

Tokai Gábor

PÓR BERTALAN

A NYOLCAK ÉS A MONUMENTÁLIS FESTÉSZET

Németh Lajos 1967–1968-ban,¹ az 1966-os Magyar Nemzeti Galéria-beli emlékkiállítás gazdag anyaga alapján a következő sommás megállapításokat tette Pór Bertalan művészetére vonatkozóan:

- Főművei század eleji portréi, alighogy a modernnek ösvényére lépett, bizonytalan lett.

- Első új stílusú képe is csoportportré, a *Család*, 1909 (XVII. tábla). A formaelemek a torzítás ellenére szerves egységet alkotnak. A *Család* a nagy lehetőségek horizontját nyitotta meg, akár a magyar avantgárd *Avignoni kisasszonyokja* lehetett volna, de Pór nem haladt tovább a jelzett irányban.

- A *Nyolcak* második kiállításán nagyméretű képekkel jelentkezett (*Hegyibeszéd*, 1911 (XVIII. tábla); *Vágyódás a tiszta szerelemre*, 1911 (XIX. tábla), amelyeken az igazi monumentalitást a túlterhelt izomzat és hús helyettesíti. A művein látható izomkolosszusok a magyar modernizmus szokatlan formációi.

- Ezek az 1911-es *Népopera* freskótervvel együtt már erősen ellentmondásos művek, a monumentális forma kiagyalt stilizálásba fulladt.

- Későbbi freskóvázatai és a Vas utcai kereskedelmi iskolába készített mozaikja határozottabban kötődött a klasszikus eszmékhez.

- Gyakran vállalkozott erejét meghaladó feladatokra.

A Tanácsköztársaság utáni emigrációból 1948-ban (tehát a fordulat évében) hazatért, és a hatalom által a legnagyobb elismerésben és megbecsülésben részesített művész munkásságának ez volt az első kritikai értékelése. A művészettörténészek feltehetően megkönnyebbült sóhajjal fogadták Németh Lajos kíméletlen megjegyzéseit, s Pór Bertalan művészetének újraértékeléséhez azóta sem érzett senki hajlandóságot. Egyedül Vágó Csilla nevét említhetjük itt meg, aki a szakdolgozatát Pór Bertalanból írta, és aki a katalógusban egy alapos és új kutatási eredményekkel is szolgáló tanulmányt is közreadott.²

Azt Németh Lajos sem tudta megmagyarázni, hogy mi okozhatta ezt a hirtelen törést a nagy elismeréssel fogadott *Család* című kép megfestése után. De amennyire indokolatlannak látszik a váltás, annyira váratlanul bukkan fel maga a kép is. Noha

¹ Németh Lajos: Recent Exhibitions. *The New Hungarian Quarterly*, 8. no. 26. 1967. 197.

Németh Lajos: *Modern magyar művészet*. Budapest, 1968. 50., 53.

² Vágó Csilla: Pór Bertalan. *A Nyolcak*. Kiállítási katalógus. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Pécs - Budapest, 2010. 362-391. - Vágó Csilla szakdolgozatát az előadás időpontjáig nem állt módomban megtekinteni.

Pór Bertalan már kb. 1906 óta formálja magában a modern festészet impulzusait (ld. pl. *fauve*-os önarcképét és tájképét³), a *Család* (XVII. tábla) megfestésének évében még egy teljesen hagyományos felfogású portré kerül ki kezei alól (*Lechner Ödön*).⁴ A cézanne-i térszemlélet is felbukkan már egy 1907-es csendéletén,⁵ és feltehetőleg Cézanne festészeti problematikájának megértésével függhet össze Giotto iránt feltámadó csodálata az ezévből tett itáliai tanulmányút folyamán. Valószínűleg ugyancsak az utazás során születik meg Pórban a monumentális festészet iránti alkotói vágy, amely elsőként éppen a szokatlanul nagyméretű *Családban*⁶ ölt testet.

Bárczy István polgármester iskolaépítő programjához kapcsolódott a főváros 1910-ben meghirdetett iskolapályázata, mely Pór számára először teremtett alkalmat a monumentális műfaj kipróbálására.⁷ A Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztályán lévő négy kis vázlat⁸ jól dokumentálja a művész hirtelen szemléletváltását. Az első rajz a feltehetőleg meghatározott témát (mezőgazdasági munkálatok – aratás) még életképszerűen dolgozza fel, idővel azonban Pór egyre több figurát emel ki, és hoz az előtérbe, amelyek a végső vázlaton⁹ ruháikat is elvesztik. A kompozíciót ugyanakkor a két fa motívuma triptichon-jellegűvé változtatja.

Pór Bertalan festészetéből mindezidáig hiányzott a szimbolikus forma és a szimbolikus tartalom igénye, zömében portrékat és tájképeket festett. Nem tudni, az ekkor 30 éves művész titkos vonzalma ébredt-e fel a szimbolizmus iránt, amivel eddig semmiféle közösséget nem vállalt, esetleg alkotótársainak példájára váltott, vagy egyszerűen csak elfogadta, hogy közösségi terekbe szánt alkotásokat csak a korban elfogadott szimbolikus nyelvezeten alkothat? Bármilyen legyen is az ok, itt kezd letérni a *Család* által kijelölt útról, azonban ez a váltás fokozatosan ment végbe, 1910 folyamán ugyanis – egy aukcionált vázlatrajz tanúsága szerint¹⁰ – egyidejűleg dolgozik a lényegében a *Család* vonalát folytató *Cigányfiún*,¹¹ és a később a *Vágyódás a tiszta szerelemre* címet kapó *Aktokon*.¹²

³ *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904-1914*. Kiállítási katalógus. Szerk. Passuth Krisztina, Szücs György. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2006. – *Önarckép*, 1906.: No 214. – képe: 276. (magántulajdon); *Kőhid mellett (Erdőszele)*, 1908.: No 213. – képe: 192. (Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum).

⁴ Budapesti Történelmi Múzeum [továbbiakban: BTM]. – képe: Oelmacher Anna: *Pór Bertalan*. Budapest, 1980. 6.

⁵ *Csendélet festőszerszámokkal*, 1907. – *A Nyolcok* 2010. i. m. No 327. – képe: 371. (Kecskemét, Katona József Múzeum).

⁶ Magyar Nemzeti Galéria [továbbiakban: MNG] Festészeti Osztály, ltsz.: 60.136T.

⁷ Földes Emília: *A Fővárosi Képtár története és gyűjteménye 1890-1945*. Budapest, 1998. 77.

⁸ Ltsz.: F 75.494/I-IV.

⁹ BTM – képe: Földes 1998. i. m. 77., 50. kép.

¹⁰ *Virág Judit Galéria és Aukciósház. Téli Aukció 2007*. 320., No 236.: Pór Bertalan: *Tanulmány a Hegyi beszéd című képhez*, 1910, j. l. k.: Pór 1910.

¹¹ *Cigányfiú*, 1910. – képe: *A Nyolcok* 2010. i. m. No 336. – képe: 373.

¹² *Vágyódás a tiszta szerelemre*, 1911. – *A Nyolcok* 2010. i. m. No 340. – képe: 389. (Pécs, Janus Pannonius Múzeum).

A gyűjteményes kiállításán még *Aktok*ként szereplő kompozíció (XIX. tábla) egyik első vázlatára még csak két szereplőt mutat,¹³ melyhez harmadikként egy meszterkélte kéztartású alak csatlakozik – méghozzá egyenesen a *Család* című képről (XVII. tábla), ahol a jobb oldalon találkozunk hasonló kéztartású nőalakkal. Ez a kézmozdulat annyira fontos volt Pór számára, hogy egy változata a *Hegyibeszéd* című kompozícióban (XVIII. tábla) is felbukkan, s rezonanciája még a *Népopera* pannójának korai tervén is érződik.

A rajz és egy a festményhez készült színvázlat a tájhátteret olyannak mutatja, amilyen tájképeket ez időben a művész festett,¹⁴ a kész mű háttere ugyanakkor rendkívül kopár, lecsupaszított. Önmagában ez talán nem is volna zavaró, éles kontrasztot alkot azonban a részletesen kidolgozott izomzatú alakokkal, csakúgy, mint a kivitelezés a szimbolikus mondanivalóval. A festmény és párdarabja, a *Hegyibeszéd*¹⁵ (XVIII. tábla) magányosan állnak a századelő magyar festészetében és a korszak európai művészetében sem könnyű hasonló alkotásokra bukkanni.

A *Nyolcak* katalógusában Vágó Csilla és Kemény Gyula¹⁶ párhuzamként említi Ferdinand Hodlert,¹⁷ de a Szépművészeti Múzeum Hodler kiállítása idején (2008. szeptember 9. – 2008. december 14.) erre már Bajkay Éva is felhívta a figyelmet. Hodlert, mint inspirációs forrást már Passuth Krisztina is említette monográfiájában,¹⁸ bár ezt inkább indirekt, Matisse által közvetített hatásnak vélte.

1967-ben Pernecky Géza Kuzma Petrov-Vodkinról szóló írásában a művész pályáját ugyancsak párhuzamba állította a *Nyolcak* csoporttal, a 10-es évek elején festett nagy heroikus aktjait pedig kifejezetten Pór pannóival.¹⁹ 1911-es *Játszó fiúk* című képe esetében legalábbis ugyanahhoz az inspirációs forráshoz jutunk el, mint a *Nyolcak* esetén: Matisse-hoz (*Tánc*, 1910). E kapcsolatok mibenlétének pontos tisztázása azonban még a jövő kutatóira vár.

Ami Pór figurafelfogását illeti, közelebb is találhatunk bizonyos párhuzamokat. 1967-es írásában Németh Lajos hasonló vonásokat vél felfedezni Beck Ö. Fülöp műveiben.²⁰ Valószínűleg azokra az 1909-es és 1911-es plakettekre gondolhatott, melyeket Beck Ö. Fülöp negatívba véséssel készített.²¹ Egy ilyen kapcsolat megléte már

¹³ MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 1911–164

¹⁴ A színvázlat *A Nyolcak* 2010. i. m. No 335. – képe: 387. (Kieselbach Tamás gyűjteménye). A tájkép, ld.: *Erdei út*, 1911. *A Nyolcak* 2010. i. m. No 341. – képe: 377. (Magántulajdon).

¹⁵ MNG Festészeti Osztály, ltsz.: 88.23T.

¹⁶ *A Nyolcak* 2010. i. m. 109–110., 362.

¹⁷ Bár általában Hodler századfordulón készült műveire szokás hivatkozni, érvényes ez az időben közelebb álló műveire is, mint pl. *A szerelem*, 1908. és *Linienherrlichkeit*, 1909.

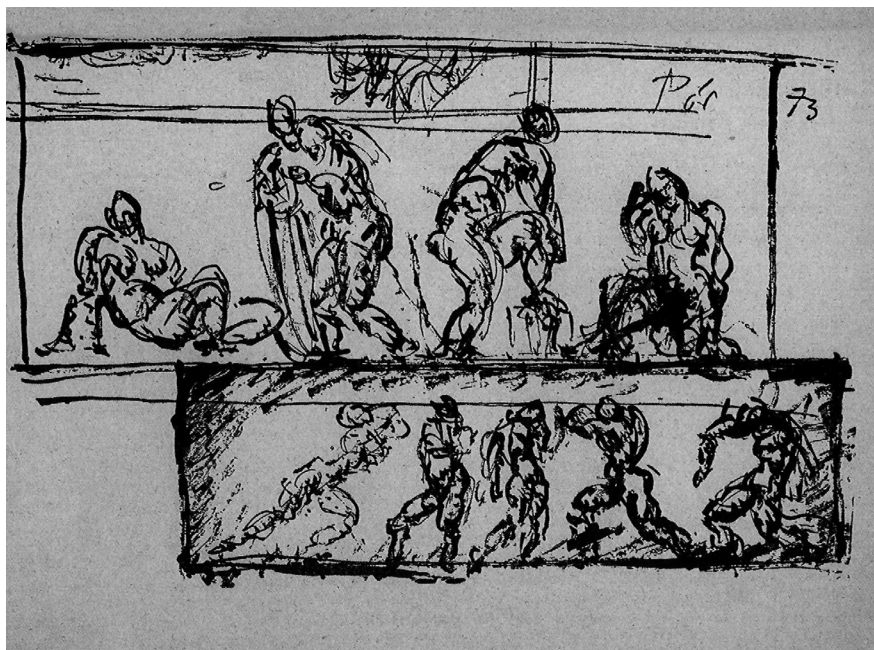
¹⁸ Passuth Krisztina: *A Nyolcak festészete*. Budapest, 1967. 136.

¹⁹ Pernecky Géza: A Vörös Lovas és ami utána következik. *Új Írás*, 7, 1967, 1. 1967. 84.

A bemutatott művek: *Az álom*, 1910; *Küüzetés a Paradicsomból*, 1911; *Játszó fiúk*, 1911.

²⁰ Németh 1967. i. m. 197.

²¹ Az MNG Éremtárának gyűjteményéből: *Hegedűs*, 1909, ltsz.: 56.1353-P; *Hárfázó*, 1909, ltsz.: 56.902-P; *Zongoránál*, 1911, ltsz.: 56.908-P és *A Liszt Ferenc plakett hátoldalának változata*, 1911, ltsz.: 71.4-P.



1. Pór Bertalan tusvázlata, 1911 k.,
A Nyolcak második kiállításának katalógusa,
Nemzeti Szalon, 1911, belív 37.

csak azért is lehetséges, mivel tudunk Pór Bertalannak egy Beck Ö. Fülöpről készített portréjáról, amely 1961-ben Beck Judit műtermében volt megtalálható.²²

Még határozottabbnak tűnik azonban a kapcsolat Beck Ö. Fülöp öccse, Fémes Beck Vilmos esetében²³ (a testvérpár figuráinak hasonlóságát egyébként a negatívba vésés technikája is magyarázza, amelyet mindketten a müncheni Georg Roemertől sajátítottak el). Fémes Beck Bölöni György visszaemlékezése szerint Tihanyi Lajossal és Pór Bertalannal együtt egy szűkebb baráti társaságot alkotott a *Nyolcakon* belül.²⁴ Bár nem tudni, ez a megjegyzés egészen pontosan melyik időszakra vonatkozik, mindenesetre Fémes Becknek éppen azok az érmei érintettek,²⁵ amelyeket a *Nyolcak*

²² -sá-: Tiborc, az üvegpaletta és huszonhét Kislány. *Esti Hírlap*, 1961. április 29. 2.

²³ Különösen Pór figurákhoz készített friss tusvázlatai mutatnak rendkívüli hasonlóságot Fémes Beck érmeivel.

²⁴ Bölöni György: *Magyarság - emberség*. Budapest, 1959. 423-424. „Pór Bertalan, Tihanyi Lajos és Fémes-Beck Vilmos között kis baráti hármas alakult ki a *Nyolcak* kebelén belül. Mindig együtt lehetett látni őket a Japán-kávéházban vagy az irodalmi Palermóban.”

Bölöni egyébként Czóbel Béla helyett Fémes Beck Vilmost említi a *Nyolcak* tagjai közt.

²⁵ Az MNG Éremtárából: *Bacchus*, ltsz.: 56.1397-P; *Merítő nő*, ltsz.: 56.1395-P; *Táncoló nő*, ltsz. 55.108-P és *A Látásgyönyör istennőjének*, ltsz.: 55.107-P.



2. kép: Fémes Beck Vilmos,
Táncoló Bacchus, 1911 k.
Öntött bronz érem, 58 x 52 mm,
Magyar Nemzeti Galéria Éremtár,
ltsz.: 56.1397-P.
© Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

második kiállításán Pór Bertalan említett két festményével együtt állított ki (1-2. kép). Érdekes, hogy ennek ellenére Fémes Beck a kevéssel a tárlat előtt megrendezett Pór gyűjteményes kiállítással kapcsolatban, a *Nyugat*-ban megjelent kritikája²⁶ alapján mintha kissé fanyalogva állna az új stílus előtt.²⁷

Meg kell említeni még párhuzamként a *Nyolcak* vonzaskörzetébe tartozó, Kernstokkal, Tihanyival és Pórral barátságba kerülő Csont Ferenc 1909-1912 közt készült grafikáit is,²⁸ akinek a pályáját azonban nem ismerjük annyira, hogy e kapcsolatok jellegéről egyelőre bármit is mondhassunk. Annyi mégis elmondható, hogy mindezek alapján Pór Bertalan említett két kompozíciója legalább a *Nyolcak* tágabban vett köreiből kevésbé tűnik elszigeteltnek.

Az erőteljes izomzatú figurák ugyanakkor nyilvánvalóan és egyértelműen michelangelói reminiszenciákat idéznek, és különösen áll ez a *Vágyódás a tiszta szerelemre* nőalakjára, melynek tartása erősen emlékeztet a *Medici-kápolna* *Éj*-figurájára. A leegyszerűsített tájháttér is rendkívül jellemző Michelangelóra, ezt különösen a *Cappella Paolina* freskóin lehet jól megfigyelni. Ez a hatás más művein is érezhető, bár Pór Bertalan – tudtommal – sohasem beszélt Michelangelo iránti csodálatáról, és direkt utalásokat nem is találunk képein a reneszánsz mester kompozícióira. Hogy mégis erről lehet szó, azt szerintem egy olyan mű bizonyítja leginkább, ahol egy klasszikus Michelangelo-idézet jelenik meg, teljesen indokolatlanul és meglehetősen

²⁶ Tersánszky Józsi Jenő – Fémes Beck Vilmos – Berény Róbert: Pór Bertalan kiállítása a „Könyves Kálmán”-ban. *Nyugat*, 4. 1911. I.: 406–409. – „Az utak elváltak”. *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény*. I–III. 1901–1912. Gyűjtötte, vál., szerk., bev.: Tímár Árpád. Budapest – Pécs, 2009. III.: 44–47.

²⁷ Fémes Beck feltehetőleg azért túlozta el plakettjein az emberi arányokat és az izomzatot, hogy az alakok a kis méretek ellenére a természetes plaszticitás hatását tegyék a szemlélőre – azaz ezt egyfajta optikai korrekciónak foghatjuk fel. Nagyobb művein ilyen torzításoknak nincs nyoma, valószínűleg innen az értetlenség.

²⁸ Koczogh Ákos: Csont Ferenc. *Művészet*, 4, 1963, 4. 38–39. A bemutatott rajzok az MNG Grafikai Osztályán találhatóak: *Ülő női akt*, 1909, ltsz.: F 64.136; *Álló női akt*, 1910, ltsz.: F 63.57/6; *Aktok*, 1910, ltsz.: F 63.57/7; *Kövér női aktok*, 1912, ltsz.: F 63.57/10; *Női akt drapériával*, 1912, ltsz.: F 63.57/5; *Férfi és női akt*, 1912, ltsz.: F 63.57/1.

burkoltan: *Feleségeitekért, gyermekeitekért előre!* című plakátján²⁹ a központi nőalak testtartása teljesen értelmezhetetlen, ami azzal magyarázható, hogy ezt a figurát Pór egészen egyszerűen kölcsönvette az *Ádám teremtése* freskóról.

Mindezidáig úgy gondoltam (még a konferenciaprogramban megjelent rövid összefoglalás megírásakor is), hogy a Michelangelo iránti titkolt csodálat, művészetének aktualizálási szándéka elegendő magyarázat egyrészt a monumentális feladatok iránti vonzalomra, másrészt pedig a *Családnál* megfigyelhető progresszív vonaltól való eltérésre, Pór 10-es évekbeli, zsákutcának nevezhető egész korszakára. Bár továbbra is úgy vélem, hogy a Michelangelo-csodálatot nagyon is számításba kell vennünk, az előadás előkészítése során a két kompozíció figurafelfogására egy újabb lehetséges magyarázatot is találtam.

A *Vágyódás a tiszta szerelemre* című kompozícióhoz (XIX. tábla) készített vázlatok közt találunk olyanokat is, amelyeken a figurák még nem mutatják azt a túlrészletezett izomzatot,³⁰ ami miatt annyira szokatlan a kész kép összehatása. A kezdeti vázlatok alapján úgy tűnik, hogy hasonlóan a Cézanne nyomán a tér és a tömeg problémájával foglalkozó festőkhöz – így többek közt csoportbéli társaihoz is – Pór egyszerre kezdte el a környezet és az emberi testek egyszerűbb formákra redukálását. Ez alapján a végeredmény egy olyan kompozíció lehetett volna, mint amit a második kiállításon Czigány Dezső és Márffy Ödön, a harmadikon pedig Orbán Dezső állított ki, vagy amelyet Kernstok Károly is készített,³¹ s amelyeken ma kevésbé akadunk fenn, mint Pór kompozícióin. Nem is kell azonban elképzelnünk, hogy milyen lehetett volna egy így megalkotott Pór Bertalan kép, mivel létezik is egy ilyen alkotás, az 1919-ben készített *Világ Proletárjai Egyesüljetek!* című plakát.³² Ez a mű egyáltalán nem jellemző a művészre, azonban szemmel láthatólag könnyedén készült, s mint plakát, kifejezetten jól sikerült.

Mindez arra enged következtetni, hogy Pór ismerte a hasonló kísérleteket, tisztában volt e kísérletek elvi alapjaival, és következőképpen a logikus végeredménnyel, el is indult ezen az úton, és hirtelen mégis éles váltással az ellenkező irányba kezdett el haladni. A hirtelen fordulat pedig ezek szerint annak a felismerése lehetett, hogy a háttérrel szemben az előtérben álló emberi alakokat nem nagy formákra egyszerűsítve, hanem ellenkezőleg: minél inkább részletezve kell ábrázolni.

Nos, éppen ebben az évben, 1910-ben jelent meg Adolf Hildebrand 1893-as *A forma problémája a képzőművészetben* című könyvének magyar kiadása Wilde János fordításában, amely a művészet szémszögéből elsőként foglalkozott a látásfiziológiai

²⁹ Reprodukálva: Oelmacher Anna: *Pór Bertalan*. Budapest, 1955. 30. számozatlan kép.

³⁰ Egy magántulajdonban lévő tusrajz a jobb oldali álló férfiról, ld.: Passuth 1967. i. m. 34., 22. kép. Egy tusrajz pedig a nőalakra, ld.: *A Nyolcak* 2010. i. m. No 356. – képe: 521. (Jáky Balázs tulajdona).

³¹ Czigány Dezső: *Két női akt*, 1911. – képe: *A Nyolcak* 2010. i. m. 206.; Márffy Ödön: *Hármas akt*, 1911. – képe: *A Nyolcak* 2010. i. m. 206. 327.; Orbán Dezső: *Dekoratív kompozíció*, 1911–1912. – képe: *A Nyolcak* 2010. i. m. 206. 340.; Kernstok Károly: *Ősvadászok*, 1912. – képe: *A Nyolcak* 2010. i. m. 206. 34.

³² MNG Grafikai Osztály, ltsz.: xy 58.39.



3. Pór Bertalan, Férfi akttanulmány, 1911. Papír, ceruza, 295 x 188 mm, Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztály, ltsz.: F 88.211.
© Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

kutatások eredményeivel. A könyvet természetesen a németül tudó Pór már korábban is olvashatta, vagy művésztársaival beszélgetve is hallhatott róla (gondoljunk a Beck testvérpárra), a számunkra most csak az a fontos, hogy ennek megállapításai akkor kerülhettek számára előtérbe, amikor éppen a téri viszonylatok és a tömeg ábrázolásának kérdéseivel volt elfoglalva. Márpedig a könyv első fejezetében éppen a síkszerű távlati kép és a plasztikus közelkép van szembeállítva, így az előtér figuráinak ábrázolásában a művész valószínűleg a távlati képnek megfelelő nagy formákra való felbontás helyett az emberi test közelnézeti domborulatait szándékozott hengerek, kúpok, gömbök sokaságára bontani (3. kép). Akár Pór festményére is érvényesek lehetnének Hildebrand következő sorai: „A tárgyi jelenségek ilyen egységes felületi hatássá való egyszerűsítésében, szemben a háttéri felülettel, áll az, hogy a tárgyak in natura, ha

a távolból külön rögzítjük őket, síknak jelennek meg, viszonyítva ahhoz az erőteljes és brutális mintázottsághoz, amellyel közelből megjelennek.”³³

A fenti feltételezést megerősíteni látszik Berény Róbert a *Nyugat*-ban megjelent kritikája Pór egyéni kiállításáról.³⁴ Berény feltehetőleg ismerte barátja szándékait, ugyanis írásában ráismerhetünk a hildebrandi terminológiára: „Érzékelésének közvetítője a szeme: nézéssel látása, látással tapintása. Motívumai objektumok a térben. Tehetsége a szemével érzékelteket vízióvá szervezi. Ez a szervezés mindenki számára megközelíthetetlen. [...] Minderre nincsen szabály (hacsak nem a fiziológiai processzusé);” majd: „abból az érzékelésből, amit úgy mondtam, hogy látással-tapintás”. A „fiziológiai processzus” kifejezés már önmagában is árulkodó lehetne, azonban összevetésként álljon itt néhány mondat Hildebrandtól: „Minél közelebb lép a szemlélő a tárgyhoz, annál több szemmozgással kell élnie és annál inkább esik szét az eredeti összjelenség egyes jelenségekre, külön képekre. Végül annyira korlátolja a látó-benyomást, hogy mindig csak egy pontot von élesen a látás fókuszába és ezen különböző pontok térbeli összefüggését mozgási aktus formájában éli át; akkor aztán a nézés valóságos *letapintássá* (kiemelés a szerzőtől) és mozgás-aktussá válto-

³³ Adolf Hildebrand: *A forma problémája a képzőművészetben*. Ford. Wilde János. Budapest, 1910. 29.

³⁴ Berény 1911. i. m. – *Az Utak* III.: 46–47.

zott át [...] A tárgyak plasztikus formájáról való összes tapasztalataink eredetileg letapintás útján jöttek létre. Akár kézzel, akár szemmel való is ez a letapintás.”³⁵

Bár Fémes Beck Vilmos a kritikája szerint nincs éppen elragadtatva Pór művétől, az alábbi mondatok úgy is értelmezhetők, hogy ő is tudta – s ez érthető is volna –, milyen szándék áll mögötte: „Komoly és értékes ez a kompozíció, s ha teljes hatásában nem is a legharmonikusabb, az mit sem von le a szándék értékességéből. Gyakori eset művészeknél, hogy egy-egy időszak problémáit, vesződségeit túlozva, a diszharmonikussal határos erővel hozzák felszínre, s ez csak a szándék erélyességét bizonyítja.”³⁶

Azonban nem Pór Bertalan volt az egyetlen a Cézanne festészetéből kiinduló művészek közül, aki 1910 körül az emberi alakot a közelnézetnek megfelelő részletezéssel ábrázolta, és ehhez a legmeglepőbb helyen találunk analógiát. Picasso figurafelfogásában az 1909-es év közepén találkozunk egy jelentős szemléletbeli váltással: míg alakjait addig nagy, lényegi formákra redukálta, az év második felében készült művein a hangsúlyozottan előtérbe tolt figurákat eltérő nézőpontokból megjelenített, kisebb, szögletes síkokká bontva kezdte ábrázolni, a háttér objektumai ugyanakkor – erős rövidülést feltételező térben – megőrizték természetes, ívelt-domború formáikat³⁷. Nagyjából ugyanekkorra datálható Braque *Női feje*,³⁸ amely lényegében hasonló geometrikus felbontást mutat, azzal a különbséggel, hogy a felületdarabok itt kevésbé éles határvonalakkal vannak egymástól elhatárolva.

1954-ben Dora Valliernek adott interjújában Braque „taktilis tér”-ről beszélt, valamint annak a szükségéről, hogy „megérintse a dolgokat, ne csupán nézze”,³⁹ Picasso plasztikai érdeklődése pedig már 1906 óta töretlen volt.⁴⁰ Kézenfekvő lenne tehát feltételezni, hogy a kubizmus kialakulásának elvi háttereként számolhatunk a látásfiziológiai kutatások Hildebrand által közvetített eredményeivel – ahogy fentebb már idéztük tőle a közelnézeti kép jellemzését – még jellemzőbb azonban, amit az éppen 1909-ben megjelent utólagos kommentárjaiban ír erről: „Ezzel az egységes képpel szemben áll a tárgynak közelből való megjelenése, melyet helytelenül neveznek közzelségi képnek, mivel éppen ez nem egységes észrevételi kép, hanem csupán agyunkban összegződött. Optikai észrevételül csak a tárgy darabjait kapjuk, melyeket moz-

³⁵ Hildebrand 1911. i. m. 11.

³⁶ Fémes Beck 1911. i. m. – *Az Utak* III.: 45.

³⁷ *Nő körtékkel*, 1909. Chicago, Collection Samuel A. Marx. – ld.: Guy Habasque: *Le Cubisme*. Genf, 1959. 35.; *Akt karosszékből*, 1909. Magántulajdon. – ld.: José Pierre: *Der Kubismus*. Lausanne, 1967. 21.

³⁸ *Női fej*, 1909. Párizs, Musée d'art moderne. – ld.: Pierre 1967. i. m. 18.

³⁹ Dora Vallier: Braque, la Peinture et Nous. *Le Cahiers d'Art*, 29, 1954, 1. 13–24. – idézi: Douglas Cooper – Gary Tinterow: *The Essential Cubism. Braque, Picasso and their Friends 1907–1920*. London, 1983. 46., 48.

⁴⁰ Éppen az említett festményekhez kapcsolódóan mintázta meg az év őszén egyik bronzszobrát: *Fernande feje*, 1909. New York, The Museum of Modern Art. Ld.: Pierre Daix: *Der Kubismus in Wort und Bild*. Genf, 1982. 49.

gási tevékenység köt össze”.⁴¹ Braque és Picasso említett alkotásaitól megszakítatlan út vezet az analitikus kubizmusig, ami éppen a különböző nézetű síkdarabkák egységes felszíné – a jelenség mintegy tudati képévé – szerkesztett ábrázolása.

Ennek ellenére a kubizmus irodalmában a látásfiziológiai kutatások – pláne Hildebrand neve – mintha nem sűrűn bukkannának fel.⁴² Noha Hildebrand művének első francia fordítása 1903-ban, s korszerű, újabb fordítása 2002-ben napvilágot látott.⁴³ Amint ez utóbbi bevezetőjét író Jacques Poulain megjegyzi, Hildebrand műve „máig gyakorlatilag ismeretlen a francia művészet történészei és teoretikusai előtt”.⁴⁴ Ebben az esetben valószínű az is, hogy a mű a francia művészek előtt, jelentőségéhez képest, a századelőn közel ismeretlen maradt.⁴⁵ Fel kell tételeznünk tehát, hogy a látásfiziológiai kutatások ezen eredményeit – akár a Hildebrand által közvetített formában, akár közvetlenül – Picasso és Braque hallomásból ismerhette meg.

Természetesen, ha mindez igaz lenne, Pórt nemhogy a *Nyolcak* egyik legkonzervatívabb művészeinek, hanem éppenséggel – ebből a szempontból legalábbis – a csoport legprogresszívebb gondolkodású tagjának kellene gondolnunk. Ha Németh Lajos szerint a *Család* a magyar avantgárd *Avignoni kisasszonyokja* lehetett volna, a *Vágyódás a tiszta szerelemre* és a *Hegyibeszéd* (XVIII. tábla) talán egy sajátos magyar „kubizmus” elindítójává válhatott volna, ha megértésre és továbbgondolásra talál.⁴⁶

⁴¹ Adolf Hildebrand: *Gesammelte Aufsätze*. Strassburg, 1909. 64.

⁴² Az eddig hivatkozott műveken kívül a kubizmus szakirodalmából még az alábbiakat tekintettem át: John Golding: *Cubism. A History and an Analysis 1907-1914*. London, 1959.; Robert Rosenblum: *Cubism and Twentieth-Century Art*. New York, 1960.; Edward F. Fry: *Cubism*. London, 1966. A probléma tisztázására további kutatásokat szándékozom folytatni, tájékozódásom során azonban mindössze két olyan megjegyzésre bukkantam, amelyek mögött talán hasonló megfontolások húzódtak meg: Pierre Francastel: „Úgy hitték, hogy kiterítvén a formákat, vagy egymás mellé helyezvén a nézőpontokat, a festészetet a tudományos felfedezésekhez kapcsolódó, és további dimenzióval gazdagodott térbe vezetik be.” idézi: Gera György: *Kubizmus*. In: *A kubizmus. Válogatás a mozgalom dokumentumaiból*. Szerk. Székely András. Budapest, 1975. 10.; „Már nem felfogásról van szó, hanem a látás aktusáról, nézésről, teljesen új szemléletről, nem technikáról [...] A tárgyak és a tér a mozgásban levő látás funkciójává válik.” Will Grohmann: *Bildende Kunst und Architektur*. Berlin, 1953. 98. – idézi: Arnold Gehlen: *Kör-képek. A modern festészet szociológiája és esztétikája*. Ford. Bendl Júlia. Budapest, 1987. 118.

⁴³ Adolphe Hildebrandt: *Le problème de la forme dans les arts figuratifs*. Trad. G. M. Baltus. Paris – Strasbourg, [1903]. Adolf Hildebrand: *Le problème de la forme dans les arts plastiques*. Préf. Jacques Poulain. Trad. Éliane Beaufils. Paris, 2002.

⁴⁴ Jacques Poulain uo., 7. és 1. jegyzet.

⁴⁵ Hildebrand művének spanyol fordítása (gondolva itt természetesen Picassóra) ugyancsak későn született meg, ld.: *El problema de la forma en la obra de arte*. Introd. Francisca Pérez Carreño. Madrid, 1989. A nyugati nyelvek közül a könyv csak angolul jelent meg a korszakban, ld.: *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. Translated by Max Meyer and Robert Morris Ogden. New York, 1907.

⁴⁶ Amint az előadás után Kopócsy Anna közölte, Pór Bertalan egyéni kiállítása sokkal nagyobb visszhangot váltott ki, mint amennyire ez ma közismert. Különösen a később *Fiatalok* néven ismert kör alkotói (Kmetty János, Nemes Lampérth József, Uitz Béla, Perlrott-Csaba Vilmos, Csorba Géza,



4. Pór Bertalan, Kubista önarckép, 1923. Pausz, szén, 254 x 266 mm,
Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztály, ltsz.: F 75.324.
© Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

Ehelyett azonban a *Hegybeszéd* megfestése után (kissé előreugorva az életműben) Pór Bertalan lemondott a „brutális mintázottságról”, 1912-ben pedig a háttér lecsupaszított, a szerkezetre figyelő alakításáról is, és ezzel szinte minden avantgárd jelleg

Diener-Dénes Rudolf, Dobrovics Péter, Schönberger Armand) lelkesedtek Pór műveiért, éppen azok, akik egyfajta „szerkezetes”, „kubisztikus” felfogásban alkotják majd műveiket, vagyis úgy tűnik, pontosan érezték, mi a festő szándéka. A megjegyzés azt is sugallta, hogy Pór kísérletei *ténylegesen* is elindíthattak egy sajátos „magyar kubizmust”. Megjegyzendő, hogy a Grafikai Osztály 2006. május 22. és 2007. április 22. között a II. emeleti kiállítóterben látható állandó kiállítása (melyet a szerző rendezett) 4. szekciójában Pór alakvázlatával együtt – Csont Ferenc rajzain kívül – (anélkül, hogy ekkor még bármiféle kapcsolat felmerülhetett volna köztük) éppen Csorba Géza és Dobrovics Péter rajzai kerültek kiállításra, ld. a grafikai kiállítások dokumentációját a Grafikai Osztályon és az Adattárban.

eltűnt a műveiből. Nemsokára a katonaság, majd négy évnyi szlovákiai elszigeteltség következett. 1923-tól kezdve azonban a teleket Párizsban töltötte, s az újabb párizsi tartózkodás során felfedezte magának a kubizmust. Amint az kubista jellegű önarcképeiből (4. kép) látszik,⁴⁷ először éppen azt a „brutális mintázottságot” vette belőle észre, amilyen irányban bő egy évtizede ő is tapogatózott, a kubizmus diadalmenetében talán saját kísérleteinek igazolását láthatta. Szinte azt lehet mondani, hogy Pór Bertalan 1923 őszén ott folytatta pályáját, ahol a *Nyolcak* második kiállítása után 1911-ben az értetlenségtől övezve abbahagyta. Ez a felismerés valóságos vérfrissítést jelentett a művész számára, 43 évesen gyakorlatilag újra elkezdett rajzolni tanulni⁴⁸ (összehasonlításuképpen egy tájkép 1920-ból és 1924-ből⁴⁹). 1927-28 táján elővette azokat az idillikus pásztor-bika kompozícióit, amelyeket még 1912-ben készített, s posztkubista modorban újjáalkotta őket.⁵⁰ 1930 körülre végre kialakult összetéveszthetetlen, egyéni stílusa,⁵¹ melynek derűjét az évtized végére nyomasztó komorság kezdte felváltani. A 40-es években Pór az absztrakt expresszionizmus közelébe,⁵² a nemzetközi művészeti élet élvonalába került, s ma talán egészen máshogy ismernénk, ha sikerei csúcsán nem költözik haza.

Térjünk azonban vissza időben a *Vágyódás a tiszta szerelemre* (XIX. tábla) kompozíciójához. Ugyanilyen stílusban alkotta meg a *Hegyibeszéd* című festményét (XVIII. tábla), melyhez számos vázlatot készített.⁵³ A két mű mellett a *Nyolcak* második kiállításán további olyan vázlatok is ki voltak állítva, amelyek talán faldekorációkhoz készültek.⁵⁴ Ugyancsak 1911-re kell tennünk egy további, kopár háttér előtt megjelenő aktos kompozíciót.⁵⁵ A *Hegyibeszéd* jobboldalának összeölelkező

⁴⁷ MNG Grafikai Osztály, ltsz.: F 75.324, továbbá két ismeretlen helyen lévő rajz, reprodukálva mindkettő: *Népművelés*, 11, 1964, 7. 48.

⁴⁸ A bemutatott rajzok az MNG Grafikai Osztályán találhatóak, ltsz.: F 75.325, F 75.385, F 75.442/17 és F 75.427.

⁴⁹ Ugyancsak a Grafikai Osztályon, ltsz.: F 75.413 és F 75.419.

⁵⁰ *Pásztor és kedvесе*, 1927 k. - képe: Oelmacher 1980. i. m. 14. kép (Dr. Bernáth Iván tulajdona).

⁵¹ A bemutatott két rajz az MNG Grafikai Osztályán található, ltsz.: F 88.213 és F 75.468.

⁵² *Bikák*, 1948. - képe: Oelmacher 1980. i. m. 21. kép (akkor még a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonában, minden bizonnyal letétben, ma ismeretlen helyen).

⁵³ A teljes kompozícióhoz ld. pl. ceruzarajz a Budapest Történelmi Múzeumban - képe: Földes 1998. i. m. 77., 49. kép; továbbá egy-egy olajvázlat Kieselbach Tamás gyűjteményéből, illetve a budapesti Zsidó Múzeumból, mindkettő reprodukálva: *A Nyolcak* 2010. i. m. No 342., 367. - képe: 386. A főalakhoz ld. pl.: MNG Grafikai Osztály, ltsz.: F 75.389, F 75.396 és F 75.398. Az előtte térdelő alakhoz ld. pl. MNG Grafikai Osztály, ltsz.: F 75.391, valamint: *A Nyolcak* 2010. i. m. No 347. - képe: 383. (Pécs, Janus Pannonius Múzeum).

⁵⁴ Két tusrajz, az egyik a kiállítás katalógusában: *A Nyolcak. Kiállítási katalógusok, meghívók 1909-1910, 1911, 1912.* Pécs - Budapest, 2010. 25. (belív 37.); továbbá egy másik, *Rajz* címen, reprodukálva: *A Ház*, 4, 1911, 5. 177.

⁵⁵ 1911-ben került ugyanis be a Szépművészeti Múzeum gyűjteményébe az 1911-165 leltári számú

anya-gyerek párosa egy vázlatrajzon önálló keretben is felbukkan, a kép alatt pedig talán a „Székesfővárosi adomány” felirat olvasható.⁵⁶ A nyilvánvalóan önállóan szánt kompozíciót kézenfekvő a *Hegyibeszéd* tervének születése elé tenni, ám mivel a motívum (mint láttuk) a *Népopera* pannójához készített legkorábbi vázlatokon is felbukkan, akár a két alkotás közé is helyezhetjük.

Ez utóbbi mű az első vázlatok alapján⁵⁷ nyilvánvalóan szintén a *Hegyibeszéd* kis módosításával született, majd egyre több figura elhelyezésével nyerte el végső formáját⁵⁸. A vázlatrajzok egy része arra utal, hogy az alakokat eredetileg itt is erőteljes plaszticitással szerette volna kivitelezni a művész,⁵⁹ a Nyolcak 3. kiállításának katalógusában reprodukált kartonvázlat⁶⁰ azonban azt mutatja, hogy a végső változatban erről már lemondott.

A háttér itt is, ahogyan a következő évben készített Vas utcai iskolamozaikon is,⁶¹ erősen stilizált, ugyanakkor 1912-ből több olyan kompozíciót is ismerünk, amelyen Pór a tájháttér naturalistább jellegű ábrázolásához tért vissza.⁶² 1912 második felére-végére a művész tehát minden avantgárd vívmányról lemondott (legalábbis ami a monumentális igényű műveit illeti), ám az ekkor készített idillikus pásztor-bika kompozíciók tematikájukkal már a jövőbe mutatnak. Arról azonban semmit sem tudunk, vajon az ez évben készült vázlatok monumentális kompozíciók tervei voltak-e. A vázlatok összbenyomása arra utal, hogy Pór itt az 1910-es iskolapályázat szemléletmódjához tért vissza. Szinte mindegyik vázlaton megjelenik az innen ismert

tömegvázlat, jóllehet nem mutatja az alakok részletezett izomzatát (ma az MNG Grafikai Osztályán), ezzel szorosan összefügg egy a salgótarjáni Nógrádi Történeti Múzeumban található tusvázlat. Ld.: *A Nyolcak* 2010. i. m. No 374. – képe: 382. (1912 k-re datálva).

⁵⁶ MNG Grafikai Osztály, ltsz.: F 75.442/34

⁵⁷ A bemutatott olajvázlat az MNG Festészeti Osztályán található, ltsz.: 75.38T.

⁵⁸ Az 1966-os Nemzeti Galériabeli emlékkiállításon készült fotó, ld.: *A Nyolcak* 2010. i. m. 367.

⁵⁹ Az MNG Grafikai Osztályán található három mű: ltsz.: F 75.357, F 75.363, F 75.461, valamint egy a BTM-ben található rajz: *A Nyolcak* 2010. i. m. No 321. – képe: 521. – tévesen a *Hegyibeszéd*-hez készült vázlatként meghatározva, valójában a *Népopera* pannóhoz, jobbról a második pároshoz készült.

⁶⁰ Képe: *A Nyolcak. Kiállítási katalógusok, meghívók 1909-1910, 1911, 1912.* i. m. 42. (melléklet 7.).

⁶¹ Egy vázlat a BTM gyűjteményéből, ld.: *A Nyolcak* 2010. i. m. No 371. és a mű fotója, mindkettő reprodukálva, uo., 368.

⁶² Az ide tartozó vázlatok két csoportba sorolhatók, az egyiket ülő, a másikat álló alakokkal jellemezhetjük, megjegyzendő, hogy mindkét csoportban egy-egy rézkarc is előfordul, ld.: MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 86.26 és G 57.1. Az ülő csoport tagjai: MNG Grafikai Osztály, ltsz.: F 74.405, F 75.442/40, F 75.451, G 86.26 és egy a harmadik kiállítás katalógusában reprodukált rajz: *A Nyolcak. Kiállítási katalógusok, meghívók 1909-1910, 1911, 1912.* i. m. 42. (melléklet 8.). Az álló csoport tagjai: két tusrajz a salgótarjáni Nógrádi Történeti Múzeum gyűjteményéből, reprodukálva: *A Nyolcak* 2010. i. m. No 373. és 375. – képe: 382., előbbi a MNG rézkarcának (G 57.1) előkészítő vázlata, továbbá egy, egykor az MNG-ben letétben, ma ismeretlen helyen lévő festmény – képe: *Czigány Dezső és Pór Bertalan emlékkiállítás, Oroszlány. Tatabánya, 1972.* No 16. (*Pásztor ivó tehénnel*), reprodukálva a borítón.

botra támaszkodó figura, az ostorpattogató manierisztikus testtartása pedig az ottani kaszafető kitekert mozdulatára emlékeztet.

Bár itt véget ér a Nyolcak szigorúan vett korszaka és a monumentális kompozíciók is megritkulnak (ennek természetesen a háború a legfőbb oka), a csoport tevékenységét általában 1919-es kitekintéssel szokás lezárni.

A háború előtről mindössze egy monumentális alkotás terveit és kartonvázlatait ismerjük, ezt 1913-ban egy ebédlő díszítésére készítette.⁶³ A kizárólag meztelen alakokból és architekturális elemekből álló kompozíciót leginkább a *Sixtus-kápolna* mennyezetfreskóival vethetjük egybe.

A forradalmak idején újra megszorodtak a megbízások, s a művész új lendülettel veti bele magát a monumentális feladatokba. Még a Károlyi kormány idején rendel meg tőle Kernstok kulturális államtitkárként egy freskót a *Parlament* részére.⁶⁴ Az eddigi munkákhoz képest új vonás a kompozíció mozgalmassága, ami valószínűleg a hatalmas méretből (22 m) adódik. Az egyik vázlaton jobb oldalon a *Hegybeszéd* parafrázisát láthatjuk, amiből kiderül, hogy Pór Bertalan egy-egy motívumot, kompozíciót évek múlva is relevánsnak tartott (ahogy ezt már eddig is több esetben láhattuk). Ugyanez érvényes a háttérben látható lófékező alakra is, amely az 1958-as *Belépés a TSzCs-be* című festményén bukkan fel újra.⁶⁵ A bal oldal különös alakú csónakja véleményem szerint ugyancsak Michelangelo-kompozíciókból került a képre.

1919. március 27-én, alig pár nappal a Tanácskormány hatalomra jutása után a Közoktatásügyi Népbiztosság freskódíszítés céljából falat biztosít számára az ekkor már *Városi Színház* nevet viselő *Népeperában*,⁶⁶ a május 1-ei ünnepségen pedig a *Műcsarnok* falát díszítette egy nagyméretű pannója,⁶⁷ ezekről azonban semmi közelebbit nem tudni. Ugyancsak monumentális alkotásoknak tartható viszont máig ismert két plakátja.

⁶³ Két rajz a MNG Grafikai Osztályán: ltsz.: F 75.369 és F 75.446, valamint két kartonvázlat, egyik a Festészeti Osztályon, ltsz.: 75.37T, a másik ismeretlen helyen – képe: Oelmacher 1955. i. m. 26. számozatlan képtábla.

⁶⁴ MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 1919-566 és F 57.23.; Körner, Éva: *Künstler der ungarischen Räterepublik. Acta Historia Artium*, 6. 1959. 172., 176., 177., 191.; Körner Éva: *Derkovits Gyula*. Budapest, 1968. 20.; *A Tanácsköztársaság napjai Esztergomban a felső Duna-szakasz hadműveleteinek leírásával*. Szerk. Zolnay László. Budapest, 1960. 128.

⁶⁵ A festményhez készített tanulmány reprodukálva: Oelmacher 1980 i. m. 23. kép (akkor még a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonában, minden bizonnyal letétben, ma ismeretlen helyen).

⁶⁶ *A Magyar Tanácsköztársaság képzőművészeti élete*. Az anyagot gyűjt. és sajtó alá rend. Kiss Dezső. Szerk. Németh Lajos. Budapest, 1960. 36-37.

⁶⁷ Mint Molnos Péter előadásából megtudtuk, a 8 x 8 m-es vászon a *Feleségeitekért, gyermekeitekért előre!* című plakátjának kompozícióját jelenítette meg, amit azonban a vihar még hajnalban leszagatott. Ld. még: Rónay György: *Intézkedések és tervek a művésznevelés megreformálására 1918-ban és 1919-ben. Művészettörténeti Értesítő*, 19. 1970. 146.; Pogány Ö. Gábor: Pór Bertalan. *Művészet*, 11, 1970, 10. 5.; Körner 1968. i. m. 20.

Hasonlóan a Tanácsköztársaság megbízásaihoz, a kommunista hatalom még két alkalommal kecsegteti monumentális faldíszítéssel: 1936-os moszkvai tartózkodása során gyárépületekbe,⁶⁸ a 60-as években pedig a felújítás alatt álló *Budavári Palotába* tervez freskókat, ez utóbbi helyre egy nagyméretű Dózsa-kompozíciót.⁶⁹

Mint láttuk, sok kutatnivaló van még Pór Bertalan munkásságában, és az életmű újraértékelése is égető szükségletté vált.

⁶⁸ Képe: Oelmacher 1955. i. m. 35.

⁶⁹ Képe: Oelmacher 1980. i. m. 24. kép (Bernáth György tulajdona).