

HORNYIK SÁNDOR

A kozmosz grammatikája

Vajda Lajos „formabontó” kései szénrajzai

Nem elképzelhetetlen, hogy Vajda Lajos ismerte Georges Bataille folyóiratát, a *Documents*-t, sőt talán példányai is voltak belőle, amelyek leginkább a harmincas évek elején kerülhettek a birtokába, Párizsban.¹ Ám ha ez a fajta szellemi találkozás mégsem jött létre, akkor is figyelemre méltó intellektuális párhuzamok, gondolati mintázatok kötik össze Vajdát a *Documents* folyóirat „szürrealista” körével, ahol a képzőművészet az etnográfia és az archeológia kontextusában értelmeződött. Az 1929-es első számban például a Vajda által is nagyra becsült Picasso és Klee művei a Musée d’ethnographie du Trocadero anyagának társaságában jelentek meg. A Párizsban majd négy évig élő és a Musée du Trocaderoba is gyakran ellátogató, valamint etnográfiai felvételeket is tartalmazó montázsokat készítő Vajda Lajos 1934-es hazatérése után nemcsak a szentendrei népi kultúrát kezdte el tanulmányozni, hanem szürrealista és konstruktív, avagy szürrealista, ám mégis konstruktív művész akart lenni, amit közismert 1936-os levelében programszerűen is megfogalmazott.² De vajon miként illeszthetők be kései szénrajzai, hátborzongató és felkavaró imaginárius tájai a híres 1936-os programba? Másként fogalmazva: hová tűnt, mivé lett a leginkább biomorf asszociációkat keltő rajzokban a konst-

- 1 Vö. Petőcz György: Váratlan párhuzam, in Passuth Krisztina – Petőcz György: *Ki a katakombából. Vajda Lajos, a festő másként*, Noran, Budapest, 2016, 31. A Vajda Lajos „olvasónaplóit”, „Pepita füzetait” feldolgozó Radák Judit azonban nem említi a Documents számait. Vö. Radák Judit: *Vajda Lajos Pepita füzetei*. PhD-disszertáció. ELTE, Budapest, 2013.
- 2 Vajda Lajos levele Vajda Júliához, 1936. augusztus 11. Első közlése: Mándy Stefánia: *Vajda Lajos*, Corvina, Budapest, 1983, 181–183. A teljes levelet lásd: Jakovits Vera – Kozák Gyula: *Vajda Lajos levelei feleségéhez, Vajda Júliához*, Erdész Galéria, Szentendre, 1996, 35–38.

ruktív formálás, legyen szó akár Cézanne, akár a kubisták, akár a konstruktivisták formalizmusáról?³ Elképzelhető, hogy Vajda a geometrikus és architektonikus szentendrei konstrukciókon és motívumokon túl élete végén valami még mélyebb, még általánosabb formát keresett az univerzum megragadásához. Vagyis a tájmaszkok és az imaginárius szörnyek az eredeti program szellemében talán még mindig a valóság leírására, leképezésére irányultak.⁴ Még akkor is, ha életének utolsó munkái a tuberkulózis, a zsidótörvények és a munkaszolgálat árnyékában már nehezen kapcsolhatók össze bármiféle koherens világképpel és kozmológiával.

Az értelmezést nehezíti, hogy Vajda kései feljegyzései, levelei már nem reflektálnak az 1936-os programra, és az 1939-ben és 1940-ben keletkezett szénrajzoknak már címeket sem adott – a ránk maradt címek Mándy Stefánia és Vajda Júlia értelmezéseit tükrözik, amelyek tónusát a háború szörnyűségei, és az azokra adott pszichés reakcióik határozták meg. Mándy ráadásul nagy-monográfiájában a kései szénrajzokat a korábbi művek szintéziseként értékeli, hiszen azokban Vajda korábbi motívumainak és művészi problematikáinak nyomai, lenyomatai is rendszeresen felbukkannak. A grafikus kompozíciókon belül vannak ugyanis tájakra és épületekre, emberi arcokra és kozmológiai ábrákra egyaránt emlékeztető motívumok is, amelyek azonban összességében egy meglehetősen amorf, de legalábbis nem klasszikusan és nem is dekoratívan megformált, szerves és szervetlen aszociációkat is ébresztő vonalhálóba fonódnak össze. Ha ehhez a formavilághoz világképet keresünk, akkor a harmincas évek szürrealizmusának kontextusában Vajda vizuális kultúrája és látásmódja akár még Georges Bataille „formalizmusával” is párhuzamba állítható. Bataille formátlanságról (informe), illetve meg-nem-formáltságról szóló *Dictionnaire* szócikke még 1929-ben jelent meg a *Documents*-ban: a rövid és provokatív eszmefuttatás szerint az univerzum valószínűleg nem egy strukturált forma, és nem is egy olyan dolog, aminek meg lehetne találni az igazi, magasabb rendű geometriai formáját, mert összességében sokkal inkább emlékeztet gilisztára, pókra vagy egy köpetre, mintsem egy szabályos alakzatra.⁵ Vagyis semmi esetre sem írható le tudományos struktúrákkal, logikai rendszerekkel, Bataille kifejezésével élve: nem gyömöszölhető be „matematikai frakkok”-ba.⁶ A *Documents*-ban időről időre felbukkanó, szatirikusnak szánt *Dictionnaire* amúgy maga is a túlságosan is formalizált valóság felszabadítására, újraírására irányult, és Bataille

3 A konstruktív kifejezés a harmincas évek magyar képzőművészeti életében legalább annyira kötődött Cézanne művészetének értelmezéséhez, mint az orosz konstruktivizmushoz. Vö. Gosztonyi Ferenc: Vajda Lajos művészete 1936-ban, *Ars Hungarica*, 2019/1. 127–141.

4 Vajda Lajos levele Vajda Júliához, 1936. július 23. (Mándy, i. m. 180.)

5 Bataille, Georges: Informe. *Documents*, 1929/5. 382.

6 Uo.

mellett a legtöbb szócikket a másik híres „formabontó” szerkesztő, a szürrealista antropológus, Michel Leiris írta.

Vajda össze-vissza tekeredő és fonódó vonalai és formái kapcsán innen nézve nemcsak a maszkok, a tájak és a mélytengeri szörnyek képei idézhetők fel, ahogy ezt Kállai Ernő és Mándy Stefánia is megteszi,⁷ hanem Bataille mélyebb és alantasabb (*le bas materialisme*) „univerzalizmusa” is játékba hozható.⁸ A kézenfekvő antropológiai és kozmológiai összehasonlítás talán azért nem történt meg eddig a Vajda-recepcióban, mert a stílusjegyekben és manifesztumokban gondolkodó művészettörténet egy picit ódzkodott a direkt szürrealista konnotációktól, és Vajda műveit – részben személyes emlékekre alapozva – távol tartotta a túlságosan erotikus és groteszk szürrealizmustól. Vajda egyik legmeghatározóbb értelmezője, Mándy Stefánia ezzel együtt is az univerzum sajátos komplexitásának ábrázolását fedezte fel Vajda formabontó szénrajzaiban,⁹ amelyek az organikus és az inorganikus világot szintetizálják – ez a szintézis azonban nagyon is közel áll Bataille és Leiris, sőt André Breton kozmológiájához is.

Hasonló „szintetikus” és dialektikus kép tükröződik Szabó Lajos 1943-as értelmezési programjából is, ami vélhetően a Tábor Béla feleségeként élő Mándy Stefániára is nagy hatást gyakorolt. „A formák felszabadítása valósult meg festészetében, ami természetesen forma és tartalom szerves és dialektikus kapcsolata mellett csak a hagyományok és mondanivalók felszabadítója számára volt lehetséges!”¹⁰ A felszabadítás eszköze Szabó és barátja, Vajda számára is az összehasonlító vallás- és kultúrtörténet formalizmusában és strukturalizmusában rejlett. Így született meg a transzparens montázs rajzi metodikája, ami a vonalhálóra redukált tárgyak transzparenciájára épített, de a kultúrák transzparens folytonosságára is utalt. Hiszen a transzparencia azt is sugallja, hogy az egyik kultúra áttűnik, átsejlik a másikon, mert ahogy Bálint Endre mondja: Vajda és Szabó felfogásában a transzparencia nemcsak a motívumokra, hanem a mítoszokra is vonatkozott.¹¹ Ebben a kontextusban válik különösen fontos momentummá, hogy Szabó Lajos már a negyvenes évek végén a kozmogrammatikus művészet kifejezést használta Vajda kapcsán,¹² ami vélhetően rímelt Klee kozmografikus művészeti

7 Kállai, Ernst: *Zum Tode eines Malers, Pester Lloyd*, 16. September. 1941. Mándy, i. m. 151–168.

8 Bataille, Georges: *Alantas materializmus és gnózis* (1930) <https://aszem.info/2017/11/georges-bataille-alantas-materializmus-es-gnozis/> (Utolsó letöltés: 2020. 08. 30.)

9 Mándy, i. m. 166–168.

10 Szabó Lajos levele Mándy Stefániának, 1943. október 18. http://www.lajosszabo.com/SZL/Szabo_Vajda_kapcsolat.pdf (Utolsó letöltés: 2020. 08. 30.)

11 Bálint Endre: *Sorsomról van szó*, Magvető, Budapest, 1987, 93.

12 Szabó Lajos egy feljegyzése egy 1949-es szemináriumi előadásához. http://www.lajosszabo.com/SZL/Szabo_Vajda_kapcsolat.pdf (Utolsó letöltés: 2020. 08. 30.)

programjára is, amely a kozmosz energetikáját kívánta leképezni, illetve leírni a rajz struktúráin és dinamikáján át.¹³

De vajon milyen kozmosz diagramját, ábrázolatát, arcukat kapjuk meg az 1940-es év sötét szénrajzaiból, ahol a formák kavalkádja egyaránt értelmezhető antropomorf, organikus és inorganikus metaforákkal? Az ambivalencia ráadásul arra is utalhat, hogy Vajda célja Bataille és Breton szellemében éppen az volt, hogy ne csak felidézze, hanem egyúttal fel is sértse, át is hágja az organikus és az inorganikus határait,¹⁴ vagyis Bataille kifejezésével élve egy transzgresszív művészetet hozzon létre.¹⁵ Innen nézve Vajda rajzai, struktúrái és formái talán éppen az univerzum megragadhatatlanságáról, ábrázolhatatlanságáról szólnak, illetve arról a kísérletről, hogy az állandóan változó, mindig másként látott valóság hogyan ragadható meg mégis, hogyan ábrázolható és formalizálható mozgás és alakulás közben az elme és a képzelőerő szabad asszociációin keresztül.

A tudásról, a gnóziról, illetve a mély és alantas materializmusról szóló Bataille-tanulmány 1930-ban jelent meg ugyan csak a *Documents*-ban.¹⁶ Bataille forradalmi értelmezése szerint az anyag nem pusztán a szellemi energiák médiuma, hanem önmagában is egy aktív princípium, amely azonban – Nietzsche dialektikájának szellemében – nem a fény és a ráció, hanem a sötétség és az irracionális energiáit sűríti magába. Bataille szerint léteznek olyan képek is, amelyek a jól ismert formákon túl képesek arra, hogy feltárják az anyag és egyúttal a világegyetem valódi lényegét, inkongruenciáját, diszharmoniját. A *Documents* számaiban ráadásul épp olyan művészek munkái jelentek meg, akiknek formabontó formalizmusa párhuzamba állítható Vajda holisztikus naturalizmusával és organikus absztrakciójával: Arp, Ernst, Giacometti, Klee, Míró, Picasso.

Bataille sokszor obskúrus és nemritkán ironikus *Documents*-szövegei azonban Vajda korában nem voltak különösebben híresek, és csak jóval később, az 1990-es években kaptak egy olyan erős művészettörténeti értelmezést, ami akár Vajdára is kiterjeszhető. Yves-Alain Bois és Rosalind Krauss posztstrukturálista és antimodernista informe értelmezése Duchamptól, Giacomettitől és Dalítól Pollockon, Rauschenbergen és Lucio Fontanán át Cindy Sherman abjektjéig ívelően olyan művekre irányul, amelyeknek nincs klasszikus formája és határozott struktúrája, pontosabban formájuk és struktúrájuk nem mechanikus, hanem organikus, nem szabályos, hanem kaotikus, nem racionális, hanem irracio-

13 Vö. Hörl, Eric: Variations on Klee's Cosmographic Method (2014) https://www.academia.edu/11835561/Variations_on_Klees_Cosmographic_Method (Utolsó letöltés: 2020. 08. 30.)

14 Breton esztétikájában is kiemelt szerepet játszott az élő és az élettelen közötti határvonalak áthágása. Vö. Breton, André: *L'Amour fou*, Gallimard, Paris, 1937.

15 Vö. Bataille, Georges: *Az erotika* (1957), Nagyvilág, Budapest, 2001.

16 Bataille: *Alantas materializmus és gnózis*, i. m.

nális.¹⁷ Ami bennük van és ami általuk tükröződik, az pulzál és lüktet, bomlik és deformálódik, egyszóval folyamatosan alakul, és éppen ebben a formájában képes megragadni az univerzum egy-egy alapvető aspektusát. Bois és Krauss hősei persze leginkább a tudatos deformáció 1945 utáni művészei, Jackson Pollock, Jean Dubuffet, Lucio Fontana, Robert Rauschenberg és Piero Manzoni, miközben a formabontó antimodernizmus kezdeteiről, a háború előtti időkről nem kapunk revelatív képet. Picasso és a kubisták, a kanti teret, illetve a hegeli kultúrát relativizáló művészek például kifejezetten hiányoznak a deformáció történetéből, már csak azért is, mert Duchamp-ra, Bretonra és Bataille-ra is mély hatást gyakoroltak. És Vajda Lajos számára is a legerősebb intellektuális mintát jelentették.

Tudjuk, hogy Vajda valahol mélyen nagyon vonzódott a deformációhoz, és mélységesen felháborította a formabontás, illetve a klasszikus kompozíciót szétrobbantó torzítás leegyszerűsítő és tudálékos, konzervatív kritikája. Annnyira, hogy élete vége felé, tőle szokatlan módon még egy választ is megfogalmazott a *Nyugat* kritikusanak, Farkas Zoltánnak.¹⁸ Egy soha el nem küldött választ, amelyben Kállai Ernőt idézte, aki viszont arra hivatkozott, hogy a modern természettudomány már régen túllépett a klasszikus, akadémikus realizmust inspiráló mechanisztikus és pozitivistá világgépen, mert „a modern fizika, matematika és biológia nagymesterei régen túl vannak a múlt század elbizakodott tudományos önhiúságán. Belátják, hogy az irracionális egyre izgatóbb, rejtélyesebb kérdései merednek rájuk ott, ahol elődeik még biztonságban, a végső tudományos megértés révében vélték magukat.”¹⁹ Vagyis könnyen elképzelhető, hogy Kállaihoz és Bataille-hoz hasonlóan a mechanisztikus, karteziánus világgéppel szakítva Vajda is a valóság mélyebb struktúráit kereste, még 1940-ben is. Kandinszkijhez és Kleehez hasonlóan a teljes szellemi és anyagi valóság megismerését tekintette feladatának, de nemcsak a nyugati tudomány izgatta, hanem élenként érdeklődött a nem-klasszikus, akkoriban primitívnek mondott kultúrák kép- és szimbólumalkotása, illetve kozmológiája iránt is.²⁰ Párizsi tartózkodása idején például kifejezetten a nem-európai, afrikai, észak-amerikai és távol-keleti kultúráknak szentelt múzeumok (Musée Guimet, Musée Trocadéro) anyaga foglalkoztatta a leginkább. A „primitív” kultúrák ideológiájának szür-

17 Vö. Bois, Yves-Alain – Rosalind Krauss: *Formless. A User's Guide*, MIT Press, Cambridge, 1997.

18 Farkas Zoltán: A KUT kiállítása, *Nyugat*, 1940. december 1. 583–584.

19 Vajda Lajos Kállait idéző olvasói levél fogalmazványát közli: Mándy, i. m. 204. A Kállai-idézet forrása: Kállai Ernő: *Még egyszer – Új realizmus. Új valóságlátás a képzőművészetben*, *Gondolat*, 1936/9–10. 555–560.

20 Vajda könyvtárában megvolt Kandinszkijtől az *Über das Geistige in der Kunst* (1912), amely kedvenc olvasmányai közé tartozott, még Szabó Lajosnak is ajánlotta egyszer. Klee kötete viszont nem volt meg, de a Bauhaus másik híres professzorának bioromantikus kozmológiájára Kállai Ernő legkésőbb a harmincas évek végén felhívta a figyelmét.

realista felfedezése persze nem volt független a pozitivizmus és a racionalizmus általános, akadémikus és populáris válságától sem. Az afrikai, az amerikai és az ausztrál bennszülöttek kozmológiája, a Tylor és Durkheim által elemzett animizmus, avagy a valóság spirituális energiákkal való feltöltése Bataille-ra, Leiris-re és a *Documents* körére is nagy hatást gyakorolt.²¹

Vajda szellemi horizontján belül is fontos szerepet játszhatott a nem-európai kultúrák vallásosságának, illetve világgképének, kozmológiájának megismerése, amelyben a valóság különféle elemei, motívumai, létezői egy egységes struktúrába rendeződnek, amit egy közös energetika kapcsol össze. A harmincas évek legbefolyásosabb francia antropológiai elmélete, a durkheimi alapokra épülő kultúratudomány a szerves és a szervesetlen világot egységben látó totemizmust tekintette a legalapvetőbb vallásnak, amely nem határolta el egymástól mereven a természet és a kultúra elemeit és létezőit. Durkheim nyomán Philippe Descola ma már kifejezetten azt hangsúlyozza, hogy a totemizmus nem csupán vallás, hanem komplex kozmológia is egyben. Értelmezése szerint az európai naturalizmus, avagy a modern természettudományos világgkép csak fizikai értelemben tekintti egységesnek az univerzumot, az animizmus és a totemizmus viszont egy egységes szellemi valósággal is számol a kozmoszban, ami emberi értelemben vett szellemmel itatja át nemcsak a növény- és állatvilág, hanem a szervesetlen természet elemeit és jelenségeit is.²² Az ausztráliai őslakosok totemisztikus világgképében például az emberek, az állatok, a növények és a természeti környezet szellemi és anyagi értelemben is egy koherens szóttesét képezik a világnak. Ez a fajta animizmus, ez a fajta szóttes egy lehetséges értelmezési keretét adhatja Vajda Lajos szénrajza-inak is, amelyek szellemtörténetileg összekapcsolhatók a nyugati kultúra harmincas évekbeli, párizsi szürrealista kritikájával, illetve a harmincas évek magyar válságfilozófiájával is, amelynek Vajda egyik intellektuális partnere, párizsi lakótársa, Szabó Lajos is meghatározó alakja volt.

Kapcsolatuk egyik legfontosabb emléke egy párizsi fotómontázs Szabó Lajos arcképével (1930–1934), amelyen Szabó feje egy komplex motívumrendszer központi elemeként jelenik meg. A kontempláló filozófus feje körül egy hegedülő cigányfiú, egy keresztény Madonnát idéző afrikai nő, egy mandalára emlékeztető díszes keresztet és jogart tartó etióp keresztény pap és akasztásra váró amerikai fehér férfiak alakjai népesítik be a teret. A négyzetes mandalára emlékeztető kereszt ráadásul a montázs két másik tárgyias motívumára is rímel, amelyek viszont egyértelműen kozmológiai asszociációkat keltenek: egy légi felvétel és egy épület belső udvara a csillagos éggel. Szabó Lajos és

21 Hewson, Mark – Marcus Coelen (eds.): *Georges Bataille – Key Concepts*, Routledge, New York, 2016.

22 Descola, Philippe: *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris, 2005. Émile Durkheim: *A vallási élet elemi formái* (1912), L'Harmattan, Budapest, 2003.

a világegyetem, a gondolkodó és a kozmosz összekapcsolása mindenképpen felidézi a dialógusfilozófia fogalmát is, melynek szellemében világunk egy alapvetően nyelvi természetű dialógus terméke. Vagyis a valóságot a nyelven keresztül látjuk és értjük meg, ami annyira alapvető gondolatot jelentett Szabó Lajos számára, hogy később a „nyelvi materializmus” kifejezést használta sajátos – nagyrészt töredékes – filozófiájának jelölésére.²³ Legnagyobb volumenű és leginkább koherens kötete, Tábor Bélával közös könyve, a *Vádirat a szellem ellen* pedig éppenséggel a modern nyugati kultúra, avagy a pozitívizmus, az egzisztencializmus és a marxizmus bírálatának készült.²⁴ Vajda vélhetően élénken rezonálhatott a pozitívizmus és a materializmus kritikájára, hiszen Spengler, Bergyajev és Ortega y Gasset munkásságát is ismerte, és magát a kandinszkiji értelemben vett szellemivel foglalkozó művésznak tekintette.

A szellemi ráadásul számára mindig ismeretelméleti és kozmológiai jelentőséggel bírt. „A dolgoknak a titkos elvont lényegét akarom kibontani” – fogalmazta meg az 1936-os konstruktív-szürrealista tematikájában.²⁵ A titkos, elvont lényeg kutatásának programja pedig összekapcsolja gondolkodását a pozitívizmus és az akadémizmus jelentős magyar művészetelméleti kritikásával, Kállai Ernővel is, aki már a harmincas években is cikkezett a természet rejtett arcáról, aminek vonalait és struktúráit az elvont művészet szimbólumai és jelképei képesek csak igazán megragadni.²⁶ Kállai ezeket a struktúrákat összekapcsolta a modern természettudományos világnézet kozmológiai forradalmával is, ami egyrészt Einstein relativitáselméletére, másrészt Bohr, Heisenberg és Schrödinger kvantumfizikájára épült, ami új értelmet adott a romantikus vitalizmusnak is, hiszen ugyanarra a logikára építette fel a mikro- és a makrokozmosz működését.²⁷ Vajda pedig Kállaitól inspirálódva a nyugati kultúrán belül is felfedezte azokat az új energiákat, amelyek a materializmus és a célracionális szellemtelen kultúrájának forradalmasításához vezethetnek.

Talán ez is hozzájárulhatott ahhoz, hogy a művészet megújítását, az új művészi világnézet, az új kozmológiát a nyugati, francia és a keleti, orosz kultúra kombinálásán keresztül vélte megvalósíthatónak.²⁸ A francia ez esetben talán Picassót és a látzatvalóságon túli mélyebb, fizikai és pszichikai rétegeket kutató kubistákat jelenti, akik a „primitív” művészet másfajta világnézetét is igyekeztek bevonni a naiv realista európai reprezentáció

23 Szabó Lajos: Szemináriumi előadások jegyzetei, 1947–1950 <http://lajosszabo.com/SZL/Pszichologia.pdf> (Utolsó letöltés: 2020. 08. 30.)

24 Szabó Lajos – Tábor Béla: *Vádirat a szellem ellen* (1936) <http://lajosszabo.com/vadirat.htm> (Utolsó letöltés: 2020. 08. 30.)

25 Vajda Lajos levele Vajda Júliának. 1936. július 23.

26 Kállai Ernő: *Rejtett természet, Új Idők*, 1937/5. 174–175.

27 Vö. Kállai Ernő: *A természet rejtett arca*, Misztótfalusi, Budapest, 1947.

28 Vajda Lajos levele Vajda Júliához, 1936. augusztus 11.

nézőpontjának kritikájába. A keleti, az orosz kultúra viszont nem annyira Chagall egzotikus és mesebeli világa, mint inkább Malevics és a konstruktivisták elvont, szellemi kultúrája lehetett, amelyben a cél a valóság mélyebb struktúráinak kutatása. Ennek során olyan diagramok, illetve ikonok jöttek létre, amelyek célja a primitívnek mondott, animista kultúrák kozmikus ábráihoz hasonlóan a valóság fétis-szerű leképezése, megszelídítése lett. Ekként Vajdára úgy is tekinthetünk, mint aki – Worringer lelkes olvasójaként²⁹ – az empátia és az absztrakció, a materializmus és a spiritualizmus szintéziseként is értette a Nyugat és a Kelet kultúrájának kombinálását. Worringer modernitás-kritikája – mely szerint az elidegenedéssel jellemezhető modernitás³⁰ eltávolít a valóságtól, a művészet útja így a naturalizmustól és a humanizmustól ismét az absztrakcióhoz vezet – ráadásul Vajda kedvenc olvasmányainak tükrében párhuzamba állítható Bergyajev új középkorával is.³¹ Vagyis Bergyajev válságfilozófiájával, ami a kapitalizmus és az individualizmus kritikájaként érthető, s egy új kollektívizmust, új Keleti szellemiséget hirdet meg a Nyugat egoizmusával és személytelenségével szemben. Nagyjából ez lehetett a komplex és szintetikus – geo- és biopolitikai értelemben is – értelmi csapása az 1936-os vajdai (Nyugat és Kelet között „hidat verő”) programnak.

1936 után azonban az architektonikus transzparens montázsok és az orosz ikonok konstruktivista átíratái, avagy a szintézis és a konstrukció formái egyre inkább káoszba fordultak át. Megjelentek, majd eluralkodtak a műveken az Európán kívüli, afrikai és amerikai maszkok, a polifonikus szimbólumok, amelyek egyre inkább belevesztek a kaotikus formakultúrába, nem pedig szervezték azt. Az alkimisták, a vitalisták és a monisták antropomorf „középső világa”, az európai humanizmus és a humanitás birodalma így egyre inkább elemeire bomlott. És előtérbe került valami más, ami a világháború kontextusában a legtöbb elemzőnél a halállal és a bomlással konnotálódott. A világot leképező, és annak struktúráit meghatározó „vonal” azonban immáron szintén valami mássá, egy gesztusszerű építőkővé, „vonalkává” vált. Ebből amorf, „formátlan” struktúrák bontakoztak ki, capricciók, szabad képzettársítások, amelyek azonban empatikus leképezései is lehetnek a világ kaotikus struktúráinak. Az összhang, az egység, a kozmikus struktúra tehát nem veszett el, csak éppen a kulturális utalások immáron a mélyebb szintekre, a vágyak és a félelmek, az ösztönök és a szimbólumok értelem alatti régióiba

29 Vajda egyszer Wilhelm Worringer híres könyvét (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908) is melegen ajánlotta Szabó Lajos figyelmébe.

30 Worringer nemcsak Theodor Lippsnek (tőle vette az *Einfühlung* fogalmát) és Alois Rieglnek (tőle származik az egyes korokra jellemző sajátos művészi látásmód, a *Kunstwollen* gondolata), hanem Georg Simmelnek a szellemtörténeti nyomdokain is járt.

31 Berdjajev, Nicolai: *Az új középkor*, Pro Christo Diákszövetség, Budapest, 1935. A kötet megvolt Vajda könyvtárában is.

merültek le. Oda, ahol a természet organikus struktúrái, a madarak, a gyökerek és a sejtek között áramló folyadékok összeolvadhattak, összefonódhattak a természet értelmezésére irányuló olyan ősi szimbólumokkal, mint a szem vagy a hold, amely számtalan „primitív” és modern kultúra elemeként is megnyugtatóan ismerős lehetett Vajda számára. Mindez pedig azt is jelenti, hogy a kései szénrajzok a szentendrei program egy mélyebb, második fázisaként is érthetők, ahol azonban a szintézis immáron nem formalizálható módon, hanem éppen deformációként, sőt dekonstrukcióként, vagyis önmaga antitéziseként valósult meg.

Néhány szerzőnkéről

BAZSÁNYI SÁNDOR – irodalomkritikus, esztéta, a PPKE BTK Művészet-tudományi Intézetének oktatója. Legutóbbi kötete: *Nádas Péter* (Jelenkor, 2018).

GERGYE KRISZTIÁN – táncos, koreográfus, rendező. Művészetét leginkább a műfajok integritása jellemzi.

HORKAY HÖRCHER FERENC – eszmetörténész, költő, kritikus. Az NKE Politika- és Államelméleti Kutatóintézetének kutatóprofesszora, az ELKH Filozófiai Intézet tudományos tanácsadója. Fő kutatási területei: a konzervatív politikai filozófia, a koramodern városi republikanizmus és a koramodern esztétikai gondolkodás. Legutóbbi könyve: *A Political Philosophy of Conservatism. Prudence, Moderation and Tradition*, New York and London, Bloomsbury, 2020.

HORNYIK SÁNDOR – művészettörténész, az ELKH BTK Művészettörténeti Intézet tudományos főmunkatársa. 2005-ben védte meg PhD-disszertációját a modern természettudományos világkép képzőművészeti recepciójáról, amely könyv formájában is megjelent (*Avantgárd tudomány?*, Akadémia, Budapest, 2011). Az avantgárd és a neoavantgárd művészet mellett a művészettörténet elmélete és a vizuális kultúra tudománya foglalkoztatja, erről szóló szövegeit az *Idegenek egy bűnös városban* (L'Harmattan, Budapest, 2011) című kötetében gyűjtötte össze. 2012 és 2014 között a MÓDEM vezető kurátora volt, és Debrecen mellett Rigában, Mariborban és Párizsban is rendezett kiállításokat. 2018-ban a Thames & Hudson adta ki az 1950–60-as évek magyar művészetéről szóló kötetét (*Doublespeak*), amelyet Sasvári Edittel és Turai Hedviggel közösen állított össze. Jelenleg a szürnaturalizmus archeológiájáról szóló könyvön dolgozik.

LÁNYI ANDRÁS – író, filozófus, az ELTE Humánökológia Mesterszak alapítója, habilitált egyetemi docens. Újabb könyvei: *Oidipusz, avagy a Természetes Ember* (Liget, 2015), *Elképzelt közösségeim* (Scolar 2016), *Bevezetés az ökofilozófiába – kezdő halódóknak* (L'Harmattan, 2020).

MARGÓCSY ISTVÁN – irodalomtörténész, kritikus. Az ELTE 18–19. századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszékén tanított, a 2000 című folyóirat szerkesztője.