

Az orosz-szovjet kinetikus művészet magyar kapcsolatai Major Máté és Dargay Lajos tevékenységén keresztül

Írásom a 2023 őszén megrendezett Dargay Lajos-konferencia alkalmával megkezdett kutatásomra épül, amely során az életműben megjelenő összművészeti elv forrásait és értelmezési módjait vizsgáltam.¹ Ennek egyik rész-témája – bővebben pedig az absztrakt, kinetikus művészet hazai reputációjának történetéhez járul hozzá – az orosz-szovjet kinetikus művészet szintézisével való kapcsolódás a moszkvai Dvizsenyije-csoport működésén (1962–1978) keresztül. Kutatásom alapidokumentuma Major Máté (1904–1986) építész, építészettörténész, valamint Lev Nuszberg, a moszkvai, magukat kinetikusoknak nevező művészcsoport vezető alakja 1968 és 1971 között folytatott levelezése, amely a Magyar Építészeti Múzeum – Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ gyűjteményében található. A levelek áttekintése árnyalhatja Dargay Lajos művészettörténeti nézeteinek forrását, hiszen Major és Dargay is leveleztek egymással; leveleikben többször is említésre kerül Nuszbergék tevékenysége. E művészeti csoport közvetett hatását már az említett konferencia-előadásban felvettem a Major–Dargay-levelezés tapasztalataira építve, és hangsúlyoztam, hogy a nemzetközi kinetikus csoportok törekvéseiről Dargay-nak vagy tudomása volt, vagy személyes kapcsolatban is állt velük. A téma jelentőségét az adja, hogy ez a dokumentumgyűjtemény kevésbé feltárt terület, illetve árnyalja a Dargay-életmű egyes fejezeteit, továbbá hozzájárul a magyar kinetikus művészet 60-as és 70-es évekbeli nemzetközi kapcsolatainak feltérképezéséhez, valamint ahhoz a kultúrpolitikai változáshoz, amely a kinetikus művészet magyarországi reputációjában és a magyar származású, külföldön karriert bejáró művészek hazai rehabilitációjában összegezhető.

A nemzetközi és hazai kontextus feltárását 1968-cal kezdem, hiszen nem csupán a háborúellenes tüntetések,

a diáklázadások és a prágai tavasz szempontjából fontos dátum, hanem ekkor rendezték meg az „Americanának” csúfolt 4. kasseli *Documentát*, amely alapvető változást jelentett a kurátori szemléletben: a kortárs művészetre és a fiatal nemzedékre koncentráltak (művészeti igazgató Arnold Bode). Az 1968-as, 34. Velencei Biennálén Nicolas Schöffer nagydíjat kap, a magyar pavilonban pedig Vilt Tibor, Kondor Béla, Kokas Ignác állít ki, a Biennálé kiállításairól élénk tudósítás zajlik a magyarországi szaksajtóban. A *Documentán* nem csupán a pop-art, hanem a post-painterly abstraction, az op-art és a minimal art is letette a névjegyét, illetve az environmental art (környezetművészet) – köztük a Dvizsenyije-csoport vezetője, Lev Nuszberg – visszavonhatatlanul jelezte szó szerinti térnyerését a konceptuális irányzatok (John Baldessari, Joseph Kosuth) mellett. A 4. *Documentáról* Magyarországon is tudomást szereznek – részben Nuszbergtól –, Major Máté is hivatkozik rá, tehát indokolt a felemlítése. A Biennálé² valójában az informáltól az új struktúráig adott nagy ívű keresztmetszetet Francis Bacon, Dubuffet, Fontana, Yves Klein, Jasper Johns, Moholy-Nagy László, Victor Vasarely munkáin keresztül, a francia pavilonban pedig Schöffertől hat mű szerepelt Arman, Jean Devasne, Piotr Kowalski munkáinak társaságában.³ Ekkor Schöffer már készen áll művészi módszerének kidolgozásával, a három lényeges alkotóelem, a tér, a fény és az idő azonosításával, amelyhez a szobornak olyan, fémlapokból álló geometrikus kivágásokkal kell rendelkeznie, hogy levegős, áthatolható legyen, azaz a „tér és az idő átjárhassa az alkotást”.⁴ Herbert Read *A modern szobrászat magyarul* című munkája 1968-ban jelent meg a Corvina Könyvkiadónál.⁵ Naum Gabo és Nikolaus Pevsner, az „áttört” térplasztika, a levegős szobrászat ekként is ismerhető volt szélesebb körben Magyarországon. Bár az örmény Jervand Kocsárt Read

¹ BOROS Lili: „Világunk tükre a művészet”. Összművészeti elv Dargay Lajos művészetének és művészetszervezői tevékenységének egri időszakában című előadás a Dargay Lajos a művész, a tanár, a művészetszervező elnevezésű konferencián az Eszterházy Károly Katolikus Egyetemen, Egerben, 2023. október 27-én.

² Venezia Biennale 1968. Kiállítási katalógus

³ Lux 9, Lux 6, Microtempi 29, Microtempi 33, Chronos 8, Prisma con 8 effetti, 1968. Biennálé katalógus

⁴ ARNAULD, Pierre: *Metamozis és „szoborelőadás”* = Nicolas Schöffer 1912–1992. Retrospektív. Szerk. ROCKENBAUER Zoltán, Bp., Műcsarnok, 2015, 22.; SCHÖFFER, Nicolas: *Le Spatiodynamisme*. Boulogne, Éditions Architecture d'Aujourd'hui, 1955

⁵ READ, Herbert: *A modern szobrászat*. Ford. KODOLÁNYI Gyula, Bp., Corvina, 1968

sem említi, a „nyitott szobrászatnak” – Henry Moore-t megelőzve – magyar, mégpedig kassáki forrásokból induló közvetett kapcsolata is volt Tamkó Sirató Károlyon keresztül. Ugyanakkor Kocsár még a dimenzionista manifesztum megszületését megelőzően közreadja *Festészet a térben* (*Peinture dans L'espace*) című manifesztumát és jut el a teltszobrászat egyeduralmát visszautasító nyitott szobrászathoz (*sculpture ouverte*), azaz a negyedik dimenzió, az idő plasztikába történő bevonásához Párizsban. Bár Kocsár 1936-ban a Szovjetunióba, Jerevánba tér vissza, majd „házája” aztán lehetetlenné teszi Párizsba való utazását, 1955-ben Sonia Delaunay rendez kiállítást számára, ugyanabban az évben, amikor Schöffer megjelenteti a térdinamizmusról szóló összefoglalóját. Dargay Lajos először 1967-ben jár Párizsban, a Velencei Biennálén pedig 1970-ben, a schöfferi és párizsi tapasztalatait megelőzően – még Vilt Tibor hétvégi óráinak szemléletében – nyitott szobrokat hoz létre, amelyek stílusban Kocsáréhoz állnak igen közel, mégis az a valószínűbb, hogy Henry Moore és Vilt közvetítésével történik a szemlélet kialakítása, és a dimenzionisták egyértelműen teoretizálják az idő bevonását a szobrászatba.

Major Máté figyelmét Schöffer hívja fel a moszkvai Dvizsenyije-csoportra, Major a tevékenységükről, a velük történő kapcsolatfelvétel és a dokumentumok közlése nyomán 1970-ben publikációt tesz közzé a *Forrásban*, amelyet a Nuszberggel való levelezésre, illetve a tőle kapott fotókra és dokumentumokra alapoz. Személyes találkozás Major és Nuszberg között valószínűsíthetően nem jött létre.⁶ (A levelezés arról tanúskodik, hogy személyesen egy építészhallgató vitt könyveket Majortól Nuszberg édesanyjához). Tehát Major Dvizsenyije-információi nem alapulnak az alkotások személyes megtekintésén, még az említett 1968-as kasseli *Documentán* sem.

Major említett írásában az 1962-ben alapított csoport törekvései közül kiemeli a kinetizmus elméletének kidolgozását, a szintetizáló szándékot: „A kinetizmus lényege három alapelven nyugszik: szintézis, szimmetria, mozgás”.⁷ „A kinetikus műben eme ágak (festészet, zene, film stb.) nem érzékelhetők különállóan és nincs önálló formájuk.”⁸ A szintéziselvű Nuszbergék a 60-as évek derekára már több kiállítással jelentkeznek Moszkvában és Leningrádban, majd Prágában és Zágrábban, támogatójuk pedig a repülőkonstruktőr Oleg Antonov. Az absztrakció

és a szovjet avantgárd „rehabilitációja” a Szovjetunióban is ennek az évtizednek a második felére tehető, amelyet Nuszbergék állami megbízásai is jeleznek. Fényszínházi előadásait követően ők dolgoztak a forradalom ötvenedik évfordulójának leningrádi ünnepségén (1966. október), részesévé váltak az állami szintű szovjet reprezentációnak. Ennek oka a Szovjetunió Vosztok-programja (1958–1964) és a kozmikusra vonatkozó kinetista esztétikai alapelvek találkozása volt (lásd Antonov-támogatás). Valószínűleg Major számára is felfedezésnek számított, hogy a keleti blokkban a kinetizmus ilyen jellegű támogatást kapott. A *Forrásban* megjelent cikk a leningrádi munka vázlatos leírását tartalmazza, valamint kiemeli annak színzenei részeit is. Az említett 1968-as kasseli *Documentán* a csoport Lev Nuszberg neve alatt vesz részt,⁹ majd Nürnbergben a *Konstruktív művészet: elemek és elvek* című elnevezésű kiállításon úgyszintén. A Dvizsenyije jelentős energiákat fektet a kapcsolatépítésbe: a hasonló irányban gondolkodó kazanyi Prometheus-csoporttal is ismeretséget kötnek, ugyanis 1967 januárjában részt vesznek Kazanyban a színzene problémáiról tartott szemináriumon, 1969-ben pedig Odesszában jelennek meg a *III. Színzene*-konferencián.¹⁰

Dargaynak Majoron keresztül lesz tudomása a Dvizsenyijéről, és valószínűleg rajtuk keresztül a Prometheus-csoportról is, de előbbiről Major cikkét követően több ízben zajlik tudósítás a magyar nyelvű sajtóban is.¹¹ A *Művészet* 1974/2. száma a zágrábi Kortárs Művészeti Galéria *Tendenciák 5. A racionális és az Irracionális a mai vizuális kutatásban* című kiállításáról (1973) számol be, amelyet a jugoszláv *Új Tendenciák* az op-artot, a kinetizmust és a konstruktivizmust kutató mozgalom rendezett. A komputerkutatás és a konceptművészet mellett a konstruktív kutatás szekciójába (a kritika írója szerint nem hozott sok újat) került a zágrábiak közül az egyetlen luminokinetikus Aleksandar Srnec, ahol a megmozgatott és megvilágított acélhuzalok változó grafikájú ábrát rajzolnak a mögöttük elhelyezett homorú tükörrre.¹²

Az 1976-os keltezésű *Tér, fény és idődinamika – Fényzene* című írása a kazanyiak részére készült összefoglaló – minden bizonnyal egyébként kiadatlanul maradt, mivel Major Dargay írását kísérő levelében azt kritikával illeti, és az átdolgozását kéri. A Dargaynál megjelenő idő (mozgás), fény és térbeliség szintézisteremtő jellege egybehangzik

⁶ MAJOR Máté: „Dvizsenyije” – Moszkva = *Forrás*, 1970, 6. sz., 61–65.

⁷ *Út a szintézis felé* című kiállítás, Komszomol Ifjúsági Klubja, Moszkva, 1964. Uo., 62., 64.

⁸ Uo., 65.

⁹ Uo., 64. A *Documentát Dokument* című nemzetközi kiállításnak nevezi.

¹⁰ Uo.

¹¹ A Prometheus-csoport vezetőjével, Bulat Galejevvel Dargay 1976 márciusában már levelezésben áll, Galejev Dargaynak írott levele ta-

núskodik erről; saját tevékenységükről publikációk küldését ajánlja fel, és kéri, hogy az említett László Sándorról, ha bármilyen információval rendelkezik, közölje vele. Ugyanezen évi levelezés Major Máté és Dargay között a kazanyiakkal kapcsolatos: „Szívesen vállalkozom arra is, hogy a kazanyiaknak küldendő kiadvány szövegét lektoráljam, és rövid bevezetőt írjak hozzá” – írja május 21-én. A Major–Dargay levelezést a Dargay Lajos Művészeti Alapítvány kezeli.

¹² (B-e): *Tendenciák 5 = Művészet*, 1974, 2. sz., 36–40., 37.

az 1979-ben magyar nyelven kiadott (eredeti angol nyelvű kiadása 1944) *A látás nyelve* című könyvvel, ahol Kepes a kinetizmus gyökerét a technikai fejlődés által megváltozott városi környezetben és az emberi mozgás felgyorsult mivoltában látja. Az „optikai zűrzavar”, a vilódzó fények, a fényforrások sokasága az emberi percepciót – Kepes szavaival – gondolkodást, látásmódot változtatják meg, ezért a statikus érthetatlenné válik.¹³ Mindezt erősíti a mozgókép és a televízió, amely „kölcsonös áthatast és az egyidejűséget” teszi lehetővé.¹⁴

A Dvizsenyije-csoporthoz visszatérve: a szóban forgó forrásdokumentum jellegét, számát illetően az alábbiak mondhatók el: a Magyar Építészeti Múzeum Major-hagyatékának Nuszberggel folytatott levelezését tizenégy Majornak és tizenegy Nuszbergnek írott levél és levélfordítás jelenti, ugyanis Major magyarul írta a leveleket, lefordította, illetve Nuszberg leveleit is magyar fordításban olvasta. A fennmaradt levelezés tehát magyar nyelvű, Nuszberg orosz leveleiből csak két darab található az anyagban, ezért a fordítás ellenőrzésére nem volt lehetőség. Ezenkívül folyóiratcikk-fordítások (néhány eredeti folyóirat-kivágattal), például Nuszberg Dvizsenyije-összefoglalója vagy Fotin *A kinetika első lépései* című orosz nyelvű újságcikkéhez készült fordítása és összesen hetvennégy fekete-fehér fotó (a Dvizsenyije kiállításairól, térplasztikáról, tagjairól a hátoldalon felirattal és magyar fordításukkal) található az anyagban. A Major–Nuszberg-levelezés háromévnnyi, havi-kéthavi rendszerességű levélváltást jelent.¹⁵

A Dvizsenyije (Mozgás) művészközösségről¹⁶ szóló legfontosabb dokumentumnak Nuszberg 1968 októberében készült *Rövid ismertetője* tekinthető. A tulajdonképpen manifesztumjellegű szövegben az ekkor nyolc tagot számláló csoport „kinetistának” nevezi magát, és kifejezi, hogy a művészetre úgy tekint mint az emberek közötti érintkezés eszközére. Ez sejteti az orosz avantgárd szellemének feltámadását, köztük legfőképpen visszatérést az orosz konstruktivizmushoz, illetve a malevicsi szuprematizmus elveinek a felélesztését. A szövegben a csoport működéséről is képet kapunk: a legidősebb tag, az akkor harmincegy éves Nuszberg a kinetizmusnak nem csupán gyakorlati, hanem elméleti kereteinek a kirajzolására és továbbfejlesztésére törekszik – már a technicizált világ változásainak megfelelően. 1968-ra tehát deklarálódik számukra az a szintézis, amelyet az 1964-es moszkvai,

Út a szintézis felé a művészetben című kiállítás¹⁷ vagy a performatív, emberi mozgás és fény-mozgó objektumok összetételén alapuló 1966-ban, Moszkvában megtartott *Metamorfózisok* című kinetista, dramatizált előadás elő meg.

Szintén Nuszberg küldi tájékoztatásul Major készülő cikkéhez a Kaszatkina E. – Orlova E. – Lehmisa A. által jegyzett írást *A „Dejsztvije”¹⁸ művészcsoport működése* címmel. A malevicsi elv kinetikai kibővítését tapasztaljuk ebben a szövegben, hiszen leírják, hogy egy olyan levegőben lebegő emlékművet terveznek, ami a város felett zene ütemére mozog, továbbá az alátámasztást a mágneses tér szolgálja (a makettek forgó „virágok”, alulról megvilágított acélsugarak, kinyíló lemezek zenei kísérettel). Ugyanitt írják le a Dvizsenyije három főtétele: 1. mozgás – a fő kifejezőeszköz a szerkezetek, emberek mozgása szerint, ehhez kapcsolódik a színzene; 2. szintetizálás – a televízió és a film eszközei, optikai hatások, valamint a világ kémiai és fizikai jelenségei: illatok, hőmérséklet, szél, gázok, folyadékok mozgása; 3. aszimmetria – a művészeti alkotás arányos belső szerkezeti elvét jelenti.

Mindezek alapján a Dvizsenyije-csoport tevékenysége a 20-as és a 30-as években megszülető kinetikus művészetben alapul, elődjeiknek tekinthetők Tatlin, Naum Gabo, Rodcsenko művészete, a Bauhaus, VHU TYEMASZ (Moszkva), GINHUK (Szentpétervár) körében megszülető művészi elvei. Az összes érzékszervre való hatás elve Schöffer tér- és fénydinamikus szerkezeteinek is fő szervezőeleme, ami tetten érhető például a *Liège-i tornyon* (1961).¹⁹ Major tehát a Dvizsenyijének azt a szakaszát ismeri meg, amely a 60-as években a Szovjetunióban feléledt avantgárd szellemről tanúskodik: a mozgás, a szintézis, a (belső) szimmetria alapelvei az op-art és a performatív műfajok esztétikájával találkoznak a fényfestés, tükröződő anyagok, holográfiák, pantomim, elektronikus zene, performanszok segítségével. A tér kinetikus, fény- és hangeffektekkal történő szervezése az általuk ismert Moholy-Nagy, Rodcsenko, Tatlin hagyományain és a Schöfferrel párhuzamos törekvésekből indul ki.

Az első, Majornak címzett levelében Nuszberg megírja, hogy Schöffer hívta fel a figyelmüket Majorra, bár Schöfferrel személyesen még nem találkoztak.²⁰ Hangsúlyozza, hogy nemcsak építészettel foglalkoznak, hanem meg akarják fogalmazni a világ pszichikai-esztétikai felfogásában végbement változásokat, új szimbólumokat, új jelrendszereket keresnek és fejlesztenek. A két hónappal

¹³ KEPES György: *A látás nyelve*. Ford. HORVÁTH Katalin, Bp., Gondolat, 1979, 203.

¹⁴ Uo.

¹⁵ A levelekben listázzák a küldeményeket a cenzúra miatt, így megbizonyosodhattak róla, hogy a teljes küldemény célba ért-e.

¹⁶ Moszkva, 1968. októberi keltezésű dokumentum. Magyar Építészeti Múzeum – Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ.

¹⁷ Archív fotókat közöl a *КИНЕТИЗМ* című katalógus. *КИНЕТИЗМ* 2016

¹⁸ Ez valójában a fordító hibája, a gyejsztvije oroszul tevékenységet jelent, a hangzásbeli hasonlóság miatti félreírás okán, a szöveg értelemszerűen a Dvizsenyijéről szól.

¹⁹ *КИНЕТИЗМ* 2016

²⁰ 1968. december 18. keltezésű levél

későbbi válaszelevelben Major már egy készülő cikket emleget,²¹ amihez fényképeket kér a csoport működéséről és egy olyan írást, amely a csoport elvi álláspontjait tartalmazza.²²

Az 1969. szeptember 26-án keltezett, Major Nuszberghez intézett levele fontos a témánk szempontjából, mivel tükrözi Major szándékát és törekvését, hogy a hasonló irányban dolgozó magyar művészek kis segítséget kapjanak szovjet társaiktól. Major a nürnbergi konstruktivista kiállításra hivatkozik, jelezve, hogy nálunk még mindig Kassák (akivel csak halála előtt került közelebbi barátságba) a legjelentősebb konstruktivista, az utolsó kiállítását ő nyitotta meg 1967-ben. Majornak egyértelmű szándéka a Nuszberggel való kapcsolattartás is, hogy elősegítse a magyarországi konstruktivizmus ügyét. Major szakmai érdeklődéséből (publikációiból, kutatásaiból) látszik, hogy a magyar származású külföldön élő művészek is szívügye – hazai reputációjukon koncepciózusan dolgozik, és a „valóban nagy konstruktivisták”, azaz Moholy-Nagy, Kepes, Kemény Zoltán, Vásárhelyi (Vasarely) Victor, Schöffer – utóbbiakkal folyamatosan kapcsolatban van, és jelzi az 1969-es készülő műcsarnoki Vasarely-kiállítást – mind külföldön futották be pályájukat.²³

1970 szeptemberében Nuszberg *A mi indulónk* című, a Dvizsenyije közreműködésével megvalósult, varioriskóprendszerű, több vászonra vetíthető filmpalakát moszkvai bemutatójáról tudósítja levelezőpartnerét – a szintéziselv gyakorlati megvalósítását tapasztalhatjuk. Az 1970. évi levelezések főleg küldeményekről, könyvekről, lemezekről szólnak, majd ismét a készülő cikkről. 1971 januárjában²⁴ Major megküldi a megjelent folyóiratcikket, és jelzi, kihagytak belőle nyolc fotóillusztrációt, ezért írni fog egy újat, és fotókkal együtt fogja közölni a *Magyar Építőművészetben*. A levelezés ezután áttér főleg a saját tevékenységükről való tudósításra, valamint a kinetikus művészettel kapcsolatos eseményekre: például 1972 januárjában Nuszberg írja, hogy Moszkvában lenne a IV.

Országos Konferencia, amely a művészetek szintézisével, a színzenével és a kinetikai művészettel foglalkozik, vagy 1971. június 28-án Major a magyar származású szobrászról, Amerigo Totról írt monográfiáját említi és elemzi Schöfferhez és Vasarelyhez viszonyítva: nem olyan saját teóriáját követő típus, mint Schöffer vagy Vasarely, inkább ösztönös, elmélet nélküli.

Az absztrakt/kinetikus művészet megismertetése, bemutatása és támogatása a szocialista Magyarországon nem csupán Major nevéhez köthető (ő a politikai erők felé is próbált közvetíteni), Vasarely egy Kassákhöz írt levelében így fogalmaz: „Biztos vagyok benne, hogy a szocialista államokat meg lehet győzni az abstract művészet autentikus voltáról. [...] Kassák műve az egyetlen, amely a fejlődés irányát jelezte és képviseli Magyarországon.”²⁵ Keveset lehet arról tudni, milyen tervei voltak Vasarelynek Magyarországon a reformidőszakot megelőzően.

A fentiek, valamint Dargay Lajos és Major Máté levelezése alapján bizonyos, hogy Dargay ismeri a 60-as évekre jellemző európai fényművészeti és színzenei törekvéseket. Erről tanúskodik a *Népújság* 1971. július 14-i számában szereplő cikk, amelyben meghirdeti a GRAV, Schöffer, a ZERO, a Dvizsenyije és a Prometheus fénykörnyezeteit.²⁶ A Prometheus-csoport vezetőjével, Bulat Galejevvel Dargay 1976-ban levelezésben áll,²⁷ Galejev Dargaynak írott levele tanúskodik erről, saját tevékenységükről publikációk küldését ajánlja fel, és kéri, hogy az említett László Sándorról, ha bármilyen információval rendelkezik, közölje vele. Ugyanezen évi levelezés Major Máté és Dargay között a kazanyiakkal kapcsolatos: „Szívesen vállalkozom arra is, hogy a kazanyiaknak küldendő kiadvány szövegét lektoráljam és rövid bevezetőt írjak hozzá.”²⁸ A már említett Dargay a *Tér, fény és idődinamika. Fényzene* című írása Tar Lőrincével együtt a kazanyiak részére készült. Tar a „bevezetőjében” rögzíti, hogy az ő szándékuk a képzőművészet és a zene szintézisének megteremtése. Szkrjabint, László Sándort és Schöffer balett-táncosokkal

²¹ 1969. február 26-i levél Major Nuszbergnek (oroszul is).

²² A *Magyar Építőművészetben* szeretne volna Major publikálni a cikkét, de az később meghiúsult. Azt hallotta, hogy előadásuk volt a Fészek Klubban, de csak utólag lett tudomása róla. Schöffer értesítette Majort, hogy nem tud a Szovjetunióba utazni, esetleg csak 1970-ben. 1969. szeptember 26-i levelében újból említi, hogy egy Fábán László nevű esztéta megelőzte őt a Dvizsenyije propagálásában, aki január 19-én a Fészek Klubban előadást tartott, de nem tudott elmenni.

²³ Major szerint itthon Gyarmathy Tihamér a legismertebb és legjelentősebb konstruktivista művész, de hivatalos kiállítási lehetőséghez nem jutott. A MÉM levelezési anyagában megtalálhatók 1969. szeptember 29. Major „Maksay László tanár úrnak” (a Képzőművészeti Gimnázium) tanárának írt sorai: megköszöni, hogy informálta Nuszberg tevékenységéről, és megírja, hogy most már tíz hónapja gyér levelezésben van vele. Maksay válaszelevelében jelzi, olvasta a *Valóság* 1969/7 számában megjelent cikket, és felhívja a figyelmét, hogy Nuszbergék az az évi Nürnbergi Biennálén is szerepeltek.

²⁴ Az orosz változat is megvan, oroszban a dátum kézzel módosított: február 5. Ez a magyar nyelvű levél és a fordítás között eltelt idővel magyarázható.

²⁵ BÓDI Lóránt: *Megszelídített modernizmus. A nyugati képzőművész-emigráció kultúrpolitikai szerepe a Kádár-korban = A kettős beszéd innen és túl. Művészet Magyarországon 1956–1980.* Szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor, TURAI Hedvig, Bp., Vince, 2018, 179–189., 188., 8. lábjegyzet

²⁶ Paksi Endre Lehel és ennek megfelelően az MTESZ-MIE ISZ (1974–1979) és KINETEAM (1980–1985) kapcsán felsorolja az ismert mérnök-művész csoportokat, a GRAV-ot, a holland Nult, a Gruppe ZERO-t, az Ehnét, az USCO-t, a Dvizsenyijét és a kazanyi Prometheus-csoportot. PAKSI Endre Lehel: *Luminokinetikusok a népköztársaságban. Az MTESZ-MIE ISZ és a KINETEAM nyomában = Műértő*, 2017. december – 2018. január, 10–11., 10.

²⁷ 1976. március 4. Dargay Lajos Művészeti Alapítvány

²⁸ 1976. május 21. Dargay Lajos Művészeti Alapítvány

történő koprodukcióját említi, hivatkozik „csoportunk tagjaira”, akik képzőművészek, építészek, szobrászok, festők, aktív zeneművészek, valamint: „csoportunk első kiállításán már történtek kísérletek Dargay Lajos mobiljainak zenével való vezérlésére”. Feltételezhető, hogy Major a Dvizsenyije-csoport tevékenységének ismertetésével és terjesztésével közvetlen hatással bírt mind e szövegre, mind Dargay és körének, a „magyar kinetikusok” kialakítására – erről tanúskodik az MTESZ iparesztétikai szakosztályaként működő egri kinetikusok kiállítása.

A Dargay-életmű szegmenseit feldolgozó szakirodalom rendre a Major–Dvizsenyije kapcsolat fő dokumentumának a *Forrásban* közölt bemutató-elemző írást tekinti. Paksi Endre Lehel azt írja, hogy Major Máté Schöffernak köszönheti a Dvizsenyijével való ismeretséget.²⁹ Schöffert hazai reputációját leginkább az 1968-as kiállítása hozza meg, amelyben Major Máténak nagy szerepe volt, és az 1969-es párizsi látogatásáról publikációt közöl a *Valóság* folyóiratban.³⁰ Paksi, aki a luminokinetika terminus meghonosodását és annak hazai reputációját vizsgálja, úgy értékeli, hogy Major az első, aki pozitívan nyilatkozott a fényszobrokról, és 1970 környékére tehető a hazai értékelésben véleményváltozás, amelyet Bajkay Éva 1968-as és 1970-es írásával szemléltet.³¹ Arról hogy Dargay miként és milyen fényben látja a Dvizsenyije működését, a Dargay–Major-levelezés tanúskodik. Pontosabban szólva, Major tájékoztat, kapcsolatot generál. A tájékoztatás a csoport működési alapelveire is kitér, és ezek tükröződnek Dargay későbbi megnyilvánulásaiban. Tekintve azt, hogy Dargay formafelfogása alapvetően egy figuratív, késő modern plasztikai szemléleten alapul, a konstruktivizmus szemlélete felé nem egy „immanens” anyagi-formai kísérletezés révén jut el, hanem a schöfferi kapcsolat viszi ebbe az irányba. Dargay biográfiáinak fontos eleme – sokkal kevésbé hangsúlyozott, mint az egri tanárképzésben eltöltött évek – a Vilt Tibor és Schaár Erzsébet műhelyben eltöltött időszak,³² amely inkább közelíti a fiatal szob-

rászt az École de Paris – Alberto Giacometti és Constantin Brâncuși –, valamint Henry Moore szemléletéhez. A művész zeneszerző fia, Dargay Marcell a fentebb említett tanulmányában azt írja, hogy Dargay 60-as évekbeli alkotásaira Giacometti hatott, hozzáteszem, hogy Jean-Paul Sartre mentén elhíresült egzisztencializmusnak megfelelően, „kozmosz magánya”,³³ az ember létválságának gondolata volt hatással, ami plasztikában erős redukcióval fejezhető ki. Brâncuși művészete sem a szerkezeti visszabontás és redukció mentén érzékelhető, hanem a természetes formákban fellelhető geometrizmus és szerkezetesség megragadása folyamán – amely talán igazolja a hazai terminológia egyik fázisát az absztrakt terminus – ideológiai indoklottságú – kerülését Haulisch Lenke cikkében.³⁴ Ezért érdemes az absztrakcióvita fényében vizsgálni az adott kérdést, amelyből kiderül, hogy Dargay Lajos konstruktív szemléletre való rátalálása az absztrakció 60-as évek végi – politikai – elfogadásának időszakára tehető. A mérnök-művész bauhausi és orosz konstruktivista gondolatának hangsúlya nyilván Major építészeti tájékozottságából és szemléletéből, illetve a Nuszberggel folytatott levelezés is főként Vasarely, Schöffert és Amerigo Tot jelentőségének hangsúlyozásából fakad.³⁵

A II. világháborút követően Magyarországon a 60-as évek tehető az absztrakció rehabilitálására, amelyet a szakirodalom hagyományosan a Victor Vasarely 1968-as budapesti látogatása, majd kiállítása, valamint ezt megelőzően a Passuth Krisztina által rendezett *Modern francia grafika* című absztrakt alkotásokban túltengő tárlat alapján értékeli.³⁶ Mindez annak az 1965–1966-ra tehető lassú olvadásnak a következő stációja, amely során a nonfiguratív, konstruktív művészet itthon is fogadtatásra talál. Ebbe illeszkedik Major közvetítésével a nemzetközi párhuzamos törekvésekről való információszerzés, amely a mérnök-művész és a szintetizáló elv megszilárdításához járult hozzá Dargay Lajos művészetfelfogásában.

²⁹ „Major Máté a *Forrásban* a moszkvai Dvizsenyije vezetőjével, Lev Nuszberggel folytatott levelezését közli a csoport működéséről.” PAKSI Endre Lehel: *Dargay Lajos szerepe a luminokinetika magyarországi elterjedésében = Vele haladt a kor? Tanulmányok és munkalapok Dargay Lajos alkotói világához*. Szerk. KRISTON-VÍZI József, Bp., MMA MMKI, 2025, 51. Major valójában nem a levelezést közli, hanem a levelezésük alapján – mivel személyesen nem találkoztak – bemutatja a csoport működését.

³⁰ MAJOR Máté: *Franciaországi útjegyzet – művészetről = Valóság*, 1969, 7. sz., 73–80.; Idézi PAKSI: i. m. (2025), 49.

³¹ BAJKAY Éva: *Schaár Erzsébet = Művészet*, 1970, 9. sz., 26–27., 27.

³² Erről lásd bővebben DARGAY Marcell: *Triptique – három fejezet Dargay Lajosról = Vele haladt a kor? i. m.* (2025), 80–81.

³³ Uo., 81. Itt a szerző ezek alátámasztására a *Fekvő alak* (1963), a *Kis*

harcos (1964) és a *Lebegő formák* (1965) című művet említi. A vizuális összekapcsolást a 70-es években keletkezett montázsok szemléltetik (például: *Homokóra*, fotómontázs, 1970-es évek).

³⁴ Paksi a luminokinetika és a konstruktív-absztrakt-kinetikus fogalmak használatát vizsgálja folyóiratokban és a korszak írásos megnyilvánulásaiban. Uo., 54.

³⁵ Major Máté Lev Nuszbergnek írt, dátum nélküli (minden bizonnyal 1970 elején kelt) levele a Magyar Építészeti Múzeum – Dokumentációs Központ gyűjteményéből.

³⁶ BÓDI Kinga: *Papíron szabad. 20. századi modern művek szerzeményezése 1958 és 1968 között a Szépművészeti Múzeum Grafikai Gyűjteményében = Keretek között. A hatvanas évek művészete Magyarországon (1958–1968)*. Szerk. BORUS Judit, Bp., Magyar Nemzeti Galéria, 2017, 126–151., 148.