

Kusler Ágnes – Szeredi Merse Pál

ÁTTŰNÉSEK

A DERKOVITSI PIKTÚRA A KORTÁRS FOTOGRÁFIA TÜKRÉBEN – ÉS VISZONT¹

Derkovits Gyula (I. tábla) *Halas csendéletével* azonos évben készült a festőnél alig öt évvel idősebb, azonban egzisztenciálisan jóval nagyobb biztonságnak örvendő Pécsi József *Hal citrommal* címen ismert fotográfiája.² (IV-V. tábla) A motivikus és kompozicionális hasonlóság első pillantásra megkapó – egy a kevés Derkovits mű közül, melynek fotóval történő *partikuláris* megfeleltetésére példát is találunk a szakirodalomban.³ A hal kecsegtető művészi matéria: a fény játéka pikkelyein éppoly érdekesnek mutatkozhat a fotográfus, mint a festő szemében.⁴ Ezen felül a beállítás

¹ Jelen tanulmány a 2013. március 19-én megrendezett *Derkovits-szimpozium* keretében azonos címmel tartott előadásunk kibővített, átdolgozott változata. Kutatásunk szorosan kötődik a Bakos Katalin és Zwicl András által jegyzett, a Magyar Nemzeti Galériában 2014-ben *Derkovits Gyula és kora* címmel megrendezésre kerülő kiállításához, melynek termeiben a kortárs műalkotások mellett a korszakban készült fotográfiák is szerephez jutnak majd. A probléma feltérképezésében, valamint a koncepció körvonalazásában nyújtott segítségüket ezúton is köszönjük.

A tanulmányhoz tartozó képtáblákat – terjedelmi okokból – két részletben közöljük. Az I-XVII. tábla az *Enigma* jelen számában, a XVIII-XXXIV. tábla pedig a következő számban található meg.

² Derkovits Gyula felesége, Dombay Viktória *Mi ketten* címmel írt memoárkötetének gyakorta idézett passzusa a *Halas csendélet* első változatának keletkezési körülményeit a következőképp mutatja be: „1928 márciusában egy este füstölt halat vettem vacsorára. Az asztra tiszta konyharuhát terítettem, elhelyeztem rajta a tányérokat, a kést és a halat. A hal pikkelyei a füstöléstől patinásan aranylottak a lámpa fényében. Gyula megbűvölten nézte és a szemén már láttam, hogy komponál.” Derkovits Gyuláné [Dombay Viktória]: *Mi ketten. Emlékezés Derkovits Gyulára* [1954]. 2. jav. kiad. Budapest, 1977. 54. – Teljesen szubjektív benyomásunk alapján úgy véljük, hogy a *Mi ketten* műalkotások keletkezési körülményeit leíró „képtörténetei” nagyobb részben születhettek a már elkészült műalkotások, mint a szerző emlékei alapján. A *Mi ketten* szövege alapvetően „újravolvasásra” szorul, ezzel kapcsolatban vö.: Molnos Péter: A Nyolcak tagjai a bíróság előtt. *Enigma*, 18. 2011. no. 69. 134-147.

³ A fotótörténeti irodalomban az egyetlen példa. Ld.: Haulisch Lenke: Pécsi József életműve. *Fotóművészet*, 13, 1970, 3. 46-47. – Valamint: „Lehet, hogy Derkovits festménye hatott Pécsire, lehet, hogy mindketten ugyanabból a forrásból merítettek.” Simon Mihály: *Összehasonlító magyar fotótörténet*. Kecskemét, 2000. 143. – Talán az 1970-es évek elején csábítónak tűnhetett Pécsit Derkovits mentén pozicionálni?

⁴ Talán teljesen véletlen egybeesés, de Derkovits gyermekkorának néhány epizódját felidéző – éppen az 1920-as évek végére datálható – kéziratos visszaemlékezésében is megjelenik a hal-motívum. A halasasszony megáll a család portája előtt, s kiteríti a halakat kendőjére, melyek beleégtek emlékeibe:

szinte magától adódik – azonban a két kép között mégis szubsztanciális különbségek fedezhetők fel. A hal citrommal: ínycenc fogás, mely a delikát műtermi beállítást követően tán nem is emberi gyomorban végezte. Ezzel szemben a hal a Derkovits házaspár asztalán, amely helyett, miután „modellé” vált, sós, paprikás kenyér a vacsora: a munkás-lét jelképes közhelye, a szegény ember eledele.⁵ Összevetésük mégsem parttalan. A kutya vacsorája és „a kutya vacsorája” két pólust jelöl ki – talán az adott évben a két legeltérőbbet –, amely mentén a motívum a művészi képpalkotás eszközeivel feldolgozható. Nem formai, hanem sokkal inkább *feldolgozási* különbségre mutat rá – amely gondolatmenetünket is tovább gördíti.

A számtalan felmutatható hasonló kompozíció közül ragadjunk ki egy újabb ikonikusát: Lengyel Lajos fotográfiáját a *Munka* Kassák Lajos által összeállított *fotókönyvből* – *A mi életünkéből*. (VI. tábla) A durva szöveten nyugvó, csuklóban elvágott kézfej görcsösen, s mégis élettelenül szorítja az apró halat. A „vacsora” itt még erőteljesebben asszociatív, a létért folytatott fájdalmas küzdelem szimbóluma – hasonlóan a kenyérhez Derkovitsnál (*Éhesek télen*, XXIII. tábla; *Kenyerért*, IX. tábla). Noha a beállításban egyértelmű hasonlóságot nem találunk, a – kimondatlanul is szembeötlő – gondolati kapocs sokkal szorosabb szálakkal fűzi egymáshoz e két művet, mint Pécsi fentebb említett fotóját. Lengyel 1938-ban készítette következő halas csendéletét: szokatlan – jelen esetben vertikális – elrendezés, valamint plasztikusan meggyűrt alap jellemzi. Kétségtelenül őszintébb *Derkovits-hommage* – talán még a festmény előképként történő felhasználását is feltételezhetjük. (XVII. tábla)

A fentebbi példa nyomán egy számos kérdést gerjesztő problémakör bontakozik ki, melyet Körner Éva először 1968-ban publikált Derkovits-monográfiájában részben már felfejtett. A tanulmányon végigvonul az előképek és párhuzamok felmutatásának igénye, így a művészettörténész saját elvárásának tesz eleget, mikor az 1930–1934 közötti periódus műveit elemző fejezet bevezetőjében felhívja a figyelmet arra, miszerint „Derkovitsnak utolsó korszakában a kortárs magyar festészetben nem [...] volt rokona,” azonban „triviálisabb-brutálisabb ábrázoló művészeti ágakban annál inkább.” Körner természetesen a fotográfiára utal, pontosabban véve a múlt század éppen ezen éveiben ébredező szociofotóra, mely nem csak, hogy „ugyanahhoz a nyersanyaghoz nyúlt, mint Derkovits,” de egyúttal „az értelmezés igénye” is nagyon hasonlóvá tette alkotásaihoz. A fotósoknak és a festőknek „nemcsak témaválasztásuk vágott gyakran egybe, de kompozicionális megoldásaik is bámulatosan egyeznek.”⁶

Jelen tanulmány célja, hogy a festő életének utolsó négy évére koncentrálna feltárja és rendszerbe foglalja a Körner által egy rövid bekezdésben már felvillantott lehetőséget: Derkovits művészete és a kortárs fotográfia párhuzamba állítását. Hangsúlyozandó, hogy bár dokumentálható kapcsolatról, illetve hatásról – sem közvetlen, sem pedig közvetett tekintetben – nem beszélhetünk, egyetlen, a két világháború

„Alighogy elment a halasasszony s képzeletem napfényében még ott ficzkádoztak az ezüstszínű halak...” Az emlékirat kiolvasását ld. az *Enigma* jelen számában.

⁵ Derkovitsné 1977. i. m. 54.

⁶ Körner Éva: *Derkovits Gyula*. 2. átdolg. kiad. Budapest, 1971. 175.

között alkotó képzőművészünk sem alkalmasabb egy ilyen jellegű összehasonlításra, mint Derkovits. Legjobb tudomásunk szerint munkamódszeréhez nem tartozott hozzá fotográfiai előképek felhasználása, valamint arról sincs információnk, hogy fotókiállítást látogatott volna. Körner Éva két példát említ írásában: Escher Károlyt, valamint a *Munka-kör* fotográfusait.⁷ A két példa kijelöli a vizsgáldóság főbb irányait, egyrészt az illusztrált sajtó, másrészt az avantgárd által befolyásolt korai szociofotó irányában – s a felfedezhető *áttűnések* mégis indokoltta tesznek egy koncentráltabb analízist. Ahogyan azt már a bevezető elemzés esetében is jeleztük, célunk nem kizárólagosan a *formai* egyezések regisztrálása, hanem olyan vizuális párhuzamok keresése, melyek *gondolati* síkon is analógok a derkovitsi piktúrával – melyekben a szociális téma feldolgozásakor a festőhöz hasonlóan „indulat és ráció” küzd egymással.⁸

Derkovits életének és művészetének utolsó négy évét a szociális érzékenység, a társadalom periferiáján élők gondjainak-bajainak vizuális leképezése, valamint képzőművészeti feldolgozása határozta meg. Programja már 1927-es *Ernst Múzeumbeli* kiállításának katalógusába írt *ars poeticájából* is kiolvasható,⁹ azonban az erősödő gazdasági válság, a munkanélküliség és az anyagi, erkölcsi kiszolgáltatottság őt magát is állandó szorongásban tartó látványa Derkovitsot véglegesen „értékrendszerének újjáalakítására” készítette. Az 1930. szeptember elsején tartott nagy munkástüntetés, valamint az egy évvel későbbi személyes tragédiája, a kilakoltatás és elítéltetés egyaránt katalizátorként hatottak.¹⁰ Korábbi formakincsét és témáit hátrahagyva új, járatlan útra lépett: alámerült, „magának és osztályának, a társadalom szenvedő részének sors szabta életkeretében.”¹¹ Képein „nem harmonikus szépségű emberpéldányok, hanem elnyűtt proletáraszonyok, munkanélküliek” szerepelnek,¹² melyek mégsem egyéni sorsukat jelenítik meg. Célja a tipizálás, a szimbólumkeresés,¹³ az „egyedi”

⁷ Életműüket áttekintve megállapítható egy újabb, a közvetlen kapcsolatnak még a lehetőségét is kizáró tény – miszerint felvételeik sok esetben nem is kerültek közönség elé Derkovits halálát megelőzően.

⁸ Körner 1971. i. m. 174.

⁹ „Festészetemet minden illuzionisztikus elemtől megszabadítani akarom, mert szerintem csak úgy jöhet létre egy erős festészet, ha tisztára festői formákkal dolgozunk és festjük az élet jelenségeit mindenhol, hogy mentül intenzívebben tudjuk magunkat kifejezni. Össze kell kötni a képzőművészetet a mondanivalóval, mert az embernek biztosan van közölni valója. Mint festőnek és mai embernek érzem, hogy kötelességem az életünk és társadalmunk jelenségeit maradék nélkül kifejezni. Azt hiszem, hogy teljesítem is ezt, mikor az aktualitásokat tudomásul veszem.” *Az Ernst-Múzeum kiállításai. XCI. csoportkiállítás (Derkovits Gyula, Molnár C. Pál, Rauscher György, Simon György János, Cselényi Walleshausen Zsigmond festőművészek és Kósa Mária szobrászművész)*. A kiállítást rendezték: Ernst Lajos, Lázár Béla. Budapest, 1927. 7.

¹⁰ „Derkovits mikrovilágában [...] kulminációs pontként élt tovább a[z] [...] egy halálos áldozatot és sok tucat sérültet eredményező tüntetés.” Molnos Péter: *Derkovits. Szemben a világgal*. Budapest, 2008. 54.

¹¹ Körner 1971. i. m. 202.

¹² Uo., 222.

¹³ Vö.: Várkonyi György: „Hagyomány” és „lelemény”. Archetipikus elemek Derkovits késői korszakának kompozíciós megoldásaiban. *A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve*, 40. 1995. 185–210.

alapján „az egészre vonatkozó igazságok, törvények megállapítása.”¹⁴ Monográfiusa véleménye alapján tehát „nincsenek spontánul kínálkozó modelljei,” hanem „ismétlődő típusai” vannak, melyeket „társadalmi szerepük szerint” alakít.¹⁵

Nézetünk szerint azonban mégis felfedezhető az „egyedi” a tárgyalt korszak alkotásaiban. Nem csak a spontán rajzokon, de az esetenként kompozíciós vázlatok sokaságán kiérlelt festményein is érezhető egyfajta „impresszionisztikus” hatás: az első pillantás tétova bizonytalansága.¹⁶ Festményei ilyen értelemben fotografikusak: a montázs-technika alkalmazásával a valóság mozaikdarabjaiból kompilált pillanatsfelvételek.¹⁷ Derkovits *valós* látványt hoz létre, viszont az ábrázolt pillanatot saját szimbólumrendszerének alárendelve tipizálja. Megváltozott szempontrendszerének egyik legszembevetőbb manifesztációja képein a *nézőpont* lejjebb ereszkedése.¹⁸ 1927-es főművén, az *Uccán* (II. tábla) még távolságtartó felülnézetből ábrázolja Budapest forgatagát – 1930-ban azonban már a város utcáit rója.¹⁹ Vászrát is szemmagasságba helyezi, melyen mintegy kultúranropológiai indíttatású portyáinak élményeit formálja kompozícióvá. Az *Uccán* referenciaként felsorakoztatott karakterek a festő későbbi szimbolikus mikrokozmosza „állandó társulatának” tagjai, akik „szociális fordulatát” követően saját történetük főszereplőivé válnak. A polgárság és a munkásosztály jellegzetesség formált karakterei *premier plán* elevenednek meg, majd darabokra szakítva integrálódnak a festő „síkra vetített” valóság-montázsába. A művész fotografusi látásmódja és az objektíven keresztül megörökített valóság-szegmens között azonban alapvető különbség mutatkozik. „A fotó, természete révén, szoros kapcsolatot tart a pillanatonként változó valósággal” – írja Hevesy Iván Derkovits halálának évében – s így „nehezen tudja azt jelképes értelművé sűríteni.” Általában „meg kell elégednie a tünetek, jelenségek képszerű konstatálásával, leszögezésével,” explicit „szociális tartalmat csak bizonyos motívumoknak a képben való kihangsúlyozásával” tud kifejezni.²⁰ A fotográfusnak nincs lehetősége a pillanatképek drámai *sűrítésére*, kompozitá alakítására. Hevesy felismerése nyomán két út áll előtte: vagy az események sodrát követve rögzíti a valóságot, vagy a spontaneitás látszatát feladva szimbolikussá komponálja felvételét mondanivalójának hangsúlyozása érdekében.

A – Körnernél Escher személyébe sűrített – sajtófotó és Derkovits fotografikus látásmódban fogant képeinek összehasonlítását érdemes a művész fordulatának egyik legfontosabb momentumát megörökítő műveivel kezdeni. A nagy munkástüntetésről

¹⁴ Körner 1971. i. m. 202-203.

¹⁵ Uo., 280.

¹⁶ Vö.: „Az ihlető bizonytalanság, az értelmezés termékeny zavara, Derkovits műveinek egyik utánozhatatlan erénye.” Molnos 2008. i. m. 58.

¹⁷ Molnos Péter a filmes montázs (Eisenstein) látásmódbeli rokonságát említi. Uo., 56.

¹⁸ Vö.: Körner 1971. i. m. 203.

¹⁹ A *Mi ketten* írója az Újpestről a belvárosba történő visszaköltözés kapcsán említi, hogy Derkovits a Munkácsy utca körül gyakorta tett kimerítő, hosszú sétákat – mely akár a korábbi évekre is érvényes lehet. Derkovitsné 1977. i. m. 81-82.

²⁰ Hevesy Iván: *A modern fotóművészet*. Budapest, 1934. 63.

készített, a Dózsa-rézkarcolokhoz hasonlóan *horror vacui* megfogalmazott rajzaiból egy mentális képekből előhívott riportázs áll össze. A nap eseményeiről a sajtóban megjelent felvételek között nem találunk Derkovits rajzaihoz hasonlóan drámai erejűt. (VII–VIII. tábla) Nézópontja sokkal közelebbi, mint a riportereké. A megélt borzalmak emlékképei fotografikus fókusszal elevenednek meg papírján – egyenesen az események epicentrumában áll. A hatalom elnyomásának áldozatát kegyetlen verizmussal megjelenítő *Kenyérért* kompozíció első változatán kiválóan egyesül a pillanatfelvétel-jelleg és az erőteljesen szimbolikus tartalom. A kép egy konstruált pillanat emlékműve. Mintha a tüntetők és a csendőrök összecsapásának káoszában menekülve a földre tekintő szempáron keresztül látnánk a soha el nem feledhető tragédiát, melyet egyúttal – az elnyomást megjelenítő, statikusan álló katona alakjával, valamint a lázadás okaira utaló kenyérrel kiegészülve – időtlenné is alakít a művész. (IX. tábla) A tüntetés egyetlen, jól ismert halottja Darnyik János volt, akinek élettelen testét elhagyatottan megörökítő felvétel feltehetően amatőr fotóstól származik, nem jelent meg a kortárs sajtóban, azonban a reális viszonyokat kiválóan dokumentálja. (X. tábla)

A motívikus és eszmei rokonság Derkovits képeivel a korszak sajtóban megjelent fotográfiáin alapvetően nehezen kérhető számon. Az elsődlegesen a szórakoztatás céljait szolgáló illusztrált sajtó áttekintését követően megállapítható, hogy a publikált szociális témájú felvételek száma elenyésző.²¹ Albertini Béla a *Pesti Napló Képes Mellékletével* kapcsolatos megjegyzése általánosítható: a magazinok „az amerikai színésznők, a formás lábak, a bájos úrigyerekek gyakori bemutatásától kezdve a népies-romantikus Magyarország-kép tolmácsolásán át a műszaki és technikai újdonságok, valamint a sport és a divat népszerűsítéséig” mindent vállaltak.²² Az általában a munkásosztály mindennapjaiból vett, a fotóriporter által képalírásokkal ellátott felvételek csak ritkán lépnek túl a merő illusztráció szintjén. Amennyiben mégis, úgy az politikai célok szolgálatában történik – melyre mindkét irányból ismert kilengés. A *Nemzeti Újság* képes melléklete, az 1930-ban indult *Nemzeti Magazin* Wallner Viktor munka *hiányában* – s nem ahelyett – az utcán fekvő szunyókáló targoncásról készített fotóját – cigarettázó amerikai építómunkások mellett – *Dolce far niente* képalírással közölte.²³ A proletár-otium ellentétes felhanggal jelenik meg az idejét olvasással töltő kubikus képén, Kárász Judit interpretációjában – mely akár Derkovits *Nemzedékek*-motívumát – művelődés – is megidézheti. (XVIII. és XXXIV. tábla)

A szociális fotográfia baloldali propagandának alávetett alkalmazásának leglátványosabb példája Szélpál Árpád hatalmas életműve, melyet a *Népszava* 1929-től

²¹ „Az érzelmileg közönyös, magán az emberen kívül álló fényképi emberábrázolás olyan roppant erővel uralkodik a magyar fényképezésben, hogy a szociofotó alig mer jelentkezni.” Hevesy Iván: *A fényképezés nagy mesterei. A fotóművészet 100 esztendeje*. Budapest, 1939. 129. – A sajtóban megjelent, átfogó jelleggel szociofotóként értékelhető összeállítások teljességre törekvő, kronologikus feldolgozását ld.: Albertini Béla: *A magyar szociofotó története a kezdetektől a második világháború végéig*. Kecskemét, 1997. 31–100.

²² Albertini 1997. i. m. 43.

²³ *Nemzeti Magazin*, 1930. július 6. 16.

kezdve majd egy évtizeden át heti rendszerességgel közölt. Derkovitshoz hasonló szociális érzékenységgel kereste témáit, azonban ellentétben a művésszel, célja nem azok szimbolikus feldolgozása volt. Akut problémákat dokumentált: a nyomort, a kiszolgáltatottságot, a rendszer szociális igazságtalanságait. Az ellenzéki laphoz méltóan nyers és fanyar hangvételű riportjai mellett közölt felvételei az írárok sokk általi nyomatékosítására szolgáltak.²⁴ Szélpál igazi tehetsége abban állt, hogy szinte minden témában meglátta a *nyomorúságot* – felfogása ellentétes Derkovitséval. Hosszabb indoklás helyett álljon itt egy összehasonlítás a tüntetés évéből. A város tele világháborús rokkantakkal: béna, vak, végtagjukat veszített katonákkal. Míg Derkovits az *Ismeretlen katonán* összetett szimbólumrendszer középpontjába helyezi a kiszolgáltatott hőst, addig Szélpál november 1-jén *élő halottak* címmel közöl róluk – anti-milicista propagandára kifuttatott – riportot.²⁵ Egy kései interjúban egyértelműen elhatárolta magát a szociofotótól: „a valóságot fényképeztem [ami] nem »modell«, hanem »anyag«” – azaz több, mint közömbös.²⁶

Témáját tekintve még két – áttételes – *áttűnés* Derkovitscsal Szélpálnak a megyeri strandról – ahol a *Mi ketten* tanulása szerint a művész és felesége az újpesti nyarakat töltötte –, valamint a Duna-parti dinnyeszezonról készített riportja.²⁷ Jellemző, hogy Szélpál az ingyen-strandot a világ legszörnyűbb helyeként, a dinnyét pedig legnyomorúságosabb eledelként mutatta be. Derkovitsék is gyakorta jártak a rakparton: a helyszínen készített vázlatok alapján festett *Dinnyeevő* kompozíciója pedig kísértetiesen hasonlít Rédner Mikós éppen *szalonnázó munkására*. (XV–XVI. tábla) Körner értelmezésében a *Dinnyeevő* a „degradáció mélypontja,” Derkovits 1932-ben formálódó programjának, a „megalázott nincstelenség” és a „munkában kiteljesedő emberség” szembeállításának egyik főműve.²⁸ A lépcsőkre roskadt munkás József Attila-i alakja fotók sokaságán látható – alapvetően a szociofotó egyik toposza, melyet a *Mi életünkől* válogatásában Frűhof (később Gönci) Sándor dokumentált. Együttal ő az, aki élményei alapján a jelenség okait is bemutatja, 1930-ban a *Munkában* megjelent *Munkásfotó* című írásában.²⁹ A városi nincstelen, koldus, kubikus elvesztette büszkeségét, hétköznapi – többnyire statikus – élethelyzeti bármelyikében fotózható, hiszen az utcákon már közszemlére tette nyomorát. Ezzel szemben a telepek, nyomortanyák lakói bizalmatlanok, a hivatalos szervektől, az újabb kilakoltatástól való félelmükben elkergetik az életük dokumentálását megkísérlő fotográfust.³⁰

²⁴ Riportjai nem mellékletként, hanem az újságba integráltan jelentek meg, rossz minőségű klisékről nyomva. Formanyelve lehetett bár haladó, az esztétikai érték mégis alulmaradt a politikai agitációval szemben. – Bővebben ld.: Albertini Béla: *Szélpál Árpád, a szociofotós*. Kecskemét, 2005.

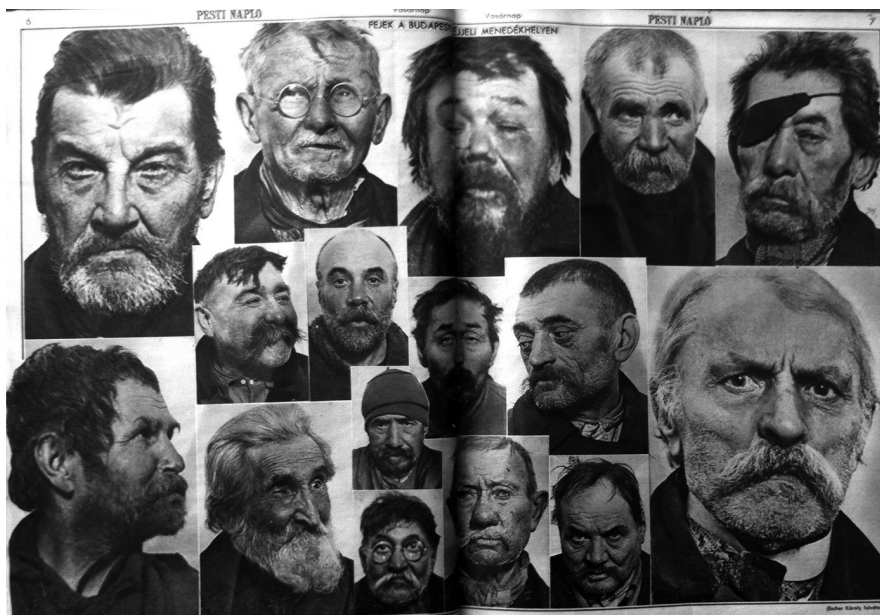
²⁵ Szélpál Árpád: *Élő halottak*. *Népszava*, 1930. november 1. 10.

²⁶ Valamint: „a fényképezőgép ugyanazt a hivatást töltötte be a kezemben, mint a toll.” Ld.: Albertini Béla: *Levél-interjú Szélpál Árpáddal*. *Fotóművészet*, 26, 1983, 2. 10.

²⁷ Derkovitsné 1977. i. m. 55. – Szélpál Árpád: *A megyeri strand*. *Népszava*, 1930. augusztus 10. 10.; Szélpál Árpád: *Dinnyeszüret a Dunaparton*. *Népszava*, 1931. augusztus 2. 10.

²⁸ Körner 1971. i. m. 196.

²⁹ Frűhof [Sándor]: *Munkásfotó*. *Munka*, 3. 1931. no. 19. október, 525–526.



1. Escher Károly: *Fejek a budapesti éjjeli menedékhelyen*, 1932. Repr. *Pesti Napló Képes Melléklete*, 1932. 01. 24. 6–7. © HUNGART

Derkovits, mivel nem a polgársággal, hanem a proletariátussal vállalt osztályközösséget, a riporterek objektívjének *túlsó oldalára* került. Legismertebb portréja Escher Károlytól származik 1931. augusztusából, mikor az *Est-lapok* szerkesztőségénél Mihályfi Ernő az „éhen halt művész” mítoszát megalapozó első riportját készítette a festővel.³¹ A felvétel tökéletesen példázza felvetésünket. A riportter ugyanazzal az igénnyel készíti el az újonnan a bulvársajtó felkapottjává előléptetett, éhező, kilakoltatott, a törvény által sújtott művész arcképét, ahogyan fél évvel később megjelent riportjában a budapesti éjjeli menedékhely lakóinak „fejeit” tárja a *Pesti Napló Képes Mellékletének* olvasói szeme elé. (I. tábla és 1. kép) A kilakoltatások helyszíni szemléje Escher számára több esetben is kiváló témát szolgáltatott. Egy

³⁰ Érdemes megjegyezni, hogy Gyagyovszky Emil valamint Escher Károly híres riportjai a budapesti nyomortelepekről legnagyobb számban *razziák* alkalmával készültek!

³¹ „Ahogy beszél, [Derkovits] szemei hol kiugranak, hol meg mélyen sülyednek vissza nagy sötét gödrükbe. Homloka sárgán fénylik, az arcát ilyen megkínzottan örökíti meg a fényképezőgép, amint panaszkodása közben észrevétlenül kattán a lencse zárja.” Mihályfi Ernő: *Művész az uccán*. Derkovits Gyula és a háziúr elmondja egy szomorú kilakoltatás történetét. *Magyarország*, 1931. augusztus 26. 7. – újraközölve: Mihályfi Ernő: *Művészek, barátaim. Válogatott képzőművészeti írások*. Budapest, 1977. 73–76. – A felvétel Derkovits autográf ajánlásával („Mihályfi és Escher barátainak 1931. augusztus 22.”) ellátott kópiája Escher 1965-ös gyűjteményes kiállításának katalógusában van reprodukálva: *Escher Károly fotóművész kiállítása*. Bev. Mihályfi Ernő. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1965. [3.]

Mária Valéria telepi munkanélküli család tragédiáját feldolgozó sorozatán az események közvetlen előzményét is megörökítette – lemondó rezignáció és a kilátástalanság tükröződik felvételén. (XII. tábla) Escher kortársai között példátlan módon intim pillanathoz került közel, azonban ahhoz a drámához, melyet Derkovits *Végzése* dolgoz fel, egyetlen szociofotósnak sincsen hozzáférése. (XI. tábla)

Escher a festőről nem portrét készít, hanem szociológiai felmérése egyik elemévé teszi. Nem is tehet másként. A munkásöntudat, a segítséget elutasító, „gőgös”³² távolságtartás és a patológiás „gyanakvás”³³ mind Derkovits élete végére kialakított nyilvános imidzséhez tartoztak – melyet az „éhenhalással” megkoronázva Mihályfi, Bálint György és a művész özvegye „kanonizáltak.”³⁴ Mára nyilvánvaló, hogy – Lázár Béla szavaival élve – „mesterségesen nyomorgott, hogy élete és művészete egybehangozzék;”³⁵ szükségtelen aszketizmusa – *részben* – vállalt út, akárcsak Kafka *éhezőművészeé*.³⁶ A kritika a neve mellé mindig hozzáilleszti a nyomorúságos körülmények között élő néhai asztalossegéd jelzőt, aki egyre csak várja, hogy közönsége szeme előtt művészetté fejlesztett éhezőtehetségét gyakorolhassa.

A fotóriporterek közül egyedi látásmódjával és szociális érzékenységgel éppen a portré készítője emelkedik ki. Bár Körner Éva is Eschert említi elsőként Derkovits és a fotográfia kapcsolatát vizsgálva,³⁷ bizonyos irritációinknak hangot szeretnénk adni. Escher – fotóriporteri életműve kimerítő feldolgozásának hiányában – ténylegesen szociofotósi minőségében a legismertebb, amely kép azonban az oeuvre szocializmus alatti tudatosan szelektív bemutatásából adódik, mely elsődlegesen korábbi szerkesztője, Mihályfi nevéhez köthető.³⁸ Mára legismertebb korai felvételei nem is

³² Kassák Lajos: Derkovits Gyula emlékére. *Nyugat*, 27. 1934. II.: 488–493. Ld. az *Enigma* 75. számában.

³³ Bernáth Aurél: Derkovits és a szocialista festészet. *Írások a művészetről*. Budapest, 1947. 97.

³⁴ (m-i) [Mihályfi Ernő]: Derkovits Gyula festőművész szomorú élete és halála. *Magyarország*, 1934. június 20. – idézi: Derkovitsné 1977. i. m. 101–102.; Bálint György: A festő halála. *Pesti Napló*, 1934. június 24. 14. – idézi: Derkovitsné 1977. i. m. 103–106. Ld. az *Enigma* 75. számában.

³⁵ Lázár Béla: *Száz magyar műretek*. Kézirat, é. n. MTA Művészettörténeti Intézet, Adattár, ltsz. MDK-C-I-44/389-61. – idézi: Molnos 2008. i. m. 70. – Vö. uo.: 66–77 („Kéretlen támogatók”).

³⁶ Csupán gondolatkíséret egy „irodalmi áttűnésre”: a karkai novella allegorikus csúcspontja a halott éhezőművészt a ketrecében váltó újabb látványosság, a fiatal párdúc, akit a nézők, bár „csak ügyvelbajjal állták tekintetét”, körültolongtak. Derkovits 2. világháború alatt elvesztett *Tigrises önarcképét* (1934) Bálint György a *Dózsa-sorozat* 1936-os kiadásának bevezetőjében a következőképp írta le: egyik önarcképén „tigris látunk, amint ketrecében mohó érzi boldogsággal fal egy darab húst. A ketrec előtt a festő beesett, sápadt arca látszik, égő szeme megbabonázva, irigyen mered a húsrá.” Idézi: Körner 1971. 201. Ld. az *Enigma* 75. számában. (Az önarcképhez készített vázlatok, bár „tigris”-ként ismeretek, az állat foltjai inkább párdúcra hasonlítanak.) – A keletkezés körülményeinek *Mi kettenben* olvasható változatát elfogadva azonban Bálint interpretációja helytelen lenne. Derkovitsné 1977. i. m. 83.

³⁷ Körner i. m. 175.

³⁸ Escher 1966. i. m.; Mihályfi Ernő: Escher Károly szociofotói. *Századok*, 103. 1969. Képmelléklet, I–III. – Mihályfi utólagos értékelését ld. pl. az utóbbi cikkben: „Ezek az itt következő fényképek [...] agítálnak és harcolnak”, vagy: „forradalmár volt anélkül, hogy az akart volna lenni, s anélkül, hogy

jelentek meg nyomtatásban, a *Pesti Napló* a munkásfotók közül is inkább kevésbé megbotránkoztató, szórakoztatóbb hangvételű montázsokat közölt.³⁹ Escher, bár „saját érdeklődése” vezette a szociális témákhoz, képeiről – véleményünk szerint – nem „határozott állásfoglalást, tántoríthatatlan ítéletet” olvashatunk le, ahogyan azt későbbi értékelője megállapította. A fotográfus rendkívüli pontossággal tárja fel a motívumokat, szakmai és esztétikai profizmussal *dokumentálja* a városi szegénység hétköznapjait. 1958-ban a kópiában megmaradt⁴⁰ felvételekből kiadni tervezett szociofotó-albumához írt bevezetőjében olvashatjuk, miszerint könyve „elmondja a kis embert, az elesettet, [...] a munkást, a parasztot, keserves életét, az egykori szörnyű proletársorsot. Elmondja neked Derkovits Gyulát, az asztaloslegényt, az ihletett művészt, a néma panaszát, az éhhalálát.”⁴¹

Hevesy Iván 1939-es definíciója alapján a szociofotó „a paraszti és proletár, a falusi és városi munkásság életének, figuráinak, fejeinek fényképi kifejezése.” Azonban „mindezeknek a témáknak ábrázolása csak akkor jelent szociofotót, ha a képeken lenyűgözően megérezhető a fényképező együttérzése, lelki azonosulása a fényképi ábrázolás embereivel, azok érzéseivel és sorskérdéseivel.”⁴² Véleményünk szerint Escher nem szociofotós, hanem szociálisan érzékeny riporter. Nem „megéli,” hanem dokumentálja a krízist, de Derkovits „állandó társulatának” tagjai mesterien komponált pillanatfelvételein egytől-egyig jelen vannak. Így *áttűnések* miriádján kapcsolhatók össze alkotásaik – seregszemléjének helyszíne, a Teleki tér, épp olyan, akár a derkovitsi *Ucca*. (II-III. tábla)

Képeik mintha egymás *pendantjai* lennének. Escher ritmikusan komponált *kubikusai* kiválóan rímelnek Derkovits expresszív korszakában készített, sormintászerű *Gerendacipelő*ivel. (XIII-XIV. tábla) *Fürdő bankigazgatója* a festő 1930–1931-es képein gyakorta feltűnő, a jólét testi tüneteit magán viselő nagypolgárjának rokona (XIX-XX. tábla), az 1930-as évek során a „neobarokk” ünnepségekről készített riportázsai pedig felvonultatják a festő ún. *szatirikus sorozatán* – és az ahhoz kapcsolódó rajzokon – tipizált alakokat.⁴³ Escher képeinek könnyed humora, ha távol is áll a világból kiábrándult Derkovits maró szatírjától, hasonló indíttatástól vezérelt. A karikatúra klasszikus formai megoldásai nem állnak rendelkezésére, meglepő képkihágataival és perspektívájával – melynek kiváló példája az 1937-es *Várazzó állásponton* címen ismert felvétele – mégis eléri a kívánt hatást. Ugyanakkor Derkovitshoz hasonló empátiával és líraisággal ragadja meg a gyermekével az utcán tanyázó koldusasszony alakját. (XXI-XXII. tábla) Escher azonban – ahogyan

tudta volna, hogy az.”

³⁹ Bővebben ld.: Albertini 1997. i. m. 31–100.

⁴⁰ Escher életművének töredékességéről és feldolgozásának nehézségeiről ld.: Stemplerné Balog Ilona: Új adatok Escher Károly ismert képeiről. *Fotóművészet*, 54, 2011, 4. 106–116.

⁴¹ Idézi: Albertini Béla: Budapesti szociofotók – világháborútól világháborúig. *Budapesti Negyed*, 10, 2002, 1/2. 77.

⁴² Hevesy 1939. i. m. 126.

⁴³ Vö.: Körner 1971. i. m. 217–220, valamint 281–285. és 315–328. képek.

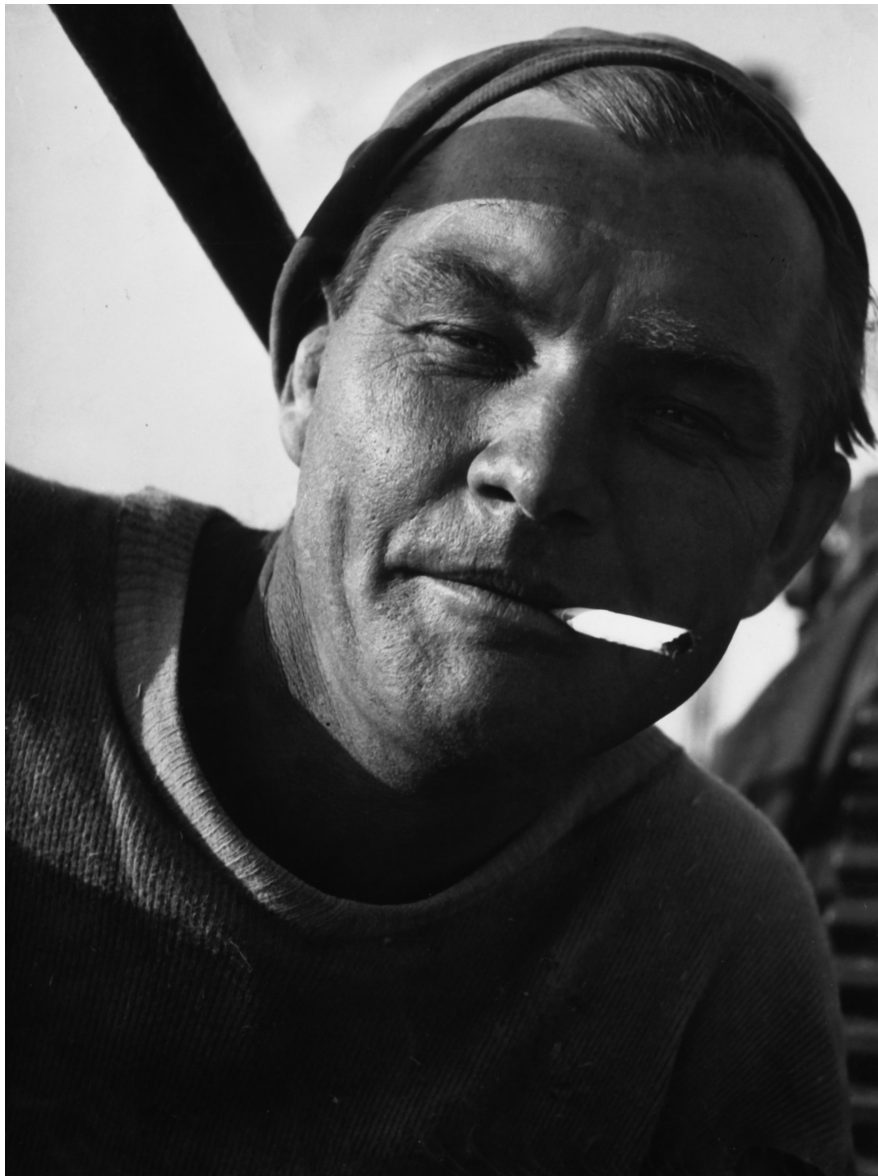
ezt összes értékelője hangsúlyozza – nem politizál, csak megmutat, s ilyen értelemben nem partnere Derkovits értelmező, értékelő szociális művészetének.

Mindezekkel szemben – visszatérve kezdő bekezdéseinkre, valamint áttérve a Körner által említett második csoportra – a Kassák folyóirata körül formálódott, szorosán véve 1930–1932 között működő *Munka-kör fotósainak* tevékenysége mind felfogásbeli, mind formai szempontok mentén kiemelkedően kínálkozik *analógiák* felkutatására.⁴⁴ Felvételeik a korszakban alkotó, a Bauhausban gyökerező *új fotográfiai szemléletet*⁴⁵ szociális témák programszerű feldolgozásának szolgálatába állító alkotókhoz képest viszonylag nagy nyilvánosságot kaptak – így, áttűnések mellett, akár még közvetlen kölcsönhatás is feltételezhető lehetne a festővel.⁴⁶

⁴⁴ A Munka-kör, illetve a szociofotós csoport tevékenységének, művészetének terjedelmes szakirodalmából ld.: Csaplár Ferenc: Kassák Munka-körének szociofotó mozgalma. *Tiszatáj*, 23, 1969, 3/4. 259–262.; Vadas József: Kassák és a szociofotó mozgalom. *Fotóművészet*, 26, 1983, 1. 48–50.; Albertini Béla: Intézmény nélkül – intézményesen. Művészeti és politikai nevelés Kassák Lajos Munka-körének fotócsoportjában. *Reform, alternatív és progresszív műhelyiskolák 1896–1944*. Szerk. Köves Szilvia. Budapest, 2003. 89–96.; Vadas József: *Lengyel Lajos*. Kecskemét, 2011; valamint Albertini 1997. i. m.

⁴⁵ A modern fotográfia elméletének és gyakorlatának legfontosabb forrásaként Moholy-Nagy László (*új látás*) hazai publikációi értékelhetők. A *Munka* már 1928-ban közölte egy írását: Moholy-Nagy László: A fényképezés megújulása. *Munka*, 1. 1928. no. 2. október, 45–47. – 1930-ban Moholy-Nagy az *Ernst Múzeumban* tartott előadást (főként a *Von Material zu Architektur*ban olvashatók alapján [München, Albert Langen Verlag, 1929. (Bauhausbücher, 14.)], melynek összefoglalását, felvételeinek elemzését Rabinovszky Máriusz végezte el a *Magyar Művészetben* (6. 1930. 641–646). – A *Munka-kör* fotósai egyértelműen Moholy-Nagy elméletének ismeretében dolgoztak, ezt bizonyítja első kiállításuk Haár Ferenc által írt programja (valamint Kassák későbbi bevezetője albumukhoz), melyben a fotográfia önálló (festészettől független) (forma)nyelvét, tárgyilagosságát, kísérleti jellegét hangsúlyozták. Haár Ferenc: A Munka fotókiállításához. *Munka*, 3. 1931. no. 17. február, 470.

⁴⁶ Mely hipotézisről azonban források hiányában kénytelenek vagyunk „lemondani.” – A *Munkában*, valamint a Gró Lajos szerkesztésében egy számot megélt *Munka kultúrstúdiójában* (1931. december) megjelent néhány felvétel mellett legfontosabb publikációjuk az 1932-ben *A mi életünkől* címmel kiadott album volt, mellyel – többek között – a *Magyar Fotográfia* (Gró Lajos), a *Magyar Grafika* (Rosner Károly), valamint a *Nyugat* (Farkas Zoltán) is foglalkozott. (A csoport tagjainak emellett főként a rokon szemléletű német [*Der Arbeiter-Fotograf*], valamint osztrák [*Arbeiter-Zeitung*, *Der Kuckuck*], ld. Csaplár Ferenc: Magyar szociofotók a Der Kuckuckban (1930–1933). *Fotóművészet*, 26, 1983, 2. 11–13] lapok hozták képeiket.) Összesen három budapesti kiállítást rendeztek: 1931. márciusában a *Természetbarátok Turista Egyesületében* a csoport több tagja, egy hónappal később a *Kovács Szalon* lakásgalériában Bass Tibor, Haár Ferenc és Lengyel Lajos részvételével, párhuzamosan a *Tamás Galéria* modern fotókiállításával (Angelo, Balogh Rudolf, Pécsi József, Rónai Dénes). Harmadik tárlatuk 1932. februárjában Orbán Dezső *Atelier-jében* volt látható, majd a képeket márciusban Bécsben és Pozsonyban is bemutatták. Az áprilisban, Tabák Lajos jóvoltából Szolnokra tervezett kiállítás – jól ismertem – botrányba (letartóztatás, elkobzás) torkollott esete is jelentős nyilvánossághoz juttatta a csoportot, ugyanakkor albumuk megjelenését követően több közös rendezvényt nem szerveztek. A kiállítások sajtóvisszhangját ld.: Albertini 2003. i. m. 94–95.



3. Sugár Kata: *Rakodómunkás*, 1940. Zselatinos ezüst, papír; 17,4 x 23,8 cm.
MFM, ltsz.: 71.541. © Magyar Fotográfiai Múzeum

Derkovitsot, bár megragadták „a depresszió éhség- és gondsújtotta alakjai,” mégis „valami bele nem nyugvó akarat vonzotta a »munka« témájához” – írja Körner.⁴⁷ Pontosan ez a tendencia ismerhető fel a *Munka-kör* fotósainak tevékenységében is. Nem elégedtek meg a nyomor – Szélpálhoz hasonlóan – politikai mondanivalónak



2. Derkovits Gyula: *Munkás*, 1933. Tus, papír; 17,2 x 21 cm. Szombathelyi Képtár, Itsz.: 75.27. © Szombathelyi Képtár

alárendelt, dokumentarista bemutatásával,⁴⁸ hanem éppúgy szimbólumteremtésbe fogtak, mint Derkovits. Kassák Lajos megfogalmazásában „nem hangulatképekre vadásznak gépükkel, hanem tudatos komponálásra, alakító feladatok megoldására törekszenek.”⁴⁹ A munkásfényképésznek „a hétköznapi élet jelenségeit kell szocialista szempontból megörökítenie,” hogy ezek a képek „egy új emberi látás kifejezői,” az „osztályharc fejezetei,” a „munkásmozgalom történelmi dokumentumai” legyenek, írta Gró Lajos, a mozgalom egyik legfontosabb teoretikusa első, 1930. júniusi programiratában.⁵⁰ „A munkásfotó célja: a dolgok felfedése és a proletariátus erejének

⁴⁷ Körner 1971. i. m. 196.

⁴⁸ „A nyomornak vagy utcai tüntetésnek, mint szenzációnak a lefotografálásától nagy út van még a szocialista nézőpontjából meglátott felvételig” - írja Kassák. *A mi életünkben. A munka első fotókönyve*. Szerk. Kassák Lajos. Budapest, 1932. [9-10.] - Vö.: „Látásmódom nem elsősorban a nyomor beragadottságát hangsúlyozta, sokkal inkább a társadalmi mozzanatokra volt érzésem.” Kerényi Mária: Beszélgetés Lengyel Lajossal. *Fotóművészet*, 17, 1974, 4. 10.

⁴⁹ *A mi életünkben* 1932. i. m. [7.]

⁵⁰ Gró Lajos: A munkásfényképész. *Munka*, 2. 1930. no. 14. június, 425.

növelése” – olvashatjuk Gró másfél évvel később, a csoport harmadik tárlatának bevezetőjeként megfogalmazott szövegében.⁵¹

A mi életünkben, a fotográfiai anyagból májusban kiadott album, a munkásosztály, a „munka” heroizált, a szociográfia aspektusaiból, az avantgárd formai megoldásaiból, valamint a *tárgyilagosságból* (*Sachlichkeit*) építkező *montázs*, melynek célja „a nézőt osztályöntudatára és erejére [...] ráeszméltetni,” hozzásegíteni ahhoz, hogy „lásson.”⁵² A nyomor (elnyomás) és a munka kettőssége határozza meg a befogadót még címadással sem determináló, tehát önmagukért beszélő felvételekből összeálló szociográfiai montázst. Kassák Lajos az album bevezetőjében a fotográfia technikáját, mint az „új civilizatórikus korszak” reprezentánsát az „individualistának” kikiáltott festészet fölé helyezte: sokkal megfelelőbb eszköze a „kollektivitás és szigorú konstruktivitás” felé törekvő korszaknak.⁵³ Azonban – ahogyan Gró és Kassák is hangsúlyozza – az alkotó folyamat eredményeképp létrejövő kompozíció *értelmez, karakterizál* – azaz Derkovitséval azonos program mentén dolgozza fel *saját*, – az osztályközösség alapján – mondhatni *azonos világukat*.

Derkovits 1930-as *Éhesek télen* című festményén érezhető legerőteljesebben a fotómontázs-jelleg, egyúttal részleteinek, valóság-elemeinek bámulatba ejtő megfeleltetési lehetőségeit találjuk a fotográfiaik között. (XXIII. tábla) Bass Tibor *Katonatorzója* akár válhatná is a járőrözésben Derkovits képének csendőré. (XXIV. tábla) A fotográfus azonos perspektívából, szinte ugyanabban a beállításban ragadja meg az egyenruhás alakot: arctalanul, csupán a test alsó traktusát megjelenítve. *A mi életünkben* képei között az elnyomás reprezentánsai esetében érhető leginkább tetten a *Munka-kör* fotósainak szimbolikus látásmódja. Lengyel Lajos *Erőszak* című, első képtáblaként közölt felvételének lovasai, vagy az irgalmasrendi nővérek gyakorta látható, Derkovitsot is meghihető, jellegzetes sziluettje mind escheri képtémákat dolgoz fel – azonban a kontextus, a motiváció, és nem utolsósorban a nézőpont megválasztása a sokszorosára erősíti a kritikát. (XXXII–XXXIII. tábla) Az anya alakja, Derkovits utolsó korszakának *Madonnává* magasztosított, vágyott ideálképe (XXV. tábla), gyakorta visszatérő közhelye a szociofotó valamennyi irányzatának. Ismerünk „proletár” Madonnát Escher Károlytól, magyaros szellemben fogant „falusi” Madonnák sokaságát,⁵⁴ de a *Munka-kör* „angyal földi” Madonnái is kiváló analógiaként szolgálnak. (XXVI–XXVII. tábla)⁵⁵

⁵¹ Gró Lajos: III-ik fotókiállításunk. *Munka*, 4. 1932. no. 22. február-március, 623.

⁵² Uo.

⁵³ *A mi életünkben* 1932. i. m. [8.]

⁵⁴ Kizárólag formai alapon Derkovits korábbi, vidéki munka-tematikájú képei összehasonlíthatók a „magyaros stílus” ideológiai alapon ellentétes determináltságú heroizált paraszt-fotográfiaival (Szendrő István, Kankowszky Ervin, stb.), vagy a „paraszt-Árkádia” derkovitsi kompozíciói a mezőkövesdi falusi boldogságot bemutató képek sokaságával (Balogh Rudolf, Cseőgeő Tibor, Ramháb Gyula stb.). A kernstoki determináltságú művészi szecesszióban fogant naiv idill, és a háború, majd a válság borzalmaiktól gyöngyösbokrétával elfedő „pittoreszk” fotóáradat („a magyar fajta napsugaras világa”) indíttatása akár hasonlóként is felfogható: mindkettő legfőbb óhaja a valóság eliminálása.

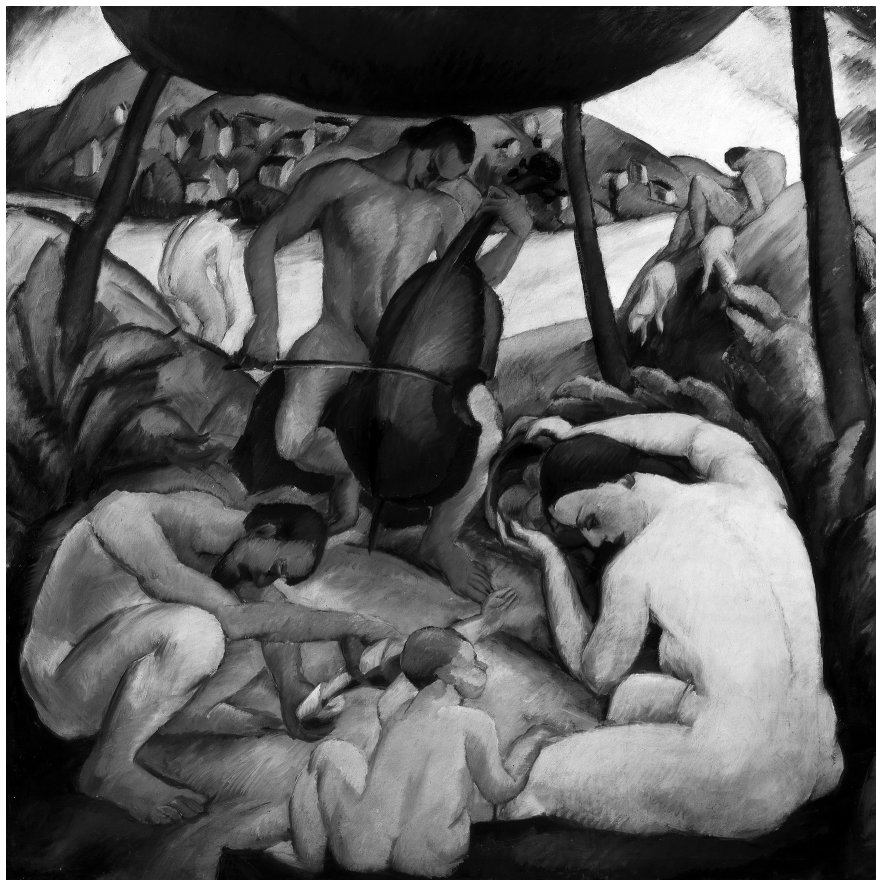
A fentebbi példákon túl Derkovits utolsó nagy programjának, a *munka* és a *munkás* heroizált, „monumentális” ábrázolásának számtalan tematikus, valamint konkrét formai párhuzama mutatható fel mind a *Munka-kör*, mind pedig a modern magyar fotográfia szociálisan érzékeny alkotóinak munkásságából. A nyomor, a városi szegénység kilátástalanságának megjelenítése *A mi életünkől* tematikájában alul marad a legkülönbélebb munkákat végző proletárokkal szemben. Derkovits *Hidépítői* és Fröhof Sándor *Úvegezője* kiemelhető hasonlatok (XXVIII–XXIX. tábla), de az építőmunkások, kubikusok, rakodók és szénhordók alakjai nem csak a *Munka* fotókönyvén, hanem egész életműveken – pl. Hevesy Iván és Kálmán Kata⁵⁶ – ívelnek át. (XXX–XXXI. tábla) A proletár alakja időtlen szimbólummá emelkedik; így lehet Sugár Kata 1940-es munkásportréja Derkovits munkásainak, vagy Haár újságköteget cipelő munkása a *Téglahordó* rokona. (2–3. kép) A mintegy szimbolikusan az *Ucca* hátoldalára festett *Dunai homokszállítókkal* kiteljesedő derkovitsi munkásábrázolásnak – véleményünk szerint – tehát a szociofotó kortárs árnyalatai között az azzal párhuzamosan tevékenykedő *Munka-kör* fotográfiai munkássága mind formai, mind pedig ideológiai alapon közvetlen analógiája.⁵⁷

A Körner Éva által felvetett lehetőségek mentén kiindulva kompozicionális és gondolati szinopszisok sokaságát vettük számba Derkovits és a fotográfia hipotetikus kapcsolatát vizsgálva – végezetül pedig az *életút* áttűnését villantjuk fel egy eddig nem említett, azonban méltán ismert fotóművésszel. A Derkovitscsal azonos esztendőben született André Kertész hasonlóan a festőhöz, fiatalon, önkéntesként jelentkezett katonának a világháborúban – ahonnan rövid idő elteltével súlyos, egész életére kiható, a kreatív munkát hátráltató kézsérüléssel távozott az esztergomi szanatóriumba. Derkovitshoz hasonlóan, mintegy „elhárító mechanizmusként” kezdett művészete kiteljesedni – azonban pályájuk emigrációjukkal kettéágazott. A Párizsban maradt Kertész útja a fotográfusok Pantheonjába, Derkovitsé pedig az „éhezőművészetbe” vezetett. Kertész világa távol áll a festőétől. Akkor is, mikor mindkettejüktől idegen világot örökítenek meg: a cirkuszét. Derkovits rögtön azonosul tárgyával, társulatának *tagjává* válik (*Artisták*, 1933), a fotós viszont messze, a palánkon kívülről szemléli a leskelődőket (*Cirkusz*, 1920), akiken keresztül elválasztja magát az önkéntelenül is az antik proletariátus kettős jelszavát elménkbe idéző művész világától.

⁵⁵ A reprodukált fotográfiák hagyományosan nem a megidézett jelzők birtokosai. Mind Escher *Proletár Madonnája* (vö.: Stemlerné 2011. i. m.), mind pedig Fröhof Sándor *Angyalföldi Madonna* címen ismert képe készítésének időpontját tekintve kívül esik a tárgyalta korszakon – azonban a címek, a téma időtlenségét tekintve átültethetőnek bizonyulnak.

⁵⁶ Fotóművészeti munkásságukról ld.: Hevesy Iván és Kálmán Kata könyve. Szerk. Kolta Magdolna. Kecskemét, 1999.

⁵⁷ A dunai munkások a kubikusokat megörökítő felvételek között kifejezetten gyakorta vezérmotívum, melyek közül kiemelkednek Hevesy Iván és Sugár Kata sorozatai.



Derkovits Gyula: Koncert (Zenélők, Táj alakokkal), 1921. Olaj, vászon; 160 x 160,5 cm; MNG ltsz 57.73. T © Szépművészeti Múzeum - Magyar Nemzeti Galéria