

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

**Szerzői intézmény – Mattis Teutsch életműve a recepció tükrében**

DLA értekezés

Miklós Szilárd

2024

Témavezetők:

Dr. habil. Beke László (†)

Erhardt Miklós DLA, egyetemi docens

Dr. Mélyi József PhD, egyetemi docens



## Tartalomjegyzék

<i>I. Mattis Teutsch</i>	
Mattis Teutsch művészi pályája	5
Mattis Teutsch művészetének funkciója – bevezető elemzés	9
Törlés: a Mattis Teutsch-életmű recepciótörténete	17
<i>II. Avantgárd és konstruktív realizmus</i>	
A projekt előtörténete	48
A kiállítás	51
A könyv	61
Konklúzió helyett	65
<i>III. A szerzői intézmény (kutatói önarckép)</i>	70
A késői stílus	72
Újrakezdés	73
Strukturalizmus	76
Génius / Szerzőiség	78
Az eldologiasodás védelmében	83
Mattis Teutsch önkisajátítása	86
Proxy	91
<i>IV. Összefoglaló következtetések</i>	98
<i>V. Képek</i>	100
<i>VI. Bibliográfia</i>	113





## I. Mattis Teutsch

### Mattis Teutsch művészi pályája

Mattis Teutsch János (1884-1960) brassói származású képzőművészt a modern művészet egyik legkiválóbb képviselőjeként tartják számon Romániában és Magyarországon egyaránt. Művészeti formálódása a brassói Állami Faipari Szakiskolában kezdődött, majd útja a budapesti Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezdén, a müncheni Királyi Művészeti Akadémián, berlini és párizsi tanulmányútjain keresztül vezetett. A Brassóba hazatérő művész 1909-től az Állami Faipari Szakiskola tanára lett, nyugdíjazásáig itt tanított. Művészként 1917-ben, a Kassák Lajos szerkesztette *MA* folyóirat körében hívta fel magára a figyelmet. Grafikai meghatározta a folyóirat arculatát, és a szerkesztőség első kiállítását is az ő munkáiból szervezték. Habár ezekben az években radikalizmusa kevésbé volt még politizált, művészetével a Tanácsköztársaság mellett agitáló aktivista művészeti csoportban találta meg természetes szövetségeseit. A két világháború között még tartotta a kapcsolatot a Tanácsköztársaság bukása után emigrációba kényszerült művészekkel. Rendszeresen publikálta munkáit a bécsi *MA*, a berlini *Der Sturm*, valamint a bukaresti *Contimporanul* és több más avantgárd folyóirat. Miközben brassói otthonában dolgozott, Erdély-szerte és Bukarestben állított ki, rendszeresen részt vett nemzetközi kiállításokon különböző európai nagyvárosokban. Többször visszautazott Berlinbe, ahol többek között egy Paul Klee-vel közös kiállítást szervezett számára Herwarth Walden, a *Der Sturm* vezetője. Korai munkái a szecesszió, szimbolizmus, fauvizmus, expresszionizmus és futurizmus hatásait őrzik, de intellektuális élményeit a brassói tájban barangolva érlelte egyéni stílussá. Művészete absztrakt periódusával váltotta ki a legnagyobb elismerést. Az „abszolút képekkel”, ahogyan a kor kritikusai nevezték, nagyon korán eljutott egy lírikus, zenei absztrakcióhoz. Ezeket az absztrakt-expresszionista munkáit a *Blauer Reiter* és különösen Kandinszkij művészeti filozófiájával rokonították a művészettörténészek. A konstrukció irányába eltolódó európai avantgárddal együtt munkáiban idővel ő is geometrikusabb absztrakcióra váltott. A gyakorlatban a festészet, a térplasztika, valamint az expresszionista publikációkban forgalmazott linóleummetszet folyamatos váltogatása jellemezte művészetének alakulását. Absztrakt sorozataiban időközönként újra felsejlett az emberi alak, majd végleg kiemelkedett és ikonográfiai problémaként állandósult művészetében az „új ember” gondolata. Németországi kapcsolatai olyan csoportok körébe sodorták, mint a *Die Abstrakten* és a *Kölner Progressive (a bis z)*, amelyek az absztrakció tanulásaiból kiindulva egyre politizáltabb figuratív művészetet hoztak létre. Az utóbbi csoport közbenjárásával, németországi kiadónál publikálta a *Kunstideologie – Aktivität und Passivität im Kunstwerk* (1931) című művészeti programkönyvét. Az 1930-as évek elején figuratív konstruktivista stílusban készített „freskóterveket”. Ezzel megtörtént a legjelentősebb paradigmaváltás a művészetében. Amíg korábban az egyéni kontemplációra szánt művészet dominálta gondolkodását, ettől kezdve a köztérbe szánt murális festészet, a freskó vált művészetének meta-témájává. A valóságban azonban freskót soha nem festett.

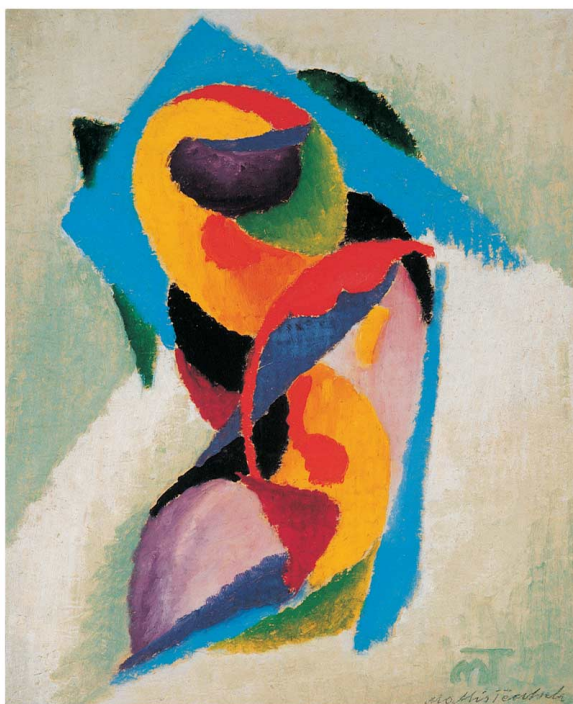
Alkotói munkájába a nácizmus erőszakolt kényszerszünetet. A második világháborút követően megújult lendülettel látott munkához. Innen számítható utolsó alkotói periódusa, amely a Szovjetunió befolyása alá került Romániában készített munkáit foglalja magába. Az államszocialista rendszerre úgy tekintett, mint a társadalom forradalmi megújulására. Azt gondolta, hogy egy felépítendő új civilizáció küszöbén állunk, ahol a művésznek úttörő szerep

jut. A polgári kultúra önreferencialitásától megszabadulva, saját művészeti fejlődésére támaszkodva, az akadémiai kánonok és a „primitív” művészetek, valamint a történelmi civilizációk művészetéből inspirálódva próbálta megfogalmazni a szellemi és fizikai munkást egyesítő, erősen intellektualizált „új embert”. Ezt az ábrázolást tartalmilag a táblakép síkjának rendelte alá, amely egyben alkotói autonómiájának garanciáját is jelentette. Festményei a freskó metonímiájaként egy absztrakt architektúrára hivatkoznak, amelynek a valóságban a reális életviszonyokat átíró szocialista rendszer volt a referenciája. Ebben az időszakban festészetében a tempera használatára tért át, ezzel is megidézve a matt falfelületet. Az absztrakt művészet kialakulását döntően befolyásoló misztikus tanok továbbra is megmaradtak művészi gondolkodásában. Képein szigorúan elkerülte az árnyék és a fényforrás ábrázolását. A fényt elnyelő matt festék homogén felületével kontrasztban az anyag mélyén található megvilágosodást, egyfajta misztikus fényforrást próbált kifejezésre juttatni. Egyedi festőtechnikát fejlesztett ki, amely által képei egy vakolt falfelületre emlékeztetnek. Ezekben az alsó festékrétegek textúráját a frottázs technikához hasonlóan a kép felszínére másolta úgy, hogy a festmény felületének domborzati csúcsait rendkívüli technikai precizitással átfestette egy matt háttérszínnel. A képirásszerűen megfestett modern életjelenetek így a festékrétegek közé kerültek. A részlegesen bevakolt rétegekkel felidézte a középkori freskókat is, amelyek évszázadokig a vakolat mélyén rejtőztek és ezzel a történelmi időt a festmény befogadásának pillanatába sűrítette. Az úgynevezett „gyöngyház háttér” képeinek lényegi tartalma lett, és egyben ez az, amelynek révén festményei tárgyak sorozataiként is leképeződtek. Művészetével közösségi tudatra igyekezett ébreszteni a nézőt, akit egyben emlékeztetett a feladatra, hogy a valóságban neki kell létrehozni azt a társadalmat, amelynek szerkezetébe ezek a tárgyak beépülhetnek. Művészetének utolsó fázisában lemondott az emberi testek ábrázolásáról, és az egyre nagyobb méretű kompozíciókon csak a fejek halmazát és néhány kezét tartott meg. A kép síkja itt a megidézett tömeg testévé alakult, és a barlangrajzok ősközösségéhez kapcsolta a néző egyéni tapasztalatát. Ezek a rendkívül szofisztikált kompozíciók érdekes végállomását alkotják ugyanazoknak az antropozófiából származó vertikális és horizontális princípiumoknak, amelyek az absztrakt művészet nyelvében a társadalmi rezonanciát inspirálták, és amelyek Mondrian munkásságában a figurativitás megtagadásához való ortodox ragaszkodáshoz vezettek.<sup>1</sup> Annak ellenére, hogy Mattis Teutsch az államszocialista rendszer művészeti intézményeiben vezetői szerepeket vállalt, a szocialista realizmus szovjet modelljének implementálása közben folyamatosan marginalizálódott. Halála előtt nem sokkal újabb elméleti szöveget írt, *Gondolatok az alkotó művész szerepéről a szocializmus korszakában*, amelyet a *Konstruktív realizmus* téziseiként emlegetünk. Ezzel a

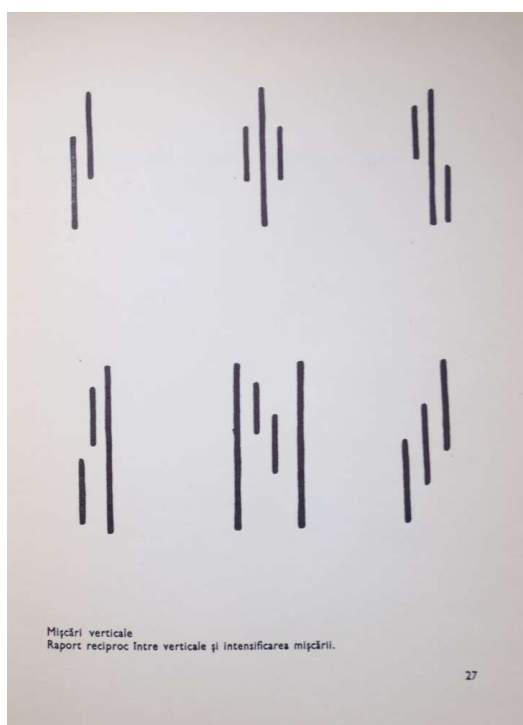
---

<sup>1</sup> Mondrian heves ideológiai vitába keveredett művésztársával, a *De Stijl* folyóirat társszerkesztőjével, Van Doesburggal, amikor az átlókat is alkalmazni kezdett alkotásaiban. Mondrian azzal vádolta őt, hogy a társadalmi egyensúlyt sugalló vertikális és horizontális elemektől való eltérés dekadens hatást gyakorol a nézőre. A szigorúság, amellyel Mondrian elutasította az átlót, Mattis Teutsch munkásságával is párhuzamot mutat. A *Kunstiologie* (1931) művészeti programkönyvében a kulcsfogalmak szintén a *vertikális – horizontális* és ennek megfelelően az *aktivitás – stabilitás*, vagy *élet – halál* és ezek polaritása közötti egyensúlyozás voltak. Mondrianhoz hasonlóan azt gondolta, hogy ezek segítségével a művészet képes egy új egyensúlyt inspirálni a néző életében, és ezzel direkt módon hozzájárul a társadalom formálásához. Mattis Teutsch késői alkotásainak értelmezésében segítenek bennünket a művésztársával, Lukász Irénnel folytatott beszélgetések jegyzetei. Ezekből megtudjuk, hogy az ötvenes évek során festett, tömegeket ábrázoló képeken, egyes fejek gyakori megkettőzésével azt akarta kifejezni, hogy mindig van valaki, közvetlenül az egyén mögött, akit a kép síkján átlósan elmozdítva ábrázolt, hogy általa a közösségbe ágyazott cselekvés elvét a következő egyeden belül megmutassa, és ezáltal ismételtelen felemelje a néző tekintetét a függőleges princípiuma mentén.

szocialista realizmust próbálta új alapokra helyezni, azonban a szöveget életében már nem publikálhatta. Miközben az aktuális művészete miatt is rendszeresen a formalizmus vádjával illették, a korai absztrakt alkotásait kénytelen volt teljesen elrejtetni a nyilvánosság elől. A halála után elindult „rehabilitációs” folyamat mindmáig tart. 1960-tól kezdődően, a romániai és magyarországi művészettörténet-írás a Nyugat modern kánonrendszeréhez igyekezett felzárkózni. Ennek következtében Mattis Teutsch korai művészete egyre nagyobb piaci és szimbolikus értéket halmozott fel, ugyanakkor a késői alkotásai, társadalmi visszhang hiányában, a történelmi küldetésében megbukott rendszerrel együtt fokozatosan feledésbe merültek.



Balról: Mattis Teutsch, *Kompozíció* (1922), magántulajdon,  
 jobbról: *Munkások (Család)* (1957), Székely Nemzeti Múzeum, Sepsiszentgyörgy.



Mattis Teutsch, *Ideologia artei [Művészetideológia (1931)]*, Bukarest, Kriterion, 1975 (román nyelvű kiadás), p. 27.  
 Szöveg: „Vertikális mozgások. Vertikálisok közötti viszony és a mozgás erősítése”.



## Mattis Teutsch művészetének funkciója – bevezető elemzés

Mattis Teutsch művészete kitüntetett figyelmet érdemel. Ezt tudja mindenki, aki egy keveset is foglalkozott vele, és még inkább az, aki a művészetének recepciójában és bemutatásában aktív szerepet vállalt. Ez egy olyan erőpróba, amelynek során a kutatónak a művészetért folytatott gazdasági-politikai összeütközések tektonikus nyomása alatt kell helytállnia. A különböző politikai ideológiák ma már nem törnek olyan nyíltan a művészet befolyásolására, mint ahogyan az Mattis Teutsch aktív alkotói élete folyamán, a huszadik században, a náci és a kommunista rendszer alatt történt. A művész teste mára már nem kitüntetett helyszíne és egyben célpontja ezeknek az összeütközéseknek, ahogyan a művészeti alkotás sem elsősorban az anyagot megmunkáló művész testének egyedi lenyomata.

Mattis Teutsch az egyik utolsó olyan művész volt, akiben a társadalmi átalakítást célzó gazdasági-politikai erők még nyíltan és teljes brutalitással ütköztek meg, és aki az elidegenedett munkaviszonyok tudatában a kézművesség felszabadító individualitása révén menthette meg önmagát a ránehezedő ideológiák szubjektíváló kényszere alól. Egyéni programkönyve, a *Művészetideológia* ennek a kettős funkciónak a mintájára kombinálja a szocialista modernizáció melletti elköteleződését, és egy, a művészeti nyelv emancipációjából származó gyakorlati példatárat. Az „új ember”, akit korábban ő maga is az absztrakt művészet által, spirituális szinten igyekezett életre hívni, itt már a vizuális reprezentáció szintjén állandósult, végleg egyesítve önnön felismerhetőségét a kép etikailag feltöltött síkjával. A háttér és az alak értékbeli egyenlősége, amely korábbi munkáiban a természet és ember kozmikus egységét, később a technológia és ember kiborgi egységét jelentette, a művész egyéni cselekvőképességében egyesült, és a mindenkori jelenhez adaptálódva folyamatosan újult meg. A művészt mint szubjektumot létrehozó alkotás ezen formája azonban egyszerre az „új ember” társadalmi utópiáját is megidézi. Ennek külső célja tehát az életmű kezdetén az emberiség spirituális felemelése, a későbbiekben pedig, hogy életre hívja a proletárt mint történelmi szubjektumot, és erősítse a küldetésében. Befelé tekintve ennek az autopoietikus önmegvalósításnak a terméke maga a program, amelyet követve a művész alávetheti magát egy produkciós folyamatnak. A modernizmus folyamán ennek gyakori mintája a középkori kézműves volt, aki egy önmagánál nagyobb egészben találhatta meg funkcióját és helyét, de a valóságában Mattis Teutsch alkotói programjának referenciája a szerialitás és az ipari termelés. Ezzel analógiában, a húszas évekből absztrakt munkáit egyszerűen csak *kompozícióknak* nevezte és sorszámozta,<sup>2</sup> majd a harmincas évek elejétől a *munkás, orvos, beszélő, bányászok, parasztok* címeket adta képeinek, tehát a gazdasági termelés különböző szegmenseiből választott témát, adminisztratív egyszerűséggel.

Egyes olvasatok szerint a szocialista realizmus államilag kontrollált művészetének kialakulásához a szovjet avantgárd is hozzájárult azon igyekezetében, hogy a művészetet a forradalmi államban oldja fel. Ha ezt az önkéntességi viszonyt Mattis Teutsch értelmezésére is alkalmaznánk, azt mondhatnánk, hogy az avantgárd művész előre menekülő tendenciájával felajánlotta és egyszerre elveszítette a szabadságát. Ha azonban a művészetét közelebbről vizsgáljuk, azt láthatjuk, hogy a szabadság illúzióját már jóval korábban felszámolta a

---

<sup>2</sup> Ez a címadási paradigma Kandinszkijhez hasonlóan több más modern művészre is jellemző volt. Amíg a *kompozíció*-ban még az alkotás aktusa központi szerepben van, a kortárs művészetben visszatérő „cím nélkül” már nem csak a mű egyediségét vonja kétségbe, hanem a művész komponáló tevékenységét is egy adminisztratív gesztusnak rendeli alá.

művészeti alkotással szemben. Az ipari termelés mindent átíró jelenlétével szemben és annak mintájára egy olyan kényszerítő keretet hozott létre önmaga számára, amelynek programjában nem identikus kópiák, hanem verziók sorozatát gyárthatta egy elidegenedéstől mentes munkában. Ezt a keretet körülbelül kilenc évente rendszeresen megújította. Az egyetlen alkalom, amikor egy ilyen ciklus kimaradt, az volt, amikor a fasizmus belső izolációba és alkotói szünetre kényszerítette. A második világháború után szakszervezetet alapított és részt vett az államszocializmus építésében, amelyet szükséges külső vázként fogadott el, még akkor is, amikor ez ellene fordult. Ezt a csalódást helyette megélni nem tudjuk.

Az aktuális eseményekkel kapcsolatos információforrásairól jelenleg keveset tudunk. A hézagosan fennmaradt dokumentumok csupán egy élményt említenek, amelyben a rendszer nyilvánosságán keresztül megszólítva érezte magát, de ez is egy kreatív félreértésen alapult. Mattis Teutsch egy 1950-es rádióadásban hallotta John Donne egyik 1625-ben írt prédikációját, ami nagy hatást tett rá,<sup>3</sup> mivel érdekes párhuzamot mutatott az angol reformáció konfliktusai, valamint a meggyőződéses baloldaliak meghökkenése között a sztálinista rendszerváltás kontextusában. Kitérőt kell tegyünk, hogy ezt a különös egybeesést megérthessük.

John Donne katolikus arisztokrata családból származott, a mártíromság és száműzetés kockázatát vállaló katolikus tanítók nevelték, és csak élete közepén váltott át a reformált vallásra. Donne szerelmi lírájáról vált híressé, de érdeklődése fokozatosan az egyház *igaz* természetének, és a monarchikus hatalom eredetének tisztázása felé fordult. A szóban forgó prédikáció I. Jakab király halálát követően egy héttel, I. Károly felkérésére született, és annak első, királyként való nyilvános megjelenése alkalmával hangzott el. Ebben Donne egyebek mellett megemlékezett az elhunyt királyról, akit az egyik legműveltebb angol királyként tartanak számon, akinek épp uralkodása idején indult el Amerika angol gyarmatosítása, s akinek a fiára hagyott legjelentősebb öröksége az „abszolút monarchia és a királyok szent jogába vetett hit” volt. Fiát, I. Károlyt, aki hite szerint Isten földi helytartója volt, az első angol polgárháborút követően nyilvánosan kivégezték. Erre a lépésre a felfüggesztett parlament képviselői kényszerültek, mivel megtagadta tőlük az alku lehetőségét. Kivégzése viszont blaszfémianak számított azoknak a szemében, akik a király személyében a direkt isteni gondviselést látták. Az isteni érintést áhító alattvalói a vérébe mártották zsebkendőjüket. Donne a karrierjének csúcán volt, amikor Károly megörökölte a királyi méltóságot. Prédikációját áthatja a katolikusok és protestánsok közötti, egész Európát átívelő konfliktus. Nagy-Britanniában ekkor a vallásos határok még folyamatos mozgásban voltak, és a lakosság nagyrésze a pólusok között morzsolódott.<sup>4</sup> A prédikáció arra a visszatérő kérdésre keresi a választ, hogy: „Ha a fundamentumok is elrontatnak, mit cselekedhet az igaz?” A vallásos pluralizmus hatásait elemezve Donne azt hangsúlyozta, hogy a kereszténység

---

<sup>3</sup> „Tegnap és tegnapelőtt – másodszor együtt hallottuk John Donne halotti beszédét Nagy Károlyról. Ő most másodszor hallgatta. Tiszta, átfogó képet kapott az életéről. Ilyen nagy szellemek ritkán születnek. (...)” Lukász Irén, *Napló*, 1950., Húsvét – Nagyszombat, április 8. A beszéd nem I. Károly, frank császárhoz köthető, akit Nagy Károly néven ismerünk, hanem I. Károly angol királyhoz. Lukász Irén sugallata, hogy pontos képet kaphattak az elhunyt király életéről szintén pontatlan, hiszen ez semmiképp sem mondható el a prédikációról, amely egyébként nem a halotti beszéd volt. A királyt több mint egy hónappal később temették rendkívüli ceremóniák közepette. Lásd: Achsah Guibbory (szerk.), *The Cambridge Companion to John Donne*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006., p. 96. Donne prédikációja magyar fordításban: John Donne, *Délben alkonyul, délben virrad. Öt prédikáció*, Budapest, Harmat Kiadó, 1998.

<sup>4</sup> Guibbory (szerk.), p. 85.

egyesítő alapelvei összekötő erővel hatnak az *igaz* emberre, miközben az a vallások közötti választás lehetőségének újszerűségével kell megküzdjön. „Ami pedig az első ház, az egyház fundamentumának dolgait illeti, soha ne mondd az épületet fundamentumnak” – írja, és bár a (római) egyház építményét lebontották, az alapok ugyanazok maradtak, és „a fundamentumokat tekintve egy hithez tartozók” helyezkednek egymással szembe. „Nemcsak hogy van az *igaznak* ilyen fundamentuma, hanem ő maga nem más, mint ilyen fundamentum, nem időleges, hanem örökkévaló fundamentum: a fundamentumok tehát soha nem rontathatnak el, az *igaz* ember pedig biztonságban van Istenben, biztonságban van önnön magában”. Donne gondolkodásában összekapcsolódik a béke és a vallás fogalma.<sup>5</sup> Politikai gondolkodása ugyanakkor a tekintély szükségét is hangsúlyozza: „ne magyarázd félre azok útjait, kiknek célját nem ismerheted; és egy üvegtábla megroppanását ne mondd a fundamentumok elrontásának.” „Amíg a *fundamentumok el nem rontatnak, legyen csendes az igaz*”. A prédikáció egy Főnix metaforával összegzi a királyi autoritás szakadatlan egységét apa és fiú között: „Délben alkonyul, délben virrad”. Ezzel egyidejűleg felidézi azt az abszolút mércét, amely az emberi ügyek birodalma fölött áll. Gyakorlatilag azt sugallja, hogy mindenki végezze a maga tehetségének megfelelően a dolgát, és ott, ahol nem illetékes, „ne fújja a parazsat.” Donne álláspontja ezen a téren az volt, hogy először a közösség kell létrehozza a szuverén hatalom formáját, és csak ezután fogja ezt Isten átítatni autoritásával.

A prédikáció hatására Mattis Teutsch a saját szerzőisége (autoritása) felé fordult. Művésztsára, hagyatékának egyik gondozója, Lukász Irén naplójában örököltte meg a lelkesedését: „(...) oly csodálatos volt a meglátása, hogy a halott uralkodó egész testi megjelenését mellőzve – csak a kezéről beszélt. Ez a kéz, amely oly sokat adott, mely annyi adománylevelet írt alá... És oly sokszor ismételte: ez a kéz – ez a kéz.”<sup>6</sup> A kéz mint szimbólum már néhány évvel korábban, az 1947 körül készített sorozatában is megjelent a képein, fülek és technikai apparátusok mellett, amelyek a háború utáni világ racionális és demokratikus kormányzásába vetett hitét jelképezték. Egy siket jelnyelvet ismertető szórólappal is megmaradt a művész hagyatékában, ami inspirációként szolgálhatott a kéz gesztusainak megfestéséhez. Donne írja: „nemcsak kezébe veszi a fundamentumot, azaz a törvényt, hanem azon rajta is tartja kezét.”

A pártapparátuson belüli tisztogatások, az akut cenzúra közepette, a rádióban elhangzott prédikáció egyes részleteitől meghatva, láthatóan félreértve az egészet, figyelmét újra a saját művészete alapjaira fordította. Ez a lelkesítő tapasztalat a következő termékeny szakaszába lendítette alkotói pályáját. Az 1950-es évek folyamán főként az emberi fejek sokszorosságával komponált egy olyan puritán szerkezetre, amely egyenes rokonságban van Mondrian kompozíciós szigorával. A teozófiából átvett *vertikális* és *horizontális* tengelyek mentén elmozgatott fejek mintázata egy társadalmi abakuszt jelenít meg. A tömeget megtestesítő képsíkon fedésbe került az egyéni és tömeges ágencia, amelynek jeleként rendszerint megjelenik a fejek mellett egy-egy kéz is. Ez a folyamatos nekifeszülés az, amiben felismerhető az önnön igazságából mindig megújulni képes művészete.

Mattis Teutsch művészete még mindig csupán részleteiben él a köztudatban. A különböző rendszerváltások még életében elrejtették és a mai napig eltakarják művészetének egyes fázisait. Ezzel összevethető Kazimir Malevics életművének recepciótörténete. A Malevics-életmű kései korszakának feldolgozása is hosszú időt váratott magára. Amikor

---

<sup>5</sup> Ibid, p. 86.

<sup>6</sup> Lukász Irén, *Napló*, 1950., Húsvét – Nagyszombat, április 8.

végül megtörtént, a művész szuverén döntéseinek jóval nagyobb jelentőséget tulajdonítottak, mint az állami erőszaknak, amely stílusváltásra kényszerítette, holott ellene feltehetően fizikai fenyegetést is alkalmaztak. A Malevics és Mattis Teutsch életművek közötti párhuzam azért is szembetűnő, mert mindkét esetben (kb. 20 év eltolódással) arról volt szó, hogy az absztrakt művészet egy úttörője a kommunista rendszer kontextusában újra a figuratív művészet felé fordult – mondhatni konzervatív fordulatot vett. Malevics, annak reményében, hogy a forradalom utáni szovjet múzeumokban a saját művészetével fogja tudni példázni a modern művészet evolúcióját, és annak a következtében, hogy életművének jelentős része az 1927-es nyugat-európai útját követően hátramaradt, elkezdte újraalkotni a festészetének különböző történelmi fázisait. Variációkat készített korábbi festményeiről, megismételve a témákat, különböző impresszionista, kubo-futurista képeken. Ezzel önmagán alkalmazta saját pedagógiai módszerét, amelyet a Bauhaus-nál kiadott könyve<sup>7</sup> is példáz, valamint a szovjet avantgárd új művészeti oktatásában is gyakorolt: egy orvoshoz hasonlóan *diagnosztizálta* a művésznövendékek hajlamát a különböző stílusok iránt, majd erőszakkal a természetükkel ellentétes stílusba helyezte őket. Az így készített, a saját stílusának történelmi evolúciója szerint visszafele datált képeket, több évtizedes embargó után, a nyolcvanas évek elejétől kezdték kutatni, egy új típusú nemzetközi partnerség keretében. A nyugati múzeumok, amelyekben az életműve jelentős része megőrződött, valamint a moszkvai, leningrádi múzeumok, amelyek pincéjéből az életmű másik része előkerült, közösen próbálták ezeket kronológiai sorrendben összeilleszteni, a datálásban keletkezett ellentmondásokat tisztázni.<sup>8</sup>

Malevics esetével összhangban, Mattis Teutsch késői korszakának interpretációja során is nehezen tudták összeegyeztetni a művész hagyománybontó, forradalmi művészetét a „konzervatív” fordulatával. A két művész közötti párhuzamban egyformán jelen van az ellentmondás az életmű korai szakasza és késői korszak között. A legjelentősebb megfigyelés itt az, hogy mindkét esetben egy modern művész, aki az univerzális művészeti nyelv felszabadítójaként tekintett önmagára, a saját normaképző, intézményes szerepével került szembe, amin keresztül az életműve átörökítését gyakorolta az állami szocializmus meghonosodása közepette. A művésznek ez az intézményes szerepe, amelyet a posztmodern korában a kisajátítás gyakorlata fed le, mindkettőjüknél az önkisajátítás formájában valósult meg. Azonban ellentétben a kortárs művészeti praxissal, ahol ez a kézművességtől eltávolodott, *de-skilling* helyzetéből történik, náluk ez még a hagyományos művészeti gyakorlatban, a festői praxis révén valósul meg. Ebben a folyamatban mindkét művész a korábbi művészeti praxisára épített, pedagógiai programként megfogalmazott kiáltványát (*Tárgynélküli világ, Művészetideológia*) önmaga fegyelmezésére alkalmazta. Ezáltal az alkotói autonómiájukat eltárgyiasult formában adták át a társadalom forradalmi átalakulását célzó, a többséget az egyén fölé helyező, politikai alapú intézményességnek. Úgy váltak intézményessé, hogy a művészet intézményességét, amelynek mai óriási léptékét még nem ismerhették, alárendelték saját életművüknek.

<sup>7</sup> Kazimir Malevics, *A tárgynélküli világ*, Budapest, Corvina, 1986.

<sup>8</sup> A folyamat nyomon követhető a kiállítási katalógusokban és a monografikus albumokban: Wim Beeren, J. M. Joosten (szerk.), *Kazimir Malevich 1878-1935*, Ministry of Culture, USSR, Municipality of Amsterdam, Stedelijk Museum, 1988., Rainer Crone, David Moos, *Kazimir Malevich: The Climax of Disclosure*, Chicago, University of Chicago Press, 1991., Evgeniya Petrova (et al.), *Malevich: Artist and Theoretician*, Paris, Flammarion, 1991., Serge Fauchereau, *Malevich*. New York, Rizzoli, 1992., Andrei B. Nakov, *Kazimir Malevich: catalogue raisonné*, Paris, Adam Biro, 2002.

Amíg azonban Malevics lépéseit utólag alaposan elemezték és indokolták, Mattis Teutsch szakmai interpretációja a hidegháborús logika fogságában maradt. Így történhetett meg az a kirívó eset, hogy Mattis Teutsch késői korszakában készült műveinek egy részét, a szerző autoritását éppen a művészeti autonómia nevében radikálisan felülírva, az utókor példaértékű képromboló gesztussal törölte. Ez a tényállás paradigmátikus esetté változtatta az életművet, amely immár elválaszthatatlanul összeolvadt recepciójának történetével. Ebben egy sajátos korreláció teremtődött meg műalkotás és dokumentum, valamint szerzői és intézményi ágencia között, amelynek elemzéséhez a későbbiekben visszatérünk.

Mattis Teutsch művészetével nem csak önmagának teremtett életcélt, hanem a nézőt is igyekezett együttműködő partnerévé tenni. Ehhez a művészet konvencióinak társadalmilag is felismerhetőnek kellett lenniük, aminek garanciáját a polgári kultúra intézményes keretrendszere jelentette.<sup>9</sup> A háború utáni szocialista rendszer a magántulajdon felszámolásával együtt radikálisan kétségbe vonta a polgári ízléssel szemben formált művészeti innovációkat, a művészetet viszont, mint szükséges társadalmi konvenciót, újracsomagolta és konzerválta egy geopolitikailag izolált párhuzamos rendszerben.

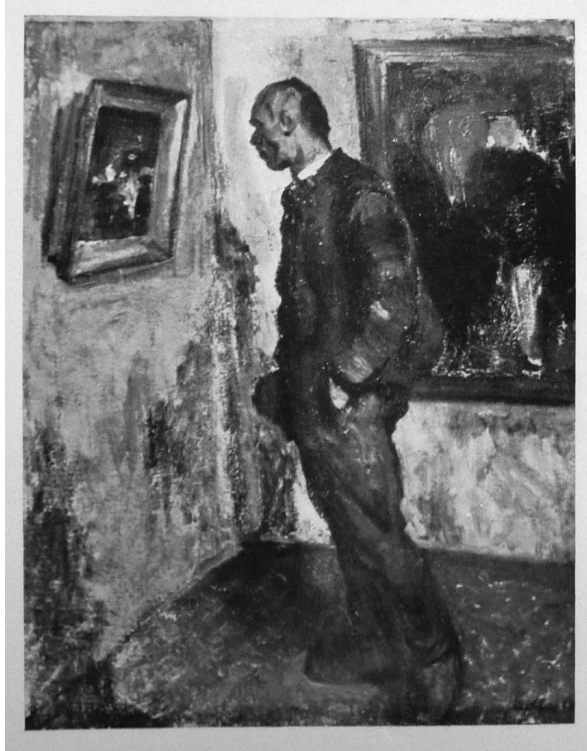
A művész halála nagyjából egybeesik azzal a fordulattal, amelyet a modernizmus végének szoktak nevezni. Ekkor a megvalósult szocializmus utópiái is végérvényesen megtörttek, úgy a kapitalista, mint a szocialista országok munkástömegei számára. Az iparosított nyugati társadalmak művészetszemléletében (beleértve országokénti eltérésekkel a keleti tömböt is) a hangsúly a művészről, aki a lelkében őrzi az alkotás forrását, áttevődött az intézményi keretre. Az avantgárd művészetellenes attitűdjét megöröklő, a neoavantgárd paradigmájában dolgozó művészek az automatizmussal, a véletlennel, a bürokratikus rendszerek eltérítésével, a túlazonosulással, vagy a gyártási technológiával helyettesítették az érzelmekkel komponáló kézműves alanyt. A komplexitás következő fázisában, a kapitalista rendszer világot befedő absztrakciójára adott válaszként, a művészet potencialitása a keretbe, a kontextusba tolódott ki.

Ha elfogadjuk azt, hogy a mindenkori jelen művészete a múzeumi kanonizációt és konzerválást is az alkotás felelősségével ruházza fel – amit a kurátor szerepének látványos felértékelődése is elégségesen bizonyít –, el kell fogadjuk a lehetőségét annak is, hogy ez a keret a saját autoritása mentén a nézőt is modellezi. Ebből az alkotás kockázatával feltöltött keretből, ahol a művész kivételes alkotóereje és az intézményi közvetítés egymással teljesen fedésbe került, elkezdődött egyfajta portyázás, amely gyarmatosítóként hatol be a valamikori szerzőiség területére, és annak paradicsomi állapotából igyekszik kihozni valamit, ami azelőtt, az adminisztratív felszínről elérhetetlen volt. A szocialista realizmus évtizedeiben formalistának titulált korai Mattis Teutsch-alkotásokat a román és magyar művészettörténet az 1970-es, 1980-as évek folyamán, közel négy-öt évtized eltolódással fedezte fel újra. Ez a rehabilitáció újra megidézte a nézőt is azáltal, hogy Mattis Teutsch művészetét egyfajta beavatás tárgyává tette, immár távol a művek eredeti kontextusától: ami korábban a nemzeti ideológiák ellenében képződött, az most a nemzeti keretben működő művészettörténet-írás által identitásformáló eszközzé vált. Mattis Teutsch (újra)felfedezése a hidegháborút követően mindkét országban a Nyugat univerzális értékrendjéhez való felzárkózás kiemelt példája lett.

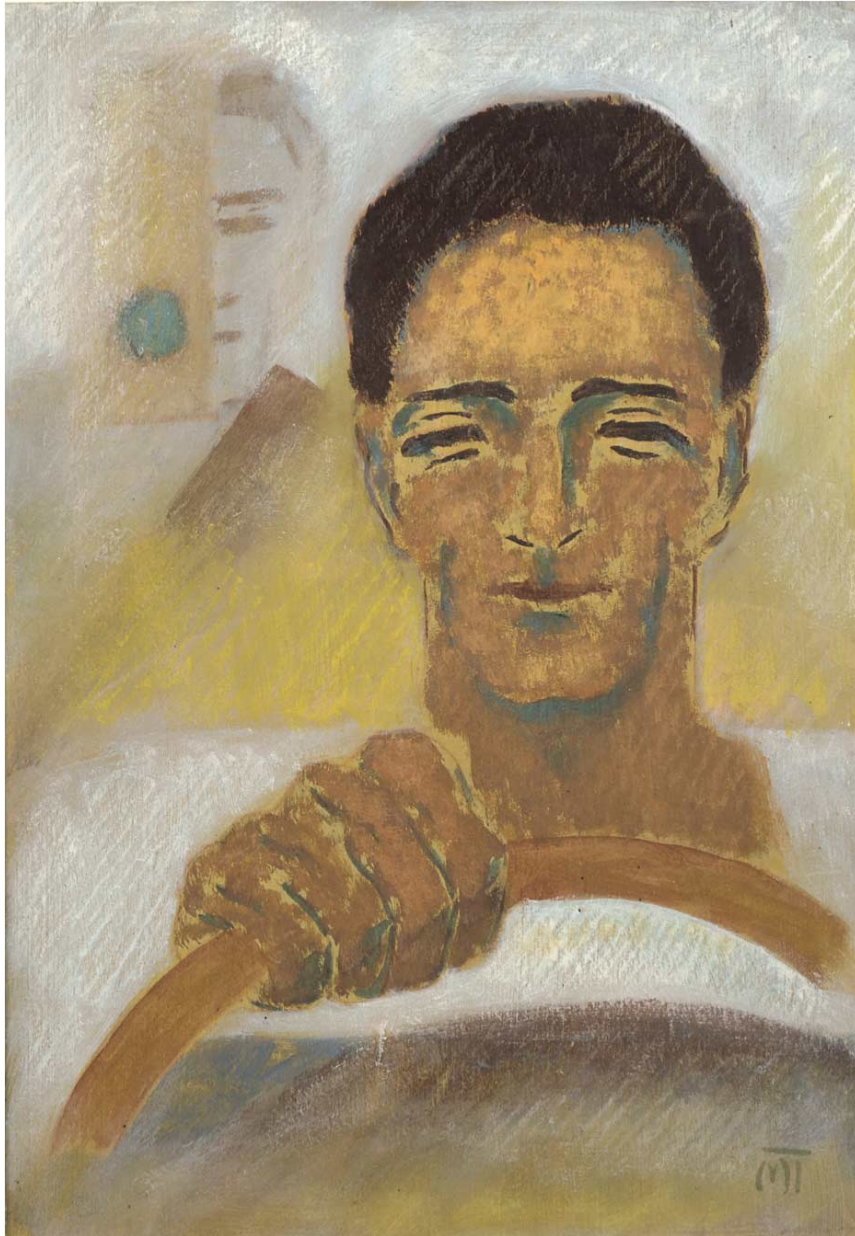
---

<sup>9</sup> Egyes interpretációk szerint a kommunista rendszerek sokkal hívebben megőrizték a polgári kultúra intézményes kereteit, mint a Nyugat, ahol a művészet és annak intézményes kerete állandó kritika és dekonstrukció célpontja lett.

2013-ban, a művészeti apparátus (újra)értékesítő tevékenysége során napvilágra került, hogy a háború utáni újrakezdés éveiben Mattis Teutsch gyakran ráfestett korábbi képeire. Az addigi befektetett munka lendületében 15 darab, az államszocializmus időszaka alatt készült festményt töröltek le, hogy a felszínre kerüljenek az alattuk rejlő képek. Ezek restaurálási dokumentációja olyan állóképeit rögzíti az átalakulóban lévő tárgynak, amelyek a művész különböző történelmi időszakokban megtestesült cselekvőképességét exponálják, amint történelmi eltolódásban vetekszenek ugyanazon kép síkjáért. A művészet azonban nem „síkra zárt szellem”, hanem „a fogyasztásban teljesedik ki” (Marx). A *törlés* tehát a művész életével is példát mutató, történelmi kontextusba ágyazott elköteleződése ellen fordítja művészetének recepcióját. Ez a destruktív gesztus, mint egyfajta, az intézménybe kihelyezett proxy-alkotás, a cselekvésben hozza létre a művekbe társadalmi visszhangként beledőlő forradalmi, destabilizáló alanyt. Az „új ember” most már az extrém gondoskodás területén tevékenykedő konzervatív proletár.



Adolf Adler, *Új kiállításlátogató*, (1950 k.)



Mattis Teutsch, *A vezető*, 1947, 90 x 64 cm, olaj-tempera, pasztell, papír, Brassói Művészeti Múzeum.





Mattis Teutsch, *A gyár*, 1947, olaj-tempera, vászon, 146×81 cm, magángyűjtemény.  
A festmény törlése / az alsó réteg restaurálása alatt készített fáziskép, 2014.

## Törlés: a Mattis Teutsch-életmű recepciótörténete

### 1.

Az itt publikált tizenöt Mattis Teutsch festmény restaurálási dokumentációja egyúttal tizenöt Mattis Teutsch festmény megsemmisítésének a dokumentuma is. Ez a visszafordíthatatlan beavatkozás, akárcsak egy régészeti ásatás, a festmények mélyrétegeiből hozta a felszínre a korábban elveszettnek hitt műveket. Ezek a festmények ma a modernitás áhított antikvitásához tartoznak. Ahhoz, hogy újra a felszínre lehessen hozni őket, meg kellett semmisíteni az újabb festményeket, amelyeket a művész az 1940–1950-es években, vagyis a megvalósult szocializmus idején, a szocialista Románia első két évtizedében festett rájuk. A Szovjetunió befolyása alatt történő társadalmi újjászervezés és erőltetett modernizáció közepette, egy csalódásokat nem tűrő és lelkesedéssel telített kontextusban zajlott az idősödő művész utolsó alkotói periódusa. Ez rendkívül gazdag corpust foglal magába, amelyben a művész az „új ember” ikonografikus megfogalmazásán dolgozott, a rá jellemző rendkívüli precizitással és szintetizáló erővel. Ez az utolsó korszak önmagában is külön periódusokra osztható, és a művész ciklikusan megújuló, szerialításra alapuló alkotói módszerének következetes folytatásában jött létre. Ütemesen haladó pályáját élete során az alkotás belső logikája és a társadalmi fejlemények kölcsönhatása alakította addig, amíg a faszizmus által megmérgezett közélet közel nyolcéves szünetre nem kényszerítette.<sup>10</sup> Mattis Teutsch a

<sup>10</sup> Az erre vonatkozó dátumok eltérőek. Brassóban 1933-ban volt az utolsó egyéni kiállítása. Lukász Irén 1950-es évekbeli feljegyzései szerint körülbelül 1932-ben hagyta abba az alkotást, de tudjuk, hogy munkái ezután még néhány kiállításon szerepeltek. Figyelmet érdemel az 1936-os, a nála harminc évvel fiatalabb Jules Perahimmel közös kiállítása (Almás Tibor, *A másik Mattis Teutsch*, Győr, Régió Art, 2001, p. 75). 1937-ben megjelent még néhány munkával Brassóban a német művészek kiállításán (Majoros Valéria, *Mattis Teutsch*, Budapest, Nalors

második világháború utáni években, az anyagihiány következtében, sokszor a cenzúra ellenére is kitartó alkotói kedvétől vezérelve, több korábbi festményére is ráfestett, újrahasznosítva a vásznakat.<sup>11</sup> Ezzel életművének jelentős részét eltüntette. Többek között olyan alkotásait is, amelyeket a művészettörténet a háború előtti alkotói periódusának elveszett darabjaiként tartott számon. A művész tehát az 1940-1950-es években saját döntésből ráfestett az 1927-1933 között készült festményeinek jelentős részére.<sup>12</sup>



Enteriőr Mattis Teutsch kiállításából, Reduta Terem, Brassó, 1933.

Az átfestést 2013-ban a MissionArt Galéria művészettörténészei, Kishonthy Zsolt és Jurecskó László fedezték fel. Röntgenfelvételeket készítettek, majd a jogutódok beleegyezésével úgy döntöttek, hogy feltáratnak az újonnan felfedezett festmények közül hetet. Az így restaurált képek azok a nagyméretű vásznakra megfestett „freskótervek” voltak, amelyek létezéséről addig csak az 1933-as brassói kiállítás enteriőrfotóiról lehetett tudni.<sup>13</sup> A

---

Grafika Kft., 1998, p. 189). Lukász Irén naplójában maradt egy rövidke idézet a visszavonulás időszakáról, amelyben arra a kérdésre, hogy mit csinált ezekben az években, az válaszolta, hogy csak „pipázott”. A kommunista ellenállásban aktívan nem vett részt, de a háború utáni önéletrajzában megemlíti, hogy illegalitásban működő kommunistákat bújtatott a házában.

<sup>11</sup> Nem lehet pontosan tudni, hogy hány képet festett át. A jelek alapján feltételezhető, hogy a háború utolsó éveiben, körülbelül 1942-től kezdődően egészen 1947-1948-ig rendszeresen átfestette képeit, de ez a későbbi években is előfordult. A vásznak hátán általában vannak jelzések, gyakran megjelenik az első kép címe, dátuma, vagy egy postabélyeg, amely megtévesztheti a datálásban a tájékozatlan szemlélőt. Van olyan kép is (a Brassói Művészeti Múzeum gyűjteményében), amelyen a vászon hátuljára átütött a benne rejlő kép. Jelen projekt keretében a bukaresti Optoelektronikai Intézzel partnerségben két festményt mi is átvilágítottunk a család hagyatékából, melyekben találtunk korábbi festményeket.

<sup>12</sup> Az eddig feltárt vagy átvilágított képek között nincsenek darabok a legkorábbi korszakokból, az *Érzetek* és a *Lelki virágok* közül, amelyek a két háború között a nemzetközi körforgásba is bekerültek. Amíg ezeket a korábbi munkáit még főleg olajjal festette, az átfestett képek már mind temperával készültek. Mattis Teutsch az 1930-as évek elejétől kezdődően élete végéig kiváltképpen temperával kísérletezett a festészetében.

<sup>13</sup> Ezekből az úgynevezett „freskótervekből” kevés vászonra festett, nagy méretű mű maradt meg. Egy több mint 30 darabot magába foglaló tempera-papír sorozatot őriz a sepsiszentgyörgyi Székely Nemzeti Múzeum. Egyes

Mattis Teutsch által átfestett korai figuratív konstruktivista képek az 1931-ben publikált *Kunstideologie [Művészetideológia]* című könyvének<sup>14</sup> publikálása idején készültek. Ebben a könyvben, az európai avantgárd számos művészehez hasonlóan, ő is megfogalmazta művészeti hitvallását. A művész elméleti programjával is megerősített festményei a restaurálás után úgy lettek nyilvánosságra hozva, mint az európai avantgárd jelentős alkotásai.<sup>15</sup> Az újonnan feltárt festmények 2013-as kiállítása kis sajtóvisszhanggal járt, amelyben a feltárás hírének nyugtázása mellett olyan vélemény is megjelent, amely megkérdőjelezte a törlés-restaurálás döntését.<sup>16</sup> A restaurátori etikának megfelelően azonban kivételes esetben megengedhető a visszafordíthatatlan beavatkozás, amennyiben az alsó rétegek komoly történelmi jelentőséggel bírnak és egyértelműen jelentősebbek mint a feláldozásra ítélt rétegek. A felszínre hozott művek szinte azonnal magángyűjteményekbe kerültek, majd 2015-ben, a Magyar Nemzeti Galéria kiadásában megjelent, Mattis Teutsch életművét népszerűsítő albumban szerepeltek további öt, 2014-ben felszínre hozott műalkotással együtt. A 19-20. századi magyar művészetet népszerűsítő albumsorozatban, „A magyar festészet mesterei” keretében megjelent múzeumi kiadványban a szerző, Jurecskó László az 1930-as évekkel lezárta az életmű érdemi bemutatását. A művész evolúcióját a restaurált festményekig alaposan követte, és ezekkel bezárólag nagy számban reprodukálta. Arra a konklúzióra jutott, hogy a művész programja az 1930-as évek elején ezekkel a művekkel csúcsonyosodott ki, és ekkor egyben véget is ért. A letörlésre ítélt, húsz évre kiterjedő utolsó alkotói korszakból csupán két kép és egy kurta, elmarasztaló megjegyzés jutott. Ezzel a populáris tudatban csak megerősítette a művészről korábban már kialakult képet. Habár ez a kis album jelentőségében elmarad az előbitől, mégis következetes folytatása annak a rendkívüli erőfeszítésnek, amellyel a MissionArt galéria művészettörténészei igyekeztek a Mattis Teutsch életművet felkutatni és elhelyezni az európai modernizmus történetében.<sup>17</sup> Ezt a munkát 2001-ben a budapesti Magyar Nemzeti Galériával és a müncheni Haus der Kunst-tal partnerségben rendezett, nagy monografikus kiállítások tetőzték be.<sup>18</sup> Ezek a kiállítások több kontinensen felkutatott magángyűjteményekből, romániai és magyarországi múzeumokból kölcsönzött, összesen 255 Mattis Teutsch művet állítottak ki (162 festményt, 27 szobrot, 66 grafikát és 144 dokumentumot). A kiállítási koncepció ezt egészítette ki további 44 műalkotással a *Blaue Reiter* körhöz tartozó művészekről (Vaszilij Kandinszkij,

---

kommentárok szerint a művész ezeket a képeit közterekre képzelte el, és abban reménykedett, hogy majd valamikor megvalósulhatnak. Ez a bizakodása azonban nem köthető semmilyen konkrét társadalmi megrendeléshez, hanem sokkal inkább a korszakhoz, amelyben létrejöttek. Az 1920-1930-as években gyakoriak voltak a nyugati köztereken is a murális képek, amelyek vagy állami, vagy magánvállalati megrendelésekre készültek. Az amerikai *New Deal* széleskörű freskófestési programja során a művészeti oktatásba is visszavették a temperát, amely az olajfesték javára kiszorult a korábbi programokból.

<sup>14</sup> Mattis Teutsch, *Kunstideologie - Stabilität und Aktivität im Kunstwerk [Művészetideológia - stabilitás és aktivitás a műalkotásban]*, Potsdam, Müller & Kiepenheuer Verlag, 1931.

<sup>15</sup> *Az Új Ember. Mattis Teutsch János újjászületett képei*, MissionArt Galéria, Budapest, 2013, sajtómappa [<http://www.missionart.hu/en/exhibition/az-uj-ember-mattis-teutsch-janos-ujjaszuletett-kepei/>] (10.12.2023).

<sup>16</sup> Sinkó István, „(F)eltűnt képek: kiállítás Mattis-Teusch János újonnan felbukkant képeiből.” *Új Művészet*, 2014. április 1.

<sup>17</sup> „Azon gondolkodtunk, hogy kit lehetne világhírűvé tenni, innen jött Mattis Teutsch.” Gréczi Emőke, Topor Tünde: „(...) Beszélgetés Jurecskó Lászlóval és Kishonthy Zsoltal, a több mint 25 éve együtt vezetett MissionArt Galéria tulajdonosaival.” *Artmagazin*, 85. sz., 2016. november 1.

<sup>18</sup> *Mattis Teutsch és a Der Blaue Reiter*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2001. március 14. - június 24.; *Mattis Teutsch un der Blaue Reiter*, Haus der Kunst, München, 2001. július 5. - október 7.

Franz Marc, Alekszej von Javlenszkij, Gabriele Münter és Wladimir von Bechtejff), amelyeket német múzeumoktól kölcsönöztek. A kiállításokat egy tekintélyt parancsoló album is kísértte, amely külön kiadásban jelent meg három nyelven,<sup>19</sup> és a reprodukciók és dokumentumok mellett tíz tanulmányt is tartalmazott. Ezekben magyar, román, osztrák és német szerzők elemzik Mattis Teutsch korai művészetének alakulását. Próbálják a dokumentumok hiányában rekonstruálni a művész lehetséges kapcsolatait a *Blauer Reiter* művészeivel, akikkel müncheni diákévei alatt közös hatások érték, majd berlini és párizsi útjait írják le, a *Nabis*, a *fauve*-ok, Gauguin, a szecesszió, futurista és más kiállítások hatását elemzik a művészetében; bemutatják a Kassák Lajos körül szerveződő magyar avantgárdal ápoltszoros kapcsolatát, amely végül fellendítette nemzetközi karrierjét; a Herwarth Walden által szerkesztett *Der Sturm* folyóirat köréhez fűződő kapcsolatait; a bukaresti avantgárd folyóirataiban és kiállításain való szereplését. Egyik tanulmány sem foglalkozik a művész késői korszakával. Ha egyáltalán röviden említésre kerül, csak értetlenség övezi, vagy árnyék vetül rá.<sup>20</sup> A kiállítás rendkívüli jelentőségét úgy a budapesti, mint a müncheni kiállítás vastag sajtó-mappája is tanúsítja. A magyar sajtóban talán a legerősebb kritikai olvasata az volt, hogy annak ellenére, hogy ezennel bebizonyosodott, a nagy európai mesterek társaságában nem csak, hogy nem csorbul, hanem megerősödik az az ismerői számára már evidenciaként kezelt elképzelés, hogy Mattis Teutsch nem egyszerűen epigonja nagy nevű kortársainak, hanem önálló és egyenértékű életművet alkotott, azzal, hogy a kiállítás mégis ezekhez igyekezett felzárkóztatni, egyfajta kisebbségi érzést is erősít a helyi közönségben a nyugati kánonokkal szemben.<sup>21</sup>

Az említett kiállításokon és monografikus albumokban a Rechnitzer-gyűjteményből választottak és reprodukáltak néhány művet, amelyekkel csupán sejtették az életmű folytatódását. Rechnitzer János figyelmébe a késői korszak művei Almási Tibor művészettörténész ajánlására kerültek, aki már évek óta kutatta, és alapos hiánypótló munkával igyekezett kiegészíteni az életmű feldolgozását annak utolsó szakaszával, mondhatni ellenszélben. Erről tanúskodik a könyve címe is, *A másik Mattis Teutsch*, melynek bemutatóját Almási szándékosan a 2001-es budapesti kiállítással egyidőben, a Magyar Tudományos Akadémia székhelyén tartotta. A Rechnitzer-gyűjteménybe került művek többsége a háború utáni újrakezdés első szakaszából valók, az 1942-1949 közötti időszakból. Amikor ezeket a képeket a győri gyűjtő a művész családjától, Brassóban megvásárolta, már lezárultnak volt tekinthető a folyamat, amelynek során vákuumszerűen kiszippantódott és

---

<sup>19</sup> Bajkay Éva et al. (szerk.), *Mattis Teutsch és a Der Blaue Reiter*, Budapest/Miskolc, MissionArt Galéria, 2001; *Mattis Teutsch and Der Blaue Reiter*, Budapest/Miskolc, MissionArt Gallery, 2001; *Mattis-Teutsch und Der Blaue Reiter*, München, Haus der Kunst, 2001.

<sup>20</sup> „Bármit tett - megpróbált alkalmazkodni is -, az elismerés és az annyira várt felfedezés hátralevő életében elmaradt. Pedig gesztusértékű kompromisszumokra is hajlamos volt...” Murádin Jenő, *Mattis Teutsch János életútja*, in. Bajkay Éva et al. (szerk.), *Mattis Teutsch és a Der Blaue Reiter*, Budapest/Miskolc, MissionArt Galéria, 2001, p. 21.

<sup>21</sup> „Tapasztalatból tudjuk azonban, hogy az ilyesfajta epizódok a külföldieknek szánt katalógusok - alkalmasint kötelező - kapaszkodói, ám egyes életművek tárgyilagos értékelésénél gyakran félrevezető, helyenként túlhangsúlyozott mozzanatok. A Mattis Teutsch-publikációk esetében is feltűnő az a szenvedélyes igyekezet, amellyel a szerzők a Kandinszkijjal történt esetleges személyes találkozás jelentőségét taglalják, jóllehet éppen ennek a tárlatnak az egyik tanulsága, hogy valójában inkább a századelő útkereséseinek párhuzamos kísérleteiről, a szellemi tartalmat az autonóm kép vizuális törvényeivel egyeztető, közös gyökerű, ugyanakkor mégis különböző festői attitűdről van szó.” Szücs György: „Egy ipariskolai tanár Brassóból.” *Műértő*, 2001. április.

privatizálódott minden olyan műalkotás, amely a korábbi, heroizált avantgárd periódusba volt sorolható. A korai művek iránti erős gyűjtői szenvedély olyan erővel dolgozott, hogy traumatikus tapasztalatokat is hagyott maga után.<sup>22</sup> A piaci kereslet növeléséhez tudatosan hozzájárult a művészettörténeti feldolgozás. De a művész absztrakt-expresszionista, illetve figuratív konstruktivista művei vélhetően ettől függetlenül is olyan lelkesedést hívnak elő a szélesebb közönség körében, amely a hamisítványok sokaságát eredményezi. Rajongói kópiák úgy a romániai, mint a magyarországi bolhapiaci hirdetések között állandóan megtalálhatóak, de az eredetieket helyettesítő hamisítványok még múzeumi leltárba is bekerültek.<sup>23</sup>

A MissionArt Galéria 2013-as felfedezése után a Rechnitzer-gyűjteményben található művek egy része is átvilágításra került. Kiderült, hogy azok között is több olyan kép van, amelyet a művész átfestett. A tulajdonos úgy döntött, hogy két kép esetében az alsó réteget választja. Így, a monografikus albumban további két restaurátori dokumentációt is publikálhattunk. Ezek közül az egyik a bécsi Belvedere által szervezett „Beyond Klimt. New Horizons in Central Europe [Klimt után. Új horizontok Közép Európában]” című modern művészeti kiállításon szerepelt 2018-ban. A valamikori monarchia területét átfogó kiállítás a modern művészet megállíthatatlan fejlődését hangsúlyozta a nemzetállamok és háborúk által politikailag fragmentált régióban, ezzel is igazolva tehát a feltárt Mattis Teutsch művek stabil helyét a nyugati művészettörténet univerzális értékrendjében.<sup>24</sup> A második műalkotás jelenleg restaurátori munkálat alatt van, ezért nem tudunk teljes reprodukciót mutatni róla. Ennek a felszínén látható kis kupacokba összeecsetelve a lekapart festmény elporladt festékrétege.

---

<sup>22</sup> Az 1989 utáni ínséges években, Romániában, a tulajdonos akarata ellenére kompromittálódott Lukász Irén Székely Erzsébetnek adományozott hagyatéka. Ebből a hagyatékából a tulajdonos tudta nélkül (ezzel családon belüli traumákat is okozva) vásárolták ki az értékeesebbnek tartott darabokat. Ennek következtében megsemmisültek olyan leltárok is, amelyeket Mattis Teutsch művésztársával, Lukász Irénnel közösen rendezett, és amelyek alapján a művész kívánságára bizonyos műveket egyben kellett volna tartani. Miklós Szilárd: *Saszet Ágnes videó interjú*, 2020.

<sup>23</sup> „Am văzut lucrările, în mod cert erau contrafaceri rudimentare ce era acolo și s-a mers pe substituție. S-au extras originalele și ca să fie la număr s-au substituit cu falsuri rudimentare”, explică Pavel Șușară. [„Láttam a műveket, határozottan kezdetleges hamisítványok voltak, ki lettek cserélve. Az eredeti műveket kivették, és annak érdekében, hogy a darabszám meglegyen, kezdetleges hamisítványokkal helyettesítették azokat.” – magyarázza Pavel Șușară.] Pavel Șușară, a Romániai Műértékelők Egyesületének elnöke az idézett cikkben a Marosvásárhelyi Múzeum gyűjteményében található hamisítványokra utal. [<https://turismistoric.ro/romania-raiul-hotilor-de-patrimoniu/>] (11.10.2020).

<sup>24</sup> Rechnitzer Zsófia: „*After 1918 Vienna was the periphery*” [1918 után Bécs volt a periféria], interjú Alexander Klee-vel, artportal.hu, 2018.08.18. [<https://artportal.hu/magazin/after-1918-vienna-was-the-periphery-interview-with-alexander-klee/>] (01.06.2022).



Mattis Teutsch, *Álom*, 1947, olaj-tempera, vászon, 146×81 cm, magángyűjtemény.  
A festmény törlése / az alsó réteg restaurálása alatt készített makrofotó, 2019.

## 2.

A törlést azonban, mielőtt még fizikailag megtörtént volna, több formában is rögzítette már az életmű. A törlés különböző formáiként értelmezhetjük a háború hatását, a cenzúrát, intellektuális ambíciókat, a mindent felperzselő gyűjtőszendélyt, vagy egyszerűen a hanyagságot. De különösen kitartó a szándékos elhallgatás volt, amely már a művész életében, a sztálinista rendszer gyakorlatba helyezése közben elkezdődött, és a művész halálát követően is folytatódott, ideológiai fordulatoktól függetlenül. Ennek egy olyan értetlenség az oka, amely a modern művészet egyik dichotómiája, és amelyet a realista és az absztrakt közötti ellentétpár fémjelez. Ennek az ellentétnek az elmélyítéséhez a kommunista mozgalom is hozzájárult, amelyben a művészet a közérthetőség elvárását követve reálpolitikai törekvéseknek rendelődött alá, majd az államszocializmus keretében az új tervgazdálkodás egyik szegmensévé alakult. Ezzel szemben nyugaton, a hidegháború alatt, az intézményesedő modern művészeti múzeumok kanonizáló tevékenységében az absztrakció felé tartó formai evolúció és a modern művész individualizmusa hangsúlyozódott, a társadalmi-politikai törekvéseket kiszolgáló realista művészet pedig a művészettörténet margójára került. Az absztrakt – realista ellentétpár azonban nem izolálható végérvényesen a művészeti autonómia vagy heteronómia oldalán, vagy a tartalom és forma merev elválasztásában, hiszen maguk a fogalmak is gyakran helyet cserélnek a század folyamán. Az absztrakt művészet kialakulásához is világhírnév szándék kapcsolódik. Malevics, Kandinszkij vagy Mondrian misztikus, teozófikus tanokból inspirálódva egy etikai következményekkel felruházott vizuális művészeti praxist fejlesztett ki. Ma már kevésbé tudatosítjuk, hogy ezek a művészeti

térhódítások egymástól függetlenül is az anyag spirituális interpretációját követték, ezoterikus, okkult forrásokból ihletődtek. Az aurális testeket osztályozó,<sup>25</sup> a telepátia lehetőségével kísérletező, szellemidéző szeánszok és gondolatok rendkívül divatosak voltak a századfordulón.<sup>26</sup> A művészek a szellemi és technikai közötti ellentétben, az önismereti gyakorlatok elmélyítésével és a tudományos felfedezések összetett hatása alatt, de kifejezetten művészeti eszközeikre támaszkodva igyekeztek egyfajta spirituális megújulást előkészíteni az emberiség számára. A *felvilágosodás ellaposodása* és a polgári kultúra közhelyessége elleni nietzschei lázadás szellemében, a materialista világ megújításának reményével merítettek a primitív civilizációk művészetéből. Egy elveszett ősi ösztönösség felélesztésével, a koncentráció képességének fejlesztésével és az *érzeteik* konkretizálásával próbálták helyettesíteni az ábrázolás tárgyi referenciáját. A gnoszticizmusban találtak további inspirációt, amely a világvallások egyesítésében vélte megtalálni az emberiség közös bölcsőjét. A föld spirituális evolúcióját, transzcendens kulturális fejlődését a kozmikus gondolkodással ötvözték. Mindezek a gondolatok beleszővődtek a német expresszionizmus szellemi hátterébe, amelynek irodalmában Mattis Teutsch is jártas volt.<sup>27</sup> Franz Marc, az expresszionizmus egyik vezéregyénisége, a társadalom megújításának lehetséges formáját látta a háború szinesztetikus tisztítóüzében. A háborús naplóját olvasva érzékletesen követhetjük, ahogy kezdeti lelkesedése a modern technológiával vívott háború mértéktelen pusztító erejével szemben elkeseredésbe fordul. Amíg kezdetben Európa szerte sokan az értelmiségiek közül is önkéntesen vonultak háborúba, a németországi szocialista munkásmozgalom jelentős része, amely ekkor a legszervezettebb volt Európában, eltávolodott a militarista és nacionalista arisztokrácia háborús céljait támogató szociáldemokrata párttól, és egyre inkább radikalizálódott. Ennek egyik következményeként a művészeti közegekben, az expresszionista művészek körében is érzékelhető volt egy eltolódás a „nihilista kalandvágy” és transzcendentális esztétika oldaláról a társadalmi aktivizmus irányába. A *Die Aktion* folyóirat háborúellenes fellépése inspirálta a magyar aktivizmus művészeit is, aminek Kassák első folyóirata, *A Tett* adott hangot. Ugyanakkor a művészetnek a „reprezentáció kényszere” alóli felszabadulása fokozatosan olyan forradalmi nyelvezethez vezetett, amelynek a valóságban nem volt már más megfelelője, mint a kommunista forradalom radikalitása. Nem véletlen, hogy a világot a művészetükkel átformálni igyekvő művészek az oroszországi forradalmat követően elsőként sorakoztak fel az *új világ* építéséhez. A magyarországi Tanácsköztársaság idején a forradalmi művészeti kiáltványt, amelyet a *MA* köre publikált, olyan művészek is aláírták, mint Mattis Teutsch, akiknek a radikalizmusa ekkor még kevésbé volt politizált. A szovjet konstruktivizmust is a forradalmi állam építésének részeként kellene értelmezni – hívták fel több alkalommal is a figyelmet a szovjet művészek és kritikusok a húszas évek során, különbséget téve a maguk konstruktivizmusa és a kapitalista országokban elterjedt verziók között. Az emigrációba kényszerült magyar aktivisták között egyesek a

---

<sup>25</sup> Annie Besant, Charles W. Leadbeater, *Thought-Forms [Gondolat-formák]*, 1901; Charles W. Leadbeater, *Man Visible and Invisible [Ember - látható és láthatatlan]*, 1902.

<sup>26</sup> Lásd a Kandinszkij művészetének ezoterikus forrásait elemző tanulmányt: Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting [A hangzó kozmosz - tanulmány Kandinszkij spiritizmusáról és az absztrakt keletkezéséről]*, Åbo, Åbo Akademi, 1970.

<sup>27</sup> Ezek a befolyások a vasfüggöny leeresztése után is megmaradtak Mattis Teutsch gondolkodásában. Könyvtárának fennmaradt részében voltak gnosztikus folyóiratok, Rudolf Steiner *euritmiáját* direkt módon beépítette az 1930-as évekbeli művészetelméleti írásaiba, és a magyar misztikus Schmitt Jenő Henrik egyik könyvének aláhúzatott példányát is őrizte.

dadaista tagadás után az *építés* idejét hirdették, mások nagyobb politikai elkötelezettséget követelve váltak külön.<sup>28</sup>

A húszas évek Németországában a művészet politikához való közeledése felerősödött. De a modern művészet nem ekkor érintkezett először a politikai avantgárral, hanem a realista művészetben. A realizmus az iparosított társadalmak kontextusában jelentkezett modern művészeti fejlemény.<sup>29</sup> Szűkített értelmezése megoszlik a figuratív-ábrázoló, naturalista akadémizmushoz közeli művészet és a kritikai művészet között. Politikai alkalmazása a legszegényebb társadalmi rétegek méltó ábrázolásának igyekezetében gyökerezik, de hivatalos, állami művészetté is formálódott különböző társadalmi osztályok szolgálatában. A realizmus azonban gyakran megjelent az avantgárd művészet kiáltványszerű önmeghatározásaiban, és külön fogalmat képez az absztrakt művészet diskurzív kereteiben is. Ezt a *realizmus*-fogalmat a kommunista kritika szisztematikusan támadta, aminek korai példája már Lev Trockij *Irodalom és forradalom* című könyvében is megtalálható, amelyben éppen a párt előregyártott koncepciójával szemben lép a művészet védelmére, magának a művészet létrehozásának a lehetőségét nevezve a forradalom végső céljának. Trockij ekkor még a Szovjetunió belüli viták közepette figyelmezteti az olvasót, hogy a szocialista küzdelmek politikai hagyománya, valamint a formabontó művészet radikalitása között, a történelmi események közelségéhez képest lényeges léptékbeli különbség van. Ha ezzel a különbséggel az új művészet nem számol, akkor csupán sekély realizmusra lesz képes. A kozmikus felérzésre alapuló és a „vulgáris valóság” mögötti, intuitív dimenziókba visszavezető *realizmus*-fogalmat a szocialista kritika tehát nem tűrte meg.<sup>30</sup> Mára azonban a realizmus körüli vita elveszítette egykori jelentőségét.

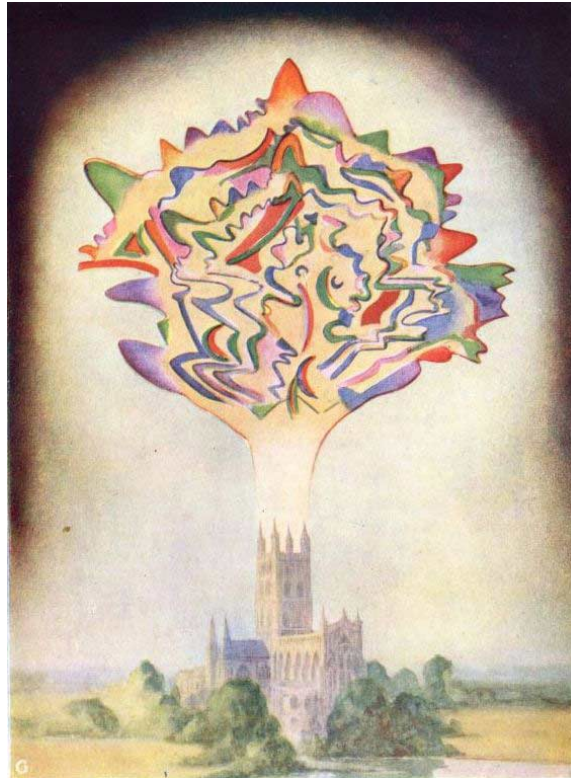
---

<sup>28</sup> Lásd: Lee Congdon, *Exile and Social Thought: Hungarian Intellectuals in Germany and Austria, 1919-1933* [Száműzetés és társadalmi gondolkodás: magyar értelmiség Németországban és Ausztriában, 1919-1933], Princeton University Press, 1991; Oliver Botar: „From the Avant-Garde to “Proletarian Art” The Emigré Hungarian Journals *Egység* and *Akasztott Ember*, 1922–23 [Az avantgárdtól a „proletárművészetig” Az emigráns magyar folyóiratok - *Egység* és *Akasztott Ember*, 1922–23].” *Art Journal*, 52. sz., 1993.

<sup>29</sup> Boris Röhl, *World History of Realism in Visual Arts [A realizmus világtörténete a vizuális művészetekben]*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2013.

<sup>30</sup> Ennek egyik példája Lukács György bírálata a Kállai Ernő elméleteiről. Lukács György, *Az absztrakt művészet magyar elméletei (1947)*, in *Kritikák és képek. Válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból 1945-1975*, Budapest, Corvina Kiadó, 1976., p. 56.





„Gounod zenéje”, illusztráció Annie Besant és C. W. Leadbeater  
*Thought-Forms [Gondolat-formák]* c. könyvéből, 1901.



A *Die Aktion* c. folyóirat VII. évfolyam, 39/40. számának borítója, Felix Müller metszetével, 1917. október 6.  
 Szöveg: „Mentsétek magatokat emberek”.

Mattis Teutsch egy 1948 körül feljegyzett előadás-vázlatában írja: „A realizmus a szocializmussal él és bukik.”<sup>31</sup> Miközben művészetével a második világháború után az absztrakt művészetből elindított figuratív realizmusnak egy rejtve maradt útján haladt előre, vele ellentétes irányban haladtak az amerikai *absztrakt expresszionista* művészek, akik közül többen is az amerikai *New Deal* murális festészeti programjában dolgoztak,<sup>32</sup> miközben egy autonóm modern festészet lehetőségét keresték.<sup>33</sup> Az Európával szembeni kulturális gátlásait és provincializmusát leküzdő, a nyugati kapitalista világot domináló amerikai kultúra sikeresen tette magáévá, és egyebek mellett Clement Greenberg elméleteiben juttatta végső konklúziókhoz a modern művészetet. A New York-i Modern Művészeti Múzeum (MOMA) 1929-es, vagy a *Museum of Non-Objective Painting [Tárgynélküli festészet múzeuma]* – a későbbi Guggenheim Múzeum – 1939-es megnyitása óta, főként a gazdasági elitiek ízlését tükrözve, több művészeti gyűjteményben is megjelent az absztrakt művészet. Ennek ellenére, az 1950-es évek elejének erősödő kommunistaellenes közhangulatában a modern művészet támogatói külön erőfeszítésekre kényszerültek, hogy elfogadtassák az amerikai közönséggel azt, hogy az absztrakt művészet nem kommunista jelenség.<sup>34</sup> Nem sokkal később a művészeti absztrakció, államilag kisajátítva és amerikaiként újracsomagolva, a kulturális fölény bizonyítékává vált a kommunizmussal szembeni ideológiai küzdelemben. Az amerikai *absztrakt expresszionizmus* az extrém individualizmus és egyéni szabadság szimbólumaként hidegháborús fegyverré változott a kommunizmus államilag kontrollált művészetével, a szocialista realizmussal szemben.

A kommunizmus nemzetközi terjeszkedésétől tartva, a kulturális stratégia kialakítása kiemelten fontosnak bizonyult az 1947-ben megalakult CIA [Központi Hírszerző Ügynökség] számára is.<sup>35</sup> A kommunista mozgalom a háború után történelmi csúcson volt Európában. Picasso és Léger, a modern művészet nemzetközi sztárjai nagyjából egy időben léptek be a

<sup>31</sup> Mattis Teutsch kézirat, Lukász Irén hagyaték, Székely Nemzeti Múzeum, Sepsiszentgyörgy.

<sup>32</sup> Jackson Pollock, Franz Kline, Arshile Gorky, Willem de Kooning, Lee Krasner, Adolph Gottlieb és sokan mások a WPA (Works Progress Administration) alkalmazottaiként murális festészeti megrendeléseken dolgoztak az 1930-as években. A New York-i művészek számára ez az államilag finanszírozott szociális foglalkoztatási program a megélhetésük biztosítása mellett egyben olyan felületet is teremtett, ahol találkozhattak egymással.

<sup>33</sup> „(...) during the greatest technological jump in history, we painted ourselves as a bunch of fiddling rustics. By the time we became social realists, we knew that American themes were not going to lead to a great national art. Not only because the themes themselves were hopelessly duplicitous, but because the forms we used to embody them have become hopelessly obsolete. Against consistent attack of Mondrian and Picasso we had only an art of half truths, lacking all conviction. (...)” [(...) a történelem legnagyobb technológiai ugrása közben egy csomó pepecselő parasztként festettük le magunkat. Mire szociál-realistákká váltunk, megtudtuk, hogy az amerikai témák nem vezetnek nagy nemzeti művészethez. Nemcsak azért, mert maguk a témák reménytelenül kétszínűek, hanem azért is, mert az ezeket megtestesítő formák már reménytelenül elavultak voltak. Mondrian és Picasso következetes támadásával összevetve a mi művészetünk csak a minden meggyőződés nélküli féligazságokból állt. (...)]. Részlet egy, a háború utáni amerikai (New York-i) művészetet bemutató dokumentumfilm Philip Leider által írt prológusából. Emile de Antonio, *Painters Painting [Festők Festménye]*, 1973.

<sup>34</sup> Alfred H. Barr Jr.: „Is Modern Art Communistic? [A modern művészet kommunista?]”, *New York Times*, 1952, december 14.; Thomas Hess: „Is Abstraction Un-American? [Az absztrakció amerikaiatlan?]” *ARTnews*, 1951 február.

<sup>35</sup> Az amerikai titkosszolgálatok ekkor még mindig gyerekcipőben jártak a brit vagy az orosz kémiszolgálatok fejlettségéhez képest. Az amerikaiak kénytelenek voltak felzárkózni az ideológia mérkőzés területén is, ezért a háború után még romokban heverő Európában folyóiratot indítottak, komolyzenei koncerteket és modern művészeti kiállításokat támogattak. Lásd: Frances Stonor Saunders, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters [A kulturális hidegháború: A CIA és a művészeti-irodalmi világ]*, New York, The New Press, 1999.

francia kommunista pártba.<sup>36</sup> Ugyanekkor csatlakozott Mattis Teutsch is a román kommunista párthoz, 1947-ben. Amíg a párt Romániában a háború végén még alig pár száz tagot számlált, és csak a szovjet katonai megszállás alatt vette kézbe a hatalmat, a francia kommunista pártnak 1 millió tagja és az ellenállásban betöltött szerepe miatt rendkívüli társadalmi presztízse volt, hasonlóan az olasz kommunista párthoz. A gyorsan állandósuló hidegháborúban a modern művészetnek erős szimbolikus szerep jutott, így az értelmiség megszerzése kulcsfontosságú stratégiai elem volt. A CIA számára a liberális baloldal titkos támogatása bizonyult a leghatékonyabbnak abban az ideológiai küzdelemben, amely az 1950-es évek második felére földrajzilag végérvényesen kettéosztotta a nemzetközi kommunista mozgalmat.<sup>37</sup> A mccarthyizmus primitív boszorkányüldözése már csak megzavarta azokat az erőfeszítéseket, amelyek során a CIA titkon támogatta baloldali, de Szovjetunió-ellenes értelmiségieket. A szocialista realizmus a modern művészet szükséges ellentétpárjaként rögzült a köztudatban. Máig tartja magát az a megszegyenítő erejű konszenzus, amely a szocialista realizmust nem művészetként, hanem propagandaként tartja számon. Miután a geopolitikai konfliktus mára eldőlt, a modern művészet negatív ellentétpárjaként a szocialista realizmus a művészet definícióján kívül került.

A hidegháború alatt megcsontosodott esztétikai ideológiák befolyásolták Mattis Teutsch művészetének fogadtatását is. A közöttük lévő ellentétet a Mattis Teutsch életmű teljes komplexitásában rögzíti. Feldolgozásában olyan nagy a kontraszt a közönség „modern” művészetbe való beavatásának igyekezte és a szándékos felejtés között, hogy a többszöri újrafelfedezés és lelkes igazságtétel ellenére még mindig életmű nélküli szerző maradt. Ezért a helyzetért mondhatni Mattis Teutsch maga is felelős. Habár az alkotás szabadságát élete végéig fenntartotta magának, a Szovjetunió befolyása alatt berendezkedő szocialista-kommunista rendszer értetlensége és cenzúrája ellenére is kitarzott bizonyos fundamentális alapok mellett. Abban a meggyőződésben dolgozott, amelyet már a húszas-harmincas években megfogalmazott egyéni program-könyvében, a *Művészetideológiában*. Azt gondolta, hogy a művészetnek az „új embert” közösségi tudatában kell életre hívnia,<sup>38</sup> hogy a tudomány által dominált modern fejlődés utópikus ígérete csak akkor válhat valósággá, ha a társadalom teljes egésze egyszerre tud fellépni egy magasabb szellemi dimenzióba, egy új civilizációba.<sup>39</sup> Ebben a törekvésében azonban a háború utáni években már szükséges partnerének tekintette a szocialista rendszert, amely azzal a történelmi küldetéssel ragadta meg a hatalmat, hogy a legnagyobb többség nevében és annak érdekében modernizálja a világot. A háború utáni új világ építésében elfogadta a proletariátus forradalmi szerepét. Azt gondolta, hogy a *tabula rasa* kultúrájában, a kommunista rendszerben fontos szerep jut a művészetnek, amelyet csak akkor tölthet be, ha megtarthatja eszközeinek szabadságát. Művészeti hitvallását a halála előtt

---

<sup>36</sup> Picasso 1944-ben lépett be a pártba. Léger egy évvel később, amerikai tartózkodása alatt döntött úgy, hogy csatlakozik. Tristan Tzara, az ellenművészet önjelölt vezetője 1936-ban csatlakozott, majd 1956-ban, Magyarország szovjet invázióját követően lépett ki.

<sup>37</sup> Érdemes megjegyezni, hogy az Amerikai Egyesült Államok Kommunista Pártja a sztálinista rendszer bűneinek 1956-os leleplezését követően indult bomlásnak, amiből soha nem tudott felépülni. Ugyanígy, az 56-os magyar forradalom leverése tömeges kilépést indított el az FKP-ban és az OKP-ban is.

<sup>38</sup> Kassák Lajos írásaiban ez a „kollektív egyén,” amelynek megszületésénél a művészetnek kell bábáskodnia.

<sup>39</sup> Ezek a kifejezések ellentmondanak a történelmi materializmus doktrínáinak. Misztikus, spirituális nyelvezetük az absztrakt művészet genealógiájához tartozik, amelyet a kommunista kritika kegyetlenül megbírságot. Ennek ellenére ezek a befolyások megmaradtak és beépültek Mattis Teutsch gondolkodásába az államszocializmus bezárult határai mögött is.

nem sokkal újra megfogalmazta a „konstruktív realizmus” téziseiben.<sup>40</sup> Ezzel a Szovjetunióból exportált állami művészetet, a szocialista realizmust próbálta új alapokra helyezni, és a saját munkáival szerette volna példázni a módszert. Konstruktivizmusa azonban lényegesen különbözött a húszas évek szovjet példájától. Ameddig az előbbi a művészetet a szovjet iparban szerette volna feloldani, addig Mattis Teutsch konstruktivizmusa, a művészet legerősebb konvencióját erősítve, a táblakép síkjából kiindulva kívánt egy olyan belső konstrukciót nyújtani, amely a nézőt érzéki tapasztalatán keresztül készíti fel az előtte álló történelmi feladatra. Az erős, mondhatni messianisztikus alkotói szuverenitás és a strukturálisan beágyazott, pártos realizmus azonban ellentmondásos maradt, és az ellentétes episztemikus keretekben a mai napig értelmezhetetlen. De az individualitás és militáns közösségi tudat közötti ellentétet nem csak a valóság értelmezésében, hanem magukban a művészeti alkotásokban kell keresnünk. Ezek olyan kézműves minőségben létrehozott, gondolatilag kikristályosodott művek, amelyek a saját személyének nyújtanak biztos menedéket az elidegenedéssel szemben. Ennek a programnak az életmű kezdeti szakaszában is megtalálhatóak már az ismérvei.

Adorno után mondhatjuk, hogy a modern művész elveszítette a hatalmat a technológiával szemben, ezért programot csinált ebből a veszteségből.<sup>41</sup> Mattis Teutsch programja is – anélkül, hogy túlságosan csorbítanánk a tömör megfogalmazással – ilyen menedék a modernitás illúzióromboló tapasztalatával szemben. Ezt a kézművesség reményteli munkájára alapozza, amelyet az *arts and crafts* hagyományból sajátított el, és amely végigkíséri alkotói pályáját. Ezzel az utolsó történelmi stílussal, amely a századfordulón még egyszer megpróbált kupolát feszíteni a nyugati világ fölé *szecesszió*, *art nouveau*, *Jugendstil* néven, már egészen fiatalon érintkezett. *Art nouveau* stílusban megmintázott tárgyért már középiskolás korában is készített, tehát mondhatni gyerekkori stílus ez a számára, amely a müncheni diákévei alatt még mélyebben meggyökerezhetett benne. A müncheni Akadémia, ahol 1904-1905 között tanult, Párizst követően a leghíresebb volt Európában. Sok erdélyi, brassói művész utazott ide tanulni.<sup>42</sup> München az akadémiai hagyomány mellett a „fiatalság városa” (*Stadt der Jugend*) nevet viselte a századfordulón. Az itteni diákéveket a város szecessziós művészete döntően befolyásolhatta, hiszen a város építészetét és a folyóiratait, modern kiállítási szalonjait a szecesszió dominálta.<sup>43</sup> A német expresszionizmus müncheni

---

<sup>40</sup> Mattis Teutsch, *Gondolatok a művész alkotói munkájáról szocializmus korában. A forma, annak a témához való igazítása és konstruktív-realista társadalmi szellemben való megjelenítése*, 1959-1960.

<sup>41</sup> „The subject, conscious of the loss of power that it has suffered as a result of the technology unleashed by himself, raised this powerlessness to the level of a program and did so perhaps in response to an unconscious impulse to tame the threatening heteronomy by integrating it into subjectivity’s own undertaking as an element of the process of production.” [Az alany, tudatában annak, hogy az általa felszabadított technológia javára elvesztette a hatalmát, ezt a tehetetlenséget program-szintre emelte, és ezt talán egy olyan tudatalatti késztetésre tette, amely által a szubjektivitásának saját vállalkozásába, mint a termelési folyamat egy elemébe integrálva megszelídíthette a fenyegető heteronómiát.] Theodor Adorno, *Aesthetic Theory [Eszétikai elmélet]*, London, Bloomsbury, 2013., p. 33. Első kiadás: *Asthetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970.

<sup>42</sup> Radu Popica (szerk.), *Arta Braşoveană interbelică [A háború közötti brassói művészet]* (kiállítási katalógus), Brassó, Editura Muzeului de Artă Braşov, 2016., p. 180. A brassói művészek tanulmányait bemutató grafikon szerint az 1918 előtti időszakban a művészek egyharmada Münchenbe, a többiek – arányosan csökkenő százalékban – Budapestre, Bécsbe, Berlinbe és Párizsba mentek.

<sup>43</sup> Database of Modern Exhibitions (DoME) European Paintings and Drawings 1905-1915, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien. A müncheni kiállítások listája: <https://exhibitions.univie.ac.at/place/tgn/7004333> (10.12.2023).

vonulatára erősen hatottak a természetből merített élmények, ellentétben például a *Die Brücke* csoporttal, ahol sokkal erősebb az urbánus környezet hatása. Hubertus Gaßner alapos tanulmányban elemzi azokat a közös hatásokat, amelyek a művészt a pályája kezdetén befolyásolták, és amelyek egyenlő módon a *Blaue Reiter* művészeire is hatottak, akik néhány év eltéréssel, nagyjából egy időben tartózkodtak a Münchenben.<sup>44</sup> Ezekben az években Mattis Teutsch gondolkodását is egészen biztosan meghatározta a szépművészetet és kézművességet egyesítő *Jugendstil*. William Morris-kiállítást a *Phalanx*<sup>45</sup> művészeti csoport is rendezett korábban, és elméletei valószínűleg ismertek voltak Mattis Teutsch előtt is. Morris az ipari munka elidegenítő hatásával szemben a kézművesség felszabadító erejét hirdette. A tanulmányairól hazatérő művész első érett korszaka csupán néhány évet váratott magára. A brassói táj vonalaiból kiindulva egyfajta antropomorfizált természetábrázoláson keresztül jutott el fokozatosan az absztrakcióhoz. Az ipari termelést visszatükröző szerialításban „gyártotta” élete végéig az alkotásait. Kezdetben egyedi címet is ritkán adott munkáinak, leggyakrabban csak *kompozíciónak* nevezte őket. Alkotása egyes fázisainak csak utólag adott nevet, amelyek közül az absztrakt munkáit magába foglaló *Érzetek* és *Lélekvirágok* lettek a legismertebbek. A tízes években a természetből, majd a húszas évek közepétől a technológiából inspirálódott absztrakt műveiben azonban folyamatosan megjelent és a ritmusosan ismétlődő verziókba újra beleveszett az emberi alak.

A második világháború után, a polgári művészet önreferencialitásából és a művészeti akadémizmusból való előre menekülés kényszerétől megszabadulva, olyan helyen találta magát alkotóként, ahol a pályáján összegyűjtött minden tudását, az akadémikus művészettől az absztrakt expresszionista képekben megérlelt tapasztalatokig, szabadon használhatta az egyetemes emberi kultúra örököseként fellépő proletariátus által és annak nevében formált új világban. Habár az osztályharc iránt mindvégig érzéketlen maradt, művészetében a szellemi és fizikai munkások egységét hirdette, ezzel a munkamegosztás elidegenítő hatása ellenében a teljes ember eljövételét sürgette. Olyan avantgárd művészeti csoportosulásokhoz tartozott, mint a *Die Abstrakten* és a *Kölner Progressive*, amelyek az absztrakt művészetet az 1920-1930-as években politikailag felzárkóztatták a progresszív szocialista küzdelmek mellé.<sup>46</sup> Az erősen intellektualizált és a fizikai erejét féken tartó munkás ötvözeteként vizionált „új emberét” Mattis Teutsch azonban a saját személyéhez zárkóztatta fel, más avantgárd művészekhez hasonlóan önmagát téve meg az új ember mércéjének. A háború után a figuratív konstruktivizmussal megszakadt programját anatómiai tanulmányokkal indította újra. Művésze azonban nem válhatott a művészeti oktatásban modellé, annak ellenére, hogy a modern művészeti és akadémiai kánonok keveredéséből kialakult művészeti oktatás dominálja ma is a romániai művészképzést. Ennek legkiválóbb mesterét tehát, aki egy személyben ötvözte és művészetében meghaladva egyéni ideológiává alakította a hagyomány és kreativitás küzdelmét, a fiatal művész generációk nem ismerhették meg, nem tanulhattak példájából. Halála után pedig az új generációk progresszívebb művészei számára már nem is volt kecsegtető az általa képviselt, kézművességre alapuló alkotói modell. A modern

<sup>44</sup> Hubertus Gaßner, *Mattis Teutsch és a Der Blaue Reiter*, in: Bajkay Éva et al. (szerk.), *Mattis Teutsch és a Der Blaue Reiter*, Budapest/Miskolc, MissionArt Galéria, 2001, pp. 37-62.

<sup>45</sup> A *Phalanx* művészeti csoport 1901-1904 között működött Münchenben. Alapító tagja és vezetője Kandinszkij, aki több művészeti csoportosulás alapításában vett részt a városban, úgy mint a *Neue Künstlervereinigung München* és a *Blaue Reiter*.

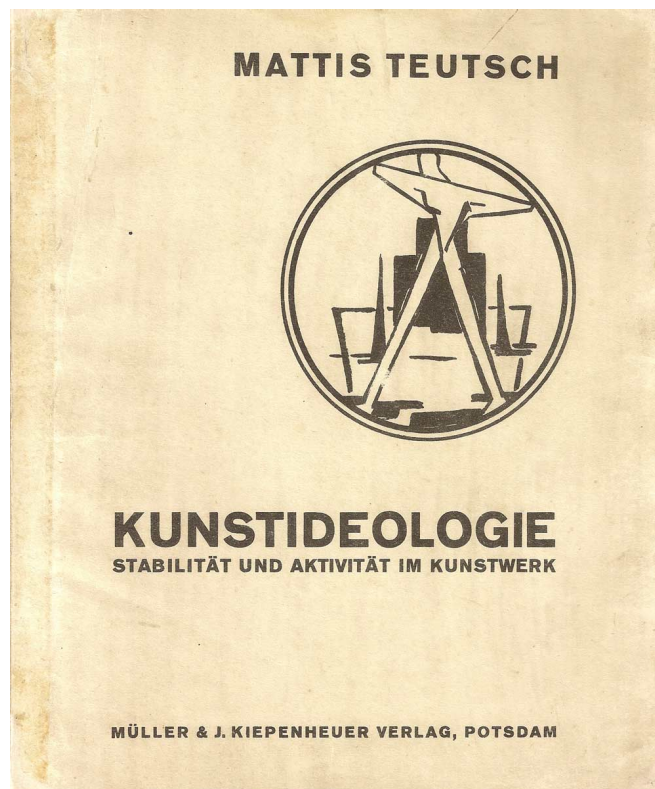
<sup>46</sup> Vernon L. Lidtke: „Abstract Art and Left-Wing Politics in the Weimar Republic [Absztrakt művészet és baloldali politika a Weimari Köztársaságban].” *Central European History*, Vol. 37, No. 1 (2004), pp. 49-90.

művészetben elhalványult a világ megváltásának reménye. Mattis Teutsch az egyik utolsó olyan művész volt, aki még optimista lelkesedéssel állt a modernizáció mellé. A „nagy narratívák bukásával” egyre inkább a kritikai attitűd, a *szerezőség halála* és egyfajta negatív potencialitás hangsúlyozódott a nyugati művészetében, miközben a szocialista Romániában a hatvanas éveket követően a továbbra is államilag támogatott szocialista realizmus, és egy formailag liberálisabb, de voltaképpen anakronikus modernizmus vált normává. Ez a művészet sokak szemében összetéveszthető azzal a rendhagyó szocialista realizmussal, amit Mattis Teutsch művelt az élete végén. A különbséget elsősorban a generációs eltérésekből adódóan kell hangsúlyozni, hiszen az ő művészi pályája nem a szocialista rendszerben kezdődött – a háború végére, az alkotás újratekintésekor Mattis Teutsch már betöltötte 60-ik életévét. Másrészt viszont Mattis Teutsch formalizmusát a rendszer politikai okoknál fogva marginalizálta, mivel művészete a Szovjetunió szocialista akadémizmusával nem volt kompatibilis. Ezzel ellentétben a „desztalinizációt” követően a modernista nyelvezet rehabilitációja a művészet politikai amortizációjával járt együtt. Habár művészetében az optimista, lelkesítő szándékról soha nem mondott le, megrökönyödéssel kellett fogadnia az elítélést és megbélyegzést. A szocialista realizmus édeskés, hősi romantikájával szemben azonban az ő emberábrázolásai formailag erősen tipizáltak és elidegenítően hatnak. Ezekkel a munkás-paraszt rétegeknek nem tudott a saját helyzetükre nézve, a szocialista modernizáció és erőltetett iparosítás kontextusában megbékítő önképet nyújtani. Késői művészetének néhány fázisa a korszellemet idéző illusztrációs stílusokra emlékeztet, mintha a művész a populáris ízlés ismerőségén keresztül akarná megszólítani a nézőt, alakjai mégis intellektualizált idegenséget sugallnak. Máshol zavarba ejtő módon keveredik bennük a klasszicizáló akadémizmus és a naiv művészetből vett inspiráció. Ezekben a képeken a koherens perspektivikus teret assemblage-szerű kompozíciókkal helyettesítette, amelyeket az ipari termelést imitáló összeszereltség jellemez. A fragmentált perspektíva ellenére olyan autonóm egészbe zárt műveket alkotott, amelyeken a modern művészetből vett síkszerűség hangsúlyozásával juttatja kifejezésre a képek tárgyi jellegét. Aszkétikus módszerességgel vetette magát alá az önmaga által fejlesztett termelési módnak, és ebben a gépiesen ismétlődő gyártási folyamatban talált menedéket. Saját kézművességén keresztül követelte meg a helyét a nagyobb társadalmi egészben. Művészetének végső célját azonban az alkotási folyamaton kívül, a néző alkotóerejébe helyezte. Ezzel azt is keretezni próbálta, amit ő maga művészként megértett, élete során magáévá tett. A folyamatos alkotással olyan etikai modellt szeretett volna felmutatni, amellyel a befogadót, a szocializmus emberét a saját életében felkészítheti önmaga sorsának alakítására.

Mattis Teutsch utolsó alkotói korszaka a hidegháborús konfliktus kialakulásakor, a nyugati kapitalista és szovjet kommunista nagyhatalmak gazdasági versengése közepette jött létre. A hosszú időre állandósult geopolitikai konfliktus ellenére egyik oldal sem sértette meg a Jaltai egyezmény után meghúzott határokat. Feltételezhető, hogy belső hatalomtechnikai okokból mindkét félnek megfelelő volt ez az állapot, aminek a következtében azonban az ideológiai küzdelem, s vele a művészet instrumentalizációja is felerősödött. A kialakult megkérdőjelezhetetlen ellentétek kontextusában Mattis Teusch művészetének belső ellentmondásai is hozzájárultak ahhoz, hogy életműve megközelíthetetlenül váljon. A teljes életmű, most már fogadtatásának történetével együtt, olyan örökségként maradt meg számunkra, amely a modern művészet autonómiájának és heteronómiájának eddig nem vizsgált, ám rendkívül gazdag forrása.



*Politische Konstruktivisten – Die „Progressiven“ 1919-1933 [Politikai konstruktivisták – A (kölni) „progresszívek” 1919-1933] c. kiállítás katalógusa, (Nyugat)Berlini Művészeti Akadémia, 1975.*



Mattis Teutsch, *Kunstideologie. Stabilität und Aktivität im kunstwerk*, Potsdam, Müller & Kiepenheuer, 1931.

### 3.

Alkotói munkája, mint meghatározó fix ponthoz, a szülővárosához, Brassóhoz köthető. Tanulmányai és szakmai célú utazásai után folyamatosan ide tért vissza. Először a párizsi útját megszakítva sietett haza 1909-ben, hogy elvegye első feleségét, Borsos Gizellát. Végleg az első világháborút követően, 1919-ben költözött haza Budapestről. A magyarországi Tanácsköztársaság bukása után a magyar művészeti avantgárd, amelynek köreiben ő is tevékenykedett, és amely művészeti forradalmával a kommunista forradalom mellé szegődött, rejtőzködésre kényszerült. A legtöbben a közeli Bécsbe emigráltak és ott folytatták kiadói tevékenységüket. Mattis Teutsch Brassóból tartotta velük a kapcsolatot, kiadványaikban egy ideig még publikálta metszeteit, követte a politikai elköteleződés és művészeti avantgardizmus kapcsán kibontakozó vitáikat, Bécsben ő is kiállított. A trianoni békeszerződést követően a feje fölött húzták meg az új határokat, és saját otthonában az Osztrák-Magyar Monarchia legkeletibb csücskéből végérvényesen Nagy Románia közepén találta magát. A húszas évek alatt azonban, szerény gazdasági helyzetéhez mérten, még aktívan tudta működtetni nemzetközi kapcsolatait. A *Der Sturm* folyóiratban leggyakrabban publikált,<sup>47</sup> a *Der Sturm* Galériában az egyik leggyakrabban kiállított magyar művész volt. Rendszeresen utazott Berlinbe, munkái szerepeltek a Herwarth Walden vezette galéria nemzetközileg is utaztatott kiállításain. Ezekben az években több németországi művészeti csoportosulás tagja lett<sup>48</sup>, még egy művészeti szakszervezet sorába is belépett<sup>49</sup>, és kereste a kapcsolatot a Bauhaus-zal is. Szorosra fűződött a viszonya a bukaresti avantgárd művészeivel. Jelenléte állandóvá vált a román főváros avantgárd kiállításain és folyóirataiban,<sup>50</sup> amelyek újabb lehetőséget biztosítottak számára a nemzetközi szereplésre. Ezekben az években egyéni és csoportos kiállításokon szerepelt Budapesten, Bukarestben, Chicagóban, Rómában, Bécsben, Párizsban és Moszkvában. Rendszeresen bemutatkozott otthon is, brassói és kolozsvári kiállításokon, majd a nagy gazdasági válság következtében, 1929 után, a külföldi útjai helyett nyaranta Nagybányára kezdett el járni. A náci hatalomátvételt közvetlenül megelőzően azonban egyre agresszívebbekké váltak a művészek elleni támadások Németországban. 1933-tól művésztársainak munkáit „elfajzott művészetként” tették közzemlére, múzeumi gyűjteményekből elkobozták, megsemmisítették vagy eladták. Mattis Teutschot ez időben ráadásul súlyos betegség kínozza, és mint kozmopolita, progresszív beállítottságú művészt a brassói szász közösség is kiközösítette. Az extrém reakció eluralkodása közepette a második világháború alatt alkotói munkája szünetelt.

---

<sup>47</sup> Bartha Miklós, László Károly, *Magyar művészek és a Sturm Berlin 1913-1932 / Die ungarischen Künstler am Sturm Berlin 1913-1932*, Basel, Galerie von Bartha / Budapest, Panderma Kft. - László Károly, 1998.

<sup>48</sup> Az 1928-as *Grosse Berliner Kunstausstellung [Nagy berlini művészeti kiállítás]* katalógusa alapján: „Mitglied der "Abstrakten", Internationale Vereinigung der Expressionisten, Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten” [a "Die Abstrakten", expresszionisták, futuristák, kubisták és konstruktivisták nemzetközi szövetségének tagja]; a művész életrajza alapján az *A bis Z* csoporttal is együttműködött. „A bis Z: Organ der Gruppe Progressiver Künstler, Köln” [A-tól Z-ig: a *Progresszívek* nevű művészeti csoportosulás orgánuma, Köln]; a *Novembergruppe* tagja. Lásd: Almási Tibor, *A másik Mattist Teutsch*, Régió Art, Győr, 2001., p. 98.

<sup>49</sup> Reichswirtschaftsverband Bildender Künstler Deutschlands [Németországi Vizuális Művészek Országos Gazdasági Egyesülete]. Lásd: Bajkay Éva et al. (szerk.), *Mattis Teutsch és a Der Blaue Reiter*, Budapest/Miskolc, MissionArt Galéria, 2001., p. 91.

<sup>50</sup> *Punct, Contemporanul, Integral*.



A háború utolsó éveiben, az 1940-es évek elejétől aktívan részt vett az új intézményrendszer építésében. Megszervezte a brassói művészek első szakszervezetét, amely saját lakásán ülésezett. Ugyancsak a lakásán Szabad Művészeti Akadémiát is indított, amelyet minden művészeti pálya iránt érdeklődő fiatalnak, munkásnak hirdettek az újságok. Nyilvános előadásokat tartott a modern és avantgárd művészetről, gyárlátogatásokat és csoportos kiállításokat szervezett, kapcsolatot tartott az országos szervezetekkel, a helyi újságban publikálta az új kornak szánt művészeti kiáltványát.<sup>51</sup> A háború utáni első egyéni kiállítása rendkívül pozitív sajtóvisszhangot kapott. Ebben egy olyan különálló sorozatot állított ki, amelyet rövid idő alatt festett meg. Ezt a sorozatát a művészettörténet „realista tartalmú, szürrealis felépítésű” képekként emlegeti. A valóban álomszerű, fénytel telített képeken gyakran megjelenik a művész is, amint az új világ körülötte zajló építésén kontemplál. Az akadémikus kánonokat, a naiv művészetből vett inspirációt és az absztrakt, modern művészet tapasztalatait teljesen egyedien ötvöző festményeket a művész közeli ismerősei viszont már szkeptikusan fogadták. Barátja és levelezőtársa, a Kolozsváron élő Bálint Zoltán, pszichológus, újságíró és műkedvelő, aki gyakran segített neki kolozsvári kiállításainak megszervezésében, azt mondta ezekről, hogy „ma már nem lehet így festeni”. Mattis Teutsch nevetve ment szembe a barátja kritikájával. A modern művészetbe beavatott, progresszív ízlésű Bálint Zoltán (expresszionista stílusban megfestett portréja ma is ott lóg örökösei falán), valószínűleg nem tudta a saját esztétikai műveltségén kívül értelmezni a kései Mattis Teutsch disszonanciáit. A művész fia, Mattis János, aki szintén művészi pályára állt, egy adott ponton arra kérte az édesapját, térjen vissza korábbi kompozícióihoz. Javasolta, hogy készítsen legalább vázlatokat, mert azokat ő nagyon szívesen megfestené.

A modernista autonómia és a szocialista realizmus e rendkívüli kombinációja azonban nem maradhatott meg a nyilvánosságban sokáig. A különböző regionális kezdeményezések szovjet mintára központi vezetés alá kerültek, állami intézményrendszerbe strukturálódtak. A párt mint a társadalom politikai és egyetlen avantgárdja az ellenőrzése alá vonta a művészetet is. Így a Szovjetunióból importált szocialista realista módszert is egyre nagyobb bürokratikus buzgalommal és nyilvános ellenségeskedéssel követelték meg a művészekről. De amíg a „helyes” módszer megértése nagy zavart keltett a művész társadalomban, Mattis Teutsch szocialista modernizmusával a korát megelőző avantgárd arisztokratizmussal tevékenykedett. A román avantgárdból ismert művésztársaihoz, Max Herman Maxy-hoz, vagy Jules Perahimhoz hasonlóan ő is vezető szerepet vállalt. Mattis Teutsch alkotói módszere azonban nem váltott át illusztratívba és az említett művészekhez képest<sup>52</sup> mindvégig a

---

<sup>51</sup> A monogrammal publikált szöveget Almási Tibor azonosította. M: „Új idők – új művészet”, *Népi Egység*, II. év., 248 sz., 1945. november 3., p. 2.

<sup>52</sup> Max Hermann Maxy a relatív liberalizáció kontextusában rendezett, 1965-ös retrospektív kiállításán kihagyta a szigorú szocreál korszakát. Jules Perahim, aki militáns szocialista realizmusával csinált magának karriert, az 1969-es emigrációja után szürrealista lett Párizsban. Lásd: Irina Cărbăș: „Un realism socialist avangardist. M. H. Maxy, Jules Perahim, Hans Mattis Teutsch în epoca postbelică” [Egy avantgárd szocialista realizmus. M. H. Maxy, Jules Perahim, Hans Mattis Teutsch a háború utáni korszakban], in. Irina Cărbăș, *Realismul socialist cu fața spre trecut. Instituții și artiști în România: 1944-1953 [Szocialista realizmus a múlttal szemben. Intézmények és művészek Romániában: 1944-1953]*, Kolozsvár, Idea Design & Print, 2017., pp. 173-227.; Irina Cărbăș: „Avangarda românească în viața de dincolo. M. H. Maxy – pictor comunist” [A román avantgárd a túlvilágon. M. H. Maxy – kommunista festő], in. Anca Oroveanu, et al. (szerk.), *Arta în România între anii 1945-2000. O analiză din perspectiva prezentului [Művészet Romániában 1945-2000 között. Elemzés a jelenkor szemszögéből]*, Bukarest, Colegiul Noua Europă / Editura UNARTE, 2016., pp. 36-51.

tapasztalati intelligenciájára támaszkodva, programja filozófiailag végiggondolt fázisait valósította meg. Külön figyelmet érdemel, hogy elméletet is írt művészetéhez, habár ezt már nem publikálhatta, hiszen a művészeknek az elméletírás nem volt már megengedett a sztálinista diktatúrában. A kialakult zavarban más, korábban is szocialista érzékenységű művészek is megjegyezték, mint például Nagy Albert, hogy „a művészetet összetévesztik a témával,” és hogy hagyni kéne a művészeket dolgozni. Mattis Teutsch munkásságában is érzékelhető a szocialista realizmus befolyása az 1949-1951-es években, amikor közelebb került egy naturalista ábrázoláshoz, de egyéni megoldásait csak az nem látja, aki a történelmi időszakot is szőnyeg alá akarná seperni, amelyben alkotott. Mattis Teutsch mindvégig olyan reményteli, autopoietikus munkát végzett, amelynek kulcsát már fiatalon megtalálta, és amelyet mindig a század történelmi jelenéhez, aktualitásához adaptált. Gondolkodása és művészetének evolúciója rendkívül sajátos, a formalizmus vádja így elkerülhetetlenül őt is megbélyegezte. 1949-ben zsúrizték ki először egy munkáját<sup>53</sup>, majd egy ideig háttérbe szorították. Egy sokat ismételt visszaemlékezés szerint, egy brassói tárlat szervezői, akik nagyrészt a város fiatalabb művészgenerációihoz tartoztak, egy ajtó nyílása mögé akasztották a festményét. Ez különösen meglepő, ha arra gondolunk, hogy az idősödő mester majdnem minden fiatal brassói származású művész tanára lehetett a Faipari Líceumban, ahol 1909-től kezdve egészen a nyugdíjazásig vésővel tanított rajzolni. Az állam egyedüli fenntartója és megrendelője volt a művészetnek, ezért az egyoldalúan korlátozott helyekért az opportunizmus és versengés is felerősödhetett a művészek körében. A megnőtt pártapparátusban olyan személyek is cenzori pozícióba kerültek, akik kevésbé voltak jártasok a művészet ügyeiben, esetleg „fanyelven” közvetítették a direktívákat. Egy ilyen jelenetet is gyakran felemliget a fáma, amikor a művészeti szövetség helyi gyűlésen egy Bukarestből érkezett bürokratának a szónoklatára, és annak állítólagos kérésére, hogy gyakoroljon önkritikát, Mattis Teusch válaszként németül megkérdezte az egybegyűlteket: „Was versteht dieser Idiot von Kunst?” (Mit ért ez az idióta a művészetből?).<sup>54</sup>

A helyi viszonyok között azonban, és távol a fővárostól, a nagy nemzetközi karriert befutott művész mégis némiképp megőrizhette a presztízsét. De a közéletet oly mértékben áthatotta a folyamatos osztályharc retorikája, hogy a burzsoá dekadenciaként megbélyegzett modern művészeti alkotásait elképzelhetetlen volt publikusan bemutatni. A lakásán gyűlésező szakszervezetet az egységesített állami Képzőművészeti Szövetségbe olvasztották be, majd brassói fiók éléről hamarosan őt magát is eltávolították. A házában berendezett Szabad Művészeti Akadémia működési jogát megvonták, és egy moldvai családot költöztettek a helyére. Ez nagyon rosszul érintette, hiszen gyakorlatilag ez volt az utolsó lehetősége, hogy a művészet iránt érdeklődőknek szűk körben megmutathassa az európai modern művészetben betöltött szerepét, és mindez a náciizmus alatti kényszerű magányát juttatta eszébe.

A háború utáni újrakezdés éveiben fontos partnerre talált Lukász Irén művésztársában. A húsz évvel fiatalabb művésznő nélkülözhetetlen támasz volt számára utolsó éveiben. Gyakorlatilag helyettesítette azt az intézményes feldolgozást, amit a munkássága

---

<sup>53</sup> Erdélyrészi Állami Képzőművészeti Kiállítás [Expoziția regională de Stat a artelor plastice din Ardeal], Kolozsvár, 1949. „Lehetetlen, mondta, hogy a festők ne látták volna, és ne értékelték volna ennek a képek a kvalitásait.” Lukász Irén: *Feljegyzések*, 1951. április 6.

<sup>54</sup> Claus Stephani, interjú, részlet a *Mattis Teutsch János* dokumentumfilmből, készítette Kernács Gabriella és B. Farkas Tamás, Magyar Televízió, 2001; Claus Stephani: „Der Weg Eines Künstlers. Hans Mattis-Teutsch”, in Brigitte Stephani (szerk.), *Sie prägten unsere Kunst. Studien und Aufsätze [Ők formálták művészetünket. Tanulmányok és esszék]*, Cluj, Dacia, 1985., p. 226.

megérdemelt volna. Lukász Irén nem sokkal barátságuk elmélyülése után művészettörténeti tanulmányokba kezdett a Bolyai Egyetemen, Kolozsváron (1947-1949 között).<sup>55</sup> 1947 őszén Mattis Teutsch művészetéből készült egy vizsgára:

„Utazom Kolozsvárra vizsgázni művészettörténetből. Izgatott vagyok. Dolgozatot írtam Mattis Teutsch művészetéről. Azt fogom felolvasni. 65 képet viszek magammal - ezeknek egyharmada eredeti olajfestmény, a többi reprodukció. A képeket ő válogatta össze kialakulásuk sorrendjében.”<sup>56</sup>

Az előadását nagy érdeklődés övezte, elismerő dicséretet kapott érte. A vizsgán megjelent László Gyula is,<sup>57</sup> akivel Mattis Teutsch baráti, levelező viszonyban volt. A Művészettörténeti Tanszék vezetője, Entz Géza<sup>58</sup> később személyesen is felkereste a brassói művészt, aki lelkesen beszámolt neki a teljes művészi pályájáról.<sup>59</sup> Ekkor Lukász Irén szerint olyan képeket is lehozott a padlásról, amelyeket még ő sem ismert. A művésznek azonban csalódnia kellett a vendége érdeklődésében, aki meglehetősen ridegen fogadta ezeket. Ekkor, a már teljesen kibontakozott nyugat-ellenes közhangulatban kockázatos lehetett nyilvánosan felvállalni ezeket a képeket. Lukász Irén és Mattis Teutsch kapcsolata ezekben az években egyre szorosabbra fűződött. Rendszeresen találkoztak, közösen barangoltak a természetben, műtermi és szakszervezeti munkában osztoztak és az oktatásban is kollégák voltak. Lukász Irén azzal a céllal vezette naplóját 1944 és 1957 között, hogy később könyvet írjon Mattis Teutsch művészetéről. Bár Lukász Irén húsz évvel túlélte Mattis Teutsch-ot, ez a projektje sajnos még így sem valósult meg. Ennek ellenére az információkban rendkívül gazdag kéziratok és naplójegyzetek segítségével részletesen rekonstruálható a művész utolsó periódusa. A naplójegyzetekben leírja a nagyra becsült művésztárs alkotásainak sorozatait, vívódásait, az egyes képek keletkezésének történetét, műtermi gondolatokat, szakszervezeti gyűlések emlékeit, művészetről megfogalmazott kérdéseket, motivációkat és aforizmákat. Mindezek segítségével pontos képet alkothatunk nem csak az utolsó alkotói periódusról, hanem a művész halála után ünnepezt korábbi korszakok eseményeiről is. Az is kiderül belőlük, hogy a különböző korszakokat a művész egymásból kibontakozónak és nem egymástól idegennek tekintette. Ezek az írások azonban a maguk módján el is rejtik Mattis Teutsch gondolatait, hiszen a rendkívüli gondoskodásnak és a végtelen rajongásnak köszönhetően gyakran összeolvadnak Lukász Irén gondolataival. „Maga majd egyedül fogja megírni”,<sup>60</sup> bízta Mattis Teutsch lelki és szellemi támaszát, tudva, hogy szükségű írni tehetségével nem is tudná alkotói pályáját kellő részletességgel szavakba önteni. Ennek

---

<sup>55</sup> Irina Lukasz. *Colecția Artiști Contemporani, nr. 4 [Lukász Irén. Kortárs Művészek Sorozat, 4. sz.]*, Brassó, Editura Artfilco Brașov / Muzeul de Artă Brașov, 2002.

<sup>56</sup> Lukász Irén, *Napló*, kézirat, 1947 őszén.

<sup>57</sup> László Gyula (1910-1998), erdélyi származású képzőművész, régész-történész. A népvándorlaskori Európa és a magyarság őstörténetének nagy tekintélyű kutatója.

<sup>58</sup> Entz Géza (1913-1993), budapesti művészettörténész, 1945-1950 között a kolozsvári Bolyai Tudományegyetem Művészettörténet Tanszékének vezetője. 1950-ben kénytelen volt visszatérni Budapestre, mert egyetemi szerződését nem újították meg. (forrás: Wikipédia)

<sup>59</sup> „Április 2-án érkezett Brassóba Entz Géza (vasárnap). Kedden 4-én lent voltunk nála a műteremben 4-7-ig. – Bemutatta majdnem az egész életét. Kezdetől fogva, korok szerint.” Lukász Irén, *Napló*, kézirat, 1950. április 6.

<sup>60</sup> Lukász Irén, *Napló*, kézirat, 1947. január 1.

ellenére rendkívül erős egyéni gondolkodása átüt Lukász Irén gondoskodó lelkesedésén, ha azzal olykor megtévesztően keveredik is.<sup>61</sup>

Lukász Irén hagyatékának is hányatott sorsa lett,<sup>62</sup> de írásainak másolata ennek ellenére sikeresen megőrződött. Könyvtervének különböző kéziratok, amelyen Mattis Teutsch halála után több mint 20 évig dolgozott, megtalálták útjukat Almási Tibor kutatói archívumába is, így az Almási közel harminc éves kutatásra alapuló második és lényegesen kibővített monográfiájának legjelentősebb forrásai lettek.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> „Életemben az ő barátsága volt az egyetlen, a legnagyobb, az életem ajándéka. Ez sugárzik vissza bennem életem végéig.” Lukász Irén, *Emlékezés - Gondolatok*, 1982. március 2., kézirat, p. 2., Georg Lecca gyűjteménye.

<sup>62</sup> Lukász Irén jogutódjának barátnőjét, Székely Erzsébetet és leányát, Saszet Ágneszt tekintette. A nekik szánt örökség csak részben került át hozzájuk Lukász Irén hirtelen halála előtt. Miután Székely Erzsébet Kolozsvárról Brassóba utazott és eltemettette a barátnőjét, a lakását érintetlenül hagyta. Mivel Lukász Irén hite szerint a lélek a halál után még a közelben marad, nem akarta megbolygatni a helyet, másrészt hagyatéki nyilatkozat hiányában sem mert nyúlni semmihez. A kéziratok egy része ezek után ismeretlen utakon magánkézbe került. A Lukász Irén tulajdonában lévő Mattis Teutsch művek egy része jelenleg a brassói múzeum leltárában van. Azt a kis hagyatékot, amelyet még Lukász Irén életében Székely Erzsébet a vonaton Kolozsvárra tudott szállítani, az absztrakt-modernista művek iránti piaci kereslet a kilencvenes években drámai módon megtizedelte.

<sup>63</sup> Almási Tibor második, bővített könyve, „*Az én hangomon akarok beszélni*” *Mattis Teutsch János élete és művészete 1640-1960 között*, Győr, Palatia Nyomda és Kiadó Kft., 2019., közel tíz éve állt véglegesen betördelt formában a szerző fiókjában, amikor a jelen kutatással felkerestem őt. A 2019-ben publikált részletes tanulmány és az alapjául szolgáló 30 éves munka eredményeként összegyűlt kutatói archívum rendelkezésre bocsájtott dokumentumai nélkülözhetetlen forrásává váltak mind saját kutatásomnak, mind az általam szerkesztett kötet több szerzőjének is.



Mattis Teutsch, *Utca*, 1957, olaj-tempera, vászon, 109,5×81 cm.

Mattis Teutsch az 1950-es években is folytatta alkotói munkáját, abban a sajátos paradigmában, amely a szocialista „társadalmi megrendelést” és a korábban megalapozott szerzői autonómiáját ötvözte.<sup>64</sup> Sztálin halálát követően, 1953 után a román politikában lassan érzékelhető volt a Szovjetuniótól való függetlenedési törekvés, amely végül a szovjet csapatok kivonásához vezetett, 1958-ban. Ezzel egyidőben a szovjet kulturális befolyást is próbálták gyengíteni, megszűnt többek között az *Editura Cartea Rusă* (Az Orosz Könyv Kiadó), az *Arta* folyóiratban megjelent az első cikk Brâncuși-ról, Mattis Teutsch-ot pedig ismét megválasztották az *UAP* (Romániai Képzőművészek Szövetsége) brassói fiókjának élére. Ezt a feladatot törekény egészségi állapota ellenére is elvállalta. A valamikori román

---

<sup>64</sup> „Berlinben fél évig csak Schadow aránytanulmányaira koncentrált. Már ekkor kánont állított fel magának. [...] Azt is már ifjúkorától tudta, hogy az alkotás folyamata azt jelenti, hogy belülről kifelé kell valamit létrehozni. Az optikai indíték csak a kiváltója ennek a folyamatnak. Budapesten és Münchenben a tanárai láttak benne valamit. Megfigyelték, és hagyták, hogy keresse a saját útját.” Lukász Irén, *Sorok Mattis Teutsch-ról*, 1984.

avantgárdból egykori művésztársa, Max Hermann Maxy közbenjárására, aki időközben az újonnan megalakult Köztársasági Művészeti Múzeum első igazgatója lett, egyéni kiállítást is szerveztek neki Bukarestben. Ekkor már beérett egy újabb fázisa művészetének, amelyben lemondott az emberi test ábrázolásáról. Ezeken a képeken a vászon felülete a tömegek közös testévé vált, és az ábrázolás a fejek és kezek halmazára szorítkozott. Rendkívül termékeny korszak következett életében, amelyben nagyméretű, kétméteres vásznakat is festett. Összesen 50 művet állított ki Bukarestben, nagyrészt a legutolsó évek terméséből. A kiállítást azonban, mintha embargó övezte volna, az ignorálással tudták leginkább érvényteleníteni. Az ország hivatalos művészeti lapja szűkszavú, lesújtóan negatív kritikát közölt róla.<sup>65</sup> Ha megnézzük ezeket a képeket, láthatjuk, mennyire elképesztő a vakmerő optimizmus, amellyel elbeszéltek a hivatalos kánon mellett. Ennek ellenére azonban semmiképp nem tekinthetőek „disszidens alkotásoknak”, ahogy egyes mai bírálói megjegyezték. Ellenállásuk a modern művészet tipikus ellenállásában, a tartalom és forma közötti disszonanciában található. A művésznek rezignáltan kellett nyugtáznia az elutasítást. Miközben aktuális művei nem kaphattak visszhangot, absztrakt képeit sem mutathatta meg nyilvánosan. Egyik fiatal tisztelője, Boros Lajos emlékezéséből tudjuk, hogy nem sokkal halála előtt máglyát akart gyűjtani műveiből. Habár mindig az aktuális művészete foglalkoztatta, igyekezett egyben tartani az életművet, amely javarészt a lakásán tornyosodott. A festmények eltüzelése szerencsére megghiúsult. Ennek ellenére még az utolsó napjaiban is dolgozott, és egy akvarell-papír sorozattal bizonyította az újabb alkotói ciklus lehetőségét. A bukaresti kiállítás után újra megpróbálkozott az írással. Ekkor, több év távlatából, ismét megpróbálta megfogalmazni a korai absztrakt képeinek a programját, és ezzel egyidőben megírta a szocialista realizmussal vitatkozó elméleti szövegét is. Végül 70 évesen meghalt.

#### 4.

Nem sokkal a halála után a háza mögötti kertet államosították, és egy diákbentlakást építettek a telekre. Az építkezés során, egy daru mozdítása végett, a munkások figyelmeztetés nélkül lebontották azt a fa építésű nyári műtermet (bedeszkázott filagóriát), amelyben a munkáinak jelentős részét tárolták, így azok – feltehetően könyvek, ládákból őrzött levelezés, felbecsülhetetlen mennyiségű dokumentum és műalkotás – megsemmisültek. Mattis Teutsch özvegye, a bécsi származású és csak németül beszélő Marie Konrad, aki időközben megvakult és már egyedül élt a házban, tehetetlen volt a kibontakozott drámai helyzetben. A művész fia, Mattis János gyorsan hazautazott a közeli Sepsiszentgyörgyről, ahol muzeológusként dolgozott. Az incidensben állítólag sok minden a tűz martalékává vált, vagy a sárba keveredett. Ami még menthető volt, azt beadták a ház hátsó ablakán. Az akt-tanulmányok közül néhány már a munkások barakkjait díszítette. Körülbelül ezekben az években történt, hogy a művész fia igyekezett különböző erdélyi múzeumokban elhelyezni Mattis Teutsch munkáit. Ennek eredményeképpen a brassói és sepsiszentgyörgyi múzeumok gyűjteményébe kiemelten gazdag anyag került, de a marosvásárhelyi és más múzeumokba is jutottak festmények, grafikák és szobrok, a művész minden alkotói korszakából. Egy rövid időre a család egy emlékszobát is berendezett a házban, de hivatalos támogatás hiányában Mattis Teutsch múzeum soha nem jött létre. A művészetet ekkor szinte kizárólag közintézményi

---

<sup>65</sup> I. FR.: „Mattis-Teutsch”, *Arta Plastică*, IV. év., 2. sz., 1957.

kontextusban lehetett promotálni, ott pedig sajnos a közöny uralkodott. A rendszerváltás után a közintézményekkel szembeni bizalmatlanság miatt az életmű felkutatását főként a magán szféra végezte, így az teljesen feldarabolódott.



*Mattis Teutsch szimpozion, Brassó, 1967. október 13. Fotó Almási Tibor kutatási archívumából.*

5.

Mattis Teutsch halála után még hat éven át jószerivel a csend volt. Az első egyéni retrospektív kiállítást Brassóban szervezték 1968-ban. A katalógus alapján ez volt a mai napig az egyetlen kiállítás, amely az életművet teljes egészében és arányosan mutatta be. Erről tanúskodik egy ritka jelenetet rögzítő fénykép is, *Mattis Teutsch szimpozion* aláírással, amelyen különböző korszakokban készült művek vannak kiteve egymás mellé, áttekintés végett. Ez egyedi látvány az életmű eddigi feldolgozásának történetében, amely megragadja az igyekezetet, amelyet a kiállítási katalógus korszakok szerinti rendszerezése is tükröz.

Ezt a tárlatot az 1971-es bukaresti retrospektív követte. Annak ellenére, hogy ennek a katalógusát is ugyanaz a Mihai Nadin jegyzi, ez a kiállítás már az életmű szűkített válogatását mutatta be. A majdnem kizárólag korai, absztrakt expresszionista periódusból való alkotásokat, elnagyolt toldásképpen, csupán néhány képpel egészítették ki az életmű végéről. Ez a válogatás a művész halála után megjelent első műgyűjtői kör ízlését és egyben befektetését is tükrözi. A művész családjától ekkor egy szűk ismeretségi kör kezdett el vásárolni, amelyhez olyan, a kommunista pártapparátusban magas funkciókat betöltő személyek tartoztak, mint George

Macovescu külügyminiszter, volt amerikai nagykövet,<sup>66</sup> Ștefan Andrei külügyminiszter, aki Macovescut követte a funkcióban,<sup>67</sup> Tiberiu Petruț, a külügyminisztérium gazdasági osztályának igazgatója,<sup>68</sup> Mihai Caraman, titkosszolgálati tiszt,<sup>69</sup> valamint George Ivașcu, a *Contemporanul* folyóirat főszerkesztője (1955–1971). A korábban, már Gheorghiu-Dej alatt, az 1950-es évek végén megindult függetlenedés a Szovjetuniótól. A részleges liberalizáció és nyugati nyitás erősödött Ceaușescu hatalomátvétele után, és annak az 1968-as Csehszlovák megszállás elleni fellépése következtében. A szóban forgó gyűjtők is a fellazítás kontextusában kezdeményezték a Mattis Teutsch kiállítást Bukarestben. A kiállítás dátuma, 1971 júliusa azonban sajnálatos módon egybeesett Ceaușescu 1971-es Júliusi téziseivel. A távol-keleti útvjáról frissen hazatérő főtitkár ekkor döntött úgy, hogy emulálni fogja az észak-koreai rendszert. Ettől a pillanattól kezdve, a szélsőséges nacionalizmust és a vezető személyi kultuszát ötvöző politikai rendszerben, újra megerősödött az ideológiai szigor. Az absztrakt festmények kiállítása ismét összeegyeztethetetlen lett a hivatalos doktrínával. A nyilvánosságból váratlanul kirekesztett absztrakt festészeti kiállítás így zárt ajtók mögött maradt, és csak kulccsal lehetett látogatni – emlékszik vissza Mattis Teutsch Waldemar, a művész unokája, aki ekkor Bukarestben a Képzőművészeti Egyetem diákja volt.

Az első Mattis Teutsch monográfia 1970-ben jelent meg Banner Zoltán tollából, először román, majd magyar és német nyelven.<sup>70</sup> A művész 1931-es, Németországban kiadott könyve, a *Kunstideologie* hamarosan új kiadásban is megjelent<sup>71</sup> román fordításban (1700 példányban), majd németül, a nemzeti kisebbségeknek létrehozott Kriterion kiadónál.<sup>72</sup>

Mattis Teutsch sorsa tipikusan kelet-európai sors – már a művész neve is ezt tükrözi. A brassói magyar családba született Mátis Jánost, a korán elhunyt édesapja halála után a szász származású Teutsch Friedrich nevelte fel. A fiatal művésznövendék a müncheni diákévei alatt, 1904-ben vette fel hivatalosan a Teutsch nevet. A müncheni képeslapokat Jani névvel írta alá, a brassói szász környezetben gyakran Johann fordításban jelent meg a neve, a nyugat-európai szereplésén általában a Hans nevet használta, a román adminisztrációban pedig Ioan néven szerepelt. A művésztől ennek ellenére távol állt mindenféle kizárólagos nemzeti, nacionalista identitástudat. Amikor európai tanulmányai után 1909-ben hazaköltözött, a korábban zárt erdélyi szász városban már körülbelül egyenlő arányban laktak németek,

---

<sup>66</sup> George Macovescu, magas rangú román kommunista tisztviselő, az Egyesült Királyság romániai követségének tagja (1947–1949), Románia Tájékoztatási Minisztériumának főtitkára (1945–1947), Románia egyesült államokbeli nagykövete és a román ENSZ-küldöttség tagja (1959–1961) Románia külügyminisztere (1972–1978), a Romániai Írószövetség elnöke (1978–1982).

<sup>67</sup> Románia külügyminisztere (1978-1985). (forrás: Wikipédia)

<sup>68</sup> Forrás: Central Intelligence Agency [Központi Hírszerző Ügynökség], *Directory of Romanian Officials [Román tisztviselők névjegyzéke]*, 1973. január.

<sup>69</sup> A párizsi kémhálózat vezetője (1958-1968), a román titkosszolgálat egyedüli KGB által kitüntetett tisztje. (forrás: Wikipédia)

<sup>70</sup> Banner Zoltán, *Mattis-Teutsch*, Bukarest, Meridiane, 1970 (ro), Banner Zoltán, *Mattis-Teutsch*, Bukarest, Kriterion, 1972 (hu), Banner Zoltán, *Mattis-Teutsch*, Bukarest, Kriterion, 1970 (de).

<sup>71</sup> Hans Mattis-Teutsch, *Ideologia Artei*, előszó: Mihai Nadin, București, Kriterion, 1975; Hans Mattis-Teutsch, *Kunstideologie*, előszó: Mihai Nadin, utószó: Elisabeth Axmann, București, Kriterion, 1977.

<sup>72</sup> „A Kriterion könyvkiadó bukaresti központtal és kolozsvári fiókszerkesztőséggel jött létre 1970-ben, profilja a többnyelvű nemzetiségi könyvkiadás zavartalan biztosítása.” A kiadó megalakulásával egyidőben, az 1948-ban központosított bukaresti könyvkiadás monopóliuma is felszámolódott, így több vidéki város is kapott kiadói engedélyt. Forrás: Enyedi Sándor: „A romániai magyar könyvkiadás (1944-1989)”, *Magyar Könyvszemle*, 1991., 1-2. sz., pp. 88-108.



magyarok és románok. A német és magyar polgári kultúrában egyformán otthonosan mozgó művész elsősorban európainak tartotta magát. A családban, az első felesége és két gyermekének édesanyja, Borsos Gizella halála után, a második feleség, a bécsi származású Marie Konrad, a „bécsi anyu” társaságában vegyesen magyarul és németül folyt a társalgás. Művészként egy idő után valószínűleg a nemzeti kisajátítás ellen, és a szerzői márkanév erősítéseképpen tudatosan mellőzte a keresztnévét, és egyszerűen Mattis Teutsch néven írt alá.<sup>73</sup> A kelet-európaiságának további, tipikus ismérve az is, hogy szellemi, művészeti örökségét két nemzet is magáénak vallja, munkáit Magyarországon és Romániában egyaránt nemzeti értéként kezelik. Az egymással ugyan némiképp kommunikáló, de lényegében párhuzamos intézményes reprezentáció és művészettörténet írás azonban egymástól függetlenül is ugyanazt az értékítéletet állandósította a művész életművével szemben. A Szovjetunió monolitikus kultúrájának befolyását nemzeti traumaként megélt keleteurópai államok hasonló módon elfojtással válaszoltak ezeknek az éveknek a kulturális örökségére, ugyanakkor a nyugati modernizmus univerzális kultúrájához való felzárkózás igyekezetének tudható be az ekkor tiltott avantgárd művészet rehabilitálása, újrafelfedezése. A Mattis Teutsch nemzeti művészként való kanonizációja Magyarországon kizárólag János, Romániában, némiképp indokolatlanul, de következetesen, Hans néven történik.

A magyarországi közönség számára az 1930-as évek után elveszett Mattis Teutsch Szabó Júlia kutatómunkája révén került újra a látómezőbe. A művészettörténész 1983-ban publikálta a művész monográfiáját,<sup>74</sup> melynek kutatói munkája végett Romániába is ellátogatott a művész családjához, ahol ekkor a „nyári lak” lerombolása után megmaradt művek és dokumentumok jelentős része még megtalálható volt. Ekkor még Lukász Irén is élt, és magányosan dolgozott a Mattis Teutsch írásán. Kettejük találkozásáról azonban Szabó Júlia monografikus albuma nem tanúskodik, hiszen az csak pontatlanul és igen elnagyoltan szól a kései korszakról. Ez a monográfia része a magyarországi avantgárd elkésett feldolgozásának. A témában a művészettörténész a hetvenes évek elején publikálta első tanulmányát, amelyben a „magyar aktivizmus” folyóiratait és művészeit tekintette át.<sup>75</sup> A tanulmány az avantgárd művészeti csoportosulás művészetének általános bemutatásával foglalkozik, vizsgálja az egyéni művészpályákat, leírja a mozgalom különböző fázisait, egészen az emigrációban töltött évekig. A háború utáni realizmust azonban a szerző már negatív örökségként, sajnálatos végkifejletként könyveli el. Következésképpen a monografikus albumból, és az ennek kapcsán a Kassák Emlékmúzeumban szervezett Mattis Teutsch kiállításból is teljesen kimaradtak a késői korszak művei.<sup>76</sup>

Romániában ezzel csaknem egy időben, 1984-ben jelent meg Mircea Deac könyve román és német nyelven,<sup>77</sup> amely szintén a művész újrafelfedezését hangsúlyozza. A szerző a művész nem sokkal a halála előtt megfogalmazott konstruktív realizmusát vetíti rá a korai absztrakt munkáira és a kései művek explicit szocialista tartalmán keresztül próbál eljutni a „formák autonómiájához”. Habár vannak értékes gondolatai az életmű összefüggéseire vonatkozóan, ezeket sajnálatos módon a túlzások és a szándékos, vagy ismeretek hiányában

---

<sup>73</sup> Lásd a kiállítások katalógusait, ahol a többi művész teljes névvel jelenik meg, ő pedig, a családneve kettősségével feltűnés nélkül belesimul a listákba.

<sup>74</sup> Szabó Júlia, *Máttis Teutsch János*, Budapest, Corvina, 1983.

<sup>75</sup> Szabó Júlia, *A magyar aktivizmus története*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1971.

<sup>76</sup> *Máttis Teutsch*, Kassák Emlékmúzeum és archívum, 1983. aug. - szept. A kiállítást rendezte: Csaplár Ferenc.

<sup>77</sup> Mircea Deac, *Máttis Teutsch și realismul constructiv / und der konstruktive Realismus [Mattis Teutsch és a konstruktív realizmus]*, Kolozsvár, Dacia, 1985.

történi torzítások tömkelegéből kell kibogarásznia az olvasónak.<sup>78</sup> A Ceșescu korszak hivatalos protokronista<sup>79</sup> szellemiségének megfelelően a román nemzet génuszaként tünteti fel a művészt. A Szocialista Köztársaság kontextusában készített, és a társadalmi közösséget teljesen egyedi formában kifejezésre juttató alkotásaiban a tömeget mint eredeti referenciát a román nemzettel helyettesíti, ezzel a művész hazafiságát bizonygatja. A román népbe való teljes integrációját, a nemzetbe való „mély es teljes” beolvadását a szerző szerint az is igazolja, hogy Ioannak nevezte el a fiát.<sup>80</sup> Megkérdőjelezi a magyar aktivizmussal való kapcsolatának jelentőségét, és a rendszer hivatalos retorikája alapján a polgári forradalommal azonosítja azt, miközben valószínűleg nem ismerte az aktivizmus művészeti és politikai összetettségét. A magyar aktivizmus történetének feldolgozása éppen akkor zajlott Magyarországon, és ott a művész iránti érdeklődés éppen ennek a kutatásnak a kontextusában indult el.

A határok megnyitása utáni első magyarországi monográfia 1998-ban jelent meg Majoros Valéria tollából.<sup>81</sup> Ez az eddigiekhez képest részletesebben, eredeti dokumentumok publikálásával kiegészítve igyekezett bemutatni az életművet, de a kései korszak itt is csupán néhány rövid, az értetlenség hangján szóló, megbélyegző bekezdésbe szorult. A kilencvenes évek folyamán a művészettörténész Mattis Teutsch egyik legelkötelezettebb gyűjtője, Éber Miklós társaságában utazott Romániába. Éber később írásban is kifejti a Mattis Teutsch „fordított pálfordulatára” vonatkozó nézeteit, és teljesen indokoltnak véli a késői művek kiállításának mellőzését. Éber a saját szerkesztésű weboldalán publikált írásaiban<sup>82</sup> szinte eszelősen vissza-visszatér a kérdésre, hogy vajon hogyan lehetséges, hogy valaki, aki egykor az egyetemes művészettörténet legnagyobbjaival egyenrangú műveket alkotott, utolsó éveiben annyira jelentéktelen munkákat készített. Éber megállapításai nem tekinthetők szakmailag kielégítőnek, gyűjtői szenvedélye azonban egyenesen arányos a korai művek kuriózum értékével. Majoros Valéria által szerkesztett album tartalmaz egy érdekes utószót, amely rámutat a műkereskedelem lehengerlő erejére az életmű feldolgozásában.

---

<sup>78</sup> A konstruktív realizmusnak a teljes életmű viszonylatában túl nagy jelentőséget tulajdonít, holott ezt a szöveget a művész utolsó éveiben, relatív izolációban írta. Ezt a művészi hitvallást visszavetíti a múltjára, mintha még azokban az európai városokban is lennének követői, ahol korábban kiállított és élményeket gyűjtött. A *Die Brücke* csoporttal való ismeretségét többször is megemlíti, holott erre semmilyen dokumentum nincs. A *Kunstideologie* műveit expresszionistának nevezi, holott azok már az expresszionizmust explicite megtagadó művészeti vitáknak a kontextusában keletkeztek. Véleménye szerint Mattis Teutsch a bukaresti avantgárral jobban összebarátkozott, mint a nyugateurópai dadaistákkal, látszólag nem másért, csak mert azok románok voltak. A politikai retorikával átitatott szöveg figyelmen kívül hagyja, hogy azok a művészek, akiktől távol akarja tartani, mint például John Heartfield, politikailag sokkal militánsabbak voltak nála. Herwalth Waldent Mattis Teutsch legjobb barátjának nevezi, ami a berlini avantgárd művészet legnagyobb promotorának és kereskedőjének kapcsolatrendszeréhez mérten enyhén szólva túlzás. Végeredményben azt sugallja, hogy a konstruktív realizmus a modernizmusnál is modernebb.

<sup>79</sup> Az protokronizmus extrém nacionalista történelmi érvelés, amely a román nemzet elsőbbségét próbálja igazolni a tudomány és kultúra területén.

<sup>80</sup> Törvény szerint, a személyazonossági okmányokban a személyneveket nem lehetett a nemzetiségek nyelvén írni. A civil életben azonban a legtöbben nem használták a román nevüket. A művész fia (1910-1988) születéskor a Mattis Teutsch Waldemar János nevet kapta. Az apjától való megkülönböztetés végett, a szintén művészpályára lépett fiú Máttis János néven szerepelt a közéletben. Lásd: Almási Tibor, *Mattis János*, Győr, Régió Art, 2002., p. 6.

<sup>81</sup> Majoros Valéria, *Mattis Teutsch*, Budapest, Nalors Grafika Kft., 1998.

<sup>82</sup> <http://www.mtj.hu> (30.09.2021)

2004-ben egy olyan bukaresti kiállításra került sor, amely már kizárólag a művész utolsó periódusából állt össze. A kiállítás kurátora, Pavel Şuşară<sup>83</sup> saját galériájában, a *Top Art - Luichian 12* Galériában (később aukciósházban)<sup>84</sup> gazdag válogatást mutatott be az 1940-1960 között készült munkákból. A művek a Mattis Teutsch családi hagyatékából kerültek ki, pontosabban annak a műegyüttesnek a részei voltak, amelyet a nagy piaci vákuum maga mögött hagyott, és amelynek darabjai eddig csak eldugaszolták a (többségében magyarországi) galériák és aukciós házak artériáit, mivel nehezen, vagy rendkívül alacsony áron tudtak vevőre találni. A Mattis Teutsch kiállítást egy katalógus is kísérte,<sup>85</sup> amelyben Şuşară egy további tanulmánnyal gazdagította a kései Mattis Teutsch olvasatát, továbbá tartalmazott egy restaurátori elemzést is, amely a művész utolsó korszakának sajátos festőtechnikáját vizsgálta. A kiállítás nem kapott túl nagy visszhangot, annak ellenére, hogy a szerző ez idő tájt több szöveget is publikált a témában.<sup>86</sup> A művek egy része innen bukaresti gyűjtőkhöz jutott, többsége pedig visszakerült a művész családjához.

Végül, 2009-től kezdve a romániai múzeumokban is elkezdődött Mattis Teutsch művészetének újbóli felfedezése és népszerűsítése. A magyarországi esettel szemben, ahol a piaci szereplők is érdekeltek voltak a múzeumi bemutatásban, és a feldolgozás aktív részeseiként és befektetőiként is részt vettek benne, itt kizárólag közintézményi feldolgozásról van szó, amelyet a Brassói Művészeti Múzeum kezdeményezett. Ez volt a rendszerváltást követő első nagyszabású múzeumi retrospektív Romániában. A „Mattis Teutsch, az avantgárd művésze” című kiállítás azonban ugyanazt a kanonizációs mintát ismételte meg, és nem követte végig az életművet. A kiállítás kurátorai a „történelmi avantgárd”<sup>87</sup> depolitizált kánonrendszeréhez igyekeztek ismételtén felzárkóztatni a művészt, és a „formák európai párbeszédében” elhelyezni a művészetét. A nemzeti örökséget mozgósító, több romániai múzeum gyűjteményéből összerakott kiállítás<sup>88</sup> a brassói múzeum után a nagyszebeni

---

<sup>83</sup> Pavel Şuşară művészettörténész 2005-ben alapította a Romániai műértő és becsüs egyesületet (Asociația experților și a evaluatorilor de artă din România), amelynek jelenleg is az elnöke.

<sup>84</sup> Ebben az időben a *Luchian 12* galéria és később aukciósház programjában megjelent a szocialista realizmus is. Egy Corneliu Baba kiállítás után nem sokkal itt szervezték az első nyilvános aukciót szocialista realista műalkotásokból.

<sup>85</sup> Pavel Şuşară, *Mattis Teutsch*, Bukarest, Top Art, 2004.

<sup>86</sup> Pavel Şuşară: „Din nou despre Hans Mattis-Teutsch” [Ismét Hans Mattis-Teuschról], *România Literară*. 37. évfolyam, 24. szám, 2004. június 23-29., p. 25.

<sup>87</sup> Peter Osborne a „történelmi avantgárd” kategóriáját Walter Benjamin írásain keresztül értelmezi. Gondolatainak összegzése elméleti alapként szolgálhat az *avantgárd* történelmi kategóriaként való használatához. Osborne különbséget tesz a múlt történelmi és politikai értelmezése között, tehát a történelem *historicista*, vagyis kontinuitásra alapuló és az elakasztó, *forradalmi* értelmezése között. Az avantgárd művészet forradalmi konstruktivizmusát Kassák Lajos 1922-es képverse is tömören kifejezi: „Romboljatok, hogy építhessetek. Építsetek, hogy győzhessetek!”. Ezzel összecsengésben, az „avantgárd első filozófiai koncepcióját” Benjamin „a történelem politikai temporalitásaként” határozza meg. Az avantgárd, tehát a jelenben fellelhető viszonyok elleni küzdelmében mindig egy specifikus történelmi jövő érdekében dolgozik. Ezzel szemben a művészet (háború után felépült) intézményrendszere az innováció végtelenített folyamatába, az állandóan ismétlődő újjátások absztrakt folytonosságába helyezi azt. Az „új végtelenített fogyasztásával” tehát a kultúra is megismétli a piaci logikát, ezáltal az aktuális világtrend újratermelődéséhez, állandósításához járul hozzá. Lásd: Peter Osborne, „Temporalization as Transcendental Aesthetics: Avant-Garde, Modern, Contemporary [Temporalizáció mint transzcendentális esztétika: avantgárd, modern, kortárs]”, *The Postconceptual Condition: critical essays [A posztkonceptuális állapot: kritikai esszék]*, Brooklyn, Verso, 2018.

<sup>88</sup> A kiállítás a Brassói Szépművészeti Múzeum, Brukenthal Nemzeti Múzeum - Nagyszeben, Székely Nemzeti Múzeum - Sepsiszentgyörgy, Körösvidéki Múzeum - Nagyvárad, Aradi Művészeti Múzeum, és egy magángyűjtemény anyagából állt össze.

múzeumban is bemutatásra került. A tudományos igényű kezdeményezést egy katalógus is kiegészítette, amelyben négy szerző tanulmánya olvasható.<sup>89</sup> Ennek a kiállításnak a folytatásaként, 2013-tól kezdődően egy utazó kiállítással igyekszik a Brassói Művészeti Múzeum a saját Mattis Teutsch gyűjteményét, pontosabban annak egy részét közönség elé tárni. A kiállítás eddig négy romániai, egy bécsi, szentendrei, valamint chişinăui múzeumba is eljutott.<sup>90</sup> Amint az alcímek mutatják – „egy erdélyi avantgardista”, „az európai avantgárd román művésze”, „az avantgárd jegyében” –, a kiállítássorozat olyan presztízs értékű genealógiát tükröz, amely Mattis Teutsch példáján keresztül a modern művészet szakadatlan megújításának narratívájába avatja be a nézőt, és a művész népszerűsítésével egyben kultúrdiplomáciát is folytat. A múzeum nevelő szándéka a modern művészet azon kánonrendszere felé tereli a figyelmet, amely pontosan a szocialista realizmussal való szembehelyezkedés révén erősödött meg. Ezek a kibékíthetetlen művészeti és ideológiai ellentmondások a Mattis Teutsch életművön belül közvetlenül konfrontálódtak, így az életmű egységes feldolgozását is meggátolták. A kiállítássorozatot érdemes a múzeum többi kiállításához mérten is vizsgálni. Ezek szisztematikusan, korszakokra bontva igyekeztek kutatás tárgyává tenni és bemutatni a múzeum gyűjteményét, feltérképezni a brassói művészetet olyan kiállításokon, mint a *két háború közötti művészet*, a *háború utáni (1940-1989) brassói művészet*, vagy a *szocialista rendszer hivatalos művészete*.<sup>91</sup> Az utóbbi tematikus rendszerében már két kései Mattis Teutsch mű is kiállításra került. A múzeum azonban soha nem követte végig a művész evolúcióját egy kutatásra alapuló retrospektív kiállítás formájában, mint például azt Karl Hubner estében tette.<sup>92</sup> A késői Mattis Teutsch anyag még évekig a raktárban maradt. A múzeum a saját leltárán lévő teljes Mattis Teutsch gyűjteményt végül 2019 decemberében tárta a közönség elé. A múzeumban őrzött késői alkotások nagyrésze ekkor került először kiállításra.<sup>93</sup>

---

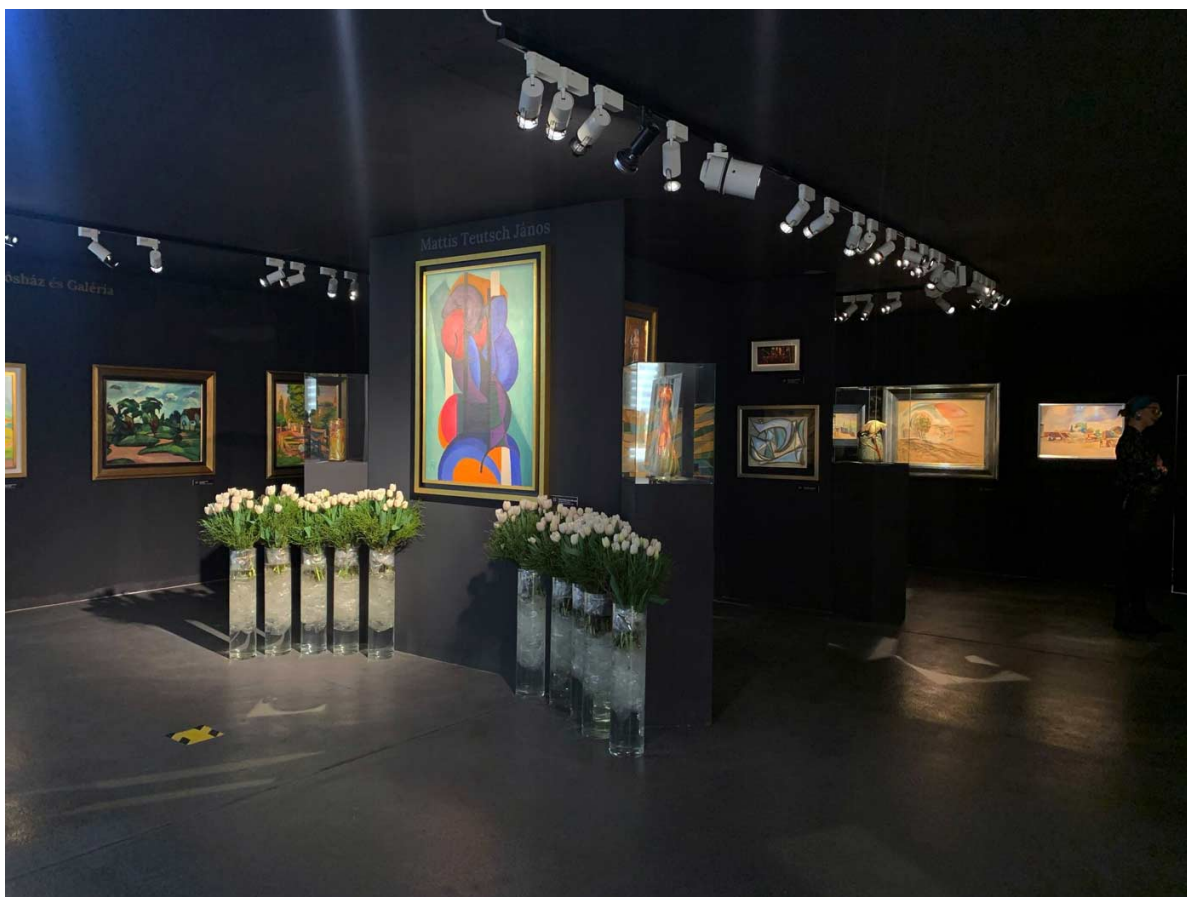
<sup>89</sup> Radu Popica, Anca Maria Zamfir (szerk.), *Mattis-Teutsch, artist al avantgardei [Mattis-Teutsch, az avantgárd művésze]*, Brassó, Muzeul de Artă Braşov, 2009.

<sup>90</sup> *Hans Mattis-Teutsch. Un avantgardist Transilvănean*, Temesvári Szépművészeti Múzeum, 2013; *Mattis-Teutsch. Az avantgárd jegyében*, Ferenczy Múzeum, Szentendre, 2015; *Hans Mattis-Teutsch. Sub semnul avangardei*, Kolozsvári Szépművészeti Múzeum, 2017; *Hans Mattis-Teutsch. Ein rumänischer Künstler der europäischen Avantgarde*, Román Kulturális Intézet (ICR), Bécs, 2018; *Hans Mattis-Teutsch. Sub semnul avangardei*, Szatmármegyei Múzeum - Nagybányai Művészeti Központ, 2018; *Hans Mattis-Teutsch. Sub semnul avangardei*, Bukarest Városi Múzeum - Suţu Palota, 2020.

<sup>91</sup> *Arta sub comunism. Arta oficială a regimului comunist în colecţia Muzeului de Artă Braşov (1945-1989) [Művészet a kommunizmus alatt. A kommunista rendszer hivatalos művészete a Brassói Művészeti Múzeum gyűjteményében (1945-1989)]*, Brassó, Editura Muzeului de Artă Braşov, 2011.

<sup>92</sup> A Karl Hübner retrospektív végigvette a művész életpályáját az expresszionista, majd *Neue Sachlichkeit* fázisain és a szocialista realizmuson keresztül egészen a kései, futurista inspirációjú művekig.

<sup>93</sup> *Hans Mattis Teutsch. Colecţia Muzeului de Artă Braşov [Hans Mattis Teutsch. A Brassói Művészeti Múzeum gyűjteménye]*, Brassói Művészeti Múzeum, 2019. december 19. – 2020. március 29.



Mattis Teutsch, *Kompozíció* (1923) c. festménye a Virág Judit Galéria standjában, Art and Antique Kiállítás és Vásár, Budapest, 2020. Forrás: Facebook.

6.

A késleltetett elismerés és rehabilitációs folyamat közepette végül még mindig egy megcsönkített életművet találunk. Jelen projekt az életmű teljességének értelmezésére tett kísérlet. Ebben megpróbáltam újra aktualitást adni annak, amit a művész életművével ki akart fejezni. Ehhez óhatatlanul ki kellett fejezzem saját álláspontomat, miközben több irányból is átkeltem ezen az óriási útkereszteződésen, amelyben a Mattis Teutsch életmű elhelyezkedik.

A törlés által fizikailag megsemmisített és már csak sokszorosító technikák közvetítésében megmaradt műveket úgy publikáltam, hogy azokat a teljes restaurátori fázisképek mellett igyekeztem minden fellelhető fényképes dokumentummal kiegészítve teljessé tenni. A dokumentumok felcímkézése során azonban ellentmondás keletkezett a katalogizálás konvenciója és a „műtárgy” egyedi jellege között, amikor a két különböző korban készült, szignóval ellátott kompozíció egyszerű festékréteggént került minősítésre. Magában a restaurátori munkában is felfedezhető az a köztes pillanat, amikor a művek eredetiségét garantáló *MT* monogram utolsóként eltűnik a felületről, s ezzel a dokumentum újra egyedi műbe vált át, hogy a másik monogram átvehesse a szerepét, hitelesítve az alsó réteget. A feltárás és törlés során készített állapotfotók olyan esztétikai kuriózumokat eredményeztek, amelyekben ideiglenesen felfüggesztődött a művész két különböző időpontból származó ágenciája, és amelyekben ezek történelmi aktualitása, kollázsszerű töredékekben, egyazon képsíkért konkurál egymással.

A Mattis Teutsch műalkotások dokumentummá való átalakulása során előtérbe került a művészeti intézményrendszer, amely immár önmagán belül generálja és adminisztrálja azt a támadást, amelyet korábban az avantgardista művészet indított a szerzői eredetiség felszámolására, az organikus műalkotás ellen. Ennek a műveletnek a nyersanyagát azonban itt egy olyan művész alkotásai szolgáltatták, aki az utolsók között még abban az utópikus hitben dolgozott, hogy szuverén alkotással egy emancipatorikus történelmi mozgalom szolgálatában állhat, még akkor is, ha azt kellett tapasztalnia, hogy ennek reálpolitikai hatalma élete végére kibékíthetetlenül ellene fordult. A művészeti érték által indokolt törléssel, a jelentést őrző extrém gondoskodás és konzerválás területére megállíthatatlanul beömlött a művek tétlen politikai kontextusa. Ezzel helyezkedik szembe a művészeti apparátus automatizált kritikai művelete, amelynek azonban hiányzik a politikai alanya, úgy a reprezentáció, mint az egyéni cselekvőképesség szintjén.



Miklós Szilárd (szerk.) *Matis Teutsch. Avantgarde and Constructive Realism [Matis Teutsch. Avantgárd és konstruktív realizmus]*, Bukarest, Fundația9, 2022. Oldalak a könyv I. fejezetéből (A törlés).



Kiállítási nézet, *Matis Teutsch. Avantgárd és konstruktív realizmus*, BRD Scena9 Residence, Bukarest, 2019. Fotó: Serioja Bocsock. Kiállítási szekrény, 15 Matis Teutsch festmény törlés-restaurálásának dokumentációja. A szekrényen: Nemzeti Optoelektronikai Intézet - INOE 2000, promóciós videó.

## II. Avantgárd és konstruktív realizmus

### A projekt előtörténete

Évekkel ezelőtt, 2015-ben, a Magyar Nemzeti Galériában, az *Erdélyi Magyar Képzőművészet* című kiállításon láttam néhány Mattis Teutsch képet. Ezek a szocialista elköteleződésű freskóterv sorozat részei, az androgün, erősen intellektualizált, anyagi munkásábrázolások kis méretű reprodukciói voltak. A kiállítás kurátora, Szücs György döntése, hogy ezen a művészettörténeti seregszemen a művész kevésbé ismert késői munkáiból mutasson be néhányat, döntően megváltoztatta a Mattis Teutschról kialakított képemet. A művészt úgy őriztem emlékezetemben, mint az absztrakt művészet pionírját. Korábban, az 1990-es évek végén, művészeti középiskolás koromban, a sepsiszentgyörgyi Képtárban láttam egy gazdag válogatást az absztrakt munkáiból. Ez volt gyerekkorom egyik legemlékezetesebb kiállításlátogatása. Munkái a modernizmus nagy alakjait tették viszonylagossá azzal, hogy teljesen autentikus verzióját mutatták a művészettörténetből ismert modern kánonoknak, és egyúttal a művészeti stílusok mély diverzitásába nyújtottak pedagógiai értékű betekintést. Az akarat kitartó lüktetése, amely ezekről a képekről sugárzott, felerősítette bennem a lokalitás érzését is, amelyben Mattis Teutsch-csal osztozom. Azután nem foglalkoztam többet vele, hiszen távol álltak tőlem a modernizmus küzdelmei. Úgy éreztem, mindez a múlté, és engem alkotóként inkább a jelen, a kortárs művészet problémái érdekelnek. Nem voltam tudatában, hogy milyen erőfeszítések történnek a művészete történeti kanonizációja terén, a műtárgypiacon, a romániai és magyarországi múzeumi közegben, ahogy azt sem sejtettem, hogy vissza fogok térni hozzá, hogy általa a saját pozíciómat, a művészeti alkotás számomra történelmileg adott lehetőségét jobban megérthessem.

Érdeklődésem néhány évvel később fordult újra Mattis Teutsch felé, amikor az értelmiségi prekariátus megjelenítéséhez kerestem egy képet. Az a rendkívüli kombináció, amelyben sikerült a szellemi és fizikai munkást egyesítenie, megfelelőnek tűnt a mai szabadúszó (*freelancer*) ábrázolására is. A jelenben ez egy új modellje a munkásnak, aki önmagát alkalmazza, miközben ideológiát is termel a saját munkaerejének piacosításához. A szabadúszó ugyanakkor nem ismer munkásként önmagára, nincs osztálytudata és nincsenek szervezeti formái, különösen a volt szocialista országokban, ahol a kommunista rendszerek bukásával az osztálytudatra alapuló politikai eszközök is diszkreditálódtak. A munkásosztály nevében létrehozott rendszer traumájának elfojtásával egyszerre merültek feledésbe Mattis Teutsch munkásábrázolásai is. Ezek azonban annyira eltértek a tipikus szocialista realizmustól, hogy a maguk idején is perifériára szorultak. Ahogy ezekben a képekben nem ismerhettek magukra az akkori munkások, úgy a mai szabadúszók sem volnának képesek azonosulni a munkásosztály egyetlen reprezentációjával sem. Az kezdett foglalkoztatni, hogyan tudnám ezt a kétfajta, egymástól távoli kontextusvesztést összekapcsolni, hogy rájőjjenek, mitől annyira más Mattis Teutsch munkásábrázolása, és miből tevődik össze ez a művészet, amelyet szinte ugyanolyan magától értetődő módon utasítottak el az államszocializmus első évtizedeiben, mint a rendszerváltást követő kapitalizmusban. Ekkor kezdtem megismerni a rendkívül gazdag Mattis Teutsch bibliográfiával, amelyben felfedeztem Almási Tibor könyvét, amely pontosan ezt a késői korszakot dolgozta fel hiánypótló munkával. A művész első biográfusának, egyben közeli barátjának, Lukász Irénnek kiadatlan munkája szintén ekkor került a látómezőmbe. A kutatásom első jelentős forrása Lukász Irén Kolozsvárra került öröksége volt. A Saszet Ágnes tulajdonában lévő



gyűjteményi alapot kegyetlenül megtizedelte a piaci kereslet, a korai alkotásokat kivásárolták, és csak a kései dolgok maradtak meg, szétzilált állapotban.<sup>94</sup> Egy második, meghatározó felfedezés a törlés-restaurálás dokumentációja volt.

Erre a két elsődleges forrásra alapozva két installáció-kiállítás született, egyidőben két kortárs művészeti biennálén. Az egyik a romániai *ArtEncounters Biennálé* (2017) keretében készült, ahol a modern művészetben jártas közönség Mattis Teutschról rögzült emlékezetével dolgoztam. Ennek az installációnak a keretében Mattis Teutsch-nak a Lukász Irén hagyatékában található, eddig ismeretlen munkáiból válogattam, és a tipikus szocialista realista témákat példázva sorakoztattam fel öt képet [*Munkásfej* (1947 k.), *Parasztfej* (1956 k.), *Olvasó munkások* (1957 k.), *Sztálin születésnapja* (1949), *Közösség* (1958 k.)]. A képek elé – a néző útjába – olyan absztrakt-geometrikus formákat helyeztem, amelyek transzparens felületén átlátszott a szerkezeti vázuk. A vékony műanyag lapokból összehajtott tárgyaknak pigmentekkel megszínezett ragasztó csíkok adtak tartást, és egyben ezek tették láthatóvá a transzparens formákat. A belső szerkezetüket exponáló, modernista szellemben megalkotott tárgyakat fizikai akadályként helyeztem a szocialista realizmus befogadása elé, arra a helyre, ahol ideális esetben a kontempláló nézőnek kellene állnia a képek síkja előtt.

A magyarországi *OFF Biennálé* (2017) keretében rendezett *Könyvbarátság* című kiállításon, a MissionArt Galéria jóvoltából egy újabb installáció formájában mutattam be egyes Mattis Teutsch képeknek a szóban forgó galéria megrendelésére végzett törlését, illetve a törlés által feltárt korábbi művek restaurálásának fotódokumentációját. Ennek szerző nélküli, automatizált esztétikája azokból a fázisképekből tevődik össze, amelyeken a pusztulásra ítélt, már részlegesen letörölt szocialista-realista festmények, valamint a részben feltárt konstruktivista emberábrázolások torzói láthatók. Az installáció a *Vasas Szakszervezeti Szövetség Székházában* került bemutatásra, egy olyan teremben, ahol a rendszerváltás képromboló hullámától védve megőrződtek a falakon a tipikus szocialista realista ábrázolások. A csoportos kiállítás a záró eseményeként szolgált egy baráti találkozásból álló „szalonnak”, ahol a szocialista örökség különböző témáiról beszélgettünk.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> A *Lukász Irén hagyaték – Saszet Ágnes gyűjtemény* Saszet Ágnes halála után, özvegye, Bányai Péter tulajdonába került. Közvetítéssel a dokumentumok, kéziratok, fényképek és műalkotások a sepsiszentgyörgyi Székely Nemzeti Múzeum tulajdonába kerültek.

<sup>95</sup> Résztvevők: Pacsika Márton, Bogyó Virág, Lódi Virág, Szarvas Márton, Kristóf Krisztián, Őze Eszter, KissPál Szabolcs, Erhardt Miklós, Karas Dávid, Pálinkás Bence György, Erlich Gábor és mások. Azokon a találkozókon, amelyeken én is részt vettem, Karas Dávid Szabó Ervinről tartott bemutatót, Szarvas Márton a vidéki kultúrházak történetéről, Erlich Gábor Vajda Lajosról beszélt.



Miklós Szilárd, *Szabadúszók őrállomása*, 2017, installáció (részlet),  
ArtEncounters Biennálé, Temesvár.



*Mattis Teutsch kronológia, kiállítási nézet, Mattis Teutsch. Avangárd és konstruktív realizmus, BRD Scena9 Residence, Bukarest, 2019. Fotó: Serioja Bocsok.*

## A kiállítás

Egy Mattis Teutsch munkásságát bemutató múzeumi kiállítás távlati terve már a két installáció és az előzetes kutatás kapcsán megfogalmazódott. Váratlanul adódott azonban egy lehetőség egy nagyobb költségvetésű kiállítás megvalósítására, a bukaresti Fundația9 alapítvány támogatásával.<sup>96</sup> A bukaresti kiállítás Ionuț Cioană (szerzői nevén Mircea Nicolae, képzőművész, művészeti író) kuratori felkérésére jött létre.<sup>97</sup> Cioană egy kortárs művészeti projekt megvalósítására hívott meg a Rezidența Scena9 termeibe, ahol a temesvári *ArtEncounters* biennálén látott, Mattis Teutsch munkákat magába foglaló installációmát szerette volna bemutatni. Amint megértette, hogy a Mattis Teutsch munkásságát feldolgozó projekt következő lépése egy múzeumi igényű kiállítás lenne, bátorított, hogy vessem papírra

<sup>96</sup> A Fundația9 alapítvány a BRD - Groupe Société Générale (Banca Română pentru Dezvoltare/Román Fejlesztési Bank) PR osztálya alá tartozik és a bank filantróp tevékenységét működteti a kultúra és oktatás területén. Az alapítvány két legnagyobb projektje egymástól független stábbal és programpolitikával működik: a *Scena9* egy kulturális újságírást támogató, nyomtatásban is megjelenő folyóirat és online felület [[www.scena9.ro](http://www.scena9.ro)], valamint a *Rezidența9* kiállítótér és „kulturális hot-spot” (amely a kiállítás idején még a *Rezidența BRD Scena9* nevet viselte). A bank brandépítése az újtás és fiatalság égisze alatt csoportosítja projektjeit, ugyanis román nyelven a 9-es szám fonetikus kiejtése *új*-at jelent. Ennek értelmében a BRD *új világ* - márkája alá tartozik az *új alapítvány, az új szcena, az új rezidencia, az új iskola*. [<https://www.brd.ro/despre-brd/responsabilitate/lumea-9>] (2023.01.05.)

<sup>97</sup> A Rezidența9 kiállítótér ügyvezetője, Suzana Dan, szintén képzőművész és művészeti menedzser, aki a *Noaptea Albă a Galeriilor* [Galériák Fehér Éjszakája] országos rendezvénysorozat alapítójaként is ismert. Az ő meghívására vállalta Ionuț Cioană egy kortárs művészeti kiállítás-sorozat kuratori szerepét a *Rezidența9* programjának keretében, amelyből végül a jelenleg tárgyalt kiállítással együtt csak két kiállítás valósult meg.

a hátralévő kutatás és a megvalósítandó kiállítás tervét és részletes költségvetését, amit sikeresen közvetített a *Fundația9* alapítvány döntéshozói irányába. A kiállítás előkészületei mintegy két éven át tartottak. Cioană személyében fontos támaszra találtam, akivel folyamatosan megoszthattam a kutatásom fázisait. Ehhez fel kellett zárkóznia a kutatás mellé, amely végül az ő doktori kutatását is kiegészítette.<sup>98</sup> Osztozott velem a felelősségben, amit egy ennyire kutatott és ismert művész újraértékelése jelentett. A kiállítás megvalósulását a *Fundația9* alapítvány finanszírozta, amely a csapatával producerként állt mögé. A támogatás kiterjedt a kutatáshoz szükséges tanulmányutakra is, amelyek eredményeként elvégezhettem a művek reprodúcióját,<sup>99</sup> interjúkat készíthettem,<sup>100</sup> magyarországi és romániai könyvtárakat, archívumokat, múzeumokat és magángyűjteményeket kereshettem fel. A katalógus költségeit részben a román Nemzeti Kulturális Alapnál benyújtott nyertes pályázattal fedeztük.

A projekt elsődleges álláspontja az volt, hogy olyan múzeumi igényű kiállítást kell létrehozni, amely kiegészíti majd a Mattis Teutschról eddigi kialakult képet. A művész késői munkásságának az életműbe integrálása kapcsán azonban pontosan azok a modern művészetben kialakított értékhierarchiák kérdőjeleződnek meg, amelyeket a művész addigi feldolgozása is rögzített. Így a projekt a múzeumi közeget is igyekezett elmozdítani a szocialista realizmus és a modern művészet hermetikus elválasztásától. Erre a feladatra az életmű komplexitása is kötelez, a szocialista intézményrendszer és művészeti örökség megkésett, de annál halaszthatatlanabb felkutatása pedig termékeny kontextussal szolgált hozzá.<sup>101</sup> A kiállítás helyspecifikus volt abban az értelemben, hogy egy „helynek” a

---

<sup>98</sup> Ionuț Cioană a bukaresti kiállítás megvalósítása után néhány hónappal tragikus hirtelenséggel meghalt (1980-2020). Befejezetlenül maradt doktori kutatása egy romániai állandó múzeumi kiállítás megtervezése, amelybe a modern művészet mellett a szocialista realizmust is beépítette volna.

<sup>99</sup> Mivel Mattis Teutsch késői korszaka jó minőségben soha nem volt még reprodúciós, és mivel szerettem volna minél alaposabban átlátni az életművet, a rendelkezésemre álló idő és támogatás keretein belül igyekeztem felkutatni és katalogizálni a késői életmű összes elérhető darabját. Egy *raisonné* katalógus összeállítása kívánatos jövőbeli vállalkozás lenne, de a korai alkotásokról készült rendkívül sok hamisítvány ezt a feladatot jelentősen megnehezítené. Míg a korai alkotásai magángyűjteményekben vannak szétszóródva a világban, a késői korszaka még viszonylag egyben fellelhető a brassói családi hagyatékban, a kolozsvári Lukász Irén hagyatékban, a győri Rechnitzer-gyűjteményben, valamint a sepsiszentgyörgyi és brassói múzeumokban. Több ízben eljártam ezekre a helyszínekre, időközben reprográfiahoz szükséges alapismereteket is tanultam, technikai felszerelést szereztem be, hogy jó minőségben és színhelyesen reprodúciós ezeket a képeket. A késői képek jellemzően olaj-tempera technikával készültek. Ezek bevilágítása nem okozott gondot, mivel nem keletkezett jelentős reflex a képek felületén. A nagyobb méretű képeknél az egyenes megvilágítás okozott némi kihívást, de ezt egy fénymérő segítségével nagyrészt korrigálni tudtam. Mivel a képek a legtöbb esetben nem voltak ideális körülmények között tárolva, jelentősen besötétedtek, amin egy jövőbeli restaurálás várhatóan segíthet.

<sup>100</sup> A projekthez készített interjúk közül kiemelném azokat, amelyek publikálásra kerültek: Saszet Ágnes videó interjúja installáció formában be volt építve a bukaresti kiállításba (2019); Almási Tibor interjúja pedig a kiállítás katalógusában került publikálásra (2022).

<sup>101</sup> A közelmúltban több szocialista realizmusnak szentelt tanulmány jelent meg Romániában, amelyek a korszak művészeti intézményeit is tárgyalják: Irina Cărbăș, *Realismul socialist cu fața spre trecut: instituții și artiști [Szocialista realizmus a múlttal szemben: intézmények és művészek]*, Kolozsvár, Idea Design & Print, 2017; Caterina Preda (szerk.), *The State Artist in Romania and Eastern Europe. The Role of the Creative Unions [Az állami művész Romániában és Kelet-Európában. Az alkotói egyesületek szerepe]*, Bukarest, Editura Universității din București, 2017; Monica Enache, *Arta și metamorfozele politicului. Tematica istorică în arta oficială românească între 1944-1965 [A művészet és politika metamorfózisai. A történelmi téma a román hivatalos művészetben 1944-1965 között]*, Târgoviște, Cetatea de scaun, 2018; Magda Predescu, *Utopie și heterotopie în arta din România anilor 1950-1970. Variațiile canonului artistic [Utópia és heterotópia a román művészetben 1950-1970 között. A művészi kánon variációi]*, Kolozsvár, Idea Design & Print, 2018.

hiányához is hozzá kellett igazítani. Ez a hely adminisztratív hiányként íródott a közelmúlt történelmébe, és szükséges konceptuális referenciája a kiállításnak. A hiányzó hely a „Modern Művészeti Múzeum”, amely strukturális hiányossága a régióknak.

A második világháborút követő első évtizedekben, a Szovjetunió befolyása alá került államokban az osztályharc nevében formalistának titulált modern művészet a „polgári dekadenciától” való elzárkózás fenyítő eszközévé vált. Amíg a kapitalista országokban a „modern művészet” külön intézményeket kapott, a szocialista országokban a művészeti múzeumot a társadalom minden szegmensével együtt szervezték újra, a történelmi fejlődés és modernizáció csúcsaként fellépő rendszer és a történelmi küldetését beteljesítő proletariátus szolgálatában. Ennek a történelmi szerepnek az alátámasztására próbálták újrafogalmazni a művészeti múzeumot is. A sztálinista társadalmi berendezkedés Mattis Teutsch korai alkotásait, az avantgárd generáció művészetével együtt, két-három évtizedre eltüntette a nyilvánosságból. Nem sokkal a művész halála után, még az államszocializmus idején, elindult a „modern”, azaz korábbi retorikával élve a „formalista” művészet rehabilitációja. Ez néha publikusan, de leggyakrabban csak parván mögött mentette át az örökséget a következő évtizedekre. A rendszerváltás után felerősödött kanonizációs törekvések ma is tartanak, miközben a proletariátus mint történelmi szereplő, és vele együtt a szocialista-kommunista politika elveszett a kelet-európai társadalmak számára. A modern művészet és nagy ellentéte, a szocialista realizmus, az áthagyományozásra méltatlannak ítélt intézményes kontextussal együtt strukturális vákuumban maradt.

A kiállítás elsősorban a művész utolsó alkotói korszakára (1944-1960) igyekezett rálátást nyújtani. A benne szereplő munkák a fasizmust követő újrakezdés lendületében készültek, amelynek termése jelentős részben a mai napig nem került kiállításra. A képek nagy részét Brassóból, a művész családi hagyatékából kölcsönöztük. A viszonylag nagy méretű kiállítótér ellenére (a *Rezidența*9 egy átriumos, 6 szobás, római típusú villában működik) csak egy szűk válogatást mutathattunk be. A családi hagyaték mellett több múzeumi tulajdonban lévő festményt saját tervek szerint egységesen újrakereteztem. Megfelelő műtárgybiztosítással munkákat kölcsönöztünk továbbá Lukász Irén hagyatékából, Kolozsvárról, a Brassói Művészeti Múzeumból és a sepsiszentgyörgyi Székely Nemzeti Múzeumból. Az utolsó korszak (1945-1960) művei mellé a háború előtti korszakból (1931) is választottam néhány képet, amelyekkel hangsúlyozhattam a különböző korszakok közötti folytonosságot. Két 1927-es művet azok mellé az 1947-es festmények mellé állítottunk ki, amelyek felső festékrétege alatt hasonló stílusú, a művész által átfestett képek rejtőznek. Utóbbiakat a bukaresti Nemzeti Optoelektronikai Intézet (INOE 2000) segítségével tettünk láthatóvá. A ready-made-ként kiállított videó-dokumentáció a kutatóintézet önreprezentációján keresztül nyújtott betekintést abba a laboratóriumi folyamatba, amelyen a festmények átesetek. Az intézet különböző technológiák kombinációjával úgy képes a festmények mélyére tekinteni, hogy akár több száz lépésben is lebontja a kép domborzati textúráját, sőt, a fekete-fehér röntgen képek bemutatásán túl, a mélyen rejtőző festmények színes reprodukcióját is lehetségesnek tartják. A videómonitort a tizenöt Mattis Teutsch kép törlés-restaurálásának dokumentációját bemutató kiállítási szekrényre fektettem.



*Mattis Teutsch kronológia (hátsó szerkezet), kiállítási nézet, Mattis Teutsch. Avantgárd és konstruktív realizmus, BRD Scena9 Residence, Bukarest, 2019. Fotó: Serioja Bocsok.*

Az átriumba belépő kiállításlátogatót egy kerekeken mozgatható, fal méretű installatív mű fogadta, amely Mattis Teutsch művészetének kronológiáját prezentálta. Ezen a művész biográfiai adatai (1884-1960) egy hosszabb történelmi szakaszba illeszkedtek, amely az 1848-as forradalmi dátummal kezdődik, és a fogadtatásának történetével a jelenben végződik. A kronológia sűrű referencia rendszere olyan eszközként szolgált a kutatásom során, amely a művészettörténeti és történelmi események viszonylatában tette olvashatóvá a művész életrajzi adatait és művészetének fejlődését. A kronológia bővíthető értelmezési eszközként volt elgondolva, ezért a kiállítás idején műhelyfoglalkozást is szerveztünk a kiegészítésére. Tárgyi felépítésébe metaforikus értelemben olyan történelmi feszültségeket kódoltam, amelyek meghatározták a ráhelyezett események olvasatát. Az egyik ilyen történelmi ív a politikai és művészeti avantgárd közötti viszonyt ábrázolta, amelyek az európai forradalmak pillanatában egy töről fakadtak, és mint egy dialektikus ellentétpár egyre távolodó két pólusa, a művész halálával egyidőben, a kronológia testéből kifelé ívelve követhetlenné válnak. Ez egyben nagyjából az az időpont, amelyre a „modernizmus végeként” szoktak utalni. A másik ív a könnyű falszerkezetbe van beleépítve, és egy új mechanizmusát követve a falat hátulról húzza össze, hullámszerű görbét feszítve a kronológiába. Ha a mechanizmust tartó csavarokat meghúznánk, a gyakorlatban is tovább feszíthetnénk azt az értelmezést, amely az alkotói

szünetet átívelve próbálja összekötni a megszakított életművet. Ezzel a történelmi eseményeket, a fasizmust, majd a kommunista diktatúrát próbálnánk fedésbe hozni, és elropppana a szerkezet.

Ugyancsak az átriumban, a falakon kapott helyet a művész két fontosabb elméleti munkája, a *Kunstideologie* és a *Konstruktív realizmus* is.

A kiállítás falszövegeit Lukász Irén publikálatlan naplójából és a Mattis Teutsch-ról írandó könyvének kézírataiból válogattam. Ezzel szerettem volna hódolni a művészárs emlékének, akinek köszönhetően behatóan ismerhetjük a művész életművét. Elmondható, hogy Lukász egyfajta intézmény volt Mattis Teutsch számára.



Kiállítási nézet, *Mattis Teutsch. Avantgárd és konstruktív realizmus*, BRD Scena9 Residence, Bukarest, 2019.  
Fotó: Serioja Bocsock. A háttérben: *Saszet Ágnes interjú - Lukász Irén hagyaték*, videó, 30 perc;  
az előtérben: Mattis Teutsch, *Kis kultúra* (1949), *Lukász Irén portré* (1947 k.).

A kiállítás két elsötétített termében a Lukász Irén örökösével, Saszet Ágnessel készített videó-interjú tanúskodott a közintézményekkel szemben a rendszerváltást követően kialakult bizalmatlanságról, és a műkereskedelemmel szembeni kiszolgáltatottságról. Mozgóképen megörökített jelenléte fontos eleme volt a kiállításnak, mivel egyfajta affektív kapocsként szolgált, s egyben a művész baráti, szellemi körébe nyújtott betekintést három generáció távlatából. A videó előszobájában Lukász Irén gyűjteményéből választottam egy a művész barátait és ismerőseit ábrázoló, feltehetőleg Lukász Irén műtermében készített, hat darabból álló portrészorozatot, amelyet még Mattis Teutsch válogatott össze, és állított betűjelzetekkel ábécésorrendbe. Fontos ezt sorozatként említeni azért is, mert a hagyatékban az egyes darabok el voltak keveredve a jelöletlen portrék között, és mert a művész ehhez hasonlóan sorozatokba rendezte a korábbi időszakokból is a munkáit, Sajnos ezek nyilvántartásai eddigi ismereteink szerint elvesztek. A videó előszobájába más olyan munkák is kerültek, amelyeket a művész a

portré műfajában készített, illetve amelyekben az akadémiai műfajok közötti hierarchia tudatos feloldásával a portré és a történelmi kép közötti átjátszásokkal dolgozott. Erre példa a *Munkásfej* (1947) mint történelmi kép, vagy a *Gépezet* (1947) című festményen a munkásfejek és a fogantyúkat markoló kezek, valamint fogaskerekek mellé komponált József Attila portré. A fiatalon megöszült Lukász Irénről készített fehér hajú női portré a *Munkásfej* párja lehetne egy történelmi drámában.

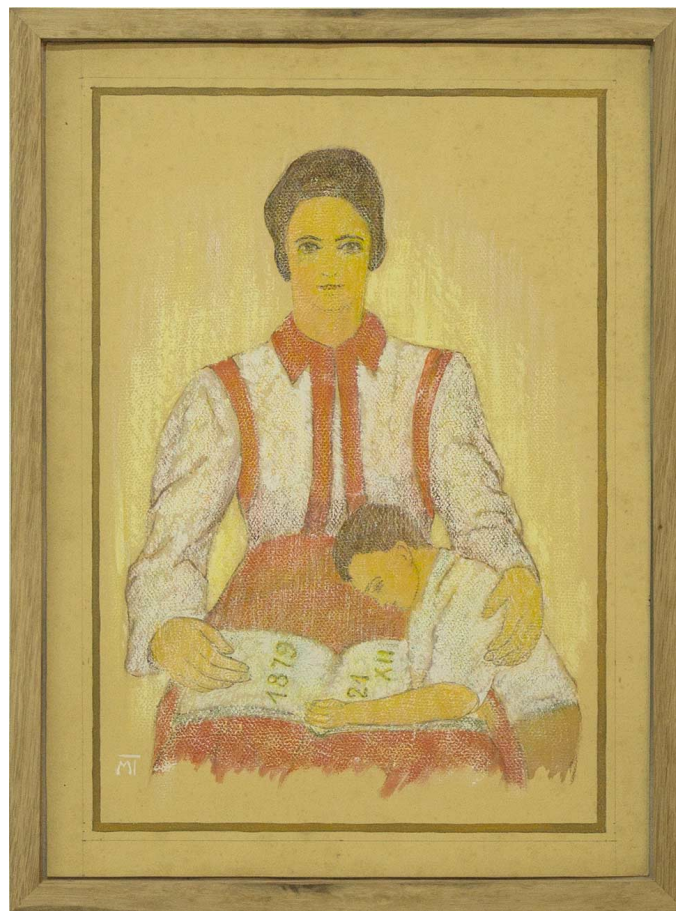


Kiállítási nézet, Mattis Teutsch. *Avangárd és konstruktív realizmus*, BRD Scena9 Residence, Bukarest, 2019.  
Fotó: Serioja Bocsok. Balról: Mattis Teutsch, *Gépezet* (1947), jobbról: *Munkásfej* (1947 k.).

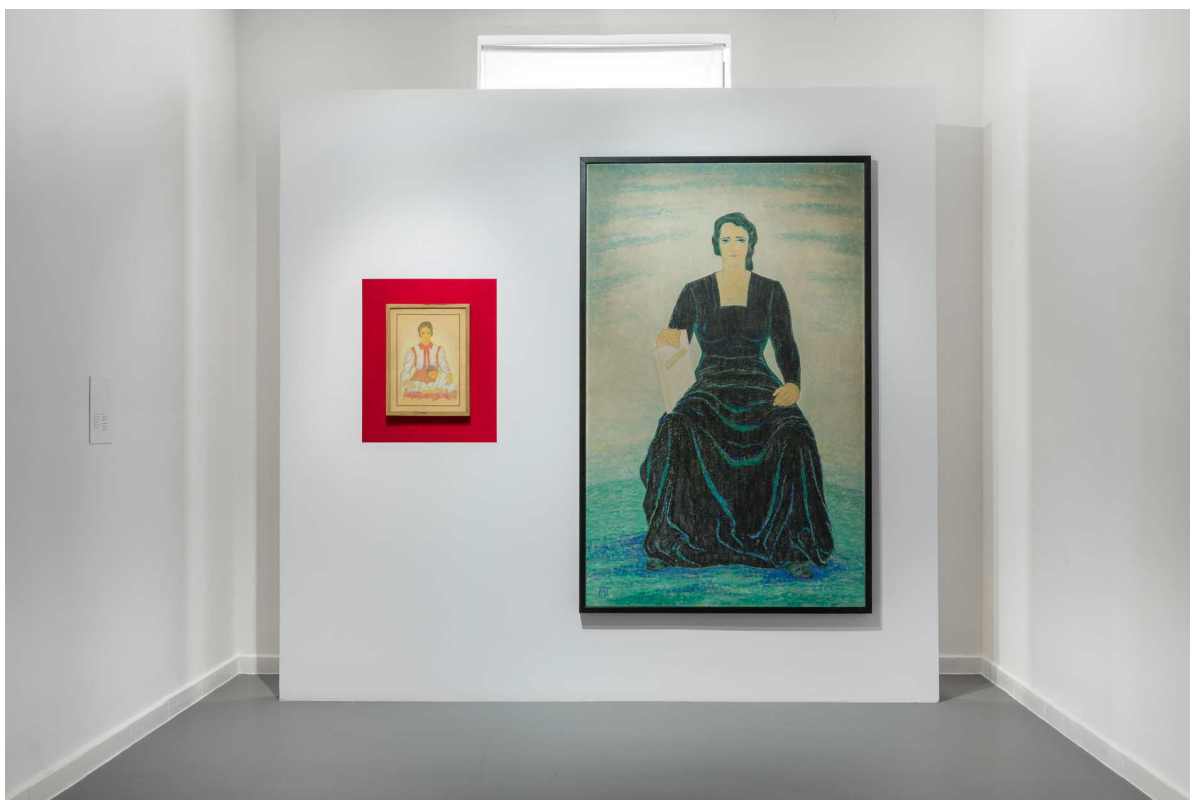
Lukász Irén volt a modellje és őrzője annak a rendkívüli sorozatnak is, amely a *Kis kultúra*, *Nagy kultúra*, valamint a *Sztálin születésnapja* című képeket foglalja magába (1949), és amelyek a mostani kiállításban kerültek a hagyaték szétesése után újra egymás mellé. A modern művészetre jellemző szeriális alkotás, és a szalonokra készített, kiemelt erőfeszítést igénylő főművek közötti összetett viszonyt fedezhetjük fel ezeknek a műveknek létrejöttében. Ehhez hasonló Picasso *Guernicája*, amelyben a kubizmus vizuális nyelvezte először kapott direkt politikai üzenetet, de amely párhuzamosan is létezik a lebombázott város asszonyai, valamint a katonák és lovak arcára kiült horroret kifejező autonóm fejek sorozataként. Mattis Teutsch esetében, aki rengeteget rajzolt és állandóan élesítette koncentrációs képességét, a kész művek és az előtanulmányok, a műfaji hierarchia csúcán lévő történelmi kép és a minor zsánerek közötti keveredés intrikus játéka zajlik. A *Kultúra* sorozat kisebb verziója egy Lukász Irénről készített kezes portré, a nagyobb verzió egy teljes alakos allegorikus kép. Ezekben a festményeken a fekete bársony ruhát viselő nő egy fehér táblájú könyvet tart a kezében, amely a fehér betűkkel írott *Cultura* címet viseli, és amely, mint *tabula rasa*, egyé válik a fehér háttérrel. Az archaikus civilizációk végtelenségig ismétlődő mozdulataihoz hasonlóan, a



nézővel szemben ülő klasszicista arányú alak, amely szerszámként megmerevített kezét pihenteti az ölében, rendszeresen visszaköszönt Mattis Teutsch 1948-1955 közötti festményein. Van úgy, hogy a bányába induló munkások lépéseit követi az *Abataj* (1950) című képen, máshol ugyanebben a pózban pihen egy csutakon mint *Erdőmunkás* (1949), máshol a *Tanuló* (1949), vagy a *Történelem* (1950-1955) című képen egy pályakezdő fiatal alakjaként jelenik meg. Ugyanebben a pózban egy kisebb méretű, arany festékekkel keretezett kompozíción is megismétlődik a *Kultúrák* női alakja. Itt az ölébe vetette magát egy kisfiú, és a kinyitott könyv fölé hajolva Sztálin születési dátumát olvassa ki belőle. A figurák klasszikus arányú belső vázával kontrasztban, a húsuk mintha a naiv művészetből lett volna kölcsönözve. A Lukász-hagyaték feldolgozása közben előkerült kép, kétségtelenül egy Sztálin születésnapjára készített ajándék, rendkívül gazdag interpretációs lehetőségeket kínál. Komplexitása annyira zavarba ejtő, hogy elgondolkodtatja a nézőt, vajon mi lehet az összefüggés a megrendelés és a megfogalmazás között.



Mattis Teutsch, *Sztálin születésnapja* (1949).



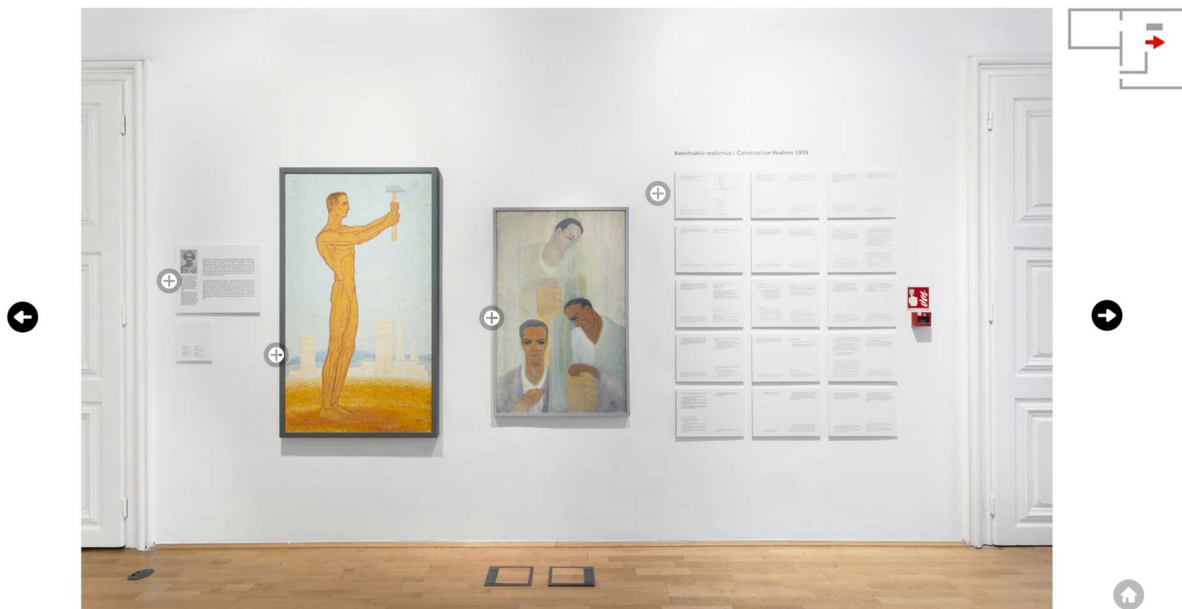
Kiállítási nézet, Mattis Teutsch. *Avantgárd és konstruktív realizmus*, BRD Scena9 Residence, Bukarest, 2019.  
Fotó: Serioja Bocsock. Balról: Mattis Teutsch, *Sztálin születésnapja* (1949), jobbról: *Nagy kultúra* (1949).

A kiállítás leghátsó termében egy Mattis Teutsch könyvtárat rendeztem be, amely az eddig kiadott összes monografikus kiadványt tartalmazta. Ennek komplementer szerepe volt, mivel a korai munkák nem szerepeltek a kiállításon. A könyvek viszont nagyrészt a korai periódusára fektették a hangsúlyt, és ezt kimerítően is reprózták. Ugyancsak a könyvtárteremben, felirattal ellátva vetítettük Kernács Gabriella és B. Farkas Tamás Magyar Televízió számára készített dokumentumfilmjét. A művészekről készített portréfilmjeiről ismert rendező-szerkesztő páros a 2001-es budapesti Mattis Teutsch retrospektív kapcsán körültekintően megszólaltatott mindenkit, aki a művész munkásságának feldolgozásában addig jelentős szerepet vállalt.

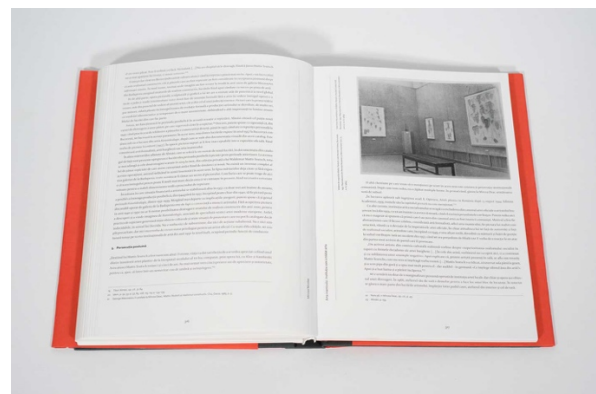
Ștefan Tiron, Florin Tudor és Raluca Nestor Oancea nyilvános tárlatvezetései sok támponttal gazdagították a kiállítás olvasatát.

Már a tervezés elején felmerült a kiállítás utaztatása, és még a bukaresti kiállítás előkészületei alatt sikerült a budapesti Kassák Múzeumot partnerként bevonni. Mivel a művészt mindkét ország magáénak tartja, nagyon korán megfogalmazódott egy magyarországi bemutató szükségessége. A Kassák Múzeumban létrejött kiállítást a múzeum ideiglenes kiállítótereire is adaptáltam. A kiállítás részben ugyanazokból a munkákból állt össze, de jelentősen kiegészült olyan Magyarországon található festményekkel, amelyeket a Rechnitzer-gyűjteményből kölcsönöztünk, és amelyeket Bukarestben nem állt módunkban kiállítani. A kiállítás így végül valóban múzeumi kontextusba került, történetesen abba az emlékmúzeumba, amely Kassák Lajos és az általa vezetett művészeti csoportok progresszív szellemiségét őrzi. A kiállítás tereiből szabadon át lehetett járni a Kassák művészetszervezői és kiadói tevékenységét bemutató állandó kiállításba. Mivel Mattis Teutsch karrierje a *MA* folyóirattal indult, linóleummetszetei az állandó kiállításban is megjelennek, így a két kiállítás

történetileg is kiegészítette egymást. A budapesti kiállítás Sasvári Edit, Szeredi Merse Pál és Bárdi Sára segítségével valósult meg. A kiállításról digitális verzió is készült, amely elérhető a múzeum weboldalán ([www.kassakmuzeum.hu](http://www.kassakmuzeum.hu)).



*Mattis Teutsch. Avantgárd és konstruktív realizmus, Kassák Múzeum, 2020, virtuális kiállítás (képernyőkép).*  
<https://www.thinglink.com/card/1322938566187155457> (15.12.2023)



Miklós Szilárd (szerk.) *Mattis Teutsch. Avantgarde and Constructive Realism [Mattis Teutsch. Avantgárd és konstruktív realizmus]*, Bukarest, Fundația9, 2022.

## A könyv

A könyv három fejezetre oszlik, amely megoldás három különálló könyv igényéből született: 1) a törlés-restaurálás dokumentációja – vagyis egy szerző nélküli képes album, amelynek értelmezéséhez bele kell merülni a huszadik századi művészet filozófiájába és történeti komplexitásába; 2) egy a művész gondolkodásába visszavezető, forrás-dokumentumokat tartalmazó szöveggyűjtemény; 3) egy több szerzős, múzeumi igényű kiállítás-katalógus. Az így keletkezett hibrid forma először a *törlés* kreatív interpretációjának kockázatával ruházta fel a befogadót, majd egy specifikus történelmi kontextusban gyökerező szerzői állásponthoz vezet vissza, végül egy monografikus album formáját vetíti rá a teljes kiadványra, miközben a művész bibliográfiáját igyekszik gazdagítani.

Az első fejezet tizenöt Mattis Teutsch festmény restaurálási dokumentációját tartalmazza. Ez a konfliktusokkal telített vizuális anyag az életmű fogadtatásának kibontakozóban lévő történetét akadályként helyezi a művész kanonizációja elé. Az ezen az anyagon való küzdelmes átkelést olyan szükséges feladatnak tekintem, amely a művészetével való találkozásra készíti fel a nézőt. Ez a találkozás azonban már nem vezethet egyenesen műalkotások aurájába, miután a művek testébe való beavatkozás felülírta a művész utolsó döntését: hogy újra alkothasson, elfedte korábbi festményeit. Azáltal, hogy ezeknek a festményeknek a visszafejtését a könyv borítójára tettem, a monografikus albumot mint a művésznek állított monolitikus emlékművet egy végkifejlet nélküli, tanúrétegekben megmerevített harctérre, eleven emlékművé változtattam. (Ennek kontrasztjaként gondoljunk egy olyan Kandinszkij, Picasso, vagy Mondrian monográfiára, melynek borítóján nem a művész valamelyik ikonikussá vált alkotása található, hanem a kanonizációs harc szimbólumaként egy restaurátorok által félig letörölt mű torzója.) Mattis Teutsch fogadtatásának történetében eddig rendszeresen felidéztek a művész nem sokkal halála előtt megfogalmazott rezignált megjegyzését: „Most alszok 100-150 évet, és ha művészetemet megértik, újból itt leszek közöttetek”. Annak ellenére, hogy a jóslatot minden „újralfedezés” deklaráltan igyekezett beteljesíteni, a fogadtatásának története mégis a törlések sorozatába írható be. Amikor átfestette képeit, maga a művész is a változó történelmi, gazdasági körülmények nyomása alatt cselekedett. Hasonló módon a törlés is mindig a változó kontextussal magyarázható. A gazdasági érdekek, intellektuális ambíciók, ideológiai fordulatok és egyéb gyengeségek rajzolata relativizmushoz vezethet, ami megnehezíti a törléssel kapcsolatos ítéletünket. Ahhoz, hogy a fizikai megsemmisítés, a rombolás kreatív potencialitását a befogadó is magáévá tudja tenni, azt gondolom, először Mattis Teutsch művészetét kell mintául venni, és azt vetíteni rá a strukturális összefüggésekre.

A kötet második fejezetében olyan forrásanyagokat válogattam, amelyek a Mattis Teutsch és Lukász Irén írásain keresztül a kultúrtörténeti kronológiába vezetik be a román és angol nyelvű olvasót.

Mattis Teutsch első elméleti szövegét (*Az új művészetéről*)<sup>102</sup> az 1919-ben, Brassóban rendezett egyéni kiállítása kapcsán, az absztrakt művészet védelmében írta. Ezzel a szöveggel Mattis Teutsch a néhány évvel korábban (1917), a *MA* kiállítótermében rendezett budapesti kiállításait méltató Hevesy Iván kritikai szövegeinek fogalmi eszköztárát használva bátorítja a

---

<sup>102</sup> „Betrachtungen über die neue Kunst [Elmélkedések az új művészetéről]”, *Das Ziel*, 1919. I. évfolyam, 2. sz. Lásd angol és román nyelven: Miklós Szilárd (szerk.), *Mattis Teutsch. Avantgarde and Constructive Realism*, Bukarest, Fundația9, 2022., pp. 130-131.

(brassói) nézőket, hogy előítéletek nélkül és „nyitott lélekkel” fogadják ezeket az „abszolút képeket”. A *Segédanyag egy leendő művésznek*<sup>103</sup> című mappát a budapesti művészeti akadémiára készülő fiának készítette útravalóul 1930-ban. Ebben az írásában már felfedezhető Ligeti Pál *Új Pantheon felé* (1926)<sup>104</sup> című könyvének hatása egyéni művészetfilozófiájára. A fiának írt kiadatlan segédanyagban Mattis Teutsch az egy évvel később publikált elméleti programkönyvének több alapgondolatát megelőlegezte. A programkönyv, a *Kunstideologie – Stabilität und Aktivität im Kunstwerk*<sup>105</sup> egy németországi kiadónál jelent meg, a *Kölner Progressive* művészeti csoport közbenjárásával (1931). A művészcsoporthoz való kapcsolat a Mattis Teutsch-irodalom eddig kiaknázatlan forrása, és érdekes horizontot nyit a figuratív konstruktivizmus szerteágazó fejlődésében. Amíg a kölni csoport a társadalmi összefüggéseket próbálta közérthetővé tenni – majdnem mindannyian bedolgoztak Otto Neurath piktogramokra épülő statisztikáiba is –, addig Mattis Teutsch az emberábrázolást egyedülálló problémának és fő feladatának tekintette. A kölniek egy recenziót is publikáltak a folyóiratukban (*A bis Z*), amelyben kritizálták a könyvét.<sup>106</sup> Nézeteltérésük megismerhető Méliusz József beszámolójából, a művésznél tett egyik látogatásáról (1932).<sup>107</sup> A háború után Mattis Teutsch kiáltványszerű, lelkesítő szöveget írt a művészet szerepéről az új társadalomban (1945).<sup>108</sup> A folytatásban egy szakszervezeti ügyben írt levelét (1945)<sup>109</sup> és rövid önéletrajzát (1948)<sup>110</sup> publikáltuk, amellyel a kommunista rendszer centralizációs folyamatában kereste a helyét. A válogatás a művész utolsó jelentős elméleti szövegével zárul. Ebben az írásban Mattis Teutsch a szocialista realizmussal szembeni reformkísérletként fogalmazza meg egyéni koncepcióját, a *konstruktív realizmust* (1959-1960).<sup>111</sup>

Lukász Irén személyében Mattis Teutsch olyan közvetítőre talált, akinek jelentőségét nem lehet eléggé hangsúlyozni, és akinek élete összefonódott művészetének átörökítésével. Lukász Irén naplójából rövid válogatást közöltünk (1945-1982).<sup>112</sup> Kettejük szoros együttműködéséről tanúskodik Mattis Teutsch 1957-es egyéni kiállításához írt szövege is.<sup>113</sup> Lukász Irén publikálatlan írásai közül egy tömörebb, befejezettnak tűnő esszét választottam 1984-ből.<sup>114</sup> Kéziratait barátnőjével, Székely Erzsébettel közösen próbálták kiadásra előkészíteni. A hagyatékban megmaradt levelezésből kiderül, hogy Székely Erzsébet még a

<sup>103</sup> Lásd angol és román nyelven: Miklós (szerk.), pp. 132-138.

<sup>104</sup> Ligeti Pál, *Új Pantheon felé. A kultúrák élete a művészet tükrében*, Budapest, Atheneum, 1926.

<sup>105</sup> Mattis Teutsch, *Kunstideologie. Stabilität und Aktivität im Kunstwerk*, Potsdam, Müller & Kiepenheuer, 1931; Hans Mattis-Teutsch, Mihai Nadin, *Ideologia artei*, Bukarest, Kriterion, 1975 (román nyelvű kiadás); Hans Mattis-Teutsch, Mihai Nadin, Elisabeth Axmann, *Kunstideologie*, Bukarest, Kriterion, 1977 (német nyelvű kiadás). Lásd angol és román nyelven: Miklós (szerk.), pp. 140-156.

<sup>106</sup> *A bis Z*, 1932, 25. sz., p. 98.

<sup>107</sup> Méliusz József: „Látogatás Mattis Teutschnál”, *Temesvári Hírlap*, 1932. szeptember 21. Lásd angol és román nyelven: Miklós (szerk.), pp. 157-160.

<sup>108</sup> M: „Új idők – új művészet”, *Népi Egység*, II. év., 248 sz., 1945. november 3., p. 2. Lásd angol és román nyelven: Miklós (szerk.), pp. 163-164.

<sup>109</sup> Lásd angol és román nyelven: Miklós (szerk.), pp. 165-167.

<sup>110</sup> Lásd angol és román nyelven: Miklós (szerk.), pp. 168-169.

<sup>111</sup> A szöveget először Banner Zoltán publikálta, három részletben, magyar nyelven. „MŰHELYNAPLÓ: Gondolatok a képzőművész alkotó munkájáról a szocializmus korszakában”, *Utunk*, XXVIII. évfolyam, 39-40-41. szám, 1973. Lásd angol és román nyelven: Miklós (szerk.), pp. 172-180.

<sup>112</sup> Lásd angol és román nyelven: Miklós (szerk.), pp. 184-192.

<sup>113</sup> Lásd angol és román nyelven: Miklós (szerk.), pp. 193-197.

<sup>114</sup> Lásd angol és román nyelven: Miklós (szerk.), pp. 198-203.

művészno életében megpróbált kiadót szerezni a könyvének, ami sajnos meghiúsult. Helyette interjút készített vele az *Utunk* folyóirat számára (1984), amelyet itt újraközzöltünk.<sup>115</sup>

A könyv harmadik fejezete egy gazdag repróbalbumot, valamint romániai és magyarországi szerzők tanulmányait tartalmazza.

Az albumban igyekeztem áttekintést adni a teljes életműről, ily módon előre vetítve egy *oeuvre*-katalógus szükségességét. A festészeti, szobrászati és grafikai munkákat, amelyek eddig rendszerint külön katalógusokban voltak bemutatva, itt keverve egymás mellé rendeztem, ezáltal az életmű stílusbeli fejlődését igyekeztem áttekinthetővé tenni. A korai periódus (1909-1932) stílustörténeti kronológiáját elsősorban közgyűjteményekben fellelhető munkákból állítottam össze, a MissionArt Galéria monografikus kiadványaira támaszkodva. A magángyűjteményekben található munkák publikálása a MissionArt Galéria művészettörténészeinek segítségével valósult meg. A korai periódust feldolgozó monografikus kiadványuk (MissionArt, 2001) továbbra is a fő referenciája az életmű ezen szakaszának.

A kései korszak munkái jelen projekt keretében lettek először színhelyesen reprodukálva. A munkák sok esetben cím nélkül őrződtek meg, vagy a művészettörténészek korábbi feldolgozásai során adtak nekik gyakran eltérő címeket. Előfordult, hogy én is kénytelen voltam címet írni egyes munkák alá. Ilyen esetben igyekeztem mindenhol tartani magam a művész címadási szokásához, amely a maga módján indexikális és tárgyyszerű, és amelyet elméleti írásaiban példákkal is illusztrált. A késői periódus munkáinak technikáját az eddigi konvenciót követve olaj-temperaként katalogizáltam. A művész több recepttel is dolgozott a tempera megkötésére (olaj-tempera, tojás-tempera, kazein-tempera), így további analízisek lennének szükségesek minden egyes műsorozat esetében. A művész a recepteket leírta egy barátjának, Bálint Zoltánnak címzett levelében, amelyet a kiadványban is közzöltünk. A Pavel Œuşară által publikált Mattis Teutsch-katalógus (TopART, 2004) tartalmaz egy restauratori elemzést a kései korszak festőtechnikájáról.

A katalógus öt tanulmányt közöl romániai és magyarországi szerzőktől, illetve egy interjút a késő korszak monográfusával, Almási Tiborral. Amint a vele folytatott beszélgetésből is kiderül, a projekt laboratóriumában fontos szerep jutott a korábbi kutatókkal való párbeszédnek és új kutatók bevonásának. A gyakran ellentétes értékelések a szövegek szerkesztése révén tovább mélyítették és gazdagították álláspontomat.

Mircea Nicolae (IonuŒ Cioană) szövegében a művész fogadtatását mozgó hidegháborús logikára hívja fel a figyelmet, és a művészet ideológiai fegyverként való felhasználását igyekszik meghaladni. A két imperializmus szerinte egyenlően osztozik a Mattis Teutsch-művek törlésének felelősségében. Nicolae ennek a megkövesedett ideológiai háborúnak a kontextusában vizsgálja a művész társadalmi tisztánlátását és etikai álláspontját. Meglátása szerint a művész intézményesített szocialista művészetből való kiábrándulása nem párosult politikai kiábrándulással. A rendszer brutalitása és a művészetében kifejezett optimizmus közötti ellentét a szerző értelmezésében a művész politikai naivitására utal. Nicolae a tanulmány végén nyitva hagyja a kérdést, hogy Mattis Teutsch valójában mit is láthatott ebből a rendszerből. Ha a késői művészetét a szocialista realizmus típusai között szeretnénk elhelyezni, ugyanolyan joggal tehetjük a nyugati országok szocialista realizmusa mellé, amelyet a kapitalista rendszerekben a társadalmi igazságtalanságok kritikája jellemez,

---

<sup>115</sup> Székely Erzsébet: „»Az én emberem« – a mi emberünk”, *A Hét*, XV. év, 39. sz., 1984. szeptember 20., p. 5. Lásd angol és román nyelven: Miklós (szerk.), pp. 204-208.

mint a szocialista országokból ismert verziók mellé, amelyekben a kötelező optimizmus uralkodik. Realizmusa azonban, ahogy a szerző is utal rá, annyira sajátos, hogy a geopolitikai lokalizáció nem tudná kielégítően meghatározni.

Irina Cărăbaș a szocialista intézményrendszer kialakulása szempontjából, bürokratikus dokumentumok alapján helyezi kontextusba a művész késői korszakát. A szöveg konceptuális kiindulópontja, hogy a szerző a szocialista realizmust nem egyszerűen az új rendszer művészetének tekinti, hanem a művészi alkotás kiterjesztésének egyfajta szerkesztőségi gyakorlatba. Ezzel olyan olvasati kulcsot kínál, amelyben a művész késői periódusa az intézményes gyakorlatok integrált részévé válik. A dokumentumokkal Cărăbaș olyan szempontokat juttat kifejezésre, amelyekben a művészeti mezőben való helyezkedés, a hierarchia és presztízs kétirányú vizsgálata bontakozik ki. Korábbi szövegeire is támaszkodva írja, hogy az új hatalom kezdetben a nagy tekintélyű művészekkel legitimálta magát, majd a művészek baloldali elköteleződését és megnyilvánulási késztetését kihasználva, hol a vezető tisztségek közelében tartotta, hol eltaszította, majd ismét közelebb engedte őket. A tanulmány nyomatékosítja, hogy a fővárosban koncentrálódó központi hatalomtól távol Mattis Teutsch szabadabban alakíthatta a művészetét. Érdeemes megjegyezni azonban, hogy annyival szabadabban, hogy más szerzők óvakodnak is azt szocialista realizmusnak nevezni.

Igor Mocanu tanulmánya a művész két fontosabb elméleti munkájának összefüggéseit elemzi, miközben a kettő közötti történelmi intervallumot (1931-1959) igyekszik megismertetni az olvasóval. A művész programkönyvét, a *Kunstideologie*-t azon avantgárd kiadványok és művészkönyvek sorába helyezi, amelyek a nyomtatott médiumnak performatív, „delegált funkciót” adnak, és egyfajta „dinamikus testiséget” kölcsönözve cselekvésre készítik a nézőt. Az avantgárd példák ismertetése után kitér azokra a történelmi eseményekre, amelyek miatt tragikus módon megszakadtak Mattis Teutsch művészeti kapcsolatai. Ilyen az erdélyi szász közösség náci Németországba való betagolódása, amelynek következtében a progresszív brassói értelmiséget is kirekesztik a közéletből, valamint a bukaresti avantgárd és baloldali lapok bezárása, ami egyben a művész teljes szellemi munkaközösségének jelentett kényszerszünetet. Mocanu meglátása szerint, az évtizedekkel később megírt „Gondolataiban” Mattis Teutsch újra visszatért a „művészet performatív etikai módszeréhez”, de itt már a szocialista rendszerben igyekezett azt gyakorlatba átültetni. Megfigyeli továbbá, hogy a két elméleti szöveg érzékeny marad a kor technológiai fejlődésére: a művész az ezzel szemben megfogalmazott tézisei mellett mindvégig kitartott.

Pacsika Márton írása a magyarországi rendszerváltás kontextusába enged betekintést, és ezen belül helyezi el a késői Mattis Teutsch művek törlését, mint a szocialista művészeti örökség „elfelejtésének” tipikus esetét. Esszéje érzékletesen jeleníti meg a *munkás* alanyát, amint az a rendszerváltás nagy szimbolikus eseményei mögött történelmi szereplőként eltűnik. A szövegben a Munkásmozgalmi Múzeum bezárásának példájából kiindulva rajzolódik ki a szocialista művészet tárgyi örökségének a sorsa, amelyet gyakran csak a felejtés mentett meg a képrombolástól. A szöveg ezzel a történelmi megsemmisítéssel helyezi szembe a modern művészet intézményes kanonizációját, amely rendszerint annak politikai sterilizálása árán történt. Példaként hozza fel Derkovits Gyula esetét, akinek a művészete néhány évtized után, társadalmi szerepétől elidegenítve kapott jelentős múzeumi bemutatást. A politikai és művészeti avantgárd olykor konfliktusos közelségének számbavétele után a szöveg végül a szocialista művészeti örökség kortárs művészeti projektek általi feldolgozásának egy példáját mutatja be. A szerző itt újra megidézi a felejtésre ítélt munkás



alanyát abban a hiányérzetben, amely a Hódmezővásárhely közteréből kiemelt és egy nyugati művészeti múzeumba helyezett munkásszobor helyén fogalmazódott meg a város lakóiban.

Alexandru Polgár esszéje a Mattis Teutsch művészetével való előítéletek nélküli szembesülésre ösztönöz, ugyanakkor az ebben rejlő nehézségekre hívja fel a figyelmet. A teljes életművet átívelő írás a művészi szándék, az elgondolás és a megvalósítás, valamint a befogadás és megértés között húzódó területre kalauzolja az olvasót. A művész szűkszavú írásaiból és töredékekben megőrzött párbeszédeiből mindenekelőtt az „új ember” megformálásának igényét emeli ki. Ezt a gondolatot Polgár a nyugati modernitás történetében rendszeresen visszatérő motívumként tünteti fel. Mattis Teutsch új emberének ideálja azonban más közösségi modellekhez hasonlóan illuzórikus. Amint a szerző rávilágít, a művész típusformáló igényében van egy filozófiailag el nem gondolt lehetőség. Függetlenül a művész szándékától és elméleti készletétől, alkotásaiban felsejlik az ember eredendő többszörössége, amely a közösség bármilyen akarása előtt alapvetően meghatározza a lényét. A művész el nem gondolt típusával Polgár a jelenben reálisan formálódó típust állítja szembe. Ez pedig a profit végtelenül terjeszkedő logikájában standardizálódott ember. Polgár úgy aktualizálja Mattis Teutsch késői munkáit, hogy a bennük kifejezésre jutó eredendő többszörösségen keresztül a jelent benépesítő domináns típus mögé irányítja a figyelmünket.

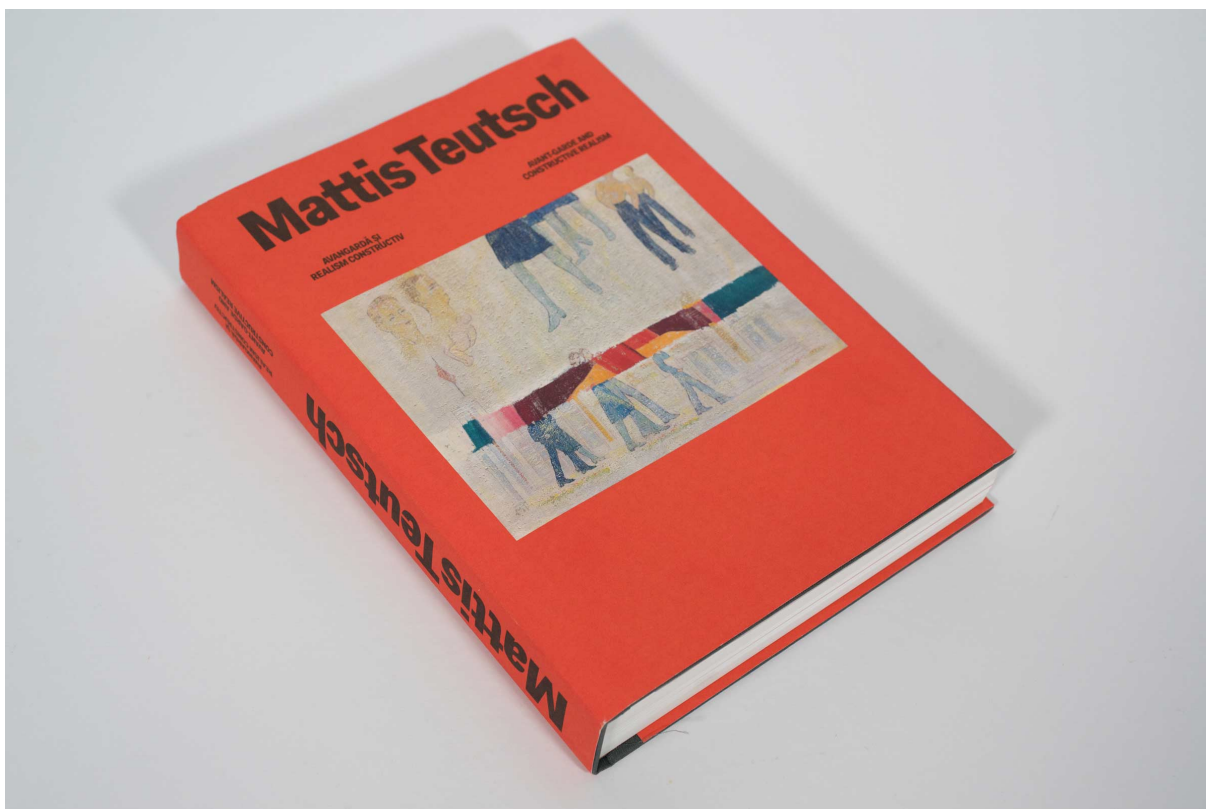
## **Konklúzió helyett**

Mattis Teutsch művészete és gondolkodása az egyre gyorsuló technológiai fejlődés által dominált modern társadalom tényéből, és annak hatására építkezik. A művész egyik fundamentális gondolata szerint a technológia a fogyasztásban elhasználódik, míg a művészet örök érvényű marad. Eszerint a tudományos felfedezések nyomán standardizált termeléssel és a piaci termékekben elhasználódó technológiával ellentétben a művészet, társadalmi hasznosságát meghaladva, képes kiszabadulni az azonnali kontextusból, és így, egy potenciális végtelenbe meghosszabbítva, megmarad az emberiség számára. Ennek a gondolatnak az alapja a művészet polgári intézménye, a nyilvános múzeum. Mattis Teutsch szocializmusban kifejtett munkássága a közösségben magára ismert embert szolgálja. Ugyanakkor tudatában van annak, hogy művészete a proletárdiktatúra közvetlen kontextusából kiszabadítva, az azonnali funkción túl is megmaradhat a jövőbeli társadalom számára. Ezt a jövőbeli társadalmat kapzsiságtól mentes világgént írja le, de művészként egy liberális Európa az, ahová visszavágyódik. A kommunizmusba vetett tömeges hit bukásával elveszett művészetének elsődleges kontextusa. A század szocialista mozgalmainak ilyen talajvesztésére nem számíthatott. Művészete azonban már az államszocialista rendszerben is elveszett. Az osztálynak, amelynek a nevében a hatalmat gyakorolták, és amelyet egyben mint osztályt ennek a hatalomnak kellett létrehozni, épp ennek a hatalomnak a legitimitása nevében kellett volna összhangba kerülnie a művészetével. Azonban, ahogy maga a művész is látta, a hazugságba fordult rendszer a művészetét nem tudta célba juttatni. Mivel mindkét politikai rendszer a művészetet ellen fordult, felmerül a kérdés, hogy az ellenállás okát vajon nem magában a művészetében kellene-e keresni? Mint modern művészet, ez is az állandóan terjeszkedő jelen művészet. Általa a művész jövőbe meredt tekintete a saját cselekvésének viszonzását várja. Ez a jövőbeli potenciális cselekvés az, ami a mindenkori jelen megalkuvásait roncsolja.

A jövőbe tekintő művész a kommunista rendszerekkel együtt az iparosításban megvalósuló állandó fejlődéshez csatlakozott. Ennek a fejlődésnek a katasztrófális következményeit ma már ismerjük, korlátai a bolygó végességével szemben is láthatóvá váltak. Ezt Walter Benjamin a történelem angyala híres metaforájával örökérvényűen leírta: az angyal háttal a jövőnek vetődik nagy sebességgel előre, miközben tekintete a maga mögött hagyott katasztrófába réved. Mattis Teutsch rendkívüli erőfeszítése a fejlődés irányával szembefordítja angyali munkásának tekintetét. A technológia korában önmagára ismert, szellemi és fizikai munkást egyesítő teljes embert látjuk utolsó képein, amint önmagára réved vissza egy fraktálszerűen szétszórt, maszkokba dermedt politikai tekintetben.

Amit ebben a művész megalkotott, nem csak egy fiziognómia nélküli ember, hanem portrézásra is alkalmas típus. Mattis Teutsch egyszer séta közben felhívta egyik diákja figyelmét, hogy az embereket hátulról is fel lehet ismerni. A tipizált emberábrázolásban valamilyen lényegien egyénit is képes volt megragadni az új emberből, ahogy az egyiptomi kézművesek is képesek voltak személyiséget adni egyes alakoknak, becsempészve a portrét az örökkévalóságnak szánt kánonok közé. Az egyiptomi civilizáció esetében ez az örökkévalóság háromezer évig tartott, a kommunizmus esetében, amelynek bukása az emberiség utolsó civilizációs hanyatlása volt, alig néhány évtizedig. A benne élők azonban utolsó percig sem gondolták, hogy befejeződhet. Mattis Teutsch reménye, hogy a művészete kiszabadulhat a végtelenbe, a művészet intézményekbe zárt elképzelésétől függött. A fogyasztásban való elhasználódás ellen a legnagyobb emberi közösség visszatükröződését azonban soha nem az intézményre, hanem a befogadó egyéni felelősségére bízta. Ehhez, ahogy elméletileg is megfogalmazta, konstruktív realizmusa egyfajta belső szerkezetet adott. Az angyal itt nem ábrázolás, hanem a művész maga, jobban mondva az a hely, amit a maga geopolitikai bezártságában maga után hagyott. Ezen a helyén kereshetjük minden korábbi alkotását is, amelyeket élete végéig gondolataiban őrzött és rendszerezett.

A könyv és a kiállítás rengeteg kérdést hagy maga mögött megoldatlanul; laboratóriumi jellegét nem is próbáltam elrejteni. Mi, akik részt vettünk a munkában, megtanultunk beszélni egy művészeiről, és ez remélhetőleg megtanított gondolkodni arról, hogy mit nevezhetünk művészetnek, illetve mi található annak a helyén, amit valamikor művészetnek neveztek.



Miklós Szilárd (szerk.) *Mattis Teutsch. Avantgarde and Constructive Realism* [Mattis Teutsch. Avantgárd és konstruktív realizmus], Bukarest, Fundația9, 2022.



# I D E A

artă + societate / arts + society

#26, 2007 20 RON / 11 €, 14 USD



Miklós Szilárd, *Az akarat tudománya*, 2007, képregény,  
Galéra rovat, IDEA arts + society, #26, pp. 22-43.

### III. A szerzői intézmény (kutatói önarckép)

#### Preambulum

A *szerzői intézmény* fogalomtársítást az 1989-es rendszerváltás utáni romániai művészeti szcéna intézményes vákuumának empirikus megfigyelésére alapozom. Saját munkámban a konceptuális művészet-intézménykritika-új intézményesség genealógiában haladva arra a következtetésre jutottam, hogy az a kritikai-elméleti eszköztár, amely a nyugati modern és kortárs művészet túlintézményesedésével szemben artikulálódott, nem alkalmazható fenntartások nélkül a volt szocialista országok kontextusában. Itt, miután a művészet felszabadult az állami intézményrendszer monopolizáló szorításából, a progresszív művészek a múzeum és az egyetem működésképtelenségét és a munkásságukkal szembeni vakságát, valamint a tömegszervezetek érték kiválasztó és szakszervezeti szerepét tüntetően maguk mögött hagyva a civil szférában építették szervezeteiket. Ez az intézményesedés rendszerint egy-egy művész vagy kurátor szerzői víziójához, teherbírásához, kapcsolati és kulturális tőkájéhez köthető, ami egy sor elméleti és gyakorlati problémát vet fel. Az állami intézményrendszeren kívül tevékenykedő kritikai művészeknek kanonizáló szerepet is be kell tölteniük, ami ellentmond az intézménykritikai szerepüknek. Továbbá, ahol az intézményesedés egy ember életrajzának a függvénye, ott csak részleges marad; az egyén autonómiára formált igénye nehezen konvertálható intézményes szerepekre; a szerzői autoritás átörökítése az esetek specifikuma miatt nehezen egyeztethető össze egy általános elméleti modellel.

A *szerzői intézmény* fogalommal nem a szerzőiség intézményére utalok. A *szerzői intézmény* olyan oximoron, vagyis egymással ellentétes fogalmak társítása, mint például a *társadalmi egyén*. Mint elméleti eszközt olyan szerzői pályáknak és intézménytörténeteknek az elemzésére használom, amelyek több generációs léptékben a saját szakmai tevékenységem kontextusát adják. Egyik ilyen kutatásom tárgya az 1989-es rendszerváltás körüli kelet-közép-európai performansz-művészeti hullám volt, amelyet három romániai fesztivál történetén keresztül vizsgáltam. A *szerzői intézmény* elméleti binaritása itt az élő esemény és az azt rögzítő technikai-intézményes apparátusok közötti ellentétben mutatkozott meg. Ez a hullám történetileg a kortárs művészet rendszerébe való integrációval simult el, amely a szerzőt a piaci érték garanciájaként rehabilitálta. Az intézményi forma műalkotásként való fetisizálása helyett a közelmúltunk intellektuális örökségét a szerzőiség és intézményesség közötti ellentmondás dinamikájában szeretném értelmezni. A szerzői funkció intézményességgel való szembenállását egy másik, párhuzamos kutatásommal is szeretném példázni. Fischer István, kolozsvári származású dokumentumfilm-es pályáját 1973-as nyugat-németországi emigrációja törte meg. Fischer pályája a szocialista Románia dokumentumfilm stúdiójában kezdődött, majd a Román Televízió Magyar Adásában, illetve az ARD német közszolgálati televízióban végződött. Fischer egyetlen játékfilmet készített, amelynek, meglátásom szerint, a kísérletező filmes nyelvezetét szándékosan a cenzúra zátonyára futtatta, hogy így tegyen szert az emigrációhoz szükséges motivációra. Fischer alkotó módszerében az avantgárd szűk célközönsége helyett tudatosan választotta a szélesebb nyilvánosságot, és pályáját egészében a közszolgálati televízió emancipatorikus szerepéhez kötötte. Amíg az erdélyi magyarságot érintő dokumentumfilmjei miatt Fischert itthon tisztelet övezi, a német közszolgálati televíziónak készített filmjei ismeretlenek maradtak.

Saját pályámon úgy éreztem, csak úgy tudnék előrehaladó lépéseket tenni, ha a rendszerváltás intézményes vákumának következményeként keletkezett strukturális hiányokat megpróbálom feldolgozni. A rendszerváltás fogalmát az államszocializmus elejére és végére egyaránt használom. A kettőt azért kapcsolom össze, mert ezalatt első sorban a magántőkét felszámoló, vagy legalábbis radikálisan korlátozó rendszer elejét és végét értem. A rendszerváltás által a közérdek és közügy szerzőiségbe beépült szerkezetváltozására szeretném felhívni a figyelmet.

Mattis Teutsch életműve a *törlés* által elválaszthatatlanul összeolvadt fogadtatásának történetével. Az intézményes vákuum, amely először a művész életében jelentkezett, másodszor egy ikonoklaszta hullámra tevődött rá, amely a kánon nevében a művész utolsó lépéseit visszatörölte. A *törlés* által adódott rendkívüli komplexitás interpretációjához a genezis és a kánon közötti ellentét eredetéhez kellett visszanyúlnak. Kutatásomban a génusz, individuáció, ágencia fogalmak értelmét jártam körül, hogy mindezeknek az ember „első intézményéhez”, a nyelvhez való viszonyát megérthessem, amelyet a strukturalista gondolkodás minden további intézményesség mintájává tett. Az itt következő fejezetben ennek az ellentmondásnak az elméleti feltérképezésére törekedtem. A szöveg egyszerre a Mattis Teutsch életműről formált interpretációm kerete, és a *szerzői intézmény* munkahipotézisének egy esettanulmányon keresztül kidolgozott töredéke.

## A késői stílus

A „késői stílus” fogalmáról Theodor Adorno a *Beethoven késői korszaka* című, 1937-ben kelt esszéjében ír.<sup>116</sup> Adorno a beethoveni életművet osztályozva egy filozófiai következményekkel járó kontrasztot állít a kezdeti-középső korszak stilisztikailag még összefüggő harmóniákat tartalmazó művei, és az egyre sötétebb, nyersebb és nehezebben emészthető késői korszak közé. Ellentétben azzal a pedantériával, amely a fiatal zeneszerzőt jellemzi, az idősebb művész mintha már nem törődne a stílus etikettjével, munkásságában egyre elszántabban jelenik meg a disszonáns jelleg, állapítja meg Adorno. A halállal szembenező, megsüketült és egyre elszigeteltebb zeneszerző alakját emlékezetesen örökíti meg számunkra a róla írt temérdek biográfia is. A halál közelségében, a biográfiai végességgel szemben „a késői (stílus) az, ami a normalitást képes túlélni”, írja Edward Said, továbbgondolva és értelmezve Adornót.<sup>117</sup> A „késői stílus” Adorno szerint a halállal szembeni ironiát juttatja kifejezésre, egyfajta „öntörvényű száműzetés abból, ami általánosan elfogadott.”<sup>118</sup> Ellentétben Mozarttal, akinek alig harminc évvel korábban meghíusult az erőfeszítése, hogy az udvari művész komornyikhoz hasonlatos szerepéből sikeresen kitörjön,<sup>119</sup> Beethoven, aki az éppen akkor intézményesedett autonóm művészeti mező génusz-mintaképévé vált, és már kizárólag szabadúszóként dolgozott, élete végére felhagyott a közízlés kiszolgálásával, és „ellentmondásos viszonyt alakított ki a fennálló társadalmi renddel.”<sup>120</sup> A „késői stílus” Adorno számára, Beethoven példáján túlmutatva, a modern művészet prototipikus formáját jelenti. Ezzel nem valamilyen stílustörténeti kategóriát jelöl, hanem a művészetnek a modernitás nyugtalanító tapasztalatára adott válaszát látja benne. A modernitásban a felvilágosodásból induló racionalizáló történelmi erők gazdasági és kulturális kontrollját látja, amelyet az irracionalitás szolgálatába állítottak.<sup>121</sup> Ez egy olyan bukott, elidegenítő és „megváltatlan valóság”, amelyre az egyetlen legitim válasz a művészet „késői stílusa” lehet, amely komplex disszonanciája révén ennek a valóságnak a szüntelenül demonstrált emlékeztetője tud lenni.<sup>122</sup> A kibékíthetetlen ellentéteket, amelyek a dialektika

---

<sup>116</sup> Az esszé egy Beethovennek dedikált könyv részét képezte volna, amely azonban nem készült el Adorno életében, így egy 1964-es zenei esszégyűjteményben lett publikálva először, majd a posztumusz összeállított Beethoven könyvben. Theodor Adorno, *Beethoven: Philosophie der Musik [Beethoven: a zene filozófiája]*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1993. Angol fordításban: *Beethoven: The Philosophy of Music*, Polity Press, Cambridge, 1998., e-könyv.

<sup>117</sup> Edward W. Said, *On Late Style: Music and Literature Against the Grain [A késői stílusról: zene és irodalom az árral szemben]*, Vintage Books, New York, 2007., e-könyv, I. fejezet, 23. bekezdés.

<sup>118</sup> Ibid., e-könyv, I. fejezet, 31. bekezdés.

<sup>119</sup> Norbert Elias, *Mozart: egy zseni szociológiája*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000.

<sup>120</sup> Said, *On Late Style*, I. fejezet, 28. bekezdés.

<sup>121</sup> Adorno legemlékezetesebb kijelentése, miszerint a Holokauszt után nem létezhet költészet, szintén ennek a megoldhatatlan tragédiának a kifejezése. Az irracionális társadalmi pszichózis magas technikai precizitással való véghezvitele mondatja azt vele, hogy „Auschwitz után minden kultúra, annak sürgős kritikájával együtt szemét.” Elemzői szerint, Adorno a kultúrán a művészet kanonizációját, a kultúrában való eltárgyasítását érti, hiszen máshol éppen abban látja a művészet szerepét, hogy az a mély társadalmi ellentmondásokat, az elidegenített munkakörülményeket feltárja, de amint ezek a körülmények a jövőben felszámolódnak, maga a művészet is feleslegessé válik. Lásd: Robin Truth Goodman (szerk.), *Understanding Adorno, Understanding Modernism [Adorno megértése, a modernizmus megértése]*, New York, Bloomsbury Academic, 2020., pp. 7-20.

<sup>122</sup> Jacques Rancière a következőképpen foglalja össze Adorno álláspontját: „(...) a kapitalista munkamegosztás és az árucikkek ékesítésének hatékony elítélése érdekében a műnek még mechanikusabbnak, »embertelenebbnek« kell lennie, mint a kapitalista tömeges fogyasztás termékei. Ez az embertelenség viszont az



segítségével a történelem során egyre újabb szintézisekkel feloldódhatnak, a modernitás korában már csak egy „erőltetett megbékélés” oldhatja fel, mint ahogy azt a szocialista realizmussal kapcsolatosan Adorno a Lukács ellen megfogalmazott kritikájában írja.<sup>123</sup> A megbékélés képtelenségét fájlaló konzervatív kritikákkal bizonyos tekintetben összhangban, Adorno szerint a művészet a tragédiát kényszerűen foglalja magába, és a hétköznapi életben történő ideológiai elfátyolozással ellentétben kifejezésre juttatja azt. A késői Beethoven zeneművek esztétikai elemzése során is egy ilyen felfüggesztett dialektikát ír le. Ezekben a művész távol tartja a kibékíthetetlen elemeket, megakadályozza, hogy szerves egészet alkotva könnyű élvezetet nyújtsanak, és így hamis tudatot képezzenek. Adorno szerint a művészet történetében „a késői alkotások katasztrófák” – magukra veszik a világ katasztrófáját. A szabadságra épülő normatív művészkép itt nem a részletek virtuozitásával ragad meg, hanem a típusok, kategóriák és konvenciók kerülnek előtérbe. Amíg a független művészeti mező kialakulása, és annak központi szervező eleme, a szerzőiség megalapozása során a műalkotás szerves egészként tételeződött, itt összeomlik a formák egysége, a részek közötti belső arányosság, mint a szerzőre visszautaló öncélú belső rendszer. Beethoven késői szonátaiban a konvenciók „szilánkokban szakadnak le a kompozíciók törzséről és hullanak le elhagyatva”. „Ezek a tapasztalatok azonban nem a szubjektivitás, hanem a nyelv tapasztalatai, vagyis kollektív tapasztalatok.” Ebben jut kifejezésre Beethoven „axiomatikus bölcsessége”, ahol az egyedi elem jelentéktelensége az „egyetemes véletlen” hordozójává lesz.<sup>124</sup> A rendszer ereje beszél benne. Más szóval, „a késői stílus az egyén jelentéktelenségének öntudata. Ebben rejlik a késői stílus viszonya a halálhoz.”<sup>125</sup>

## Újrakezdés

A halállal eképpen dacoló „késői stílus” fogalmától veszi fel a fonalat Edward Said a szerzői kezdeteken meditatáló könyvében.<sup>126</sup> Ebben a strukturalista gondolkodás nyelvi determinizmusán kívül helyezkedő *kezdés* szerzői szándékát próbálja megragadni, és ebben a kezdésben elhelyezni az egyéni cselekvőképesség célzatosságát. Adorno búskomor álláspontjához képest, amely egy „negatív” utópiában látja a művészet szerepét, Said valamivel optimistább, amikor azt állítja (Nietzschét idézve), hogy a művészet „egyetemes szükséglet” megfogalmazására alkalmas. A kezdetek után kutatva írja, hogy egy szerzőnek előre kell vetítenie egy élhetőbb jövőt, úgy a munkájának tárgyát, mint a saját munkához való viszonyát illetően, de annak a sürgősségét a jelenben kell felismernie és következőképpen tapasztalati formát kölcsönöznie neki. A kezdés autoritást parancsoló ereje egy folyamatos *újrakezdés* lehetőségében él tovább és a későbbiekben kötelezi és felhatalmazza őt. Said gondolkodásában ez a folytonosságnak a módszere, egy típus, vagy energia, amely a szerzői pályát megszervezi. Egy eseményhez köthető abszolút kezdés azonban, amelyet a nyelvet

---

elnyomás szégyenfoltját hívja felszínre, megzavarva az autonóm mű szép technikai elrendezését, felidézve azt, amin az alapszik: a munka és az élvezet kapitalista szétválasztását.” In: Jacques Rancière, *Aesthetics and Its Discontents [Az esztétika és elégedetlensége]*, Polity Press, Cambridge, 2009., p. 41.

<sup>123</sup> Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Georg Lukács, *Aesthetics and Politics [Esztétika és politika]*, Verso, London, 2007., pp. 151-176.

<sup>124</sup> Said, *On Late Style*, I. fejezet, 17. bekezdés.

<sup>125</sup> Adorno, *Beethoven: The Philosophy of Music*, e-könyv, [323].

<sup>126</sup> Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method [Kezdetek: szándék és módszer]*, Columbia University Press, New York, 1985.

megelőző „cogito”, egy mérvadó szubjektum indíthat útjára, már csak „archeológiai” kuriózumként létezik. Ehelyett az egyén a különböző tudáshalmazok láncolatában működik, egy állandóan újraszerveződő és mozgásban lévő asszemblázs-ként, amely folyamatosan meghatározza eszközeit és mozgásának játékszabályait. Anélkül, hogy idealizálná a végletes individualizmust, amelyre a modern kor szerzői kényszerülnek, Said elismeri az erőfeszítést, amelynek árán a kor idioszinkratikusabb művészei, a tiszta kezdés igényével, pályájuk „technikai-etikai feltételeit” a gyakorlatban egy formalista<sup>127</sup> megközelítéssel kénytelenek meghatározni.

Utópiának bizonyult az a kiváltságos hely, amelyet a reneszánsz humanizmus biztosított az ember számára. Az ember a *lényegét* ekkor csak a tőle elidegenített isteni formában láthatta viszont.<sup>128</sup> A felvilágosodás racionalizmusa az *embert* tudományos meghatározás tárgyává tette, és úgy adta vissza önmagának. Amíg a felvilágosodás még központi szerepet biztosított a világra tekintő, és azt a megismerés erejével összefogó alany számára, a tudományos megismerés határainak bővülése ma már folyamatosan az emberi korlátokra kénytelen visszautalni. A közgazdaságtan a csereértéket már nem az emberi szükségleteket kielégítő funkciókhoz méri, hanem az absztrakt munkaidőhöz; a biológia az emberi életet a rejtett szervezeti összetettségén keresztül a faj evolúciójában klasszifikálta. Mindenekelőtt azonban, a lényegileg minden más területet befolyásoló szervezőerejével, az *egyetemes nyelvtan* az embert a szemiotikai rendszer láncolatába helyezi, megfosztva elsőbbségétől a világban való dolgok és az azok jelölésére szolgáló szavak közötti összefüggések felállításában. Ekképpen írta le Michel Foucault *A társadalomtudományok archeológiájában*<sup>129</sup> az *embert* mint rövid életű lényt, aki hosszú ideig a „történelem árnyékában” volt, és mihelyt a közgazdaságtan, a biológia, valamint a nyelvtan fényében megjelent, azonnal meg is öregedett. Nem maradt belőle más, mint isteni eredet nélküli élőlény, termelési eszköz, őt megelőző szavak hordozója – a mimetikus reprezentáció számára inkompatibilis szimbólumok halmaza, egymásba nem konvertálható tudások mélysége.

---

<sup>127</sup> „A strukturalisták bizonyosan formalisták”, írja Said (Said, *Beginnings: Intention and Method*, p. 319). Dilemmájuk mindannyiunk egzisztenciális helyzetét tükrözi, mint akik írástudókként szorult helyzetben vagyunk a jelölési rendszerben, hasonlóan egy Robinson Crusoe-hoz, aki nem látja át az egészet, csak a részleteit próbálja a saját hasznára rendezni, és onnan próbálja megérteni a működését. Az orosz formalizmus művészetelmélete eltérő funkciójuk alapján tesz különbséget a hétköznapi nyelv és az irodalmi nyelv között. Amíg a hétköznapi nyelv a felismerhetőséget szolgálja, az irodalmi nyelv elidegenítő hatást kelt. Az irodalmi nyelv lényegisége azonban nem vezethető vissza egy abszolútumra, amely bármilyen körülmények között érvényes, hanem a változó történelmi helyzet (szöveggörnyezetének) viszonylatában lép működésbe, és ennek következtében mérhető politikai hatása is (Lásd: Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, Routledge, London, 2003., pp. 106-111). Fontos itt megemlíteni a Bertolt Brecht-hez köthető – Viktor Sklovszkijtől származó – elidegenítési technikát, amely a mai színházi kontextusban egyfajta formalista normának számít, holott lényegileg akkor maradna hű funkciójához, ha politikai frontot is tudna képezni. Ez a mai kontextusban komoly intellektuális kihívásként jelentkező feladat kapcsolható ahhoz az *elővigyázatossághoz*, amelyről Said is beszél a szerzőiség kapcsán, és amely Arisztotelész etikájában, és onnan átemelve a keresztény teológiában az első számú erény (a görög *phronészisz* és a latin *prudentia*).

<sup>128</sup> „Isten az emberi faj mint egyén gondolata” – Ludwig Feuerbach, *The Essence of Christianity [A kereszténység lényege]*, Prometheus Books, New York, 1989., p. 153. Louis Althusser az elidegenedés marxi fogalmát Feuerbach gondolkodására vezeti vissza. Lásd: Kate Soper, *Humanism and Anti-Humanism [Humanizmus és antihumanizmus]*, London, Hutchinson, 1986, p. 100., Warren Montag, *Althusser and His Contemporaries [Althusser és kortársai]*, Durham/London, Duke University Press, 2013, p. 106.

<sup>129</sup> Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile: o arheologie a științelor umane [A szavak és a dolgok: a társadalomtudományok archeológiája]*, Editura Rao, București, 2008.

Amikor végre megszületett tudományos elemzés tárgyaként, a feledés árnyékába merült az a hosszú évszázados igyekezete, amelyben történelmi szereplőként, enciklopédikus ambícióval igyekezett egyben tartani a világot. A 19. században, Foucault értelmezésében, a világ reprezentációs válságba jutott. Az ábrázolás, amely addig az ismeretek közötti átjárhatóságot és a tudományterületek közötti korrelációt megteremtette, a korai újkor csodakamráinak kozmológiájával is leírható. A reneszánsz „programszerűen elit kultúrája”<sup>130</sup> még disztिंगvátlanul összekapcsolta a sárból kikapart régi érméken keresztül a történelmi-gazdasági ismereteket, a vizuális reprezentáció szintjén az ereklyekultusz-heraldika-hieroglifika rendezte társadalmi hierarchiába az emberi kapcsolatokat, a természeti kuriózumok allegorikus halmazai pedig a gyarmatok birtokbavételének és kizsákmányolásának bátorító cégéréként szolgáltak. A művészi kompozíció is a valóság totalitásként tételezésén nyugodott. A perspektíva „architektonikus, zárt térkulisszája” a festészetben „a politikai illúzió ábrázolását” is lehetővé tette,<sup>131</sup> önigazolást nyújtva annak a szubjektív tekintetnek, amely a világ dolgaiban az isteni tökéletességet fürkészi. Az ábrázolás egyetlen pontban rögzítette a nézőt, ahonnan az vizsgálhatja a világot, amelyet koherens egységben kivetít, az értelmezés által megszervez, és közlekedik benne.

Foucault a reprezentáció válságát Velázquez híres festménye, az *Udvarhölgyek (Las meninas, 1656)* elemzésén keresztül ragadta meg emlékezetesen, retorikai eszközként használva ezt a rendkívül összetett képet, amelyet nem sokkal elkészülte után „a festészet teológiájának” is neveztek. Foucault számára ez a kép „az ábrázolás ábrázolása”, melyben tömören jelen van az a folyamat, amelyben a *természetes* hierarchiákat és az isteni tökéletességet kereső ember helyébe a tudományos megismerés alanya lép, hogy az emancipáció központi szubjektumaként azonnal el is vesszen a nyelv totalizáló erejében. A képvászon síkját egymással ellentétes irányú tengelyek szelik át, amelyek különböző ágenciákat hívnak életre, ruháznak át vagy sajátítanak ki, a modell, a festő, a szuverén és a néző között. A szuverén tekintet, amely befogja az ábrázolt jelenetet – amelynek helyszíne feltehetően Velázquez műterme –, a nézőben ölt testet, egyfajta fordított empátia által. A kép síkján kívül, a néző helyében található az ábrázolt jelenet feltételezett modellje – a királyi pár. A kép előterében Margit Terézia infánsnő látható, udvarhölgyei társaságában. A kép első leltárba vételekor még őt említik a kép tárgyaként,<sup>132</sup> aki kitekint a nézőre, szülei jóváhagyását fürkészve. Mellé, a naturalista pillanatképbe bekerültek a csetlő-botló harlekinek, a bohóc és próféta. A szuverénnek fenntartott helyre, az ábrázolás központjába *berontott* a művész, aki egy háttal állított festővászon mellől (kitekintve a nézőre) szemléli a királyi párt, akiknek feltehetően az ábrázolásán dolgozik. A királyi reprezentáció terébe betolakodó művész André Malraux megállapítását juttatja eszünkbe, mely szerint amíg korábban egy Ceasar mellszoborban Caesart látták, addig a múzeumba került *Olivarez herceg* arcképében már egy Velázquez-t látunk.<sup>133</sup> Mikor a nyilvános múzeum a francia forradalom idején azzal az ideológiai legitimációval épült be a köztudatba, hogy ott a királyi státusszimbólumok megsemmisülhetnek, remekművekként semlegesíthetnek,<sup>134</sup>

<sup>130</sup> Hauser Arnold, *A művészet és irodalom társadalomtörténete (első kötet)*, Gondolat, Budapest, 1980., p. 258.

<sup>131</sup> Németh Lajos, *A művészet sorsfordulója*, Ciceró, Budapest, 1999, p. 149.

<sup>132</sup> A festmény eredeti címe *A császárnő udvarhölgyeivel és egy törpe nővel*, (vagyis Margit infánsnő) volt és csak a XIX. századtól ragadt rá a *Las meninas, Udvarhölgyek* elnevezés.

<sup>133</sup> André Malraux, *A képzeletbeli múzeum (részletek)*, Korunk, 36. évf., 7. sz., 1977. július.

<sup>134</sup> Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History [A művészet feltalálása: egy kultúrtörténet]*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001., p. 181.

lényegében a művész személyiségének ünneplése mint a művészet történetének első szervezőelve, és a művészet modern intézményrendszere fonódott egymásba. A madridi Prado termeiben, a valamikori királyi gyűjteményben (amely 1819-ben, negyedszázaddal a párizsi Louvre után nyílt meg a nagyközönség számára) Velázquez közel ötven képét, a majdnem teljes életművet együtt láthatjuk. Mikor a királyi család tagjait nézegetve a festmények sorában szembesülünk Velázquez leghíresebb *késői* alkotásával, az *Udvarhölgyek*-kel, egyszeriben megtapasztaljuk a szakadást, és megérkezünk a modernitásba. Egy radikálisan új kornak a kezdetét olvashatjuk ki belőle, melynek valamilyen formában már a végén kell legyünk ahhoz, hogy azt Foucault-t követve *episztémaként* felismerjük. Az ábrázolásnak a kép síkján kívüli térben kiterjesztett jelenetét még átítatja a művész stratégiai ágenciája, miközben a hangsúly áttevődik a szerkezetre. A forradalmi alany, amely az eljövendő polgári forradalmak során a király testét megsokszorozza (az univerzális forradalom ideológiájával, de természetesen a hatalomból kiszorult tömegek hátszelével), ugyanakkor az elszenvedője is egy olyan *transzhumán ágenciának*, amely akaratán kívül vonzza és magával ragadja.

## Strukturalizmus

A strukturalista gondolkodás megfosztotta az alanyt a kezdés szuverenitásától,<sup>135</sup> a kulturális mintázatok objektív elemzését pedig kontrasztba állította bárminemű kezdeményezéssel és kreativitással. Az alany „belső” és „külső” helyzete megkérdőjeleződött – írja Said,<sup>136</sup> egyrészt a pszichoanalízis által, ahol a cselekvő ágencia a tudatalatti működésének rendelődött alá, másrészt az etnológiában, ahol Claude Lévi-Strauss a strukturalista módszert – a nyelv *tisztán relációs* szerkezetének Ferdinand de Saussure-féle mintájára<sup>137</sup> – a társadalmi jelenségek tudományos elemzésére alkalmazta, így például a rokonsági rendszerek matematikai pontosságú leírására. Lévi-Strauss munkásságának egyik leggyakrabban ismételt tézise az volt, hogy az antropológia képes láthatóvá tenni a társadalmi kohéziós *erőt*,<sup>138</sup> amely összeköti az embereket, ám azok anélkül cselekszenek, hogy tudatosítanak annak a szerkezetnek a törvényszerűségeit, amelyhez tartoznak. Lévi-Strauss szerint az antropológusnak ezért a megfigyelt struktúrán törvényszerűen kívül kell helyezkednie.<sup>139</sup> Elődeit azzal kritizálta, hogy túl közel maradtak az empirikus megfigyelés szintjéhez, és ismételten hangsúlyozta a megélt tapasztalat és elméleti modell közötti távolságot.<sup>140</sup> Az antropológiai tudományosság nevében különbséget tett *primitív* és *civilizált* társadalmak között, elsősorban az írás megjelenése kapcsán, de nem állított fel közöttük értékbeli hierarchiát. Mint írta, ezek egymáshoz „lényegileg közel” vannak, egy általános

---

<sup>135</sup> Jean Piaget, *Structuralism*, Basic Books, New York, 1970., Sebastiano Timpanaro, *On Materialism*, NLB, London, 1975., Terry Eagleton, *Against the Grain: Essays 1975-1985*, Verso, London, 1986., Peter Caws, *Structuralism: The Art of the Intelligible*, Humanities Press, New Jersey, 1988., Guillaume le Blanc, *Becoming a Subject in Relation to Norms*, in *Foucault and the Making of Subjects*, ed. Laura Cremonesi (et.al.), Rowman & Littlefield, London, 2016.

<sup>136</sup> Said, *Beginnings: Intention and Method*, p. 293.

<sup>137</sup> Peter Caws, *Structuralism: The Art of the Intelligible*, Humanities Press, New Jersey, 1988., p. 59.

<sup>138</sup> Said, *Beginnings: Intention and Method*, p. 336.

<sup>139</sup> Pontosán emiatt kapta a legtöbb kritikát is: mivel nem töltött elég időt az általa elemzett közösségekben, az adatgyűjtése részleges maradt.

<sup>140</sup> Sebastiano Timpanaro, *On Materialism*, NLB, London, 1975., p. 172.

*emberi szellemhez (esprit)* kapcsolódnak, ahol az eltérő komplexitások között a mágiának megfeleltethető a tudomány, a mítoszoknak az irodalom, a totemizmusnak pedig a moralitás kategóriája.<sup>141</sup> A nyugati civilizáció tehát hasonló, de nem azonos<sup>142</sup> módon *ejti foglyul* az embert. Ezt a rendet egy *eredeti logosz* fogja össze, amely permanens, és amelyet nem a történelmi fejlődés diktál. Ez egy alany nélküli kollektív tudat, melynek nincsenek céljai vagy érzelmei,<sup>143</sup> és amely strukturálisan különbözőképpen manifesztálódik. Kritikusai szerint Lévi-Strauss „bizalmatlan az ember intézményességének történetével szemben”,<sup>144</sup> és racionalizmusa még mindig egy *objektív idealizmusra* épül, amely mögött transzcendens lényegiség lakozik. Jean Piaget a különböző tudományágakon átívelő könyvében a biológián, pszichológián, gazdaságtanon és filozófián keresztül mutatta be a strukturalizmus általános jellemzőit. Mint írja, a struktúrák egyik alapvető törvényszerűsége a kiegyensúlyozódásra való törekvés.<sup>145</sup> A strukturalizmusra jellemző elengedhetetlen fogalmi binaritásban az átalakulást vagy a változást hangsúlyozó *diakronikus* elemzés rendszerint alárendelődik a *szinkronikus* elemzésnek, amely a struktúrákat álló helyzetben, egy felfüggesztett jelenben vizsgálja, és azok belső viszonyait hangsúlyozza. Ez a tendencia a nyelvészetből átvett alaptézist idézi, ahol a jelölő véletlenszerű viszonyban van a jelölttel, és kizárólag a rendszeren belül, a konvenciók közötti összefüggésekben találja meg az értelmét. Amíg a korai strukturalisták kevésbé tulajdonítottak jelentőséget a rendszeren belüli fejlődésnek, az átalakulásnak, a későbbiekben, legnagyobb hatással Noam Chomsky strukturalista nyelvészetében, a *generatív képességre* helyeződött át a hangsúly. Chomsky szintén algoritmusokhoz, algebrához és matematikai-logikai műveletekhez, valamint nyelvpszichológiához fordult segítségért, hogy bizonyítsa a kreatív szintaxis elméletét, amely alapján az egyén, miután bizonyos nyelvi *kompetenciákra* tett szert, a mondandóját már úgy lesz képes alakítani, hogy azzal nemcsak egy privát variációt vezet be, hanem akár generációs léptékben, társadalmi dimenzióban is képes lesz befolyásolni a rendszert. Chomsky munkássága egy további strukturalista dichotómia fellazítását szolgálja, nevezül a beszéd, vagyis az egyéni *performancia* mint a nyelvi változások elsődleges helyszíne, és az írott nyelv *társadalmi intézménye* között.<sup>146</sup>

---

<sup>141</sup> Caws, *Structuralism: The Art of the Intelligible*, p. 24-25.

<sup>142</sup> Nem azonos, mert a megfigyelt *primitív* társadalmak a megfigyelés hatására megsemmisülnek. Lévi-Strauss beismeri, hogy a nyugati civilizációval való érintkezés sajnálatos módon megváltoztatja a megfigyeltet, megfordíthatatlanul a megsemmisüléséhez vezet.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>144</sup> Timpanaro, *On Materialism*, pp. 180-212.

<sup>145</sup> Jean Piaget, *Structuralism*, Basic Books, New York, 1970., 9-13. fejezet.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 85.

## Génius / Szerzőség

A strukturalista elméletek tükrében a szerzőnek már egyfajta fordítói tevékenységet kell végeznie a strukturális rétegek között<sup>147</sup>, hogy megtalálja a változást előidéző törvényszerűséget a szerkezeten belül. A *genesis* fogalma helyett a struktúrák működésének kutatása vált dominánssá, ahol a genesis nem jelölhet mást, mint a struktúrák közötti átalakulás mozzanatát. A változást okozó tényező az aggregátum korábbi állapotának egy funkcionális eleme kell legyen, amely csak a belső összefüggések között választható ki. Ennek nincs *a priori*, lényegi jelentése, ami egy „irracionális” hierarchiát feltételezne. A strukturalista elemzést követően a vertikális mozgás nem lehet más, mint egy „konstruktív” rétegződés, amely tartalmaz ugyan fejlődést, de nem az antropomorfizált történelmi fejlődést privilegizálja.



Jean-Léon Gérôme, *Bonaparte a Sfinx előtt*, 1886, olaj, vászon, 61x101 cm.

A strukturalizmus autoritás- és hierarchia-ellenes erőfeszítései ellenére modern kultúránk továbbra is őrzi az egyéni ágencia és az eltárgyasult (intézményes) normarendszer közötti ellentmondást. Ebben a konfliktusban, részben a keresztény exegézis mintájára, a műből (mint bizonyítékból) próbáljuk levezetni a szerzőt, és az egyént próbáljuk megtalálni benne, aki képes azt életrajzával összefogni és jelentést kölcsönözni neki.<sup>148</sup> Másrészt viszont, ha a szerzőt a géniusz fogalmával illetjük, a mű keletkezésének körülményeit misztifikáljuk, a múzsa inspiráló sugallatát rendeljük mögé. Ha megvizsgáljuk a géniusz fogalom eredetét, láthatjuk, hogy a *genui* ugyanakkor a *gén*, *genitalia*, *generáció* gyöke, amely a modern egyéniséget küldi prófétikus küldetésre egy olyan kifejezéssel, amely eredetileg az egyed biológiai reprodukciójára utalt. A géniusz ugyanis eredetileg egy római házi isten volt,

<sup>147</sup> Lacan strukturalista elemzésében a pszichoanalízis során a páciens a beszéd gyakorlata által lefordítja a tudatalattijában előforduló szimbólumokat és kommunikálhatóvá teszi azokat. Lásd: Piaget, p. 87.

<sup>148</sup> Said a kezdés fogalmát teszi a teremtés/alkotás helyébe.

amelyet a *festum geniale* keretében minden házban külön-külön ünnepeltek.<sup>149</sup> Abban az üzletelő viszonyban, amelyet a rómaiak isteneikkel kialakítottak, ahol minden rész-cselekedethez rendeltek egy istenséget, amelytől a ceremóniális tiszteletadás fejében várhatták az eredményes végkifejletet, a géniuszból házon belül a (férfi) nemzőképességet ünnepelték.<sup>150</sup> A római génius az ugyanakkor személyes védőszellem is volt, amely egész életén át végigkísérte az egyént, s így módon, a keresztény önmegtartóztatásra alapuló moralitással ellentétben, a test örömein keresztül kapcsolta össze az embert az istenivel. Nagy távolság választja el ettől a mai értelemben vett *zseni* fogalmat, melyet a modern individualizmus jelentkezésével úgy kezeltek, mint egy veleszületett, kivételes tehetséget, egy csupán néhány szerencsés embernek jutó privilégiumot, amelynek birtokosa egy „természetes arisztokrácia” tagja. A korábban kizárólag privát szférában ünnepelt gondviselő szellem először a római császárság kezdetén vált köztisztelet tárgyává, amikor a közszolgálatban tevékenykedő Augustus császár géniusa előtt hódoltak, és benne Róma géniuszát kezdték tisztelni. A kereszténység történetében a génius az apostolok, szentek és próféták szavában élt tovább. Az isteni teremtés monopóliumát azonban fel kellett számolni ahhoz, hogy megszülethessen a modern *zseni* fogalma.

A művész romantikus mítosza saját martirologiát is teremtett. Mindannyiunk számára ismert a félreértett művész toposza, aki nem talál kortársai megértésére. Natalie Heinich Van Gogh példáján keresztül vázolta fel a modern művész értékelésének társadalmi dinamikáját.<sup>151</sup> Ez a *szentesítésnek* egy olyan diskurzusa, amelyben a közönség örök adója a művésznek, állandó lemaradásból próbál felzárkózni hozzá. Amíg Van Gogh gyanútlanul teljesített az új művésznek ebben a paradigmájában, az avantgárd művészek már önkéntesen vonultak kisebbségre, vállalva, hogy a teljesítményük a szűk követőkön, beavatottakon túl ne kapjon társadalmi visszhangot. Az utólagos „hiánypótló” biográfiák ceremóniális büntudattal és a „közösségi megújulás” vallásos reményével róják le adósságukat. Retorikájuk az „eredeti ignorancián” keresztül bizonyítja a művész kiválóságát, és a korai sikertelenségében „az érték garanciáját” láttatják.<sup>152</sup> A modern művész szubjektivitása ugyanakkor a forradalmi alanyé. Az akadémiai kánonok megkérdőjelezése a prototípusa lesz az autonóm művészeti mezőben való részvételnek, egy olyan *belépési küszöb*, amely minden új szereplőnek az intézményes

---

<sup>149</sup> Darrin M. McMahon, *Divine Fury: A History of Genius [Isteni düh: A zsenialitás története]*, New York, Basic Books, 2013., p. 20.

<sup>150</sup> A zsenialitásra alapuló szerzői vitalitás dominánsan (fehér) férfiakra jutó elosztását a feminista kritika több ízben is radikálisan aláásta. Egyes álláspontok szerint a zsenikultusz megbuktatásával a legkevesebbet a női emancipációs küzdelem veszíthet, következésképpen felvetődött a kérdés, hogy elfogadható-e, vagy egyenesen zavaró a női *zseni* fogalma. Mások, a nemek közötti binaritást meghaladva, a kirekesztő kivételességekkel való küzdelemben és az egyéni autonómia lehetőségének védelmében, az önmegvalósítást gátló legkülönfélébb társadalmi predesztinációk leküzdésére alkalmas eszközt láttak abban, ha a géniust minden emberre kiterjesztik.” Az erről szóló irodalomból: Christine Battersby, *Gender and Genius: Towards a New Feminist Aesthetics [Nem és zsenialitás: egy új feminista esztétika felé]*, Bloomington, Indiana University Press, 1990., Julia Kristeva: „Is There a Feminist Genius? [Létezik feminista *zseni*?]”, *Critical Inquiry*, 30. sz. (2004. tavasz), pp. 493–504., Jo Anna Isaak, *Feminism & Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women’s Laughter [Feminizmus és kortárs művészet: A női nevetés forradalmi ereje]*, London, Routledge, 1996., Jonathan Harris, *The New Art History: A Critical Introduction [Az új művészettörténet: kritikai bevezető]*, London, Routledge, 2001.

<sup>151</sup> Natalie Heinich, *The Glory of Van Gogh: An Anthropology of Admiration [Van Gogh dicsősége: a csodálat antropológiája]*, Princeton, Princeton University Press, 1996., pp. 140–50., in: Jeremy Tanner (szerk.), *The Sociology of Art: A Reader [A művészet szociológiája: szöveggyűjtemény]*, London, Routledge, 2003., pp. 122–

<sup>152</sup> Tanner (szerk.), p. 127.

normáktól való eltérést írja elő.<sup>153</sup> A művész hősies küzdelme szimbolikus autoritást kölcsönöz neki, miközben nyugtalanító cselekedeteit a laikusok számára egyre nehezebben követhető önreferencialitásba burkolja. Eretneksége néhány lépéssel a mező előtt jár, miközben a *hálás utókorban* bízik, amely az idő próbáján keresztül, pedagógiai programba integrálva, múzeumi értéként majd visszaigazolja. A művészi hivatás romantikus koncepciója szerint, aki erre a pályára lép, a presztízs érdekében képes lesz feladni racionális gazdasági érdekeit, és vállalja az egzisztenciális bizonytalanságot.<sup>154</sup>

Míg az autoritás egykor örökletes, tehát lineáris volt,<sup>155</sup> addig a modern szerző autoritása már aleatorikus, és gyakran hibaként jelentkezik a rendszerben.<sup>156</sup> A posztstrukturalista elméletek tükrében a szerzőre már nem egy mindent legitimáló forrásként tekintünk. A szerzőiség nem privilégium, hanem dekonstruálható *funkció*, nem egy mozdulatlan, központi hatóságot jelöl, hanem „nomád jellege” van.<sup>157</sup> Ebben a gondolati konstellációban a *szerző* csak a függőségek, rejtett viszonyok *ideiglenes* szervezőelve, amely a korábbi produkciók derivációját is magába foglalja. A szerző *energiaközpont*, amelyben az *alany* nem a megalapozó és hagyományteremtő esemény forrása, hanem csupán ürügyként van jelen, amely bármikor lecserélhető, hogy a helyébe kerüljön a „típus, osztály, vagy a tőke”.<sup>158</sup> Az irodalomelméletben a konvencionális *mű* a *szövegre (text)* cserélődik, amit gyakran *dokumentumnak* is neveznek. Said érvelésében azonban a szöveg egy olyan mustra, amely az egyént, a fiatalkortól az öregségig, biológiai létében is megragadja. Said itt az *eredet* fogalma helyett ismételten a *szándék* célzatosságát igyekszik megragadni, ezért a szerzői *pálya* jelentőségét hangsúlyozza. A központi reveláció pillanata azonban nehezen kimutatható, és gyakran konfliktusként jelentkezik „a koherens fejlődés és a pusztá energiapazarlás között”.<sup>159</sup> „A szerző a saját revelációjának az özvegye” – írja Said, több szerzői vallomást elemezve. Az ismétlődő lépések a példa erejével irányítják, akár több művön keresztül is, az életmű keretében a szándékot, de ezek terjedelmükben meghaladják az emberi élet időtartamát. A felhasznált fogalmak, konvenciók és szimbólumok „archetípusokra” vezethetőek vissza,<sup>160</sup> amelyek a maguk nemében szintén csak „másolatai az elérhetetlen eredetinek”.<sup>161</sup>

---

<sup>153</sup> Pierre Bourdieu a permanens forradalom intézményesedésének nevezi az avantgárd tagadásra épülő hagyományát. A művészeti mezőbe való belépés feltétele az érdek nélküli cselekvés felmutatásának képessége, amely egyben a mező relatív autonómiájának mértékét is jelöli. Lásd: Pierre Bourdieu, *The Rules of Art [A művészet szabályai]*, Stanford, Stanford University Press, 1995., pp. 215–219.

<sup>154</sup> Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature [A kulturális termelési mező: esszék művészetről és irodalomról]*, New York, Columbia University Press, 1993., p. 40.

<sup>155</sup> Hannah Arendt: „What is Authority?” [Mi az autoritás?], in. Hannah Arendt, *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought [Múlt és jövő között. Nyolc gyakorlat a politikai gondolkodás terén]*, New York, The Viking Press, 1968., pp. 91-141.

<sup>156</sup> Ilyen az avantgárd művész társadalmi normáktól való elrugaszkodása is, amely mindig az adott rendszer csődjére utal.

<sup>157</sup> Said, p. 23.

<sup>158</sup> Ibid., p. 51.

<sup>159</sup> Ibid., pp. 231-233.

<sup>160</sup> Ibid., pp. 207, 217.

<sup>161</sup> A keresztény exegézis analóg modellje a szöveg és a szerző viszonyának. Said a 19. századi egyháztörténészek munkájára támaszkodva elemzi az eredeti és a másolat közötti viszonyt. Elemzésében feltárja a Biblia, „egy kétségtelenül alapozó szöveg” autoritása mögötti ellentmondásokat és rávilágít a szöveg és a kezdet összefüggéseinek összetettségére. A keresztény egyházi terminológiában Jézus személyében *az ige testé lett*, majd a szentírás által az egyház intézményének alapja. Istenhez való „direkt kapcsolatára” támaszkodva, írja



A szövegben a szerző nem a *precedens*, hanem a művek termelésével együtt jön létre. A szöveg „írja” a szerzőt, mondják a strukturalisták.<sup>162</sup> Roland Barthes híres szentenciája, *a szerző halála*<sup>163</sup> ugyanakkor az olvasó születését is tételezi. A szövegben a jelentések sokasága burjánzik,<sup>164</sup> a folyamatos értelmezési lehetőség az olvasóban egyesül, ahol az ellentmondások teljes diverzitása megőrződik. Amíg a hagyományos kritika a *zsenitől-zsenihez* modellre épül, és a művészeti piac logikájában „a hősiesség által forradalmasítja az embereket”, az *új kritikának* a nyelvvel szembeni alárendeltségében kell megtalálja a szerzőt. Amíg korábban azt tartották, hogy előbb meg kell halnia a művésznek, hogy objektíven vizsgálni lehessen a művet, a Barthes által elindított *új kritikában* a szerző adja a szabályokat az interpretációhoz, de az eredetiség helyett itt már egy olyan „szerkezetet” találunk, amely a szerzői alanytól függetlenül is tovább termel. A szerzői autoritás és a befogadó itt bármikor felcserélhető.<sup>165</sup>



Bruce Nauman, *Önarckép mint forrás*, 1966-1967, fotó, 50x60 cm.

---

Said, Jézus forradalma megszakítja a hagyományt, amely az addigi írást és Istent összekötötte. Egy új hagyományt teremt, amelynek ugyan ő lesz az elindítója, de a saját *performatív* kinyilatkozása és annak írásos megörökítése között újabb eltérés keletkezik. Az informális érintkezések szöveges kanonizációja parancsoló, de gyengébb verziója lesz a forradalmi eredetinek. „Jézus a fiú egyben Jézus a kereszténység atyja is. Az evangéliumokban ez az ellentmondás abban testesül meg, hogy ő az alanya, de nem a szerzője azoknak a szövegeknek, amelyek célja, hogy a régit alárendeljék az újnak, az Atyát a Fiúnak.” Lásd: Said, p. 221.

<sup>162</sup> Daniel Chandler, *Semiotics. The Basics [Szemiotika. Az alapok]*, London/New York, Routledge, 2002., p. 198.

<sup>163</sup> Roland Barthes, *The Death of The Author [A szerző halála]*, in. Roland Barthes, *Image Music Text [Kép zene szöveg]*, London, Fontana Press, 1977., pp. 142–148.

<sup>164</sup> Michel Foucault, *The Order of Things [A dolgok rendje]*, pp. 68-69.

<sup>165</sup> Barthes, *Válogatott írások*, p. 232.

Michel Foucault *Mi a szerző?* című írásában<sup>166</sup> azt a helyet járta be, amely a Barthes által kimondott ítélet után üresen maradt, és ezen a helyen próbálta meghatározni, visszautalva saját munkásságára is, a szerzőiségről kialakított álláspontját. A strukturalista elméleteknek megfelelően, a szöveg és szerző viszonyában nem a szerzői autoritást hangsúlyozta, hanem a lehetőséget, hogy a szerző mint a szöveg forrása eltűnjön a nyelvben létrehozott *eseményben*. Foucault a saját munkásságára utalva elkerülte, hogy szerzőről és műről beszéljen.<sup>167</sup> Ehelyett, a tudásvágya által vezényelve, saját szavával, *archeológiai* kutatásokat végzett, melyekkel a különböző *tudások* akkumulációja mögötti hatalmi pozíciókat igyekezett feltárni, egy olyan kritikai álláspontból, amely nem írható bele egy hagyományos tudományágba. Abban az intellektuális munkában, amelyet *diszkurzív* nevez, a szerző neve már nem „klasszifikáló” funkciót tölt be, hanem a diszkurzív folyamat részét képezi és gyakran nem annak forrásaként, hanem termékeként jelentkeznek. Foucault a szerzőiséget úgy határozta meg, mint *funkciót*, amelyet a diszkurzív folyamatok mellé rendelnek, vagy egyes diszkurzusoktól megtagadnak. A szerző *nevén* keresztül például csoportosíthatóak műegyüttesek, más esetekben a kritikai recepció ennek nevében kizár műveket a kánonból. A szerzőiség megnövekedett jelentőségét a 19. században megjelenő szerzői joghoz kapcsolódóan a számonkérhetőség és büntetés, valamint a magántulajdon és birtoklás logikájához kapcsolta. A szerzői funkció azonban Foucault után nem csak egy műre, műegyüttesre vagy valamilyen tudományos elméletre vonatkozik, amelynek révén a szerző az adott tudományterületre becsatlakozik. Vannak olyan meta-szerzői pozíciók, amelyek „a tudás általános újraszervezésén dolgoznak”, és amelyek az egyes szerzők életében nem zárulnak le. Az ilyen *transzdiszkurzív* szerzőiségek, mint amelyeket Freud, vagy Marx indított el, diszkurzivitási alapot teremtenek, amelynek továbbgondolásába mások is becsatlakoznak. A szerzőiség itt olyan alanyi pozíciókat teremt, amelyeket nem csak egy személy foglalhat el. Egy ilyen újraszervezés elindítása elképesztő intellektuális munkával jár, jegyzi meg Said. Marx az *emberi természet* és a társadalmi változás potenciálját kapcsolta össze, és ezzel „interpretációs munkáját egy közös forradalmi kiindulópontban az általános emberi tevékenységhez kapcsolta”.<sup>168</sup> Az elméleti munka és társadalmi cselekvés egységét Alexander Kluge *Hírek az ideológiai antikvitásból* (2008) című esszéfilmjének egyik jelenete emlékeztetesen fogalmazza meg. Ebben a jelenetben rongyos proletárok várakoznak Marx ablaka alatt arra, hogy az végiggondolja és történelmi célra irányítsa társadalmi helyzetüket. A film Szergej Eizenstein azon meghíúsult tervére alapszik, amelyben Marx átfogó tanulmányát, *A tökélet* akarta megfilmesíteni. A film Eizenstein igyekezetéből kiindulva azt elemzi, hogy hogyan lehet az elméleti absztrakciót tapasztalati valósággá tenni.

---

<sup>166</sup> Michel Foucault: „What is an Author?” [Mi a szerző?](1969), in. Michel Foucault, *Aesthetics, Method, and Epistemology. Essential Works of Foucault 1954-1984 (Vol. 2)* [Eszétika, módszer és ismeretelmélet. Foucault lényeges művei 1954-1984 (2. kötet)], New York, The New Press, 1998., pp. 205-222.

<sup>167</sup> (Said, p. 313.) (Humanism, antihumanism, p. 133.)

<sup>168</sup> Said, *Beginnings*, p. 41.



Alexander Kluge: *News from Ideological Antiquity - Marx/Eisenstein/Capital*  
[Hírek az ideológiai antikvitásból - Marx/Eisenstein/A tőke], 9h 30min, 2008, állókép a filmből.

### Az eldologiasodás védelmében

A Marx által felvázolt és a későbbiekben kevésbé használt „általános intellektus” (*general intellect*) fogalmat<sup>169</sup> Paolo Virno először 1990-ben helyezte elméleti munkájának fókuszába.<sup>170</sup> A szerző ezt a *kognitív kapitalizmus* kontextusához adaptálta, azokhoz az új tényállásokhoz, amelyeknek következtében a gazdasági kizsákmányolás központi helye az ipari termelésből áttevődött az immateriális munkába. Az „általános intellektus” Marxnál a gépekben eltárgyasult emberi „tudás” és szervezőerő összességét jelenti, amely az állótőke formájában helyezkedik szembe a munkával. Virno azzal érvel, hogy a poszt-fordista termelésben, „a munkástársadalom eltűnésével” a tudástermelés alapfeltételében keresendő a progresszív fordulat potenciálja is, ezzel a nyelv területére tolja a küzdelmet. Mint írja, „az *általános intellektus* korában” az eltárgyasult tudás maga is önálló *termelőerővé* vált. Ez egy olyan gyártási kapacitás, amelyben nem mérhető a gazdasági érték, mint ahogy a gyári munkában, a „közvetlen munkaidő tömegében” azt korábban mérték, és ezzel együtt már nem is lehet politikai identitás forrása. Amíg a gyári munka az egyéneken kívül találja meg tevékenységének tárgyát és a *reális absztrakciók* formájában gazdasági ekvivalenciát feltételez a termék, a munka és az alany viszonyában, a tudásra alapuló „autonóm termelési elvek”, a „szubjektív kapacitás teljességében működnek”. „Marx az általános intellektust (vagy a tudást mint fő termelőerőt) teljes mértékben az állótőkével azonosította”, írja Virno, „így figyelmen kívül hagyta azt a helyzetet, amelyben ugyanez az általános intellektus éppen ellenkezőleg, *élő munkaként* jelenik meg. Ma éppen ez a döntő szempont”.<sup>171</sup> Virno az általános intellektus adaptált fogalmán keresztül, a *tudást*, mint a kapitalista fejlődés által kisajátított *közjót*, amely Marxnál még a gépekben tárgyiasult el, a szubjektív tapasztalatba ágyazza bele. Ezzel a gyárat a munkás belsejébe helyezi. Másképp fogalmazva, a tudás egy

<sup>169</sup> Karl Marx: „A gépekről szóló töredék” (1858), in. *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai (II. kötet)*, Budapest, Kossuth, 1972, pp. 159-170.

<sup>170</sup> Paolo Virno: „Notes on the »General Intellect«” [Jegyzetek az „általános intellektusról”], in. Saree Makdisi, et al. (szerk.), *Marxism Beyond Marxism [Marxizmus a marxizmuson túl]*, New York/London, Routledge, 1996., pp. 265-272.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 270.

jelentős része nem tárgyiasulhat el a gépekben, hanem a munkaerőnél marad, mint a *tömeges intellektualitás* termelőereje. Marxot továbbgondolva írjuk, hogy az ember nem egyszerű szerszámként használja a gépeket (nyelvi apparátust), mert amíg a szerszám az individuális munkás ügyességének van alárendelve, a gépi berendezés (nyelvi apparátus) a munkás helyett lesz „maga a virtuóz”. Virno a gépeknek alárendelt, eltárgyasult munkát befele fordítja, és az egyén „szólásszabadságába” helyezi a felszabadulás lehetőségét.

Virno nyelvfilozófiai munkája, a *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana [Amikor az ige testté lesz. Nyelv és emberi természet]* (2003)<sup>172</sup> a vallási nyelvhez kapcsolódó fogalmak *szekuláris használata* által transzcendens dinamikába ülteti materialista téziseit. Könyvében a nyelvi kompetencia *termelőerejét* elemzi, és ennek az individuális nyelvi kompetenciának az *antropológiai állandóságát* igyekszik történelmi-politikai kontextusba helyezni. Virno amellet érvel, hogy a nyelvi fakultás olyan természetes-biológiai „öröksége” az embernek, amely az egyént fajának egy példányaként mutatja meg. Az *emberi természet* a társadalmi beágyazottságában teljesedik ki, így az individuáció is csak a társadalmi környezet feltétele mellett lehetséges. Az emberré válás kulcsmozzanatát Virno a John L. Austin által meghatározott nagy hatású nyelvészeti kategória, a „performatív” beszédmód folytatásában írja le. A „performatív”, vagyis *cselekvő beszéd* olyan kijelentésekből áll, amelyek nem cselekvést jelölnek, hanem maguk is cselekvések, tehát tetteknek felelnek meg. Ilyen *cselekvő beszéd* például az „ígérem”, vagy „megbocsátok” kifejezése, amelyekkel a beszélő olyan eseményeket teremt, amelyek strukturálják körülötte az emberi kapcsolatokat. A Virno „abszolút performatív” konstrukciója radikalizálja ezt a fogalmat. Az „abszolút performatív” által a beszélő szintén a szavakkal cselekszik, de ezáltal nem egy „nyelven kívüli eseményt” hoz létre, hanem magát a „nyelvet mint eseményt”. Ez egy olyan nyelvi játék, ahol háttérbe szorul az üzenet, és „a beszéd tényének kimutatása (lesz) a kiejtés igazi célja”.<sup>173</sup> Az abszolút performatív univerzális érvényű, abszolút nyelvi kapacitás, amelyben összefüggés keletkezik a *Homos sapiens* emberré válása, vagyis *antropogenezise*, és ennek egy individuális életrajzban történő aktualizációja között. Az abszolút performatívban a nyelv *rituálé jellege* kerül előtérbe, ahol az egyén nyelvi kapacitásának felmutatásához elengedhetetlenül közönségre van szüksége. Erre példaként Virno a vallásos kommunikáció egyes formáit hozza fel. Ez a „fatikus kommunikáció” egy formája, amelynek egyetlen „célja, hogy láthatóvá tegye az alanyt”. Ehhez hasonló a gyermekek *egocentrikus nyelve*, amelyben egy „külső monológot” folytat, önmagában halandzsázik, nem fejezi be a mondatokat, vagy eltorzítja a szavakat, mindezt azért, hogy a beszéd tényét, mint pusztá képességet a felnőttek jelenlétében kimutassa. Amíg a *cselekvő beszéd* funkciója a sikerében mérhető fel, hiszen ha például nem teljesül be az „ígéret”, az csalódást okoz, az *abszolút performatív* rendkívüli felhatalmazó ereje abban van, hogy nem hibázható el, mivel egyetlen célja, hogy az alany bebizonyítsa, hatalma van beszélni.

Virno a marxista elemzés struktúrájából további két fogalmat emelt ki és gondolt tovább. Az *eldologiasodást* (reifikáció) és *elidegenedést* általában egymás kiegészítésében használják. Virno ezeket eltávolítja és logikailag szembeállítja egymással. Az eldologiasodást általában az elidegenedés egyik mellékhatásának vagy előfeltételének szokták tekinteni. Az eldologiasodás által az ember saját alkotóerejét önmagán kívül, gyakran az áru fétis jellegében

---

<sup>172</sup> Paolo Virno, *When the Word Becomes Flesh. Language and Human Nature [Amikor az ige testté lesz. Nyelv és emberi természet]*, Pasadena, Semiotext(e), 2015.

<sup>173</sup> Ibid., pp. 49-61.

látja viszont, és ebben az ideológiailag eltorzított tükörben önmegvalósítását véli felfedezni. Virno érvelésében az eldologiasodás és az elidegenedés nemcsak egymás teljes ellentéte, hanem „méregként és ellenszerként is hatnak egymásra. Az eldologiasodás az egyetlen ellenszere az elidegenedés okozta kifosztásnak”. Amíg az elidegenedés nem engedi az embert önmaga megtapasztalásához, és egy délibábként mindig mélyebbre küldi önmaga keresésében, az eldologiasodásban a tapasztalat tárgyi kapaszkodóra talál. A kettő közötti különbséget Virno úgy vázolja fel, hogy az elidegenedés olyan énképet nyújt, amely megelőzi az ént, az eldologiasodásban pedig az énkép az énen kívül, a *res*, vagyis a közügy területén ölt formát.

Az eldologiasodást és a fétist itt fontos még pontosabban különválasztani. A fétis az eldologiasodás „siralmas és nevetséges karikatúrája”, írja Virno. A fétis „az emberek közötti viszonyt tárgyak közötti viszonyra helyettesíti.” Virno ezen a ponton arra emlékeztet, hogy a közélet internalizálása veszélyes, „az egyén nem dologiasodhat el egy egyedüli én-ben”.<sup>174</sup> Az emberek közötti kapcsolatnak a tárgyakban és nem a tárgyak közötti kapcsolatban kell megtestesülnie. Amíg a fetiszizmus a résztvevőkre hat, az eldologiasodás magára a kapcsolatra. Az eldologiasodás tárgyként mutatja meg a *közöttest*, és ezzel mint közügyet teszi érzékelhetővé azt. Az eldologiasodás a transzcendens kapaszkodót az egyénen kívül helyezi, hogy az ember abban egyszerre megtapasztalhassa és elveszítse önmagát. Gilbert Simondon és Paul Winnicott fejlődéslélektani munkásságára támaszkodva Virno ezt a helyet *játéktérként* határozza meg, amelyben az individuáció mozzanata az egyén és környezete, az egyén és a társadalmi érintkezés köztes állapotában van megragadva. Ez a transzindividuális tapasztalati tér a „technikai tárgyak” által rögzül, amelyek a fétis folyamatos fogyasztásának kényszerével szemben kellő távolságban tartják az egyént önmaga ironikus megtagadásától és kétszínű megsokszorozódásától. Mielőtt az ember énképe, identitása leválna a környezetéről, és mielőtt az apparátusban elfoglalt helyén asszimilálna, az embernek a „technikai tárgyat” nyilvános erőforrásként kell megtapasztalnia. Virno gondolkodásában a politikai cselekvés kulcsmozzanata, „az emberi természet (...) teljes eldologiasodása (az, ami) megállíthatja a fétis végtelen terjedését”.<sup>175</sup>

Az eldologiasodás ebben a gondolati sémában a szubjektivitás részét képezi, de az én tudatán kívül helyezkedik el. Erre Virno azt a metaforát adja, hogy az eldologiasodás hátulról alkot képet egy emberről, és ezáltal teszi „teljesen láthatóvá mindazt, ami a tudatában van”. Ha az ember a tudatán kívül dologiasodhat el, megszabadul az állandó kereséstől, amelynek során csak egyre mélyebben zuhan önmagába, abban az igyekezetében, hogy az ént megszólaltassa. Ebben a formában csak erőtlen szingularitások jutnának kifejezésre, amelyek nem lehetnek a közös cselekvés alapjai. A közösség és kollektivitás vágya nem indulhat el személyes döntésként. A politikai alany kollektív és Virno politikai álláspontjában mindig a tömegek moráljában keresendő.

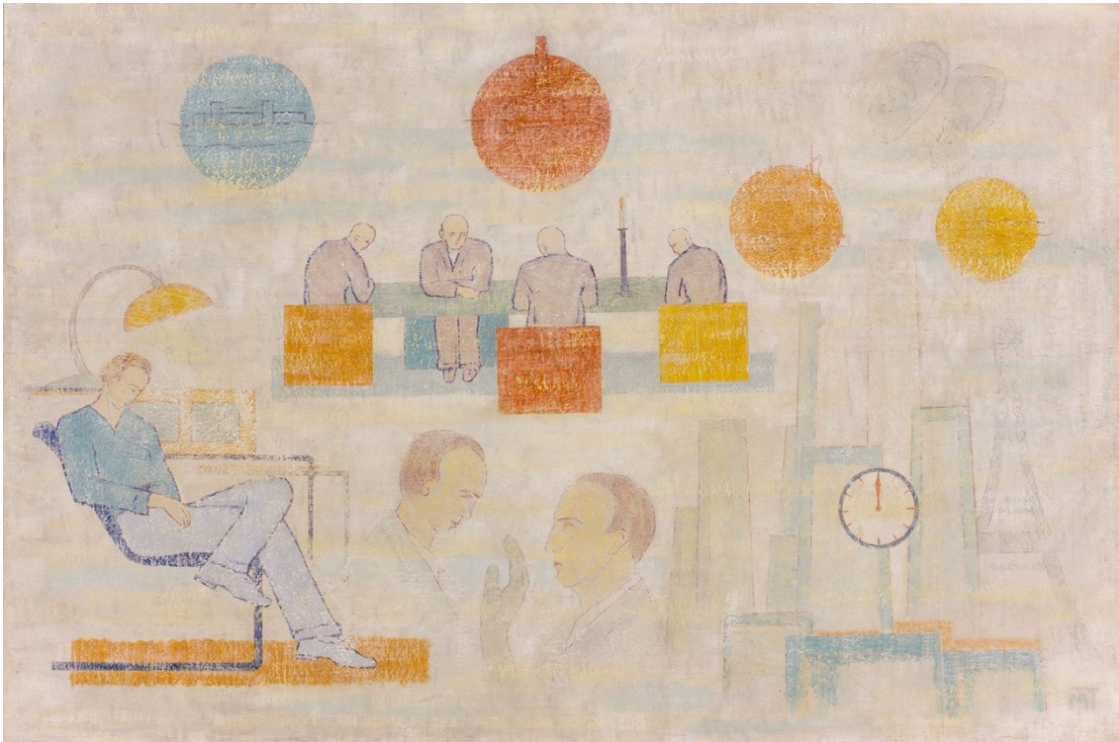
---

<sup>174</sup> Ibid., p. 143.

<sup>175</sup> Ibid., p. 138.

## Mattis Teutsch önkisajátítása

Ezen a ponton gondoljunk vissza arra a Mattis Teutschról korábban felidézett emlékre, amelyben felhívta egy diákja figyelmét, hogy „egy embert hátulról is fel lehet ismerni”. Ez a reveláció, amely az általánosban felfedezi az egyedit, Virno rendszerében a „másodfokú szenzualizmusként” jelölt terület, egy „derivált szenzáció”,<sup>176</sup> amelyben az etikus helytállás keresendő. A művész inspirációja azonban nem tételezhető a társadalom politikai szervezésének alapjaként. Következésképpen, a képein megjelenített mosoly ugyan összhangban van a szocialista országok művészetének kötelező optimizmusával, a politikai hatalom szempontjából használhatatlan. Az utcán járó-kelő proletár nem múzsa, aki belesúgja az ihletet a művész fülébe, és nem démon, amely megszállta a művészt. A szocialista realizmus *tipikus* helyzeteivel ellentétben, amelyek az osztályharc tükrében világítják meg a hősiességet, Mattis Teutsch *késői stílusa* nem engedi, hogy a kifejezés formáját egy hősiesség individualitás hatalmába kerítse. Itt az individuáció lehetősége a nyelvvel egyszerre keletkezik, amelyben a művész és a befogadó, egyenlő távolságra egymástól, kifejezésre juttatja a sorsát.



Mattis Teutsch, *Kutatók*, 1947 k., olaj-tempera, vászon, 65x99 cm.

Mattis Teutsch újrakezdésének és késői korszakának értelmezéséhez, úgy gondolom, kiválóan alkalmas a Virno által felvázolt *abszolút performatív* elmélete, amelyben az alany az *előtér*, vagyis „a tapasztalati valóság”, és a *háttér*, vagyis „a nyelv transzcendens dimenziója” közötti öntudatra ébredését játssza újra. Ennek alapján megfigyelhetjük, ahogy Mattis Teutsch megjelöli önmagát, mint aki a saját ágenciáját működteti egyidejűleg az *előtér* – vagyis a háború utáni kontextus – és a *háttér* – az eszközei szabadságára csupaszított művészeti nyelv

<sup>176</sup> Ibid., p. 118.

– dimenziója között. Az, hogy itt az alkotás alanyaként megjelenik, nem csak absztrakt filozófiai megállapítás, hanem tárgyi reprezentációt is kap. Az újrakezdésben a művész gyakran önmagát ábrázolja, mint aki a háború pusztítása után győzedelmeskedő racionális világot kontemplálja. Máshol fordított kronológiában, fiatal és idős korban egyszerre ábrázolja önmagát, mint aki a történelmi eseményekkel együtt fiatalodik meg. Képeinek átfogó tematikája azonban az ábrázoló képességgel szemben a nyelvi fakultás cselekvő felmutatása, amely által megismétli az univerzális művészeti nyelv és a művészi pálya egymásba fonódó genezisét. Ezekon a képeken egyszerre alkotó és teremtmény. A „forradalmi államot”, amelynek keretében munkáival ő is a helyét kereste, nem végkifejletként kezelte, hanem sokkal inkább a tömeges cselekvés folyamatát látta benne. Ennek értelmében képeinek egyetlen társadalmi funkciója az, hogy megmutassa azt a társadalmi volatilitást, amelynek ő maga is része.

A szocialista rendszerváltásban, a művésszel együtt a befogadónak is státuszváltáson kellett átesnie. A professzionális művészet ekkor egyfajta folklorisztikus funkciót is kellett keressen magának, amelyben a népi-naiv művészet termelő vitalitásával együtt a tömegek ágenciáját is integrálni tudja. Mattis Teutsch műalkotása Velázquez festményéhez, az *Udvarhölgyek*-hez hasonlóan, a képsíkon keresztül itt is többszörös ágenciát közvetít, amely különböző prototípusokban manifesztálódik. Az egyik az *új ember* prototípusa, amelyet a művész szándékából kiindulva a befogadóban próbál felépíteni. A másikban a művész egyszerűen a kivitelezője lesz a befogadó megrendelésének, aki miközben az alkotás modellje, a műalkotáson keresztül a művészt a munkásosztály médiumává teszi.

Mattis Teutsch késői korszakának magyarázatához érdekes támpontot nyújt egy tapasztalat, amely Lukász Irén emlékezéseiben röviden, de nyomatékosan jelenik meg, anélkül azonban, hogy következtetés lenne levonva belőle, és pedig az, hogy egyik párizsi útja alkalmával megfordult Henri Rousseau, a vámos műtermében. A naiv művészt az európai akadémizmusból menekülő modern művészek tették híressé, akik különböző *ősi civilizációk* forrását keresték és sajátították ki a művészetükben. Sokan közülük, mint például a Gauguin, először a középkori szokásokat őrző paraszti kultúrához mint „belső egzotikumhoz” fordultak, ahogyan azt az orosz futuristák is tették, akik a távoli kontinenseken található gyarmatok hiányában a népművészet óriási mélységeiből merítettek, hogy abból feltöltődve új vitalitást adjanak a művészetnek. A párizsi modern művészek, Picasso és társai producerként léptek fel a naiv festővel szemben, ami kulcsa lehet a mi interpretációnknak is.

Mattis Teutsch háború utáni munkásságában újra lejátszódik az a Szovjetunióban megfigyelt folyamat, amelyben a népi és magas művészetet közelítő avantgárd és Proletkult kísérletezést a szocialista realizmus monopolizáló hatalmi diskurzusa erőltetve lezárt. Míg a politikai hatalom forradalmi retorikája az *új élettől* a művészet forradalmasítását is elvárta, a társadalmi folyamatokat meghatározó osztályharc nem tudta kultúrájában kellőképpen integrálni az emberiség egyetemes művészeti örökségét, amelynek utódjaként a rendszer fellépett. Ezt a feladatot a művész vállalta magára.

A késői Mattis Teutsch nyelvezetében a vizuális műveltség különböző formáival lehet találkozni. Ilyen Johann Gottfried Schadow, német klasszicista szobrász és akadémikus arányelméleteinek Mattis Teutschra gyakorolt hatása, amelyet Lukász Irén oly gyakran emlegetett, anélkül hogy valahol kibontotta volna, miért oly nagy a jelentősége a késői korszakban a Berliini Akadémián szerzett fiatalkori tapasztalatnak. Schadow arányelméletei

Erwin Panofsky *Az emberi arányok stílustörténete*<sup>177</sup> című munkájában az utolsó előtti állomást képviselik, azt a pontot, amelyen túl az ember mint abszolút lépték kikerült a képből, és az arányelmélet a biológiai evolúció és az egyed növekedésének morfológiai elemzésével a vizuális absztrakció felé tolódott. Panofsky stílustörténete az egyiptomi archaikus kétdimenzionalitástól, a középkori misztikus geometrizmuson át, majd a vitruviusi emberből kiindulva az architektonikus térbe helyezett harmóniák klasszikus európai hagyományán keresztül D'Arcy Wentworth Thompson biomatematikai tanulmányaival végződik.<sup>178</sup> Míg utóbbi a csírázás, növekedés fogalmi révén Mattis Teutsch absztrakt alkotásaival rokonítható, Schadow arányelméleteiben, amelyekhez a művész az absztrakció meghódítása után tért vissza, még szimbolikus központban volt az ember, de mondhatni már a rendszerelemző törekvéseknek alárendelve. Schadow aránytanulmányaiban a kulturális mintázatok elemzését gyakorolta a történelmi stílusok összehasonlításával. Máshol az emberi arányokat a *faji* különbségek mentén hasonlította össze. Szemléltető ábráin a fejek egymásmellettsége, az idős-fiatal, az ikertestvérpár, a szemből és profilból ábrázolt arcok, a másik mint majdnem azonos ritmusának gondolatát Mattis Teutsch láthatóan átvette a képein.

Mattis Teutsch késői korszakában a művészeti nyelv olyan apparátusként működik, amelyben a vizuális műveltség széles skáláján a társadalmi és pszichológiai mechanizmusok véletlenszerűen be- és kikapcsolhatók. A művész individuációja itt a tömegekkel való együttműködésben, a kölcsönös alkotás közösségében újult meg. A professzionista és amatőr láthatatlan közös alkotása a jövő múzeumában a művészetet kotempláló közönség számára is hagyott feladatot.

De mit csinált a művész, amikor ráfestett a korábbi képeire? Az abszolút performatív értelmezés kulcsában a kifejezés pontos tartalma, az *utópia* itt csak az ürügy volt arra, hogy újra dolgozhasson. Innen kezdve a művészi pályájának összetartó ereje a saját szerzőisége lesz, amelynek révén a saját evolúcióját rendezi egy belső logika szerint. A művész normaképző szerepe megmaradt mérési eszköznek, de ő maga, mint aki a valóságban ezért helytállt, próbatétel alá került. A vészhelyzet, amelyet először a náciizmus alatt, majd a sztálinista diktatúrában tapasztalt meg, nyelvi kapacitásának rituális felmutatásához vezetett.

Egy olyan krízisben, amelynek hatására „nem lehet a szokásos gyakorlatban tovább haladni”, az *abszolút performatív* „központi helyre kerül az ember életében”, írja Virno.<sup>179</sup> Az *egocentrikus nyelv* ilyenkor segít átlépni a megélt liminális tapasztalatot. Ilyen válsághelyzetben történik meg, hogy egy felnőtt ember elkeseredésében önmagában hangosan beszél. Az antropogenezisbe való visszacsatolás a vallásos rituálé formájában is felismerhető, a szakrális szövegek felmondásában, a halott (latin) nyelven való szertartásban. Simone Weil,

---

<sup>177</sup> Erwin Panofsky, *Az emberi arányok stílustörténete* [a *Jelentés a vizuális művészetben* című könyv harmadik fejezete (1955)], Budapest, Magvető Kiadó, 1976.

<sup>178</sup> Panofsky könyvében nincs említés Wentworth Thompson modern építészekre tett hatásáról, így például Le Corbusier *modulor*-ja sem szerepel benne. Ez a hiányosság azzal is magyarázható, hogy a két mű majdnem egyidőben lett publikálva (Lásd: Le Corbusier, *Modulor*, Cambridge, The MIT Press, 1954). Érdekes lenne azonban a Panofsky-tanulmány egyik alap gondolatát, amely az emberi test és az építészeti arányok szimbolikus egységét mutatja meg, a modern építészeti standardokban is továbbkövetni. Le Corbusier *Modulor*-ja egy ilyen standardizációs kísérlet volt, amely az imperiális mértékegységrendszert, amely az emberi testrészek, mint ujj, hüvelyk, láb stb. tapasztalati direkttségét a metrikus mérés, mint a Föld területének elosztásából származó absztrakt léptékekkel kapcsolja össze egy matematikai képletben. Az érzet, vagyis a tapasztalat, és a tervezés, vagyis az absztrakt gondolkodás közötti kettősség többször megjelenik Mattis Teutsch művészként való önmeghatározásában is.

<sup>179</sup> Virno, *When the Word Becomes Flesh*, p. 90.



a híres katolikus misztikus gondolkodó arra bátorít, hogy az imádság „szemantikus csendjében”, a szakrális szövegek felmondásában az ember mondjon le önmagáról, hogy a hit *transzindividuális* terében feloldódhasson. Ezt a helyzetet Virno a politikai potencialitás tereként határozza meg és a „kulturális apokalipszis” fogalmával írja le, amelyet Ernesto de Martino néprajzkutató / filozófustól vesz át. A „kulturális apokalipszisben” egy gazdasági stressz, háború, haláleset, és az ehhez hasonló rendkívüli állapot *jelenlét-krízist* idéz elő az ember életében, amelyben a dolgok elveszítik az értelmüket. Ugyanitt azonban jelentéstöbblet is keletkezik. De Martinót követve írja, hogy ami a „válság tüneteként” jelentkezik, ugyanakkor a „helyreállítás szimbólumaként” is szolgálhat. A megélt krízis és a visszatérés között folyamatos váltakozás keletkezik. „Ez az oszcilláció amellet, hogy végtelen, olyan gyakori és gyors, hogy a két pólus szinte észrevehetetlen.”<sup>180</sup> Az egyén individuációját ilyenkor történelmi feladatként ismétli meg. A történelmi szerepének elvesztésével, a jelentések káoszában a saját egzisztenciáját a rituálé keretében egy lineáris idővonalra helyezi és a történelmi jövőbe vetíti. Ez ugyanakkor meta-történelmi pozíció, amely a „legáltalánosabb előfeltevésből”, ami az emberi faj genezise, az individualitása által a „legpontosabb következtetés”, az egyén történelmi szemanticitásának helyreállítása lesz. A *kulturális apokalipszisben* egy új potencialitás keletkezik a nyelvben, ahol Mattis Teutsch esetében a művészi kifejezés képességének felmutatása révén újra megteremtődik az individuáció lehetősége.

„Mintha valaki egyedül, önmagában motyogna és gesztikulálna”, írja Adorno a késői Beethovenről;<sup>181</sup> a halállal szembenező idős zeneszerző munkájában megmutatkozik a nyelv szintaktikus ereje. Beethoven kései korszakában „új típusokat, zenei kategóriákat termel”, amelyekre különálló szerzői profilokat lehetne alapozni. Ezek azonban nem teljesednek ki, és megállnak a kategóriák mechanikus felmutatásánál. A késői művek nehezen emészthetőek és a befejezetlenség hatását keltik, ezért rendszerint a biográfiai végesség magyarázatának lábjegyzetében, a „dokumentumok közelébe sodródnak”.<sup>182</sup> Az *abszolút performatív* egyik további jellemzője, hogy az „nem függ a külső felhatalmazástól”. Aki ezt gyakorolja, mint egy gyerek, aki a szemantikai rendszer szabályain kívül „csak azért hangoskodik, hogy a saját beszédképességét ellenőrizze”,<sup>183</sup> a rendszeren belüli értelmet hozza zavarba. A késői Mattis Teuschot nehezen értelmezték még a közvetlen hozzátartozói is, akik a modern művészeti nyelv hősies avantgardizmusát keresték benne. A recepciótörténet végével, egyes művek fizikai megsemmisítésével a művész *késői stílusa* végleg a dokumentum rangjára, a sokszorosítás médiumába került.

„Tudatos lényként az ember gondolkodik a saját életén és formálni szeretné azt”, írja Said,<sup>184</sup> akitől megtanultuk, a szerzői pályára egy vakmerő kezdéssel lép be az ember. Ezzel a kezdéssel felhatalmazva, egy szerző az élet különböző szakaszaiban halad előre, miközben folyamatosan próbálja visszakeresni azt a döntő pillanatot, amikor a lényeges meglátásra szert tett. Ezzel analóg módon írja le Simondon az individuáció folyamatát, amely nem egy „egyszerű eredmény”,<sup>185</sup> amely a társadalmi érintkezéssel szemben bezárul. Az ember az

<sup>180</sup> Ibid., p. 106.

<sup>181</sup> Adorno, *Beethoven: The Philosophy of Music*, e-könyv, [312].

<sup>182</sup> Ibid., e-könyv, [265].

<sup>183</sup> Virno, *When the Word Becomes Flesh*, p. 161.

<sup>184</sup> Said, *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*, e-könyv, I. fejezet, 28. bekezdés.

<sup>185</sup> Gilbert Simondon, *Individuation in Light of Notions of Form and Information [Az individuáció a forma- és információfogalmak tükrében]*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2020., p. 328.

egyedivé válás során folyamatosan továbblép, anélkül hogy megtagadná a korábbi énjét. Simondon elméletében az ember *többfázisú* lény. „Létének tartaléka” a csoportos individualításban van, amelyből folyamatosan merítve tölti fel individualitását. Mattis Teutsch *törlésének* a radikalitása abban rejlik, hogy a művész másodlagos, kollektív individuációja, a művészeti nyelvben mint közjóban ajánlja fel magát a kisajátításnak. Hasonló feszültséget ragadott meg Foucault, amikor azt írta, hogy a diskurzus a kisajátítás egy formája, amelyben „a modern szerzőnek meg kell keresnie egy ahhoz hasonló veszélyt, amit korábban a blaszfémia vádja jelentett”. Az államszocialista rendszerben ez a veszély a szerzőt a „totalitárius” kontroll formájában találta meg. Ezzel a veszéllyel a szerzőiség leghatékonyabban a *túlazonosulás* technikáján keresztül fordult szembe. Máshol a hivatali szervek bürokratikus-intézményi kommunikációját kisajátítva a *mail-art* a szerzőiség új minisztériuma lett. Az 1989-es rendszerváltással a művészek újra meg kellett, hogy találják a kockázatot. Ezt legerősebben a performansz művészet mutatja, amelyet a rendszerváltás művészeti médiumának is nevezhetünk. Ezen keresztül megfigyelhetjük, ahogy a megfigyelés alól felszabadult, kontrollálatlan testek egy új elfogó apparátust keresnek, amelynek kapujában, egyfajta folyamatos tranzitban Kelet-Európa felzárkózik a kapitalizmushoz – beolvad a kortárs művészet rendszerébe.

Mattis Teutsch az állami erőszak veszélyével szemben, a művészet gyakorlásának rituális megismétlésével adott hozzá a művészet nyelvéhez mint eredeti tartalomhoz. Ha az többlet, ami ebből keletkezett, ma nem ismert előttünk, abból az következik, hogy a művészeti mező történelmileg nem adaptálódott a saját hagyományához.



Miklós Szilárd, *Házatlan antropológia (egy sátor portréja)*, 2014, részletek az AnnArt performansz fesztivál videó archívumából, fa, plasztika, installáció nézet, Salonul de proiecte, Bukarest.

## Proxy

Mattis Teutsch *törlése* egy folyamat, amelyben a strukturalista elemzés szerint vannak statikusan vizsgálható viszonyok, amelyek az elemek közötti egyensúlyban állandósodnak, és vannak változást előidéző helyzetek, amelyek magát a folyamatot mozgásba hozzák. A változást különböző alanyi pozíciók teszik láthatóvá, amelyek az átalakulás pillanatában mindkét irányban megvilágítják azokat a strukturális összefüggéseket, amelyeknek maguk is alkotó elemei. Ezeket az alanyi pozíciókat nevezhetjük forradalminak, abban a hétköznapi értelemben, hogy minden ember megélhet egy forradalmat, amikor is az életének egy bizonyos szakaszát meghaladva átlép egy másikba. Az antropológia ezeket a folyamatokat az átmeneti rítusok fogalmával írja le, amelyek során az alany státuszváltáson esik át. Ehhez rendszerint valamilyen erőpróbát kell tennie, amelyet követően újra egyensúlyba kerül a társadalmi környezetével. Ehhez az erőpróbaéhoz ki kell vonulnia a hétköznapi élet racionális kereteiből és valamilyen veszélynek kell kiténie magát. Egyes kulturális helyzetekben ez lehet a kannibalizmus próbája, vagy legalábbis valamilyen veszély kihívása egy szimbolikus cselekvéssel, a rituálé szintjén, ami a felnőtté válásához szükséges, hogy azt túlélve a társadalom teljes jogú tagjaként térhessen vissza. Vannak törzsi kultúrák, ahol az egyén csak a visszatérést követően kapja meg a személyi nevét, tehát saját ágenciájának tudatosításával válik le arról a közös törzsről vagy fajról, amelyből származik. Az ilyen küszöb-helyzetek rendszerint megismétlődnek az emberi élet fontosabb állomásaiban, a fiatal kortól az öreg korig. Az archaikus, törzsi, vagy premodern civilizációkban, a veszélyből visszatérve az

egyén pontos helyet kap a társadalmon belül. Ezzel ellentétben, a modern, kapitalista társadalmakban a vészhelyzet nem zárul be, és krízisként állandósul.

A strukturális átalakulást megelőző és az azt követő alanyi pozíciók mindig normatív szerepben vannak. Ezeket a szerepeket nevezhetjük intézményesnek, abban az értelemben, hogy az emberi élet időtartamából kiemelve, generációkon keresztül is átörökítik a kultúrát, a meglévő erőviszonyokat pedig egy *természetes* rendbe kódolják bele. Az ember *természetét* a marxista filozófia a történelem materialista felfogásával kapcsolta össze. Ebben a dinamikában a forradalmi alany pozíciója a proletáré, amely a kollektív egyén, és amely azt a társadalmi osztályt jelenti, amelynek a Marx által elemzett strukturális összefüggések következtében a történelmi folyamatot szükségszerűen előre kell lendítenie: a modern társadalomban a vészhelyzetet be kell zárnia, a kapitalizmust meg kell haladnia. Ezt az alanyi pozíciót elfoglalni annyit jelent, hogy egy ember életrajza a történelmi időbe helyeződik, ahol két intézményesség, vagyis két normarendszer viszonylatában is megmutatkozik a szerepe. Ezt a két típusú intézményességet voltak kénytelenek megtapasztalni azok, akiknek az életét valamilyen ponton átszelte a kommunista rendszerváltás. Egy forradalmon túli intézményes szerepet betölteni ma sokkal nagyobb intellektuális munkával jár azoknak, akik a kapitalista társadalmon belül, annak operációs rendszerén, egy emulátor segítségével kell az új intézményességet gyakorolniuk. A civil szférában felépített intézmények generációkon keresztüli átörökítése mint az operatív példaérték felmutatása talán az utolsó lehetősége a mai progresszíveknek. Nem volt azonban könnyű egyeztetni az egyéni tapasztalatot a szocialista államok történelmi idejével sem. E kettő rendkívüli közelségéről tanúskodik az a banális hétköznapióság, amellyel „önkritikát” kellett gyakorolniuk azoknak, akik „félreértették az idők szavát”. Egy ember, miután a sztálinista rendszer börtöneiben megkínózták, azt mondta, hogy azokat az elveket, amelyekre a fiatalságát feltette, nem téveszti össze azzal az intézményességgel, amelynek áldozatául esett. Esetében két progresszív intézményes normát is felfedezhetünk, amely az életrajzába beékelődött forradalmi alany két oldalán található: az első normatív-intézményes funkció a politikai küzdelem alanyában jelentkezik, amelyet egy új infrastruktúra vágya vezényel és a pártban találja meg a szerepét, utóbbi a reálisan megvalósult szocializmus új intézményes normái ellenében konfigurálódik azzal a végső céllal, hogy az államot felszámolja, vagy legalábbis az állam eszközeit a politikai tiltakozás kontrollja alá rendelje.

A proletár mint kollektív forradalmi alany és az államszocialista rendszer, amelynek intézményeiben cselekvő ereje kioltódott, nem az egyetlen példája annak a vonzerőnek amely egy civilizációs hanyatlás formájában a történelmi fantáziát megragadja. A forradalmi alany pozíciójának egy másik archetípusa az ókeresztény, amely történelmileg az antik római kultúra hanyatlása és a „sötét” középkort felölelő néhány százéves időszakba íródik. Ebben az időszakban alakult ki a keresztény egyház intézménye és kánonrendszere. Jézus forradalma, amely a szegények vallásaként indult, az egyházban, mint a birodalom első számú intézményében hiúsult meg - mondhatjuk a blaszfémia vádjá mellett. A keresztény egyház történetében találhatunk némi támpontot a forradalmi alany és az intézményes rögzítés aleatorikus folyamatainak értelmezésére. A feltámadás hitével felvértezve, a Jézus kínszenvedését és halálát megisméltlő mártírok futótűzként segítették a kereszténység terjedését. Amíg még nem voltak meghatározva az egyházi hierarchiák és a kánonok közötti viszonyok az egyházon belül, a próféták „tanítása” tartotta össze a híveket. Rudolph Sohm egyháztörténeti munkájában ezt az időszakot az egyház *karizmatikus* időszakának nevezte.

Innen emelte át a karizma fogalmát Max Weber a politikai szociológiába, ahonnan a mai karizmatikus egyén közhasználatban lévő jelentése is deriválódott. Weber a politikai hatalom kategorizálását a karizmatikustól a feudális-rendi uralmon át a bürokratikusba vezető fejlődési ívre helyezte, egy olyan hierarchiába, amelyet az erősödő modernizációs folyamatok vezényelnek. Weber rendszerében a hatalom karizmatikus formájában a hősiesség van előtérben, és a kivételes egyéni tehetség köré szerveződik a társadalom, de miután a komplexebb intézményességre alapuló, időtállóbb társadalmi rendszerek kialakultak, a krízishelyzetekben a karizmatikus hatalom bizonyos formája újra felütheti a fejét (Weber szerint a karizma a történelem motorja). A bürokratikus rendszerekben a technológia, az üzemterv szerinti működés dominál, és a hivatalokban betöltött szerepek az oktatási rendszerben standardizálódnak. A modern társadalmak intézményes apparátusában az egyén bármikor lecserélhető, ha van kellően megformált utánpótlás.

A keresztény egyház sajátos módon fogja be az egyén forradalmi potenciálját, úgy, hogy intézményes funkcióra konvertálja azt. A világban a forradalmat az egyház intézménye képviseli, amely csak autorizálja a világi hatalmat. A próféták tehetségében az egyház a Szentlélek működését látja, és így ezeket a tehetségeket sajátjának tekinti. A Szentháromság kánonjának elfogadását követően a különböző tehetségeket vagy karizmákat, melyek a hívek toborzására vagy lelki gondozásra alkalmasak, az intézmény külső vagy belső funkciók szerint csoportosította. Az egyház szellemi gazdaságában a karizmák ugyan az egyénben jelentkeznek, azok mégis az intézmény tulajdonát képezik. Az Isten lelke és annak hármasság körüli vita az egyházi szakadás egyik fő oka volt, ugyanakkor ezen keresztül oszlott meg az isteni fennhatóság az egyházi hivatalokban. A karizmák mint természetfeletti ajándékok és a géniusz spirituális ereje, amely megszállja az egyént, hosszú karriert futott be. Az *ingenio*, a saját erőből alkotó és tervező művész először a reneszánszban jelentkezett, hogy az isteni teremtés misztériumát lassan leküzdve, a modernizmus csúcán bátran merje kijelenteni, mint Mattis Teutsch, hogy ő „a semmiből alkot”.

A forradalom ma a piaci fogyasztásban merül ki. A kapitalista viszonyok között a spiritualizált fogyasztói cikk forradalmasítja az emberek közötti kapcsolatokat. A Mattis Teutsch festmények törlésében szintén egy ilyen piaci jelenetet fedezhetünk fel. A művek kulturális értékét bagatellizálná azonban, ha a korai és késői alkotások közötti választás két piaci termék közötti választással azonosulna. Mivel a *törlés* a piaci értékesülésnek még a látszatát is el kell, hogy kerülje, a restaurált művek értékét a művész forradalmi autoritásából kell feltöltenie. A *törlés* a művész nevével fémjelzett intézményes kánont állítja szembe a művész késői korszakával. A műalkotás síkja a kánonharc területévé vált, ahol a forradalmi eredetiséget próbálják visszaállítani, amelynek újra alanyává válhat a néző-tulajdonos, és amely a végtelen innováció rituális újrajátszásában élhet tovább.

Az átmeneti rítusokban a *hős* útját gyakran segítik a különböző spirituális lények. Hősünk a vészhelyzetben megsúrolhat egy olajlámpát, amint ahogy Aladdin tette, de ha egy olyan *dzsini* jön ki, amely félrevezeti őt, a személyét és nem az intézményes szerepét forradalmasítja, nem fog tudni átjutni a túloldalra. A *törlésben* ezért jó, ha felismerjük, nem Mattis Teutsch géniusza a kivezető út, hanem az, amit az életből nem vett igénybe, és amitől mindannyian egyenlő távolságra vagyunk. De mielőtt mi is megpróbálnánk átkelni rajta, nézzük milyen alanyi pozíciók adódnak még a *törlésben*.



Franz Boas diorama figuraként pózol az Egyesült Államok Természettudományi Múzeumában, *Hamats'a kijön a titkos szobából* (Kwakiutl kultúra), 1895 k. National Anthropology Archives.

A *törlést* először az átmeneti rítusok veszélyekkel teli helyszínékként határoztuk meg, ahol a lehetséges alanyi pozíciók két intézményesség közé ékelődve mutatkozhatnak meg. Ez a strukturális átalakulás absztrakt helyszíne, amelyben az alkotó intuíció vagy génusz eldologiasodik. A *törlés* zsenialitása a restaurátori fázisképekben mint technikai képekben mutatkozik meg. Ezek a figuráció formáját veszik magukra és az értelmezés határait feszegetik, anélkül, hogy bármiféle szerzői autoritást hordoznának magukban.

A *törlésnek* tehát nincs rögzített alanya, amelyre egy hagyományt vissza lehetne vezetni. Mattis Teutsch törlése nem egy új művészeti stílus, amelynek biztonságából kitekinthetünk a világban uralkodó elidegenedésre. A *törlésből* kitekintve legfeljebb rácsodálkozhatunk annak az ízlésbeli különbségnek a fenséges méreteire, amely a két műtárgy közötti választást mindenfajta etikai megfontolást mellőzve elindította. A *törlést* nem lehet kisajátítani mint szerzői kezdést, amely két ellentmondó intézményes szerep között van felfüggesztve, amelynek egyik oldalán a modern művész található, aki teremtő lendületével a nyelv univerzális felszabadításán dolgozik, a másik oldalon pedig a kortárs művész, aki a zsenialitás forrását elzárja, hogy a forradalmat a nyelv társadalmi intézményébe, egy szerkesztőségbe helyezze. A *törlés* nem egyszeri átkelés helyszíne, amely hidat teremt két partikuláris világ között, hanem olyan terület, amelyen többször is át lehet kelni, de ha a térképét kellene megrajzolni, az Borges térképészének igyekezetéhez lenne hasonlatos, akinek a térképe 1:1 megegyezett a birodalom méretével. Ha az átkelésben egy szerzőiséget szeretnénk átjuttatni a túlsó partra, megfigyelhetjük, hogy a *törlés* egyik oldalán a modern művész mint a forradalmi alany betöltendő pozíciója található, a másik oldalon viszont az apparátus tölti be azt a harcos szerepet, amelyet egy Robert Rauschenberg például azzal foglalt el, hogy kiradírozott egy Willem de Kooning rajzot, bizonyítva hogy érti az új játékszabályokat, megérkezett a kortárs művészeti mezőnybe. Ha a *törlés* szerzőiségét akarnánk kisajátítani, a rendszer végtelenített kisajátítását kellene letapogatni. Amíg Rauschenbergnek a törlés három napjába és tízféle radírba került, Mattis Teutsch *törlésének* befejezéséhez egy életfogytiglan elfoglalt hivatal sem lenne elegendő.

A *törlést* mint helyszínt Mattis Teutsch felfüggesztett ágenciájának kereszteződésében fedeztük fel először. A restaurálás fázisképei két műalkotást mutatnak meg létrejöttük felfüggesztett állapotában. Mivel a művészt is csak a műveinek konstellációjában ismerhetjük meg, ezért ő is, mint az ítélet mércéje és az interpretáció kulcsa a genézisében jelenik meg benne. Az alsó és felső festmény-rétegek közötti versengés két antagonisztikus alanyi pozíciót mutat meg, amelyet a fiatal, illetve az idős Mattis Teutsch foglal el. Ezen a két történelmi időpontot összekapcsoló helyszínen Mattist Teutsch élettapasztalata kereszteződik. A *törlés* helyszínét az *újrakezdés* formájában éli meg, amely időszakos rendszerességgel egész művészi pályájába beleíródik.

Mattis Teutsch jól elhatárolható alkotói ciklusokban dolgozott, amelyeket, Almási Tibor, a művész egyik legalaposabb kutatója szerint, az első érett korszaktól, körülbelül 1910-től kezdődően élete végéig átlagban kilenc évenként megújított. Az újítás és a norma üzemterv szerinti variációja Mattis Teutsch teljes életrajzára mint folyamatra fűződik fel. Az életmű tétje itt előtérbe kerül. Deleuze-t parafrázálva írjuk, hogy az öregedéssel megnövekszik az ember hatásköre. Idős korára az ember teste fizikai korlátainak tapasztalásába ütközik, amely Spinoza szabadságfilozófiája nyomán a szellemi szabadságát is veszélyezteti. Ezzel ellentétes irányban hatóereje azonban intézményes keretben bővíthet. Így az ember cselekvőképessége fokozatosan a testen kívüli apparátusokba, egyfajta proxy

ágenciába helyeződik ki. Ez a tekintély visszafele utaló természetével rokonítható, amelyet Hannah Arendt a római politikai hagyományból vezetett le. E szerint, valaki minél előrehaladottabb volt az életkorban, annál közelebb került Róma alapító autoritásának megörökléséhez, és annál nagyobb befolyással rendelkezett a hatalmat gyakorló politikai erők felett.

Mattis Teutsch neve az 1920-as évek végén több helyen is szerepelt a magyarországi lexikonokban a *magyar művészet*, *modern művészet*, *expresszionizmus* és *Mattis Teutsch János* szócikkek alatt (*Révai Lexikon* 1927, *Tolnai Világlexikon* 1928, *Társadalmi Lexikon*, 1928). Erről nem valószínű, hogy értesült, hiszen ezekben az években a Romániához csatolt Erdélyben tartózkodott, ahol a gazdasági válság következtében egyre erősebben elszigetelődött. Levezéséből tudjuk, hogy az 1930-as évek elején elkezdett erőfeszítéseket tett, hogy a magyar fővárosban felélénkítse szakmai kapcsolatait. A lexikonok elismerésétől függetlenül tudatában kellett legyen annak, hogy hozzájárult a művészet intézményének megreformálásához. Ez a normaképző szerep, amely a modern művészet akadémiai hagyományaitól való elrugaszkodásában nyilvánult meg, elválaszthatatlanul összekapcsolódott saját művészi tekintélyével – a korabeli sajtó alapján ehhez nem férhet kétség. A művészeti avantgárd politizálódása ezekben az években a köztéri művészet felé mozdította el őt is. Ezt a paradigmátikus váltást gyakran elfelejtik kiemelni a művészettörténészek, amihez hozzájárul Mattis Teutsch megoldásának sajátossága is. Alkotói módszere a táblakép síkját mint a művészet autonómiájának eszközét, és a freskót mint a nyilvánosság eszközét egy hibrid gyakorlatban egyesíti. Ezt az észrevétlenül maradt paradigmaváltást és az életmű folytonosságának illúzióját a művészet piaci forgalmazása is fokozza, ahol a táblakép mint könnyen szállítható, szerzőhöz köthető, szakértői kezelést megalapozó és birtokolható tárgy adja a normát. A táblakép normájához ragaszkodva a művész saját autonómiáját is védte, miközben egy progresszív frontvonalon a társadalom szolgálatába szegődött, amelynek a formáját a murális festészetten keresztül a tömegkommunikációhoz, a nyilvános tér politikai dimenziójához és egy konstruktív-társadalmi architektúrához kapcsolta. A művészt progresszív politikai álláspontja miatt a fasizmus reakciója néhány évre kiszorította a közéletből. A vészhelyzet, amelyet megélt és amelynek hatása alatt szünetelt alkotómunkája, az újrakezdésben csak felfokozta saját öregeedésének és ezen keresztül szerzői tekintélyének tudatosítását. Az egzisztenciális válságból való visszatérést követően még nagyobb jelentőséget kapott az alkotó autonómiát és politikai elköteleződést ötvöző módszere. Újrakezdése azonban csak extrapolálja ezt a paradigmaváltást, mint az egész életműre jellemző, ciklikusan megújuló szeriális alkotói módszerének egy mozzanatát. Ezzel saját kezdésének felhatalmazó autoritásához nyúl vissza, hogy abból újra erőt merítsen. Az életmű ciklusai, vagy a „korszakok”, ahogy Lukász Irén nevezte ezeket, az általunk publikált Mattis Teutsch katalógus stílustörténeti kronológiájában is jól követhetők. Az egyes művekről mint variációkról Mattis Teutsch legádázabb gyűjtője, Éber Miklós tett egy jelentős megállapítást. Ezt leghamarabb ő tehetette meg, aki a korai képeket oly nagy számban összegyűjtötte, és nem csak katalógusokból ismerte, ahol a tárgyak közötti arányérzet ki van kapcsolva. Megfigyelése abban állt, hogy az *MT* monogramok mérete mindig arányos a képek méretével. Ebben egy újabb egységet fedezhetünk fel az iparilag standardizált termék és az életmű egysége fölötti szerzői kontroll között. Zavarba ejtő a hasonlóság az alkotói ciklusokon belül az egyes elemek között. Ezek összessége egy olyan vizuális szintaxist alkot, amelynek félreismerése segíti a szakértői eligazodást a témák



hamisítvány között, ugyanakkor nyitva hagyja a művek számát a végtelen variáció felé. Mattis Teutsch az újakezdést követően minél közelebb maradt a sorozatos alkotás gyakorlatához, amelyet a monogram és képsík egysége tart össze, annál messzebb terjesztette ki ágenciáját a művészet intézményében. Művészete úgy van benne az expresszionista, konstruktivista kánonban, hogy a műalkotásokat a hipotézisek sorozatában rendelte alá az életmű rendszerének. A háború utáni újakezdése az újítás-norma ciklikusságának meghosszabbítását jelenti. Az alkotást a szocialista realizmus korszakában kezdte újra, amelyben az állami intézményrendszer az „ellenség művészetének” tartotta és elrejtette korai műveit. A náciizmus okozta krízist egy újabb egzisztenciális krízis követte, amely még stabilabb alapot nyújtott a művészetében tárgyiasult intézményes funkcióknak. Ezzel nem olyan szerepeket sajátított ki a művészet intézményes apparátusából, mint a kiállítás, kommentár, vagy dokumentáció, ahogy az intézménykritikát gyakorló művészek ma a kortárs művészetben teszik, hanem saját alkotói programját sajátította ki a festészet praxisában, és egyszerűen folytatta az alkotást. Ehhez hasonló önkisajátítást a Malevics-életműben is kimutattunk (lásd az értekezés első fejezetében, a 13-14. oldalon).

Az egyik háború után készült sorozatában, amelynek falfestményekre emlékeztető darabjait a „gyöngyház háttér” vakolata tartja össze, *A múlt, a jelen és a jövő* (1947) című képen a művész önmagát úgy ábrázolja, mint aki éppen az új világra ébredt. A képen Európa vörös térképe látható, továbbá két ablak, amelyen keresztül egy tavaszi, illetve egy őszi tájra tekintünk ki. Egy festőállványon, illetve a szemközti falon a művész korábbi ciklusait jelképező két festmény látható, amelyek visszafele utalva kapcsolják össze a háború előtti és utáni alkotói pályáját. Az állványon az 1943 körüli ciklusban készített egyik hármast látjuk, a falon egy 1920-as évek végén készült mű, amely a még korábbi geometrikus absztrakció ciklusából deriválódott vertikálisan kiemelkedő geometrikus emberábrázolás. A festmény egyik érdekessége az, hogy ami ábrázolás szintjén megjelenik benne mint művészi pályájának egyik korábbi állomása, az a kép belsejében, mint egy feltáratlan tanú-réteg is ott van, ugyanis egy 1927 körül készített, korábbi festményre lett ráfestve. A festményt a bukaresti Optoelektronikai Intézetben elemeztettük 2019-ben, aminek eredményeként röntgenfelvételen megmutattuk a benne rejlő réteget.

A művész azonban megelőzött minket, akik a technológia segítségével próbálunk a felszín alá látni. A háttér fogalmi eszközként használta, amely festményeinek ezen ciklusát összefüggő tárgyak sorozataként is meghatározta. Egyedülálló festő technikájával a sorozat minden témáját vakolatszerűen részlegesen elfedte, mintha az ábrázolt jelenetek a felszín alatt rekedt és már elmúlt kultúrák régészeti feltárásai lennének. Ez egy futurista archeológia szimbolizmusa, amelyben a történelmi idő és az idősödő művész életrajza kereszteződik egy olyan utópikus optimizmusban, amelynek valóságát a művész technikai precizitása és a szerzői pálya intézményes kisajátítása adja.

#### IV. Összefoglaló következtetések

Közelmúltunk intellektuális örökségének feldolgozásakor célszerűnek bizonyulhat azokra a fordulópontokra koncentrálnunk, amelyekben az egyes szerzői pályák intézményes vákuumba kerülnek. Ilyen fordulópont lehet az államszocializmus kezdetéhez vagy végéhez köthető gazdasági és politikai rendszerváltás, amely olyan életrajzi törést eredményez, mint például a valóságos vagy belső emigráció (a művészeti tevékenységgel való felhagyás). A szerzők munkásságában megjelenő ilyen töréseket *történelmi nulla pontnak* nevezem. Tézisem szerint, ahol egy ilyen *nulla pont* egy adott életrajzon belül beazonosítható, ott megmutatkozik, hogy a strukturális bizonytalanság következtében a szerzői funkcióról hogyan válnak le az intézményi szerepek. Így, például Mattis Teutsch esetében, a *nulla ponttól* számított késői korszakban megfigyelhető a kihívó és a kanonizáló szerepek kettős működése. Ezek dinamikáját a *szerzői intézmény* fogalmán keresztül próbálom megragadni. A *szerzői intézmény* fogalmát az 1989-es rendszerváltás utáni művészeti szcéna intézményi vákuumának empirikus megfigyelésére alapozom, amelyet a romániai kortárs művészetben a közintézményekből a civil szférába való folyamatos kivonulás jellemzett. A *szerzői intézmény* fogalmát olyan munkahipotézisként használom, amellyel a Mattis Teutsch életműben a *nulla pont* beazonosítására, és a *törlésben* játszott saját szerepem elméleti kidolgozására töreksem.

Mattis Teutsch háború utáni újrakezdése a *tabula rasa* kultúrájában történik. A művész életrajzát egy olyan történelmi fordulópont töri meg, amelyben a proletariátus mint társadalmi osztály az emberiség egyetemes kultúrájának örököséként lép fel, és igyekszik kontrollja alá rendelni a polgári intézményeket. Ebben a pontban intézményes vákuum keletkezik, melynek kontextusában, anélkül hogy tudatosítaná, Mattis Teutsch maga transzcendens pozícióba kerül a saját művészettörténeti szerepéhez képest, és saját művészi pályájának kisajátításával folytatja az alkotást. Alkotói programjában a *történelmi zéró pont* képzete megsokszorozódik, amikor az *abszolút performatív* eltéveszthetetlen gesztusában eltárgyiasulva, az alkotás rituális megismétlésével intézményes szerepben köszön vissza. A késői korszak újrakezdésében szerzői programjának ciklikussága a művészeti nyelvet mint a reprezentáció kényszeréből és az avantgárd előremenekülésből felszabadított közjót tartalmazza, amelynek felmutatásával „kézművesként” folytathatja a munkáját.

Az államszocializmus bukásával Mattis Teutsch utópikus szellemi architektúrája is elveszítette valós referenciáját. Művei spiritualitással túlfűtött piaci termékek formájában kaptak teret és visszhangot. A képek síkja egy olyan intézményes beavatkozás helyszíne lett, amely nem ismerve a művész partitúráját virtuóz módjára válogat és töröl. A *törlésben* azonban olyan előregyártott szerepek ismerhetők fel, amelyeket vissza lehet vezetni a művész eredeti gesztusára, amellyel átfestette a képeket. A *szerzői intézmény* munkahipotézis következtetése itt az, hogy a *törlésnek* nincs szerzője, mégis egyfajta strukturális zsenialitás bukkan fel a háttérben – a *genius loci*. A *törlésben* inherens intézményes, technikai szerepeket a kanonizációs folyamatok szerint a restaurátor, a művészettörténész tölti be: interpretál, kiállít stb. Azt, hogy a *törlés* egy dokumentumát a monografikus album borítójára helyeztem, egy olyan autoritás nevében tehettem meg, amely elő volt készítve számomra. Ez egy intézménybe kihelyezett proxy cselekvés, amely a művész kettős ágenciájára vezethető vissza. És habár ő volt az, aki átfestette a képet, tehát először ő törölt, ezt egy olyan szerepből

tette, amely által a *történelmi nulla pontot* mint intézményes vákuumot a kép síkján és az életmű struktúrájában megsokszorozta.

A *törlésben* felismerhető továbbá egy avantgárd művészeti toposz, amely a dadaista tagadás formájában a művészet nyelvét és a szerzői zsenialitást támadja. Ennek a tendenciának klasszikus példáját nyújtja Marcel Duchamp, aki miután deklaráltan felhagyott a művészettel, a késői korszakában egy olyan pszeudo-intézményességet játszott el, amelyet ma a kisajátítás technikájával azonosítunk. Szerzőiségébe intézményes funkciókat sajátított ki, amikor kanonikusan lezárta és miniatúra formájában, bőröndökbe berendezve kezdte forgalmazni saját életművét. A „retinális” művészet gúnyolásával disszonáns utolsó műve, az *Étant donnés* (1966) a nézőt a *voyeur* szerepébe helyezi, akinek ajtóba fűrt lyukakon át leskelődve kell megnéznie egy elfalazott múzeumi szobában berendezett jelenetet. Duchamp titkon készített utolsó munkája, a halálát követően, az özvegye és a mostohafia által közvetített részletes utasításai alapján kapott végleges helyet a Philadelphiai Művészeti Múzeum egyik előre kiválasztott szegletében. Ez a permanens múzeumi installáció a végjátéka annak az önjelölt kultúrdiplomáciai tevékenységnek, amely által Duchamp a modern művészet amerikai meghonosodását segítette, mint például a Société Anonyme múzeumi kezdeményezés keretében, vagy a hosszas levelezése formájában, amelynek útján életművének magánkézbe került darabjait visszavásárolta (illetve visszavásároltatta amerikai gyűjtő ismerőseivel), hogy aztán egységes múzeumi letétbe helyezze – most már nem bőröndben, hanem egy konkrét intézményben. Miközben Duchamp dadaista tagadása intézménykritikai hagyományt teremtett, konzervatív szerepe nehezen érzékelhető. Így elveszik annak a pontnak a jelentősége, amelyben a közömbös *dandy* udvarias diplomata lesz. Hasonlóképpen, Mattis Teutsch esetében is fedésbe kerül az intézményes funkció a művészi pályával, és elveszik a pont, amikor az *élan vital* vizuális médiuma a kommunista „lélek mérnöke” lesz. A két művész az európai szépművészeti hagyományból elindulva a modern művészet ellentétes pólusain jutott konklúzióra. Amíg az egyik a társadalmasított képsíkhöz kötötte és a szeriális termelésben találta meg intézményes szerepét és kézműves önmegevalósítását, a másik a hagyományromboló európai versenynek az amerikai kontinensen találta meg az intézményes végkifejletét és konceptuális végjátékát.

Következésképpen, az *intézményes vákuum* mint a biográfia dekonstrukciójához használható eszköz nemcsak az államszocializmus elejéhez vagy végéhez köthető rendszerváltás függvényében érvényes. Ahol azonosítható a *történelmi zéró pont*, ott feltehetően egy praxis megalapozásához lesz alkalmazható a *szerzői intézmény* munkahipotézis.

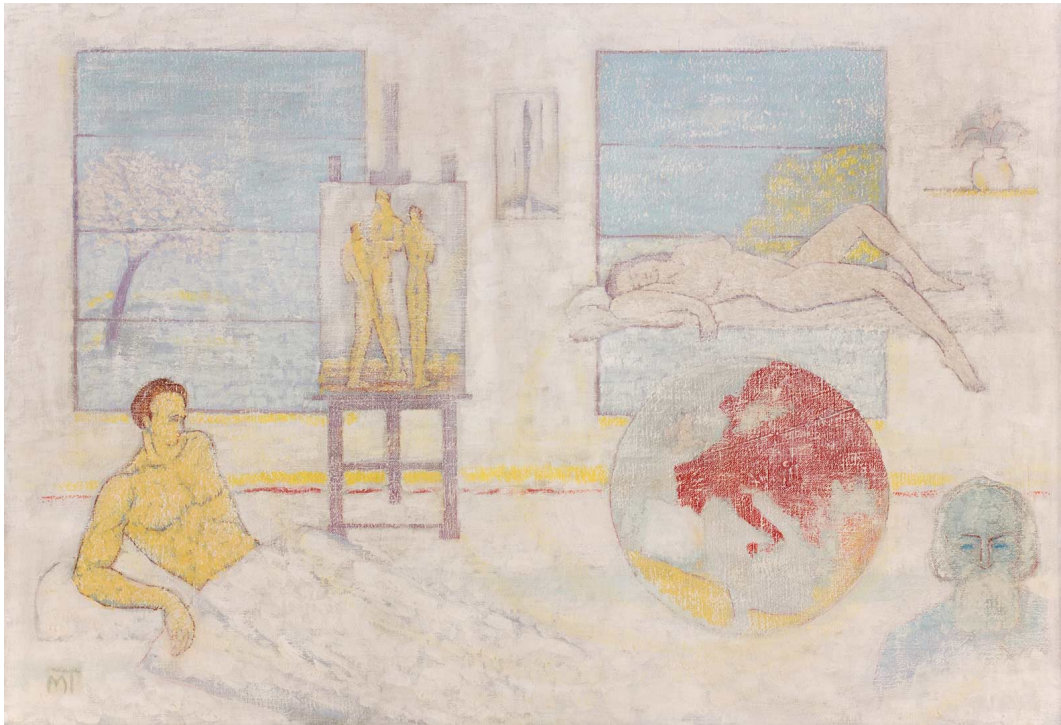
## V. Képek



1. Miklós Szilárd, *Szabadúszók űrállomása*, 2017, installáció, 5 db. mértani test, polikarbonát lemez, műanyag ragasztó, pigmentek, 5 db. Mattis Teutsch műalkotás a Lukász Irén hagyatékából [*Munkásfej* (1947k.), *Parasztfej* (1956k.), *Olvasó munkások* (1957k.), *Sztálin születésnapja* (1949), *Közösség* (1958k.)], ArtEncounters Biennálé, Tömegközlekedési Múzeum, Temesvár, 2017.



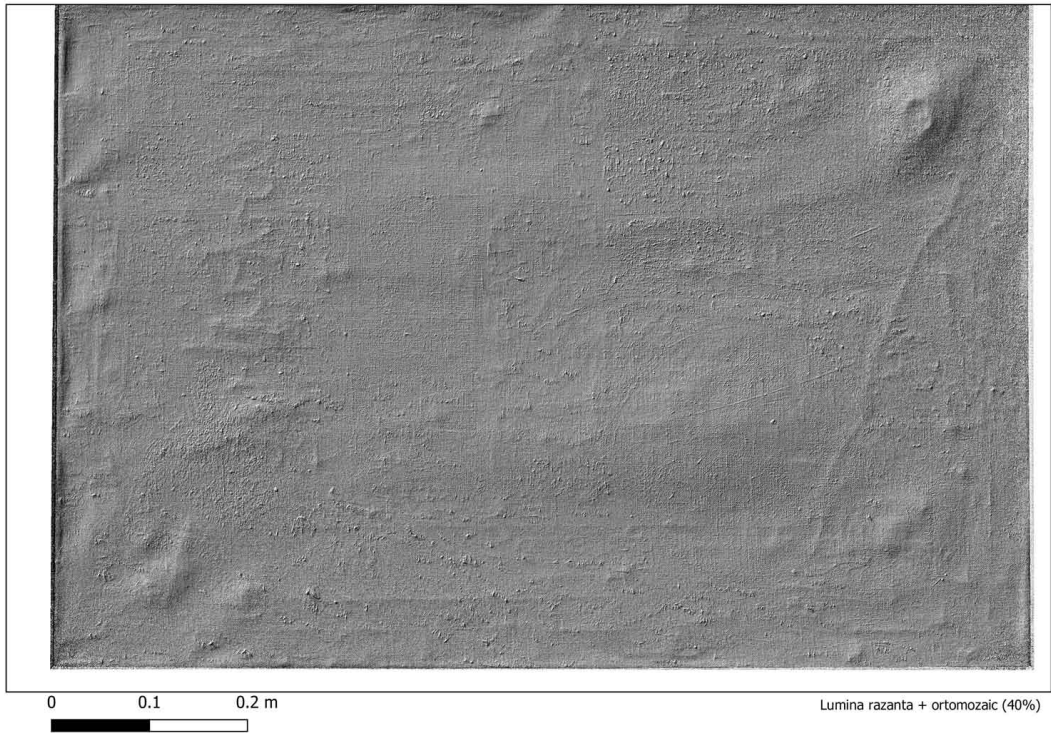
2. Miklós Szilárd, *MT*, 2017, helyspecifikus installáció, restaurálási dokumentáció, digitális nyomtatás, poszterpapír, akrilfesték, Könyvbarátság – OFF Biennálé, Vasas Szakszervezeti Szövetség Székháza, Budapest, 2017.



3. Mattis Teutsch, *A múlt, a jelen és a jövő*, 1947, 90 x 64 cm, olaj-tempera, vászon.  
A Mattis Teutsch család tulajdona.



4. Mattis Teutsch, *A múlt, a jelen és a jövő* (1947) vizsgálat alatt a bukaresti Nemzeti Optoelektronikai Intézet - INOE 2000 laboratóriumában, 2019. Fotó: Scena9



5. Mattis Teutsch, *A múlt, a jelen és a jövő* (1947), ortofotó a festmény felületéről.  
Nemzeti Optoelektronikai Intézet - INOE 2000, 2019.



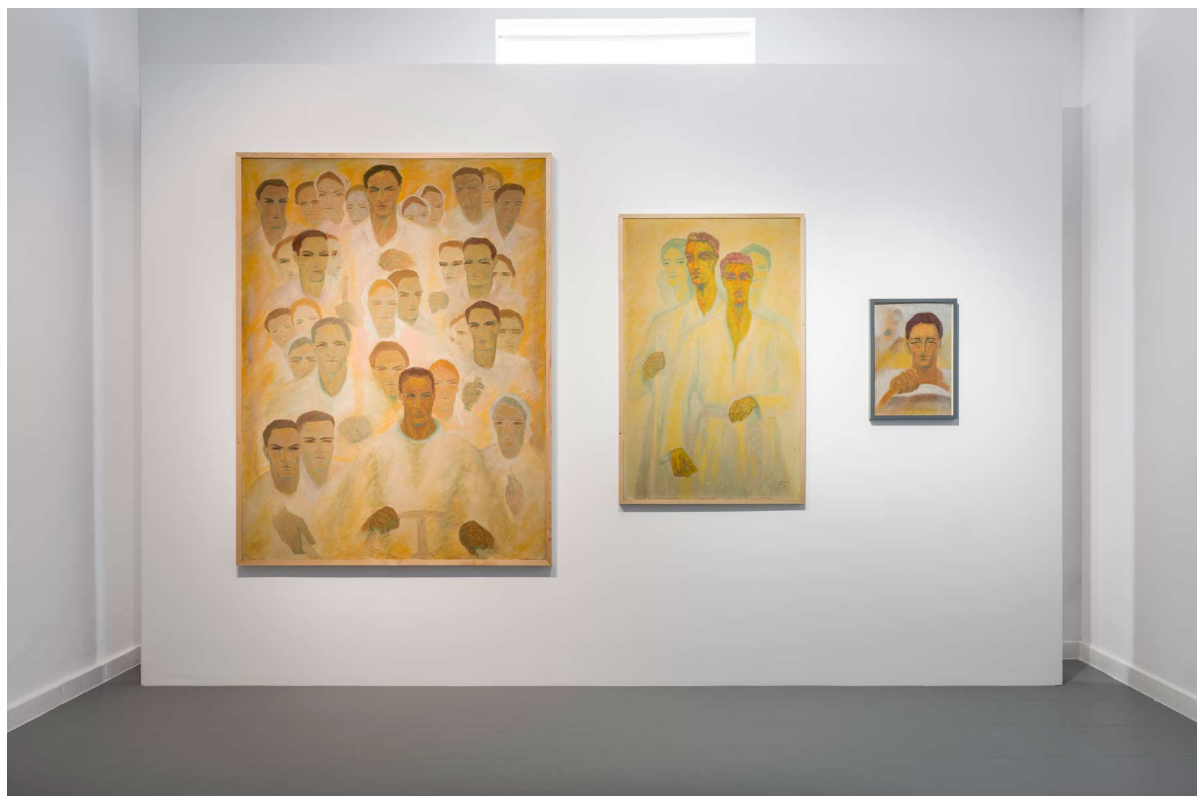
6. Mattis Teutsch, *A múlt, a jelen és a jövő* (1947), röntgenkép. A képen látható az alsó rétegben található, 1927 körüli Mattis Teutsch festmény. Nemzeti Optoelektronikai Intézet - INOE 2000, 2019.



7. Kiállítási nézet, *Mattis Teutsch. Avantgárd és konstruktív realizmus*, BRD Scena9 Residence, Bukarest, 2019.  
Fotó: Serioja Bocsok.



8. Kiállítási nézet, *Mattis Teutsch. Avantgárd és konstruktív realizmus*, BRD Scena9 Residence, Bukarest, 2019.  
Fotó: Serioja Bocsok.

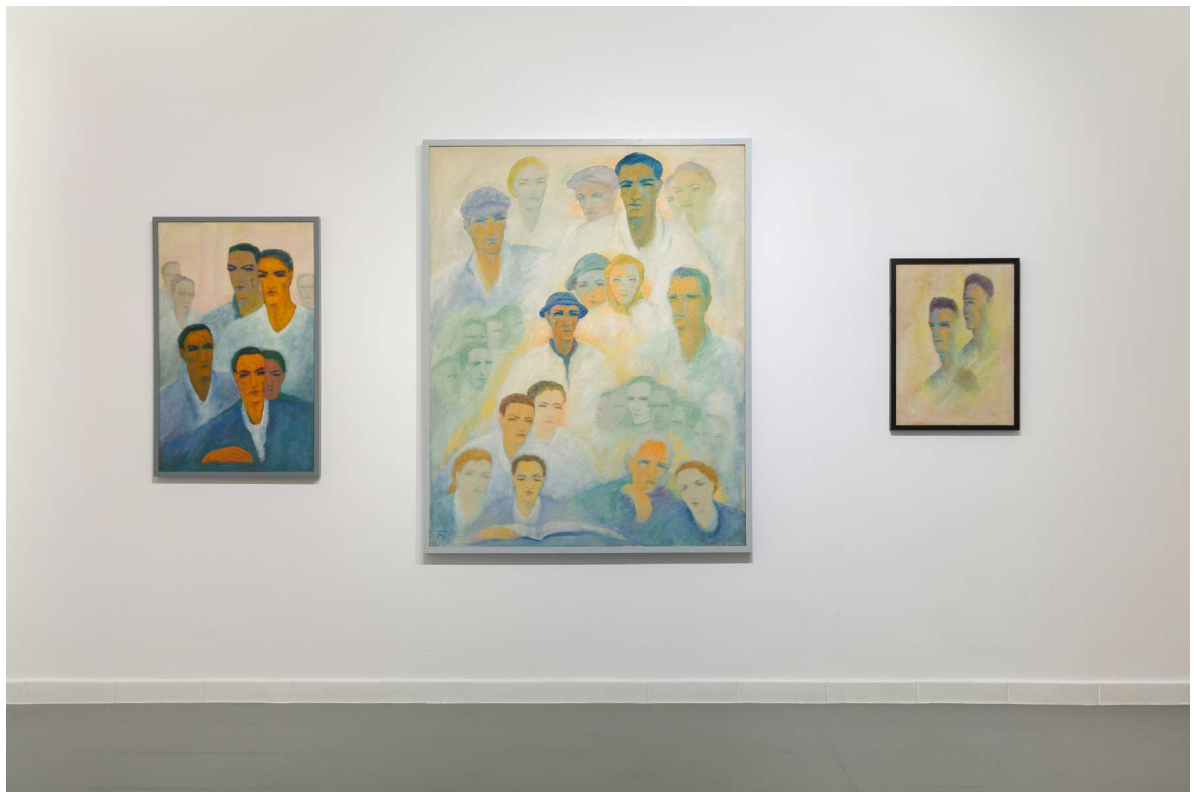


9. Kiállítási nézet, *Mattis Teutsch. Avantgárd és konstruktív realizmus*, BRD Scena9 Residence, Bukarest, 2019.  
Fotó: Serioja Bocsok.





10. Kiállítási nézet, Mattis Teutsch. *Avantgárd és konstruktív realizmus*, BRD Scena9 Residence, Bukarest, 2019.  
Fotó: Serioja Bocsok.



11. Kiállítási nézet, Mattis Teutsch. *Avantgárd és konstruktív realizmus*, BRD Scena9 Residence, Bukarest, 2019.  
Fotó: Serioja Bocsok.



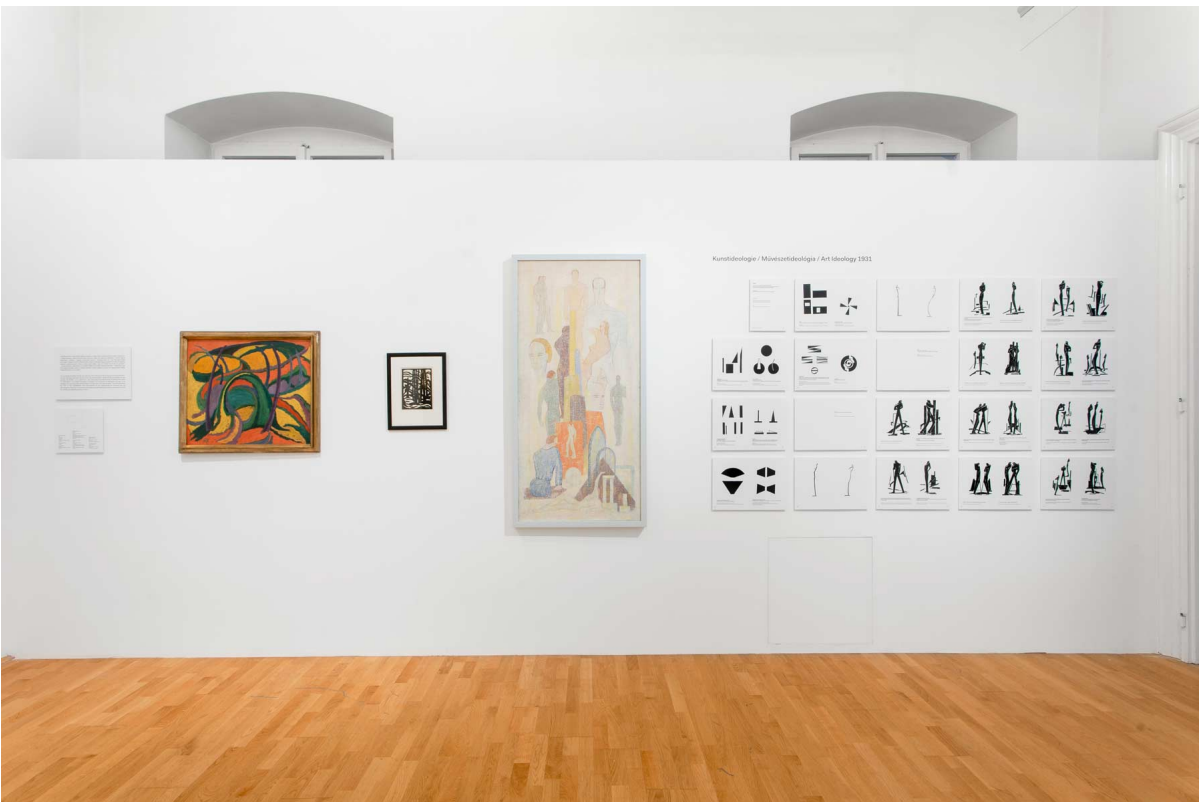
12. Múzeumpedagógiai foglalkozás, *Mattis Teutsch. Avantgárd és konstruktív realizmus*, BRD Scena9 Residence, Bukarest, 2019. Fotó: Serioja Bocsok.



13. Tárlatvezetés, *Mattis Teutsch. Avantgárd és konstruktív realizmus*, Kassák Múzeum, Budapest, 2020. Fotó: Bárdi Sára.



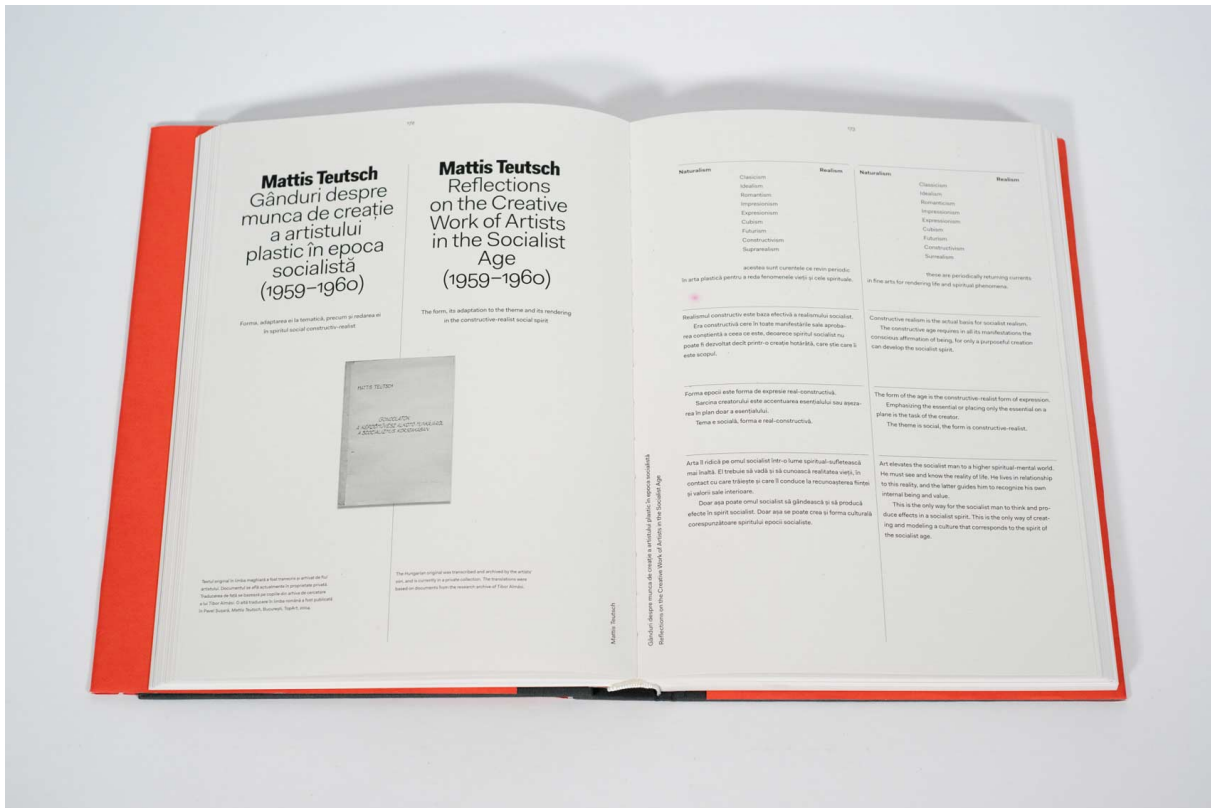
14. Kiállítási nézet, *Matis Teutsch. Avantgárd és konstruktív realizmus*, Kassák Múzeum, Budapest, 2020.  
A képen látható: Szeredi Merse Pál.



15. Kiállítási nézet, *Matis Teutsch. Avantgárd és konstruktív realizmus*, Kassák Múzeum, Budapest, 2020.  
Fotó: Simon Zsuzsi.



16-17. Miklós Szilárd (szerk.) *Matis Teutsch. Avantgarde and Constructive Realism [Matis Teutsch. Avantgárd és konstruktív realizmus]*, Bukarest, Fundația9, 2022. Oldalak a könyv I. fejezetéből (A törlés).

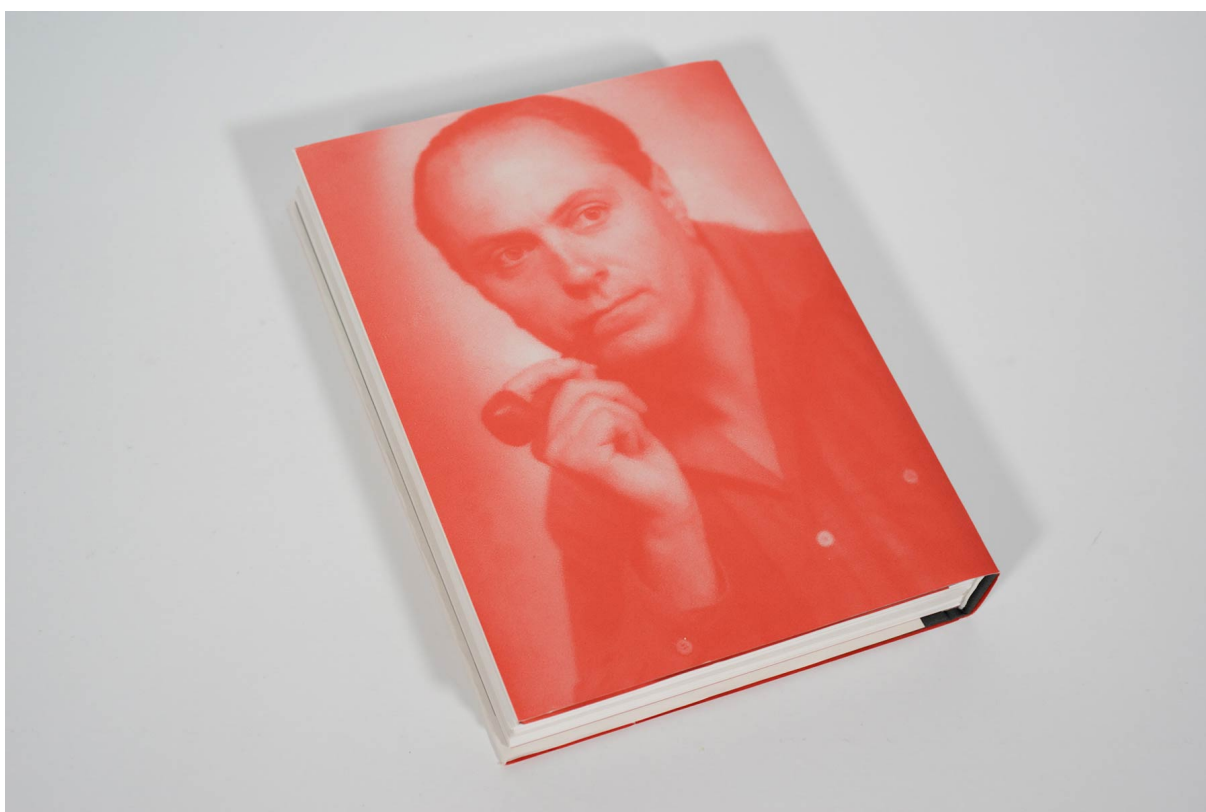
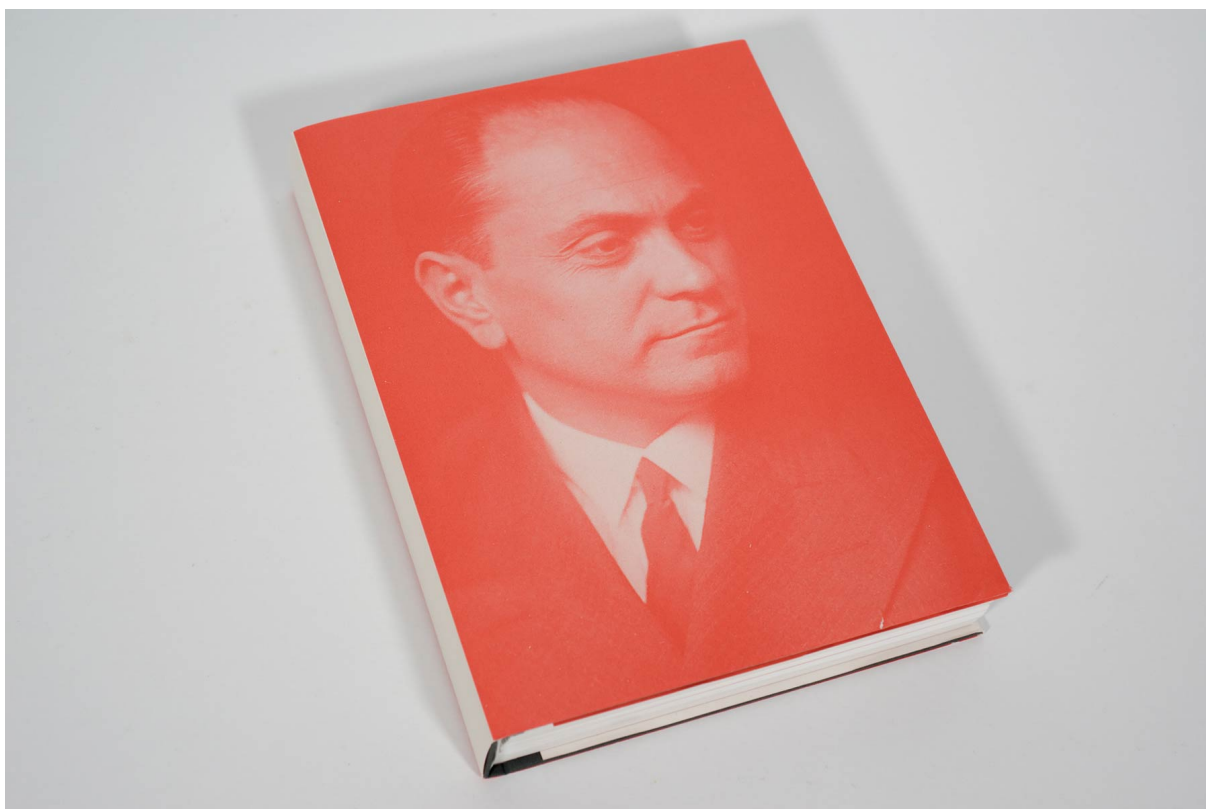


17-18. Miklós Szilárd (szerk.) *Mattis Teutsch. Avantgarde and Constructive Realism [Mattis Teutsch. Avantgárd és konstruktív realizmus]*, Bukarest, Fundația9, 2022. Oldalak a könyv II. fejezetéből (Dokumentumok).



19-20. Miklós Szilárd (szerk.) *Mattis Teutsch. Avantgarde and Constructive Realism [Mattis Teutsch. Avantgárd és konstruktív realizmus]*, Bukarest, Fundația9, 2022. Oldalak a könyv III. fejezetéből (Katalógus – Mattis Teutsch stílustörténeti kronológia, A késői korszak albuma).





22-23. Miklós Szilárd (szerk.) *Mattis Teutsch. Avantgarde and Constructive Realism [Mattis Teutsch. Avantgárd és konstruktív realizmus]*, Bukarest, Fundația9, 2022. A könyv kifordított védőborítóval.  
Elől: Mattis Teutsch 1950 k., hátul: Mattis Teutsch 1930 k.



## VI. Bibliográfia

### Mattis Teutsch irodalom (válogatás)

- Almási Tibor, *A másik Mattis-Teutsch*, Győr, Régió Art, 2001.
- Almási Tibor, *Máttis-Teutsch a grafikus*, Győr, Régió Art, 2003.
- Almási Tibor, „Az én hangomon akarok beszélni...” *Mattis Teutsch János élete és művészete 1940-1960 között*, Győr, Régió Art, 2019.
- Bajkay Éva, Jurecskó László, Kishonthy Zsolt, Timár Árpád (szerk.), *Mattis-Teutsch és a Der Blaue Reiter*, MissionArt Galéria, Budapest/Miskolc, 2001.
- Banner Zoltán: „Cenk alatti műtermekben”, *Utunk*, XIV. évfolyam, 48. (679.) szám, Kolozsvár, 1959. december 4.
- Banner Zoltán: „Mattis-Teutsch János. Egy életmű vázlata”, *Korunk*, XXIV. évfolyam, 10. szám, Kolozsvár, 1965. október.
- Banner Zoltán, *Mattis-Teutsch*, Kriterion, Bukarest, 1972.
- Banner Zoltán: „Utópia és spekuláció: Az első szó jogán Mattis Teutsch Jánosról”, *Hitel*, XV. évfolyam, 1. szám, 2002.
- Bartha Miklós, László Károly, *Magyar művészek és a Sturm Berlin 1913-1932 / Die ungarischen Künstler am Sturm Berlin 1913-1932*, Basel, Galerie von Bartha / Budapest, Panderma Kft. - László Károly, 1998.
- Bálint Zoltán: „Mattis-Teutsch műtermében”, *Utunk*, XII. évfolyam, 21. (447.) szám, Kolozsvár, 1957. május 23.
- Comarnescu, Petre: „Mattis-Teutsch”, *Contemporanul*, 22. (711) sz., 1960. május 27.
- Cărăbaș, Irina, *Realismul socialist cu fața spre trecut. Instituții și artiști în România: 1944-1953 [Szocialista realizmus a múlttal szemben. Intézmények és művészek Romániában: 1944-1953]*, Kolozsvár, Idea Design & Print, 2017.
- Deac, Mircea: „Viața și opera pictorului Mattis Teutsch” [Mattis Teutsch festő élete és munkássága], *Revista muzeelor și monumentelor*, 8. szám, Bukarest, 1984.
- Deac, Mircea, *Mattis-Teutsch și realismul constructiv/und der konstruktive Realismus [Mattis-Teutsch és a konstruktív realizmus]*, Kolozsvár, Dacia, 1985.
- Éber Miklós, *Mattis Teutsch János festménysorozatai*, mtj.hu (30.09.2020)
- Éber Miklós, *A helyes mérték kérdése – Mattis Teutsch János különböző méretű azonos tárgyú festményei*, mtj.hu (30.09.2020)
- Éber Miklós, *Mattis Teutsch János megfordított pálfordulása*, mtj.hu (30.09.2020)

- Forgács Éva, Bajkay Éva, *János Mattis Teutsch and the Hungarian Avant-Garde 1910-1935* [*Mattis Teutsch János és a magyar avantgárd 1910-1935*], Louis Stern Fine Arts, West Hollywood, MissionArt Galéria, Budapest/Miskolc, 2002.
- Gréczi Emőke, Topor Tünde: „(...) Beszélgetés Jurecskó Lászlóval és Kishonthy Zsolttal, a több mint 25 éve együtt vezetett MissionArt Galéria tulajdonosaival.” *Artmagazin*, 85. lapszám, 2016, november 1.
- Hevesy Iván, *Az új művészetért (Válogatott írások)*, Budapest, Gondolat, 1978.
- I. FR.: „Mattis-Teutsch”, *Arta Plastică*, IV. év., 2. sz, 1957.
- Ittu, Gudrun-Liane, *The Avant-Garde Artist/Artistul avangardist/Der Avantgardekünstler – Hans Mattis-Teutsch – His Work and Thought/Opera și gândirea/Sein künstlerisches Oeuvre und kunsttheoretisches Denken* [*Az avantgárd művész – Hans Mattis-Teutsch – Művészi életműve és művészetelméleti gondolkodása*], Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga”, 2001.
- Ittu, Gudrun-Liane: „Mișcarea artistică brașoveană din anii 1949 și 1950 reflectată în paginile cotidianului »Neuer Weg«” [Az 1949-es és 1950-es brassói művészeti mozgalmak a „Neuer Weg” napilap oldalainak tükrében], *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Historia Artium*, LIV. évfolyam, 1. szám, 2009.
- Jurecskó László, Kishonthy Zsolt (szerk.), *Mattis Teutsch und die Graphic der ungarischen Avantgarde* [*Mattis Teutsch és a magyar avantgárd grafikája*], Budapest/Miskolc, MissionArt Galéria, Collegium Hungaricum Berlin, 2002.
- Jurecskó László, Kishonthy Zsolt (szerk.), *Seelenblumen. János Mattis Teutsch 1887-1960* [*Lélekvirágok. Mattis Teutsch János 1887-1960*], Budapest/Miskolc, MissionArt Galéria, 2002. Kiállítási katalógus: Collegium Hungaricum Wien, Botschaft der Republic Ungarn Berlin, Kulturinstitut der Republik Ungarn Stuttgart.
- Jurecskó László, Kishonthy Zsolt (szerk.), *Soulflowers. János Mattis Teutsch 1887-1960* [*Lélekvirágok. Mattis Teutsch János 1887-1960*], Budapest/Miskolc, MissionArt Galéria, 2004. Kiállítási katalógus: Mall Galleries/Federation of British Artists, Hungarian Cultural Centre, London.
- Jurecskó László, Kishonthy Zsolt, *Az Új Ember. Mattis Teutsch János újjászületett képei*, MissionArt Galéria, Budapest, 2013, sajtómappa [<http://www.missionart.hu/en/exhibition/az-uj-ember-mattis-teutsch-janos-ujjaszuletett-kepei/>] (10.12.2023)
- Jurecskó László, *Mattis Teutsch János*, Budapest, Kossuth Kiadó/Magyar Nemzeti Galéria, 2015.
- Lukász Irén: „Mattis-Teutsch”, *Aluta I. – A sepsiszentgyörgyi múzeum évkönyve*, Sepsiszentgyörgy, 1969., pp. 327-338.
- Lukász Irén, Székely Erzsébet: „»Az én emberem« – a mi emberünk”, *A Hét*, XV. év, 39. sz., 1984. szeptember 20., p. 5.
- Majoros Valéria: „A költő Mattis Teutsch”, *Ars Hungarica*, XXII. évfolyam, 1. szám, 1994., pp. 155-159.
- Majoros Valéria, *Mattis-Teutsch*, Budapest, Nalors Grafika Kft., 1998.
- Mattis Teutsch, *Kunstideologie. Stabilität und Aktivität im Kunstwerk*, Potsdam, Müller & Kiepenheuer, 1931.

- M.: „Új idők – új művészet”, *Népi Egység*, II. év., 248 sz., 1945. november 3., p. 2.
- Mattis-Teutsch, Hans, Mihai Nadin, *Ideologia artei*, Bukarest, Kriterion, 1975 (román nyelvű kiadás).
- Mattis-Teutsch, Hans, Nadin, Mihai, Axmann, Elisabeth, *Kunstideologie*, Bukarest, Kriterion, 1977 (német nyelvű kiadás).
- Méliusz József: „Látogatás Mattis Teutschnál”, *Temesvári Hírlap*, 1932. szeptember 21.
- Nadin, Mihai, *Mattis-Teutsch* (a retrospektív kiállítás katalógusa), Brassó, Întreprinderea Poligrafică Braşov [Brassói Nyomdaipari Vállalat], 1968.
- Nadin, Mihai, *Mattis-Teutsch* (a retrospektív kiállítás katalógusa), Bukarest, Oficiul pentru organizarea expozițiilor de artă [Művészeti kiállításokat szervező iroda] /Sala Dalles, 1971.
- Pop, Anca, *Hans Mattis-Teutsch. Roemeense avant-garde [Hans Mattis-Teutsch. Román avantgárd]*, Gent, Museum voor Schone Kunsten Gent/ Cahier 1, 1999.
- Popica, Radu, Zamfir, Anca Maria (eds.), *Mattis-Teutsch, artist al avangardei [Mattis-Teutsch, az avantgárd művésze]*, Braşov, Muzeul de Artă Braşov, 2009.
- Popica, Radu, Zamfir, Anca Maria, *Arta sub comunism. Arta oficială a regimului comunist în colecția Muzeului de Artă Braşov (1945-1989) [Művészet a kommunizmus alatt. A kommunista rezsim hivatalos művészete a Brassói Művészeti Múzeum gyűjteményében (1945-1989)]* (kiállítási katalógus), Brassó, Editura Muzeului de Artă Braşov, 2011.
- Popica, Radu, *Arta Braşoveană Postbelică. Repere din colecția Muzeului de Artă Braşov 1945-1989 [A háború utáni brassói művészet. Válogatás a Brassói Művészeti Múzeum gyűjteményéből 1945-1989]* (kiállítási katalógus), Brassó, Editura Muzeului de Artă Braşov, 2015.
- Popica, Radu (szerk.), *Arta Braşoveană interbelică [A háború közötti brassói művészet]* (kiállítási katalógus), Brassó, Editura Muzeului de Artă Braşov, 2016.
- Rechnitzer Zsófia: „After 1918 Vienna was the periphery” – Interview with Alexander Klee, 2018.08.18. [<https://artportal.hu/magazin/after-1918-vienna-was-the-periphery-interview-with-alexander-klee/>] (01.06.2021)
- Sinkó István, „(F)eltűnt képek: kiállítás Mattis-Teusch János újonnan felbukkant képeiből.” *Új Művészet*, 2014, április 1.
- Stephani, Claus: „Der Weg Eines Künstlers. Hans Mattis-Teutsch,” in. Stephani, Brigitte (szerk.), *Sie prägten unsere Kunst. Studien und Aufsätze [Ők formálták művészetünket. Tanulmányok és esszék]*, Cluj, Dacia, 1985.
- Şuşară, Pavel, *Mattis Teutsch*, Bukarest, Top Art, 2004.
- Şuşară, Pavel: „Din nou despre Hans Mattis-Teusch” [Ismét Hans Mattis-Teuschról], *România Literară*. 37. évfolyam, 24. szám, 2004. június 23-29., p. 25.
- Szabó Júlia, *A magyar aktivizmus története*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1971.
- Szabó Júlia, *A magyar aktivizmus művészete 1915-1927*, Budapest, Corvina, 1981.
- Szabó Júlia, *Mattis-Teusch János*, Budapest, Corvina, 1983.

- Szemplér Ferenc, *A sárkányok meghalnak*, Bukarest, Ifjusági Könyvkiadó, 1967.
- Szücs György: „Egy ipariskolai tanár Brassóból.” *Műértő*, 2001, április.
- Vida, Gheorghe (György): „Mattis-Teutsch și dialogul european al formelor” [Mattis-Teutsch és a formák európai párbeszéde], *Arta*, XXXI. évfolyam, 5. szám, Bukarest, 1984., pp. 18-21.

## Elméleti irodalom

- Adorno, Theodor, *Beethoven: The Philosophy of Music [A zene filozófiája]*, Cambridge, Polity Press, 1998.
- Adorno, Theodor, Benjamin, Walter, Bloch, Ernst, Brecht, Bertolt, Lukács, Georg, *Aesthetics and Politics [Esz­tétika és politika]*, London, Verso, 2007.
- Adorno, Theodor, *Aesthetic Theory [Esz­tétikai elmélet]*, London, Bloomsbury, 2013.
- Anca Oroveanu, et al. (szerk.), *Arta în România între anii 1945-2000. O analiză din perspectiva prezentului [Művészet Romániában 1945-2000 között. Elemzés a jelenkor szemszögéből]*, Bukarest, Colegiul Noua Europă / Editura UNARTE, 2016.
- Aradi, Nóra et al., *Kritikák és képek. Válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból 1945-1975*, Budapest, Corvina Kiadó, 1976.
- Aragon, Louis, *A kollázs*, Budapest, Corvina, 1969.
- Arvatov, Boris, *Art and Production [Művészet és produkció]*, London, Pluto Press, 2017.
- Ban, Cornel, *Dependență și dezvoltare. Economia politică a capitalismului românesc [Függőség és fejlődés. A román kapitalizmus politikai gazdaságtana]*, Kolozsvár, Tact, 2014.
- Barthes, Roland, *Válogatott írások*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1976.
- Barthes, Roland, *Image Music Text [Kép zene szöveg]*, London, Fontana Press, 1977.
- Bajkay Éva, *Uitz Béla. Szemtől szemben*, Budapest, Gondolat, 1974.
- Battersby, Christine, *Gender and Genius: Towards a New Feminist Aesthetics [Nem és zsenialitás: egy új feminista esztétika felé]*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- Beeren, Wim és J.M. Joosten (szerk.): *Kazimir Malevich 1878-1935*, Ministry of Culture, USSR, Municipality of Amsterdam, Stedelijk Museum, 1988.
- Bennett, Tony, *Formalism and Marxism [Formalizmus és marxizmus]*, London, Routledge, 2003.
- Biró Annamária: „Értelmiségképzetek a német és magyar aktivizmusban”, in. Biró Annamária, Boka László (szerk.), *Értelmiségi Karriertörténetek, kapcsolathálók, írócsoporthatások*, Nagyvárad, Partium Kiadó / Budapest, reciti, 2016.
- Botár Olivér: „From the Avant-Garde to “Proletarian Art” The Emigré Hungarian Journals *Egység* and *Akasztott Ember*, 1922–23 [Az avantgárdtól a „proletárművészetig” Az emigráns magyar folyóiratok - *Egység* és *Akasztott Ember*, 1922–23].” *Art Journal*, 52. szám, 1993.

- Botár Olivér, *Természet és Technika. Az újraértelmezett Moholy-Nagy 1916-1923*, Pécs, Janus Pannonius Múzeum / Budapest, Vince Kiadó, 2007.
- Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature [A kulturális termelési mező: esszék művészetről és irodalomról]*, New York, Columbia University Press, 1993.
- Bourdieu, Pierre, *The Rules of Art [A művészet szabályai]*, Stanford, Stanford University Press, 1995.
- Bowlt, John E. (szerk.), *Russian Art of the Avant Garde. Theory and Criticism [Az avantgárd orosz művészete. Elmélet és kritika]*, New York, Thames & Hudson, 1988.
- Buck-Morss, Susan, *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West [Álomvilág és katasztrófa. A tömegutópia elmúlása Keleten és Nyugaton]*, Cambridge / London, The MIT Press, 2000.
- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde [Az avantgárd elmélete]*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- Caws, Peter, *Structuralism: The Art of the Intelligible [Strukturalizmus: Az érthető művészete]*, New Jersey, Humanities Press, 1988.
- Clark, T.J., *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution [A nép arca. Gustave Courbet és az 1848-as forradalom]*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- Congdon, Lee, *Exile and Social Thought: Hungarian Intellectuals in Germany and Austria, 1919-1933 [Száműzetés és társadalmi gondolkodás: magyar értelmiség Németországban és Ausztriában, 1919-1933]*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- Cremonesi, Laura, et al. (szerk.), *Foucault and the Making of Subjects [Foucault és a szubjektumok alkotása]*, London, Rowman & Littlefield, 2016.
- Crone, Rainer, Moos, David: *Kazimir Malevich: The Climax of Disclosure*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- Davidson, Neil: „Realism, Modernism and the Spectre of Trotsky, Part 1: Lukács” [Realizmus, modernizmus és Trockij kísértete, 1. rész: Lukács], *Red Wedge*, 2017. december 11. [<http://www.redwedgemagazine.com/online-issue/realism-modernism-lukcs>] (15.12.2023.)
- de Duve, Thierry, *Clement Greenberg Between the Lines. Including a Debate with Clement Greenberg [Clement Greenberg a sorok között. Valamint egy Clement Greenberggel folytatott vita]*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2010.
- Dobrenko, Evgeny, *Aesthetics of Alienation. Reassessment of Early Soviet Cultural Theories [Az elidegenedés esztétikája. A korai szovjet kulturális elméletek újraértékelése]*, Evanston, Northwestern University Press, 2005.
- Donne, John, *Délben alkonyul, délben virrad. Öt prédikáció*, Budapest, Harmat Kiadó, 1998.
- Eagleton, Terry, *Marxism and Literary Criticism [Marxizmus és irodalomkritika]*, Berkeley, University of California Press, 1976.
- Eagleton, Terry, *Against the Grain: Essays 1975-1985 [Az árral szemben: esszék 1975-1985]*, London, Verso, 1986.

- Elias, Norbert, *Mozart: egy zseni szociológiája*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2000.
- Ellis, Andrew (szerk.), *Socialist Realism. Soviet Painting 1920-1970 [Szocialista realizmus. Szovjet festészet 1920-1970]*, Milano, Skira, 2012.
- Esanu, Octavian, *The postsocialist contemporary. The institutionalization of artistic practice in Eastern Europe after 1989 [A posztoszocialista kortárs. A művészet intézményesülése Kelet-Európában 1989 után]*, Manchester, Manchester University Press, 2021.
- Evans, David (szerk.), *Appropriation [Kisajátítás]*, London, Whitechapel Gallery / Cambridge, The MIT Press, 2009.
- Fitzpatrick, Sheila (szerk.), *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931 [Kulturális forradalom Oroszországban, 1928-1931]*, Bloomington / London, Indiana University Press, 1978.
- Foucault, Michel, *Cuvintele și lucrurile: o arheologie a științelor umane [A szavak és a dolgok: a társadalomtudományok archeológiája]*, București, Editura Rao, 2008.
- Garaudy, Roger, Aragon, Louis, et al., *Parttalan realizmus?*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1964.
- Gell, Alfred, *Art and Agency: An Anthropological Theory [Művészet és ágencia: egy antropológiai elmélet]*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- Gide, André, *Visszatérés a Szovjetúnióból*, Budapest, Interart, 1989.
- Green, Alison, *When Artists Curate. Contemporary Art and the Exhibition as Medium [Amikor a művészek kurátorkodnak. Kortárs művészet és a kiállítás mint médium]*, London, Reaktion Books, 2018.
- Groys, Boris, *The Total Art of Stalinism: avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond [A sztálinizmus totális művészete: avantgárd, esztétikai diktatúra és azon túl]*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- György Péter, Turai Hedvig (szerk.), *A művészet katonái. Sztálinizmus és kultúra*, Budapest, Corvina, 1992.
- Harrington, Austin, *Art and Social Theory. Sociological Arguments in Aesthetics [Művészet és társadalomelmélet. Szociológiai érvek az esztétikában]*, Cambridge, Polity, 2004.
- Harrison, Charles, Wood, Paul (szerk.), *Art in Theory 1900-2000 [Művészet elméletben 1900-2000]*, Malden / Oxford, Blackwell Publishing, 2003.
- Hauser, Arnold, *A művészet és irodalom társadalomtörténete (I-II.)*, Budapest, Gondolat, 1980.
- Heinich, Natalie, *The Glory of Van Gogh: An Anthropology of Admiration [Van Gogh dicsősége: a csodálat antropológiája]*, Princeton, Princeton University Press, 1996.
- Hemingway, Andrew (szerk.), *Marxism and The History of Art. From William Morris to The New Left [A marxizmus és a művészet története. William Morrístól az új baloldalig]*, London, Pluto Press, 2006.
- Jász Borbála, *Modernizmus sátoztetővel. Ligeti Pál művészetfilozófiája és építészetelmélete*, Budapest, MMA MMKI – L'Harmattan, 2017.
- Köpeczi Béla (szerk.), *A szocialista realizmus (I-II.)*, Budapest, Gondolat, 1970.

- Kotkin, Stephen, *Magnetic Mountain. Stalinism as a Civilization [Mágneses hegy. A sztálinizmus mint civilizáció]*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- Kramer, Hilton, *The Triumph of Modernism [A modernizmus diadala]*, Langam / Boulder / Toronto, Rowman&Littlefield, 2006.
- Kristeva, Julia: „Is There a Feminist Genius? [Létezik feminista zseni?],” *Critical Inquiry*, 30. sz. (2004. tavasz), pp. 493–504.
- Lawton, Anna (szerk.), *Russian Futurism through Its Manifestoes 1912-1928 [Az orosz futurizmus a kiáltványain keresztül 1912-1928]*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1988.
- Leadbeater, Charles W., Besant, Annie, *Thought-Forms [Gondolat-formák]*, 1901.
- Leadbeater, Charles W., *Man Visible and Invisible [Ember - látható és láthatatlan]*, 1902.
- Lévi-Strauss, Claude, *Faj és történelem*, Budapest, Napvilág Kiadó, 1999.
- Lévi-Strauss, Claude, *The Savage Mind [A vad gondolkodás]*, Chicago, The University of Chicago Press, 1966.
- Ligeti Pál, *Új Pantheon felé. A kultúrák élete a művészet tükrében*, Budapest, Atheneum, 1926.
- Lukács György, *Művészet és társadalom. Válogatott esztétikai tanulmányok*, Budapest, Gondolat, 1969.
- Mácza János, *Esztétika és forradalom*, Budapest, Gondolat, 1970.
- Malevics, Kazimir, Körner Éva (utószó), *A tárgynélküli világ*, Budapest, Corvina, 1986.
- Malraux, André, *A képzeletbeli múzeum (részletek)*, Korunk, 36. évf., 7. sz., 1977. július.
- Marc, Franz, *Însemnări [Feljegyzések]*, Bukarest, Meridiane, 1981.
- McMahon, Darrin M., *Divine Fury: A History of Genius [Isteni düh: A zsenialitás története]*, New York, Basic Books, 2013.
- Mesch, Claudia, *Modern Art at The Berlin Wall. Democratic Culture in The Cold War Germanys [Modern művészet a berlini falnál. Demokratikus kultúra a hidegháborús Németországban]*, London / New York, Tauris Academic Studies, 2008.
- Morris, William, *On Art and Socialism [Művészetről és szocializmusról]*, Mineola / New York, Dover publications, 1999.
- Nakov, Andrei B., *Kazimir Malewicz: catalogue raisonné*, Paris, Adam Biro, 2002.
- Oprea, Petre, *Critici de artă în presa bucureşteană a anilor 1931-1937 [Műkritikusok az 1931-1937-es évek bukaresti sajtójában]*, Bukarest, Editura Tehnică Agricolă, 1997.
- Oprea, Petre, *Jurnalul unui inspector de la Direcția Artelor Plastice 1959-1960 [A Képzőművészeti Igazgatóság egy felügyelőjének naplója 1959-1960]*, Bukarest, Editura Maiko, 1998.
- Osborne, Peter, *The Postconceptual Condition [A posztkonceptuális állapot]*, London, Verso, 2018.
- Panofsky, Erwin, *Az emberi arányok stílustörténete*, Budapest, Magvető, 1976.
- Piaget, Jean, *Structuralism [Strikturalizmus]*, New York, Basic Books, 1970.

- Piotrowski Piotr, *In the Shadow of Yalta. The Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989* [*Jalta árnyékában. Az avantgárd Kelet-Európában, 1945–1989*], London, Reaktion Books, 2009.
- Piotrowski, Piotr, *Art and democracy in post-communist Europe* [*Művészet és demokrácia a posztkommunista Európában*], London, Reaktion Books, 2012.
- Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde* [*Az avantgárd elmélete*], Cambridge, Harvard University Press, 1968.
- Preda, Caterina: „The Role of Artists’ Collectives in Producing State Socialist Art in 1950s Romania. The Bottom-up Pragmatic Professionalization of State Commissions” [A művészkollektívák szerepe az államszocialista művészet előállításában az 1950-es évek Romániájában. Az állami megrendelések alulról felfelé építkező pragmatikus professzionalizálódása], *ARTMargins*, 9. évfolyam, 3. szám, 2020. október., pp. 29-52.
- Rancière, Jacques, *Aesthetics and Its Discontents* [*Az esztétika és elégedetlenei*], Cambridge, Polity Press, 2009.
- Raunig, Gerald, Ray, Gene, Wuggenig, Ulf (szerk.), *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the ‘Creative Industries’* [*A kreativitás kritikája: létbizonytalanság, szubjektivitás és ellenállás a „kreatív iparágakban”*], London, MayFlyBooks, 2011.
- Ringbom, Sixten, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting* [*A hangzó kozmosz - tanulmány Kandinszkij spiritizmusáról és az absztrakt keletkezéséről*], Åbo Akademi, Åbo, 1970.
- Röhl, Boris, *World History of Realism in Visual Arts* [*A realizmus világtörténete a vizuális művészetekben*], Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2013.
- Roukema, Riemer, *A gnózis és hit a korai kereszténységben. Bevezetés a gnoszticizmusba*, Kolozsvár, Exit Kiadó, 2009.
- Said, Edward W., *Beginnings: Intention and Method* [*Kezdetek: szándék és módszer*], New York, Columbia University Press, 1985.
- Said, Edward W., *On Late Style: Music and Literature Against the Grain* [*A késői stílusról: zene és irodalom az árral szemben*], New York, Vintage Books, 2007.
- Shatskikh, Aleksandra, *Black Square. Malevich and the Origin of Suprematism*, New Haven, Yale University Press, 2012.
- Steiner, Rudolf, *A szabadság filozófiája. Egy modern világszemlélet alapelemei*, Budapest, Édesvíz Kft.
- Stonor Saunders, Frances, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters* [*A kulturális hidegháború: A CIA és a művészet és irodalom világa*], New York, The New Press, 1999.
- Timpanaro, Sebastiano, *On Materialism* [*A materializmusról*], London, NLB, 1975.
- Tanner, Jeremy (szerk.), *The Sociology of Art: A Reader* [*A művészet szociológiája: szöveggyűjtemény*], London, Routledge, 2003.
- Ungvári Tamás, *Avantgarde vagy realizmus? Brecht és Lukács vitájáról*, Budapest, Magvető, 1979.



- Vasile, Cristian, *Literatura și artele în România comunistă: 1948-1953* [*Irodalom és a művészetek a kommunista Romániában: 1948-1953*], Bukarest, Humanitas, 2010.
- Vernon L. Lidtke: „Abstract Art and Left-Wing Politics in the Weimar Republic” [Absztrakt művészet és baloldali politika a Weimari Köztársaságban], *Central European History*, Vol. 37, No. 1., 2004., pp. 49-90.
- Virno, Paolo, *When the Word Becomes Flesh. Language and Human Nature* [*Amikor az Ige testté válik. Nyelv és emberi természet*], Pasadena, Semiotext(e), 2015.
- Weber, Max, *Politikai szociológia. Politikai közösségek. Az uralom*, Budapest, Helikon, 2009.
- Willett, John, *Expressionism* [*Expresszionizmus*], New York / Toronto, McGraw-Hill Book Company, 1970.
- Wittkower, R., Wittkower, M., *A Szaturnusz jegyében. A művész személyisége az ókortól a francia forradalomig*, Budapest, Osiris Kiadó, 1999.

## Videó



— Miklós Szilárd, *Close-up on Mattis Teutsch*, videó, 20'00", angol nyelvű online bemutató, a *Cold Revolution: Central and Eastern European Societies in Times of Socialist Realism, 1948-1959* [*Hideg forradalom: Közép- és Kelet-Európai társadalmak a szocialista realizmus idejében, 1948-1959*] című kiállítás kísérő eseménye, Zacheta - Nemzeti Művészeti Galéria, Varsó, 2021.

[https://www.youtube.com/watch?v=vPJ1GD07\\_qA](https://www.youtube.com/watch?v=vPJ1GD07_qA)

#### Köszönetnyilvánítás:

*Köszönettel tartozom a kutatás megvalósításában a Lukász Irén hagyaték örökösének, Saszet Ágnesnek, akinek emlékei és meglátásai az interpretációm tartópilléreiként szolgáltak, és özvegyének, Bányai Péternek, aki nagyvonalúan támogatta, hogy a hagyaték a Székely Nemzeti Múzeumba kerülhessen, ahol majd további kutatás alapjául szolgálhat; Waldemar Mattis Teutschnak, a művész unokájának, aki készségesen segített a projekt megvalósításában, minden lépésben támogatást és útbaigazítást nyújtott; Almási Tibornak, akinek alapos kutatómunkája tudományos alapot nyújtott a projekt elindításához; Kishonthy Zsoltnak és Jurecskó Lászlónak, a legismertebb Mattis Teutsch szakértőknek, akik megnyitották előttem a laboratóriumukat és önzetlenül segítettek a projektet; Radu Popicának, a Brassói Művészeti Múzeum igazgatójának, aki felismerve a projekt jelentőségét rendelkezéseimre bocsájtotta a múzeum erőforrásait; Vargha Mihálynak, a Székely Nemzeti Múzeum igazgatójának, aki az általa vezetett intézményben új otthont ajánlott fel a kutatás folytatására; Ionuț Cionă-nek, aki a legnagyobb lendületet adta a projekt elindításához és igazi bajtársként állt mellém a munkában (elvéstése mély fájdalommal tölt el); Suzana Dannak és a Rezidența9 egész stábjának, akiknek kompromisszummentes professzionalizmusa nélkül ez a projekt nem valósulhatott volna meg; Sasvári Editnek, Szeredi Merse Pálnak, Bárdi Sárának, valamint a Kassák Múzeum egész stábjának, akiknek munkájában biztos háttérrel és a projekt fejlesztéséhez újabb támaszt találtam; Olga Stefannak, a katalógus román és angol szövege szerkesztésében nyújtott nélkülözhetetlen segítségéért; Alexandru Polgárnak a folyamatos szerkesztői munkájáért, de legfőképpen azért, mert tisztánlátásával és barátságával mellettem áll. Köszönöm mindazoknak, akik kitartottak mellettem ennek a munkának az elvégzése alatt. Végül, de nem utolsó sorban szeretném megköszönni témavezetőimnek, Beke Lászlónak az ötleteket adó beszélgetéseket, Erhardt Miklósnak és Mélyi Józsefnek az alapos szerkesztői munkát, az informatív és józan kommentárokat.*



