

145. ▶ DERKOVITS GYULA (1894-1934)

Otthon II., 1928

Tempera, fa, 54,5x38,5 cm
Jelezve balra fent: Derkovits Gy 1928

Kezdő ár: 6 000 000 Ft / 19 355 EUR
Becsérték: 10 000 000 – 15 000 000 Ft
Estimated value: 32 258 – 48 387 EUR

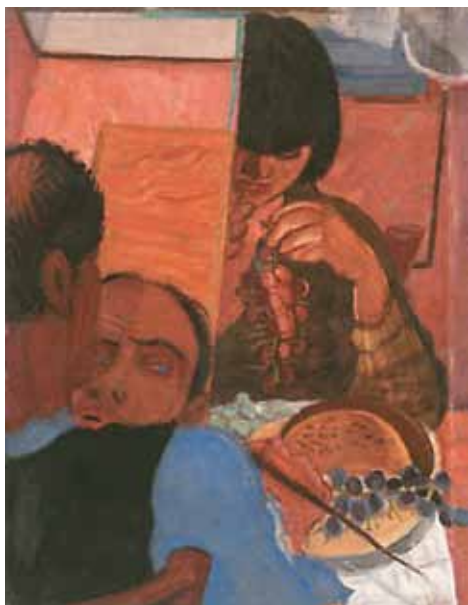
REPRODUKÁLVA:

- ▶ Várkonyi György: Ars és techné - Egy nemrég előkerült Derkovits-mű kapcsán.
In.: Artmagazin 14/8. 2016. 46., 48. (részlet)

Az autográf, 1928-as datálással rendelkező *Otthon II.* az 1927-es *Otthon* (*Otthonomban, Kettős önarckép*) című olajfestmény variánsa mind a téma, mind a kompozíció szempontjából, ám több, nem lényegtelen részletben különbözik is attól. Egy képtéma azonos, vagy hasonló kompozíciós megoldással történő többszöri megfogalmazása Derkovitsnak jellemző, és a vázlat, képterv, kész mű szekvenciáitól jól megkülönböztethető gyakorlata az egész életműben, annak „érett” periódusában pedig különösen. Talán elég erre a legközismertebb példákat idézni, a *Halas csendélet* 1928-29-30-as három változatát, a *Bolgárkertészet* két, 1929-ben készült variánsát, ugyanebből az évből a *Mészégetők* olaj- és tempera változatát, valamint a *Gyökerek* (*Fák töve*), *Reggel az erdőben*, *Őszi erdő fest-*

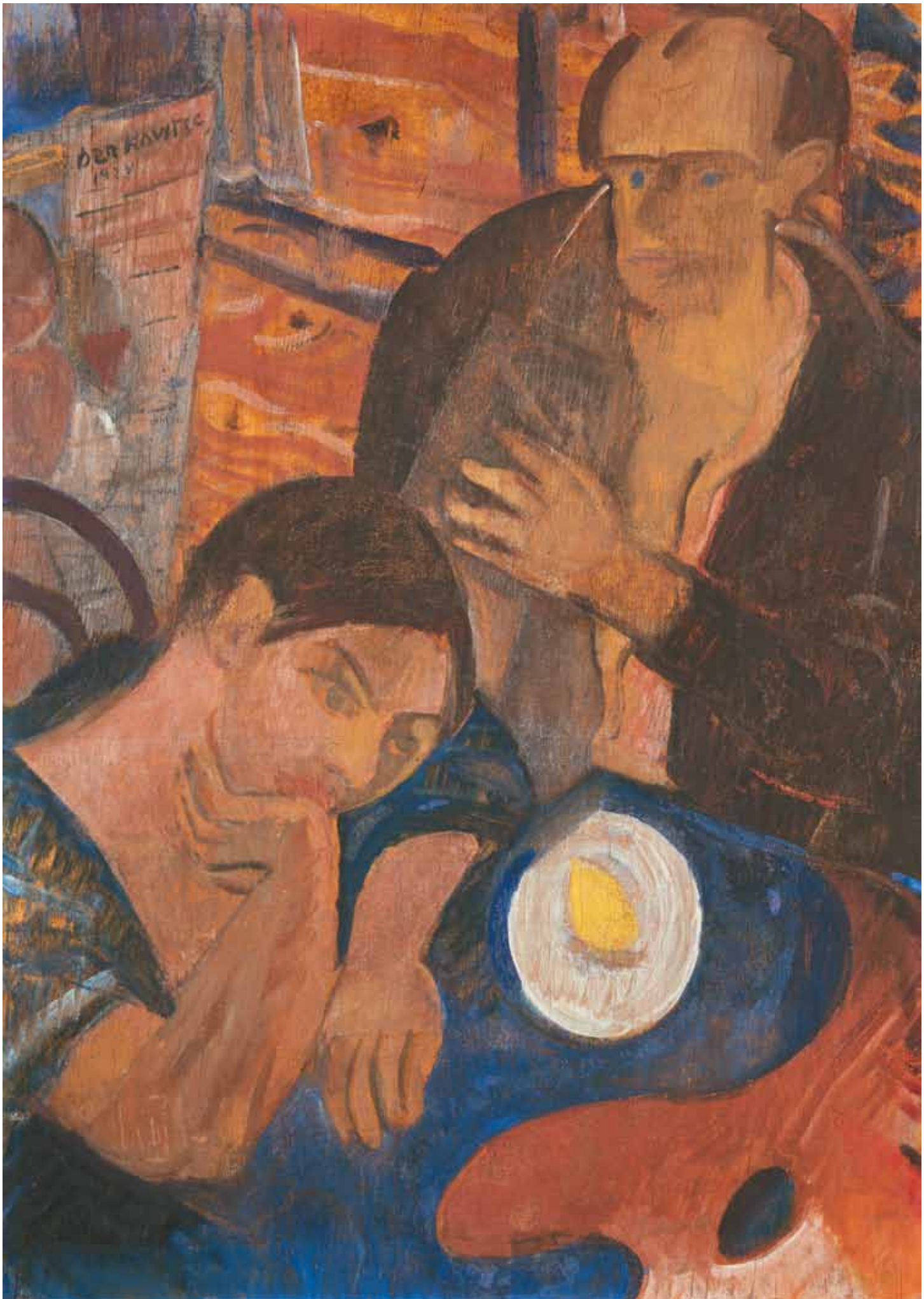
mény-triót. Fontos mozzanat, hogy a Körner Éva oeuvre-katalógusában 376. tételszámon szereplő *Otthon* (*Otthonomban, Kettős önarckép*) ránk maradt formájában minden bizonnyal már maga a művész által átalakított/felülbírált változata egy korábbi műnek. A kompozíció illetően alakulásának sorsát már Körner is említi, monográfiájában közli is Rónai Dénes fennmaradt fotóját az eredeti formátumról. A történet szerteágazó szálait Molnos Péter bontotta ki 2008-ban megjelent könyvében. Bár a rendelkezésünkre álló hiányos adatok alapján az extrém méretarányú eredeti változat (csaknem) megfelelése akár fatális baleset (sérülés?), vagy más természetű kényszer folyománya is lehet, a későbbi tempera variáns léte önmagában is a kompozíciónak a művész általi megfontolt véglegesítésére enged következtetni.

1. Derkovits Gyula: Szőlőevő (Kettős arckép), 1929
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



2. Derkovits Gyula: Végzés, 1930
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest







3. Derkovits Gyula: Mi ketten, 1929
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



4. Derkovits Gyula: Otthon, 1927



5. Rónai Dénes Derkovits Gyula
festményreprodukciója (Festő és modelljei), 1930
Magyar Fotográfiai Múzeum

Mindkét képen a festő és felesége látható, a festőmesterség attribútumaival és az ebben az életműszakaszban már mindig szimbolikus jelentőségű ételmotívummal, csakúgy, mint az 1929-es *Szőlőevőn*, vagy az 1930-as *Végzésen*. Ám ezeknél akadnak közvetlenebb analógiák is a Körner által „otthonképeként” leírt, 1927 és 1930 között keletkezett cikluson belül. Az 1927-es *Önarckép (Én és a feleségem)* olajfestmény, az ugyanebből az évből való *Mi ketten (Én és a feleségem)* rézkarc és talán leginkább e vonulatnak a sokak által megkülönböztetett figyelemre méltatott *Szőlőevőjével* vetekedő, azt intimitásával felül is múló remeklése, az 1929-es olaj *Mi ketten*.

Érdeemes számba venni a főt említett, a Radnai-gyűjteményből a győri Városi Képtárba került változat, és az *Otthon II.* azonosságait és különbségeit. A tempera képnek szembeötlő, és első pillantásra nehezen értelmezhető részlete az asztal síkját kék és vörösesbarna mezőkre osztó, kanyargó vonal és a vörösből feltűnő fehér tányéron elhelyezett sár-

ga formára rímelő, elliptikus alakú kék folt. Az analógiák áttekintése azonban eligazít. Az íves vonal annak a palettának a kontúrya, ami az 1927-es olaj változaton jobban azonosítható, egészen konkrét az ugyanaból az évből való, már említett rézkarcon, de feltűnik – asztalon és tányér társaságában – az 1929-es *Mi ketten*en is. A második, temperával festett változat elvontabb, már-már dekoratívvá átfírt szín- és formamegoldására ugyancsak Körnernél találhatunk magyarázatot, az otthon-képeknek szentelt alfejezetben. „A formák konkrét és absztrakt jelentésének egyidejű kijátszását, a szintetikus kubizmus fogását Derkovits is értékesíti. [...] A szintetikus kubizmusban az absztrakt formák sugallják a konkrétumokat, Derkovits absztrakt metszései fordítva: konkrétumokból alakulnak.” Mintha az *Otthon II.* asztallap-paletta foltkompozíciójáról írta volna e sorokat a szerző. Nota bene, pontosan tudjuk, hogy Derkovits kétféle palettát használt, az íveset és a saját készítésű összecukhatót, amivel az 1927-es kettős önarcképen (*Én és a feleségem*) is ábrázolja magát.

A kompozíció idővel egyszerűsödött, illetve tisztázódott. Ez nem azt jelenti, hogy egyértelműbbé vált, hiszen – amint a mélyrehatóbb elemzések nem mulasztják el megemlíteni – a későbbi képek lényegi eleme a téri és formai viszonyok talányossága, olykor ki sem bogozható volta. Mindenesetre a két alak kivágata, térbeli elhelyezkedése, egymáshoz való viszonya nem változott. Pontosabban csak annyiban, amit a szélesség-hosszúság méretarányainak különbségével és az expresszionista komponálási módról történő, épp ekkorra datálható áttéréssel magyarázhatunk. Körner a nagymonográfia *Az otthon* fejezetében így ír erről: „Az 1927 és 1930 közötti, legkevésbé sem egységes időszakban, amikor az előző (bécsi, expresszionista V.Gy.) korszak kompozíciós skémájának uralomvesztésével átmeneti formák is helyet kaptak festészetében, a kettős önarcképekben tört magának utat a legenergikusabban az új törvény, az új forma.” Ennek jegyében módosult, szelídült az 1927-es változat élesen rálátásos, felülnézeti komponálása, tágult valamelyest annak – a kép határait szinte szétfeszítő – zsúfoltsága.



DER KAVITSCH
1933

DER KAVITSC,
1922





6. Vörös Géza: Feleségem és én, 1929
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



7. Ernst Ludwig Kirchner: Önarckép betegen, 1918-19
Pinakothek der Moderne, München

Persze a temperakép kompozíciója is tömör és feszített, de ez a feszültség, ez a dinamika már nem emlékeztet a felajzott újra. Több van belőle az otthonra találás elrédő, csendes nyugalmából. Talán ezzel függ össze a festő kéztartásának változása is: a bal (!) kézről eltűnt az átlós hangsúlyú képező ecset, s a jobb kéz a későbbi változaton elmaradt a kompozícióból, takarásba került. Az ecset hiányára viszont akad más, logikus magyarázat is: a megváltozott szituáció (vagy inkább állapot?). Mert ahogy Molnos a Rónai-féle fotó tüzetesebb vizsgálatával kimutatta, az 1927-es képen az *Ucca* című festmény részlete látható, azaz a festő önmagát munka közben ábrázolta, mintegy kitekintve a jelenetből. Ez az elvágott festményen már nem érzékelhető.

A tempera kép levegősebb kompozíciójának bal felső oldalán mintegy térosztó paravánként elhelyezve ugyancsak egy keret nélküli festmény tűnik fel, jobb felső sarkában nyilvánvalóan az egésze vonatkozó szignóval, dátummal. Felül jól kivehető a vakramára visszahajló vászon jellegzetesen hullámzó széle. Ez a festmény jelenlegi tudásunk szerint nem azonosítható egyetlen ismert képpel sem. A szélesebb kivágnak köszönhetően, az aszszony (Viki) alakja és a festmény közé beiktatódik egy, az előző változaton még nem szereplő motívum, feltehetően egy Thonet-szék háttámlájának kettős íve. Az archív fotó és az 1927-es olajkép mai állapotának összevetéséből megállapítható, hogy Derkovits változatlanul hagyta a félbevágott festményt, utólag sem módosított az így némileg esetlegessé vált kompozíción. A tempera változaton viszont már semmi sem kötötte a kezét. Szuverén, új képpé formálta a jelenetet, s az alkotóperiódus több más darabján is gyakorta alkalmazott motívumokból épített új, másfajta térérzetet keltő kompozíciót. A tempera festmény tehát a többféle kompozícióban, különböző technikákkal megvalósított képi ötlet végleges változatának tekinthető.

Az *Otthon II.* című képen ábrázolt alakok pozíciója, karaktere és öltözéke (pl. a festő mélyen kigombolt inge) nemcsak az 1927-es olaj változaton láthatóhoz hasonló, hanem az ekkortájt keletkezett, és már többször említett kettős önportrék alakjaiéhoz is. Ez egy összetartozó és közel azonos keletkezési idejű képcsoporton belül magától értetődő. Több figyelmet érdemel viszont a modellálás részletезéstől mentes nagyvonalúsága, a színpoltokból történő építkezés, aminek első jelei legmarkánsabban a még 1926-ban festett olaj *Önarcképen* (egykor a Dévényi gyűjteményben) mutatkoznak. A festő félprofilban ábrázolt fejének karakterformálása is hasonló a két képen, s a szembogar áthatóan kék festékpöttyel való jelzése is az 1926-os önportrén tűnik fel először. Ezeknek az „apróságoknak” kicsit jobban utána olvasva kiderül, hogy az *Önarckép* és az *Otthon* korábbi, olaj

változatának hasonlóságára már Körner is fölfigyelt, nincs okunk tehát meglepődni azon, ha a tempera kép kapcsán ugyanez az analógia vetődik fel. Ugyancsak Körner szánt érdeemi exkurzust annak a koloritváltásnak, melyet talán épp az *Otthon* korábbi olaj- és későbbi tempera változatának összevetésével lehet a legszemléletesebben érzékeltetni: „*Derkovits palettájáról eltűntek a nyugtalanító, morbid lilák, égő sárgák és pirosak, s helyüket a barna és kék foglalta el, szolid, állandó színek, melyek ha nem is ragyognak fel valamely hirtelen támadt belső energiától, de nem is hunynak ki reménytelenül.*” Az expresszionista perióduszáró szakaszába illeszthető 1927-es *Otthon* kép színizzása és a *Honfoglalás* címmel jelölt új érá, azon belül a „szigorú” korszak előkészítését jelentő fázist reprezentáló, 1928-as tempera változat színökonomiája azt az épp 1927-28-ra tehető fordulatot dokumentálja, ahol „*Az irreális színek és fények ... reális-szolid, legkevésbé sem impresszív-atmoszférikus színekké tömörülnek. A kék és a barna uralkodik köztük ...*”

Az *Otthon II.* 2016-ban bukkant föl egy több évtizeddel ezelőtt kialakított, franciaországi, magyar érdekeltségű magángyűjtemény részeként, többek közt Aba-Novák Vilmos, Czóbel Béla, Ferenczy Károly, Nagy Balogh János, Rippl Rónai József, Paál László, Vaszary János műveinek társaságában.

Várkonyi György