

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ TÉZISEI

SHAH GABRIELLA

AZ IKON DESZAKRALIZÁCIÓJA
UITZ BÉLA, VAJDA LAJOS ÉS AZ OROSZ AVANTGÁRD

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSESZET- ÉS TÁRSADALOMTUDOMÁNYI KAR
IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA
OROSZ IRODALOM ÉS KULTÚRA PROGRAM

SZEGED

2021

Dolgozatomban az orosz ikonfestészet hagyományainak a 20. század (avantgárd) művészetére gyakorolt hatását vizsgálom. Az orosz avantgárd alkotói művészetükbe organikusan beépítették az ikonfestészet ikonográfiai elveit, miközben saját művészi látásmódjuk szerint átdolgozták azokat.

Munkám bevezető részében átfogó képet szándékozom nyújtani az orosz ikonfestészet újrafelfedezéséről, és annak az orosz avantgárd művészetre gyakorolt hatásáról. Fontosnak tartom, hogy szót ejtsek arról a deszakralizációs folyamatról is, melyről már a 17. században is vitairatok szóltak, ám a legnagyobb intenzitással a 20. század elején zajlott le az avantgárd művészet révén. Ezzel párhuzamosan részletes vizsgálat alá vonom az orosz és a magyar avantgárd művészet viszonyát is. Dolgozatom témájának megfelelően külön kitérek három festő munkásságára, akik jelentős hatást gyakoroltak a magyar avantgárd képviselőinek – elsősorban Uitz Béla és Vajda Lajos – művészetére: Malevics, Kandinszkij és Rodcsenko ikonfestészettel párhuzamba állítható alkotásait emelem ki részletesebben az életművükből.

A magyar művészettörténet két nagy alkotója, Uitz Béla és Vajda Lajos életművében szintén rendkívüli jelentőségre tett szert a hagyományos ikon-értelmezés újragondolása, és az adott életművön belüli hangsúlyos megjelenítése. A két különböző művészi látásmód bemutatása során részletesen elemzem, hogyan hatottak az orosz avantgardisták e két művész alkotói pályájára, illetve hogyan építették be művészetükbe az orosz és a szerb ikonművészet jelenségeit.

Dolgozatom első fejezete az ikon fogalmát mint *ábrázolást, képet, képmást, gondolati képet, elképzelést, látomást, hasonmást*¹ ismerteti. A keresztény művészet kialakulása idején Bizáncban az ikonon a Megváltó, az Istenanya, a szentek, az angyalok és üdvtörténeti események ábrázolásait értették, függetlenül attól, hogy az ábrázolás szobor volt-e, avagy falkép, vagy pedig táblakép, akár attól is függetlenül, hogy az milyen technikával készült. Ma az ikon szó főképpen az olyan vallásos tárgyú táblaképet jelenti, amely lehet festett, faragott, mozaikból készült stb. Az ikontiszteletben testet öltő vallásos áhítat valójában nem a kétdimenziós szakrális ábrázolásnak, a *képnek*, hanem azon keresztül magának az *ősképnek* szól: „Az ikonok tisztelete közben a pravoszláv keresztények imádságos buzgalma egyáltalán

¹ Uspenszkij, Leonyid. *Az ikon teológiája*. Bp.: Kairosz, 2003; Szilágyi Ákos. A kendőzetlen igazság képe. In Örök képmás. Képteológia a zsidó-keresztény hagyományban. (Szerk.: Rugási Gyula) Bp.: József Műhely, 2011. 170-199. p.

nem a tárgyra, azaz a fatáblára és a festékre irányul, hanem arra, *aki* a tárgy mögött rejtőzik. Vagyis a képen keresztül az ősképre”.²

A 11. századtól kezdve, miután a Kijevi Rusz felvette az ortodox kereszténységet, majd államvallássá tette, az ikonok az óoroszl kultúra kulcsfontosságú részévé váltak. Az orosz ortodox hagyományban az ikon fogalma valójában meglehetősen tág értelemben használatos. Mint arra Lepahin Valerij nyomatékosan rámutat, vallási-történelmi szempontból az óoroszl kultúra meghatározott „ikonarcúságáról” beszélhetünk. A 13–15. századra egyre több ikonfestő központ jött létre, melyek sajátos, egyedi stílust képviseltek. Az ikonfestészetben évszázadok óta problémát jelentett az ún. „tisztá ikonfestészet” hanyatlása. Már az 1551-es „Sztoglavij” (Százcikkelyes) orosz ortodox egyházi zsinaton megvitatott számos kérdés között ott találjuk az egyházi művészetet érintő problémákat is. A zsinaton hozott határozatok nem tudták megállítani az orosz ikonfestészet minőségbeli romlásaként értékelt „elvilágiasodását”. A 17. századi Oroszlországban láthatóan felgyorsult a hagyományos ikonfestészet kánon bomlása. 115 évvel a „Százcikkelyes” zsinat után a Nagy Moszkvai Zsinaton újból előkerül az ikonfestés kérdésé, ahol hasonló döntések születtek, de ezek sem voltak képesek gátat vetni az orosz ikonfestészet hanyatlásának.³ Ebben a korszakban alakul ki a már IV. Iván korában is megfigyelhető kezdeményekből a festészet és tartalmi szempontból a szentképekből kiinduló individuális portré műfaja, amely elsősorban a bojárok és a főpapok, illetve a cárok körében volt kifejezetten népszerű (ún. parszúnafestészet).⁴

A 18. század folyamán így az orosz ikon számtalan elemet átvett a nyugati festészet hagyományból. Oroszlországban ekkor kezdett kialakulni, megerősödni az ikonfestészetel párhuzamosan a világi művészet. A vallásos festészet iránti érdeklődés hanyatlásának, másodvonalba történt visszaszorulásának következtében a 18–19. század fordulójára az a különös helyzet állt elő, hogy a korábbiakban domináns hagyományos ikonfestészet ismerete a műveltebb társadalmi réteg számára már egyre kevésbé volt jellemző. I. Péter reformjai következtében a művészetben és általában a kultúrában lezajló paradigmaváltásnak köszönhetően a festészetben is mindinkább a világi irányzat lett domináns, miközben az

² Алексеев, С. *Энциклопедия православной иконы. Основы богословия иконы*. Санкт-Петербург: Сатисъ, 2001. 13. p.

³ Sztoglav. Fejezetek az 1551-es orosz orthodox egyházi zsinat gyűjteményéből. Közzéteszi: Lepahin Valerij // *Aetas Történettudományi Folyóirat*, 1998/1. 158–164.

⁴ Kondrad Onasch – Vlagyiszlav Cipin: *Az orosz ortodox egyház története*, Bp.: Magyar Katolikus Püspöki Kar Egyháztörténelmi Bizottsága, 1999. 97. p.

egyházi festészet, vagyis maga az ikonfestészet fokozatosan a világi művészettel párhuzamos másodlagos jelenséggé vált.

A disszertáció második fejezetében az ikonok 20. századi újrafelfedezését mutatom be. Az orosz művészettörténet egyik legnagyobb hatású lépése az ikonok 20. századi újrafelfedezése. A 19. és 20. század fordulóján kezdődött el az ikonok iránti tudományos érdeklődés. Ez egyrészt köszönhető volt annak, hogy II. Miklós cár védnökségével 1901-ben bizottság alakult az orosz ikonfestészet megóvására, hiszen az ikonok tömeges mennyiségű készítésére létrejöttek olyan műhelyek is, ahol az ikonképeket már nem festették, hanem sokszorosítva nyomtatták. Ez utóbbiak már leginkább elveszítették eredeti szépségüket, autentikus jellegüket. Mindezzel párhuzamosan egyre jobban megnőtt az igény a régebbi ikonok restaurálására is. A 19. század közepén egy új eljárásnak köszönhetően lehetővé vált a megsötétedett firniszréteg és az átfestések letisztítása.

1911-ben Szentpéterváron, 1913-ban pedig Moszkvában nyílt meg a régi orosz festészetet bemutató kiállítás, ahol a 15. és 16. századi ikonfestészet remekeinek egész sora került bemutatásra. „Mintha egyszerre lehullott volna az a fátyol, amely addig eltakarta az orosz festészet igazi arcát.” A 18. század elejéig Oroszországban kizárólag az ikonfestészet képviselte a táblaképfestészetet, de később is központi szerepet játszott az orosz kultúrában. Henri Matisse-ra a 20. század egyik legjelentősebb festőművésze is jelentős hatást gyakoroltak az orosz ikonok, attól kezdve, hogy 1911-ben Moszkvába látogatott. Később érdekes cikket írt az orosz ikonokról, azok színvilágáról, és vásárolt két ikont is saját gyűjteménye számára. Ezzel együtt művészetébe is beépítette az orosz ikonok képi világát, s e műveivel még erősebben ráirányította a nyugat-európai művészetbarátok figyelmét az orosz festészetre.

A dolgozatom fontos fejezete az orosz avantgárd művészet vallással és az ikonfestészettel való kapcsolatát tárgyaló rész. A 19. század végén a képzőművészetben alapvetően két irány bontakozott ki: az egyik a leginkább keleti gyökerekből táplálkozó, a nemzeti tradíciókat újraértelmező irányzat, a másik pedig a nyugat-európai modernizációs mintákon alapuló vonulat. Mindkettőnek megvoltak a maga zseniális művészegyéniségei, s valójában a kettő termékeny egyensúlya vezetett azokhoz az egyedülálló alkotói teljesítményekhez, amelyek az orosz századforduló és századelő kivételes művészeti innovációját eredményezték. Az avantgárd művész nem pusztán önkifejező, individuális alkotóként jelent meg a kulturális élet színterén, hanem a társadalom szellemiségének öntudatos alakítójaként. Elhivatottan vállalta a korszakos (utópisztikus) feladatot, hogy a művészet eszközeivel emberhez méltó, új világot építsen. Az avantgárd mint szellemi alakzat új kultúra

születését körvonalazza, melynek egyik kulcsmozzanata egy „új egység” ígéréteben fogant jövőorientáltság, az erőteljes utópikus attitűd.

Az európai hatások befogadása mellett több avantgárd festő is feltöltődött az orosz népművészet energiáival, munkásságukkal pedig annak „titokzatos erejét” és „ősi igazságát” próbálták megfejteni. Talán ezt a kettősséget legjobban Natalja Goncsarova fogalmazta meg, mely egész művészetének a lényege is: „Alkotó utam elején főleg a francia kortársaimtól tanultam és ők kinyitották a szememet. Megértettem a hazám művészetének értékét és jelentőségét. (...) Újra megnyitom kelet felé az utat, és biztos vagyok abban, hogy sokan követnek majd, hiszen (...) Nyugat forrása Kelet és mi vagyunk.”⁵

Az avantgárd szellemiségéhez kötődő kisebb-nagyobb művészcsoporthoz és önálló művészegyéniségek arra törekedtek, hogy ne csak megértsék a nyugati művészeti irányzatok által felvetett ábrázolási és stílusalkotási kérdéseket, hanem új szempontokkal is gazdagítsák azok megoldását. Avantgardizmusuk, amely lázadó volt mindazzal szemben, amit „elavultnak” minősítettek, nem feltétlenül párosult a múlt értékeinek tagadásával. Ezek az alkotók benne éltek szenvedélyes és izzó korok forrongó szellemi életében, együtt dolgoztak újat kereső koreográfusokkal, zeneszerzőkkel és irodalmárokkal, összhangban az összművészet koncepciójának újfajta értelmezésével. Felfedezték a modern művészet számára az orosz kultúra legmélyebb gyökereit, s mindezt szervesen beépítették művészetükbe. Néhányan tudatosan fordultak az ikonfestészet felé, más részük, ha áttételesen is, bizonyos fokig a hatása alá került. Az orosz avantgárd művészeket elbűvölték a pravoszláv ikonok, s számos művész fedezte fel saját maga számára az ikonképeket, azok formavilágát beépítették saját művészeti felfogásukba, és átdolgozták egyéni látásmódjuk szerint. Az ikonokban vélték megtalálni a keresett nemzeti sajátosságokat, ugyanakkor az ikonok eredeti szakralitásától egyre jobban eltávolodtak.

„A festészeti törekvések megújítási folyamata, mely Franciaországban évtizedeket vett igénybe, Oroszországban szinte tizenöt esztendő alatt lezajlott.” – írja Jevgenyij Kovtun *Orosz avantgárd* című könyvében.⁶ Ez a tizenöt esztendő azonban rendkívül fontos a művészettörténet számára, s a magyar avantgárd művészetre is erőteljes hatást gyakorolt.

Ez volt az az időszak, amikor Oroszországban Malevics kidolgozta a minden tárgyi vonatkozást elvető geometrikus absztrakciót, a szuprematizmust, megjelentek Tatlin és

⁵ Natalja Goncsarova 1913. augusztusában, Moszkvában nyílt önálló kiállításához készített katalógusának bevezetőjében olvasható. Forrás: <https://arthistoryproject.com/artists/natalia-goncharova/the-rise-of-russian-art/>

⁶ Kovtun, Jevgenyij. *Orosz avantgárd*. Bp.: Ventus Libro, 2010. 7. p.

Rodcsenko konstruktivista művei. 1917-re, amikor lezajlott a forradalom, már kifarrott programokkal támasztották alá művészi elméleteiket és egycsapásra az európai művészet élvonalába kerültek a modern művészeti irányzat jeles képviselőiként. Ezt a hitet és lendületet akkor is megőrizték, amikor 1920 után Európában telepedtek le, elsősorban Berlinben kapcsolódtak be a kulturális életbe. A magyar művészek is hasonló utat jártak be, a baloldali művészek képviselték a legfrissebb áramlatokat, de az absztrakcióig – egy-két kivételtől eltekintve – nem jutottak el. A magyar avantgárd idehaza született meg, de már külföldön bontakozott ki. A magyar avantgárd művészet jeles képviselője, Kassák Lajos, a magyar aktivista irányzat fő szervezője és elkötelezett híve képzőművészeti, illetve irodalmi munkásságával is részt vett a 20. század első húsz évének művészeti életében.

1920 előtt az orosz avantgárd művészetről Európában szinte semmit nem tudtak. A Kazimir Malevics által létrehozott, a futurizmus és kubizmus formakísérleteit egyaránt meghaladó szuprematizmus, valamint az a folyamat, amely során Vlagyimir Tatlin, Alekszandr Rodcsenko, El Liszickij és társaik a geometrikus absztrakt formanyelvet a szocialista forradalom szolgálatába állították, a magyar Tanácsköztársaság szoros orosz kapcsolatai ellenére, Kassák és a *Ma* köre számára is teljesen ismeretlen maradt. Az első híradásokat Moszkvából a fiatal művészettörténész, Konstantin Umanszkij hozta, aki 1920-ban érkezett Németországba. Umanszkij „Gépművészet avagy a Tatlinizmus” címmel jelentetett meg cikket, illetve nagy sikerű könyvet írt az orosz művészetről. Az újságcikk óriási hatást keltett a berlini dadaista művészekben. Umanszkij 1920 telén Bécsbe érkezett, ahol a Radó Sándor térképész által vezetett helyi Orosz Távírási Ügynökség (ROSZTA) munkatársa lett. A *Ma* meghívására Umanszkij vetített képes előadásban mutatta az orosz avantgárd fejlődését 1919-ig. Uitz Béla, Kassák sógora és a *Ma* társszerkesztője, 1921 tavaszán a Bécsben újjáalakult Kommunisták Magyarországi Pártjának delegációjával Moszkvába utazott, ahol részt vett a Kommunista Internacionálé III. kongresszusán. Uitz már korábban az orosz avantgárd művészet bűvkörébe került, így rengeteg kiadványt, albumot, manifesztumot, és fotóreprodukción gyűjtött össze, amiket eljuttatott Kassáknak. Így Európában elsőként a *Ma* szerkesztőségének birtokába kerültek az orosz konstruktivizmus legfrissebb eredményeinek dokumentumai.⁷

⁷ Sasvári Edit – Szeredi Merse Pál (szerk.). *Kassákizmus 1. Új Művészet. A bécsi Ma az avantgárd nemzetközi hálózataiban*. Kiállítási katalógus. Bp.: Petőfi Irodalmi Múzeum - Kassák Múzeum, 2017. // https://www.academia.edu/35950246/Új_művészet_A_bécsi_MA_az_avantgárd_nemzetközi_hálózataiban_Kassákizmus_1_Petőfi_irodalmi_Múzeum_2017_október_13_2018_február_25

Dolgozatom témájának megfelelően külön kitérek három festő, Kazimir Malevics, Alekszandr Rodcsenko és Vaszilij Kandinszkij munkásságára, akik jelentős hatást gyakoroltak a magyar avantgárd képviselőinek – elsősorban Uitz Béla és Vajda Lajos – művészetére.

UITZ BÉLA ÉS AZ OROSZ AVANTGÁRD

Uitz Béla (1887–1972) a magyar aktivizmus egyik legnagyobb tehetségű festőművésze. 1908-tól járt a Képzőművészeti Főiskolára, 1912 után alakította ki konstruktív-expresszív szellemiségű stílusát, amely iskolát teremtett. 1915-től a *Tett*, majd a *Ma* körül csoportosuló művészgárda egyik vezéregyénisége, s Kassák Lajos mellett egy ideig a *Ma* c. folyóirat társszerkesztője volt. A Tanácsköztársaság idején a proletár tanműhely igazgatója lett. A Tanácsköztársaság bukása után előbb Bécsben, majd Párizsban élt. Bécsben részt vett a kommunista emigráció munkájában. Uitz Bélát 1916 után érintette meg az expresszionizmus szellemisége, nagyméretű grafikái konstruktívak és expresszívek. Hatott rá az orosz konstruktivista művészet, később Bécsben Rodcsenko nyomán formaanalízisekbe kezdett. Uitz Bélának a Tanácsköztársaságban vállalt szerepe miatt 1920-ban el kellett hagynia az országot. Bécsben telepedett le. De 1919-es múltja, és politika tevékenysége hozzájárult ahhoz, hogy 1921 januárjában kiküldjék Moszkvába. A Komintern III. Kongresszusa, amelyet a „pártegység megszilárdításának” jegyében tartottak, segítette Uitz világnézetének, politikai meggyőződésének kikristályosodását. „Uitz Béla megismerkedett Moszkvában a szovjet művészeti élettel: a proletárkultttal és annak gyakorlatával, a konstruktivistákkal” – írta Antonov „Miért proletárművész Uitz Béla” című cikkében.⁸ Szigorú értelemben véve ugyan nem tartozik dolgozatom eredeti témájához Uitz „proletárművészetének” részletes elemzése, de mindenképpen szót kell ejteni róla, hiszen fő alkotói tevékenysége ebből az eszméből kristályosodott ki. Munkámban Uitz azon alkotásait elemzem részletesen, amelyek az orosz avantgárdhoz, az orosz ikonfestészethez kapcsolódnak. Párhuzamokat vonok Uitz Béla művei és a pravoszláv ikonok között. Uitz „Ikonananalíziseiben” megkeresem azokat a sajátos ikontípusokat, melyek forrást kínáltak a művész számára a sajátos stílusú festmények megalkotására.

Uitz a konstruktivista művészetet még Bécsből ismerte, de Moszkvában behatóbban is megismerkedett az avantgárd mozgalmakkal. Bécsben Kassák *Ma* folyóirata 1920 novemberében meghívta Konsztantyin Umanszkij művészettörténészt, hogy a magyar

⁸ Bajkay Éva: Uitz Béla (Szemtől szemben). Bp.: Gondolat, 1974. 112. p.

emigránsok számára előadást tartson az orosz avantgárd törekvésekről. Umanszkij többek között Sevcsenko, Goncsarova és Rodcsenko művészetéről beszélt, de mondanivalójának tulajdonképpeni lényege mégis az orosz művészet anyagi és szellemi irányának – Tatlin és Kandinszkij művészetének – konvergenciájáról, illetve ennek akadályairól szólt. Umanszkij neve itt kapcsolódik össze a magyar képzőművészet történetével. Különösen nagy hatással volt Uitz Bélára, aki az említett előadás hatására ment 1921 januárjában Moszkvába, hogy aztán onnan az új művészet elveivel megismerkedve térjen vissza. Az új orosz művészet teljesen magával ragadta Uitzot. Malevicstől a képsíkban kísérletező legelvontabb vizuális értékkeresést emelte ki, s ennek ellenhatásaként Rodcsenko fekete-fehér anyagkísérleteit, Tatlin térkompozícióit. Uitz személyesen is megismerkedett Maleviccsel, aki mély benyomást tett rá, és aki neki ajándékozott egyet az 1921 januárjában frissen megjelent, kis litografált Szuprematizmus 34 rajz című mappából. Ennek első európai hírvivője lett Uitz egy év múlva Bécsben. Uitznak a legközvetlenebb kapcsolata Rodcsenkóval alakult ki. Amikor Uitz 1921 belekezdett egy nonfiguratív sorozat megalkotásába. Az *Analízis* sorozat nemcsak nevét kapta Rodcsenko elveiről, hanem az ő 1919-es grafikai mappája nyomán készült; ezt Uitz jól ismerte, az orosz művész ajándékként két linómetszettel is rendelkezett. Rodcsenko éppen Uitz moszkvai tartózkodásakor publikált híres 1921-es manifesztumában fordult a vonal felé. Úgy tartotta akkor, hogy a vonal a képfelület fő építőeleme, mely legyőzi a színt és a faktúrát, és semmi feleslegeset nem enged érvényesülni a kép lényegi felépítésében. Uitz professzionálisan, kiváló grafikus tehetségével alkotta meg a Rodcsenkóénál hat-nyolcszor nagyobb méretű linómetszeteit. Számára is a grafika volt a formakísérletek egyedül lehetséges és adekvát módja. Az orosz hatás bécsi átértelmezése terén a legfőbb eredmény 1922-ben Uitz öt, szintetizáló, 1,5x1,5 m-es olajképe, melyeket többnyire (néhány hasonló akvarell-kompozícióhoz hasonlóan) *Ikonanalíziseknek* nevezett. Ezek részben az orosz ikonművészet, részben az avantgárd bővületében születtek, de nem elemzések, hanem expresszív, öntörvényű átiratok voltak. Így lett Uitz Béla a nagy olajképeivel 1921–22-ben a keleti tradíció ritka, nyugati továbbvivője. Uitz nemcsak a régi orosz építészet remekeit rajzolta szívesen, hanem a régi orosz ikonok szépsége is magával ragadta. Az elsők között volt, akik az ikonfestészetet a maguk számára felfedezték, s művészetükbe beépítették. Uitz nem volt vallásos, nem a vallási meggyőződése vagy a hite vezette az ikonfestészethez, hanem az ikonok esztétikája. Uitz ugyanis abban az időszakban érkezett Moszkvába, amikor megnőtt az ikonok iránti tudományos érdeklődés. A Kreml templomaiban megcsodált ikonosztások Uitznak természetesen nem egyszerű úti élményt jelentettek. Ez ugyanis számos, korábban Oroszországban járt magyar

festőnek megadatott, művészetükre azonban nem volt hatással. Uitzot analitikus, teoretizáló hajlandóságán, valamint az élmény újszerűségén túl még egy tényező készítette erre, s ez nem volt más, mint a már korábban említett orosz avantgárd. Disszertáciomban megkeresem azokat az ikontípusokat, melyek alapját képezhették Uitz Ikonanalíziseinek és további műveinek.

VAJDA LAJOS ÉS AZ IKONOK

A magyar képzőművészet egyik legkiválóbb alkotója, Vajda Lajos életművében jelentős helyet foglalnak el azok az alkotások, melyek hol tematikus, hol pedig motivikus szinten a pravoszláv ikonfestészettel hozhatók összefüggésbe. Uitz Bélával ellentétben Vajda nem a Szovjetunióból hozta magával az ikonok világát: már gyermekkorában hatással volt rá a pravoszláv vallás, az ikontisztelet és a szentek élete, hiszen gyermekkorának egy meghatározó időszakát Szerbiában töltötte. A főiskolai éveit követően 1930 és 1934 között Vajda Párizsban élt, ahol nagy hatással voltak rá a régi szakrális kultúrák alkotásai, valamint a franciaországi román és gótikus katedrálisok, illetve az orosz avantgardisták, Malevics, Kandinszkij és El Liszickij művészeti programjai. Erről tanúskodnak Vajda Lajos füzetei is, melyekbe kijegyzetelte El Liszickij „K. und Pangeometrie” című cikkét és Kazimir Malevics egy, a szuprematizmusról szóló írásának német fordítását, mindkettőt az 1925-ben németül kiadott „Europa Almanachból”. Mindezek mellett Vajda külön füzetet szentelt annak, hogy lefordítsa Marc Chagall „Ma Vie” című önéletrajzát. Vajda a valószínűleg Párizsban vásárolt 1931-es francia kiadást kezdte el fordítani 1936 tavaszán. Ahogyan az orosz avantgardisták, úgy Vajda Lajos is a népművészetben kereste az új szemlélethez vezető hagyományt: „...tradíció nélkül nem lehet semmit sem csinálni és ez a magyar körülmények között csak a magyar népművészet lehet.”⁹

Dolgozatomban Vajda Lajos ikonkorszakát vizsgálom meg mélyrehatóbban. Véleményem szerint az ikonos korszakot már erőteljesen előkészítik Vajda önarckép-sorozatai, hiszen bizonyos „bizánci” jellegzetességek már e műveken is felfedezhetők. Vajda önarcképeiben mindvégig jelen van bizonyos krisztusi vagy prófétai szerepkör. Ugyanez érvényesül majd az 1937–1939 között készült maszkos képeken is. Alapos vizsgálat alá vonom és részletesen elemzem Vajda fő műveit, az Ikonos önarcképet, a Liliomos önarcképet, de más alkotásait, például a csendéleteket is áthatja az ikon-jelleg.

Mindezek alapján megállapítható, hogy az avantgárd esztétikai elveinek érvényesülése az ikon-felfogás vonatkozásában mind az orosz, mind a magyar kultúrában tetten érhető.

⁹ Vajda Lajos levele, Szentendre, 1936. augusztus 11. In: Vajda Lajos emlékkönyv. Bp.: Magvető, 1972. 16.p.

ABSTRACT

DESACRALISATION OF THE ICON BÉLA UITZ, LAJOS VAJDA AND THE RUSSIAN AVANT-GARDE

My thesis examines the influence of the traditions of Russian icon painting on 20th-century (avant-garde) art. The artists of the Russian avant-garde organically integrated the iconographic principles of icon painting into their art, but reworked them according to their own artistic vision.

In the introductory part of my thesis I will draw a comprehensive picture of the rediscovery of Russian icon painting and its influence on Russian avant-garde art. It is also important to mention the process of desacralization, which was already addressed in the discussion papers of the 17th century, but took place with the greatest intensity through avant-garde art in the early 20th century. In parallel, I examine in detail the relationship between Russian and Hungarian avant-garde art. In accordance with the subject of my thesis, I will focus on the work of three painters who had a significant influence on the representatives of the Hungarian avant-garde, especially Béla Uitz and Lajos Vajda: From their oeuvre, I highlight the works of Malevich, Kandinsky and Rodchenko, which parallel icon painting.

For the two great creators of Hungarian art history, Béla Uitz and Lajos Vajda, rethinking the traditional interpretation of icons and their incisive presence in their life's work also played an extremely important role. In presenting the two different artistic perspectives, I analyse in detail how Russian avant-garde artists influenced the development of the two artists and how they incorporated the phenomena of Russian and Serbian icon art into their art.

The first chapter of my thesis describes the concept of icon as *representation, image, likeness, conceptual image, imagination* and *vision*. From the tenth century, after Kievan Rus' adopted Orthodox Christianity and made it the state religion, icons became an important part of Old Russian culture. By the 18th century, the icons had adopted countless elements from the Western painting tradition, and it was at this time that secular art in Russia began to develop and solidify in parallel with icon painting. The decline of interest in religious painting, its relegation to the background, took place in the 18th and 19th centuries. In the second chapter of the thesis, I present the rediscovery of icons in the 20th century.

The rediscovery of icons in the 20th century is one of the greatest milestones in Russian art history. Scholarly interest in icons began to grow at the turn of the 19th and 20th centuries. Visual artists also discovered the icons for themselves and incorporated them into their own artistic concept.

An important chapter of my thesis is Russian avant-garde art and its relationship to religion and icon painting. Smaller and larger groups of artists, as well as independent artists who felt connected to the spirit of the avant-garde, attempted not only to understand the questions of representation and style posed by Western art movements, but also to enrich their approaches to solutions with new perspectives. Their avant-gardism, which rebelled against everything they called “outdated”, was not necessarily accompanied by a denial of past values. These artists were in the midst of the stormy intellectual life of their passionate and ardent times and, in line with a reinterpretation of the concept of “Gesamtkunst”, collaborated with choreographers, composers and literary figures who were in search of the new. They discovered the deepest roots of Russian culture for modern art and organically incorporated them into their art. Some of them consciously turned to icon painting, others, even if only indirectly, came under its influence to some extent. The Russian avant-garde artists were fascinated by the Orthodox icons, and many artists discovered the icons for themselves, integrated their forms into their own artistic concept and reworked them according to their individual ideas. They believed to have found in the icons the national characteristics they were looking for, but at the same time they distanced themselves more and more from the original sacredness of the icons.

In accordance with the subject of my thesis, I will specifically address the work of three painters, Kazimir Malevich, Aleksander Rodchenko and Wassili Kandinsky, who had a significant influence on the representatives of the Hungarian avant-garde, in particular Béla Uitz and Lajos Vajda.

BÉLA UITZ AND THE RUSSIAN AVANT-GARDE

Béla Uitz (1887-1972) was one of the most talented painters of Hungarian activism. From 1908 he attended the University of Fine Arts and from 1912 developed his constructive-expressive style establishing a new school of thought. From 1915 he was one of the leading figures of the art group around the magazines *Tett* and later around *Ma*. After the disintegration of the soviet republic, he lived first in Vienna and then in Paris. In Vienna he participated in the work of the communist emigration. After 1916, Béla Uitz was touched by the spirit of Expressionism: his large-format prints were constructive and expressive. He was influenced by

Russian Constructivist art and later in Vienna, following Rodchenko, engaged in analyses of form. Due to his role in the soviet republic, Béla Uitz had to leave the country in 1920 and settled in Vienna. But his past and his political activities contributed to his being sent to Moscow in January 1921.

Uitz was still familiar with Constructivist art from Vienna, but was able to engage more intensively with the avant-garde movements in Moscow. The new Russian art completely captivated Uitz. From Malevich he adopted the most abstract search for visual values in experimenting with pictorial planes, and as a counter-effect he integrated Rodchenko's black and white material experiments as well as Tatlin's spatial compositions into his art. Uitz's most important achievement in reinterpreting Russian influence in Vienna was his five synthesising 1.5x1.5 m oil paintings in 1922, most of which he called (like some similar watercolour compositions) *Icon Analysis*. These emerged partly under the spell of Russian icon art, partly under the spell of the avant-garde, but were not analyses but expressive, arbitrary transcripts. Thus, with his large oil paintings of 1921-22, Béla Uitz became a rare, Western bearer of the Eastern tradition. Béla Uitz not only traced the masterpieces of ancient Russian architecture, but was also taken with the beauty of the old Russian icons. He was one of the first to discover icon painting and incorporate it into his art. Uitz was not religious, it was not his religious conviction or faith that led him to icon painting, but the aesthetics of icons. Uitz namely arrived in Moscow at a time when scholarly interest in icons was growing. The iconostases he was able to admire in the churches of the Kremlin was of course not an ordinary travel experience for Uitz. Indeed, this was the case for many Hungarian painters who visited Russia, but their art remained untouched by this experience. In addition to his analytical, theorising readiness and the novelty of the experience, Uitz was motivated by another factor, and that was the Russian avant-garde already mentioned. In my thesis I am looking for the icons that possibly formed the basis for Uitz's icon analyses and his further work.

LAJOS VAJDA AND THE ICONS

In the oeuvre of one of the most outstanding artists of Hungarian visual art, Lajos Vajda, the works that can be associated thematically and motivically with Orthodox icon painting occupy a significant place. Unlike Béla Uitz, Lajos Vajda did not bring the world of icons with him from the Soviet Union: He was influenced by the Orthodox religion, icon worship and the lives of the saints as a child, having spent a significant part of his childhood in Serbia. After his studies, Vajda lived in Paris from 1930 to 1934, where he was strongly influenced by the works

of ancient sacred cultures, as well as by the Romanesque and Gothic cathedrals in France and the art programmes of the Russian avant-garde artists Malevich, Kandinsky and El Lissitzky. In my thesis, I examine the icon era of Lajos Vajda in more detail. In my opinion, Vajda's series of self-portraits can be seen as a preparation for his icon era, as certain "Byzantine" traits can already be detected in these works. Vajda's self-portraits, as mentioned, are consistently characterised by a certain Christian or prophetic role. The same applies to his "Mask" paintings from 1937 to 1939. I examine and analyse in detail Vajda's main works, the Self-portrait with Icon, Self-portrait with Lily, but his other works, such as the still lifes, are also imbued with the icon character.

On the basis of all this, it can be stated that the enforcement of the aesthetic principles of the avant-garde in relation to the conception of icons can be perceived both in Russian and Hungarian culture in action.

A TÉMÁVAL KAPCSOLATOS PUBLIKÁCIÓK:

1. *Die Ikonostase der griechisch-orthodoxen Kirche in Balassagyarmat.* In: *Studia Slavica*, Budapest, 2014, 435-442. p.
2. *A Balassagyarmati görögkeleti templom ikonosztázionja.* In: *Nógrád Megyei Múzeumok Évkönyve XXXVII.*, Salgótarján: Dornay Béla Múzeum, 2013. 221-229. p.
3. *Az ikon deszakralizációja - Uitz Béla és az orosz avantgárd.* In: *Nógrád Megyei Múzeumok Évkönyve XXXVI.*, Salgótarján: Nógrádi Történeti Múzeum, 267-286. p.
4. *Leszkov - A lepecsételt angyal.* In: *Vallástudományi Szemle*, 2013/1. 73-86. p.
5. *Hit és hitetlenség dilemmája - Vaszilij Fivejszkij atya bukása.* In: *Tempevölgy*, 2012. december. 32-39 p.
6. *Minden bajban védelmező - Orosz fémikonok a 18-20. századból.* In: *Palócföld*, 2012/4. 69-75. p.
7. *A keresztrefeszítés ábrázolása a magyar képző- és iparművészet történetében az államalapítástól napjainkig.* In: *Nógrád Megyei Múzeumok Évkönyve XXXIV.*, Salgótarján: Nógrádi Történeti Múzeum, 2011. 113-149. p.

EGYÉB VÁLOGATOTT PUBLIKÁCIÓK:

Kötetek:

Shah Gabriella – Feld István – Mag Hella: *A hit és a hatalom házai - Középkori templomok Nógrád megyében*. Salgótarján: Dornyay Béla Múzeum, 2019. 239 p.

Shah Gabriella: *Sanyi manó – Lévai Sándor báb- és díszlettervező élete és művei*. Salgótarján: Gaál István Egyesület, 2014. 80 p.

Shah Gabriella: *Csohány Kálmán* (monográfia). Bp.: Somos Kiadó, 2010. 128 p.

Shah Gabriella – Pintér Judit (szerk.): *Sodrásban. Gaál 80*. Bp.: Magyar Művészeti Akadémia, 2014. 250 p.

Shah Gabriella – Balogh Zoltán – Fodor Miklós – K. Peák Ildikó: *Salgótarjánról diákoknak*. Salgótarján: Dornyay Béla Múzeum, 2014. 52 p.

Shah Gabriella - K. Peák Ildikó: *A Mihályfi-gyűjtemény*. Salgótarján: Dornyay Béla Múzeum; 2014. 304 p.

Tanulmányok:

Bobály Attila köztéri alkotásai Palócföldön. In: Dornyay Béla Múzeum Évkönyve. Salgótarján: Dornyay Béla Múzeum, 2019. 318-325. p.

Élet és halál Bobály Attila köztéri alkotásai Palócföldön. In: Bobály Attila. Bp.: Magánkiadás, 2019. 77. p.

IV. Országos Rajztriennálé katalógus előszó. Bp.: Magyar Grafikusművészek Szövetsége, 2019.

Dornyay Béla Museum Mining Exhibition Venue, Salgótarján. - In: International Conference of Mining and Underground Museums, Wieliczka 2019, 361-368. p.

A csillag-igazgató vén remete - Balázs János szellemisége Salgótarjánban. In: Múzeumi Örökség – Közösség. Múzeumandragógiai tanulmányok, esszék magyar és nemzetközi nézőpontból, Bp.- Kecskemét: Pulszky Társaság, 2018. 73-80. p.

Mesterek mentora – Emlékezés Supka Magdolna művészettörténészre. In: Vár, 2015/1. 133-136. p.

Bátki József szakrális alkotásai Salgótarjánban. In: Nógrád Megyei Múzeumok Évkönyve 2011, Salgótarján: Nógrádi Történeti Múzeum, 2012, 145-165. p.

A Ceredi Nemzetközi Művésztelep 15 éve. In: Ceredi Nemzetközi Művésztelep, Bp.: Ars Longa Művészeti Egyesület, 2011, 15-19. p.