogue illustré des moulages des ateliers du Louvre, Sculptures de l'antiquité, du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes*, Musées Nationaux, Palais du Louvre, Paris, 1925.

Online elérhető további kiadványok: *Catalogue des Moulages en vente au Palais du Louvre, Antiquité*, Imprimerie National, Paris, 1910. <https://bibliothèque-numerique.inha.fr/collection/item/11097-catalogue-des-moulages-en-vente-au-palais-du-louvre-antiquite?offset=2>

A Louvre-ban őrzött művek mellett, más, hasonló művek másolatai is feltűnnek még Perlrott Csaba Vilmos festményein. Ilyen Antonio Canova *Három Grácia* szobrának kicsinyített másolata, továbbá Giambologna Szabin nők elrablása, amely műve pedig Firenzében, a Loggia dei Lanzi-ban áll.

Az, hogy a szobor problémája milyen intenzíven foglalkoztatta Perlrott Csaba Vilmost, jól látszik abból, hogy évtizedekkel az első kísérletek után, az 1940-es években is találkozunk még csendéletben felbukkanó antik vagy antikizáló női büszttel és Cupido-val.

A választásokat sorra véve, az rajzolódik ki, hogy nincs határozott preferencia egy adott kor művei felé. Antik, manierista, klasszicista szobrok gipszmásolatait és kortársak eredeti műveit is megfesti Perlrott Csaba. Ebből arra következtethetünk, hogy választásait többnyire formai tényezők indokolhatták.

Az I. századi antik torzót, Christophe-Gabriel Allegrain és Étienne Maurice Falconet *Vénusz* szobrait, Antonio Canova *Három Grácia* nőalakjait és még az *Önarckép szoborral művön* felbukkanó női alakot is leginkább a (neo)klasszicista felfogás, sima felületalakítás jellemzi. Ezek alapján azt mondhatjuk, hogy egy bizonyos korszak iránt nem, de általánosságban a klasszicista formák iránti felfedezhető egy preferencia Perlrott Csaba Vilmos választásaiban. Ugyanakkor ez a klasszicista felfogás csak a szobrok kiválasztásakor lehetett szempont, mivel több esetben a modellként szolgáló szobor eredeti stílusának teljesen ellentmond az a felfogás, amelyben végül megfestésre került. A jelenség talán a *Csendélet szoborral és párizsi látképpel című festményén* a legszembetűnőbb.

A festmény 1912-ben készült, Perlrott Csaba Vilmos festészetében eddigre a kubisztikus felfogás került előtérbe. Az ég szilánkokra töredezik szét, azonban síkszerű marad. A háttérben feltűnő épületek viszont olyan struktúrák, melyek térbeli elhelyezkedése egyszerre hangsúlyos és egyszerre bizonytalan. A háttér elemeinek az előtérben látható asztalhoz és az azon található tárgyakhoz való viszonya nem tisztázott. A köztes térben megjelenő, „ottfelejtett” vonások is hasonló téri elbizonytalanodást okoznak.³⁶ Az asztalra állított tárgyak esetében viszont már nincs helye a bizonytalanságnak. A gyümölcsök, a váza és a szobor erősen és határozottan megformáltak, szinte tapinthatóak. Az asztalon lévő tárgyak, mind kubisztikusan vannak megfestve, azonban mégsem ugyanúgy. A gyümölcsök és a váza esetében úgy tűnik, mintha a művész jobban absztrahálni tudta volna a látványt, és néhány geometrikus egységre osztva a tárgyakat, azok formájának és lényegének a megragadására törekedett volna. A szobor esetében viszont mintha a festő jobban ragaszkodott volna a látványhoz. A modellként szolgáló

³⁶ KEMÉNY Gyula: *Francia nyomvonalak a magyar Vadak és a neósok festészetében. Egy restaurátor feljegyzési*, in: Kat. Budapest 2006, 198.

szobormásolat formáit pontosabban és hűbben követi, mint a váza és a gyümölcsök esetében. Mindez finom különbséget eredményez a hétköznapi tárgyak és a szobor között. A különbségtétel lehet tudatos is, azonban pusztán abból is fakad, hogy a többi tárggyal ellentétben, egy műtárgy kerül megfestésre. Mivel egy konkrét szobrász konkrét műve megjelenítésére vállalkozik Perlrott, ezért, ha nem is törekszik a szobor pontos visszaadására, mégis jobban köti annak eredeti formája, mint a gyümölcsöké vagy a vázáé. Hiszen a plasztikai alkotás esetében éppen a forma az, amely az identitást adja. A beállítás, testtartás megváltoztatásával már nem lehetne az eredeti műalkotás.

A festményen tehát a szobor tehát tömegében „pontosabban” van megjelenítve, mint más tárgyak, azonban a felületének kezelése egészen különbözővé teszi annak eredetijétől. Perlrott Csaba Vilmos a klasszicista szobor csiszolt felületét csupán kiindulási alapként használja, hogy arról elrugaszkodva kialakíthassa a kubisztikus felületet. Igen jelentős szakadék tátong a két felfogás között.

Azok a durván faragott törzsi faragványok juthatnak eszünkbe a kubisztikusan megfestett szoborról, amelyek 1905 körül váltak igen népszerűvé a francia művészeti közegekben és később nagyban hozzájárultak a kubizmus kialakulásához.³⁷ A klasszicista szobros sima felülete, hajlékony vonalai viszont nagyon távol állnak a törzsi faragványok formavilágától. A konvencionális témájú és megformálású szobor egy radikálisan modern és eltérő stílusban kerül megfestésre.

V. Szoboridézetek a modernizmusban – hivatkozás kanonikus művekre

A művészettörténeti kánonba tartozó híres művekhez való visszanyúlás és azok átértelmezése nem idegen az avantgárd művészettől. Több tanulmány íródott már arról, hogy a Louvre festészeti és szobrászati gyűjteménye milyen szorosan összefonódik az avantgárd művészet kezdeteivel.³⁸ A festményen előforduló szobrok témája kapcsán kiemelkedően lényeges, és egyáltalán az avantgárd művészet megalapozásában is alapvető szerepet játszó két művész, Paul Cézanne és Henri Matisse is gyakran készített tanulmányrajzokat a Louvre-ban található festményekről és szobrokról.

Paul Cézanne szobrokról készült tanulmányrajzai még a 19. század utolsó évtizedeiben készültek. Ennek az időszaknak a művészetébe ágyazódik bele a tevékenysége, azonban

³⁷ A törzsi szobrok és a fauvizmus kapcsolatáról lásd: PASSUTH 2006, 11 - 37.

³⁸ Mary TOMKINS-LEWIS: *Cézanne és a Louvre*, in: Kat. Budapest 2012, 92-114.

műveinek, elméleteinek hatása a 20. első évtizedének avantgárd művészetében érvényesült igazán. A szobrászat iránti nagyon erős érdeklődésről, már-már megszálltságról tanúskodnak azok a tanulmányrajzok, amelyeken újra és újra elkészített néhány plasztikai alkotásról.

Pierre Puget 17. századi francia művész szobrait összesen negyven alkalommal rajzolta meg, a legtöbbször a *Pihenő Herkules* szobrát.³⁹ Klaus Herding tanulmányában arra kérdez rá, hogy a Paul Cézanne hogyan viszonyul a 17. századi szobrász alkotásaihoz, és hogy tanulmányrajzain hogyan alakítja át azokat, átszűrve saját művészetfelfogásán. Pierre Puget szobraiban a pillanatnyiságnak, a túlfeszítettségnek nagy szerep jut, Herding meglátása szerint pedig Cézanne-t éppen a szenvedés pátoszformulái ragadhatták meg, és a korábbi korok olyan kanonikus szobrai keltették fel a figyelmét, amelyek szintén tartalmazzák ezt az elemet.⁴⁰

Emiatt foglalkoztathatta feltehetően az akkoriban Michelangelo-nak, ma már Pierre Puget-nek attribuált écorché, azaz bőrértől megfosztott anatómiai modell, „izomember”. (7. kép) Az alak mozdulata nagyon jellegzetes, bal térdével támaszkodik a földre, jobb térde merőlegesen kifordul és felsőtestével ebbe az irányba csavarodik, miközben mindkét kezével a fejéhez kap. A szobor mása szinte minden művészeti akadémián és műteremben megtalálható volt a 19. században. A hagyományos tanulmányoknak is részét képezte, azonban a modernizmus legiemelkedőbb művészeinek művein is meglepően gyakran felbukkan. Gustav Courbet, Vincent Van Gogh, Paul Cézanne, Henri Matisse, és mint látni fogjuk, magyar avantgárd művészek alkotásain is feltűnik. A szobor egészen kivételes recepciójához feltehetően az is nagyban hozzájárulhatott, hogy ekkor Michelangelo műveként tekintettek rá.

Mary Tomkins-Lewis elemzi az izomember jelentőségét Paul Cézanne munkásságában. A szobor több évtizedes eltérésekkel is felbukkan tanulmányrajzokon, összesen tizennyolc alkalommal. A művész feltehetően még ennél is többször lerajzolta, mivel Aix-en-Provence-i műtermében volt egy gipszmásolata az izomembernek, melyet a feljegyzések szerint szinte rituálé szerűen másolt, majdnem minden nap.⁴¹ Azonban az említett rajzok mind tanulmányok, nem a közönségnek szánt művek. Sokkal inkább a művész önmagának szánt jegyzetei, elemzése, amelyek a belülről jövő, testet szétfeszítő és a kívülről rá ható erők kölcsönhatását vizsgálják.

³⁹ Klaus HERDING: *Forma és kifejezés dramatikus kölcsönhatása: Cézanne és Puget*, in: Kat. Budapest 2012, 83, 7. lábjegyzet

⁴⁰ Uo. 90-91.

⁴¹ Mary TOMKINS-LEWIS: „Courbet, Cézanne and the Studio as Stage: Modernity and the Painted Performance”, *Cézanne en tous ses ateliers* konferencia során elhangzott előadás, 2013 október 9. online elérhető: <https://www.societe-cezanne.fr/2013/10/30/courbet-cezanne-and-the-studio-as-stage-par-mary-tomkins-lewis/>

A térdelő écorché Paul Cézanne festészetében csak egy különös módon jelenik meg. Egy olyan művön, melynek központi eleme egy másik (akkoriban szintén Michelangelo-nak attribúált) gipszöntvény, egy gipsz Cupido.⁴² Az izomember a kép háttérében, a falnak támasztott vásznon jelenik meg, elveszítve ezzel anyagszerűségét.

Paul Cézanne korábbi korok szobrászati alkotásaihoz fűződő viszonya még ennél is összetettebb. Nem csupán tanulmányrajzain értelmezte át radikálisan a kanonikus műveket, hanem antik szobrokhoz is fordul formai inspirációért, melyet aztán saját művein, elsősorban a *fürdőzők*-sorozat festményein használt föl. Ebben az esetben nem a konkrét szobrot látjuk viszont, hanem a sokat elemzett, tanulmányozott ikonikus mozdulatukat, melyet a saját megfestett alakjaira ruházott át a festő. Az előképként szolgáló szobrok néhány esetben beazonosíthatóak a Louvre antik szobrászati gyűjteményének valamely darabjával. Azonban arra is van példa, hogy csak egy bizonyos típust követ és kurosz szerű fiatal fiút fest meg archaikusan merev pózban.⁴³

Az a viszony, amely Paul Cézanne-t a klasszikus művészettörténeti kánon szobraihoz fűzte igen sokrétű volt tehát. A kérdésfeltevései nagyban meghatározzák a következő évtizedekben új utakat kereső művészek gondolkodásmódját is. A fentiek ismeretében valószínű, hogy a klasszikus kánon szobraihoz való visszanyúlás és azok merész átértelmezése, egy olyan tendencia volt, amely nem alakulhatott volna ki a Cézanne-i példa nélkül.

Azonban nem csak a visszanyúlás gesztusa jelentett újdonságot, hanem az is, hogy az ő interpretációjában a szobrok megszabadultak az allegorikus tartalomtól. Az ő szemléletében a tartalom összeforrott a formával és nem volt szükség a külsőleg felruházható jelentésre. Ennek a felfogásnak a különlegessége és hallatlan újszerűsége akkor érzékelhető a legjobban, ha összevetjük azzal, hogy Ferenczy Károly időben közeli művein milyen szerepben tűnik fel az antik szobor. 1896-ban festett *Archeológia* festményén⁴⁴ és azon a plakáttervén, melyet fia, Valér ír körül, az antik szobroknak még a klasszikus felfogásnak megfelelő szerep jut. A fölből előkerülő torzó és a Milói Vénusz a művészet allegóriájaként értelmezendők. A művészet teljességét és tökéletességét jelképezik, s egyben az elérhető legmagasabb művészi teljesítményt az antikvitas szobraiban jelölik ki.⁴⁵ Paul Cézanne felfogásában nem létezik felruházott érték, az antik vagy későbbi korból származó szobor nem a hozzá társított jelentések miatt lesz érdekes, hanem pusztán saját jogán. Tanulmányrajzain a forma és a tartalom

⁴² Paul Cézanne, *Csendélet gipsz Cupido-val*, 1894 k., The Courtauld Institute

⁴³ Mary TOMKINS-LEWIS 2012, 97-115.

⁴⁴ Ferenczy Károly, *Archeológia*, 1896, Magyar Nemzeti Galéria

⁴⁵ FERENCZY 1933, 159.

egységét, a felületek vibrálását igyekszik megragadni. 1894 körül készült *Csendélet gipsz Cupidóval* című festményén is, a szobor, a csendélet elemeinek, a műterem falának, a festményen megjelenő térdelő izomembernek a viszonya érdekli.⁴⁶

Paul Cézanne művészete a magyar festőkre közvetlenül is hatott. Ugyanakkor nem csak saját művein keresztül ismerkedtek meg az aix-i mester munkásságával, hanem más olyan művészek tevékenységén is, akik nagyon érzékenyen reagáltak az általa megpendített problémákra.

Az egyik ilyen nagyon jelentős művész Henri Matisse volt, akinek működését különösen szoros figyelemmel követte a magyar művészeti közeg. Henri Matisse maga is többször kihangsúlyozta, hogy mennyire fontos példa volt számára Paul Cézanne, és a festészetében elért eredmények. Sokszor említett záloga ennek a viszonyoknak az a Paul Cézanne által festett *Kis fürdőzők* festmény, amely sokáig Matisse tulajdonában volt.

Bár kétségtelenül nagyon lényeges előzményt jelentett Paul Cézanne művészete Henri Matisse számára, a festményen felbukkanó szobrok problémájának az utóbbi művész volt a legnagyobb úttörője, megújítója. Ehhez nagyban hozzájárulhatott az, hogy szobrászként és festőként is működve az ő művészi tevékenységében különleges áthatások jelentkeztek a két művészeti ág között. Azonban a szobrászi és festői tevékenység nem teljesen egyenrangú. Matisse esetében a szobrászata alárendelt a festészetnek, azáltal, hogy az előbbi műfajban „gondolkodik”, ismeri meg a formát és ennek a folyamatnak az eredményeit építi festészetébe.⁴⁷

Hat évtizedes munkássága során nem mindig ugyanakkor súllyal volt jelen a szobrászat, összes szobrának több mint a fele 1900 és 1909 között született.⁴⁸ Olyan festményei, amelyeken felbukkan szobor, pedig szinte kivétel nélkül 1900 - 1916 között készültek. Ennek az időszaknak a második fele pedig pontosan azokra az évekre esik, amikor a Párizsban már otthonosan mozgó magyar művészek a legszorosabb álltak vele kapcsolatban. A magyarok közül többen megfordultak az Académie Matisse alkalmain, és akik nem, azok is figyelemmel követték a munkásságát.⁴⁹

Isabelle Monod-Fontaine írt monográfiát Henri Matisse szobrászatáról, amelyben külön kitért a festményein felbukkanó saját plasztikai alkotásainak előfordulásaira. A szerző a következő ívet rajzolja föl: Matisse legkorábbi, saját szobrait megjelenítő festményein, a plasztikai alkotásnak nem jut hangsúlyos szerep.⁵⁰ A későbbiekben viszont éppen a szobrok kétértelmű helyzete a térben az, ami a festmény középpontjába állítja a szobrot. 1908-ban

⁴⁶ TOMKINS-LEWIS 2013.

⁴⁷ MONOD-FONTAINE 1984, 9-17.

⁴⁸ Uo. 9.

⁴⁹ Lásd 21-es lábjegyzet

⁵⁰ MONOD-FONTAINE 1984, 29.

készült *Szobor perzsa vázával* című festményén azt a szobrot festi meg, amelynek a pózába állított nőalakja a *Biskrai-émlék* című festményén is felbukkan. A szobor a festményen erőteljes kontúrral határolt, amely a síkban tartott részletekkel teszi hasonlatossá a plasztikai alkotást. Talpazata jelzi csupán, hogy szoborról van szó.⁵¹

Későbbi, *Csendélet borostyánnal* című csendéletében ismét felbukkan egy szobor, azonban itt térbelisége nem kérdőjeleződik meg, pontosan érzékeltetve van a tömegszerűsége.

Henri Matisse saját szobrai festményein nem csak csendéletek részeként tűnnek föl, hanem műtermét ábrázoló enteriorképeken is. Két 1911-ben készült festményén is felbukkan az az 1903-ban készített bronz szobra, amely a jól ismert térdelő izomember alapulvételével készült. *Rózsaszín műterem* című festményén (8. kép) az az antik szoborról készült gipszöntvény is megjelenik, amely az Académie Matisse tartozéka volt és az ott készült fotókon is felfedezhető.⁵² A szobroknak, amelyek a műterem tartozékaiként tűnnek föl, a térbeliségük nincs hangsúlyozva. Monod-Fontaine meglátása szerint státuszuk megegyezik azoknak a festett alakoknak a státuszával, amelyek a műterem falának támasztott vásznon tűnnek föl.⁵³

Henri Matisse tehát ebben a tekintetben nem tesz különbséget saját művei és a művészettörténeti kánon klasszikus műveiről készült gipszek között. Ugyanolyan szabadon játszik az térbeli ambiguitással minden plasztikai alkotás esetében. Nem csak saját szobrait jeleníti meg radikálisan új viszonyrendszerben, hanem a klasszikus kánon olyan műveinek gipszmásolatait is, amelyeket egykor éppen azzal a céllal állítottak a tanulók elé, hogy a látványt a lehető leghűbben leképezzék. Henri Matisse feltehetően ezzel a radikálisan új viszonyulással nyitja meg az utat más művészek számára a klasszikus művek felé. Felszabadítva a gipszöntvényeket a korábbi paradigmából, érdekessé teszi őket az avantgárd művészek számára is.

VI. Kanonikus szobrok a magyar avantgárd festők művein

A magyar művészek 1906 - 1907 körül Párizsban megfordulva tehát már többek között ezzel a kanonikus szobrokhoz és gipszmásolatokhoz való radikálisan megváltozott viszonyal is találkozhattak. Amihez hozzáadódott az 1905-körül egyre szélesebb körben jelentkező érdeklődés a törzsi művészetek szobrai felé.

⁵¹ Uo. 26.

⁵² Barki 2006a, 93, 24-es lábjegyzet.

⁵³ Monod-Fontaine 1984, 26.

A jelenlegi ismereteink szerint a hagyományos akadémiai oktatásban használatos modellek, avantgárd szemléletben újra értelmezve Tihanyi Lajos és Bornemisza Géza művein tűnnek föl. Mivel azonban az ebben az időszakban készült művek közül nagyon sok veszett el, vagy lappang, így nem lehet kizárni a lehetőségét annak, hogy a jövőben még további művek bukkannak fel.

Tihanyi Lajos 1909-ben készíthette az első rajzait a térdelő izomemberről. (9. kép) Jól érzékelhetően nem a test pontos anatómiájának a visszaadására törekedett. A későbbi alakjaira is jellemző tudatos elrajzolás érzékelhető. A comb méretében eltúlzott, túlhangsúlyozott. Az izomok kisebb egységének külön-külön való jelzésére nem fordított gondot a művész. Azt a befoglaló formát kereste, amely a végtagokat úgy határolja, hogy közben képes érzékeltetni az azokat alkotó, túlfeszített izmokat. Az térdelő alak mintha elemelkedne talpazatáról és a síkban lenne kiterítve, de ezzel nem veszít dinamizmusából. Tihanyi Lajos későbbi aktos kompozícióval nagyon szorosan összefügg ez a rajz. Az écorché ábrázoló grafika felől szemlélve logikus következmények tűnnek a birkózó alakokat megjelenítő sorozatának darabjai.⁵⁴ A különbség csupán annyi, hogy a későbbiekben még merészebben deformálja az emberi testet, azt teljesen alárendelve a mozdulatnak. Ehhez pedig kiváló gyakorlat volt az térdelő izomember rajzolása. 1908-9 körül készülhetett az a változat is, amely ma lappang és csupán reprodukcióról ismert.⁵⁵ (10. kép) Ezen a festményen felülről látunk rá a szoborra, a szokatlan szög csak növeli a feszültséget. Talán éppen az izomember szokatlan nézetben való megfestése közben tapasztalt deformálódásból indult ki, amikor a szembenézetből ábrázolt alakokat is így jelenítette meg, a leghangsúlyosabban *Két férfiakt lóval* című művén.⁵⁶

1913-ban Budapesten is megfestette a térdelő izomembert, ekkor azonban kevésbé rugaszkodott el a látványtól.

Bornemisza Géza Tihanyi Lajossal ellentétben az Académie Matisse tanulója volt. Feltehetően a francia mester hatására festette meg ő is a már említett térdelő izomembert, több alkalommal is. Az 1910 körül készült képen egy könyvesszekrény tetején jelenik meg, más szobrok társaságában. (11. kép) A feszültség és a csavarodó mozdulat a karok körvonala által jut kifejeződésre. Az izomember mellett feltűnik még egy afrikai szobor, egy kisméretű klasszicista figura és egy váza is. A válogatás azt mutatja, hogy az eltérő kultúrából származó tárgyak együttes megjelenítése nem okozott problémát.

⁵⁴ A 2015-ben előkerült birkózók képről lásd:

<https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/6eed80a29f9eb1b89c10c531999e0d82>

⁵⁵ Kieselbach Galéria, Tihanyi Lajos „wanted” :

<https://www.kieselbach.hu/alkotas/csendelet-michelangelo-szoborral-1908-1909>

⁵⁶ *Két férfiakt lóval* (Falusi kentaur), 1912. Füst Milán Fordítói Alapítvány tulajdona.

Bornemisza Géza későbbi festményein is feltűnik az izomember. Lappangó, ám az 1930-as években fotóval dokumentált művén a szobor izmai oldott vonásokkal érzékelteti és ez festőibb megoldást eredményez. Egy 1914-ben készült, szobabelsőt megjelenítő festményen ismét találkozunk az écorché-val, ezúttal a látvány tárgyilagossabban megfogalmazott.

A szobor megfestésekor sem Tihanyi Lajos sem pedig Bornemisza Géza nem törekedett arra, hogy az izomzatot részletekbe menően megjelenítsék. Olyan befoglaló formákat, erővonalakat kerestek, amelyek képesek magukba foglalni a mozdulatot, az izmok feszülését és a szenvedést.

Pár évvel később fordul csak elő ismért a művészettörténeti kánon valamely híres szobra magyar avantgárd festményen. Azonban nem azok közül, amelyekre a leginkább számítanánk. A festmények pedig már nem Párizsban, hanem a kecskeméti művésztelepen készülnek.

VII. Szoboridézetek – Kecskeméten

Az 1912 körül a kecskeméti művésztelepen több klasszikus szobor is megjelenik avantgárd festményeken. Szinte bizonyos, hogy részben annak is köszönhető, hogy Perlrott Csaba Vilmos itt dolgozott ekkor. Úgy tűnik, hogy a Louvre öntödéjéből érkező öntvényeket nem csak ő használta modellként.

Kmetty János 1913-ban készült *Csendélet szoborral* művén feltűnik az *Ares Borghese* torzója. (12. kép) Kmetty János, akárcsak Perlrott Csaba Vilmos a korábban elemzett *Csendélet szoborral és párizsi látképpel* festményén, a szobrot eredeti megjelenését, stílusát átszűri a saját, kora által is befolyásolt festői látásmódján. Kmetty is kubisztikus felfogásban festi meg az antik szobrot, jóllehet az ő kubizmusa egészen más, mint Perlrott Csabáé. A szobor, mindkettőjük művén felbukkanva, tanúskodik a közös munkáról.⁵⁷ Kmetty János festményén az antik torzót fémes felületet kap, a formák leegyszerűsödnek. Olyan mintha nem is a klasszikus szobrot festené meg Kmetty, hanem egy modern irányzatokat ismerő, kortárs szobrász készítette volna el a szobor újraértelmezését és ez lett volna a festő modellje.

Orbán Dezső egy festményén Maurice Étienne Falconet *Vénusz* szobrának másolata bukkan föl. (13. kép) Feltehetően Perlrott Csaba Vilmos csendéletei szolgálhattak példaképül Orbán Dezső számára.

⁵⁷ KOPOCSY 2015, 24.

VIII. Szoboridézetek a magyar avantgárdban – sajátosságok

Összegezve tehát Tihanyi Lajos és Bornemisza Géza, majd Perlrott Csaba Vilmos, Kmetty János és Orbán Dezső festményén bukkan föl a művészettörténeti kánon valamely klasszikus szobra az 1906 – 1914 közötti időszakban.

A Tihanyi Lajos és Bornemisza Géza művein felbukkanó térdelő izomember szorosabban kötődik az akadémiai oktatáshoz, mint a Perlrott Csaba Vilmos és a vele szorosan együtt dolgozó művészek festményein felbukkanó gipszek. Az alapvető szemlélet és az a mód, ahogyan a művészek viszonyulnak a klasszikus szobrokhoz, megegyezik.

Modellként áll előttük a kanonikus szobor gipszmásolata, azonban a legkevésbé sem törekednek a látvány pontos visszaadására. Ugródeszkaként használják a szobrot, melyet átértelmeznek és bizonyos értelemben kicsavarnak. Az szobrok évszázadokon keresztül változatlan státuszát kérdőjelezi meg ezzel. Ugyanakkor mégsem a teljes elutasításról van szó. Hiszen azzal, hogy kiindulási alapul választják a klasszikus szobrokat, egyben azt is sugallják, hogy még számukra is tartogatnak felhasználható és érdekes elemeket. Ugyanakkor a visszanyúlás csakis a megkérdőjelezéssel együtt valósulhatott meg.

Az akt műfajában hasonló változások menetek végbe a 20. század első évtizedében, mint a szobrok esetében. Passuth Krisztina elemzi tanulmányában, hogy a fauve gyakorlatnak köszönhetően hogyan szabadult meg az akt az allegorikus tartalmaktól és válhatott önálló képtémává.⁵⁸ További hasonlóság az, hogy a szobor és az akt is nagyon hangsúlyos szerepet kapott a hagyományos művészeti oktatásban.

Az élő modell és a szobor egymáshoz való viszonyában számos érdekesség rejlik. A nagybányai felfogás szerint, melyet Réti István és Thorma János fogalmazott meg *Művészeti nevelésről* kiadványukban, a természet (emberi test) közvetlen megfigyelése és rajzolása a valódi cél. Az antik szoborokról készült gipszöntvények másolásával pedig a tanuló ezzel éppen ellentétes dolgot tenne, tehát ez kerülendő.⁵⁹ Szücs György idézi Lyka Károly gondolatát, aki Ferenczy Károly festményét méltatja, amelyet a természet alapján alkotott, úgy, hogy „közéje és a természet közé nem ékelődött egy rendszer, egy stílus [...]”⁶⁰. A következő generáció azonban már nem érezte fenyegetésnek a „közbe ékelődő stílust”. Az élő modell, és a kanonikus, vagy kortárs, de minden esetben saját stílussal bíró szobor nem esett náluk külön

⁵⁸ PASSUTH 2006, 26-30.

⁵⁹ RÉTI István – THORMA János: A művészeti nevelésről. Molnár Mihály Könyvnyomdája, Nagybánya, 1899, 6.

⁶⁰ SZÜCS 2018, 67.

megítélés alá. Mindezt talán azért tehették meg, meg eddigre az avantgárd festészet olyannyira eltávolodott az akadémiai gyakorlattól, hogy nem állt fönn az átértelmezés és megkérdőjelezés nélküli másolás veszélye.

A szobrok festményen való megjelenésének kísérletező szakasz nagyjából 1914-ig tartott. Eddig keresték a legintenzívebben a témában rejlő kiaknázzható festői problémákat. A magyar művészek problémára adott válaszainak van néhány olyan sajátossága, amellyel eltérnek az előzményektől.

Az a monumentalitás és dominancia, amelyet a festményen megjelenő szobor élvez Paul Cézanne *Csendélet gipsz Cupidóval* című művén, nem jellemző a magyar művészek munkáira. A szobor többnyire szerényebben húzódik meg a csendélet részeként, egyedül talán Perlrott Csaba Vilmos, Giambologna *Szabin Nők elrablása* szoborcsoportjának másolata nehezedik rá úgy a jelenetre, mint a gipsz Cupido.⁶¹ Azonban a magyar művész festményén a szobor biztosan ül az asztalon, és a Cézanne képén feszültséget keltő billenés nem érzékelhető.

A szobrokra eső választás is sajátos. Perlrott és a vele kapcsolatban álló kecskeméti művészek olyan szobrokat festenek meg, amelyek felbukkanását kevésbé várnánk. A szobrok nem esnek egybe azokkal, amelyek az akadémiákon a leggyakrabban előfordultak. Méretük, témájuk alapján a Kecskeméten használt szobrok inkább a lakásdekorációként funkcionálhattak a korban. Talán ebben közrejátszhatott a szükség is. Hiszen olyan egész alakos antik gipszöntvényeket nehezen vásárolhattak volna a művésztelepen alkotók, mint amelyeneket az intézmények, a Mintarajztanoda, vagy a Szépművészeti múzeum meg tudott vásárolni. Kecskeméten ráadásul az a lehetőség sem állt nyitva, mint ami a párizsi művészek előtt, hogy a Louvre termeiben készítsenek tanulmányokat a szobrok eredetijéről.

Általánosságban az figyelhető meg, hogy a magyar művészek, Henri Matisse gyakorlatával ellentétben hajlamosabbak voltak megőrizni és hangsúlyozni a szobor tömegét, térbeliségét. A néző számára minden esetben érzékeltetve van, hogy szobor került megfestésre.

A probléma erős visszhangját a magyar művészeknél nem csak az 1906-1914 között született művek száma mutatja, hanem az is, hogy többen évtizedekkel később is visszatértek a motívumhoz. Az 1920-30-as évek során készült csendéleteken gyakran szerepelnek szobrok, amelyhez nagyban hozzájárulhatott a teret nyerő neoklasszicizmus is. Ekkor azonban már nem jellemző, az a merész átértelmezés, amely az avantgárd korai szakaszában volt megfigyelhető.

A gipszmásolatok korai avantgárd képeken való felbukkanása nem hatott vissza a gyűjteményekben betöltött szerepükre. A Szépművészeti Múzeumban, évtizedes munka után

⁶¹ *Csendélet szoborral*, 1915 k. Magyar Nemzeti Galéria

1913-ban valósult meg gipszmásolatokból álló kiállítás és rövidesen be is zárt.⁶² Hekler Antal és Oroszlán Zoltán rendezte a következő kiállítás az 1920-ban befejezett Dór termekbe és az 1923-ban megnyitott Ión épületrészekben. Elek Artúr kritikus lelkesen üdvözölte a gyűjteményt 1923-ban, örvendve, hogy a művészettörténeti kánon klasszikus művei végre hazánkban is megtekinthetők.⁶³

Szintén Elek Artúr volt az, aki bírálója volt Perlrott Csaba Vilmos korai, „neós” műveinek, és üdvözölte az 1920-as évek végén bekövetkező fordulatot művészetében, amely során visszatért a természet látványából kiinduló festészethez.⁶⁴

Minden bizonnyal arról az 1920 után készült Perlrott képről is jó véleménnyel lett volna, amely az általa dicsért Hekler kiállítás egy termét jeleníti meg. A festmény a Mű-Terem (ma Virág Judit Galéria) 1998-as kiállításán szerepelt.⁶⁵ (14. kép) Szerencsés módon olyan archív fotó is közlésre került a Vasárnapi Újságban, amelyen eltérő szögből látszik az a teremrészlet és gipszöntvények, amelyeket Perlrott Csaba megfestett.⁶⁶

A kép Perlrott művészetében ekkor érvényesülő Új-Tárgyilagosságot tükrözi. Korábbi, szobrokat megjelenítő műveitől eltér ez a mű. Ebben az esetben a gipszöntvények sokaságát festette meg. Ezzel tagadja, hogy a gipszek eredetijének stílusa külön-külön alapos megfigyelésre és követésre érdemes lenne. Így sokaságukban megfestve csupán fizikai megformáltságuk válik érdekessé, melyet ráadásul egységessé tesz a saját festési módja. Tehát nem fogadja el a szobrok státuszát, mint a múlt megkérdőjelezhetetlen értékeit, ugyanakkor valamilyen nagyon erős ragaszkodást, is jelez, hogy megfestésre érdemesnek tartja a kiállított gipszeket.

⁶² ANDÓ Géza: *A szépművészeti múzeum antik gipsz szobrászattörténeti másolatgyűjteménye*, in: Kat. Budapest 2021, 104-105.

⁶³ ELEK Artúr : *A Szépművészeti Múzeum Antik Gipszgyűjteménye*, in : Nyugat 16 (1923) 597-601 ; idézi: NAGY Árpád Miklós : *Classica Hingarica. A Szépművészeti Múzeum Antik Gipszgyűjteményének első évszázada (1908-2008)*, (MúzeumCafé Könyvek 2) Budapest, 2013, 96-100.

⁶⁴ ELEK Artúr: *Perlrott Csaba Kiállítása*, in: Az Újság. 1929 március 22, 8.; idézi: SZÜCS 2006, 58.

⁶⁵ Perlrott Csaba Vilmos (1880-1955) Kiállítás, Mű-Terem Galéria, 1998.

⁶⁶ *Vasárnapi Újság* 67 (1920) 270., idézi: NAGY 2013, 96-100.

IX. Szobor az avantgárd képen – a nem kanonikus művek felbukkanásai

Az avantgárd festményeken felbukkanó gipszöntvényekről csak úgy lehet beszélni, ha más típusú szobrok előfordulásáról is szó esik, és ez fordítva is igaz. A művészek keze ügyében lévő gipszöntvények valószínűleg nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy más szobrok is megjelenhessenek az avantgárd festményeken. A magyar vonatkozású műveken felbukkanó, nem klasszikus szobormásolatok nagyjából három csoportba sorolhatók.

Ezek közül az egyik leglényegesebb a Henri Matisse és a kubizmus kapcsán már említett törzsi vagy „primitív” szobrok. Utóbbi kategória saját korában nem csak az afrikai, óceániai törzsi kultúrák szobrait foglalta magába, hanem az európai művészet reneszánsz művészetet megelőző alkotásai is, például francia gótikus szobrokat a 13. századból.⁶⁷ A magyar művészek közül Czigány Dezső és Bornemisza Géza művein kapnak jelentős szerepet ezek a típusú szobrok. Czigány Dezső festményein nagyszámban találunk olyan szobrokat, amelyek román, gótikus vagy törzsi művészet darabjai.

A második kategóriába olyan szobrok tartoznak, amelyek nem részei a klasszikus művészettörténeti kánonnak, de egyedi és nem sokszorosított alkotások. A magyar művészek festményein, Czóbel Béla, Orbán Dezső, Márffy Ödön festményein bukkannak fel kisméretű figurák. Ide sorolhatóak azok a szobrok is, amelyek kortárs szobrászok alkotásai, például Perlrott esetében, a feltételezett Vedres Márk szoborral, vagy a büszt.

A harmadik kategóriába azok a kisméretű plasztikai alkotások tartoznak, amelyek sokszorosított tárgyak, azonban a gipszekkel ellentétben nem valamely híres szobornak a másolatai, hanem inkább apró dísz tárgyak, lakásdíszek. Többnyire porcelánfigurák jelennek meg. Ziffer Sándor művén egy népviseletbe öltözött figura, Bálint Rezső festményén feltehetően spanyol táncosnő figurája bukkann föl. Perlrott Csaba Vilmos művén pedig egy pár, amely biedermeier-szerű jelenetbe.

Jellemzően az 1916 körül bukkannak föl ezek a porcelán figurák legkorábban és a későbbi évtizedekben is többször előfordulnak. Feltehetően a korábbi probléma utóhatásaként értelmezhetjük ezeket az előfordulásokat.

⁶⁷ PASSUTH 2006, 16-17.

X. A szobrászati gondolkodásmód – festmények szobrok nélkül

Az a diszkurzus, amely 1908 körül után zajlott a nemzetközi művészetben, kedvezett a szobrok és más plasztikus alkotások megjelenésének. Az impresszionizmusról és neoimpresszionizmusról már korábban bebizonyosodott, hogy tovább nem folytatható irányokról van szó. Eddigre a fauvizmus is túljutott csúcspontján. Az anyag és szerkezetesség került előtérbe, mégpedig elsősorban Paul Cézanne művészetén keresztül magyarázva és az ő eredményeire építkezve. Az élénk diszkurzust, amely a francia fővárosban folyt, a magyar művészeti élet és a kritikusok is figyelemmel követték.

Fülep Lajos és Popper Leó írásaiból kibontakozik, hogy a plasztikusság, anyagszerűség olyan kulcsszavak voltak a magyar avantgárd művészetben és művészeti kritikában, amelyek mentén folyt Cézanne művészetének megvitatása, értékelés.⁶⁸ Fülep Lajos nem kevesebbnek, mint a művészet jövőjének közvetlen forrásának tartotta Cézanne művészetét. Leginkább azért, mert túl tudott lépni az impresszionizmus felületességén.⁶⁹ A Cézanne diszkurzus egyik alapvető sarokpontja ennek az anyagszerűségnek a hangsúlyozása.

Nem csak a kritikusok, gondolkodók reagáltak nagyon élénken az elméletekre, hanem a magyar avantgárd művészek is. Egyrészt arra, az igényre, amely a szerkezetek felé irányult, másrészt pedig azokra a műfajokra, amelyekben Paul Cézanne festészete kiteljesedett, és melyekben az elméletei kiérlelődtek.

Az egyik ilyen műfaj a csendélet volt. Már a magyar vadaknál is megszorozódott a csendéletek száma, azonban később 1910 körül, még nagyobb teret nyer a műfaj. A Cézanne-i elméletek kipróbálására a legalkalmasabb és a legautentikusabb lehetőséget ezek biztosították. Több művésznél életművében is ekkor került előtérbe a műfaj.

A másik jellegzetes Cézanne-i ihletésű képtípust a sokalakos beállítások jelentik, melyek a francia mester *Fürdőzők*-jelenetei nyomán születtek. A magyar kritikusok, némi rosszallással jegyezték meg, hogy Paul Cézanne-nak éppen ez a kevésbé szerencsés képtípusa talált nagyon jelentős visszhangra a magyar művészek körében, kiváltképpen a Nyolcak társaság tagjainál. Vitathatatlanul a magyar avantgárd egyik legfontosabb műveiről van szó. A sok aktot felsorakoztató kompozíciók gyakori előfordulásához félthetően az az előzmény is hozzájárult, hogy a ruhátlan emberi test központi szerepet kapott a francia fauve de a magyar vadak képein

⁶⁸ GOSZTONYI Ferenc: *A magyar Cézanne-recepció korai történetéből: Fülep és Popper (1906-10)*, in: Kat. Budapest, 2012, 179-190.

⁶⁹ Uo. 182-183.

is. Sőt, a neós fordulat előtti nagybányai plein air festészetben, a budapesti Mintarajziskola tantervében, de a Müncheneri akadémiákon, és a párizsi magániskolákban is.

A magyar avantgárdban felbukkanó aktoknak, amelyek megkülönböztetik azokat francia pályatársaik munkáitól.⁷⁰ Zwickl András emeli ki, hogy a plasztikusság és dekorativitás, amely a francia példák során ritkán jelentkezik egyszerre, a magyar műveken jól megfér akár egyazon alakon vagy festményen belül is.⁷¹ A szobrászi gondolkodásmód, néha tetten érhető olyan esetekben is, amikor konkrét szobor nem jelenik meg a festményen.

A fenti sokalakos kompozíciók közül Pór Bertalan, Kernstok Károly műveivel kapcsolatban szokás megemlíteni, hogy az alakok izomzatának eltúlzott hangsúlyozása, olyan, mintha olyan anatómiai modelleket festettek volna meg. Olyanokat, amelyek az akadémiákon fordultak elő. Tihanyi Lajos esetében talán a leglátványosabb és a legjobban megragadható ez a kapcsolat, hiszen a térdelő izomemberről készült tusrajzán az izmok megjelenítése szinte azonos a birkózók testének megjelenítésével, amely viszont a Nyolcak más tagjainak, Pór Bertalan és Kernstok Károly műveivel mutatnak szoros kapcsolatot.

Néhány olyan művésznél, akinél jelentős szerepet kapnak az aktok, olyan mintha, jelentkezne szobrászi gondolkodásmód, annak ellenére, hogy nincs az életműben festményen felbukkanó szobor.

XI. Avantgárd festészet és avantgárd szobrászat

Amennyiben a festészet és a korábbi korok szobrainak kapcsolatát vizsgáljuk a 20. század elején, akkor mindenképpen figyelmet kell szentelnünk arra a kapcsolatra is, amely az avantgárd festészet és saját korának szobrászat között állt főt.

A szobrászatban a Rodin-i impresszionizmus-t követően hasonlóan az új lehetőségek keresésének időszaka következett, csakúgy, mint a festészetben. Aristid Maillol számított az egyik legmodernebb és legelismertebb művésznek Párizsban. A műveire jellemző zárt formák, archaikus egyszerűség nem állt messze attól a felfogástól, amelyet Adolf Hildebrandt képviselt. A német szobrász elméleti írása *A forma problémája a képzőművészetben* címen jelent meg

⁷⁰ BARTHELEMY, Sophie : „Fauves d’ouest en est. La leçon de Matisse et de son cercle”, in : *Fauves Hongrois 1904-1914* (kiáll. kat. Cérét, Musé d’Art Moderne, Cateau-Cambrésis, Musée départemental Matisse, Dijon, Musée de Beaux-Arts) szerk. BARTHELEMY, Sophie—MATAMOROS, Joséphine—PASSUTH Krisztina—SZYMUSIAK, Dominique, Paris, 2008. 33-34.

⁷¹ ZWICKL András, „Nagybánya és az aktfestészet”, in: *Nagybánya művészete, kiállítás a nagybányai művésztelep alapításának 100. évfordulója alkalmából* (kiáll. kat., Budapest, Magyar Nemzeti Galéria), szerk.: Csorba Géza—Szücs György (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 1996/1.) Budapest, 252.

1893-ban.⁷² Művészetében és írásában is az antikvitas és a modern szemlélet egyesítésére törekedett. A 20. század első évtizedének talán két legkiemelkedőbb szobrásza, Vedres Márk és Femes Beck Vilmos is érzékenyen reagált a Hildebrandt-i eszmékre, és választották végül mind a ketten az általa kijelölt utat a modern szobrászatban.

1910 körül készült alkotásaik szinte kizárólag aktok, melyek lényeges jellemzője a teljességük, tehát torzók nem készültek. Egyszerű formák, lágy vonalak jellemzik az alakokat. Kis méretük abból is fakad, hogy ezek ekkor kísérletezésnek, újításnak számítanak. A magyar, de nemzetközi szobrászok ekkori kísérletezése, gyakran eredményezett kisebb méretű szobrokat, bár természetes olyan monumentális művek is születtek, mint például Matisse hát akt sorozatának darabjai. A kisméretű szobrok pedig különösen alkalmasak voltak arra, hogy valamely festményen bukkanjanak fel, mint például Perlrott Csaba Önarckép szoborral című művén.

Azonban ennél sokkal szorosabb és látványosabb kapcsolat fűzte a két említett szobrásza a magyar avantgárd festőkhöz és különösen Nyolcak csoportjához. Mindketten meghívott vendégei voltak a Nyolcak kiállításának, amely jelzi azt is, hogy milyen szoros kapcsolatban álltak festőkkel. Vedres Márk Rippl-Rónai Józseffel és Kernstok Károllyal. Rum Attila fejti ki tanulmányában, azt, hogy az a látványos klasszicizálás, amely a szobrok esetében figyelhető meg, nagyon is kurrens irány volt. Egy olyan klasszicizáló iránya volt az avantgárd művészetnek, amely általában kevésbé kerül hangsúlyozásra.

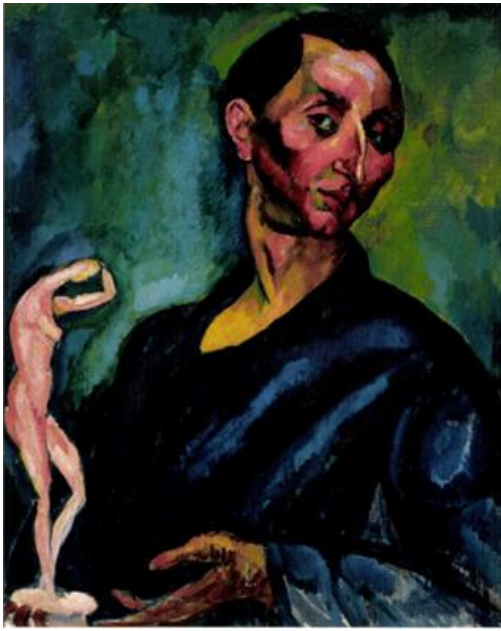
Azonban a festményeken előforduló gipszöntvények és szobrok alaposabb vizsgálatával ez a kapcsolat még határozottabban kirajzolódik. Csupán Perlrott Csaba Vilmos által kiválasztott klasszicista szoborra hivatkozva látszik az, hogy a kubizmus nem jelentette az antik, klasszicista vagy neoklasszicista művészet megtagadását. Sőt azt tapasztalhatjuk, hogy ebben a szövevényes összefüggésrendszerben, amelyet a magyar avantgárd jelent, nagyon is megvan a sajátos szerepe a gipszöntvényeknek és a művészettörténeti kánon klasszikus szobrainak.

⁷² Magyarra fordítva 1910-ben jelent meg: Adolf HILDEBRANDT: *A forma problémája a képzőművészetben*, ford. Wilde János, Budapest, 1910.

XII. Konklúzió

A korai magyar avantgárd festményeken felbukkanó szobrok problémája összetett. A szobor ekkor rendkívül sok aktuális vitatéma metszési pontjában áll. Egyszerre kérdőjelződnék meg olyan szerepei, amelyek addig összhangban voltak egymással. Gyakori előfordulását talán éppen problematikusságának köszönheti a motívum. Elemzése kihívás, azonban mégis lehetőséget ad arra, hogy valamilyen módon egymás mellé kerülhessenek olyan témák, amelyek összefüggenek, de mégsem szokás őket együtt tárgyalni. Az összefüggések szövevényessége nehezen ültethető át értelmező szövegebe, de ha csak részben is sikerül érzékeltetni, hogy hogyan működhettek az oda-vissza ható kapcsolatok és milyen szerteágazó irányok érhettek össze egy művön, akkor a dolgozat elérte célját.

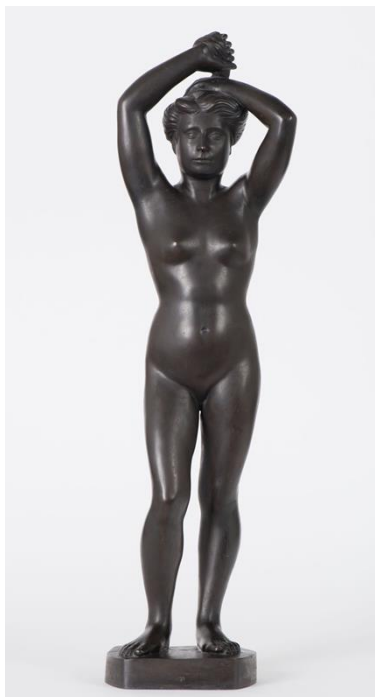
Képjegyzék



1. Perlrott Csaba Vilmos, *Önarckép szoborra*, 1910 k. Kieselbach Tamás gyűjteménye



2. Bornemisza Géza, *Műtermi Csendélet szoborral*, 1910, mgt.



3. Vedres Márk, *Fésülködő Nő*, 1910 k, Magyar Nemzeti Galéria



4. Perlrott Csaba Vilmos, *Csendélet szoborral és párizsi látképpel*, 1912, mgt.



5. Christophe-Gabriel Allegrain,
Fürdőből kijövő Vénusz, 1767,
Musée du Louvre



6. Perlrott Csaba Vilmos,
Csendélet szoborral, 1912,
Kieselbach Tamás gyűjteménye



7. Pierre Puget (?) „*Écorché*” vagy
izomember, 17. századi eredeti után,
École Nationale Supérieur des
Beaux-Arts, Párizs



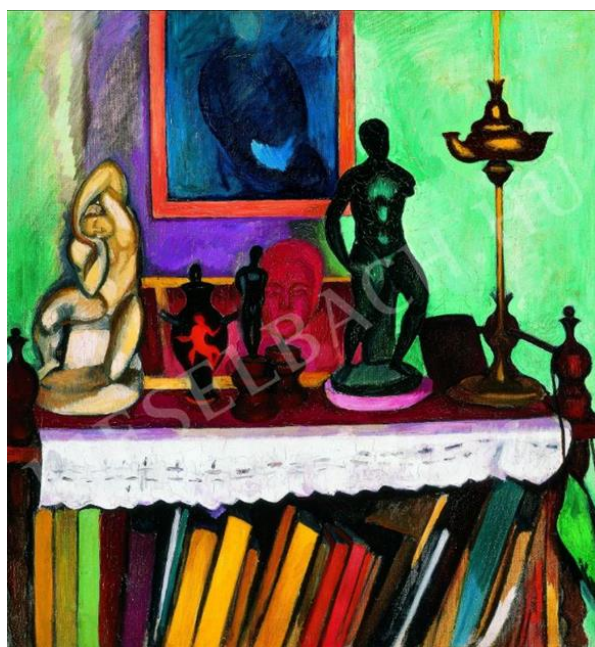
8. Henri Matisse, *Rózsaszín műterem*, 1911,
Puskin Múzeum, Moszkva



9. Tihanyi Lajos, *Férfiakt-tanulmány* (*écorché*), 1909, Janus Pannonius Múzeum, Pécs



10. Tihanyi Lajos, *Écorché*, 1908-9 körül, lappang



11. Bornemisza Géza, *Csendélet* (*izomemberrel*), 1909, mgt.



12. Kmetty János, *Csendélet* *szoborral*, 1913, mgt.



13. Orbán Dezső, *Csendélet szoborral*, 1910-es évek, mgt.



14. Perlrott Csaba Vilmos, *Szoborgyűjtemény*, 1920-as évek első fele

Bibliográfia

- *Törékeny érték. A gipsz a 19-20. századi múzeumi és oktatási gyakorlatban.* Tudományos konferencia az MTA BTK Művészettörténeti Intézet és a Schola Graphidis Művészeti Gyűjtemény szervezésében, FUGA Budapesti Építészeti központ, in: 2016. február, A konferencia előadásai közölve: *Ars Hungarica*, 42. évfolyam (2016) 2-3.
- *Egy gyűjtemény újjászületése, a Szépművészeti Múzeum gipsz szobormásolatai a megújult komáromi Csillagerődben*, szerk.: SZÖCS Miriam, Budapest, 2021. [Kat. Budapest 2021.]
- SZÜCS György: „Klasszikus” új művészet, A gipszminták a szocreálban”, in: *Művészettörténeti Értesítő*, szerk: MIKÓ Árpád, 67. I. (2018), 61-75. [SZÜCS 2018]
- NAGY Árpád Miklós: *Classica Hungarica. A Szépművészeti Múzeum Antik Gipszgyűjteményének első évszázada (1908-2008)*, (MúzeumCafé Könyvek 2) Budapest, 2013, 96-100. [NAGY 2013]
- *Magyar Vadak, Párizstól Nagybányáig* (kiáll. kat., Budapest: Nemzeti Galéria), szerk.: PASSUTH Krisztina—SZÜCS György (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai, 2006/1), Budapest, 2006. [Kat. Budapest 2006.]
- BARKI Gergely: *A Juliantól Matisse akadémiájáig, A «Párizsban gravitáló művész-generáció» iskolái, Párizstól a Paradicsomig*, in: Kat. Budapest 2006. 85-94. [Barki 2006a]
- BARKI Gergely: *Párizsól a Paradicsomig, Utazás a magyar Vadak aktjai körül*, in: Kat. Budapest 2006. 145-158. [Barki 2006b]
- PASSUTH Krisztina : *Francia Vadak, magyar Fauve-ok*, in : Kat. Budapest 2006, 11-36. [PASSUTH 2006]
- BOROS Judit: „Perlrott Csaba Vilmos szintetizáló festészete”, in: Kat. Budapest 2006, 235-246. [BOROS 2006]

- BARTHELEMY, Sophie : „Fauves d’ouest en est. La leçon de Matisse et de son cercle”, in : *Fauves Hongrois 1904-1914* (kiáll. kat. Céret, Musé d’Art Moderne, Cateau-Cambrésis, Musée départemental Matisse, Dijon, Musée de Beaux-Arts) szerk. BARTHELEMY, Sophie—MATAMOROS, Joséphine— PASSUTH Krisztina—SZYMUSIAK, Dominique, Paris, 2008.
- *A Nyolcak: Berény Róbert, Czigány Dezső, Czóbel Béla, Kernstok Károly, Márffy Ödön, Orbán Dezső, Pór Bertalan, Tihanyi Lajos* (kiáll. kat. Pécs: Janus Pannonius Múzeum), szerk: BARKI Gergely, Pécs, 2010. [Kat. Pécs 2010.]
- RUM Attila: *Vedres Márk*, in: Kat. Pécs 2010, 494-501.
- PASSUTH Krisztina: *A Nyolcak festészete*, Budapest, 1967.
- BENEDEK Katalin: *Perlrott Csaba Vilmos (1880-1955). Alkotói pályájának főbb állomásai*, Békéscsaba, 2005.
- *Szenvedély és Ráció, Perlrott Csaba Vilmos 1880-1955. Életmű kiállítás* (kiáll. kat., Szentendre, MűvészetMalom), szerk.: BASICS Beatrix, DOMÁNSZKY Gabriella (A MűvészetMalom kiadványai 9.), Szentendre, 2015. [Kat. Szentendre 2015]
- BOROS Judit : *Perlrott Csaba Vilmos*, Budapest, 2015. [Boros 2015a]
- BOROS Judit : *Nagybánya és Párizs-Kezdeti évek*, in: Kat. Szentendre 2015, 28-60. [Boros 2015b]
- *Perlrott Csaba Vilmos Művészete*, előszó: BORNEMISZA Géza, bev.: KASSAK Lajos, önéletrajz: PERLROTT Csaba Vilmos, Budapest, 1929.
- BOROS Judit : „Perlrott Csaba Vilmos szintetizáló festészete”, in: Kat. Budapest 2006, 235-246. [Boros 2006]

- PÁPAI Emese: „Bornemisza Géza festőművész fauve-os korszaka”, in: *Művészettörténeti Értesítő*, 51. évfolyam, 3-4, (2002), 309-321.
- PASSUTH Krisztina: *Tihanyi Lajos. Egy bohém festő Budapesten, Berlinben és Párizsban*, Budapest, 2012.
- KOPÓCSY Anna, *Kmetty János*, Kossuth kiadó, 2015.
- Isabelle MONOD-FONTAINE: *The Sculpture of Henri Matisse*, London, 1984. [MONOD-FONTAINE 1984.]
- Henri MATISSE, „Egy festő feljegyzései”, in: *A Ház* 1911. 5. 187- 200.
- *Cézanne és a múlt: hagyomány és alkotóerő* (kiáll. kat. Szépművészeti Múzeum, Budapest), szerk.: GESKÓ Judit, Budapest, 2012. [Kat. Budapest 2012]
- Klaus HERDING: *Forma és kifejezés dramatikus kölcsönhatása: Cézanne és Puget*, in: Kat. Budapest, 2012, 81-95. [HERDING 2012]
- Mary TOMKINS-LEWIS: *Cézanne és a Louvre*, in: Kat. Budapest, 2012, 92 -114. [TOMKINS-LEWIS 2012]
- GOSZTONYI Ferenc: *A magyar Cézanne-recepció korai történetéből: Fülep és Popper (1906-10)*, in: Kat. Budapest, 2012, 179-190.
- Mary TOMKINS-LEWIS: „Courbet, Cézanne and the Studio as Stage: Modernity and the Painted Performance”, *Cézanne en tous ses ateliers* konferencia során elhangzott előadás, 2013 október 9.
online elérhető: <https://www.societe-cezanne.fr/2013/10/30/courbet-cezanne-and-the-studio-as-stage-par-mary-tomkins-lewis/> [utolsó megtekintés: 2023. 01. 07.] [TOMKINS-LEWIS 2013]
- ZWICKL András, „Nagybánya és az aktfestészet”, in: *Nagybánya művészete, kiállítás a nagybányai művésztelep alapításának 100. évfordulója alkalmából* (kiáll. kat.,

Budapest, Magyar Nemzeti Galéria), szerk.: Csorba Géza—Szücs György (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 1996/1.) Budapest, 1996, 246-268.

- BOROS Judit: *Magyar Festők Párizsban (1880-1896)*, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Doktori disszertáció, Témavezető Dr. Passuth Krisztina, Budapest, 2006.
- *Ferenczy*, (kiáll. kat. Ferenczy Károly (1864-1917) gyűjteményes kiállítása, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest), szerk.: BOROS Judit – PLESZNIVY Edit, Magyar Nemzeti Galéria kiadványai, Budapest, 2011.
- FERENCZY Valér: *Ferenczy Károly*, Budapest, 1933. [FERENCZY 1933]
- LYKA Károly: *Szobrászatunk a századfordulón 1896-1914*, A képzőművészeti alap kiadóvállalata, Budapest, 1954.
- Adolf HILDEBRANDT: *A forma problémája a képzőművészetben*, ford. Wilde János, Budapest, 1910.
- André CHASTEL: „Kép-a-képben”, in: *Fabulák, formák, figurák*, Budapest, 1984, 217-239.