

A látható zsidó

Reprezentáció és kritika új eszmék bűvöletében

A zsidóság „másodlagos identitása” rendkívül komplex és nehezen körvonalazható fogalom. Az elsődleges identitás (vagyis a vallás, amely a hívő zsidó számára élete folyamán követelményeket állít és útmutatóul szolgál, úgy, ahogy azt a *Sulchan Aruch* előírja) nem zárja ki a második, világi jellegű identitást, amely az asszimiláció, a nem zsidó többség nyelvéhez és kultúrájához való alkalmazkodás során alakult ki. Ez bizonyos esetekben, kedvező történelmi és társadalmi viszonyok között harmonikusan illeszkedik az elsőhöz, egységet alkot vele. Máskor viszont, és Magyarországon ez gyakori volt az értelmiség körében, ellentét alakult ki a kétféle identitás között, és az utóbbi vált dominánssá.

Komlós Aladár nem sokkal Bergen-Belsenbe deportálása előtt közölt egy tanulmányt a *Múlt és Jövő* 1944/1. számában, *Vázlat a zsidó regényről vagy egy kultúra felbomlása* címmel. Ebben írja: „Georg Hermann és Arthur Schnitzler pártosság nélkül, szerető tárgyilagossággal mutatja be a berlini, illetve bécsi zsidóság legműveltebb rétegét, írókat, művészeket, tudósokat, politikusokat, az haute bourgeoisie-t. S íme, valamennyit fúrja, kínozza a zsidó volta: egyiküket szocialistává, másikat cionistává, harmadikat kerge előkelősködővé, negyediket az antiszemitizmusig »objektívvé«, ötödiket keserűn és meddőn okossá teszi.”

A sajátos másodlagos identitás, amely kötődött az elsőhöz, ugyanakkor gyakran ellentétbe került vele, nemcsak a magyar, de az európai zsidóság közös jellemzője volt. Egyrészt onnan fakadt, hogy az emancipáció, a nem zsidó társadalomba való beilleszkedés sohasem volt teljes és feltétlen, még a viszonylag harmonikus együttélés időszakában is léteztek érezhető korlátok és fenntartások a zsidósággal szemben, ami frusztrációt szült. Ugyanakkor a zsidók eredendő fogékonysága az új társadalmi és politikai eszmékre, új technikai eljárásokra, új művészeti irányzatokra szembeállította őket a konzervatívabb gondolkodású többséggel. A képzőművészetben is kifejeződő „másodlagos identitás” előzményei a XIX. század végére, a XX. század első évtizedeire nyúlnak vissza.

A „másodlagos zsidó identitás” első, hazafias, illetve nacionalista változata az 1867-es kiegyezés után alakult

ki, az ekkor kötött, de írásba soha nem foglalt „asszimilációs szerződés” alapján. Karády Viktor szerint a háttérben a kölcsönös előnyök racionális belátása állt. „A honi zsidóság és a hatalmi kulcspozíciókat kisajátító keresztény elit kölcsönösen érdekelt a zsidóság minél gyorsabb elmagyarosodásában. Egyikük számára ez a jogilag rendezett polgári státust (az integrációt), a másik fél számára az olyan nyira sóvárgott tömeges asszimilációt és feltétlen államhűséget jelentett abban az államban, ahol a kiegyezéskor a magyar etnikum népességbeli aránya csupán 40 százalék körüli. A szerződésben ugyanakkor hallgatólagosan arról is megállapodnak a felek, hogy kit milyen hely illet meg. A zsidóság a teljes jogvédelem talaján és teljes állami segédlettel a modernizáció gazdasági és szellemi teendőinek elvégzésére nyer felhatalmazást; a liberális nemesség viszont fenntartja magának az államhatalom uralmi, valamint a presztízshierarchia mintaadó pozícióit.”¹

A hallgatólagosan betartott „asszimilációs szerződés” a művészetben is tükröződött: a zsidó képzőművészek az „uralkodó osztály” elvárásaihoz igazodtak, műveikben a liberális nemesség hazafias ideáljait formálták meg, önmagukat a magyar nemzet és a polgári társadalom megbecsült művészeként szemlélték. Vásárlóik a kiegyezés után már jórészt zsidó nagypolgárok voltak, akiknek ízlése ugyanaz volt, mint a műgyűjtő arisztokratáké. Az 1880-as évektől a zsidó művészek főként nekik dolgoztak, és az életkép és a portré műfajában alkottak. Kiemelkedett közülük Bihari Sándor, a Munkácsy után következő időszak magyar életképfestészetének egyik legerősebb tehetsége, egyben a naturalizmus jegyében festett legmagyarosabb életképek alkotója. „Népi életképeket” festett Déri Kálmán, Hernádi-Herzl Kornél és Karvaly Mór, akik szintén müncheni stílusban alkottak. Ekkoriban indult a nemzetközi sikereket arató zsidó portréfestő, László Fülöp pályája, keresett művész volt Márk Lajos, Halmi Artúr, továbbá Szenes Fülöp, Knopp Imre és Timár-Thein Miksa is. Ezeknek az alkotóknak a többsége a Mintarajziskolát, a későbbi Képzőművészeti Főiskolát végezte el, ahol a mestereik Benczúr Gyula és Lotz Károly voltak. Ezután, Munkácsy Mihályhoz hasonlóan, rendre Münchenben, a Képzőművészeti Akadémián tanultak. Itt a mestereik

¹ KARÁDY Viktor: *Zsidóság, modernizáció, asszimiláció*. Bp., Cserépfalvi, 1997, 79.

között volt Hollósy Simon is, aki később Nagybányán megalapította az ottani festőiskolát. És nem feledkezhetünk el a nagyszerű, szintén zsidó Fényes Adolfról, a szolnoki művésztelep alapítójáról, aki akadémiai képzésben részesült, és a zsánerkép klasszikus műfaját, a népi alakok ábrázolását ötvözte a plein air festészettel.

Viszont az új zsidó nemzedék tagjai, akik a XX. század első évtizedében léptek a nyilvánosság elé, már lázadtak a kettős monarchia megörökölt világa ellen. Markánsan különböző tartalmat és formát igényeltek, „új időknek új dalait” keresték. Kortársuk és vezérük, Ady Endre meghatározó befolyást gyakorolt a második, asszimilált zsidó nemzedék másodlagos identitására, művészi és közéleti pályájára. A költő több asszimilált magyar zsidó nemzedék számára tájékozódási pont, lelkesítő próféta, érzelmi-szellemi erőforrás volt a XX. század első felében.

Mindenekelőtt idézzük fel Ady emblematis, gyakran szavalt versét, 1907-ben megjelent, óriási visszhangot keltett *Vér és arany* című kötetéből.

A bélyeges sereg

Krisztus szent árnya s Heine ördög-arca
Táncolnak előttünk az uton,
Hull, hull a szitok, a röhej, a sugár,
Szaladnak a bélyegesek
S egy nagy csillag van a homlokukon.

Választott fajzat: messze előtte
Bitós, szomoru hegyek
S ők mennek rongyoltan, szórtan, bélyegesen
Bús ördögök, szent mordály-égetők,
Én veletek megyek.

Véretek, ha idegen is százszor,
Mégis az enyém, az enyém,
Véres ajkakkal mézes asszonyaitok
S nyitott szívvel baráti, hű fiúk
Átöntötték belém.

Büszke kárhozók, eldobhattok százszor,
A lelke százszor utánatok oson,
Öreg bolygók, örök riasztatók,
Idő kovászai, megyek én is veletek
Bélyegesen, csillagosan.

Miénk ez a könnyes, nagy Élet
Kórágyn és kereszt alatt
Hajrá, hajrá a Jobb felé,
Én csúnya, sárga-foltos seregem,
Futok veled és megáldalak.

A magyar progresszió értelmiségi hívei, közöttük a képzőművészek is, az „idők kovászainak” érezték magukat, vagyis az élethivatásuknak tartották a legkorszerűbb eszméi, művészeti és ideológiai irányok átvételét és egy új, igazságos és nyitott társadalom megteremtését, amelyben a szegénységgel és kiszolgáltatottsággal együtt megszűnik az antiszemitizmus, a zsidóság kirekesztése is, és eltűnnek a különbségek a nemzetiségek és a felekezetek között. Ez a lelkesítő, de erősen problematikus utópia, illetve ennek megvalósítása alkotta a század első éveitől a magyar zsidó értelmiség egy részének másodlagos identitását, és nemcsak pótolta a vallást, az elsődlegest, de konfliktusba is került vele. Ez a magánélet szintjén is megjelent mint a kikeresztelkedés lehetősége. Ez ugyan már régebben az asszimiláció „betetőzésének” számított, de az 1867-es kiegyezést követő évtizedekben még csak kevés magyar zsidó szánta rá magát. A következő nemzedék tagjai közül sokakat elbűvölt a progresszió forradalmi utópiája, amelyben a vallások elveszítik a jelentőségüket. Vagyis a radikális, baloldali meggyőződésű zsidók azon az alapon is rászánhatták magukat vallásuk elhagyására, hogy személyes döntésükkel „megelőlegezik a biztos jövőt”. Mindezek az ellentmondások és feszültségek a zsidó származású magyar festők nagyszerű, a korabeli élen járó nyugati alkotásokkal összehasonlítható műveiben is tükröződtek, különös tekintettel a portrékra és az önarcképekre, amelyek az I. világháborút megelőző „virágkorban” születtek.

A Nyolcak, a legjelentősebb magyar avantgárd művészcsoporthoz zsidó származású tagjai (Berény Róbert, Czigány Dezső, Czóbel Béla, Kernstok Károly, Márfy Ödön, Orbán Dezső, Pór Bertalan, Tihanyi Lajos festők) nem tudatosan törekedtek a „másodlagos zsidó” identitás kifejezésére. Annál kevésbé teheték ezt, mert ennek körvonalai állandóan változtak, és különböző, a maguk korában forradalmian újszerű formákat öltöttek.

A kiindulópont, amelyben mindannyian egyetértettek, a művészi megújulás vágya volt, szakítás az addigi szemlélettel és formavilággal. Ez vezette a fiatal művészeket Párizsba, ahol sokan közülük személyesen is találkoztak Adyval. Ő azután 1908 áprilisában így írt nagyváradi kiállításukról a *Szabadság* című helyi újságban: „Ajánlom őket azzal az egyetlen joggal és címmel, mert rokonaim vannak közöttük. Olvasom a névsorukat, és egy-egy név csaknem teljes kadenciát ad piktor-sorsban az én poéta sorsomra. Olyikkal együtt ültem a St. Michel és St. Germain szögletén szép, szomorú délutánokon. Van olyan, aki forró terveivel a nagy Boulevard lármájában, ahogy kóborolva élveztünk, traktált engem. Egynek-kettőnek a személyét nem ismerem, valamelyik párizsi tárlatról üzen vissza a neve. Gyönyörű névsor: szép nevek s az én békülő, enyhülő fiatalságommal tűnő radikalizmusomnak még az se fáj, hogy birkózó rokonaim mellett avult

Kernstok Károly:
Magányos lovas,
 1911, olaj, vászon,
 Magyar Nemzeti
 Galéria, Budapest
 © Wikimedia
 Commons

öreg, komor rajztanárok, piktúra-dandyk és festő Szabolcskák is találtnak.”

Az új, másodlagos zsidó identitás vizuális megjelenítésében meghatározó szerep jutott az avantgárd képzőművészeknek, akik közül Magyarországon, de másutt is sokan voltak zsidók, illetve zsidó származásúak. Nagybá-

nya „biztosan megrekedt volna a konzervatív, az akadémizmustól csak a plein air szemlélet révén elváló festőattitűdben, ha nem csatlakoznak hozzá (és válnak ki később belőle) azok a franciás kultúrájú zsidó festők, akik idegenkedtek az alkalmazott (például történelmi) festészet kurzusától, még a plein airrel feljavított változatától is,



és a festészetből elsősorban – ahogy a késői Gauguin, Cézanne és Matisse – kifejezésben újszerű, mert elsősorban lelki tartalmakat formailag megörökítő autonóm műalkotásokat vártak. Hogy csak a legfontosabbakat említsem közülük, a következőkre gondolok: Czigány Dezső, Czóbel Béla, a kissé egyenetlen Iványi-Grünwald Béla, a visszafogott Orbán Dezső, Perlrott-Csaba Vilmos, Tihanyi Lajos, Galimbertiné Dénes Valéria és Ziffer Sándor.”²

Ők a modern festészeti látásmód, a forradalmian új formák alkalmazása során jutottak el oda, hogy már ne a látvány visszaadására törekedjenek, hanem saját lelküket, ellentmondásos érzelmeiket örökítsék meg vizuálisan. Vagyis fontos lépést tettek az absztrakció, az absztrakt festészet felé.

Kernstok Károly körül „kristályosodott ki” az újfajta művészi szemlélet, az ő nyergesújfalu műtermét és birtokát a kor legradikálisabb szellemei látogatták, és ott találkoztak az új látásmódot és formavilágot meghonosító, Párizsban gyakran megforduló, ott inspirációt kereső festőkkel. Márffy Ödön írta visszaemlékezésében: „A Nyergesen megfordult festők között volt egy bizonyos szellemi kapcsolat. Nem annyira a táji adottságok, mint inkább a művészetszemléleti rokonfelfogás volt a vonzerő, mely a művészeket ott marasztalta. Ezt a rokon művészetszemléletet kevés szóval talán úgy lehetne jellemezni, hogy ez a művészcsoport hátat fordított a magyar festészetben ez időben divó hangulatfestészetnek, és áhítozott egy, az örök művészi törvényeknek alárendelt festészet után. Talán úgy lehetne megfogalmazni e művészek közös vagy rokon törekvéseit, hogy szigorú elvek szerint igyekeztek felépíteni a képeiket, a formák, a rajz, a lényeg kihangsúlyozásával.” Rockenbauer Zoltán hozzáfűzi: „E sorok mintha egyfajta program kidolgozására utalnának, olyasmire, ami egybevágott a Nyolcak krédójával, különösen, ami a »festői lényeg« kihangsúlyozására vonatkozik.”³

Lássuk ezek után Czigány Dezső 1909-ben festett, zöld hajú *Önarcképét*, amelyet korabeli bírálói „zöld szörnyetgként” emlegettek. Mellé állíthatjuk Berény Róbert 1907-ben készült *Cilinderes önarcképét* is. Ha ezt a két portrét összehasonlítjuk az olyan kiváló nagybányai művészek, mint Ferenczy Károly vagy Csók István önarcképeivel, érezhető a különbség. Az előbbiekről feszültség, nyugtalanság árad, elégedetlenség a világgal, az önmagát ábrázoló személyiséggel. Ferenczy vagy Csók, ahogy Rippl-Rónai is, képes volt feloldódni a természetben, a jelenben pedig megnyugvást és harmóniát talált, míg Czigány vagy Berény figurái mögött csak a lehetőségekkel

és veszélyekkel teli nagyvárost tudjuk elképzelni. Ugyanez mondható el a Nyolcak alapító tagjának, Tihanyi Lajosnak 1912-ben festett önarcképéről és szinte az összes, jobbnál jobb portréjáról.

„A nyolctagú csoport, Kernstok Károly, Czóbel Béla, Berény Róbert, Márffy Ödön, Tihanyi Lajos, Czigány Dezső, Orbán Dezső és Pór Bertalan – egy kivétellel, aki nem más, mint Kernstok, aki bizonyos értelemben a vezérüknek tekinthető – zsidó háttérrel rendelkeztek. Ismeretlen okokból a Nyolcak nem fogadták be a csoportjukba a korábbi zsidó »Fauve« festőket, mint Perlrott-Csaba Vilmost vagy Ziffer Sándort, ugyanúgy, mint a nem zsidó Galimberti Sándort, aki futurista képeket alkotott, és a feleségét, a kubista Dénes Valériát, aki szintén zsidó származású volt.”⁴

Nem tudni, miért minősítette kivételnek, azaz nem zsidónak a társainál idősebb Kernstok Károlyt Boros Judit, hiszen ő anyai ágon (Márffy Ödönhöz hasonlóan) szin-

Pór Bertalan:
Önarckép,
1910-es évek,
olaj, vászon,
Magyar Nemzeti
Galéria,
Budapest



² HERNÁDI Miklós: *Zsidó írók és művészek a magyar progresszióban 1860–1945*. Bp., Noran Libro, 2010, 146.

³ ROCKENBAUER Zoltán: *Apacs művészet – Adyzmus a festészetben és a kubista Bartók (1900–1919)*. Bp., Noran Libro, 2014, 70.

⁴ *Jewish Avant-Garde Artists from Hungary*. 2017, Wallburg Pers, Zutphen, Amsterdam, 14. BOROS Judit: *Jewish Avant-Garde Artists in Hungary, 1905–1935*



Czöbel Béla:
Fiú labdával,
1916,
olaj, vászon,
Ferenczy
Múzeum,
Szentendre

tén zsidó származású volt. Kernstock fordulatokban gazdag szabadkőműves pályafutása, szerepvállalása Károlyi Mihály „népköztársaságában” egyértelműen a másodlagos identitás keresését jelzi, ami kifejezésre jutott stílusának, művészi formanyelvének változásaiban is.

Lovasok a vízparton című monumentális, 1910-ben festett képe is elárulja vonzódását a progresszív utópia iránt, ami sok tekintetben művészi visszalépésnek volt tekinthető a klasszicista formavilághoz, amelyen a Nyolcak többi tagja már igyekezett túllépni. Ugyanekkor „Stoki” elméletileg megfogalmazta igényét az absztrakció iránt. Igyekezett elszakadni a társadalmi-politikai célok szolgálatába állított látványfestészettől, és erre buzdította kortársait is.

„Mindég lesznek a normálisnál értelmesebb emberek, és ezek az értelmesebb emberek mindig közelebb állóknak fogják érezni azt a művészetet, amely nem kópiája a természetnek, amely nem szolgálja osztályharcoknak, ideológiáknak. A művész nem lehet a természet tükre; hanem

igenis, amely mértékben tudott a természetből új értékeket hozni, ez igenis tükrözi az ő intellektusának. Az előidézett szociális visszahatás pedig korának értelmi színvonalát adja” – mondta a Galilei körben, 1910-ben tartott felolvasásán, reflektálva a Könyves Kálmán teremben megrendezett *Új képek* című kiállításra.⁵

A Nyolcak festőcsoport vagy a *Nyugat* zsidó tehetségekben bővelkedő első irodalmi nemzedéke és lelkes közönségük kapcsán joggal tehető fel a kérdés: hogyan függ össze az áttételesen kifejeződő másodlagos zsidó identitás a modernitással, az új művészi formák és stílusok keresésével, hazai adaptálásával?

Az akkor legkorszerűbb, Párizsban és Berlinben megismert festészeti irányzatok, a neoimpresszionizmus, a fauvizmus, az expresszionizmus, összefoglaló nevén az avantgárd művelői között nagy számban találunk zsidó származású művészeket, akik Magyarországon kiállított műveikkel kiváltották a konzervatív ízlésű pályatársak, kritikusok és a közönség elutasítását, felháborodását. A forradalmian modern irányzatok rövid időn belül „beépültek” a másodlagos zsidó identitásba, nem kis mértékben azért, mert a közönség is „zsidó művészetet” látott az új szemléletű alkotásokban.

A Nyolcak „apacs” művészetétől való korabeli viszolygás több forrásból táplálkozott, ahogy a nagyváradi Holnap kör költőinek vagy Ady Endre, Bródy Sándor és Molnár Ferenc műveinek elutasítása mögött művészeti és ideológiai megfontolások egyaránt meghúzódtak. Érdekes és a korra jellemző tény, hogy például egy olyan, az elsődleges zsidó identitást, vagyis a judaizmust mint vallást megörökítő zsidó festő, mint Lakos Alfréd is élesen bírálta újtói pályatársait. Persze nem a származásuk miatt tette ezt, hanem mert értetlenül állt a törekvéseik előtt. „Soha ilyet! No de ilyet! Itt megáll a megfontolás, a bírálat, az összehasonlítás a világ bárminő jelenségeivel szemben... A tájképeknek nevezett vásznakról még azt sem lehet eldönteni, hogy azok véletlenül, kocsirázás vagy festék-kidőlés vagy elkenődés folytán kenődtek be festékkel.”⁶

A Nyolcak és kritikusaik közötti szemléleti ellentét figyelemre méltó dokumentuma Lakos Alfréd *Ki ért a festészethez?* című cikke, amely a *Budapesti Napló* 1911. március 21-i számában jelent meg. „Egy gyönyörű épületről, egy gyönyörű vagy rút festményről, egy szép költeményről vagy egy ultramodern vers-őrületről mindenkor szabad is, illik is vagy kötelességszámba megy nyilatkozni annak, akinek szava, úgy látszik, nagyon messzire elhalatlatszik, mert nagyon fáj.” A vállaltan zsidó festő, Lakos Alfréd ebben a cikkében nyíltan támogatásáról biztosí-

⁵ KERNSTOCK Károly: *A kutató művészet = Nyugat*, 1910, 2. sz.

⁶ L. A. [LAKOS Alfréd]: *Neoimpresszionisták = Magyar Szó*, 1910. január 1.



Tihanyi Lajos:
Nagy önarckép
intérieur
(Ablaknál álló
férfi), 1922,
olaj, vászon,
Magyar
Nemzeti
Galeria,
Budapest
© Wikimedia
Commons

totta Tisza István miniszterelnököt, aki a *Magyar Figyelő* című folyóirat 1911/1. számában ezt írta a forradalmi kifejezési formákat kereső festőkről: „Egész sereg rajzot és festeni tudást megvető ecsetkezelő árasztja el tarkabarkára mázolt vásznaival a budapesti modern kiállításokat, s rohanja meg a szegény vidék naiv közönségét [...] Minden négyszögméter vászon és minden kilogramm festék, mely teremtő dühük martalékául esik, az igaz művészet szolgálatában pusztul el, mert a jó ízlés egészséges feltámadását csak siettetheti.”

A Lakos Alfréd és a Nyolcak közötti konfliktus érzékelteti, hogy a modern művészetről alkotott vélemények esztétikailag és politikailag egyaránt polarizálódtak. Az új formákkal és tartalmakkal kísérletezők a radikális és baloldali politikai tábor tagjaivá váltak, és az innen érkező szellemi impulzusokra reagáltak, míg a konzervatív és nacionalista körök a múlt felé fordultak, és mindenféle modernizmustól (még Szinyei Merse Pál vagy Rippl-Rónai József képeitől) is viszolyogtak. Ugyanez a konfliktus jelent meg a *Huszedik Század* és a *Magyar Figyelő*, a *Nyugat* és az *Új Idők* című folyóiratok között: az előbbieket olvasói egyre jobban elutasították az utóbbiakat, és fordítva. Anyait azonban itt érdemes megjegyezni, hogy az „új eszmék” sokkal kevésbé bizonyultak maradandónak, mint az általuk inspirált „új művészet” eredményei.

Kernstok nyergesújfalu házának vendége volt mások mellett Ady Endre, Jászi Oszkár, Lukács György, Lyka Károly, Miklós Jenő, Nemes Marcell, Relle Pál, Vámbéry Ruzsem. Ez egyértelműen azt jelzi, hogy a korabeli művészi progresszió összefonódott a progresszívnek tartott ideológiai irányzatokkal és a politikai, társadalmi törekvésekkel.

Miben állt a magyar zsidóság másodlagos identitása az I. világháborút megelőző években? Miben különbözött a világról vallott felfogása a többi európai ország zsidóságának politikai beállítódásától, művészeti ízlésétől? A kérdés annyira összetett, hogy szinte lehetetlen rá válaszolni, annyi azonban bizonyos, hogy már az emancipáció kezdetétől, a XIX. század első harmadától kezdve mindig érezhető volt a különbség a zsidó kisebbség és a nem zsidó többség felfogása, szellemi orientációja között. Persze a legnagyobb különbséget a holokauszt hozta létre, de ennek már a század elején voltak előzményei.

„A tradícióból táplálkozó identitástól megkülönböztetéseppen azt az identitást, amely az asszimiláció során kialakuló feszültségek, konfliktusok, az asszimiláció ellenére érzékelt antiszemitizmus hatására alakult ki, másodlagos identitásnak nevezték el a szociológusok.

Bibó István már 1948-ban megállapította, hogy a holokauszt a »közös életveszedelem és közös pusztulás sorsközösségébe kényszerített minden zsidó származású állampolgárt« bármely társadalmi csoporthoz tartozott is, az asszimiláció bármely fokán állt is. Nem meglepő tehát, hogy az üldöztetéseket túlélte zsidóság diszpozíciói gyökeresen különböztek nemcsak a liberalizmus korának zsidóságától, hanem a két világháború között jellemző beállítódásoktól is. Csoporttudatát elsősorban és mindenekelőtt az üldöztetés ténye határozta meg, ennek emlékére alapozva alakította ki sajátos, a többségtől elkülönülő identitását.”⁷

Magyarországhoz, illetve az Osztrák–Magyar Monarchiához hasonló, az asszimilációval párhuzamosan zajló, bár más jellegű zsidó identitásképződés ment végbe több kelet- és közép-európai országban, így Oroszországban, a lengyel és ukrán területeken, és másutt is. Itt a szociáldemokrácia a munkásosztály érdekvédelmét összekötötte a zsidó autonómia követelésével (ez volt a Bund, a zsidó szociáldemokrata párt), illetve megszerveződött az Izrael megalapításában döntő szerepet játszó cionista mozgalom. A cionizmus csak egy volt a másodlagos identitások közül, amely azonban a liberális Magyarországon még a két világháború között sem tudott megerősödni. Nálunk a cionizmus „másodlagos zsidó identitásként” és társadalmi mozgalomként csak elszigetelten jelentkezett, és leginkább művészi formában, például a *Múlt és Jövő* című folyóirat hasábjain nyilvánult meg.

Ebben az időszakban, a világháború előtti években az önkifejezés művészi formáival kísérletező avantgárd művészek fokozatosan a progresszív politikai és társadalmi mozgalmak felé fordultak. „A zsidóság és a kizsákmányolt csoportok – a nők és a munkásosztály – közötti burkolt párhuzam a nyilvánosság előtt a szurrogát (pótlólagos) identitás lehetőségét kínálta egy olyan zsidó polgárság számára, melyet a magyar politikai kultúra egyébiránt láthatatlanságba kényszerített. Más szóval a zsidóság identitásválsága feloldódott az egyetemes emberi emancipáció ügyében. Ez a megoldás azonban rendre éppen azt az identitást lehetetlenítette el, melynek elvben a szószólója volt. A nők és a munkások erkölcsi és történelmi követeléseinek elismerése ugyanis óhatatlanul egyet jelentett a burzsoázia társadalmi legitimációjának és történelmi életrealitásának tagadásával” – írja a kiváló amerikai történész, Mary Gluck, majd rávilágít e sajátos szemlélet és önreprezentáció okaira is. „A magyar liberális politikai kultúra furcsasága volt, hogy a nemzetállamban a kollektív zsidó identitásnak a legviszafogottabb kifejezését sem

⁷ KOVÁCS András: *A másik szeme. Zsidók és antiszemiták a háború utáni Magyarországon*. Bp., Gondolat, 2008, 69–70.

engedte meg. Voltaképpen a zsidó szolidaritás miatti szorongás visszatérő motívuma volt a politikai életnek, és ezeket a félelmeket semmilyen empirikus bizonyíték nem volt képes eloszlatni. Ily módon egy jellegzetesen zsidó polgárság kialakulása Magyarországon nemcsak idő előtti lett volna, de gyakorlatilag elképzelhetetlennek tűnt. A kollektív társadalmi vagy ideológiai önmeghatározás lehetőségétől megfosztott zsidó polgárság kénytelen volt alsóbb státuszú alanyok – nők, kétkezi munkások és más hátrányos csoportok – hangján megszólalni. Ezek az alteregók szimbolikus eltolással fejezték ki a társadalom peremére szorult zsidóság létélményét, melynek nem lehetett nyíltan hangot adni.”⁸

Sokatmondók Pór Bertalan otthontalanságot és vívódást tükröző önarcképei. Idézzük fel a *Család* című, 1909-ben festett és a Nyolcak kollektív tárlatán még befejezetlenül kiállított festményét. P. Szűcs Julianna, aki személyesen ismerte Pórt öregkorában, és járt epreskerti műtermében is, írja róla a következőket: „Belevetített emlékképeim után e Pestre szakadtak arcán a neurózistól a magányérzésig, az intelligenciától a korlátoltságig minden stádium kiolvasható az egyként lefelé görbülő szájából, csak éppen a harcra képtelen életunság nem. Kispolgárok ők a javából, de a könnyen aktivizálhatók rendjéből. A balszélső csúnya lány talán két hisztériás jelenet között éppen a Galilei-kör előadásaival próbálja feledtetni nyomasztó mikroklímáját. A szobadíszfestményt félig eltakaró fiú meg talán alig várja, hogy széthullófélben levő vallási és »faji« kötelei után új barátokra leljen, új eszmékkel találkozzék, ha már mennyiségtanból bukásra és a nagybácsi kiskereskedése a csőd szélén áll. Valóban, ahányan vannak, annyiféle sebet őriznek arcukon. De hát végül is a magyar progresszió emberanyaga nem az önelégülten borozgató, kvaterkázó, magánügyi terveiket dédelgető kigondúakból került ki. A Pór rajzolta-festette figurák feje felett talányos, kétélű sors lebeg: a közösségre találás vágya egy forradalmasodó korban, de a frusztrációtól való félelem is, amely magány, idegesség, hontalanság alakjában tör áldozataira.”⁹

A „magas művészetben” – ez Magyarországon, a reformkori hagyományok alapján mindenekelőtt az irodalmat jelenti –, de a képzőművészetben is megjelenő, illetve kifejeződő másodlagos zsidó identitás heves reakciókat, visszautasítást és helyenként tiltakozást váltott ki a közönség többségéből, illetve kritikusokból és pályatársakból. Hasonlóan bírálatok és szidalmak érték az „elzsidósodott” sajtót is, a nagy példányszámban megjelenő, véleményformáló lapokat. Ugyanakkor a perspektivikus vizuális műfajok, a film és a fotográfia szinte észrevétlenek ma-

radtak, velük kapcsolatban fel sem vetődött a „zsidó agymosás” gondolata. Ennek az volt a fő oka, hogy ezeket a műfajokat még az 1920-as években is a lenézett „szórakoztatóipar” ágazatának tartotta a keresztény-nemzeti közvélemény, és e lenézett ágazatokról nem tételezte fel, hogy káros hatást gyakorolhatnak a magyar nemzet erkölcsére, önképének alakulására.

„A fényképészetben való zsidó részvétel túlnyomó volt már az I. világháború előtt is; ugyanolyan konjunkturális vállalkozási forma volt, mint a filmgyártás, melyre zömmel ugyancsak zsidók vállalkoztak. A magyar fotótörténet korai korszakában, a zselatinos szárazlemezek előtt az úttörőknek pusztán az is fontosságot tulajdonított, hogy valamiben elsők voltak.”¹⁰

Tény, hogy az asszimilált zsidó értelmiség, amelynek emblemikus alakja a magyar irodalomban a zseniális Karinthy Frigyes volt, szenvedélyesen érdeklődött minden újdonság, eredeti találmány, perspektivikus eszme

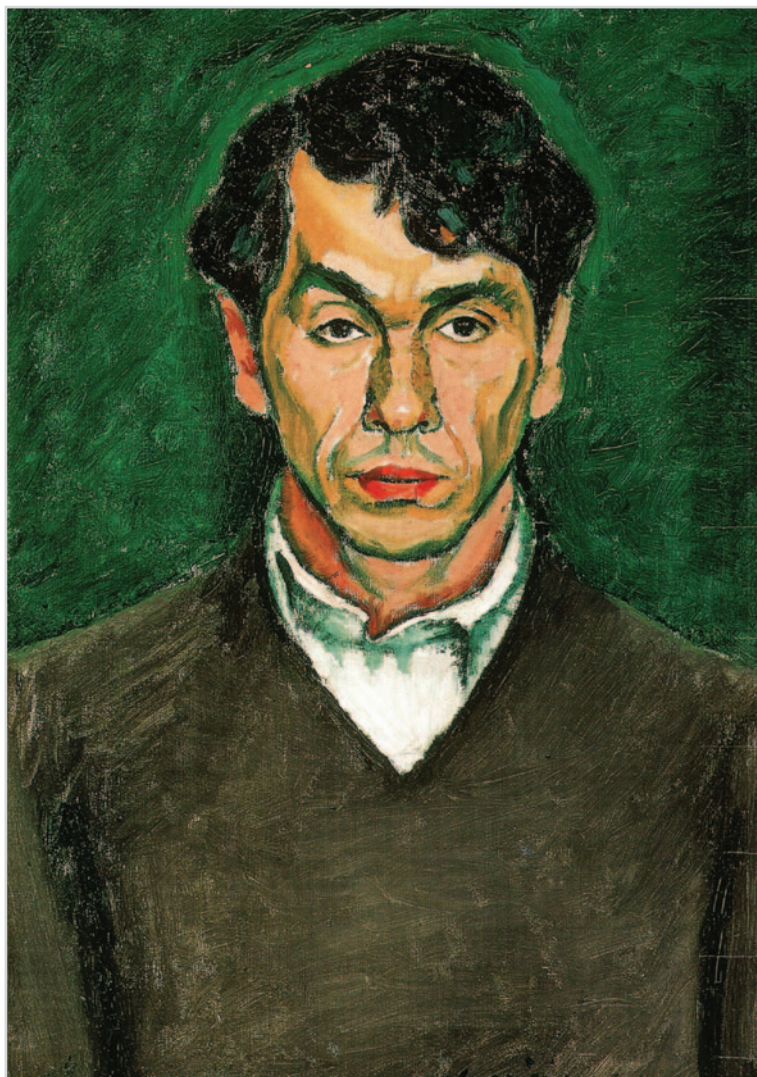
Berény Róbert:
Szalmakalapos
önarckép,
1906,
olaj, vászon,
Magyar
Nemzeti
Galéria,
Budapest



⁸ GLUCK, Mary: *A láthatatlan zsidó Budapest*. Ford. LENGYEL Péter, Bp., Múlt és Jövő, 2017, 196–197.

⁹ P. SZÜCS Julianna: *Pór Bertalan igazi hazatérése = Uő: Művészettörténet. Kritikák és publicisztikai írások*. Bp., Magvető, 1985, 41–45.

¹⁰ HERNÁDI: *i. m.* (2010), 78.



Czigány Dezső:
Önarckép,
1912,
olaj, vászon,
Rippl-Rónai
Múzeum,
Kaposvár
© Wikimedia
Commons

íránt. Megvalósításuk kitörési pontot jelentett az úttörők számára abból az erősen behatárolt társadalmi közegeből, amelyben szocializálódtak. Az újdonságok iránti vonzódás nem korlátozódott az Osztrák–Magyar Monarchiára, megtalálható volt Németországban is. Itt az asszimilált zsidók, a „jekék” nemcsak az üzleti életben és a legkorszerűbb iparágakban arattak imponáló sikereket, de úttörők voltak a művészetben és a tudományban is. Elég, ha felidézem Fritz Stern *Öt Németország és egy élet* című, nagyszerű könyvét, amelyben leírja, hogy a Sziléziában született zsidók közül, hála a természettudományok fejlett oktatásának, olyan, Nobel-díjas természettudósok kerültek ki, mint Fritz Haber vagy Albert Einstein. Mint ismert, hasonlóan fényes pályát futottak be a később szintén Nobel-díjjal kitüntetett és a Fasori Evangélikus Gimnáziumban érettségizett magyar zsidó tudósok is. A felfedezésnek

ugyanaz a vágya vitte az akkor újnak számító eszme, a szocializmus táborába és a munkásmozgalmomba a Galilei-kör tagjainak nagy részét, akik az I. világháborút megelőző években középiskolások voltak.

Ekkoriban már mutatkoztak jelei annak, hogy a „másodlagos zsidó identitás” egyre jobban átpolitizálódik, és szembefordul az első, a vallásra és a hagyományokra épülő, vallásos zsidó identitással. Kernstok nyergesújfalui körének vendége, Jászi Oszkár 1912. május 23., a „vérvörös csütörtök” után a *Huszedik Század* 1912. júniusi számában már „junker-zsidó koalícióként” emlegette a munkások általános választójogot követelő tüntetését erőszakkal szétzavaró kormányt, megjegyezve azt is, hogy „a zsidó uzsora hatalma még soha nem volt az országban ilyen teljes”. Emiatt a radikális-szabadkőműves lap, a *Világ* antiszemitizmussal vádolta őt, és már ekkor érződött szembenállása a neológ zsidóság *Egyenlőség* című, tekintélyes lapjának szerkesztőjével, Szabolcsi Lajossal.

Feloldhatatlan ellentmondás tükröződött abban, ahogy a Nyolcak festőcsoport vezetője, Kernstok Károly a művészi forradalomról lemondva a klasszikus formákhoz tért vissza, és az utópia felé fordult. Ez a fordulat művészi téren visszalépés volt, ugyanis a társadalmi tartalom közlésének vágya felülkerekedett az új formai törekvéseken. Farkas Zoltán írta a *Nyugat* Figyelő rovatában, 1940-ben, a festő halálának évében a *Lovasok a vízparton* című, monumentális képéről: „Elkövetkezett az 1911-es esztendőben a Nyolcak emlékezetes kiállítása, a magyar expresszionizmus kevesektől megértett, nagyjelentőségű bemutatkozása. Kernstok itt *Lovasok* című képét állította ki, ezt a nagyméretű és nagyigényű kompozíciót, melyben egy csomó gyalogos és lovas meztelen férfi szinte anatómiai-lag hangsúlyozott teste nyüzsgő a megállás, vagy mozgás különböző változataiban, néhány szintelen színnel inkább rajzolva, mint festve. A nagyközönség egyértelműen utasította vissza, de annál nagyobb lelkesedéssel fogadta a festőfiatalság egy része, kinyilatkoztatást látott benne. Harminc év távlatából ez a festmény, mely az expresszionizmus monumentalitás-vágyának erőteljes megnyilatkozásaként egyik határköve festészetünk fejlődésének, már szinte klasszikusnak látszik. Látjuk hibáit is, a táj oda-illesztett járulékoságát, a kompozíció nyüzsgő túlszűfoeltságát, a testábrázolás modoros túlzásait, de mindez nem ingat meg abban az érzésünkben és meggyőződésünkben, hogy a *Lovasok* igen jelentékeny alkotás, sőt egy új kor bejelentője. Mindenképpen jellegzetes kifejezése annak a nyugtalan, átalakulást követelő, forradalmi lelki-ségnek, mely a világháborút megelőző éveket a szellemi élet minden ágában áthatotta.”¹¹

¹¹ *Nyugat*, 1940, 7. sz., Figyelő

Pór Bertalan 1911-ben festett, *Hegyi beszéd és Vágyódás tiszta szerelemre* című, a *Lovasok a vízparton*hoz hasonló szellemet sugárzó, monumentális képei egyértelművé teszik, hogy a „második zsidó identitástól” nem volt idegen a forradalmi messianizmus. Igaz, a *Hegyi beszéd* inkább az evilági megváltás sürgető igényét sugározza, mint a Messiás eljövetele utáni vágyat. Kovalovszky Mária elemzése pontos, érdemes idézni.

Hegyi beszéd

„Meghatározatlan szürkés, zöldes színű dombos táj előtt éles kontúrokkal megrajzolt, szinte csak izmokból épített, terrakotta színű alakok jelennek meg. Két felől egy-egy térdelő férfi fordul odaadással a középpüti álló »főszereplő« felé. Jézus hegyi beszédének parafrázisa ez a kép. De ahogyan a Megváltót megfosztja isteni jellegének attribútumaitól, úgy a mellékalakok is kilépnek bibliai szerepükből. A *Család* című alkotásának figurái állnak előttünk, hétköznapi életükből kilépve, jellegzetes ruháik helyett lepleket viselnek. A középső, felemelt kezű férfi »igét hirdet«, a forradalom ígét. A korai forradalmi ideológiáktól, de magától a Nyolcaktól sem volt idegen ez a szimbolikus, biblikus hangvétel. Találkozunk vele azonban más művészeknél is, például Kmetty Jánosnak ugyanezekben az években festett képein, vagy Egry József *Vörös igazság* című kompozícióján. Érdekes összevetni Munkácsy *Krisztus Pilátus előtt* című festményével, amelyen Jézus szintén evilági alakként jelenik meg. A döntő különbség a helyzetben és a hallgatóság ábrázolásában mutatkozik. A *Hegyi beszéd* hallgatói ugyanolyan stilizált, mégis mindennapi alakok, mint Jézus: ő csak egy közülük. És persze a figurák viszonya is egészen más. A tanító és tanítványai között békés, szinte idilli a kapcsolat, a Munkácsy képét uraló izzó gyűlöletnek itt nyoma sincsen. Az evilági harmónia utáni utópisztikus sóvárgás jelenik meg a *Hegyi beszéd* ugyanekkor készült párdarabján, ahol hasonló, idealizált alakok láthatók, minden evangéliumi utalás nélkül.”

Vágyódás tiszta szerelemre

„A háttér itt is ugyanaz a meghatározhatatlan táj, s az alakok is szinte azonosak. A hatalmas, erőteljes nőalak kissé elkülönülve helyezkedik el, ő testesíti meg az áhított, de még el nem ért »tiszta szerelem«. Felé fordul a térdelő férfi, az álló figura pedig magányosan, befelé fordulva mereng. A nő felemelt kezei vezetik át a szemet a térdelőhöz,

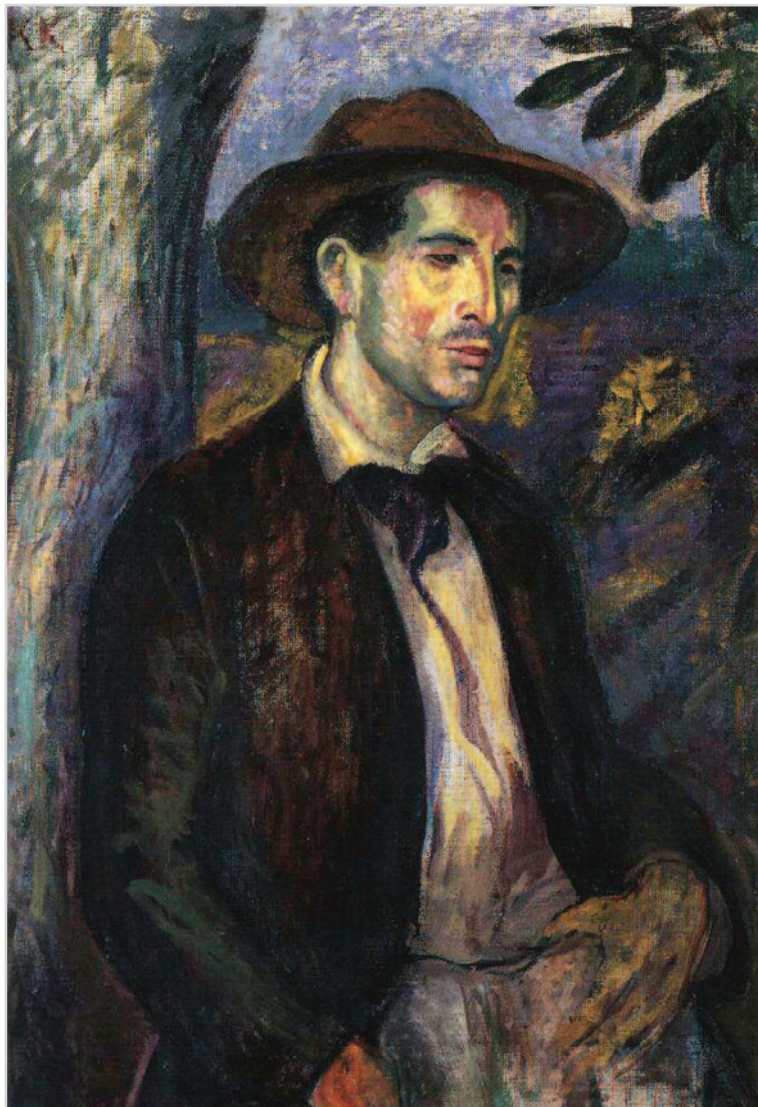


innen a harmadik szereplőhöz, s a mozdulatoknak ez a belső vonala kapcsolja össze az alakokat. A szilárd, erős testekkel ellentétben a tekintetek fátyolos, merengő kifejezésűek, de éppen ezzel közvetítik a néző számára a kompozíció rejtett tartalmát, a »tiszta szerelem«, vagyis az új, emberségesebb, tiszta élet utáni vágyat.”¹²

A Nyolcak többi tagja, vagyis Berény Róbert, Czigány Dezső, Czóbel Béla, Márffy Ödön, Orbán Dezső és Tihanyi Lajos a világháború kitörése előtt még nem hajtott végre hasonló, radikális ideológiai fordulatot, mint Kernstok Károly vagy Pór Bertalan. De Ady Endre és Jászai Oszkár közvetítésével világnézetileg ők is kötődtek a baloldali és radikális mozgalmakhoz, eljártak a Galilei-körbe, olvasták a *Huszedik Század* és a *Nyugat* című folyóiratokat. A művészi és a társadalmi forradalom eszméje összefonódott, és részévé vált másodlagos identitásuknak. Így Magyarországon hasonlóan alakult az avantgárd művészek sorsa,

Márffy Ödön:
Önarckép,
1914,
olaj, vászon,
Magyar
Nemzeti
Galéria,
Budapest

¹² KOVALOVSKY Márta: Kozma Lajos, Ferenczy Béni, Pór Bertalan. Bp., Képzőművészeti Alap, 1974, 26–27.



Kernstok Károly:
Czöbel Béla
képmása,
1907,
olaj, vászon,
Magyar
Nemzeti
Galéria,
Budapest
© Wikimedia
Commons

mint Oroszországban, ahol 1910 után Malevics, Kandinszkij, Rodcsenko, Goncsarova és Larionov tovább menve a művészi lázadás útján eljutott a konstruktivizmusig és az absztrakt festészetig. Ők is óriási várakozással, illúziókkal telve fogadták a társadalmi, politikai forradalmat, majd hasonlóan csalódtak várakozásaikban, mint magyar festőtársaik.

A forradalmi közjáték

A Nyolcak radikalizálódásában nagy szerepet játszott az előre látható verességgel végződő I. világháború, az értelmetlen, óriási embervesztés, a társadalom elnyomordása és az Osztrák–Magyar Monarchia felbomlása. A forradalom megváltással kecsegtető eszméje ugyanakkor magában hordozta a teljes művészi szabadság ígérését is.

A háborúellenességet először az aktivisták, Kassák Lajos és köre kapcsolta össze a művészettel. Az 1915-ben

kiadott *Tett*, majd a *Ma* című folyóiratok radikális szellemiségét már csak áttételesen lehet kapcsolatba hozni a másodlagos zsidó identitással, hiszen az aktivista művészek többsége (Bortnyik Sándor, Kmetty János, Mácza János, Mattis Teutsch János, Nemes-Lampérth József, Uitz Béla és maga Kassák Lajos) nem volt zsidó származású. Ők az elkerülhetetlennek hitt forradalmat akarták szolgálni, és fiatalságuk, művészi radikalizmusuk vitte őket az absztrakció irányába. Sok tekintetben hasonlóan gondolkodtak, mint a Galilei-kör antimilitarista röplapokat sokszorosító, kispolgári zsidó családokból származó, egyetemista tagjai, de megkülönböztette őket művészi elhivatottságuk, az, hogy ragaszkodtak az alkotás szabadságához, amit nem adtak fel a boldog jövő ígérétével kecsegtető politika szolgálatáért.

A baloldali művészek, családi hátterükre való tekintet nélkül, 1918 novemberében, az Osztrák–Magyar Monarchia összeomlása után, a Károlyi Mihály elnökletével megalakult Magyar Népköztársaság zűrzavaros napjaiban, majd később, a Tanácsköztársaság idején óriási kihívással kerültek szembe, ugyanis rövid ideig úgy tűnt, hogy az új rendszerben elfoglalhatják a közélet egyes vezető pozícióit. A komoly szabadkőműves múlttal rendelkező Kernstok Károlyt, aki aktív résztvevője volt az „őszirózsás” forradalomnak, a Károlyi-kormány a művészeti ügyek kormánybiztosává nevezte ki. Az akkor már formálisan feloszlott Nyolcak tagjai Kassák aktivista művészeivel együtt sokat vártak az új, demokratikus rendszertől. Mindenekelőtt azt, hogy lehetővé teszi számukra az alkotást, a művészi önmegvalósítást. Ezeket az illúziókat nemcsak a képzőművészek, de a legjelentősebb írók, költők és zeneszerzők is osztották.

Ugyanakkor a korabeli magyar társadalom, amelyet a háborús vereség, a nyomor és a politikai csődhelyzet erősen hajlamossá tett a bűnbakképzésre, a kezdeti lelkesedés után egyre elutasítóbban viszonyult Károlyi Mihály, majd Kun Béla rendszeréhez. 1917-től Magyarországon fokozatosan erősödött az antiszemitizmus, a felbomló frontokról hazatérő katonák országszerte raboltak és gyilkoltak, „bosszút álltak” a zsidókon. És ahogy az „elátkozott köztársaság” a kezdeti „mézeshetek” után egyre népszerűtlenebbé vált, a közvélemény egyre inkább „zsidó vircsaftnak” látta. Támogatóit, a Lenin támogatásával szervezkedő, többségben zsidó származású magyar kommunistákat és a baloldali művészeket a társadalom azonosította a zsidókkal. A megerősödött antiszemitizmusra adott reakció is beépült a másodlagos zsidó identitásba, bár ekkor már látszott, hogy az átmenetileg hatalmi helyzetbe került polgári radikálisok, szociáldemokraták, illetve kommunisták viszonya a zsidósághoz is konfliktusokkal terhelt. „A Tanácsköztársaság kultúrpolitikai munkájában kezdetben éppúgy aktívan részt vettek a nyugatosok és

a Nyolcak festői, mint a *Ma* köre, illetve az utóbbiból 1917-ben Révai vezetésével kivált kommunista írók. Ha csak a kultúrpolitikai irányítás legfőbb testületeinek, a direktóriumoknak a névsorát nézzük, azt tapasztaljuk, hogy a régi és új modernisták egyaránt »rohantak a forradalomba«. Az Osvát Ernő elnöklete alatt alakult *Írói Direktórium* tagja volt Babits és Móricz éppúgy, mint Kassák vagy a *Mából* kiugrott Komját Aladár; továbbá Balázs Béla és barátja, a nagyhatalmú közoktatási népbiztos, Lukács György. A halott Ady Endre szellemiségének őrzője a testületben a költő első monográfusa, Révész Béla volt. A *Művészeti és Múzeumi Direktóriumot* Pogány Kálmán, majd Antal Frigyes műtörténész vezette, a képzőművészetet Berény Róbert és Ferenczy Béni képviselte, de helyet kapott itt Kozma Lajos iparművész, Leszner Manó építész, valamint Wilde János muzeológus, titkárnak pedig Pór Bertalant kérték fel. A zenei direktórium feje az Ady-dalok szerzője, Reinitz Béla volt, és elfogadta a meghívást Bartók Béla, Dohnányi Ernő és Kodály Zoltán is.¹³

Nincs értelme számba venni, hogy a felsoroltak között kinek volt másodlagos zsidó identitása és milyen jellegű. Komját Aladár, Balázs Béla vagy Lukács György ekkor már a Magyar Kommunista Párt tagja volt. Ők Kun Bélához hasonlóan gondoltak magukra, aki 1919 júniusában egy nyilvános gyűlésen kijelentette: „A nagyapám zsidó volt, az apám is, de én nem vagyok az, én kommunista vagyok.”

A Tanácsköztársaság szuggesztív plakátjain, illetve a megünnepeelt május elseje köztéri dekorációin is hiába keresünk valamiféle „zsidó motívumot”, hacsak a „világi messianizmus” üzenetét nem tekintjük annak. Berény Róbert *Fegyverbe!* feliratú toborzó plakátja vagy Pór Bertalan *Feleségeitekért, gyermekeitekért, Előre!* vagy *Világ proletárjai, egyesüljete!* című munkája így is értelmezhető. De tudjuk, hogy a nem zsidó Uitz Béla, továbbá Kmetty és Nemes-Lampérth is készített hasonló szellemű plakátokat, és ők is részt vettek a május elsejei dekorációk megtervezésében és kivitelezésében. A többiekől eltérő pályát futott be a zsidó származású, meggyőződéses szociáldemokrata Bíró Mihály, aki nem volt avantgárd művész, mindvégig a hagyományos formákhoz ragaszkodó grafikus, plakáttervező és szobrász volt. A Tanácsköztársaság jellemző figuráját, a „kalapácsos embert” még 1911-ben rajzolta, majd a kommün bukása után a többi, szintén emigrációba kényszerült művésznél is radikálisabb álláspontra helyezkedett, és megrajzolta a *Horthy-albumot*, ami miatt a két világháború között nem térhetett vissza Magyarországra.

Figyelemre méltó, hogy a Tanácsköztársaságot kezdetben támogató avantgárd művészek a százharminchárom

nap alatt is konfliktusba kerültek a kommunista párttal, és kiábrándultak az új rendszerből. Kernstok visszavonult Nyergesújfalura, ahol „szabadiskolát” létesített. Berény, Tihanyi, Márfy és a többiek is legfőljebb a proletariátus „művészeti nevelésére” tettek tiszavirág-életű kísérleteket. Kassák magával Kun Bélával került szembe, avantgárd folyóiratát sem jelentethette meg. Szereplésük, illetve a plakátjaik azonban elkerülhetetlenné tették, hogy a kommün bukása után emigráljanak Magyarországról, kövessék a „kompromittált” politikusokat, filozófusokat és irodalmárokat.

Uszító plakátok és jogfosztó törvények

1919 augusztusának közepén jelentek meg Budapest utcáin az Ébredő Magyarok Egyesületének antiszemita plakátjai. A rajtuk szereplő rajzok, a hozzájuk társuló gyűlöletet keltő üzenetekkel együtt a zsidóság vizuális reprezentációja szempontjából összehasonlíthatók az 1944-es „terméssel”. Bíró Lajos, aki *A bazini zsidók* címmel írt regényt egy XV. század végi, magyarországi vérvádról, már 1918-ban előre látta, milyen hatása lesz a közvéleményre a gátlástalan uszításnak. „Az antiszemitizmusnak sok mindenféle hatása lehet, van azonban egy eredmény, amelyet egész biztosan el fog érni: hogy olyan zsidók, akik a zsidóságtól tökéletesen elidegenedtek, tőle úgyszólván biológiaiilag készültek elszakadni, összeszorított foggal térnek vissza zsidóságukhoz; ha úgy tetszik [...] remegő kézzel tűzik fel mellükre a sárga foltot.”¹⁴

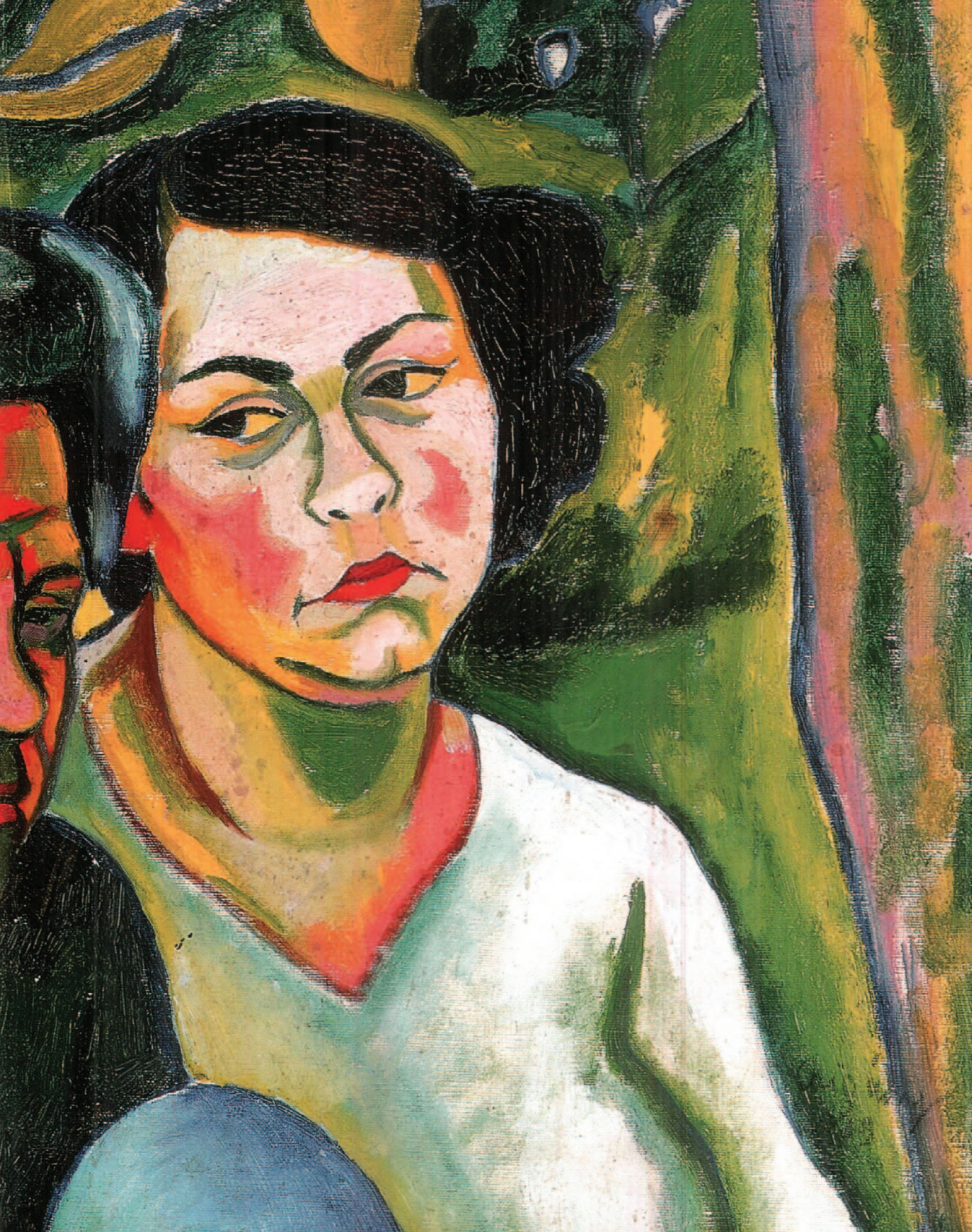
Ami 1918 előtt elképzelhetetlen volt, az uszítás már nem tett különbséget az elsődleges és másodlagos zsidó identitás között, az ellenszenves „faji jegyeket” hangsúlyozta, és ezzel megvetette a „keresztény-nemzeti kurzus” alapjait. Az antiszemitizmust törvénybe iktatták (ez volt a nevezetes „*numerus clausus*” törvény, az 1920/XXV. törvénycikk), korlátozták a magyar felsőoktatásba felvehető zsidó származású diákok számát. A törvény hatálya elvileg nem terjedt ki a művészeti képzésre. Az ekkor elszabadult zsidóellenes propaganda és uszítás, bár Bethlen István miniszterelnöksége alatt kétségtelenül visszaszorult, a 30-as években, Hitler hatalomra jutása után fokozatosan megerősödött Magyarországon, és nyomott hagyott a legnagyobb zsidó (illetve zsidó származású) művészek életművén.

Az elsődleges és a másodlagos zsidó identitás gyűlöletkeltő, a „faji” jegyeket hangsúlyozó, karikatúraszerű megjelenítése és politikai dimenzióba való emelése vallási irányzatoktól és politikai nézeteitől függetlenül bűnbakká tette a zsidóságot. Az Ébredő Magyarok Egyesülete

Czigány Dezső:
Feleségem,
1909,
olaj, vászon,
Rippl-Rónai
Múzeum,
Kaposvár
© Wikimedia
Commons

¹³ ROCKENBAUER: *i. m.* (2014), 340–341.

¹⁴ *Világ*, 1918. március 31.



(ÉME) és az antiszemita diákszervezetek által terjesztett, ellenséges gúnyrajzoknak már semmi közük nem volt az iróniához, ami a *Borsszem Jankó* karikatúráit jellemezte. „Üzenetük” olyan erős volt, hogy defenzívába kényszerítette az önreprezentációra vállalkozó zsidó művészeket, a Nyolcak Magyarországon maradt tagjait is. A zsidó, illetve a törvények által később zsidónak minősített képzőművészek érthető módon el akarták kerülni, hogy a közönség a műveikről az antiszemita sajtó által megalkotott és széles körben terjesztett, torz „zsidóképre” asszociáljon. Ezt a felfogást fejezte ki Molnár Ferenc emlékezetes mondása a 20-as években: „Zsidót nem lehet színpadra állítani.” (Molnárnak ez a kijelentése szóbeszédszerűen terjedt, forrását nem tudjuk megadni.)

Ismeretes, hogy az az ÉME, amely az 1920-as évek közepén, Bethlen István miniszterelnöksége előtt jelentős tömegszervezet volt, később elvesztette befolyását, és a politikai antiszemitizmus a mindennapi életben visszaszorult az egyetemek falai közé. Igaz, a zsidó diákok továbbtanulását korlátozó „*numerus clausus*” a Képzőművészeti Főiskolán vagy az iparművészeti képzésben formálisan nem alkalmazták, a törvény ugyanis kizárólag „a tudományegyetemekre, a műegyetemre, a budapesti egyetemi közgazdaságtudományi karra és a jogakadémiákra való beiratkozás szabályozásáról” szolt, tehát a többi felsőoktatási intézményre nem volt érvényes.

Mégis, a Képzőművészeti Főiskola vezetése távol tartotta a zsidó vagy zsidó származású növendékek többségét, erről tanúskodik a *Múlt és Jövő* 1920. novemberi számában megjelent írás. „A mai súlyos idők sújtottjai közé tartoznak a zsidó művészek is. Főként pedig a jövődő zsidó művészek, akiket a képzőművészeti iskolákról kizártak. Dr. Bánóczy József elnökletével az Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület (OMIKE) kultúrrotthonában azonnal összejövetelt szerveznek a kérdés megoldására. Hermann Lipót, Barta Ernő, Magyar-Mannheimer Gusztáv festőművészek műtermet, iskolát javasolnak nyitni. 15–20 művésznövendéknek az OMIKE-Joint menza ellátást biztosít.” Az 1921-ben létrehozott képzőművészeti szabadiskolának, amely a Képzőművészeti Főiskoláról kiszorult hallgatók képzését célozza, háromszázhuszonnyolc, a grafikai iskolának kétszázötvenhat növendéke volt. Vezetője Magyar-Mannheimer Gusztáv és Fényes Adolf volt. Tanított: Gárdos Aladár, Glatter Ármin, Glatter Gyula, Herman Lipót, Róna József, Rottmann Mozart és Zádor István.

Nem sokkal később az *Egyenlőség* 1921. január 29-i száma ezzel a címmel közölt cikket: *A numerus clausus hatása a művésziskolákba járó zsidó festő és szobrásznövendékek pályáját is derékon töréssel fenyegeti*. A hetilap megírta, hogy Képzőművészeti Főiskolára – Pekár Gyula államtitkár ígérete ellenére – sem 1920-ban, sem 1921-ben nem vettek fel zsidó művésznövendékeket. 1923-ban az OMIKE kőfaragóműhelyt is létrehozott, és a szobrász- és festőtanfolyamok mellett kiállítások szervezésébe kezdett (például 1923-ban Miskolcon).

A Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskolán ekkoriban konzervatív szellem uralkodott, amely nem tűrte el, hogy a kevés felvett zsidó származású hallgató a radikálisan új művészeti irányzatok átvételével kifejezést adjon másodlagos identitásának. Ha pedig ez a baloldali politikai és társadalmi mozgalmakban való részvétellel is társult, a hallgatókat kizárták a főiskoláról. Ez történt a XX. századi magyar művészet meghatározó alakjával, az előzőleg Hermann Lipót szabadiskolájában tanult Vajda Lajossal is, aki kezdetben Csók István irányításával dolgozhatott. Itt ismerkedett meg Hegedűs Bélával, Korniss Dezsővel, Trauner Sándorral, Kepes Györggyel, Schubert Ernővel. Vajda a Nemzeti Szalon 1928-as kiállításán mutatkozott be, egy csendélettel. A kiállítás felzúdulást keltett konzervatív művészeti körökben, és az azon részt vevő hallgatókat, köztük Vajdát, egy konzervatív művésztanárokból álló minisztériumi bizottság eltanácsolta a főiskoláról.

A 30-as években az új, formabontó művészeti irányzatok és képviselőik nyílt konfliktusba kerültek az előbb a Szovjetunióban, majd a hitleri Németországban kiépülő diktatórikus rendszerekkel, amelyek Magyarországon is éreztették hatásukat. A 30-as évek végén – nem kis részben a baljós nemzetközi fejlemények és az ezeket betetőző, 1939. augusztus végi Molotov–Ribbentrop-paktum hatására – a zsidó művészek számára átértékelődött a baloldaliság. Régi formájában, mint a másodlagos identitás lehetséges alternatívája, sokak számára aktualitását veszítette. A szocialista képzőművészek közül sokan, akik hosszú ideig nem vállalták zsidóságukat, Hitler, a német birodalmi terjeszkedés, a háború, a munkaszolgálat, a zsidótörvények hatására megváltoztatták az álláspontjukat. A magyar művészetre közvetlenül hatott a német nemzetiszocializmus kultúrpolitikája, már csak azért is, mert a weimari Németországban sok kísérletező, zsidó származású magyar művész alkotott, akiknek távozniuk kellett a „Harmadik Birodalomból”.