



**Művészetek
Palotája**
Budapest

Élmény! Minden tekintetben.

www.mupa.hu

**SZABAD A
KARÁCSONYI
VÁSÁR!**

- ★ JEGYVÁSÁRLÁS ESETÉN NÉGY KONCERTTŐL **10%**,
HAT KONCERTTŐL **15% KEDVEZMÉNNYEL** AJÁNDÉKOZZUK MEG
- ★ MINDEN JEGYPÉNZTÁRUNKBAN ELKÖLTÖTT 10.000 FT UTÁN
1000 FT ÉRTÉKŰ AJÁNDÉKUTALVÁNNYAL LEPJÜK MEG
- ★ **ÜDÜLÉSI CSEKKET** ELFOGADUNK
- ★ **ÚJ JEGYVÁSÁRLÁSI HELYSZÍNEINK:**
ALLEE, WESTEND – SZÖKŐKÚT, KARÁCSONYI VÁSÁROK

A karácsonyi akciók 2012. december 24-ig érvényesek, kizárólag a Művészetek Palotája 2012/2013 évadára meghirdetett saját szervezésű programjaira.
Az ajánlatok más kedvezményekkel nem összevonhatók.
Bővebb információ: www.mupa.hu

STRATÉGIAI
PARTNEREINK



STRATÉGIAI
MÉDIAPARTNEREINK



A Múpa támogatója az
Emberi Erőforrások Minisztériuma.



Jegyek kaphatók a Múpa jegypénztáiraiban (1095 Budapest, Komor Marcell u. 1., tel.: 555-3300 és 1061 Budapest, Andrássy út 28., tel.: 555-3310), valamint az ismert jegypénztárakban. Online jegyvásárlás: www.mupa.hu
ISO 9001:2000

A hang szabadsága The Freedom of Sound

John Cage a vasfüggöny mögött | John Cage behind the Iron Curtain

2012. 11. 23. – 2013. 02. 17.

LUDWIG MÚZEUM

Kortárs Művészeti Múzeum
Museum of Contemporary Art
www.ludwigmuseum.hu

Művészetek Palotája 1095 Budapest, Komor Marcell u. 1.
Tel: +36 1 555 3444 / info@ludwigmuseum.hu
www.ludwigmuseum.hu / facebook.com/ludwigmuseum
Nyitva: kedd–vasárnap: 10.00–18.00 / hétfőn zárva
Open: Tuesday–Sunday: 10.00–18.00 / Closed on Mondays



Kiemelt partner | Special Partner



Boldog karácsonyt és sikeres

Impresszum

Főszerkesztő: Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Munkatárs: Szikra Renáta
szikra@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő: Lukács Annabella

Szerkesztőségi koordinátor:
Tormási Anita | tormasi@artmagazin.hu

Laptev: Szmolka Zoltán | www.zoltanszmolka.com

Stratégia: Winkler Nóra

Felelős kiadó: Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Lapunk szerzői: A. Kovács Ágnes, Balázs Kata
Buzogány Anna, Kaszás Gábor, Kovács Ágnes
Mélyi József, Mucsi Emese, P. Szűcs Julianna
Rieder Gábor, Szikra Renáta, Topor Tünde
Vécsey Axel, Zombori Mónika

Fotó: Szmolka Zoltán

Kiadja az Artmagazin Kft.
1061 Budapest, Paulay Ede u. 55. | +36 30 560 93 29
info@artmagazin.hu | Megjelenik kéthavonta.

Nyomdai munkák: Pauker Nyomdaipari Kft.

Terjesztés: Árusítás a Lapker Zrt.
országos hálózatán keresztül,
Relay, Inmedio kiemelt áruhelyein.

Köszönjük a HUNGART támogatását.
HUNGART ©
ISSN 1785-30-60

új évet kíván: az Artmagazin

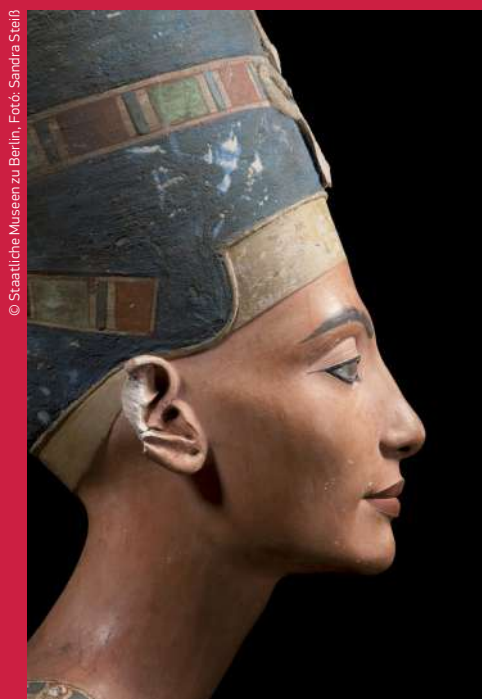
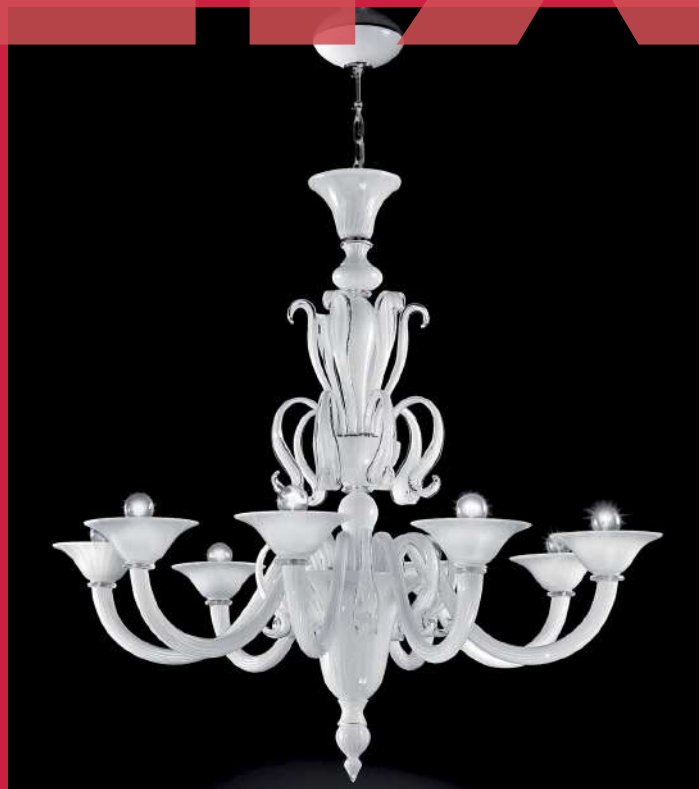
Tartalom

- | | | | |
|-----------|---|-----------|---|
| 4 | ARTANZIX | 39 | KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ |
| 8 | P. Szűcs Julianna: CÉZANNE NEM CSAK HALADÓKNAK | 42 | Kaszás Gábor: TRAUI TÁJKÉP NAPLEMENTE IDEJÉN
– Egy lappangó Csontváry-alkotás története |
| 16 | Topor Tünde: VELENCE ÉS A ZEN
– Carlo Scarpa transzcendens üvegetűdjei | 48 | A. Kovács Ágnes: AZOK A FURCSA HARMINCAS ÉVEK
– „Szép új világ” Itáliában |
| 18 | Vécsey Axel: RAFFAELLO BUDAPESTI IFJÚJA: IPPOLITO D’ESTE
KÉPMÁSA? | 50 | Balázs Kata: VEDRES MÁRK FIRENZÉBEN |
| 26 | KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ | 58 | A. Kovács Ágnes: EGY RIPPL-RÓNAI-PASZTELL NYOMÁBAN
– AZ OLASZ FRONTON |
| 28 | Szikra Renáta: CSALÁDI KIÁLLÍTÓHELY
– Beszélgetés Böröcz Lászlóval, a 2B Galéria vezetőjével | 64 | Kovács Ágnes: DÜRERTŐL MEGYIK JÁNOSIG
– A Bécsi Képzőművészeti Akadémia rajz- és metszetgyűjteménye. |
| 32 | KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ | 68 | GUTENBERG-GALAXIS |
| 34 | Mélyi József: BECSILLANÓ FÉNY
– Hermann Ildi: Lányaink | | |

Üvegkarácsony a vízen

A mostanság hányatott sorsú Velence épphogy felbukkant a víz alól, máris vendégcsábító hírek lengik körül. Az obligát tél végi maszkabál előtt decemberben a Campo Santo Stefano karácsonyi vásárrá alakul, csak nem a mézeskalács és a sült kolbász, hanem a forró olasz kávé és cantucci illata lengi be a teret. A régiségkereskedőnél márvány puttókar nyújtózik, a standokon olasz tészta tekereg. Az ügyetlen kezekben roppanó minőségi üvegtárgyak láttán a szemközti pulton velencei maszkok sírnak. Az ünnepi csillogás központja idén Murano szigete. A 15. században épült Palazzo Giustinian közel négyezer darabos gyűjteménnyel büszkélkedő velencei Üvegmúzeuma télen is várja a látogatókat. December elején veszi kezdetét a helyi és egyben a nemzetközi üvegszakma krémjének kezdeményezése, a csillogó *Üvegkarácsony*. Az egy hónapos program során a szervezők látványos installációval lepik meg az odalátogatókat: különleges, kifejezetten erre az alkalomra készített muranói üvegcsillárokból *Fénylagutat* építenek a San Pietro-kolostor oszlopcsarnokában.

(M.E.)



© Staatliche Museen zu Berlin. Foto: Sandra Steiß

Nefertiti smink nélkül

100 éve éppen decemberben bukkant rá Ludwig Borchardt kutatócsoportja Ahet-Aton (a mai Tell-el-Amarna) közelében Nefertiti királynő csodálatos épségben megmaradt büsztjére. Ehnaton fáraó nagy hatalmú feleségének megkapóan naturalisztikus portréja Thotmesz szobrászműhelyében készült, és modellként szolgált a királynőről készített későbbi szobrok számára. Mára a kollektív emlékezet részévé vált az ikonikus mellszobor intelligens arcának minden részlete. Nem titok, hogy az egyiptomi nők több ezer évvel ezelőtt is komoly kozmetikai apparátust vetettek be, hogy arcuk a mennyei ideálhoz közelítsen;

egy 2009-ben Berlinben végzett CT-vizsgálat azt is kimutatta, hogy még a Nílus Szépe isteni arcvonásai sem nélkülözhatték egy ügyes kezű sminkmester tudományát. Kiderült, hogy a legapróbb részletekig gondosan megfargott homokkő szoborarcot borító színes stukkóréteg valójában vakolatnyi smink. Nemcsak a száj sarkában finoman kifaragott ráncokat és az ornyergén ülő apró dudort takarja, de az arccsontok vonalát is korrigálja. A kiismerhetetlen arcú királynő ez év december elejétől sok száz Amarna-kori kincs társaságában, a berlini Neues Museum új kiállításán fogadja hódolóit.

(Sz.R.)

Nefertiti királyné mellszobra, Újbírodalom, 18. dinasztia, Amarna, Egyiptom, i. e. 1340 k.

Philippe Halsman: *Mao mint Marilyn*, 1967, 34 × 25,8 cm, magánygyűjtemény

© Fotó: KOW Galerie, Berlin



Hívő rajongók, rajongó hívők

A hit mikéntje ugyanaz, mindenben ugyanazon módon hiszünk, Darwin hite azonos Mózesével, csak éppen ki-ki mást helyez az origóba. Éppen ezt a hitbeli sokszínűséget mutatja meg a berlini KOW Galéria *Believers* című karácsonyi kiállítása, ahol Joseph Beuystól kezdve Andreas Siekmannon át Santiago Sierráig olyan műveket válogat egymás mellé, melyben alkotóik hitükhöz fűződő viszonya kerül ábrázolásra. Ez a hit hol agresszív, hol visszahúzódó, hol pedig a világ legtermészetesebb dolga, de mindig elkötelezett és egyenes. Santiago Sierra afganisztáni veteránt állít a sarokba, Philippe Halsman összemontírozza

Mao Ce-tung és Marilyn Monroe arcképét, míg Ines Doujak függőnyt készít a végtelenségig ismétlődő Prométheusz-ábrázolásokból. A kiállított alkotások közé pedig még egy, a londoni Camden Townból érkező párna is befért, huzatán egy II. Erzsébet királynő szemét a „God save the queen” felirattal kitakaró Sex Pistols-borítóval, hogy a hit útjai még innen is ezerfelé ágazhassanak szét.

Berlin, KOW Galerie
Brunnenstr. 9, 10119 Berlin
2012. november 10 – 2013. február 3.

(B.A.)

Ikon született

Habár ez így nem pontosan igaz, mivel Amy Winehouse zenei berkekben már évek óta az, viszont most már a képzőművészet meg a nemzeti emlékezet is kanonizálta, sőt egyenesen Winston Churchill és II. Erzsébet mellé helyezte. Ugyanis mindhármasuk portréja szerepel a londoni National Portrait Gallery állandó kiállításán november vége óta, ekkor került bemutatásra a múzeum új szerzeménye, Marlene Dumas *Amy-Blue* című képe. Az áttet-

sző kében pompázó portréről, rendes ikonhoz mérten, nem hiányoznak a különös énekesnő „attribútumai”, például a jellegzetes, vastag fekete szemkihúzás sem. A dél-afrikai művésznő nem sokkal az énekesnő halála után, 2011 júliusában, egy interneten talált fotó alapján készítette a festményt, ami Sarah Howgate, a National Portrait Gallery kurátora szerint „félelmetes érzelmi töltettel bír”.

(A.K.Á.)



© Marlene Dumas

Marlene Dumas: *Amy – Blue* (Amy Winehouse), 2011
National Portrait Gallery, London, vásárlás az Art Fund támogatásával, 2012

© Wellcome Collection



Metamorfikus képeslap, 1900 k., Richard Harris Collection

Mindenki arcképe

Melyik az a portré, amelyikben kivétel nélkül mindenki magára ismer? Ezt a kérdést szegezi a londoni Euston Road járókelőinek a Wellcome Collection molinója. A *Halál mint önarckép* kiállítás a néhai Sir Wellcome tudósi gyűjteményén alapuló intézmény szellemiségét tükrözi. A Wellcome Collection kiállítótereiben a művészet és az orvostudomány közti kapcsolatok nagy értékű műtárgyak, orvosi műszerek és alkalomadtán némi nyers hús szokatlan, ámde szerencsés együttállásából olvashatók ki. Az aktuális kiállítás törzsanyagát adó művészeti és kuriózumgyűjtemény központi motívuma a koponya, a mindenkori

portré elarctalanítása: az egyéni vonások elrothadása után akárki magára ismerhet benne. A kiválasztott majd háromszáz művészt is éppen ez foglalkoztatta. A halál Otto Dix szemében szörny, Goyánál kegyetlen csontváz, Dürer metszetén világgyőző hatalom, Warholnál szentségtörő alak. A paletta a reneszánsz vanitas képektől a századfordulós képeslapokon át a 20. századi mexikói temetői installációig terjed: de akár James Ensor maszkjait, akár Mapplethorpe portréit nézzük: minden arcból a Halál vigyorog ránk.

(M.E.)

ÍGY TEDDRÁ, ÚGY TEDDRÁ, PSY, WEIWEI, ANISH



A dél-koreai rapper, Psy vírusként terjedő lovaglótánca az évek óta megingathatatlanak tűnő Justin Bieber-klipet letaszítva került a legnézettebb YouTube-videók élére. A YouTube történetének legkedveltebb videójaként lett Guinness-rekorder: eddig több mint kétfélmillióan lájkolták. A szám a szöuli Beverly Hills, a Kangnam negyed újjagazdag rétegének jellegzetes figuráit és életmódját parodizálja, és a keresztbe tett csuklóval gyepelt rázó, ostorral csapkodó lovaglótánc futótűzként söpört végig a világhálón. A habkönnyű *Gangnam Style* farvizén evezve az eredetnél súlyosabb mondanivalóval is milliókat talál meg, aki Psy dalához és mozdulataihoz nyúl parafrázis-forrásért. A szabadság- és

véleménykorlátozásban ma élenjáró Kínában adóproblémák (és rendszerkritikus művei) miatt börtönnel fenyegetett Ai Weiwei volt ugyanis az első művész-feldolgozója a koreai örületnek. Ő házi őrizetben készítette el barátaival saját változatát. A pink pólóban önfeledten tomboló Ai Weiwei és barátai a gyepeltartó mozdulatot bilincset rázó mozdulattá alakítva örömtáncolnak. Művész kollégája, Anish Kapoor akciója pedig egyszerre tesz direkt gesztust Ai Weiwei felé (átvéve a paródia paródiájának ötletét) és kísérletet arra, hogy praktikus csatornát választva juttassa el minél több emberhez üzenetét. A Kapoor-féle változatban ugyanis közel 250 ember ropja gangnam style-ban – a művész mű-

termében és olyan bejátszott helyszíneken, mint a MoMA, a Solomon R. Guggenheim vagy a Whitney Museum – emberi szabadságjogokat és szólásszabadságot követelő táblákat tartva a magasba. A videóban a leragasztott szájjú, megbilincselte kezű Kapoornak még egy szó is jut, mielőtt valamennyi szereplő Ai Weiwei-maszkot húzna az arcára, ezáltal téve meg az utolsó támogató gesztust a kínai művész felé. Ha minden igaz, Budapest is beszáll a buliba: az itteni Gangnamot a szervezők a Műcsarnok elé képzelik.

<http://www.youtube.com/watch?v=tcjFzmWLEdQ>

<http://www.youtube.com/watch?v=n281GWfT1E8>

(B.A.)



Kína: 41,4%

A másodlagos piac vitathatatlan sztárja a kapitalizálódó ázsiai óriás. A pénzügyi válság, no meg a demográfiai adatok végleg Kínát hozták ki a globális műkereskedelem győztesének. 2010-hez képest közel ötven százalékkal növekedett náluk az összforgalom, köszönhetően a csúcscategóriás műtárgyaknak, a feltörekvő pekingi és sanghaji aukciósházaknak, valamint a nemzetközi játékosokat vonzó vámszabad Hongkongnak. Csak hogy legyen mihez viszonyítani: 4,8 milliárd dollárról van szó összesen! A nagy menetelés folytatódik.

Többiek: 6,7%

Azért a világ maradék felén se fölösleges lóbalni az aukciós kalapácsot. Ebben az értékben bizony benne van Magyarország is, de nem számoljuk ki, hány ezrelékkel.

Olaszország: 1,2%

A régi dicsőség... A csőd felé robogó gazdaság ellenére Olaszországot még mindig jegyzik a globális műkereskedelemben. Ki tudja, meddig?

Svájc: 1,4%

Ha belevernénk a dúsgazdag galériákat és a bázeli vásárokat, akkor Svájc jóval előrébb végezne. De a magáneladásokat szigorúan védi az üzleti titoktartás, így be kell érünk az aukciósházak eredményeivel, ahol a kis alpesi ország nem igyekszik bekerülni az élmezőnybe.

USA: 23,6%

A második világháború utáni műkereskedelmi óriás, az Egyesült Államok már több éve figyelheti Kína hátát. Az első öt helyezett között egyedül a jenikik zsugorodtak tavaly, három százalékkal. Az idei évben feltehetőleg kiköszörülnek a csorbát, az amerikai milliósok ismét otthon kezdik el szórni a pénzt, búcsút intve a pénzügyi válság negatív hullámainak.

KÉPZŐMŰVÉSZETI ÁRVERÉSEK ÖSSZFORGALMA VILÁGSZERTE 2011-BEN

forrás: Artprice
(R.G.)

Egyesült Királyság: 19,4%

Még mindig London az egyetlen komoly európai szereplő a nemzetközi aukciós színtéren. Az árverezőházak forgalmát megtépázta az euróválság, Nagy-Britannia mégis győztesként került ki a helyzetből, köszönhetően például az októberi Frieze vásárt övező töretlen optimizmusnak: 24%-ot erősödtek az előző évhez képest 2011-ben.

Franciaország: 4,5%

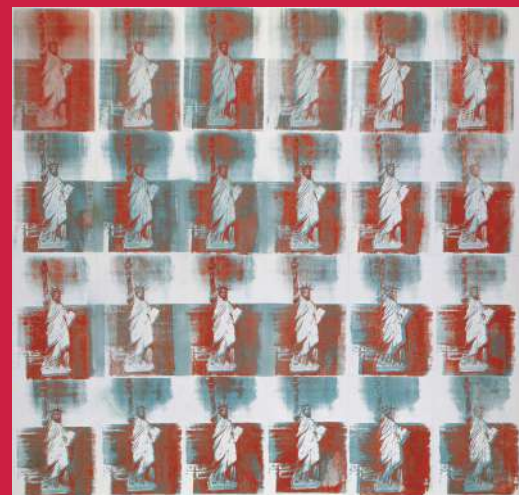
Messze leszakadva az élbolytól Párizs stabilan tartja ötödik helyét. Bár sikerült bővíteni a piacukat, az igazán magas árkategóriában nemzetközi szinten nem rúgnak labdába. Ha csak a városokat néznénk, a gall fővárost már rég leelőzte Sanghaj és Hongkong is. A belle époque sose tér vissza.

ÚJRA A CSÚCSON

Most már nem lehet a nemzetközi aukciós híreken úgy csámcsogni, hogy közben szomorúan vetjük össze őket a válság előtti számokkal. A nagy globális aukciósmogulok parádés eredményeket értek el novemberben. Az impresszionisták és a modernek még nem készítették álmélkodásra a közönséget (azért az előző számunkban beharangozott Kandinszkij 23 millió dollárért ment el), de a háború utáni művészet minden szuperlatívuszt megérdemelt, az árakból ítélve. A sort a Sotheby's nyitotta New Yorkban, a maga 375 millió dolláros összforgalomával. A nagy múltú ház soha ennyit nem kaszált még egyestés árveréssel! Itt már csak a nagykuttyák játszottak, a 71 licitre bocsátott tételből 43 darab kelt el egymillió dollár felett. A szalagcímetek mégis a nagy rivális, a Christie's hódította el, 412 millió dollárral. Soha senki nem szedett össze egy árverésen ennyi pénzt kortárs (illetve egész pontosan: háború utáni) művészettel. Jó pár évvel ezelőtt, 2006-ban a modernekkel és az impresszionistákkal a Christie's még ennél is jobban teljesített, de az még a kortárs mesterek dia-

dalútja – illetve spekulatív befektetői korszaka – előtt eshetett meg. Most tipikus amerikai sztárok művei hallatán koppant a kalapács, az absztrakt expresszionizmus mesterei mellett a pop-art királyai és a kortárs művészet nagyágyúi taroltak. Kicsit plasztikusabban fogalmazva: Franz Kline fekete gesztusaitól Andy Warhol megsokszorozott szabadságszobrán át Jeff Koons csillogó óriás virágcsokráig ívelt a névsor. A piac pörgését jelzi, hogy nem egy brutális csúcsleütés húzta fel az este vég-eredményét, hanem tucatnyi több tízmilliós műtárgy. A legdrágábban Warhol 3D-s szemüvegre kitalált szabadságszobor-nyomata kelt el, 43 millióért. Az abszolút novemberi győztes mellel nem a Christie's-nél, hanem a Sotheby's-nél született meg: itt vette meg egy ismeretlen telefonos licitáló 75 millió dollárért Mark Rothko delejesen izzó színmezős festményét. A kép címe: Első. Most már tényleg az. (R.G.)

Post-War and Contemporary Art Evening Auction
November 14, 2012 | Christie's New York



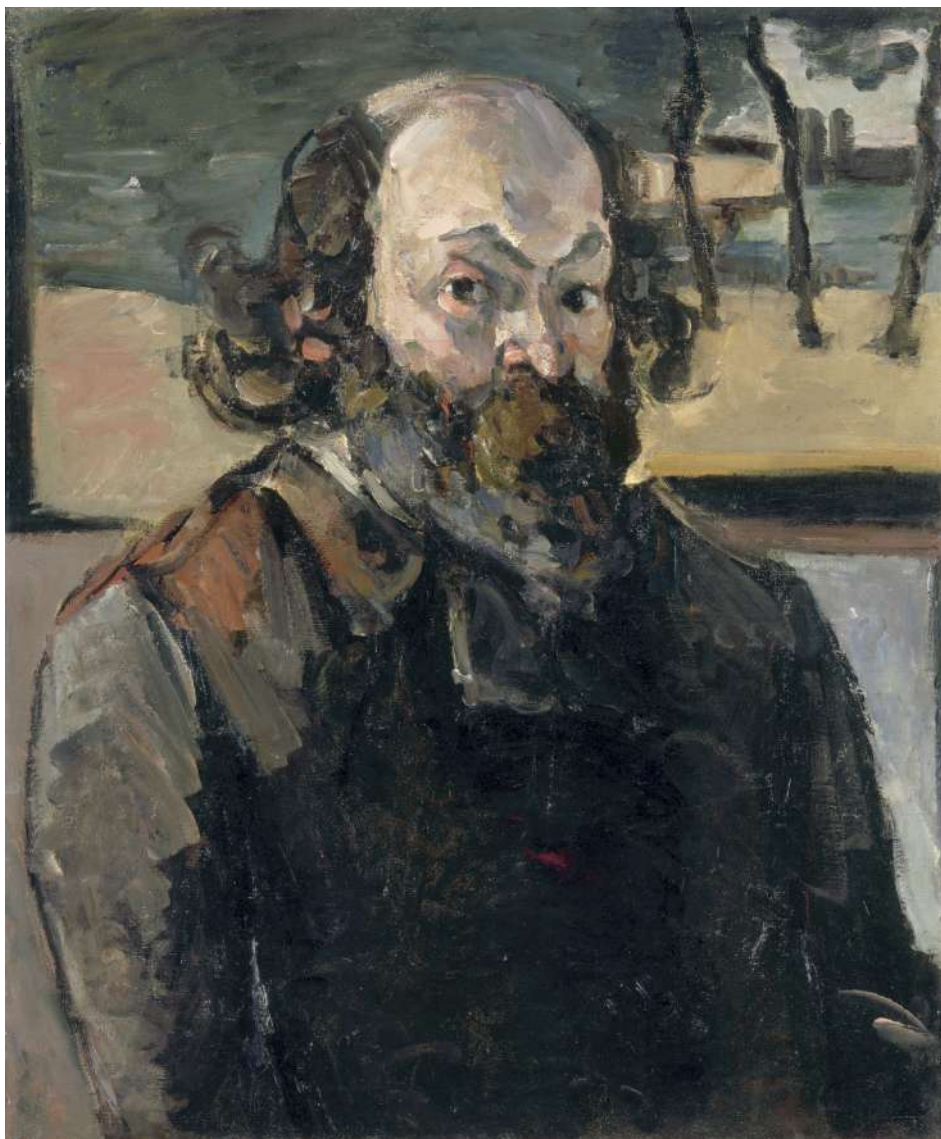
Andy Warhol: *Szabadságszobor*, 1962, szitanyomat, zománc és grafit, vászon, 197,5×205,7 cm. A háromdimenziós hatást keltő képet 43 millióért árverezték el a Christie's New York-i aukcióján 2012 novemberében

P. SZŰCS Julianna

CÉZANNE NEM CSAK HALADÓKNAK

A Szépművészeti Múzeum történetének talán legjelentősebb kiállítása a Cézanne és a múlt címen, hosszú évek kutatómunkájával és kapcsolatépítésével összehozott tárlat. Konceptiózus válogatás, előképek és Cézanne-féle másolataik, korai művek, de nagy, „igazi” Cézanne-ok is: csendéletek, tájképek, portrék, fürdőzők, kártyázók, a tökéletes mű létrehozására tett kísérletek sora, termeken keresztül.

© RMN (Musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski



Paul Cézanne: *Önarckép*, 1875, olaj, vászon, 64 × 53 cm, Musée d'Orsay, Párizs

Hála és dicsőség

Van ebben valami anyagszerűtlen. Itt állunk a szektorális adók, a legatyásodott önkormányzatok, a stadionépítések, a Kossuth téri rekonstrukciók, a bedőlő egészségügyi, felsőoktatási és kulturális intézmények, a túlzott deficit miatt keletkezett büntetőeljárások hazai korában, belépünk a Schickedanz-palotába és hirtelen mögöttünk maradt minden. Mintha a fotocellás ajtórendszer egyszer és mindenkorra kiszűrte volna az olcsó, gagyi, lebutított megoldásokat és bent egy nagykorú, közeposztályian módos, tradicionális polgári műveltséggel fölszerelt elképzelt közönség számára a világ legtermészetesebb módján mutathatnák be a felbecsülhetetlen, s persze ezerszeresen fölbecsült kincseket.

Ne vakulj magyar! Ne hagyd magad zsibbasztani az iderámolt Árkádiai pásztorok Poussinjétől és a közelébe került Kártyázók Le Nainjétől, Richelieu bíboros mázsás Bernini-portréjától és a szomszédságában fölállított, Mignard-t ábrázoló Desjardins-büszttől. Az ő vendég szerepeltetésük csupán gesztus, egy kulturális nagyvállalkozás bizalomerősítő kelléke.

Amitől vakulni kell, az egy kőkemény intellektuális koncepció keresztülverése tűzön-vízen át. Fölösleges mellébeszélni: Geskó Judit teljesítménye a magyar muzeológia történetében páratlan. Nem csak azért, mert a Monet és barátai (2003), valamint a Van Gogh Budapest (2006) című tárlatok

után a Cézanne és a múlt. Hagyomány és alkotóerő immár a harmadik alkalom, hogy méretben, minőségben, módszerben szakmailag komolyan vehető, s látványossága szerint szenzációvá sűrűsödő kiállítás születhetett. (Az ehhez nélkülözhetetlen ész, erő, s oly szent akarat csak főigazgatói asszisztenciával volt lehetséges, Baán László nélkül nincs az a művészettörténeti ambíció, amely szárnyra kaphatott volna.)

Nem is csak azért, mert Geskó megszálottan nyert meg ügyéhez csúcsmúzeumi vezetőket és rátartó műgyűjtőket, kulturális tisztviselőket – s legfőképpen – nemzetközileg jegyzett tudósokat. Olyanokat, akiknek szerepeltetése nagy dicsőség egy túlsúlyosra tervezett, katalógusnak álcázott tudományos tomoszba. (Korábban a Szépművészeti hasonló kötetek a Vince Kiadó gondozta vékonyabb papíron, színhelyesebb nyomással, puha, de tartós fedéllel. A trilógia harmadik darabjának gigászi méreteit nem fékezte a könyvtervezői ökonómia, kárpótlásként viszont gondos a kivitel, logikus a tördelés és tisztességesen fordították a tanulmányokat. Schultz Katalin és Széphelyi György több, mint jó, ezek szinte már műfordítások.)

De a margináliák csak a lényeg árnyalására valók. Az ideális peremfeltételek Geskónál inkább eszközök. Ürügyek, hogy mondanivalóját tisztán artikulálhassa, s a félreértések elkerülése végett bevezető tanulmányának első oldalán azt mindjárt össze is foglalhassa. „A szemlélet, középpontjában Cézanne-nal mint a művészet fejlődésének csúcspontjával és értelmével, sokáig a festő minden más fajta értékelésének legfőbb elvi akadály volt. Mindaddig, amíg a 19. és a 20. század művészettörténeti felfogása a művészet fejlődésének leírására törekedett, ezek a képzetek Cézanne életművének interpretációjában jelentős szerepet játszottak. Amint a történelem ilyen, egységes és célorientált képe megbukott – amit a posztmodern fellépésével szokás összekapcsolni – a Cézanne-kutatás is megújult.”

A kérdés úgy vetődött föl korábban, hogy a művészet kontinuitásának vagy a művészet forradalmának volt-e ő a hőse? A tradícióhoz kötődött inkább vagy a tradíciók iránt közönyös kortársaihoz? A múlthoz vagy a jövőhöz? Egyszerűsítve az agyonbonyolódó tudománytörténeti dilemmát: kinek az érdekérvényesítő képessége volt nagyobb?

Például azé a Gustave Geffroy-é, a Harmadik Köztársaság jelentős esszéistájé, aki

a 19. század végén egyszerűen „leimpresszionistázta” az aix-i mestert, igaz, számára főntartott azért egy külön rubrikát? Azé a Maurice Denisé, a Nabis-hoz kapcsolódó hűvös francia szimbolistaé, aki „egyfajta klasszikust” látott benne, a hagyomány csúcspontjának és a szabadság nagy válságának szintetizátorát? Azé a Roger Fry angol festő és teoretikusé, aki már-már expresszionistának vélte, de legalábbis – saját szóeleménye szerint – kinevezte posztimpresszionistának? Azé a Julius Meier-Graefe, német művészeti íróé, aki mégiscsak impresszionistának tekintette, de úgy, mint „aki korának nagy festészeti újításai közepette nem felejtette el a régi tanítást, hogy a festészet lényege elsősorban a festés”? Vagy éppen azé a nagy hatású amerikai művészettörténészé, a MOMA első igazgatójé, Alfred Barré, aki a modernizmus gépének

rajzban megoldott tervezetével megajándékozva az utókort, egyenesen Cézanne-ból indította el az avantgárd működési mechanizmusát? (Mindezt tette a kúpokról, hengerekről, kockákról szóló elhíresült levél alapján.) Ahány koncepció, mögötte annyi világmagyarázat. S ahány világmagyarázat, mögötte annyi történelmi tapasztalat, trauma, élmény.

Ízelítő ez csupán. Ha a lelkiismeretes néző-olvasó végigveszi a katalógus tanulmányait, főképpen Linda Whiteley és Lukas Gloor remek recepciótörténeti írásait, fog találni a barokkhoz, a romantikához, a realizmushoz, a primitivizmushoz, sőt a kubizmus mellett a fauvizmushoz, a konstruktivizmushoz és az orfizmushoz passzoló kulcsokat is.

Geskó – s persze a mostani tudomány, élén a Cézanne-ológia pápájával, Richard



Paul Cézanne: *Madame Cézanne vörös karosszékből*, 1877 körül, olaj, vászon, 72,5 × 56 cm, Museum of Fine Arts, Boston



Paul Cézanne: *Konyhaasztal*, 1888-90, olaj, vászon, 65×80 cm, Musée d'Orsay, Párizs

Schiff-fel – e kérdéseken régen túljutott. A maiak mind úgy járnának el, ahogy a Szépművészeti Múzeum kurátora teszi: a belépőt szíven ütteti két főművel (itt történetesen a washingtoni és a Courtaud-beli, nagy pineás Mont Sainte-Victoire-ral), aztán balra kiakaszt egy idevágó Poussint (a mi esetünkben a liverpooli tájat), jobbra kiakaszt egy méretében kisebb kubista vász-

nat (nálunk Braque madridi parkja tölti be ezt a szerepet), s a dilemma máris kompromisszumra szelídül. Múlt vagy jövő? Is-is.

Szükségből erény

Saját szavaimmal kínos ilyesmit leírni, inkább kölcsönveszem a mondatot Genthon Istvántól. „Technikai tudása fogyatékos volt... papírvirágokat festett, mert a valódi-

ak elhervadtak volna. Nehezen és ügyetlenül rajzolt, formaemlékezete cserbenhagyta. Hacsak lehetett, kerülte a rövidüléseket, félt tőlük.” Továbbá mogorva volt és antiszociális, sértődékeny és durva, tele elfojtott sötét indulatokkal és kielégületlen vágyakkal. Pályájának nagy részében neki semmi sem sikerült, s lelke mélyén tudta, hogy „akadémiai szempontból” ez így is van rendjén. Miután kirostálódott a művészképzés hites helyeiről, miután barátai megértő, lenéző pillantásai életét tovább keserítették, s miután Manet kérdésére (1867), hogy szándékozik-e beadni valamit a Szalonra, ő dühösen nem is válaszolhatott mást, mint hogy „Igen, egy nagy bödön szart!”, számára csak a magány, a türelem, az önképzés maradt. És a Louvre. (Meg az aix-i múzeum, meg a reprodukciók.)

Ott állhatott szegény például a provençai képtárban az elegáns fényárnyékokra, teatralis indulatokra és egyensúlyos kompozícióra épített Piazzetta-kép előtt (*Heléna elrablása*), s az ő hatása alatt született és ecset helyett spachtlival kent *Nőrablása* maga lett a deklasszáltak bűne és a bájtalanok horrorja. Nyilván így is akarta, meg hát a zolai kötődések! Aztán alapos figyelemmel nézegethette az illusztrált könyvekben például Goya metszeteit (*Kihasználják, A háború borzalmai* 16. lap), s az ő parafrázisként fölfogható vásznából (*Boncolás vagy Előkészítés a temetésre*) hiányzik minden fenséges rettenet, csak a testhalál pornográf botránya vált megundhatatlan témává.

Hogy eleinte, a hatvanas években, akkor, amikor művei még teli voltak technikai fogyatékoságokkal és amatőrködő gesztusokkal, így történt, az természetes. Az már sokkal kevésbé, hogy „profikorában”, a hetvenes évektől kezdve sem mondott le az „antimásolói attitűdről”, az már a Geskó által sugallt mondanivaló közepéhez és a budapesti kiállítás igazi üzenetéhez tartozik. Ha Cézanne vette kezelésbe Houdon Voltaire-ét, akkor a pengeéles észt tükröző vonások garantáltan lefesztek az arcról. Ha ő állt neki a „misztrál fújta” Puget-szobrok rajzolásához, akkor a térbeli barokkos csavarmenetek biztosan a fény-árnyék síkba emelt absztrakciójává alakultak. Ilyesmi történt keze között Rubensszel és Delacroix-val, Michelangelóval és Chardinnel, Watteau-val és Ostadéval. Mindenekelőtt pedig magával a természettel. „Cézanne-t nem a mimézis, hanem a dekonstrukció egyfajta aktusa foglalkoztatta – írta a kötet legfontosabb tanulmá-

Paul Cézanne: *Fürdőzők sátor előtt*, 1883-85, olaj, vászon, 65,5×81 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart





Paul Cézanne: *Ambroise Vollard portréja*, 1899, olaj, vászon, 100×82 cm, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Párizs



Paul Cézanne: *Kártyázók*, 1890-92, olaj, vászon, 65,4×81,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York



nyában Klaus Herding –, az előképet nem átkölti vagy módosítja, hanem destruálja, így másolata az eredeti felől nézve a hiteles tagadása, e tagadás nulla fázisa azonban azonnal átfordulhat reflexióba... és ekképp egy új, autonóm módját teremtheti meg a hitelességnek.”

Iszonyatos belső gyötrelmek között, az önelégedetlenség és a gőg örökös tüzeiben pörkölődve küzdött meg festői igazáért. Semmi sem ment könnyen neki – talán csak anyagiakból és otthonról hozott latinos műveltségéből jutott neki elég –, s ezért könnyen mondott le a kulturális társadalom által kínált „komilfó” alternatívákról. Autista volt, a szó – nem klinikai, hanem – esztétikai értelmében. Kívül állt az időn, ezért vette komolyan Raffaellótól Courbet-ig mindazokat a toposzokat, amelyeket kortársai már mind megemésztetni véltek. De kívül állt a téren is, ezért problémázott a három dimenzió kettővé transzponálásán, a gömb alakú festett gyümölcsök statikai szerepvállalásán, a hegy és a szakadék síkba átemelt feszültsége fölött.

Megértem, hogy Cézanne-nak ma van egy posztmodern olvasata. Amikor Geskó egyenletes módon elénk teríti a pályakezdés dadogó vázlatait és balsorsú képeit (például a Félix Nicolas Frillié-képről készült másolatot, *A költő álmat* vagy a flamand hatás alatt készült *Gyilkosság*), a lehiggadt művész kutatási részeredményeit és tudományos dolgozatait (például a Delacroix-variációnak tekinthető *Médeiat* vagy a nagy kedvenc, a megunthatatlan Poussint kifagató *Árkádiai pásztorlányt*) vagy az idecitált önérvényű főműveket, amelyek ha hasonlítanak is valamikre, valakikre, csak úgy teszik azt, mint egyik ember a másik fajtatársára (például az 1893-ban készült chicagói *Almáskosarat* vagy az 1890/2-ben alkotott New York-i *Kártyázókat*, legfőképpen pedig a kiállítás számomra legfontosabb képét, az 1899-ben festett *Vollard-portrét*), akkor az életmű szabadsága, öntörvényű mozgása, radikális individualizmusa mellett teszi le a voksot. Egy posztmodern művész, Mimmo Paladino mondta: „a művész, akár a kötélátúzó, nem azért járkal hol erre, hol arra, mert olyan ügyes, hanem mert nincs más választása”. Hát valahogy így volt ezzel Cézanne is.

Az élvezeti érték

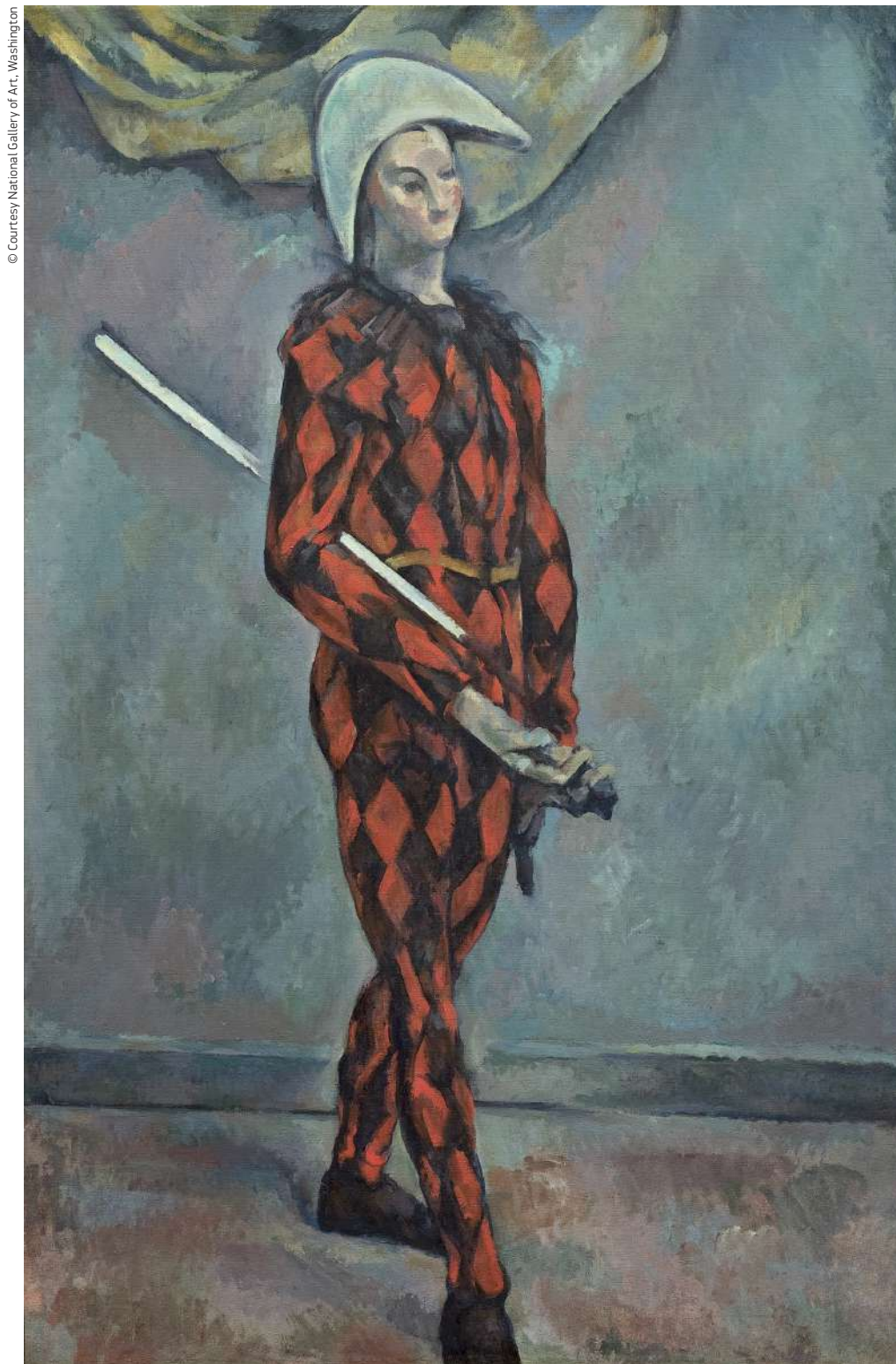
Egy régi emlék. Vezetek a Via Aurelián, az Itáliából Hispániába kövezett, rómaiak alapította úton. Látómezőmbé lassan

beúszik egy hegy. Az ezerszer látott, de korábban egyszer sem megnézett hegy. A Hegy. Megállok, kiszállok, körülnézek, megrendülök, de megrendülésem nem lehetett az első. Saját kép kivágatom alján gigantposzter áll magában. Nem reklám, nem kell felháborodnom. A plakáton az emberiség közös megrendülésének aláírása áll: „Ez Cézanne tája.” Levédtek a látványt. A Mont Sainte-Victoire-t tehát soha többé nem lehet nem Cézanne szemével nézni. Aki úgy nézi, annak a zászló csak bot és vászon. A többlet megmagyarázhatatlan, pótolhatatlan, kifejezhetetlen, egy késleltetett katarzisból fakadó aha-élmény. Valami, ami a kultúrát elválasztja a nem-kultúrától, s amitől az ember szemébe könny szökik.

Lehet a Szépművészeti Múzeum kiállításán sok okos művészettörténeti összefüggésre rájönni. Lehet merengeni az aix-i mester zsenéinek furcsa gyöngéi fölött, a legközelebbi provenç-i barátok halovány teljesítményei láttán, a gondosan kipreparált forrásnak tekinthető reprodukciók, grafikai lapok, raktárakban lapuló analógia-referenciák fölismerése közben.

Aztán lehet révedni az idő múlásán, száz éveket ugrálni egymással viszonyba lépő műalkotások között, örülni, hogy ismét ránk villan egy régi-régi szobor szempárja a Louvre-ból, s egy gipszöntvény kihunyt pillája saját múzeumunk elfekvő készletéből. A Cézanne-ológia haladói annyi municiót kaptak, hogy csak győzzék földolgozni a közeljövőben elhangzandó referátumaikban és megírandó cikkeiben.

Van azonban – szerencsére – egy rétege a nagy kiállításnak, amely nem a beavattaknak, a feinschmeckereknek, a haladóknak szól. Akik azért mennek kiállításra, mert a hirdetések után – jogosan – úgy hiszik, hogy szép, értékes, máskülönben csak külföldön megtekinthető képeket fognak látni egy nagyon nagy nevű mestertől. Ők sem fognak csalódni. Persze valószínű, hogy Cézanne – mint olyan – sosem fog akkora látványörömet nyújtani, mint Monet és sosem fog annyi borzongató pletykát tartogatni, mint az önfülét levágó Van Gogh. Az is borítékolható, hogy az irodalmias érdeklődés számára sovány ez a koszt, nem úgy, mint a szimbolista Ferdinand Hodleré s a miszticizmusba hajló Gustave Moreau-é, hogy utaljak az intézmény közelmúltban rendezett sikertörténeteire. Cézanne nagy képei ráadásul szikárok.



Paul Cézanne: *Harlekin*, 1880-91, olaj, vászon, 100×65 cm, National Gallery of Art, Washington D. C.

Nem tudom, észrevették-e, de vállalt műfajaiban nincs semmi „keverés”. A portré mögött nincs táj, csak arc és test. A tájba nem sétál bele egy staffázsfigura, abban csak tektonika, növényzet és épület tartózkodhat. A kártyázó kártyázik és csak kártyázik, a pipázó pipázik és csak pipázik, a fürdőző fürdik és csak fürdik. Na jó, többedmagával szárad a parton. Az

almák és narancsok, nagy néha körték és vereshagymák pedig úgy védik függetlenségüket az enteriőrben, hogy ha véletlenül megjelenik körükben egy oszlopos óra, egy kancsó vagy egy máglyába rakott kekszépítmény, akkor készek az asztalról szinte legurulni, bemozogni, körvonalaikat követő pentimentóikkal az őrhelyük elhagyását fontolgatni. Mintha idegesíte-

né őket már az is, hogy a gyümölcscsendélet társadalmában néha osztozniuk kell növényekkel, ételekkel, horribile dictu szervetlen anyagokból rótt tárgyakkal.

Nehéz festmények. Sokáig kell vizsgálni őket, hogy nézőjük fölvegye azt a lassú, egyenletes, de kérlelhetetlenül következetes utazási sebességet, amely révén társa lehet a harmónia angyalával végtelenített küzdelembe bonyolódó Cézanne-nak. A „múlt” ugyanis még csak-csak megmagyarázható a Cézanne-tudományban elmélyedő nézőnek. De az „alkotóerő” mibenlétére válasz nincs. Válasz helyett csak felmutatás van, néma töprengés és szavak előtti, szavakon túli meditáció. Megkísérelhetném leírni a *Madame Cézanne vörös karosszékben* (1877) című, bostoni múzeumban őrzött zöldjeiből áradó különféle fényrelációkat, különös tekintettel a vörös fotel brutális ölelésére, a kékes masni tektonikus gyűrődéseire, továbbá az arc egyiptomian szenvtelen tárgyszerűségére, de csak rontanám a vad befogadó spontán örömet. A titok nincs megfejtve.

Továbbá ízekre szedhetném a *Növényzet a Chateau Noirmál* (1900/4) című londoni vásznat, amelyben a sziklák és a fák kerethez viszonyított enyhe diagonálisai csak annyira készítik elő a főszerepbe került kétágú lombtalan lombhullató csúzlivá egyszerűsített törzs feszített alakzatát, hogy maradjon még figyelem a képközép tölcserre mélyülő bizonytalan végtelenjének, s a képszelek üresen hagyott dilatációs hézagjainak bemérésére, de ez sem fontos.

Állni kell előttük. Időt szánni rájuk. Hagyni, hogy végleg elsüllyedjen az a piszkos jelen, amelyet kint felejtettünk.

Paul Cézanne: A Montagne Sainte-Victoire a nagy pínével. © The Courtauld Gallery, London

CÉZANNE

ÉS A MÚLT HAGYOMÁNY ÉS ALKOTÓERŐ

FŐTÁMOGATÓ:



SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM
2012. OKTÓBER 26. – 2013. FEBRUÁR 17.

**MŰVÉSZET TESTKÖZELBEN
A TÖKÉLETES AJÁNDÉK!**

www.szepmuveszeti.hu/baratikor

Lepje meg karácsonyra szeretteit vagy önmagát a Szépművészeti Múzeum Baráti Kör tagságával! Tartson velünk művészettörténeti programjainkon, Cézanne előadásainkon vagy egy provence-i utazáson 2013 tavaszán.



Együttműködő partner:



Carlo Scarpa. Venini



Carlo Scarpa terve a Venininek 1934–36

bollicina, vagyis buborékos üveg (Scarpa buborékos üvegei a Veninivel való együttműködés első példái. Ez a fajta üveg arról kapta a nevét, hogy a masszába kálium-nitrátot fecskendeznek, aminek következtében szén-dioxid szabadul fel, így az üvegben számtalan apró buborék keletkezik. Az ilyen, vízhatású üvegek jellegzetes színe a jáde-zöld, vagy, mint itt is, az ametiszt.)

Velence és a Zen

Carlo Scarpa transzcendens üvegetűdjei

Enteriőrkép átlátszó murrino üvegekkel



© Fondazione Cini © Fotó: Ettore Bellini

Kevesen tudják, hogy Velencében a lelkiismeretes művészeti turista nem nagyon tud olyan helyet útba ejteni, amin az olaszok egyik legnagyobb mestere ne hagyta volna ott a keze nyomát. Kezdjük mindjárt a biennále fogadó pavilonjával, de már előtte is, ha leszállunk a Giardininál a vaporettóról, ott egy szobor, szinte a tengerben (magas vízállásnál nem is szinte), ami érdekesen elhelyezett köveken hever – a hely kiválasztása és a talapzat Carlo Scarpáé. Övé a vitrinek kialakítása a Museo Correrben és a leghíresebb velencei festmények installálása, mondjuk az Accademia-n. A fal színe és felülete, a visszacsíszolt glettelés, néhol a minimalista festőállvány, amin a képet bemutatják, vagy az egyszerű léckeret. Ha olyan a környezet, hogy semmilyen poros ciráda nem vonja el a figyelmet a műről, az Scarpa. Néha a múzeumi folyosókon is meg lehet csodálni modern ajtókat, szépen kialakított éleket, illeszkedéseket – Scarpa. Külön terem a Fondazione Querini-Stampaliában egy Bellini-képnek, még a fal színe is ahhoz kikeverve – szintén az ő utasításai alapján. A Querini-Stampaliában azonban nemcsak a más mesterek műveire koncentrálnó prezentáció az övé, hanem az előtér és a japánkert kialakítása is. Ha igazán megnyugtató helyre vágyunk Velencében, ide kell zárandokolnunk. És a Szent Márk térre is, ott van ugyanis a Scarpa által kialakí-

tott Olivetti író- és számológép üzlet, ami ma már múzeum, belépődíjat is kell fizetni, de még nincs előtte akkora sor, mint a székesegyház vagy a Dózse-palota előtt. Velence és a zen: ez Scarpa.

Ehhez jött most az építészeti biennále kísérőprogramjaként egy új kiállítótér megnyitása a San Giorgio Maggiore szigeten, a Le Stanze del Vetro (az üveg termei), ami Scarpához méltó terekben és tárlókban az általa tervezett üvegeket mutatja be debütálásként. Itt ezentúl mindig üvegek lesznek – az új helyet működtető Giorgio Cini alapítvány (aki a katonai támaszpontot évek alatt kulturális felhasználásra tette alkalmassá) szeretné kivenni a műfajt az alkalmazotti sorból és a magas művészet rangjára emelni. Ez persze rögtön meg is történik Scarpa különböző technikákkal, más-más anyagok felhasználásával készült üvegsorozatainak szinte hiánytalan felsorakoztatásával.

Carlo Scarpa. Venini 1932–1947

2013. január 6-ig

Le Stanze del Vetro

Isola San Giorgio Maggiore, Venezia

nyitva mindennap 10–19-ig

(szerda kivételével)

a belépés ingyenes

(Topor Tünde)

Carlo Scarpa (1906–1978)

Velencében született tanár apa és ruhászlont működtető anya gyermekeként. A velencei építészkar elvégzése után nem sokkal már ő maga is tanít az egyetemen, később ő lesz a rektor is. Tevékenysége elképesztően szerteágazó: építész, belsőépítész, ipari formatervező, formatervező, azon belül üvegtervező is. A muranói üvegmanufaktúrák közül a Venininek tervez. Az együttműködés 1936-ban indul, majd számos biennále-szereplés után 1947-ben ér véget, bár a kapcsolat a tervező és a manufaktúra között megmarad. Scarpa még a hatvanas években is hozzájuk fordul, ha óriási üvegcsillár vagy hatalmas méretű különleges üveglakra van szüksége.



Carlo Scarpa kedvenc üvegfúvó mesterével

VÉCSEY Axel

RAFFAELLO BUDAPESTI IFJÚJA: IPPOLITO D'ESTE KÉPMÁSA?

Raffaello budapesti Ifjú képmása mintha az itáliai quattrocento világának megtestesítője lenne: nem véletlen, hogy a korszakot bemutató megannyi könyv címlapján köszön vissza. Lehetséges volna, hogy ez az emblematisz képmás csupán valami méltán elfeledett perc-embert ábrázoljon? A kutatás évszázados vágya, hogy erre nemmel feleljen, és az ifjút a kor valamely kimagasló, nevezetes személyiségevel azonosítsa. Ám az eddigi kísérletek rendre hamvukba holtak. Most Alessandro Ballarin, a páduai egyetem nagynevű professzora az esztergomi gyermek-érsek, Beatrix királyné rokona, Ippolito d'Este személyében véli megtalálni a kép modelljét.

Egy emblematisz mestermű

Raffaello budapesti portréja az egyik legszébb, legértékesebb lenyomata az itáliai 15. század, vagyis a quattrocento hangulatának. A kornak, amikor minden évszak tavasz volt, és minden ember ifjú. Amikor őszintén hitték, hogy évszázados sötétben botorkálás után most új fejezetet nyitnak a világ történetében, amikor a lelkekben a bátor tettekre és a túlélő életöröm virult. Az újjászületés illata, az újrakezdés ujjongó lendülete pezseg a friss tavaszi levegőben, s roppannak a harsogó, tiszta színek. Az arcokról az ifjúság hamvas, üde bája sugárzik, de minden kamaszos esztelenkedés nélkül; az ifjú szempárban a nagy feladatokra hivatott nemzedék nyugodt magabiztossága csillog. Kezei egy ablakpárkányra támaszkodnak, s a nyíláson át idilli békéjű táj tárul fel. Lustán hömpölygő folyó kígyózik a szélesen elterülő, várral koronázott hegyek alatt, és partjáról kanyargós út vezet ráérősen a villához, ahol az ifjú üldögél. Kalapjának és ujjasának vöröse oldott összhangban van a – szó szerint is – felhőtlen égbolt derűs kékjével.

Pedig amikor a kép készült, ez a kikeleti világ már eltűnőben volt. Közeledett az idő, mikor a kora reneszánsz legénykora a cinquecento érett férfikorába fordult, a tavaszt felváltotta a nyár, a zseni rügyeket a szőke kalászosok, és a festmények csermely-hűs, tiszta színeit egyöntetű aranylásba takarta

a nyári nap áradó tüze. Raffaello a quattrocento világának nagy összefoglalását alkotta meg, s ezzel be is végezte ezt a művet. Ám a rövidre szabott élete során évszázadnyi utat bejáró művészóriás útja ezzel nem ért véget. Új célok felé indult, hogy a következő éra megalapozója, megkerülhetetlen kiindulópontja legyen. A jövő századok mindvégig erre a Raffaellóra hivatkoztak, a vatikáni freskók mesterére. És mire lejárt az időközben szeptemberi rőt-barnába hajló reneszánsz nyár ideje, a friss szellőkre ablakot nyitó 19. századi új mesterek csak lassanként eszméltek rá, hogy a tiszta színekben zengő „preraffaelita” (azaz Raffaello előtti) művészet legfénylőbb remekei éppenséggel ugyancsak Raffaello keze alól kerültek ki.

Ezek közé tartozik a budapesti képmás is, amelyet a festő még zseni ifjúságában, alig húsz-huszonkét esztendősen teremtett meg. Mint a növendékkori alkotások oly gyakran, ez a tábla is ezer szállal függ a példaadó elődök mintáin, s az ifjú mester formálódó saját hangja csak hellyel-közzel tör utat magának a hagyományos szabásminta hálóján át. A 16. század első éveiben – amikor a kép született – Pietro Perugino képei jelentették a meghatározó hatást Raffaello számára. Régi életrajzok szerint mellette tanulta volna ki a festőmesterséget, bár ma már úgy tűnik, inkább már az inasévek után, segédként szegődhetett el a nagyhi-

rű művészhez. A budapesti Ifjú közvetlen előzménye is egy Perugino-mű: a firenzei kelmészövő mester, Francesco delle Opere egy évtizeddel korábban festett képmása, amely nemrégiben a Szépművészeti Múzeum Botticellitől Tizianóig kiállításán volt látható.¹ Erre a portréra vezethetők vissza Raffaello kompozíciójának lényegi elemei, úgymint a kő mellvéden nyugvó kezek tartása, a háttérben látható táj, illetve az alak aránya a képfelület egészéhez. Perugino portréit azonban magukat is idegen példaképek ihlették, nevezetesen a kor világhírű németalföldi mestereinek, különösen pedig Hans Memlingnek a kompozíciós újításai.² Memling az 1470-es évek során számos képmást készített a Brüggeben megfordult itáliai kereskedőkről. A kalmárok szinte mindig keskeny ablaknyílások előtt állnak, amelyeken át a tájra nyílik kilátás; arcuk az Itáliában szokásos profilnézet helyett az elevenebb hatású háromnegyed profilból látszik, kezüket pedig mellvéden nyugtatják. Memling koncepciójának adaptálása szemléletbeli fordulatot jelentett az itáliai portréfestészetben: a kortalan, emlékműszerű képmások ekkor kezdték átadni helyüket az élő jelenlét illúzióját felkelteni kívánó portréknak. Nagyon is jellemző azonban az, ahol Perugino – és nyomában Raffaello – változtattak a memlingi típushoz képest. A vastag falú brüggei házak szűk ablakréseibe szorított alakok mintha egyszerre fellé-



© Szépművészeti Múzeum, Budapest

Raffaello Santi: *Ifjú képmása* (Ippolito d'Este?), 1502-1505 körül, fatábla, olaj, 54 × 39 cm, Budapest Szépművészeti Múzeum

Hans Memling: *Férfi képmása levéllel*, 1490, olaj, fa, 35 × 24 cm
Firenze, Galleria degli Uffizi

©Photo SCALA, Florence



Pietro Perugino: *Francesco delle Opere képmása*, 1494, tempera, fa, 52 × 44 cm
Firenze, Galleria degli Uffizi

©Photo SCALA, Florence



legeznének, ahogy szélesre tárul körülöttük a táj, és beáramlik a friss levegő. A nagyobb képfelület, az alakok körötti tágasabb tér egyszeriben felszabadultabbá, derűsebbé tette az atmoszférát.

Az Ifjú olyannyira hasonlít peruginói előképéhez, hogy okkal mondhatnánk: Raffaello csak lemásolta példaképének remekét, egyedül a fejet cserélte ki benne. Az illesztés nem is sikerült tökéletesen: az ifjú nyaka módfelett megnyúlt, a csuklyásizma pedig úgy duzzad, mint valami testépítőé. Ám ezek az esetlenségek csak akkor tárulnak fel, ha rovtartani aprólékossággal boncoljuk fel a kompozíciót; az összehatás tökéletesen meggyőző harmóniát sugároz. Végső soron pedig épp ez a fej, amit már Raffaello szuverén szelleme illesztett Perugino torzborz iparosának nyakára, ez a félig anygali, félig nagyon is e világi sihederarc teszi a festményt azzá, ami: egy csillogó szemű kor megkapó emblémájává.

Az elveszített nevek

Akármenynyire is ígöző mestermű a budapesti Ifjú, eredete és korai története sűrű homályba vész. Ez minden bizonnyal arra utal, hogy a modell vagy magánál tartotta, vagy – mint az olyannyira divatos volt ez időben

– emlékül ajándékozta egy közeli jó barátjának, s azután a leszármazottak kezén maradt, a családi privát szférából nem kerülve a szélesebb nyilvánosság szeme elé. Ám ha ez így volt, igen különös, hogy mikor az évszázados rejtőzködés után végre egy jeles műgyűjteménybe került, az ábrázolt neve már feledésbe merült. Antonio Barberini bíboros római gyűjteményének 1633-as leltárában ugyanis ezt olvashatjuk róla: „Egy vörös ruhás poeta képmása, vörös kalappal, fekete keretben.”³

Antonio Barberini a hírhedt nepotista pápák talán legcégéresebbjének, VIII. Orbánnak egyik nipotája, azaz unokaöccse volt. A kortárs szamizdatokban erőszakos és túlfűtött élvhajhászként jellemzett Antoniónak egy hónappal huszadik születésnapja után már fejébe nyomták a bíborosi főveget (noha a tridenti zsinat korábbi határozata harminc évben szabta meg a bíborosi cím alsó korhatárát). A rangot pedig megannyi zsíros állás követte, amelyekben a bíborosnak jócskán nyílt módja kielégíteni újsütetű rajongását a festészet remekei iránt. Leginkább Caravaggio műveiért bolondult, talán mert némi alkati rokonságot érzett maga és a zabolátlan csavargó-zseni között. A négy év alatt, míg pápai legátusként Raf-

faello szülővárosának, Urbinónak ura volt, a Barberini-csemete kisöppörte a nagy múltú város templomait és az egykori hercegi palotát, s megbízatása lejártával magával vitte a műkincseket. Alighanem ekkor került a birtokába a budapesti Ifjú is, amelyről a kutatók nagy többsége úgy tartja, hogy még Urbinóban készült.

A fent idézett, legkorábbi leírás persze igen vérszegény alapot szolgáltatna rá, hogy képünket a Barberini-gyűjtemény darabjával azonosítsuk. 1730-ig a képmás azonban újra meg újra felbukkan a Barberinidinasztia képtárának leltáraiban, időnként igencsak pontos leírással. 1671-től a leltárak a kép alkotóját is megnevezik, mégpedig Raffaello személyében. Egészen addig, amíg az 1730-as leltárban egy akkurátus kéz áthúzta a nevet, s így a kép már nemcsak modelljének, de alkotójának nevét is elveszítette. A mai tudásunk szerint helytálló, hagyományos attribúciót tehát a kor szakértői felülbírálták és elvetették, mert nem felelt meg a festő 18. századi imázsának. Több mint egy évszázadnak kellett ez után eltelnie, míg a kép visszakaphatta jogos nevét. Tanulságos példa ez a művészettörténet-szakma mindenkori művelői számára.

Tiziano: Pietro Bembo bíboros képmása, 1540, olaj, vászon, 94,5×76,5 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection



© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Festők, hercegek, költők

Ami viszont a másik nevet, a modellét illeti, a közönség azóta is a találgatások erdejében bolyong. Mint láttuk, a Barberini-képtár lel-tárának szerzője úgy vélte, a kép egy költőt ábrázol. Hiszen mi más lehetne ez a csillogó szemű ifjú, mint egy poéta? „Annyira megszoktuk, hogy a költő fogalmát az ifjúság fogalmával társítsuk össze. (...) A költészet az ifjúság egyik jele, megnyilatkozása” – állapítja meg feledhetetlenül szép eszéinek egyikében Szerb Antal.⁴ A gondolat később újra visszatér majd, ám időközben

másfelé kanyargott a feltevések útja. Amikor a 19. század elején a festmény az Esterházy-gyűjteménybe került, az az elképzelés vert gyökeret, miszerint az ábrázolt fiatalember maga Raffaello volna. Az alapot minden bizonnyal az szolgáltathatta, hogy az arcvonások bizonyos mértékig valóban hasonlóak Raffaello néhány évvel későbbi önarcképéhez, amelyet a firenzei Uffizi képtár őriz. Persze ilyen fokú hasonlatosságot szinte bármely ifjú olaszsal fel lehetne fedezni, aki haját ehhez hasonlóan („alla zazzara”) vágatja, ennek ellenére ez a feltéte-

lezés időről időre máig visszatér.⁵ Különös, hogy az alkotóban viszont továbbra sem ismerték fel Raffaellót: előbb – meglepő módon – a mézesmázos Leonardo-tanítvány, Bernardino Luini ecsetjének tulajdonították, később pedig, jó okkal, Peruginónak. Talán időközben felfedezték a kapcsolatot a Francesco delle Opere-portréval is, amelyet egyébként 1815-ig Raffaello-képként tartottak számon, amikor végre valaki elolvasta a hátoldalán lévő feliratot, amely megnevezi az alkotót, a modellt és a készítés évét is.

Sajnálatos módon a budapesti Ifjúhoz effajta kulcsot nem mellékeltek; vagy ha volt is valaha a hátoldalán valami útbaigazítás, az mára eltűnt. A festmény ugyanis tömördek hányattatáson ment keresztül, és ennek nyomai különösen a felső negyedén szembeütőek. Állapotát már 1847-ben olyan aggasztónak ítélték, hogy sürgős restaurálását elengedhetetlennek tartották, amit a következő évben végre is hajtott a neves bécsi festő-restaurátor, Erasmus von Engerth. Az eredeti restaurálási terv szerint a veszedelmesen elkorhadt fa hordozóról a képet vászonra tervezték áttenni, ám ezt nyilván túlságosan kockázatosnak ítélték meg, mert végül a fatábla hátát csak vékonyra gyalulták, és egy másik, vastag deszkára ragasztották fel. A kép azután ismét megsérült, amikor 1869-ben a már Pestre költöztetett Esterházy-gyűjtemény akkori otthonában, a Magyar Tudományos Akadémia palotájában tűz ütött ki, így 1882-ben ismét restaurálásnak vetették alá. A viszontagságok azonban még ezzel sem értek véget, hiszen 1983 novemberében a festményt elrabolták a múzeumból, és pár hónap múltán egy jutazsákba csomagolva, a föld alá rejtve találtak rá egy erdőben. Az akkor összehívott nemzetközi restaurátor-konzílium azonban túlságosan kockázatosnak találta az esetleges restaurálást, és ezért inkább a jelenlegi állapot megőrzése mellett döntött.

Időközben a 19. század közepére kibontakozott a művészettörténet új tudományága, és megjelentek az első tudományos módszertan alapján megalkotott, szisztematikus művészmonográfiák. Természetesen Raffaello az első között volt, akinek az életművét ily módon feldolgozták. A német Johann David Passavant 1858-ban megjelent monumentális munkája fordulópontot jelentett a mi képünk megítélésében is, még ha a magyarországi köztudatba igen csak sokára szivárgott is be az új gondolat. Passavant volt az első modern kritikus, aki a képet visszahelyezte Raffaello életművébe, egyszersmind pedig az ábrázolt személy kilétére is új, nem kevésbé rangos javaslatot tett. Végigtekintve az ünnepezt vatikáni Raffaello-freskó, az Athéni iskola alakjain, Passavant úgy találta, hogy az Esterházy-féle portré nem annyira a jobb szélen álló ifjúra, vagyis a festő önarcképére hasonlít, annál inkább a Püthagorasz mögött álló fehér ruhás ifjúra, akinek képében Urbino ifjú herceget, Francesco Maria della Roverét festette meg az udvarában nevelkedett, s őt zsenge kora óta ismerő Raffaello. Ez a hi-

potézis valóban megalapozottabbnak tűnik, mint a korábbi, ám hiába: a későbbi kutatás szinte tudomást sem vett róla, és jó ideje inkább egy másik Raffaello-képben: a firenzei Uffizi képtárban őrzött Ifjú almal-ban véli felfedezni az ifjú herceg portréját. Érdekes, hogy a budapesti Ifjával nagyjából egy időben készült kép más ugyanazt a kompozíciós sémát variálja, mint a mi képünk, a háttérben mintha ugyanaz a folyókanyarulat tűnne fel, s az ifjú éppúgy vörös fejfedőt visel, bár más formáját.

A mi fiatalemberünk vörös sapkája viszont a 19. század végén kulcsmotívummá lépett elő a modellkereső buzgalomban. Ekkor merült fel ugyanis a meggyőződés, hogy a sapka valójában bíborosi kalap. A kérdés azóta is heves vita tárgya: a szerzők egyik fele kitart amellett, hogy az ábrázolt személy csakis egy bíboros lehet, mások viszont úgy érvelnek, hogy a biretumot, vagyis ezt a karima nélküli, négyszögletű vörös fejfedőt a 16. század elején még jogtudósok és más humanisták is viselték, és csak később vált kizárólagos főpapi viseletté. Mindenesetre különös, hogy amíg a kép Barberini bíboros gyűjteményében volt, ez a gondolat nem öltött testet, jöllehet a tulajdonos igazán tudatában lehetett annak, milyen a bíborosi öltözet, mint ahogy annak is, hogy ilyen hamvas ifjú is elérheti ezt a rangot.

A költő orra

Mint láttuk, a Barberini-gyűjtemény első leltárában inkább költőt láttak a kép modelljében, és ez a gondolat azután az 1960-as évek végén visszatért. Elsőként az Uffizi akkori igazgatónője, Luisa Beccherucci vetette fel, hogy a budapesti Ifjú talán azonos lehet azzal a portréval, amelyet egy nevezetes forrásszöveg Pietro Bembo páduai házában javai között vett számba 1525 körül: „Pietro Bembo úr kicsiny képmása, amikor még ifjúként az urbinói herceg udvarában volt, Urbinói Raffael kezétől, szembenézetben.”⁶ És noha az idea kezdettől problémás volt, Beccherucci budapesti igazgató-kollégája, Garas Klára nagy lelkesedéssel magáévá tette, és nagy ívű, mesteri tanulmányt gyűrt köré.⁷ Az ötlet olyan csábító volt, a köré font érvelés pedig annyira tetszetős, hogy menten elterjedt világszerte, s kigyomláhatatlanul berágta magát a köztudatba; a mai napig százezer internetes oldal állítja kétely nélkül, hogy képünk Bembo portréja.

Mindezt annak ellenére, hogy a budapesti Ifjú vonásai egy szemernyt sem hason-

lítanak a Pietro Bembo hiteles képmásain megfigyelhető, markáns arcélre. A legfőbb bökkenő az orr. A nemes metszésű, szép arányú, ívelt vonalú orrot hagyományosan a sas csőréhez hasonlítja a nyelv; nos, Bemboéról inkább egy másik madár, nevezetesen a gólya jut eszünkbe. Igaz persze, hogy a hiteles képmások már jóval érettebb korában mutatják őt, sőt leginkább már az a nagy Mikulás-szakállal, amit a pápa hozott divatba a Sacco di Roma után. Ez a fizimiska éppenséggel megfelelhet Bembo bíborosi énjének, az olasz irodalmi nyelv szigorú kodifikátoráról alkotott imáznak, akinek szavára megannyi ízes kifejezést küldtek száműzetésbe. Ám hogyan is jelenhetne meg az olvasó lelki szemei előtt egy ilyen szikár, madárijesztőféle csúfság a szerelemtől sebzett szív legszebb szavú reneszánsz trubadúrájának, Lucrezia Borgia rajongó lovagjának sorait olvasván: „Arany s borostyán fodrozó sörényed / mit hó-váladon lenge szél lebegtet, / édes szoneid napnál fényesebbek, – / az éjben gyúlnak tőlük tiszta fények”⁸? El lehet-e képzelni másképp, mint szépségesnek a *scienza d'amore*, azaz a szerelem tudományának megalkotóját, akinek szájába nevezetes barátja, Baldassare Castiglione az alábbi szavakat adta a korszak paradigmatisz írasművében, *Az udvari emberben*: „A csúnyák tehát többnyire gonoszak és a szépek jók. (...) A világ eme nagy gépezetének ez a rendje, amelyet valamennyi teremtettség dolog üdvére és megőrzésére Isten alkotott”⁹?

Való igaz, ha a világ nagy gépezete olyan ideális módon lenne elrendezve, ahogyan azt a reneszánsz optimista bölcselői remélték, úgy lenne rendjén, hogy az ifjú Bembo is olyan sugárzóan fess legény lett volna, mint a budapesti Ifjú. Ám a valóságban a szép szavú hősszerelmesek arcán is teremhet éktelen karó, amint azt Cyrano híres esete is tanúsítja. A Bembo-teória tehát egyike Garas Klára azon szellemi konstrukcióinak, amelyek lenyűgöznek a gondolatmenet bravúros szépségével, az építmény kerek teljességével, ám fájdalom: inkább szépek, semmint igazak. Wishful thinking, mondja az angol az olyan érvelésre, amely úgy forgatja a tényeket, hogy mindeképp a vágyott végkifejlet felé mutassanak; Garas sajnos nem egyszer esett ebbe a hibába. Ahol lyuk tátong a források láncolatában, ott hajlamos bő szépírói fantáziával kitölteni azt, ám ennél nagyobb baj, hogy megannyi levezetése egyszerűen ellentmond a vizuális evidenciának. Ilyen orrot



©Dorotheum

Bartolomeo Veneto: *Ippolito d'Este bíboros képmása*, 1510 körül. Olaj, fa, 60,5 × 48,5 cm. Elárverezve: Dorotheum, Bécs, 2012. október 17. 524. tétel

az ember nem növeszt érett férfikorában, úgy, hogy ifjúként még rövidebb, íveltebb és húsosabb szaglószervvvel bírt. Ráadásul 1525-ben semmiképp sem nevezték volna kicsinynek a mi képünket (amely a korszakban szokásos standard portréméreték közül éppenséggel a legnagyobbat alkalmazza), amiképp azt sem mondták volna róla, hogy szemből ábrázolja a modelljét. Nem beszélve végül arról, hogy a budapesti kép modellje egyáltalán nem tűnik a harmincas éveit derekán járó férfiúnak.

Ippolito d'Este?

A Bembo-teóriát tehát a szakirodalom már évtizedekkel ezelőtt *ad acta* helyezte, ám helyébe egészen mostanáig nem tudott jobb megoldást állítani. A múltkoriban azonban Alessandro Ballarin, a páduai egyetem professzora olyan új elmélettel állt elő, amely ha nem is vitathatatlan, mindenképpen megfontolásra érdemes, ráadásul nekünk magyaroknak szívet melengető is, hiszen a hazai művelődéstörténet számottevő szereplőjéről van szó.¹⁰ Elmaradhatatlan micisapkájával, örökké huncut mosolyú szemeivel, életvidám derűjével, korpulens alakjával és mindenkire figyelmes nyitottságával Ballarin éppenséggel távol áll attól az imázstól, amit errefelé a nagy befolyású tudósokról alkotni szokás, ám magáért beszél a tény, hogy életművének monumentális összkiadása már a tizenkilencedik óriás főlíánsnál tart.

Ballarin abból a meggyőződésből indult ki, hogy a modell egy bíboros. Hangyaszorgalommal számba vette valamenyny kardinálist, aki a portré készülete idején élt és mozgott Itáliában, majd gondos mérlegelés után, kizárásos alapon eljutott Ippolito d'Estéhez (1479–1520), Ferrara érsekéhez, Ercole d'Este ferrarai herceg ötödik gyermekéhez. (Érdekes, hogy régebben már felmerült ez a név egy másik, későbbi Raffaello-portré, a madridi Prado híres Bíborosa kapcsán.) Összegyűjtötte a bíboros valamennyi ismert képmását, és úgy találta, hogy az ezeken megjelenő arcvonások nem mondanak ellent a felvetésnek. Sőt, a budapesti Ifjú orrán megfigyelhető finom ívtörés pontosan visszaköszön azon a profilnézetű éremképmáson, amely még tizenennyolc éves kora körül ábrázolja őt. Ám még tanulságosabb, ha egy másik festett portréval vetjük össze a képünket, azzal, amelyet néhány évvel később alkotott a sok várost megjárt mester, Bartolomeo Veneto. A szakirodalomban régóta számon tartott

képmást máig magángyűjteményben őrzik, legutóbb idén októberben került kalapács alá a bécsi Dorotheumban; az izgalomba jött közönség végül becsértékének tizenöt-szöröséig hajtotta az árát.¹¹ A modell személyét itt is a hátoldal azonosítja, ahol a bíboros címere látható. Ami különösen érdekes, hogy a két portré beállításában is igen közel áll egymáshoz, így jól egybevetethetők. Nos, Bartolomeo portréján már továtűnt az ifjúság üde bája és a fénylő szempár, van helyette viszont egy ígéretesen fejlődő toka. Döntő ellentét azonban nincs a két arc között, így a feltevés mindenképp lehetségesnek fogadható el. És ne feledjük azt sem, hogy az ifjú Ippolito külleméről milyen lelkesülten nyilatkozott a már idézett Castiglione: „Nézzük csak Ippolito d'Estét, Ferrara kardinálisát, aki születésének oly nagy szerencsét köszönhet, hogy egész személye, külseje, szavai és mozdulatai akkora kellemről tanúskodnak, (...) hogy bárkivel beszéljen is, vagy akár csak lássa őt, örökre szívébe fogadja.”¹² A végső szót persze úgymajd a legbölcsebb ítész, az idő mondja ki.

Ippolito d'Este – vagy ahogyan a magyar történetírás nevezi: Estei Hyppolit – anyja révén Hunyadi Mátyás királynéjának, Aragóniai Beatrixnak volt az unokaöccse. Beatrix volt az is, aki saját befolyásának erősítésére 1486-ban rávette Mátyást, hogy a mindössze hét éves gyermek rokont nevezze ki Esztergom prímás érsekének. Ez még a nepotizmus Rómájában is felhőrdülést keltett, s VIII. Ince pápa vonakodott is jóváhagyni a kinevezést, ám végül engedett. Az eset a népszerű irodalomban a mai napig annak legfőbb példája, hogyan tette tönkre Beatrix feneketlen törtétele az igazságos Mátyás királyt. Ippolito mindenesetre hűséggel kitartott pártfogója mellett, s Magyarországon maradt Mátyás halála után is, mindaddig, míg Beatrixnak bármily halovány, de valamelyes reménye maradt, hogy magának szerezze meg a magyar trónt. Mi több, akkor is rendszeresen vissza-visszatért, amikor már a primásságról is lemondott, és elcserélte Esztergom érseki székét Bakócz Tamással az egri püspökségre. Ariostónak, a költőóriásnak épp azért kellett távoznia a szolgálatából, mert nem volt hajlandó erre a barbár földre, Magyarországra elkísérni urát. Pedig pár évvel korábban milyen szárnyaló rímekbe szedte az esztergomi beiktatást nagy eposzában, az *Őrjöngő Lórándban*! Három évszázad múltán Mikszáth Kálmán persze már kevésbé fennkölt, ám annál rokonszenvezőbb képet rajzolt Hyppolitról A kis prímás című regényében.

Az eposzok és a regények világából visszatérve a történeti tényekhez, annyi bizonyos, hogy Ippolito esztergomi udvara mindvégig az itáliai reneszánsz kultúra szép magyarországi szigete maradt.¹³ A király halála után itt tartotta udvarát Beatrix, megannyi olasz humanistától körülvéve. Ebben a közegben született (már ha nem hiszünk a pár éve felkapott délibábos Botticelli-teóriában) az olasz quattrocento stílusú magyarországi festészet legszebb fennmaradt emléke, az esztergomi vár Erények-freskóciklusa.

Ippolito 1493-ban lett bíboros, és a kilencvenes évek közepén (még mindig tizenévesen) Itáliába tette át állandó tartózkodási helyét. 1503-ban Ferrara püspöke lett. Ha valóban őt ábrázolja Raffaello budapesti portréja, talán ez adta az alkalmat az elkészítésére. Ám amilyen ifjan lépett a világ színpadára, olyan fiatalon is lépett le onnan: mindössze negyvenéves volt, amikor 1520 szeptemberében Ferrarában utolérte a halál. Öt hónappal előbb és pár száz mérföldre délre, ugyanebben az évben eltávozott a földről feltételezett portréjának mestere is, az egyetemes festészet legnagyobb zsenijeinek egyike: Raffaello.

1 Lásd Jürg Meyer zur Capellen katalógustételét: Botticellitől Tizianóig: Az itáliai festészet két évszázadának remekművei. Kiállítási katalógus. Szerk. Sallay Dóra, Tátrai Vilmos és Vécsey Axel. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2009, 184–185.

2 Lásd Barbara G. Lane: Memling's Impact on the Early Raphael, in: Cultural Exchange between the Low Countries and Italy (1400–1600). Szerk. Ingrid Alexander-Skipnes. Turnhout, 2007, 179–192.

3 Marilyn Aronberg Lavin: Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art. New York, 1975, 148–150.

4 Szerb Antal: A varázsló eltört pálcáját. Budapest, 1978, 449.

5 Legutóbb Joanna Woods-Marsden: Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist. New Haven – London, 1998, 114.

6 Luisa Beccherucci: Raffaello e la pittura, in: Raffaello: l'opera, le fonti, la fortuna. Novara, 1968, vol. I, 36, 62, 194.

7 Garas Klára: Die Bildnisse Pietro Bembos in Budapest. Acta Historiae Artium 16 (1970), 56–67.

8 Pietro Bembo: Hölgye dicsérete (Tellér Gyula fordítása). In: Olasz költők antológiája. Szerk. Rába György. Budapest, 1966, 136.

9 Baldassare Castiglione: Az udvari ember. Fordította Vigh Éva. Budapest, 2008, 300–301.

10 Alessandro Ballarin: Per una galleria cinquecentesca del pastello; con una nota sul Cardinale di Raffaello a Budapest, in: Alessandro Ballarin, Leonardo a Milano: Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento; Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio. Verona, 2010, vol. II, 990–1000.

11 Dorotheum, Bécs, 2012. október 17., 524. tétel.

12 Az udvari ember, 33.

13 Lásd legutóbb Mikó Árpád: Ippolito I d'Este e Beatrice d'Aragona a Esztergom: una residenza all'italiana in Ungheria, in: Delizie estensi: Architetture di villa nel Rinascimento italiano ed europeo. Firenze, 2009, 295–304.



OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

Richard Wagner

A bolygó hollandi

Opera egy felvonásban, német nyelven
(ősváltozat, 1841)

Bemutató ► 2013. január 19.

Rendező ► Szikora János

Díszlettervező ► Szendrényi Éva

Jelmeztervező ► Berzsenyi Krisztina

Karmester ► Axel Kober | Kovács János

Bretz Gábor | Lukács Gyöngyi | Fekete Attila | Kálmándi Mihály

Palerdi András | Rálik Szilvia | Corey Bix | Perencz Béla

www.opera.hu | www.facebook.com/Operahaz



Gyilkosság az olimpián, 1972, olajpasztell, ceruza, papír, farost, 34,5×51,7 cm, magántulajdon

Kondor Béla

Február közepéig látható a debreceni Módemben a Kondor Béla közel 100 művét bemutató tárlat, mely elsősorban grafikai sorozataira és kevésbé ismert alkotásaira fókuszál. A negyven éve elhunyt Kondort már életében legendák, botrányok zöme vette körül, géniusza megkérdőjelezhetetlen, sokak szerint a Kádár-korszak legjelentősebb művészeinek tekinthető. A *Forradalmár, próféta, melós* című kiállítás kurátora, Hornyik Sándor e három hívószóra fűzte fel a tárlat anyagát. Kondor alkotát

forradalmárként legmarkánsabban diplomamunkája, az 1956-ban készült *Dózsasorozat* mutatja, míg a próféta attitűd főként vallási műveiben kerül előtérbe. A címben harmadikként szereplő, melós szó pedig arra az eddig kevésbé vizsgált aspektusra utal, hogy életművének egy részét nem lehet elválasztani az akkor virágzó szocreál időszaktól, mely felszínre hozta sajátos stílusát. A Kondor-jelenséget újraértékelő kiállításon művei mellett a Szépművészeti Múzeumból kölcsönzött Dürer-, Remb-

randt- és Schongauer-grafikák láthatók, illetve néhány kortársának (Lakner László, Csernus Tibor, Barcsay Jenő, Koffán Károly) olyan alkotásai, melyek párhuzamot mutatnak az életmű egyes darabjaival.

Forradalmár, próféta, melós

Kondor Béla művészete

Módem, Debrecen

2012. november 4 – 2013. február 17.

(Zombori Mónika)

Műtermi kísérletek

Kondor Béla: *A Katasztrófa I–XIX. sorozatból*, 1972, ezüst zselatin nagyítás, 415 × 295 mm



A Magyar Nemzeti Galéria legújabb kiállításán az elmúlt 50 év műtermi kísérletezéseinek egy szeletét láthatjuk: olyan művek kerültek bemutatásra, melyekben a műteremben zajló (a laikusok számára misztikus, a művészek számára mindennapi) alkotófolyamatokba tekinthetünk be. A kiállítás kiindulópontját Kondor Béla közvetlenül halála előtt készített *Katasztrófa* és *Csend* című fotósorozatai jelentik, melyek a műtermi háttér és a kiállításon is bemutatott, saját kezűleg készített repülőgépmodellek miatt szokatlan, korukat megelőző fotókísérleteknek számítanak. A műtermet mint művészettörténeti toposzt Kondortól napjainkig az alkotók reflexióin keresztül ismerhetjük meg: Csernus Tibor műtermi diái, Erdély Miklós videofelvétele Altorjai Sándor halála előtt, Gémes Péter dokumentumfotói, Jovánovics György műtermének makettje, Mauer Dóra kísérleti filmje, Lengyel András műteremfotói, Szabó Dezső felvételei mind-mind más megközelítésből kapcsolódnak a tárlat témájához. A huszonkét, különböző korosztályból származó művész összefogó kiállítást a Magyar Nemzeti Galéria munkatársai, Kumin Mónika, Petrányi Zsolt és Százados László rendezték. E kiállítással vette kezdetét a Nemzeti Galéria új, a Jelenkori Gyűjtemény műveire alapozott tematikus kiállítássorozata, mellyel aktivizálni szeretnék a kevés publicitást kapó gyűjtemény egyes darabjait, melyek évek-évtizedek óta lapulnak a galéria raktárainak mélyén.

Világmodellek – Műtermi kísérletek és dokumentumok Kondortól napjainkig
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
2012. november 30 – 2013. április 28.

(Zombori Mónika)

Artpool
Art Research Center
Budapest

index
a művészet helyszínei / places of art

Az Art Market Budapest kiállítóit idén háromtagú bizottságunk szemlélte, hogy kiadhassuk a legjobb standnak (ami, művészeti eseményről lévén szó, rögtön a legszebbnek is minősül) járó Artmagazin-díjat. Topor Tünde, Winkler Nóra és Einspach Gábor alapítók választása egyhangúlag a 2B Galériára esett, így a kiírásnak megfelelően most bemutatjuk a 2B-t, aminek neve arra utal, hogy egy testvérpár hozta létre és működteti. A „nagy” Böröcz: Böröcz András, New Yorkban élő képzőművész és öccse, Böröcz László, aki az operaénekesi karriert hagyta ott a galéria és a benne futó rendkívül sokféle képzőművészeti program miatt. Standjukat a régóta létező Waldsee projekt képeslapjaihoz alakították ki, még egy vásár ideje alatt is lehetővé téve a látogatók számára a téma megkívánta elmélyülést, megrendülést. Mi is csak a stand külső falaira ragasztgattuk a legszebbnek járó Artmagazin-matricákat.



CSALÁDI KIÁLLÍTÓHELY

Beszélgetés Böröcz Lászlóval, a 2B Galéria vezetőjével

SZIKRA Renáta

Szikra Renáta: Minek tartod magad inkább, operaénekesnek vagy galeristának? Lehetsz egyszerre mindkettő?

Böröcz László: Az éneklés 2006-ig tudott együtt futni a galériavezetéssel, mert amíg a 2B a Bécsi úton egy lakásban üzemelt, és még csak heti két napot tartottunk nyitva, össze tudtam egyeztetni a fellépéseket a kiállításszervezéssel. Amikor a IX. kerületi önkormányzat (még Gegesi Ferenc polgármestersége alatt) pályázatot írt ki üresen álló ingatlanok kulturális célú hasznosítására, és 2006-ban ideköltöztünk a Ráday utcába, akkor minden megváltozott. Ekkora galériatérrel mindennapos nyitva tartásra rendezkedtünk be, a programok is sűrűsödtek, és nem maradt időm az éneklésre. Főleg azért, mert gyakorlatilag mindent egyedül csinállok a pályázatírástól a kép-akasztáson át a takarításig, bár alkalmi segítségem mindig akad. Néha a művészek is felméri a helyzetet, és szerencsére aktívan állnak a dologhoz, segítenek, ahol tudnak. Azért különleges alkalmak, felkérések adódnak, és akkor szívesen énekelek.

Akkor ez egy egyszemélyes galéria? Pedig a 2B minimum két Böröczöt sejtet.

A 2B-t valóban a bátyámmal, Andrással találtuk ki. A koncepció kidolgozásában ő is aktívan részt vett, programjavaslatai most is vannak, ám mivel ő New Yorkban lakik, az egész végül praktikus okokból át-

csúszott rám. A 2B jogi státuszát tekintve alapítványként működik, de az alapítvány is csupa kedves ismerős, művész és művésztörténész, szóval végül is mindent nekem kell csinálni.

A 2B projektjeinek műfaji sokszínűsége lenyűgöző: a kiállítási programban a világsztároktól, mint Jonas Mekas, az ismeretlenekig, mint Örkényi Strasser István

sok mindenki megtalálható, de vannak irodalmi estek, természettudományos projektek, régebben komoly bábszínház-sorozat. Az emlékezetkutatáshoz vagy a családtörténethez kapcsolódó események sem egy szokványos galériastratégiát sejtetnek. A 2B inkább hasonlít pezsgő kulturális szalonhoz, mint hagyományos értelemben vett művészeti galériához.

Hát igen, az érdeklődésem is szerteágazó,



© Artmagazin © Fotó: Szmolka Zoltán

A Farkas család kiállítása, előtérben Farkas Anna, Farkas István unokája, 2009



© Fotó: Czafrangó János

A Böröcz család kiállítása, 2004. Román József megnyitja a kiállítást



© Fotó: Kerekes Zoltán

és minden, ami érdekel, helyet kaphat itt. Említettem például a bábszínházat. Igen, én ezt is nagyon fontosnak tartom. A gyerekek ritkán kerülnek kortárs képzőművészeti közegbe, ritkán viszik őket ilyen helyekre a szüleik, akik többnyire maguk sem járnak kiállításokra. Itt – bár nem ez volt az elsődleges cél – mégis kortárs művek közé kerültek, ugyanis sosem vettem le a képeket a falról a gyerekprogramok idejére. Kérdéseket tettek fel, rácsodálóztak dolgokra. Egy új, toleráns generáció kineveléséhez ez is hozzájárul. A 2B programjai sorozatonként is elég természetesen bővülnek, nem kombinálom túl a dolgokat. Valóban nem egy kortárs képzőművészeti galéria problémáival kell megküzdennem, az sokkal szigorúbb szabályok szerint és kötöttebb struktúrában működik. Nem kell azzal foglalkoznom, hogy művészeimet vetésforgóban kiállítsam, és minél több művet adjak el tőlük. Nálunk nincs ilyen kötöttség, nem a kereskedelmi tevékenység körül forog a világ.

Azért annyiban kortárs galériára emlékeztettek, hogy a 2B-ben is vannak meghatározó művészek, gondolok itt Roskó Gáborra, Rácmolnár Sándorra, Rajk Lászlóra vagy a most kiállító Kicsiny Balázusra. Ez is olyan természetesen alakult így. A bátyám kilenc évvel idősebb nálam, és én részben az ő baráti körében szocializálódtam. Sok művész ismerősöm még innen van. Aztán jöttek az új ismeretségek, új kiállítók, akikkel szintén személyes jó viszonyban vagyok.

A „művészcsalád” kiállítássorozat is ebből nőtt ki? Vagy netán saját családod inspirálta?

Nem, nem. András vetette fel 2002-ben, még a Bécsi úti korszakban, hogy csinál-

junk egy Erdély-kiállítást. Ő nagyon sok szállal kötődött elsősorban Miklóshoz, de az egész családhoz is, és azt javasolta, hogy a családtagok műveit együtt állítsuk ki, Erdély Miklós, felesége, Szenes Zsuzsa és a gyerekek, unokák műveiből válogatva. A legnagyobb élményt egyébként az Erdély Miklós apja, Erdély István műveivel való találkozás jelentette, aki polgári foglalkozása szerint építész volt, de a saját lakását műtárgyként felfogva, freskókkal dekorálta, csempekompozíciókkal díszítette. Vagy egy másik példa: mindenki ismeri Sugár Jánost, sőt többnyire az édesapját is, de például kevesen tudják, hogy édesanyja, Cora Erzsébet is tehetséges festőművész.

Az Erdély-kiállításból nőtt ki az azóta is bővülő családi sorozat, mert kiderült, milyen sok érdekes művészcsalád van pusztán a mi ismeretségi körünkben. Az is izgalmas benne, hogy feltárul a családtagok egymáshoz való viszonya, hogyan reflektálnak egymásra, hogyan élnek együtt a másik művésztével.

Ez nyilván izgalmas helyzeteket teremthetett a szervezés során is. Ki döntötte el, mi kerül a falakra?

Ez, mint a legtöbb dolog nálunk, spontán alakul. Többnyire megkérem a családtagokat, hogy mindenki hozza, amit a falon szeretne látni, aztán együtt válogatunk.

Nincsenek viták, mint a hétköznapi családokban? Milyen a viszonyuk egymással?

Hát nem mindig volt egyszerű, sokszor lényegében úgy éreztem magamat, mint egy puffer, vagy mint egy közvetítő, akinek az a dolga, hogy elsimítsa a nézeteltéréseket és próbálja kihozni a legtöbbet az adott szituációból. De megérte. Nagy élmény volt például Farkas István családjával együtt dolgozni. A kiállítás ötletét S. Nagy Kata-

lin, Farkas István monográfusa vetette fel. Az egész kiterjedt, nagyrészt Olaszországban élő családból 14-en állítottak ki nálunk, akik közül én is alig ismertem valakit korábban. A képzőművészeti-iparművészeti tehetség egész a déd- és ükunokáig felbukkan. Persze nem mindenki hivatásos képzőművész, de a vonzalom a művészetek iránt eleven, így a képzett és műkedvelő, súlyos és könnyedebb művek természetesen hatottak egymás mellett. Nem is az volt a cél, hogy valami elit kiállítást hozzunk össze, sőt én nagyon örültem ennek a sokszínűségnek.

Van-e művészettörténeti hozadéka, jelentősége a családi kiállításoknak?

Szerintem mindenképpen van. Olyan alkotókra vetülhet fény a családon belül, akik az életben háttérbe szorultak egy domináns személyiség mögött. Például Farkas István felesége, Kohner Ida. Mindkettőjüket Auschwitzban ölték meg, Ida a híres nagyiparos Kohner család leszármazottja, aki tulajdonképpen lassan feladta saját művészi karrierjét a gyereknevelés és férje kedvéért, így ma jószerével csak Farkas Istvánt ismerik az emberek, pedig Kohner Ida is kifejezetten érzékeny, tehetséges művész volt. De ez a jelenség más családokban is megfigyelhető, ahogy nagyon érdekes az apák és fiúk (mint az Erdély családban vagy nálunk) vagy például



© Fotó: Kerekes Zoltán

Böröcz Emil botjaival és késeivel

Eperjesi Ágnes: Waldsee képeslap, 2004, digitális nyomtat



Roskó Gábor és Bea esetében a képzőművész testvérek viszonya. Aki értő szemmel figyel, felfejthet eddig rejtett szálakat: egymásra gyakorolt hatásukat vagy a tudatos szembenállásukat. Ezek a dinamikák hihetetlenül érdekesek.

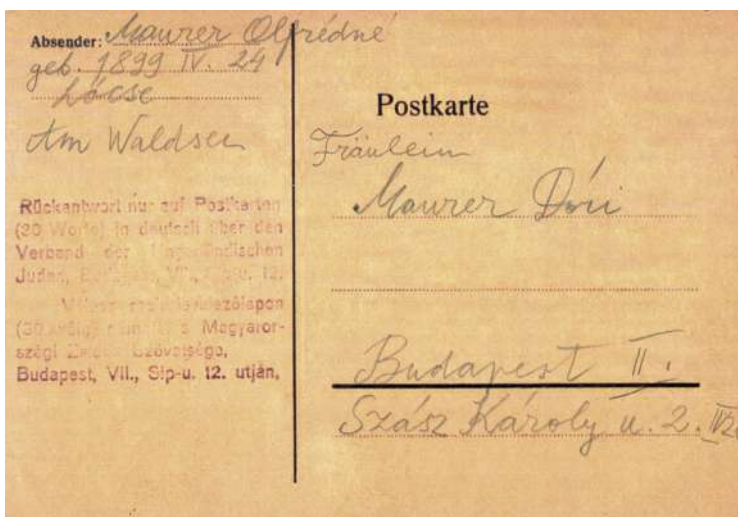
És a ti családokat? A Böröcz-kiállítás?

Nálunk az volt a legérdekesebb, hogy például a dédapám, aki bányász volt, csodálatos kalitkákat készített, és azt itt kiállíthattuk az András szobraival és az apukám sétabot-kollekciójával együtt. Hát hol mutathatnám be ezeket egyébként, pedig milyen érdekesek.

Ez az ügyes kezű, barkácsolós véna ezek szerint mindig is megvolt a családban.

Igen, de apám csak nyugdíjas korában fogott hozzá a botfaragáshoz, amikor rászakadt a rengeteg szabadidő. Lényegében tehát később kezdett faragni, mint a fia, szóval ez amolyan visszahatás. De szerepelt címfestő nagyapám is, aki az Újpesti Hajógyárban dolgozott vagy a nagynéném, aki Kaliforniában festő, de kiállítottuk András feleségének művészkönyveit is.

Maurer Dóra: Waldsee képeslap, 2004, 10,5×15 cm, digitális nyomtat



A családi kiállítás mindig történeteket hoz felszínre. Az Art Marketen szereplő Waldsee projekt is kapcsolódik a múltfeldolgozáshoz.

2004-ben volt a magyar deportálások 60. évfordulója. Testvéremmel együtt mindenképpen szeretnénk volna emléket állítani ennek. Az ilyen tematikus kiállításokhoz mindig igyekszünk valamilyen speciális formát, közlési módot kitalálni, olyat, ami eltér a szokványos emlékkiállításokétól. Egy barátom hívta fel a figyelmemet a tábori levelezőlapokra, melyeket Auschwitzból írtak a foglyokkal – ilyeneket a Magyar Zsidó Levéltárban is őriznek. Elmentem és beszkeneltem közülük jó néhányat és ezeket adtam oda a művészeknek. Elmeséltem a történetet, hogy a lapok írására az örök kényszerítették a foglyokat, gyakorlatilag a kivégzésük előtt, akik ezekben a rövid, cenzúrával írt üzenet-üdvözlésekben arról biztosították az otthon maradt családtagokat, hogy épségben megérkeztek, egészségesek és minden rendben van.

Vagyis hamis biztonságérzetbe ringatták azokat, akik még az út előtt álltak.

Így van. A feladó címéhez természetesen nem Auschwitzot írták, mert arról azért már akár idehaza is lehetett hallani valamit, hanem a semmitmondó Waldsee-t. Ami idillien hangzik, de Waldsee nevű helység nincs is a térképen. Nagyon erős tartalom ez: hazugság, megtévesztés, kegyetlenség ritka kombinációja. Erre kellett reflektálniuk a felkért művészeknek, amihez még járult egy formai kötöttség is: nem léphették túl a levelezőlap formátumot, ebbe kellett beleszorítani a mondanivalójukat. Ezenkívül még arra is megkértem őket, hogy fűzenek kommentárt az alkotásokhoz. Nem magyarázó szöveget, hanem saját viszonyulásukat a holokauszt, a deportálás témájához. Végül ez bizonyult a legérdekesebbnek. Főként azoknak a művészeknek a történetei, akik ezt a kort gyerekfejjel érték meg, az ő emlékeik között nagyon különös történetek bukkantak fel, akár zsidóként, akár nem zsidó gyerekként látták, amit láttak. Ebből a végén könyvet is készítettünk.

Az Art Marketre, amelynek egyik kiemelt témája a zsidó identitás és történelemhez kapcsolódó kortárs művészeti reflexió

©Fotó: Kerékes Zoltán





© Artmagazin © Fotó: Szmolka Zoltán



© Artmagazin © Fotó: Szmolka Zoltán

volt, most újabb alkotások készültek a projekthez, és nemcsak magyarok.

Igen, sokat utaztattuk is a kiállítást, a berlini Collegium Hungaricumtól kezdve Baden-Württembergben át New Yorkig. Mindenhol akadtak művészek, akik csatlakoztak a saját történeteikkel. Mostanra visszakerült Magyarországra az anyag, de közben a kezdeti ötven művészből majdnem száz lett. 2014-re azt tervezem, hogy a projekt kezdete óta eltelt tíz évet nyomatékosítjuk valahogy, de nagyon szeretném a kiállítást a környező régióban is utaztatni.

A standotokon egy kevesek előtt ismert alkotó, a már említett Örkényi Strasser István különleges szobraival ismerkedhettek a látogatók. Ő hogyan került képbe?

Én magam csak a Waldsee-anyagot állítottam volna ki, de végül kaptunk grátisz még egy kisstandnyi helyet, és erre őt választot-

tam. Örkényi Strasser nekem szívügyem. Eredetileg az örökösök kerestek meg, hogy szeretnének kiállítást a hagyatéki anyagból. A méltatlanul elfeledett, tehetséges szobrászt munkaszolgálatosként, 33 éves korában gyilkolták meg Kiskunhalason. Közéleg halálának 70. évfordulója, így ez afféle felvezetője lehet a tervezett kiállításnak, amivel legalább a nevét beemelnék a köz tudatba. Ráadásul a szobrászi hagyaték meglehetősen rossz állapotban van, hiszen a szobrok nagy része nem lett soha bronzba öntve. Ami a családnál van, az is többnyire kerámia vagy gipsz, tehát mülékony anyag – talán így felhívhatjuk rá a figyelmet, még akár szponzort is találhatunk az életmű megmentéséhez.

Most itt a galériában épp Kicsiny Balázs enigmatikus pepita univerzuma lóg a falakon.

Kicsiny Balázs legutóbb tavasszal a Jó szerencsét! bányászkiállításon szerepelt nálunk Gerber Palival és a bátyámmal. Mindannyiunknak apai ágon bányász felmenői vannak. Az is egyfajta család (barát) kiállítás volt, ez most kicsit kilóg a sorból. Akkor vetette fel Balázs ezt a régi-új ötletet. Az utóbbi években készült installációiból indul ki az *O története*, melyek alapja, a fekete-fehér kockás minta, egy 16. századi angol szarkofághoz, Henry Carey, Hunsdon bárójának síremlékéhez kötődik. Annak pepita mintája köti össze az itt kiállított legkülönbözőbb festményeket, rajzokat.

Ki lesz a következő a sorban?

2013-ban lesz 200 éves a Grimm testvérek mesegyűjteménye, hívta fel a figyelmemet Nagy Márta, a Goethe Intézet programigazgatója, és kérdezte, hogy nincs-e kedvem erre egy kiállítással megemlékezni. Sokat gondolkodtam, mit lehetne a meseillusztrációkkal kezdeni. Közben bevillant, hogy ebben a történetben is milyen erős a testvérszál. A Grimm testvérek ugyanis nemcsak Jacob és Wilhelm, a két mesegyűjtő, hiszen kilencen voltak, nyolc fiú és egy lány, ráadásul egyik fivérük, Emil festő és grafikus. Ha elolvassa az ember az életrajzukat, kiderül, hogy köztük nagyon erős testvéri kötődés volt, igazi családi összetartás: együtt dolgoztak, többen együtt is laktak. Rájöttem, hogy én is ismerek olyan művész testvérpárokat, akik mondjuk általában nem dolgoznak együtt (mert miért is tennék), de én most felkértem őket, hogy dolgozzanak fel közösen egy-egy olyan számukra kedves Grimm-mesét, amelyben a testvérek viszonyára fontos szerepet kap. Ezt a nyolc mesefeldolgozást állítjuk ki januárban.

© Fotó: Kerekes Zoltán



Stand enteriőr Örkényi Strasser István szobraival.
Haldokló, 1943–1944, bronz; *Ledényfej*, 1939–1940, agyag

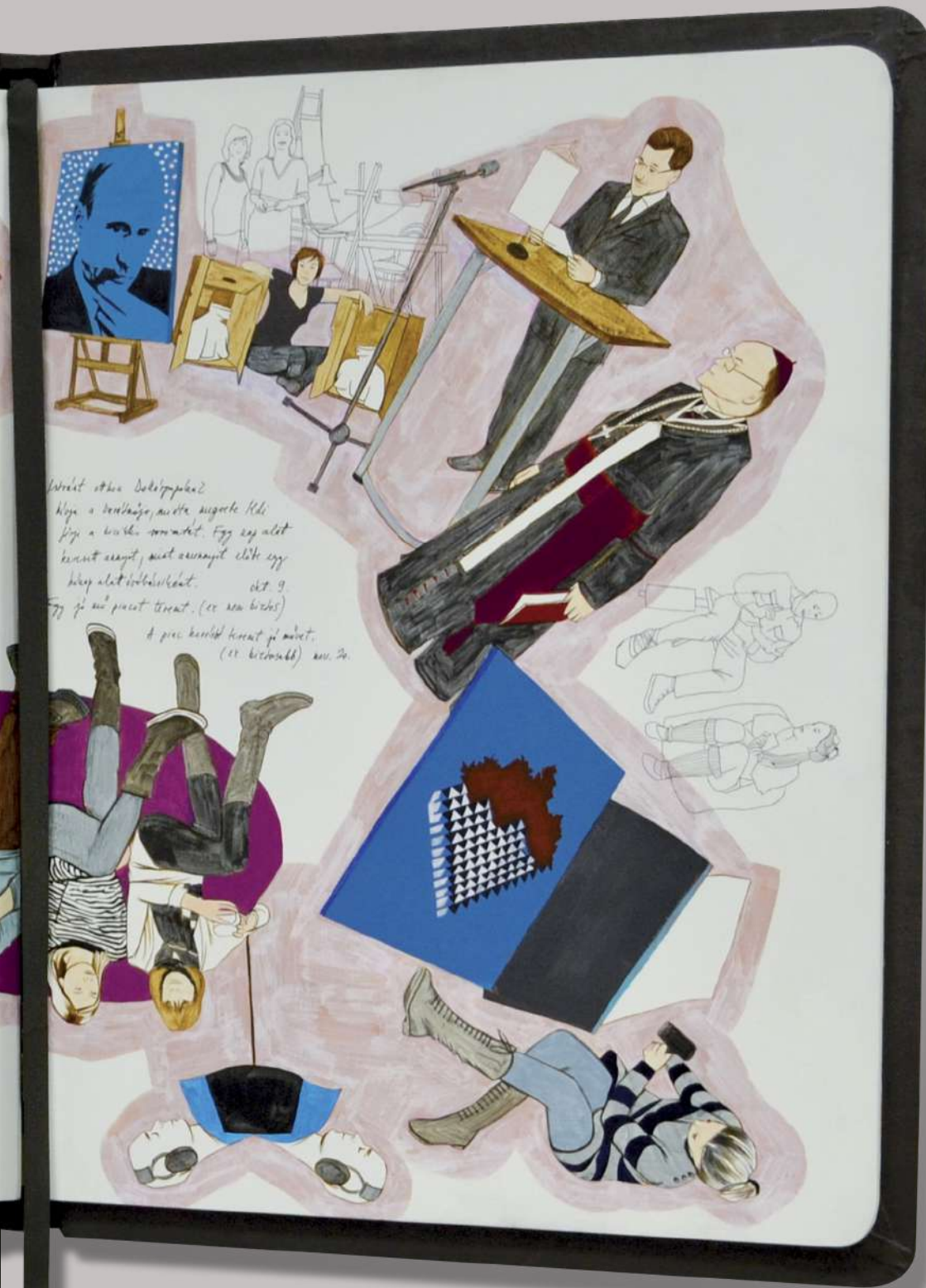


Nemrégiben új kiállítóhely nyílt Óbudán, egy régi gyárépület új funkciót nyert tereiben. Az épület egyéb részei már eddig is másképp hasznosultak: néhány éve bennük működik ugyanis az amaHáz: ebben az Amadeus Alapítvány által támogatott fiatal művészek dolgozhatnak, külön-külön műtermekben. Az Amadeus Alapítvány tulajdonképpen zenei tehetségek gondozására jött létre, tevékenységi köre azonban az évek során fiatal képzőművészek támogatásával is bővült. Ma már a budapesti és a pécsi képzőművészeti oktatásban részt vevő hallgatók számára ösztöndíjprogram működik, ez egészült ki a műterem-, majd a rezidensprogramokkal, és most itt az új fejlemény: a saját kiállítóhely. Amiben a tervek szerint az „amás”-művészek munkáit bemutató válogatások mellett vendégkiállítások is megrendezésre kerülnek majd.

Illusztrációnk, egy hatalmas naplólap-objekt is az amaHázban készült, most pedig az amaTárban látható. Ez a naplólap (amúgy egy sorozat darabja) az amadeusos életet mutatja, a műteremház mindennapjait, az egyes szereplők éppen alkotnak, üldögélnek, az alapítvány elnöke pedig éppen egy különleges ausztriai kiállítást nyit meg. Aki be akarja azonosítani a szereplőket és

a műveket, látogasson el az amaTárba, ott ugyanis éppen a műtermekből kikerült új munkák láthatók.

Bejelentkezés: az amatar@amadeusalapitvany.hu emailcímen. A megfjtéseket az info@artmagazin.hu-ra várjuk, a helyes megfjtők között Artmagazinokat sorso-lunk ki!



Sipos Eszter: *Ama, te mókuskerék*, 2012
festett objekt, akril, formázott fa, vászon, 60 × 90 cm

Jöjjön ki Óbudára!

Mici, Lányaink (2011–) című sorozat, 2012, 70×100 cm, giclée print



MÉLYI József

BECSILLANÓ FÉNY

Hermann Ildi: Lányaink

Hermann Ildi 2012-ben diplomázott a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen, de már jelentős fotós múlt van mögötte.

Standfotósként kezdte, majd számos kiállításon vett részt, műveiből egyéni kiállításokat is rendezett. Nemrégiben vehette át a Lucien és Rodolf Hervé emlékére alapított és két évente kiírt fotós pályázaton a zsűri különdiját.

Lányaink című diploma-sorozata a Bálint Házban látható 2013. január 13-ig.

Zebra és más állatok, Lányaink (2011–) című sorozat, 2012, 50 × 70 cm, giclée print



Talán az lehet a trükk, hogy valamiről mindig visszacsillan a vaku fénye, talán attól áll össze az egész. A megcsillanó fény mindig elidegeníti az egész jelenetet, mert a képet az amatőr és a professzionális jellegétől egyszerre fosztja meg: nem lehet amatőr, ahol ekkora a fény, nem lehet profi, ahol így belevillan. Pedig épp ez a trükk, nem is a fény. A képek egyszerre nem amatőrök és nem profik, ezért egyszerre kerülnek meg a dokumentumfotó és a művészfotó műfaját, besorolhatatlanokká válnak egy mindent azonnal albumokba, kategóriákba sorolni vágyó fotókorban. Hermann Ildi *Lányaink* sorozatában a fotók: egységükben alaposan kigondolt képek, amelyek a pillanatnyiség látszatát keltik. Megrendezetségük szintén látszat lehet, a fényképekről utólag nem tudjuk eldönteni, a rekvizitumok, terek, tárgyak rendjében mi a gyermek és mi az anya szerepe. Illetve itt nem is csupán ezekről a szerepekről van szó, hanem ezzel párhuzamo-

san a modell és a fotós egymáshoz kapcsolódó világáról.

A *Lányaink* sorozat képeit tekinthetjük egy családi napló darabjainak: az anya időről időre felvételeket készít, általában a meghitt környezetben, a gyermeket a megszokott tárgyaival, játékaival, ruhadarabjaival együtt örökíti meg. A napló egy boldog család világát rajzolja ki. Egy másik olvasat szerint viszont nem az anya, hanem a fotós keresi a pillanatot, amelyet a modell rendez meg. A modell szerepeket játszik, helyzeteket talál ki, amelyek aztán kivilágítva, kamerára komponálva képé alakulnak. A két olvasat között lényegi lenne az eltérés, de valójában nehezen megállapítható, vajon egy gyermeki vagy egy fotósvilágról van-e szó. A fotók mindenesetre úgy tesznek, mintha a valóság és a gyermeki mesevilág határán állnának, mintha minden nagyon éles, ugyanakkor egy képzeletbeli ollóval kivágható és aztán más képekben újra összerakható lenne.

Jobban megfigyelve a mesével szemben mégis minden közelebb áll a valósághoz: a tárgyak élesen és hidegen válnak ki környezetükből. Ez inkább Hermann Ildi fotósvilága; nem a mesebeli kivágás, hanem a valóságból kimetszés, más környezetből indulva és máshová érkezve, de az a szemlélet, amely legkegyetlenebbül a 3 hónap, 3 nap című sorozaton jelenik meg. Azon a képsorozaton, amelynek témája maga a hiány, amely egy ismerős család környezetének ürességén és csendjén keresztül egy csecsemő halálának feldolgozhatatlanságát mutatja be, megrázó módon. Talán éppen az emberek és tárgyak kimetszettségéből következően a *Lányaink*ból is kihallható egy tragikus mellékszöveg, mert mindenben rajta ül a mulandóság gondolata. Az érzés – ami valóban inkább érzés, semmint a fotó képi elemeiből kiinduló elemzés eredménye – háttérben pedig önkéntelenül is ott van Hermann Ildi saját, súlyos betegségről készített korábbi

Rózi állatokkal, Lányaink (2011–) című sorozat, 2012, 70×100 cm, giclée print



Nadrág a kádban, Lányaink (2011–) című sorozat, 2012, 40×50 cm, giclée print



sorozata is, amelyben az élet vonatkozási pontját szintén a gyermek jelölte ki. A *Lányaink* egyes képein az élet jelenik meg, a gyermekkor egy megvilágított darabja, könnyedén lebegve, eleven színekkel.

Az élet felől nézve a sorozat középpontjában a szerepek állnak, az otthonos közegeben felvett ruhák és pózok. Ezek a szerepbeállítások, miután fotóvá dermedtek, a megmutatkozás ironikus gesztusaivá válnak, ahol a gyermeki őszinteség háttérbe szorul a felnőtt világ pózai mögött. Képzeltük el ugyanezeket a beállításokat felnőttel! A vízben lebegő haj alá berendezett állatfigurák nem a játékosságra, hanem a felbomló képzeletre utalnak, a királynői jelmez a vágyak és a valóság groteszk ellentétét hívnák elő, a fejre húzott kabát pedig a világtól elzárkózás pszichologizáló megjelenítése lenne. A fotósorozat, az alanyt behelyettesítve azonnal átalakulna, komoly és tragikus felhangú lelki tartalmakkal bővülne. A gyermek, miközben felcserélhetetlen főszereplője a képeknek, valamilyen formában mégis önmagában

hordozza az időbeli feszültséget, mivel a néző óhatatlanul behelyettesít, beleérez ezekbe a hideg fotókba. Talán azért tesz így, mert az aprócska játékalakok, amelyek többször is felbukkannak, hol a vízben lebegve, hol a kád szélén sorakozva, hol pedig a gyerekszobában életképpé rendezve, teljesen felborítják a dimenziók rendjét. Élethűek és kicsik, mozgásuk mintha valamire irányulna, s így belakják a teret. Mellettük a gyermek is egy új valóságba metsződik be: naggyá változik. De persze ebben a naplószerű világban nincs egyértelmű dimenziórend vagy felfejthető történet, még csak linearitás sincs, csak a történeteitől megfosztott puszta időt látjuk.

Van azért egy időtlen kép, amely kilóg a sorból. Egy ködös tájban, valószínűleg egy kiránduláson az előtérben áll a gyermek, mögötte lazán csoportosulva, mint ha éppen a kamera felé haladva érkezne, hat felnőtt, férfiak és nők a ködben. Kicsit olyan ez a kép, mint Sándor Pál híres filmjének, a *Régi idők* focijának zárójelenete, ahol Minarik a pályaudvaron a megmerevedett

várakozók között egyedülként mozogva utat keres magának. Mindenütt életnek egyes szereplői között halad el, akik úgy állnak ott, mint egy panoptikumban. Hermann Ildi kísérteties és ugyanakkor meghitt képén is ott van ez a generációk közötti időutazás és a panoptikum-hatás, miközben a mozgást a kislány egyszerű kiemelése helyettesíti. A ködből egy tulajdonképpen bárki által megkomponálható kép bontakozik ki, amely a sorozat-összefüggésben hirtelen összetett jelentést kap, és tágabb időbeli dimenzióba helyezheti az első látásra talán csak a gyermeki világot megjeleníteni látszó további fotókat.

A dimenzióugrás, a kettősség, az időbeli behelyettesítés, az ebből következő feszültség természetesen a befogadón működik. Azon, hogy mennyire merül el ebben a világban, amelynek képei egyszerre ismerősek és soha nem látottak. Hermann Ildi ugyanis képes arra, amire csak a legjobb fotósok: olyan képeket alkot, amilyenek korábban nem léteztek.

Hajni macskával, Lányaink (2011–) című sorozat, 2012, 50 × 70 cm, giclée print



Család ködben, Lányaink (2011–) című sorozat, 2012, 70 × 100 cm, giclée print





RAJCSÓK ATTILA
GONDOLATMAG

MOLNÁR ANI GALÉRIA
KÖZTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZET CONTEMPORARY ART

2012. DECEMBER 5 – 2013. JANUÁR 11.

Molnár Ani Galéria, 1088 Budapest, Bródy Sándor utca 22.
+36 1 327 0095 | +36 30 212 8080 | info@molnaranigaleria.hu
www.molnaranigaleria.hu | Nyitva tartás: kedd – péntekig 12–18 óra



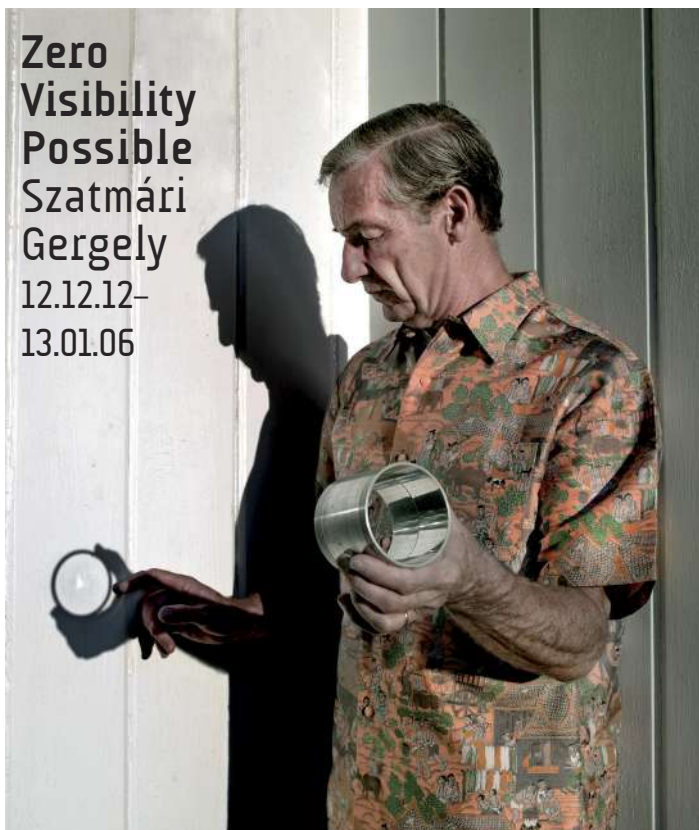
MŰCSARNOK
kunsthalle | budapest

MŰVÉSZETET KARÁCSONYRA!
MŰCSARNOK ART BOX
művészeti könyvek és ajándéktárgyak

H-1146 Budapest, Dózsa György út 37.
www.mucsarnok.hu · www.kunsthalle.hu
Nyitva: kedd – vasárnap 10.00–18.00,
csütörtök 12.00–20.00



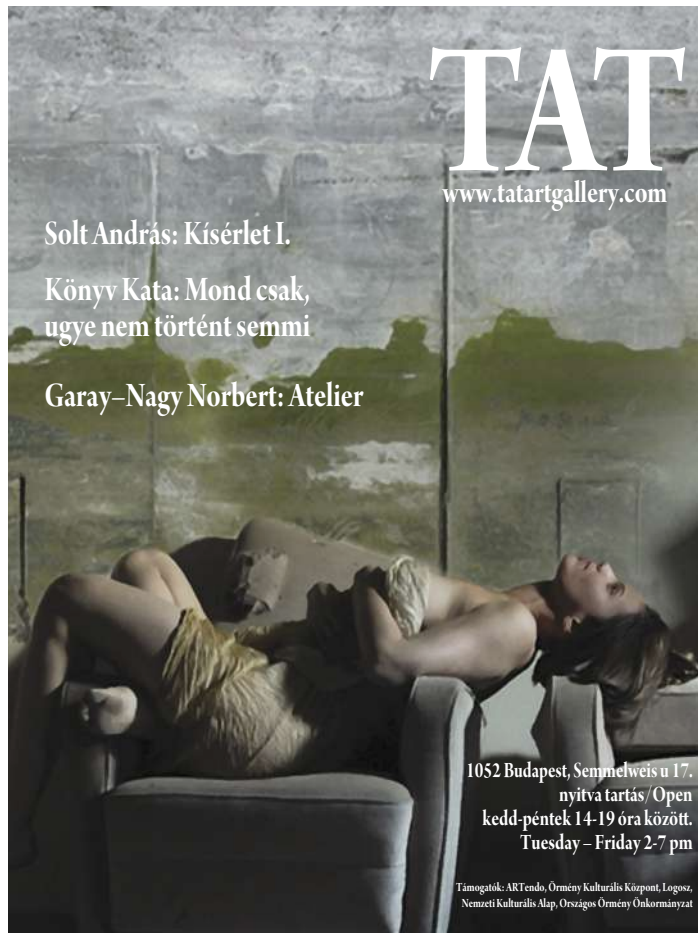
**Zero
Visibility
Possible**
Szatmári
Gergely
12.12.12–
13.01.06



FAUR ZSÓFI
GALÉRIA ÉS KÖNYVKIADÓ

TAT
www.tatartgallery.com

Solt András: Kísérlet I.
Könyv Kata: Mond csak,
ugye nem történt semmi
Garay-Nagy Norbert: Atelier



1052 Budapest, Semmelweis u 17.
nyitva tartás / Open
kedd-péntek 14-19 óra között.
Tuesday – Friday 2-7 pm

Támogatók: ARTendo, Ormény Kulturális Központ, Logosz,
Nemzeti Kulturális Alap, Országos Orményi Önkormányzat

A '80-as generáció



Flohr Zsuzsi: '80 '81 '82 '83, 2012

Hogyan látja vajon a '80-as generáció önmagát? Ez a legfőbb kérdése a Fiatal Fotóművészek Stúdiója legújabb kiállításának. Persze a kérdésre viszontkérdés is lehetne a válasz, hogy vajon a születés vagy a gyermekkor intervalluma avat-e valakit a '80-as generáció tagjává, de talán ez a határolás nem is olyan fontos, hiszen az örökség így is, úgy is azonos: a szocializmus. De érezhető vajon a szocializmus hatása, vagy e generáció társadalmi problémái már egész máshonnan eredeztethetők? A kiállítást többlépcsős műhelymunka előzte meg a nyár folyamán, vitaindító beszélgetések sorozatával, melyek során a felmerülő kérdésekre a gyakorlat és az alkotás eszközével igyekeztek a művészek választ találni – a fotó médiumán keresztül. A válaszok pedig most felkerültek a falakra és az FFS kiállításán január elejéig megtekinthetők.

Fiatal Fotóművészek Stúdiója

ArtBázis, 1085 Budapest, Horánszky u. 25.

2012. november 23 – 2013. január 4.

(Buzogány Anna)



Virág István: *BUD-OSL*, 2012



BUKTA IMRE

MÁSIK MAGYARORSZÁG

2012. 11. 10. – 2013. 02. 10.

TÁMOGATÓK



Nemzeti
Kulturális
Alap

UniCredit Bank

ordex

PAPP ZOLI

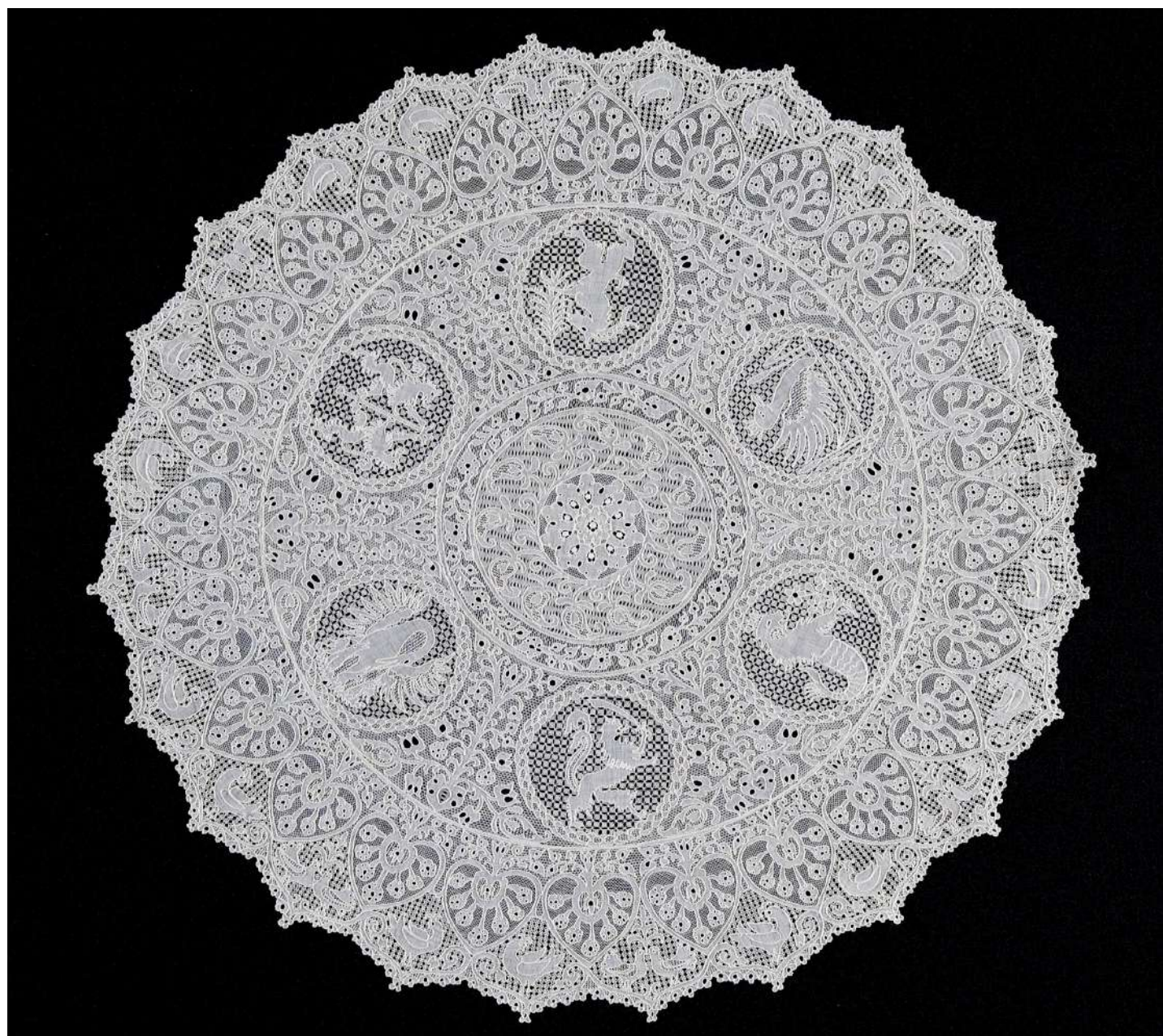
Hargita
Gyöngye

MÉDIATÁMOGATÓK

Ringier
MEDIA & MORE

NÉPSZABADSÁG
Mérlegeljen!

hvg
Hetiválasz



110 éves a halasi csipke

Az Iparművészeti Múzeum igazán ünnepi hangulatú, légies finomságával a jégvirágok szépségét megelőlegező kiállítást nyit karácsony előtt, mellyel a világhírű halasi csipke 110 éves sikertörténete előtt tisztel. A halasi csipke egyediségét a magyar népművészeti hagyományokkal keveredő szecessziós mintakincs és a különleges, egyedülálló készítési technika adja. A hagyományosnak tekintett vert csipkével szemben a halasi csipke technikáját és formakészletét nem névtelen alkotók generációi csiszolták évszázadokon át. Az úgynevezett „levegőbe” varrott csipkének ide-

haza nem volt előzménye: Dékány Árpád és Markovits Mária alkotta meg azt a különös konstrukciót, ami megszületésétől fogva hungarikum, 2010 óta pedig a magyar Szellemi Kulturális Örökség védett eleme. Az erdélyi származású Dékány (1861–1931) rajztanár, a századfordulón induló magyar háziipari mozgalom egyik kezdeményezője, később az Iparművészeti Iskola háziipari osztályának vezetője volt. Markovits Máriaival (1875–1954) való együttműködése, akinek varrótehetségét az 1900-as Párizsi Világkiállításon aranyéremmel jutalmazták, a Fej és a Kéz kivételesen szerencsés egy-

másra találásának ünnepe. Dékány különleges, „Arts and Crafts” hangulatú és hagyományos magyar díszítőelemeket kreatívan ötvöző csipkemintái Markovits technikai újításaival és bravúros megoldásaival párosítva – mint azt a kiállítás bizonyítja – remekműveket szült.

**Cérnába szőtt évszázad –
110 éves a Halasi Csipke
Iparművészeti Múzeum**

2012. december 14 – 2013. február 24.

(Szikra Renáta)

KASZÁS Gábor

TRAUI TÁJKÉP NAPLEMENTE IDEJÉN

Egy lappangó Csontváry-alkotás története

Csontváry Kosztka Tivadar hiába a legismertebb magyar festő, élettörténete, művészete még mindig tele van rejtélyekkel.

Esetében nem árt utánanézni minden apró adatnak, információnak – és néha a hosszas fáradozás el is nyeri jutalmát: sikerül egy sokáig lappangó, majd nemrégiben előkerült kép azonosítása, egyúttal értelmet kap egy, a dalmát tengerparton készült sorozat is. A Virág Judit Galéria téli árverésének¹ szenzációja: Csontváry naplementekor festett traui képe.

A kép azonosítása

A festmény egy tenger- vagy tóparti városkát ábrázol. Előteréből merész rövidülésben felnyitható híd vezet a vízpart túloldalán lévő házakhoz. A vízen ringó halászbárkák mögött emeletes épületek helyezkednek el, jobb oldaluk fehérlik az alkonyi fényben. A parton kandeláberek világítanak, az épületek ablakaiból fény szűrődik ki. A házak fölött húzódó hegyek barnás sziluettje mögötti égboltról a lemenő nap fényei köszönnek vissza izgalmas fényviszonyokat teremtve.

Csontváry munkásságát áttekintve könnyen rábukkanhatunk az itt bemutatott kép pontos helyszínére. Áruklodó a festményen látható felnyitható híd, amely több más alkotásán is feltűnik. A mű Trauban (a mai Trogirban), a festői dalmát városkában készült, az óvárost Ciovo szigetével összekötő híd lábánál. A kikötőrészlet ma is beazonosítható. A topografikusan helyes ábrázolás nem az óvárost, hanem a ciovoi oldalt mutatja, ami – egyetlen későbbi beépítéstől eltekintve – tökéletesen megegyezik a partszakasz mai képével.

A festmény története

A vászon hátoldalán található felirat tanúsága szerint a festmény 1922-ben Csontváry nővére, Kosztka Irén tulajdonában volt, aki továbbajándékozta dr. Geist Gáspárnak. (Adatok híján a kép sorsáról 1922-ig konkrét adatunk nincs, mégis a legvalószínűbb-

nek az tűnik, hogy az a Recsken élő Kosztka testvérek tulajdonában volt.²) Művészetkedvelő ember lévén, Geist a múlt század közepén több más jelentős alkotás birtokosa is volt. A büszke gyűjtő visszaemlékezéseiben külön kitér a Csontváry-kép megszerzésének recski történetére: „Egy kis képecskét, amely egy tengerparti dalmát várost ábrázolt a lenyugvó nap, a felkelő hold és a part menti lámpák fényében, tartott meg Irén néni magának. Ezt a képet ajándékozta nekem, mondván, hogy jobb kezekbe az nem kerülhet, mert ő már öreg, családtagjai pedig úgysem becsülnék meg a képet.”³

A festmény 1922-től tehát Geist Gáspár birtokában volt, egészen annak 1972-ben bekövetkezett haláláig, bár 1951-ben letétbe került a Szépművészeti Múzeum Új Magyar Képtárába. Erről a tényről tanúskodik a festmény vakrázmáján található két leltári raglap, valamint a Geist-hagyatékban fennmaradt átadás-átvételi elismervény. A mű történetéről a következő hiteles forrás 1965-re datálható. Ekkor került ugyanis utolsó ismert tulajdonosához, Geist unokahúgához, Osztrólczy Pálnéhoz, igaz, még csak letétként. Miután Geist Gáspárnak közvetlen utódai nem voltak, Osztrólczy Pálnét jelölte meg vagyona egyetlen örököseként 1971-ben kelt végrendeletében. A festmény 1972-ben bekövetkezett halálától 1990-ig Osztrólczy Pálné és örökösei birtokában volt.

Az öt traui kép

A Csontváry-kutatók a festő által összeállított katalógusokat használták kiindulási pontként az életmű rekonstruálásakor. Ezekből a kiadványokból négy ismert: egy párizsi (1907), egy meg nem valósult berlini (1910), valamint két budapesti (1908 és 1910) kiállítás műtárgylistája.⁴ Logikus, hogy a művész által összeállított katalógusokat, mint primer forrást, autentikusként fogadjuk el.⁵

A szakirodalom a traui képek esetében is a fenti négy katalógus adatait használta fel. A párizsi kiállítás broszúrája négy traui képet tartalmaz, ezeket egy címen szerepelteti a festő (kat. 11-14. Traù. Rivages de l'Adriatique. [Hongrie-Dalmatie], 1899–1900). A másik három katalógus tételesen felsorolja a festményeket, sőt a budapestiek a képek keletkezésének dátumát is tartalmazzák. A berlini katalógusban szereplő festmények címét valószínűleg Csontváry fordította le németre. A párizsi és a két budapesti kiállítás katalógusában négy-négy traui mű szerepel, míg a berlini katalógus megemlíti egy ötödik képet is. A monográfusok közül Romváry Ferenc volt a legalaposabb, aki Csontváry valamennyi ismert traui képét a korabeli katalógusokkal összevetette, és az ott előforduló címeket bejegyezte a meglévő alkotások mellé. A berlini katalógusra építve öt traui képet ismertet, melyek 1899-ben és 1900-ban készülhettek a dalmát városban.⁶

Traui tájkép naplemente idején, 34,5×66,5 cm, olaj, vászon



Az azonosítás kérdései

Jegyzékéből kitűnik, hogy az öt traui kép közül eddig négy volt ismert: a Visszatekintő nap Trauban (*Sonnenuntergang in Trau*), a Holdvilágos éj Trauban (*Blick auf Trau bei Abendsonne*), a Dél-előtti kis plein air Trauban (*Der stadt Trau in plein air*) és a Délutáni vihar Trauban (*Gewitterwolken von Trau*). Az ötödik, a 43. oeuvre-jegyzékszám-mal ellátott, lappangó kép a berlini katalógus alapján az *Eine Nacht in Trau* (bei Spalato), azaz Éjszaka Trauban címet kapta. Romváry egy kiállítási adatot is rendelt a darabhoz: az 1936-os Fränkel Szalonban bemutatott tárlat 16. számú tételét, amely a kiállítási katalógus szerint 55x95 centiméter volt.

Az öt kép kiegészítő adatai között azonban több pontatlanság és ellentmondás is felfedezhető:

– Romváry tévesen társítja a német címeket az egyes darabokhoz:

Ha megvizsgáljuk Csontváry berlini katalógusának német képcímeit és hozzárendeljük az ismert traui képek magyar címeit, akkor három esetben könnyű helyzetben vagyunk:

Sonnenuntergang in Trau – Visszatekintő nap Trauban
Die Stadt Trau in plein air – Dél-előtti kis plein air Trauban
Gewitterwolken von Trau – Délutáni vihar Trauban

Romváry Ferenc a másik két német címet, illetve az ismert negyedik traui képet a következőképpen fűzi egymás mellé:

Eine Nacht in Trau (bei Spalato) – a lappangó darab
Blick auf Trau bei Abendsonne – Holdvilágos éj Trauban

A magyar és a német címeket összevetve szembetűnik, hogy a szerző rosszul rendeli egymás mellé a Holdvilágos éj Traubant és annak német nyelvű címvariánsát. Egyértelmű, hogy míg a *Blick auf Trau bei Abendsonne* cím egy naplementét ábrázoló képre, addig az *Eine Nacht in Trau* egy éjszakai témára utal. Tehát felcserélődtek a német címek, melyek korrigálása után világossá válik, hogy a lappangó traui képnek nem éjszakát, hanem naplementét ábrázoló festménynek kell lennie!

– Téves méret szerepel a lappangó kép mellett:

Az 1936-os Fränkel Szalonban megrendezett, Csontváry Tivadar újonnan fölmerült képeinek kiállításához megjelent katalógusban több hiba található. Rossz címhasználat, felcserélt tételek, összekevert méretek nehezítik a darabok azonosítását.⁷ A kiállításon szereplő 16. tétel a Délutáni vihar Trauban címet viseli, mérete 55x95 cm. A ma is ismert kép helyesen 25x48 cm, azaz a tárlat 16. tételeként a Délutáni vihar Trauban ezzel a mérettel nem lehetett kiállítva. Vagy a kép címe, vagy a kép mérete hibás!

Ezt a pontatlanságot Romváry is észlelte. Ő úgy gondolta, hogy a méret lehet az autentikus adat, vagyis a Délutáni vihar Trauban nem is szerepelt a Fränkel-kiállításon. Véleménye szerint ezen a katalógusszámon a lappangó ötödik traui kép lehetett kiállítva.

A 16. tétel mellett szereplő 55x95-ös méret azonban nem az általa feltételezett lappangó

traui képhez, hanem egy létező Csontváry-alkotáshoz tartozott. Ez a kép az *Esti halászat Castellammarében*, melyre tökéletesen illik a méret. A kép a harmincas években Hatvany Ferenc, majd Neményi Bertalan gyűjteményében volt, s bár címe nem szerepelt a katalógusban, biztosan ott volt az ominózus Fränkel-kiállításon. Erre a tényre Bedő Rudolf hívta fel Németh Lajos figyelmét még a hatvanas években.⁸ Németh közli is ezt a kiállítási adatot saját oeuvre-jegyzékében.⁹ Romváry azonban ezt nem vette figyelembe. Említi Hatvany Ferenc és Neményi Bertalan tulajdonlását, de nem jelzi a Fränkel Szalon kiállítási adatait.¹⁰ Így keletkezhetett Romváry oeuvre-katalógusában a 43. jegyzékszámú tétel, az *Éjszaka Trauban* című, téves adatokkal alátámasztott és sohasem létezett „lappangó” traui festmény.

A valódi lappangó kép

Romvárynak abban igaza volt, hogy az „Ötödik Trauban festett kép viszont ténylegesen létezett egykoron, hiteles forrás, vagyis Csontvárytól származó adat szerint”.¹¹ Sőt ez az ötödik lappangó traui kép „inkognitóban” szerepel az életmű-jegyzékében is. Az oeuvre-jegyzék 44-es tétele, a Holdvilágos éj Trauban (*Zárda*) adatai között a következő bejegyzést olvashatjuk: „Tulajdonos: Kosztka Anna, Bp.; Gerst Gáspár, Bp.; Dr. Völgyessy Ferenc,



Délutáni vihar Trauban, 1900, 22×63 cm, olaj, vászon

Bp.; Osztróluczy Pálné, Bp.; Dévényi Iván, Esztergom; ... ”

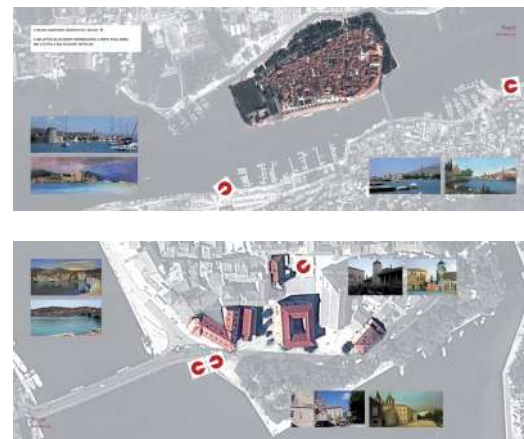
Ennek a festménynek a történetét az 1936-os kiállítás óta pontosan ismerjük. Ekkor már dr. Völgyessy Ferenc gyűjteményében volt, és azóta is pontosan követhető a sorsa. Tudjuk, hogy a *Zárdát* valamikor 1970 és 1976 között Dévényi Iván vásárolta meg Völgyessy Ferencről.¹² A mű a kilencvenes években került a Dévényi-gyűjteményből új birtokosához. A tulajdonosi jegyzékben viszont szerepel Kosztka Anna (!), Gerst Gáspár (sic) és Osztróluczy Pálné neve is, akikről viszont a családi dokumentációból biztosan tudjuk, hogy semmi közük nem volt a *Holdvilágos éj Trauban* című festményhez.

Traut látképe napjainkban a Chiovo-sziget partvonalával



Hogyan kerülhettek a Romváry-monográfiába ezek az adatok? A festmény 1951-től az Új Magyar Képtár letéti anyagát gazdagította. Ez a kép történetének egyetlen publikus időszaka. Az erre vonatkozó írásos adatok szerint legkésőbb 1965-ig az alkotás a Szépművészeti Múzeumban, majd a Magyar Nemzeti Galériában volt. Az átadás-átvételtől szóló szerződést követően minden bizonnyal leíró karton készült a festményről. Ezen együtt szerepelhetett Kosztka Irén, Geist Gáspár, valamint később, visszavételének időpontjától Osztróluczy Pálné neve is. Romváry minden bizonnyal rábukkant erre a kartonra, s mivel a képről fotó nem készült, a festmény méretét és címét alapul véve megpróbálta beazonosítani a fest-

ményt. A méret alapján automatikusan adódott az 1936-tól ismert *Holdvilágos éj Trauban* (Zárda) című festmény, amely témájában is összeköthető jelen képünkkel. Innét pedig már csak egy lépés volt, hogy az Új Magyar Képtár leíró kartonjáról és a szakirodalomból összefésülje a tulajdonosok személyét és beillesse az oeuvre-jegyzékbe: A kép első és második tulajdonosát a festmény hátoldaláról vette.¹³ Ezt követte a *Zárda* 1936-os szereplése, amely valóban ott volt a Fränkel-kiállításon, szerencsére helyes adatokkal. Ekkor dr. Völgyessy Ferenc a tulajdonos. Majd a Geist Gáspárral 1965-ben letéti szerződést kötő Osztróluczy Pálné következett. S végül a sort Dévényi Iván zárja, aki a hetvenes évek közepétől a Völgyessytől vásá-



Az öt festmény készültének pontos helyszíne Csontváry alkotásaival, valamint mai látképekkel



Dél-élelőtti kis plein air Trauban, 1900, 25 × 48 cm olaj, vászon

rolt Zárda boldog tulajdonosának mondhatta magát.

Romváry a kép létezését bizonyító adatokat tévesen használta fel. Bár a festményről nem volt tudomása, annak méretére, témájára és történetére vonatkozó adatokat vett át, valamint épített be saját oeuvre-jegyzékébe.

Azonban előkerült és most közkinccsé válik a száztizenhárom éven át lappangó ötödik traui festmény, a *Trau látképe naplemente idején*. Előkerülésével, valamint a fenti felismerések és korrekciók eredményeként megoldódtak a traui ciklus titkai, rendeződtek a kiállítási és tulajdonosi adatok.¹⁴

Csontváry traui programja

Bár Romváry monográfiájában többször is rámutat, nem tulajdonít különösebb jelentőséget annak, hogy Csontváry 1897 és 1902 között készült festményeinek többsége párokba rendeződik. Azon túl, hogy ezek a darabok azonos témát, motívumot dolgoznak fel, szinte kivétel nélkül megegyező méretekkkel is rendelkeznek. A párdarabok legfontosabb sajátossága, hogy azonos helyszínt ábrázolnak más-más nézőpontból. A nézőpont megválasztása ugyanakkor sohasem véletlenszerű, a festő a második darab megfestésekor hátat fordít az első kép nézetének. Mintegy oda-vissza megfesti az adott helyszínt. Jellemző az is, hogy a párdarabok sohasem azonos napszakban készülnek. E sajátosságukat a festő is hangsúlyozza, hisz katalógusaiban rendre meg-

jelöli, mely kép mely napszakban készült. Dél-élelőtti, délután, naplemente, éjszaka, hajnal: a címek rendre megadják a képek készültének pontos napszakát.¹⁵

Ilyen képpár jelen képünk és a *Holdvilágos éj Trauban* (Zárda, 1899), valamint az ugyancsak Trauban készült *Dél-élelőtti kis plein air Trauban* és a *Délutáni vihar Trauban* (1900) is. Az első két alkotás esetében a hídon átvezető út jelenti a képpár tengelyét. A művész a két alkotás elkészülte során nem végez mozgást a tengelyen. Csupán annyit tesz, hogy az első vászon megfestése után 180 fokkal megváltoztatja a nézőpontot, s a korábban a háta mögött elhelyezkedő látványt örökíti meg. A méret itt megegyező. Az utóbbinál, a *Délutáni vihar Trauban*, valamint a *Dél-élelőtti kis plein air Trauban* képek esetében a Trauval szemben elhelyezkedő Ciovo sziget város felőli oldalának északi és déli sarokpontja jelenti a képpár tengelyét. A déli csúcsról a dél-élelőtti plein air, az északiról a viharos délután készült. A két kép mérete ez esetben eltér. A négy kép a négy égtájt is jelöli nézetével, miközben mindegyik alkotás más-más napszakban, más-más fényviszonyok között örökíti meg a dalmát város tengerpartját. A négy napszak és a négy égtáj a következő: dél-élelőtti-nyugat; délután-kelet; alkonyat-dél; éjszaka-észak.

A képpárok Csontvárynak a térábrázolás új útjait kereső aspirációival hozhatók összefüggésbe. Az ő célja is az, hogy meghaladja a természettanulmány pillanat-

nyiságát. Csontváry két trükköt alkalmaz e program megvalósítása során. Egyrészt a panorámakép igényével nyúl a kiválasztott tájrészlethez, kiterjesztve a látószöveget. Másrészt eltérő napszakokat ábrázolva kiiktatja a pillanatnyiség tényezőit a képpárokból. A teljességre törekszik, azaz nem pusztán egy tájrészlet vagy fényjelenség megörökítése a cél, hanem a táj és a fényviszonyok kimerevítése. A négy kép együttesen olyan komplex plein air tanulmány lehet, mely a nap útjának egyes szakaszaiban rögzíti a város motívumát. Ezeket a fázisokat, illetve a fázisokból leszűrte megfigyeléseket egy ötödik képben, a fent említett *Visszatekintő nap Trauban* címűben összegzi.

Ez utóbbi kép kapcsán már Németh Lajos is felfigyelt a festmény különös, kettős megvilágítására. „A harangtorony és a városházépület között izzó égítést: a visszatekintő nap. Helyzete meglepő, hisz sugarai bal oldalról vetik fényüket a falakra, itt pedig a háttérben tűnik el. Vagy tán nem is a nap, hanem a felkelő hold lenne az izzó korong? Vagy Csontváry szakított a természeti objektivitással, és festői, hangulati megoldásból szabadon módosította az égi testek helyzetét, az atmoszferikus jelenségeket?”¹⁶

A lemenő nap fénye – az óra 7 óra 20-at mutat – nyugat-délnyugat felől, azaz jobbról esik be a város főterére. Az óratornyon és a mellette álló városháza homlokzatán



Holdvilágos éj Trauban (Zárda), 1899, 33×65 cm, olaj, vászon



Trau főtere a századfordulón

ez pontosan érzékelhető. Mindeközben a városháza és a harangtorony között délkelet felől egy égitest bukkan fel, egészen pontosan a napfelkeltét ábrázolja a festő. A felkelő és a lemenő nap egyszerre van jelen a képen. A hajnali a maga valóságában, míg az alkonyi a falakon megcsillanó fény által. Ráadásul mindkettő a napszaknak megfelelően, topografikusan is helyes pozíciójában. Lehel Ferenc megfigyelte: a festő sokszor „...kettős megvilágítást használ... Csontváry a testeket több pontból világítja meg, amivel vibráló, villódzó hatást ér el,

ugyanakkor a kép motívumainak körvonalait is világosabban kezeli a lokális színeknél, amely ugyanezt a vibráló hatást erősíti tovább, mintha a fény és a természet lüktető energiájának vizuális visszaadása lenne a cél.” Lehetséges, hogy e „vibráló, villódzó hatások” eléréséhez használja fel Csontváry az egyes fázisképeket? Válogat a megfelelő fényhatások közül, melyeket aztán sűrítve, s szublimálva visz fel az összegző képre?

Ez következik a négy fáziskép és a Visszatekintő nap Trauban című festmény viszonyából. Míg a négy tanulmány esetében a fázisképek párokba rendeződve iktatják ki a pillanatnyiság tényezőit, addig a visszatekintő nap esetében csavar egyet a történeten a festő. Nem a képek, hanem – kegyes csalással – az égítetek számának növelésével teremt időtlenséget a festményen. A reggel és az este – a nap által bejárt út egy képbe sűrítve! Credója ez a művésznek, melyben a nap és rajta keresztül „az isteni akarat”, a „pozitívum” tevékenységének állít emléket. Ebből a szempontból a festmény ajánlása sem meglepő. A társadalmi reformok terén elhivatott Csontváry nemes egyszerűséggel

képén keresztül iniciál követendő példát: „Trau, 1902. festé Tivadar az Országháznak ajándékol”.

- 1 A festmény a Virág Judit Galéria 2012. decemberi árverésének fő tétele. Bővebben lásd: Traui tájkép naplemente idején (Blick auf Trau bei Abendsonne), 1899. Virág Judit Galéria, Budapest, 2012. tél, katalógus: 40.
- 2 Geist alább közölt visszaemlékezéséből arról értesülünk, hogy Csontváry Kosztka Tivadar Irén nevű nővére Recsken nevelőnő 1922 környékén. Ugyancsak ismert tény, hogy Kosztka Annát Recsken helyezték végső nyugalomra. (Erről lásd Boldogh Zsigmondné, született Kosztka Anna, Budapesten 1920. október 26-án kelt halálozási értesítője. Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóközpont, adattár: MDK-C-I-7/14.)
- 3 Bővebben lásd: Virág Judit Galéria, 2012. tél, katalógus: 40.
- 4 A kiadványok a megjelenésük sorrendjében a következők: Exposition Csontváry-Kosztka. Grande Serre de la ville de Paris, Cours le Reine, Paris, 1907. Du 7 juin an 7 juillet; Csontváry Kosztka Tivadar kiállítása. Városligeti Iparcsarnok, Budapest, 1908. november; Katalog der Bildergalerie von Th. v. Csontváry-Kosztka (Tschont-waari-kostka) Kunstmaler. Berlin, 1910; Csontváry Kosztka Tivadar képkiallítása Budapesten. Régi József Műgyűjtemény, Budapest, Múzeum körút 6–8., 1910
- 5 Erre alapozott Lehel Ferenc két, 1922-ben megjelent (Lehel Ferenc: Csontváry Tivadar. A poszt-



Visszatekintő nap Trauban, 1899

impresszionista festés magyar előfutára. I. vázlat. Budapest, Amicus, 1922. 11.), valamint 1931-ben átdolgozott monográfiájában (Lehel Ferenc: *Csontváry Tivadar. A posztimpresszionizmus magyar előfutára*. II. vázlat. Paris, Les Editions De Style, 1931), Németh Lajos kiváló munkájában (Németh Lajos: *Csontváry Kosztká Tivadar*. Budapest, Corvina, 1970), Romváry Ferenc az oeuvre-katalógusában (Romváry Ferenc: *Csontváry Kosztká Tivadar 1853–1919*. Pécs, Alexandra, 1999), valamint Molnos Péter 2009-ben megjelent monográfiájában is (Molnos Péter: *Csontváry. Legendák fogságában*. Budapest, Népszabadság Könyvek, 2009).

6 Lásd: Romváry, 1999. oeuvre-jegyzék: 42–46.

7 Lásd: Csontváry Tivadar újonnan földerült képeinek kiállítása. Fränkel Szalon, Budapest, 1936. május 3–31. (kat.) A Fränkel-katalógus hibái nem a pontatlan mérésekből, hanem a címek rossz átvételéből, valamint a címek és a méretek felcseréléséből következnek. A katalógusban közölt méretek a legtöbb esetben megegyeznek a mai pontos adatokkal. Eltérés az azóta restaurált, s ezáltal eredeti méreteikre visszaállított alkotásoknál fordul csak elő.

8 Németh Lajos: *Csontváry Kosztká Tivadar*. Budapest, Corvina, 1964. 51.

9 Németh Lajos, 1970. oeuvre-jegyzék: 57.

10 Romváry, 1999. oeuvre-katalógus: 59.

11 Romváry, 1999. 60.

12 Dévényi Ivánné közlése. Lásd még: *A Dévényi-gyűjtemény*. Szerk. Virág Judit – Törő István, Budapest, Mű-Terem Galéria, 2006. Németh Lajos 1970-ben megjelent Csontváry-monográfiájában (Németh, 1970³) még Völgyessy tulajdonaként szerepelteti a festményt, míg a Gerlőczy Gedeon és Németh Lajos szerkesztette Csontváry emlékkönyv (1976) megjele-

nésekor már Dévényi Iván birtokában volt a mű.

13 Romváry talán Kosztká Anna elhalálozására vonatkozó adatok ismerete okán szerepeltette Irén neve helyett Annát a képtörténetben. Lásd: 2. jegyzet 14 A Romváry Ferenc által jegyzett Csontváry oeuvre-katalógus 43-as és 44-es tételeinek pontos leírása: Traui tájkép naplemente idején (Blick auf Trau bei Abendsonne), 1899 [1910. Berlin, Katalog Nr. 31.] NL 1970 oeuvre-katalógus: vászon, olaj, 34,5x66,5 cm. Jelezve nincs. Hátoldalon felirat: „Geist Gáspárnak – Kostka Irén 1922. IV/17.” Tulajdonos: Kosztká Irén, Bp.–Recsk; Dr. Geist Gáspár, Bp.; Osztrólczy Pálné, Bp.; budapesti magángyűjteményben. *Holdvilágos éj Trauban (Zárda, Eine Nacht in Trau [bei Spalato])*, 1899 [1910. Berlin, Katalog Nr. 20.] NL 1970 oeuvre-katalógus: 45. vászon, olaj, 33 x 65 cm. Jelezve nincs. Kiállítva: 1907 Párizs, Grande Serre de la ville de Paris, kat.: 11–14. [1899–1900 Trau. Rivages de l’Adriatique. / Hongrie – Dalmatie/]; 1908 Budapest, Városligeti Iparcsarnok, kat.: 30. [1899]; 1910 Budapest, Régi József Műgyűjtemény, kat.: 24. [1899]; 1936 Budapest, Fränkel Szalon, kat.: 17.; 1953 Esztergom; 1954 Esztergom; 1962 Brüsszel, Palais des Beaux-Arts; 1963 Belgrád, Izložbeni paviljon, kat.: 5.; 1963 Székesfehérvár, István Király Múzeum, kat.: 5.; 1963–4 Budapest, Szépművészeti Múzeum; 1965 Szeged; 1966 Hódmezővásárhely; 1973 Pécs, Csontváry Múzeum; 1983 Esztergom; 1993 Pécs, Csontváry Múzeum; 1993 Budapest, Kassák Múzeum. Tulajdonos: Dr. Völgyessy Ferenc, Bp.; Dévényi Iván, Esztergom; Dévényi Ivánné, Esztergom; Taranovné Dévényi Éva, Bp.; Új tulajdonos, magángyűjtemény.

15 Ilyen pároknak kell tekintenünk a *Festőlegény* (1896 után) és az *Ódon boltozat* (1896 után) című képe-

ket, ahol a tengely az alagút tengelyével azonos. Jelen képünket és a *Holdvilágos éj Trauban* (Zárda, 1899). Itt az első vászon megfestése után 180 fokkal változtatta meg a nézőpontot, s a korábban háta mögött elhelyezkedő látványt rögzíti. A *Délelőtti kis plein air Trauban* és a *Délutáni vihar Trauban* (1900), ahol a tengelyt a Trauval szemben elhelyezkedő Ciovo sziget város felőli oldalának északi és déli sarokpontja jelenti. Az Olasz várost (Taorminai részlet az óratoronnyal) és a Villa Pompej (1901). Itt, akárcsak a *Zárda* és jelen képünk esetében, a két festmény készültének helye azonos, csupán a festő 180 fokkal megváltoztatta nézőpontját. A *Holdtölte Taorminában* és a *Mandulavirágzás Taorminában* (1902). Ez esetben megint csak az út jelenti a képpár tengelyét. A két kép valószínűleg egy évben készültetett. Az előző párral szemben annyi az eltérés, hogy a képek nem ugyanabból a pontból készülnek. S végül ilyen kettős az *Esti halászat Castellamareban* és a *Világító éj Castellamareban* (1901), ahol a festő egyenes tengelyen mozog a tengerparti városka utcáján.

16 Németh Lajos, 1970³. 30.

Antonio Donghi: *Nő a kávézóban*, 1932, olaj, vászon, 80×60 cm, Fondazione Musei Civici di Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Velece

© Fondazione Musei Civici di Venezia. Archivio Fotografico



© Sesto Fiorentino, Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia



Richard-Ginori váza, tervező Gio Ponti: Váza termékeny szirénével, 1929–1930, majolika, 71,5 cm, ø26,2 cm, Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia, Sesto Fiorentino



Vinicio Paladini: *Dream complex no. 1*, 1932, olaj, vászon, 110×135 cm, magángyűjtemény



Mario Radice: *Kompozíció G.R.U 35/B (Kompozíció no. 85)*, 1937, olaj, karton, 76×66 cm, Pinacoteca Civica, Comó

© Fototeca Musei Civici Como. Foto: Aleph s.n.c.

Azok a furcsa harmincas évek

„Szép új világ” Itáliában



Renato Birolli: *Pólójátékosok*, 1933, olaj, vászon, 142 x 132 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Róma



Onofrio Martinelli: *Kompozíció aktokkal*, 1938, olaj, vászon, 140 x 190 cm, Promozione Agenzia Regionale del Turismo, Puglia

Időutazásra hív Firenze. Azonban január végéig nemcsak Michelangelóval és Dantéval, hanem De Chiricóval és Lucio Fontánával is találkozhatunk, ugyanis a Palazzo Strozzi reneszánsz architektúrája mögött megelevenedett az 1930-as évek Itáliája. A *Harmincas évek – Olasz művészet a fasizmus idején* című kiállításon egymás mellé kerül a magas művészet és a tömegkommunikáció, a festmények és az illusztrált magazinok – pont, ahogy a való életben is történhetett. A harmincas évek művészeti életében nagy volt a mozgolódás: és ebben a kavalkádban minden stílus, a klasszicizmustól a futurizmusig, az expresszionizmustól az absztrakt műveket létrehozó irányzatig, az államilag támogatott művészettől a nagypolgári otthonok dekorációs igényeit kielégítő alkalmazott műfajokig, mindenki együtt kavargott. A helyzet csak fokozódott a feltörekvő iparművészet és a tömegkommunikáció

által hozott műfajok (plakátok, magazinok) bekapcsolódásával. Ráadásul ezek rengeteg megoldást „elloptak” és újrahasznosítottak a magas művészet motívumaiból válogatva. Az olasz művészeti színtér olyan volt, mint valami mozgalmas műhely, ami ráadásul kíváncsi és nyitott a nemzetközi modernizmus ideáira is.

A 99 festmény, 17 szobor és 20 korabeli dizájn tárgy mellett az akkori otthonok díszítőfestési mintái, képes magazinok, sőt egy valódi rádióstúdió is a kiállítás része – ez hetente ötperces, a látogatók által szerkesztett műsort sugároz, de van külön „helytörténeti” szekció is, amely bemutatja a 30-as évekbeli Firenze művészeti életének főbb alakjait, a körük szerveződő társaságokat vagy a városban élő nemzetközi kolóniát. (Lásd cikkünket a következő oldalakon.)

Ahogy a magas művészet mellett kiemelt szerepet kapnak a tárlaton a populáris mű-

fajok (rádió, mozi, illusztrált sajtó), úgy a hivatalos-tudományos nézőpont mellett a kurátorok a személyes történetekre, egyéni emlékezetre épülő, alternatív narratívákat is bemutatnak. Nobel-díjas tudóstól háziaszszonyon át papig számos, változatos életutat bejárta emberrel készült interjú hallgatható meg a kiállításon berendezett rádióstúdióban arról, ők hogyan élték meg az 1930-as éveket. És bár az olasz fasizmust nem lehet összekeverni a némettel, már munkálnak a háttérben azok a politikai erők, amelyek 1938 után itt is degenerált jelzővel illetik majd az avantgárd irányzatokat.

A harmincas évek. Olasz művészet a fasizmus idején (Anni Trenta – Arti in Italia oltre il fascismo)

Firenze, Palazzo Strozzi

2012. szeptember 22 – 2013. január 27.

(A. Kovács Ágnes)

BALÁZS Kata

VEDRES MÁRK FIRENZÉBEN

Egy kutatás eddigi eredményeinek összegzése¹

Itáliai nászút, az antik hagyomány újrafelfedezése – ennyi elég is volt valaha ahhoz, hogy egy szobrász gondoljon egyet és letelepedjen, mondjuk, Firenzében. Vedres Márk később kétszer is hazaköltözött, leszármazottai azonban Olaszországban élnek, az életmű bizonyos darabjait náluk lehetett fellelni, de a többi után lehetne még tovább nyomozni Firenzében, Svájcban, de akár Amerikában is.

I. Egy magyar szobrász és a századforduló Firenzéje

Vedres Márk neve rendszerint a modern magyar szobrászat úttörőjé közt fordul elő. Életútja során a századforduló szobrászatának két legnagyobb, eltérőként értelmezett pólusát is „megjárta”, közel került Rodin művészetéhez és művészetéről alkotott elképzeléseihez, hogy végül a hildebrandizmus mellett kötelezze el magát. Wilde János az ő kérésére fordította le Adolf von Hildebrand alapművét, *A forma problémája a művészetben* című elméleti írást. (Amely hatása a művészetelméletben máig jelentős, többek közt a művészettörténeti tudománytörténet olyan alakjai tekintették alapvetőnek, mint Heinrich Wölfflin vagy Alois Riegl, és olyan „iskolákkal” hozható kapcsolatba, mint a Gestalt-pszichológia.²) Hildebrand hatásával Vedres művészetében a kortársak is tisztában voltak: a forma problémáját középpontba állító 19. századi kérdésfelvetés, amelyre Hildebrand is reagált, alapvetően filozófiai jellegű volt. Hildebrand ezt a kérdést támogatója, Fiedler gondolataira építve, a forma abszolút természetét elfogadva bővítette a „gyakorlati művészeti” irányba.³ A távoli nézetre komponálás, az emlékezet jelentősége, a naturalista vagy szimbolikus, a természet „visszaadását” célzó, vagy pszichologizáló tényezőktől mentes, impresszionizmus-ellenes tiszta plasztika megteremtése és gyakorlása ebbe az irányba vezetett.⁴ Vedres a Rodin–Hildebrand szembenállás plasztikatörténeti és -értelmezési vitájának lépéseit végigjárva, a tiszta plasztika irányába tett lépéseinek köszönhetően vonult be az avantgárd előkészítőinek, a magyar mo-

dernizmus jelentős képviselőinek sorába. Korai méltatói és elemzői, Kassákot is beleértve, mind hangsúlyozzák, hogy mindezt a formalizmust a hildebrandizmus német iskolájának szigorú szikárságát, merevségét elkerülve valósította meg, amely minden bizonnyal a reneszánsz szobrászat beható tanulmányozásának (és ezen az úton az antikvitáshoz való elérésnek), vagyis annak a „közvetlen hatásnak” köszönhető, amelynek élménye 1902-ben, nászútja során végleg „foglyul ejtette” Vedrest, és arra készítette, hogy feleségével együtt Firenzében telepedjen le. A fény szerepét a szobrok felületén sosem hagyta számításán kívül, ezt Rodin örökségeként is értelmezhetjük. A hildebrandizmusban oly jelentős szerepet betöltő relief-témában azonban igen ortodox módon működött Vedres is. Átmetszések nélkül, a síkokat a legnagyobb tiszteletben tartva alakította ki reliefjeit, amelyek nagy részét sajnos csupán felvételekről ismerjük.

Vedres a száz szobrász gondolatait már ismerte Firenzébe érkezése előtt is, de Hildebrand tanainak a városban tapasztalható hatása és az 1870-es évektől fejlődő, körülötte kialakult kör (Wilhelm Riedisser, Kraus, Konek⁵ és leginkább Georg Römer szobrászok, utóbbi Beck Ö. Fülöppel is kapcsolatban volt, Münchenben Fémes Beck Vilmos is tanult és dolgozott nála, Vedresnek pedig műteremszomszédja volt a „firenzei Montmartre-on”, a Piazzale Donatellón), valamint az ekkor már leginkább Münchenben élő, előkelő megrendeléseket teljesítő mester toszkán fővárosba tett rendszeres látogatásai tovább erősítették ezt a kötetelket.⁶

Firenze az olasz egyesítés körül egyre nagyobb politikai jelentőségre tett szert (és ennek következményeként, 1896-tól kezdve nagy kiállításokat is rendezett), főleg mert alapvetően kulturális okokból Toszkánába migráló nemzetközi populációval is rendelkezett. Alapvetően a „rég” művészet bővületében élt, és ezzel vonzotta a legnagyobb külföldi tömegeket is. A klasszikus modernizmus kialakulásában és elterjedésében betöltött szerepe úgy tűnik, még nem eléggé hangsúlyozott. Még a protoimpresszionista Macchiaioli csoport is olasz „magánügyként” jelenik meg a nemzetközi szakirodalomban – a futuristák csoportja tűnik egyedül nemzetközi szinten „jegyzett” művészeti jelenségnek a század végi-század eleji Olaszországból. Az avantgárdtól lényegében független klasszikus modernizmus szempontjából a későbbi korok által olykor formalistának kikiáltott és Hans von Marées-vel együtt rehabilitálásra szoruló Hildebrand itteni működése mellett fontos szempont, hogy Firenzében



Adolf von Hildebrand: *Philoktétész*, 1886

Vedres Márk: *Pihenő atléta*, 1910

több, jelentős posztimpresszionista műveket tartalmazó magángyűjtemény is megtalálható volt a század elején. A Cézanne műveinek Európa-szerte legjelentősebb gyűjtői között szereplő, amerikai születésű Charles Loeser és Egisto Fabbri tulajdonában lévő kollekciókat találhattuk Firenzében. Érdeemes megjegyezni, hogy Cézanne-ról szóló írások 1908 körül jelentek meg Firenzében,⁷ akkortájt, mikor a szintén Firenzéhez kötődő Fülep Lajos (aki Vedreshez hasonlóan Párizst „cserélte le” a toszkán központra) bevezette az aix-en-provence-i mester művészetét Magyarországon.

Vedres 1914-ig tartó olaszországi működéséről igen keveset tud a magyar nyelvű irodalom, neve rendszerint mint a messze élő, de a modern magyar művészetért cselekvő alkotóé bukkan fel a korabeli magyar irodalomban.⁸ Vedres az első világháború és a Tanácsköztársaság bukása után a két világháború között visszatért Firenzébe,⁹ hogy 1934-től haláláig ismét Budapesten éljen, immár a rendszer által elismert művészként. (Erről megbízásai mellett két Kosuth-díja is tanúskodik.) Második firenzei periódusa még kevésbé ismert: az ebben az időszakban kísérletező szándékkal készült gipszszobrai egy firenzei raktárhelyiségből kerültek elő az 1966-os nagy firenzei árvíz utáni újjáépítési munkálatok során, ezek egy része ma – Vedres leszármazottainak köszönhetően – a Magyar Nemzeti Galériában található.

Vedres Márk
(Ungvár, 1870 – Budapest, 1961)

Vedres Márk eredetileg agyagművésset tanult és az ungvári kerámiagyárban dolgozott, majd képzőművészeti pályára lépett, és külföldre ment tanulni, először Drezdába. 1895-ben Hollósy Simonnál tanult Münchenben, majd rövid időt töltött Lille-ben, egy kerámiagyárban, később pedig a párizsi Julian Akadémiát látogatta. 1899-től szerepelt magyarországi kiállításokon, vállalt magyarországi megbízásokat. Rodin hatását mutató *Kín* című szobra nagy sikert aratott 1899-ben, elnyerte vele a Rudich Alapítvány díját, a szobrot pedig az állam megvásárolta a Szépművészeti Múzeum számára. Vedres hazatért, de a siker nem tartotta sokáig itthon, köztéri pályázataival nem nyerte el a várt megbízásokat (például a kaposvári Kosuth-szobor pályázatát). Rövid

párizsi játék után 1902-ben, nászútja során döntött a Firenzében való letelepedés mellett, ahol a reneszánsz művészet és a városban meghatározó, Vedres által már korábban ismert Adolf von Hildebrand német szobrász nevéhez fűződő klasszikus formanyelv mély hatást gyakorolt művészetére, ennek eredményeként születtek kisméretű bronz zsánerplasztikai alkotásai. 1911-ben meghívottként három művel részt vett a Nyolcak kiállításán. 1914-ben hazatért, szerepet vállalt az 1919-es Tanácsköztársaságban, rövid ideig a Képzőművészeti Főiskola tanáraként is dolgozott. A Tanácsköztársaság bukása után a húszas évekre ismét Firenzébe költözött, ahol a szobrászat mellett egyéb megélhetési lehetőséget is keresett (régiségboltot, feleségével mezőgazdasági vállalkozást vezetett). A két háború közti időszakára (a húszas években tett párizsi útjának hatására is) a kubista, art deco, expresszio-

nista jegyekkel, leginkább gipszben való kísérletezés volt jellemző. A világháború idején bujkálásra kényszerült. A háború után kétszer részesült Kosuth-díjban (1948, 1960).

A második világháború után visszatért a klasszikus kisbronzokhoz, amelyek zárt formálása kései, szocialista realista jegyeket mutató munkásságában is meghatározó maradt (Ifjúság kútja, 1955–60).



Vedres Márk műtermében

A toszkán fővárosban töltött éveiben hazaküldött művei (és legfontosabb szerepvállalása a modern magyar művészetben azzal, hogy meghívott művészként három művel részt vett a Nyolcak 1911-ben rendezett tárlatán) és szoros baráti kapcsolatai tudósítanak csupán. Itáliában maradt (illetve onnan elkerült) művei, megrendelőinek, vásárlóinak személye sokáig várt kikutatásra. (Vedres kimutathatóan baráti kapcsolatban állt Lukács Györggyel, Fülep Lajossal¹⁰, Kövesházi Kalmár Elzával¹¹, Rippl-Rónai Józseffel, Szabó Ervinnel, Beck Ö. Fülöppel¹², Ferenczy Bénivel¹³. A legkiemelkedőbb forrás az MTA BTK MI Adattárában őrzött, Soós Gyula által készített interjúsorozat, amely Vedressel, feleségével, Genthon Istvánnal és Fülep Lajossal készített beszélgetésekből áll.¹⁴)

II. Megrendelők és lappangó művek – egy amerikai professzor Fiesolében

A Vedressel kapcsolatos olaszországi kutatás egyrészt a város művészeti életében betöltött szerepével, azon belül is a megrendelésekkel, illetve a kiállítási részvételekkel kapcsolatos, de legnagyobb eredménye műtárgyakban mérhető.

Vedres, társaihoz hasonlóan, a Firenzében megfordulót, átutazó külföldiekre szakosodott műtárgypiacra dolgozott, részben ezért is „állt át” Hildebrand tanácsára kispasztikák készítésére, de a váltásban kísérletezésre alkalmasabb formátumuk és költséghatékonysági okok is szerepet játszhattak.¹⁵ Emellett persze a megrendelések jellegével is számolnunk kell.

Az elkötelezett baloldali Vedres személye nem csupán művészettörténeti és művészetelméleti, hanem politikatörténeti szem-

pontból is kutatásra vár. Emiatt is tarthat számot kiemelkedő figyelemre egy megrendelésének története, amely Vedres politikai kapcsolataival függ össze, mindennek előtt Szabó Ervinhez fűződő viszonyával, akihez felesége révén (aki Szabó Ervin unokatestvére volt) rokoni szálak is kötődtek.

Az első világháború előtt, Vedresék firenzei tartózkodásával egy időben élt Fiesolében egy amerikai szocialista lelkész-történész író, professzor, George Davis Herron¹⁶, aki Szabó Ervinnel és mindkettejük közös, Firenzében élő barátjával, Pór Ödönnel is barátságot tartott.

Herron együttműködött Szabó Ervinnel, a Párizsi Kommunról szóló írását (*Forradalomról forradalomra. A Párizsi Kommun tanulságai*) Pór Ödön fordította magyarra és Szabó Ervin bevezetőjével jelent meg. Neve gyakran felbukkan Szabó Ervin levelezésében¹⁷ – a levelekben pedig Vedresék rendre mint „összekötők” szerepelnek. Amikor Gorkij Firenzébe látogatott, Herron villájában is megfordult, ahol Vedresékkal is találkozott, és ennek nyomán meg is látogatta Vedrest műtermében. Gorkij Herronnál tett látogatásának is lehet köze Szabó Ervinékhez.¹⁸

Vedres tehát minden bizonnyal ezzel a budapesti közvetítéssel kapott felkérést Herrontól villája, a La Primola részére készítenő plasztikai alkotásokra.¹⁹ Előbbiek-ről említést találunk abban, a Herron-házban (ahol többek között a korabeli olasz irodalmi élet nagyjai, mint Papini, Amendola, valamint a Filozófiai Könyvtár egyik alapítója, Julia Scott rendszeresen megfordult) mint szellemi központot bemutató beszámolóban, amely az amerikai *The New Age* című lapban jelent meg 1910-ben.²⁰ Vedres neve a *The New Age* cikkében (nyilván elírásnak

köszönhetően) Vasekként fordul elő, de az írás arról tudósít, hogy a palermói, de Firenzében élő szobrász, Michele Autari Pomar (1838?–1918)²¹ munkáival együtt az ő szobrai népesítik be Herron villáját: „The Hungarian sculptor, Mr. Vasek, and the Sicilian sculptor, Signor Autari, have some beautiful examples of their work here.” (A magyar szobrász, Vasek úr és a szicíliai szobrász, Autari úr munkáinak néhány szép példája található itt.)

Ma a hatalmas, tisztásokkal tarkított, teraszos kiképzésű, kissé elvadult kertben néhány egykori kőlépcső, kerítés nyoma látható csupán, mivel a villa jelentős átalakításnak esett áldozatul. A parkban ma csupán egy pietra serenából faragott, urnaszerű elemmel koronázott, rossz állapotban lévő oszlop áll, amelyen angol nyelvű szöveg olvasható: „May ... soon return again / My radiant one beside me / That the world may know / There is no death where love is.” („Térjen hamar vissza (?) / Az én csillagom (fényem) ide mellém / Hogy a világ megtudja / Ahol szerelem van, nincs halál.”) Ez minden bizonnyal (az unoka, Caroline Herron által is megerősítve) Herron 1914-ben Firenzében elhunyt feleségének állít emléket, de az oszlop készítője nem ismert. (A villa egy mai lakójának elbeszélése szerint a hetvenes évek talajkiegyenlítő munkálataikor egy kutat betemettek, ez – ismerve a visszaemlékezéseket – elképzelhető, hogy Vedres Herron számára készített medencéje volt.)

Vedresnek az amerikai család tagjairól készült portréi közül Herron Amerikában élő leszármazottainak köszönhetően egyet sikerült azonosítani, de a szobrot csak fényképről ismerjük, őrzési helyéről nem tudunk. Ez a reneszánsz szobrászat hatását mutató, a Vedresre kevésbé jellemző, kis-



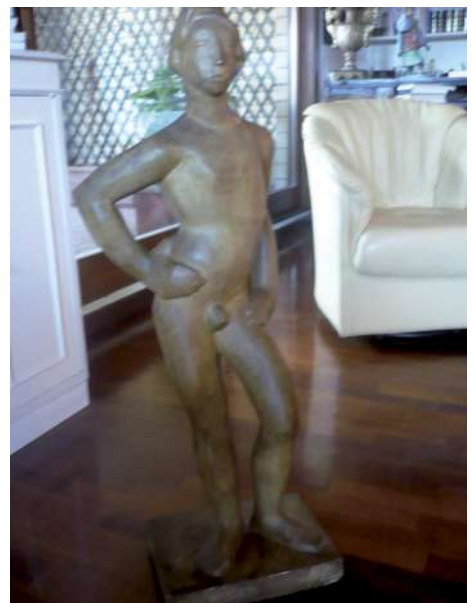
A Villa Benivieni Fiesolében, képeslap a két háború közötti időszakból

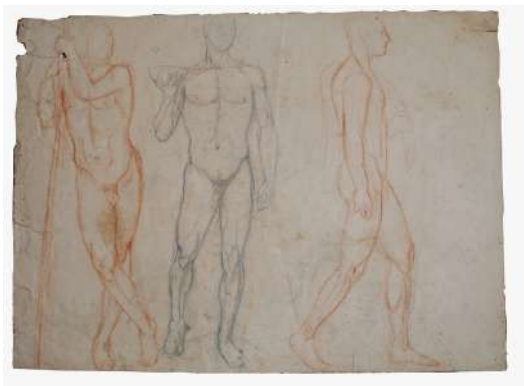


Vedres Márk: *Kisfiú* (Herron Rand?) egész alakos szobra, 1913 előtt (1909?)



Vedres Márk: *Fekvő nő*

Vedres Márk: *Pihenő nő*, 1930-as évek (1938 előtt)Vedres Márk: *Fürdőző nő*, 1945 előttVedres Márk: *Furulyázó fiú* (Dávid), 1904Vedres Márk: *Nő tükörrel*Vedres Márk: *Ülő fiú*, 1945 előttVedres Márk: *Ülő nő*, 1946 előttVedres Márk: *Harmónia*, 1930-as évek (1938 előtt)Vedres Márk: *Ritmus*, 1930-as évek (1938 előtt)Vedres Márk: *Fiatalférfi*, 1930–34 között



Vedres Márk krétarajzai



Vedres Márk menyének édesanyjáról készített domborműve, 1937

sé édeskes megoldású egész alakos szobor egy kezében kismadarat tartó fiút ábrázol. A róla készült fotó Dömötör István 1913-as cikkének²² illusztrációjaként jelent meg, és minden bizonnyal Herron elsőszülött fiát, Randot ábrázolja.²³ Vedres saját visszaemlékezése szerint Herron számára készített szobrai Amerikába kerültek,²⁴ de az általam ismert leszármazottak nem tudnak róluk. A történet azonban magyar kultúra- és politikatörténeti kapcsolatai miatt érdemes a figyelemre és egyúttal Vedres munkáinak esetleges amerikai jelenlétéhez is új adatokkal szolgálni.



Vedres Márk: Kútszobor-terv, 1947

III. Kiállítások

Vedres ugyan saját bevallása szerint rendszeresen részt vett kiállításokon, első olaszországi periódusából még nem kerültek elő ilyen adatok.²⁵ A második időszakból azonban most ismertté vált két kiállítás is, amelyeken szerepelt. Az *Italian Gazette* cikkeiből kiderül, hogy a Via Ricasolin lévő kiállítótérben – amely az évi kortárs művészeti termést volt hivatott bemutatni – már a század elejétől kezdve helyet kaptak a fi-renzei rezidens külföldi művészek is. Úgy tűnik, a „külföldi szekció” hagyománya a Mostre del Sindacato Regionale Fascista delle Belle Arti részeként 1930-ban indult újra, és 1931-ben is rendeztek ilyen tárlatot. A sajtó áttekintése alapján egyértelmű, hogy Vedres művei 1932-ben (a tárlat május 3. és 14. között tartott nyitva) megtalálhatóak voltak itt.²⁶ A kiállítási beszámoló így ír Vedresről, saját útját járó művészként határozva meg őt: „Marco Vedres ha una chiara personalità dominata da schemi moderni ma si realizza in uno sviluppo originale.” (Vedres Márk modern minták által uralt, világos személyiség, de ezt eredeti módon fejleszti)²⁷ A kiállítás-hoz (a könyvtárak és levéltárak eddig átnézett anyagai alapján) nem készült katalógus, míg a következő évben, 1933-ban már valóban reprezentatív, a városban élő külföldi művészek legjavát bemutató tárlat nyílt (május 14. és június 4. között). Ehhez már katalógus is készült,²⁸ és a kiállításról szóló híradás meg is emlékezett Vedresről: „Gessi per statue da giardino, o comunque, composizioni di genere decorativo espone nella seconda sala l'ungherese Marco Vedres.” (Kerti szobrokhoz készült gipsz-

szeket, vagy legalábbis dekoratív kompozíciókat állít ki a második teremben a magyar Vedres Márk.)²⁹ Mivel nagyon általánosak a műcímek, a kiállított művek listáját rekonstruálni nem tudjuk, de a megjegyzés segít a szobrok korabeli értékelésének meghatározásában. A sajtóhírek szerint a kiállítások sikeresek voltak (bár a művészeti szaksajtóban egyelőre nem találni nyomukat), de a következő évből mindeddig nem találtam rájuk vonatkozó utalásokat.

IV. Lappangó és előkerült művek

A Vedreshez köthető, Olaszországban a családnál található műtárgyak között a legkiemelkedőbb az a Rippl-Rónai-portré (66x48 cm), amelyet Vedresről – annak egy, 1910-ben történt magyarországi látogatása során – Kaposvárott készített.³⁰ A festményt az 1915-ben rendezett San Franciscó-i Világkiállítás (Panama-Pacific International Exhibition) magyar részvételével kapcsolatos kutatások „lappangóként” tartották számon, legutóbb a Nyolcak kiállításához (2011) kapcsolódó katalógusban is így jelent meg. A képet eddig csupán a kiállítás katalógusában megjelent fekete-fehér reprodukcióból, színeit leírásból ismertük,³¹ de mára egyértelművé vált, hogy Rippl-Rónai dekoratív, de intimítással átszőtt portréinak sorába illeszkedik. A festmény szerepelt az amerikai kiállításon, de hazajutását – a legtöbb műhöz hasonlóan – az időközben kitört első világháború okozta diplomáciai bonyodalmak akadályozták meg. A San Franciscóban őrzött kiállítással kapcsolatos, Barki Gergelynek köszönhetően megis-

Rippl-Rónai József: *Vedres Márk*, 1910

mert levelezésből kiderül, hogy 1922-ben a festmény – Vedresnek a kiállításon bemutatott kispasztikáival együtt – már Kiss Emil bankárnál volt New Yorkban,³² majd ezután nyoma veszett.

A család birtokában több olyan kispasztika is van, amelyek további példányai magyarországi gyűjteményekben is megtalálhatók, illetve vannak közöttük náluk korábban reprodukált, de lappangónak tartott munkák is. Ezek a családi gyűjtemények is képet adnak Vedres korszakairól, stílusváltásairól: a szigorúbb hildebrandizmustól az oldottabb felfogású kisbronzokig, majd az avantgárd-értelmező, útkereső időszakon át a realizmushoz való fokozatos visszatalálásról a két háború között.

Milánóban találjuk: *Nő tükörrel*, bronz; *Éneklő fiú*, bronz, 1903 (MNG); *Dávid/Furu-*

lyázó fiú, bronz, 1904;³³ *Atléta*, bronz, 1910 (Székesfehérvár, Városi Képtár); *Táncosnő*, bronz, 1914 előtt (MNG); *Fiú kutyával*, bronz, 1917 (MNG); *Fekvő női akt*, gipsz és terrakotta, 1928 (gipsz 1930-as évek)³⁴; *Füldöző nő*, bronz, 1945 előtt (MNG); *Ülő fiú*, 1945 előtt³⁵ (MNG); *Pihenő nő*, gipsz, 1930-as évek (1938 előtt).³⁶

Rómában találjuk: *Lábát törölgető fiú*, bronz, 1910 előtt/1902 körül? (Székesfehérvár, Városi Képtár)³⁷; *Fekvő nő*, bronz; *Éneklő fiú*, bronz, 1903 (MNG); *Dávid/Furulyázó fiú*, bronz, 1904;³⁸ *Emberpár*, bronz, 1903 (MNG); *Toalettjét végző nő/Nő tükörrel*, bronz (MNG); *Ülő nő*, bronz, 1946 előtt (MNG); *Furulyázó fiú (Pán)*, bronz, 1916 (Székesfehérvár, Városi Képtár); *Harmónia*, gipsz, 1930-as évek (1938 előtt);³⁹ *Ritmus*, 1930-as évek (1938 előtt);⁴⁰ *Pihenő nő*, gipsz, 1930-as évek (1938 előtt).⁴¹

A *Fekvő női akt* gipszben Milánóban és Rómában is megtalálható (1930-as évek).⁴² A családtagokról készült portrék és portréreliefek területét nyitja meg a Milánóban őrzött relief-portré, amely Vedres legkisebb fiának svájci anyósát ábrázolja gipszben és bronzban, 1937-es dátummal ellátva. Egy *Három nőalak* néven jegyzett gipszrelief megtalálható Milánóban és Rómában is (1930-as évek).⁴³

A két háború között Firenzében töltött időszakban született művek hordozzák a legtöbb információt Vedres művészetének alakulásáról. 1924-es párizsi útja során vezető avantgárd művészek (közülük mindenekelőtt Henri Laurens említendő, de Braque, Csáky József jelentősége is nyilvánvaló) munkáival találkozva hatott rá a kubizmus és az expresszionizmus, a stilizáló tendenciák. A szakirodalom „kubisztikus megközelítésként” aposztrofálta ezt a stílust, leginkább Vedres útkeresését igyekezve érzékeltetni.⁴⁴ Ezek közt elkülöníthető néhány olyan mű, amelyeken a korai időszakokból ismert aktproblémák köszönnek vissza, és olyan művek tartoznak ide, mint a fentebb említett *Ritmus* című művön kívül az eddig lappangónak tartott *Fiatal férfi* (1930–34 között, Róma).⁴⁵

A korabeli olasz szobrászat szerepét is felfedezzük a „stílusalakulásban”, különösen mert tudjuk, hogy az etruszk művészet megszállottja, Marino Marini Vedres ismeretségi körébe tartozott, és feltételezhetjük Arturo Martini munkásságának ismeretét is.⁴⁶

A család tulajdonában nagy számban találhatók grafikák (leginkább szén- és krétarajzok) is, amelyek között kifejezetten koraiak is szerepelnek, azonosítható például az a grafika, amely a *Zenélő ifjak* című, a Léderer-villába készült reliefhez tartozik (1912), boton, illetve oldalt támaszkodó és ivó, bokszoló, birkózó alakok szobrokban

Vedres Márk: *Fekvő nő*, 1928Vedres Márk: *Fekvő nő*, 1930-as évek

Vedres Márk: *Fiú kutyával*, 1917

felhasznált kompozíciói, de olyan érdekes-ségek és felderítendő művek is felbukkanak itt, mint egy vízmedence-kútépítmény vázlata. A vizsgálat következő lépéseként ezeket a grafikákat át kell nézni a Vedreszobrokhoz való viszonyuk szempontjából, illetve összevetni őket az MNG Grafikai Osztályán található, nagyszámú grafikával, ahogy el kell végezni a szakirodalomban eddig egy ízben megjelent⁴⁷ és csupán műtárgylistákból ismert szobor felkutatását is, amelyet Vedres „Kútszoborként” említett, és Svájcot jelölte meg őrzési helyéül. Ezt svájci menyé közbenjárására rendelték meg tőle 1947-ben,⁴⁸ ekkor készítette el a vizet öntő ülő nő kivételesen harmonikus formálású szobrát gipszből, amelyen a harmincas évek stílusátalakulása nyomot hagyott, de letisztult formáival a Vedresre jellemző szobrászati alapelveket mutatja. A megrendelést a bronzba öntés előtt lemondták, a gipszszobor a család utolsó hírei szerint Langenthalban maradt, de egyelőre nem sikerült a nyomára akadni.⁴⁹

Vedres életműve a közelmúlt fellendülő Nyolcak-kutatásnak köszönhetően újra előtérbe került. A vele való foglalkozás nem csupán felbukkanó műtárgyakat, dokumentumokat és a korabeli műgyűjtés kultúrtörténetéhez tartozó adatokat hozhat a felszínre, hanem a magyar és nemzetközi modernizmus „alternatíváit” is.



1 Az olaszországi tartózkodásom a MÖB-től kapott és a TÁMOP pályázattal elnyert ösztöndíjaknak köszönhető. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg (a támogatás száma TÁMOP 4.2.1/B-09/1/KMR-2010-0003). Olaszországi tartózkodásom során az Unitá di Ricerca di Studi Italo-Ungheresi munkájába kapcsolódtam be a Firenzeni Egyetemen. Köszönettel tartozom az ELTE munkatársainak, Barki Gergelynek, Beke Lászlónak, Giorgio Bonsantinak, Boskovits Miklósnak, Maurizio Ceccarellinek, Veronica Citinek, Giovanna De Lorenzinek, Fodor Katalinnak, Kelényi Györgynek, Keserü Katalinnak, Kieselbach Tamásnak, Kiczenko Juditnak, Pataki Gábornak, Pócs Dánielnek, Rényi Andrásnak, Rum Attilának, Marco Sanitának, Paola Squillatinak, Tímár Árpádnak, Beatrice Tóttóssynek, a Fiesolei és a Firenzeni Levéltárak, a Kunsthistorisches Institut Florenz – Max-Planck-Institut és minden általam látogatott további gyűjtemény, könyvtár és levéltár dolgozójának, a Stanford Archives, a Grenell College és a New York University munkatársainak, az MTA MKI Adattárban dolgozóknak munkámhoz nyújtott segítségükért és támogatásukért. Köszönöm Vedres Márk Olaszországban élő leszármazottainak, hogy megosztották velem Vedres Márkkal kapcsolatos emlékeiket, és lehetővé tették számomra a hagyaték megtekintését, továbbá hálásan köszönöm a Herron-leszármazottak segítségét.

2 MTA MKI Adattár MKCS-C-I-892-3.

A fordítás 1910-ben jelent meg.

3 Władysław Tatarkiewicz: *Az esztétika alapfogalmai*, Kossuth Kiadó, 2006

4 Lásd Werner Hoffmann megállapításait Fiedler és Hildebrand avantgárdot (és a tárgy nélküli művészetet) előkészítő gondolatairól (Törésvonalak, Corvina, 1979), ill. Max Imdahl: *Művészettörténeti megjegyzések az esztétikai tapasztalathoz*, in: *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Budapest, Kijárát, 2002, szerk. Bacsó Béla

5 MTA MKI Adattár MKCS-C-I-37/892-3

6 A Vedres-leszármazottaktól közvetlenül származó adalékokról lásd a tudomásom szerint egyetlen Vedressel foglalkozó olasz nyelvű tudományos igényű munkát, Paola Saba szakdolgozatát. (Paola Saba: *La formazione di Márk Vedres, Università degli Studi di Roma 'La Sapienza' Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte Medioevale e Moderna*, Roma, 1994)

7 Ardengo Soffici: *Cézanne, Vita d'arte*, Siena, I. 1908. június 6. 327. Cézanne és a városban élő amerikaiak festészetéről és kultúrához való kapcsolatáról is lásd: *Cézanne a Firenze. Due collezionisti e la mostra dell'impressionismo del 1910*, szerk. Francesca Bardazzi, Edicta, Milano, 2007. A Palazzo Strozzi-ban rendezett kiállítás kiadványa.

8 Bölöni György: Vedres Márk, *Auróra*, 1911. április 8. 37–38., Dömötör István: Vedres Márk és munkái, *Művészet*, 1913. 326–334. o. Illetve lásd Elek Artúr:

Nyugat, 1917, Bp. 1900-ban a *Hazánkban* a műcsarnoki kiállítás kapcsán Rózsa Miklóstól megjelent egy tárcsa, amelyben Vedres ígéretes tehetségéről ír.

A Vedres művészetével foglalkozó legfrissebb tanulmány: Rum Attila: Vedres Márk, *Nyolcak*, 2011. Életművéről összefoglaló jelleggel lásd továbbá Heitler László: Vedres Márk, Corvina, 1973, ill. Vedres Márk firenzei szobrai 1925–1934, írta Csap Erzsébet (szerepel benne továbbá Kassák Lajos: Vedres Márk szobrai, eredetileg megjelent: *Munka*, 1937. 54. szám), MNG, 1974. Nagy Ildikó kutatásai kihagyhatatlanok a modern magyar szobrászat történetének vizsgálatakor.

9 Lásd az alábbi két dokumentumot a firenzei Városi Levéltárban: az első Vedres és felesége firenzei letelepedését 1902. szeptember 12-re datálja. A másik dokumentum 1932. november 30-án kelt, amikor Vedres és családja Firenzében telepedett le. Eszerint 1922. október 14-én regisztráltak Fiesolében (a Fiesolei Levéltár E-4522 számú dokumentuma szerint a család 1924. október 6-án „lépett be” Fiesoléba, ahol a Via degli Angelin álló villában éltek. Giovanni – János – fiuk 1926. április 29-én érkezett Németországból), majd Vedres és felesége, gyermekeiket hátrahagyva, 1934. február 24-én Magyarországra távoztak, Giorgio – György – fiuk pedig 1936. január 9-én Milánóba. Ez egybevégt a családtagok visszaemlékezésével, miszerint a Vedres által a két háború között üzemeltetett családi vállalkozások (tyúkfarm – a Fiesolei Levéltárban őrzött Foglio di Famiglia

a személyzet tagjai között felsorol egy Richard Haberland nevű berlini tyúktenyésztőt is, aki a válalkozásban részt vett – és régiségbolt) tönkrementek, ingó és ingatlan vagyonuk feladására kényszerítve a családot. Más forrásokból tudjuk, hogy Vedres élt, illetve műtermet bérelt a firenzei Piazzale Donatellón is. A forrásokban eltérően fordul elő 1932 és 1934 mint a házaspár Budapestre költözésének időpontja. Érdekes adalék, hogy Vedres 1922-ben rendezte Márfyval és Czigánnyal együtt gyűjteményes kiállítását a Helikonban, még Budapesten. Éber László Művészeti lexikon (II. kötet, 1935) c. könyvében a Vedres-szócikkben 1924-re teszi Firenzébe költözését és 1934-re Budapestre való visszatérését.

10 MTA MKI Adattár MKCS-C-I-37/891

11 A Firenzében, illetve Settignanóban élő szobrásznővel foglalkozott az olasz nyelvű szaksajtó is: a rangos Emporium meleg hangú írása beszámol műveiről, lásd Alfredo Melani: Elsa Köveshazy-Kalmár, Emporium, 1912. 317–320.

12 Beck Ö. Fülöp emlékezései, Budapest, 1957

13 Amikor Ferenczy Károly kívánságára és három gyermeke művészi fejlődése érdekében az egész családot Firenzébe költözött, Ferenczy Béni emlékezése és feljegyzése szerint Vedresék segítségével ismerte meg a várost, akiknek szűkebb köréhez tartozott ekkor Füleip is. Az Accademia delle Belle Arti aktrajzó kurzusának hallgatókat listázó jegyzékében megtaláltam Ferenczy Valér nevét (1451. Valerio De Ferenczy, 1908. november 24.), valamint Bénéit is (festőként: 1471. Beniamino De Ferenczy, 1908. december 14.). Ez egybevág a Ferenczy Béni által kifejtettekkel, miszerint részt vett az Accademia képzésében, de nem sokáig, mert az ott tapasztalt szemlélet konzervatív mivoltával nem tudott azonosulni. Hamarosan a magyar származású Beer szabadiskoláját kezdte látogatni (talán az Istituto Internazionale d'Arte vagy ahhoz kapcsolódó iskola). Ahol firenzei periódusát taglalja, említi, hogy Römernek is volt iskolája ebben az időben a toszkán fővárosban. Ferenczy Béni ugyan a korabeli hivatalos és félhivatalos oktatási módszerektől idegenkedett, de a város klasszikus szobrászati öröksége és az elsősorban Vedres által közvetített szemlélet mindenképpen hosszú távú hatást gyakorolt rá. Meglepő módon egyébként Vedresné Polacsek Matild „festőnő”-ként maga is szerepel az Accademia hallgatói jegyzékében (908. Mathilde Vedres, 1905. április 21.).

14 MTA MKI Adattár MKCS-C-I-37. A kikérdezés eredményeit Soós Gyula közölte a *Szabad Művészet* 1956/3. számában, 131–133.

15 Vedres végleges hazatérte után visszatért a nagy mérethez, idős korában monumentális köztéri megbízást kapott, amikor a Béke-kút elkészítését rábízták (1955–60).

16 George D. Herron (1862–1925) a keresztény anarchizmus, a keresztényszocializmus szószólójaként vált ismertté USA- és Európa-szerte, az első világháború idején pedig Wilson mellett dolgozott. A háború lezárásában segédkezett, majd a háborút lezáró békekötés konzekvenciáinak fő kritikusa lett. Amerikát – ahol lelkesként és tanárként dolgozott – radikalizmusa és válása miatt kellett elhagynia, és újabb házasságkötése után második feleségével, Carrie Raddal és anyósával Itáliába költözött. Anyósa 1905-ben Olaszországban elhunyt, végrendeletében nagy összeget hagyva hátra, amelyből Herron és Rand megalapította a Rand School of Social Science nevű intézetet, amelynek könyvtára az intézmény feloszlásakor a University of New Yorkhoz került. Herron villát vásárolt Maiano, Fiesole és Firenze határán, amit La Primola néven említenek a források. A villa ma eredeti nevén, Villa Benivieniként ismert, történetéhez lásd: Guido Carocci: *I dintorni di Firenze*, 1906. 72., ill. Giulio Lensi-Orlandi: *Le ville di Firenze di qua d'Arno*, Vallecchi, 1954 (több kiadás)

107–109. Herron részt vett az olasz szellemi életben, erről a korszak angol nyelvű társasági lapjainak rá vonatkozó említései és néhány levele tanúskodik a külföldiek szellemi paradijsomaként számolt tartott Vieusseux Archivumban, illetve a Biblioteca Marucellianában őrzött Carlo Placci-hagyatékban (Biblioteca Marucelliana, 1922. C. Pl. 472.1), ingatlanvásárlásairól pedig a Fiesolei Levéltár adatai tanúskodnak. Szeretett felesége halála után Herron családjával Svájcba költözött és eladta ingatlanját, de később visszatért Toszkánába, és egy új villát vásárolt. A Foglio di Famiglia szerint George (Giorgio) Davis Herron 1924. január 10-én telepedett le Fiesolében, Firenzéből érkezve harmadik, svájci feleségével és tőle származó gyerekeivel, valamint Carrie Randtól származó második fiával. A lap szerint Carrie Randtól 1902-ben született Rand nevű fia 1926. február 10-én Svájcban érkezett Fiesoléba. A lapon szerepel, hogy George D. Herron 1925 októberében elhunyt Münchenben, a család többi tagja 1927. április 19-én „lépett ki” hivatalosan Fiesoléból és mindannyian Svájcba költöztek. A legfiatalabb, ma is Amerikában élő Herron fiú emlékei szerint erre a végleges költözésre 1926-ban került sor. Herron a család Toszkánába való visszaköltözése előtt, 1921-ben vásárolta a La Metá nevet viselő új villát, a régi La Primola közelében (Archivio di Fiesole, E-4448). Ez az adat azt erősíti meg, hogy Vedres még a Herron család első Toszkánában töltött periódusának idején ápol velük erős kapcsolatot.

17 *Szabó Ervin levelezése (1905–1918)*. Szerk. Litván György – Szűcs László. Budapest, Kossuth, 1978

18 Vedresné öccse egy amerikai szocialista újság munkatársa volt, Herron ebbe a körbe tartozott, Gorkij mostohafia pedig az ő nyomdájukban dolgozott. Gorkij így került Firenzébe, lásd MKCS-C-I-37/890-2 19 „Firenzei tartózkodása alatt sokat dolgozott egy amerikai professzornak (George Herron), a lakása és a parkja díszítésére készített szobrokat, egy vízmedencét is készített részére.” MTA MKI Adattár MKCS-C-I-37/889-5

20 John Hamilton Churchill: *La Primola, The New Age*, December 15, 1910. 165–166.

21 Lásd Alfonso Panzetta: *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, Allemandi, Torino, 1994. A szicíliai, egyébként librettókat író szobrász inkább a „régizölés” képviselője volt, a 19. század olasz szellemi mozgalmainak szülőtte. Három munkáját sikerült azonosítani: a legfontosabb a Santa Croce kerengőjében Giuseppe La Farina garibaldista neobarokk síremléke (1877), a második a firenzei Angol temetőben található (Arnold Savage Landor síremléke 1873), a harmadik pedig Bianca és Emma Marchesini síremléke a Porte Sante temetőben (1874).

22 Lásd MTA MKCS Adattár MKCS-C-I-37/893-2, a műtárgylistán ezzel a tétellel azonosítható: „1909. Fiú-akt, márvány, életnagyság, magántulajdon, New York. Fotó: Dömötör i.m. 1913. 333. old.”

23 „Ennek a professzornak a fiáról életnagyságú akt szobrot faragott márványba.” MTA MKI Adattár MKCS-C-I-37/889-5

24 „A szobrok Amerikába kerültek.” MTA MKI Adattár MKCS-C-I-37/889-5

25 Vedres kérdőívben megjelölte (MTA MKI Adattár MDKCS-C-I-10/2122 1-2. ill. MKCS-C-I-57/147-1), hogy részt vett a firenzei tárlatokon (parkszobrot is említ Firenzében), más forrás szerint egyenesen azt mondta, hogy a Firenzében élő külföldiek kiállításairól sosem hiányozhattak munkái (Olah Lilian beszélgetése, 1934. október 28. *Magyar Hírlap*: „Firenzében az ottani külföldi művész-kolónia minden évben kiállítást rendezett. Az én szobraim ottan sohasem hiányoztak” Ugyanakkor: „Vedres Olaszországban csak háromszor állított ki. Általában nyilvánosan nem sokat szerepelt, nem hiszi, hogy működésének visszhangja lett volna az ottani sajtóban”. MTA MKI

Adattár MKCS-C-I-37/889-17)

26 *La Nazione*, 1932. május 3.; 1932. május 8–9.;

15.; *Il Nuovo Giornale*, 1932. május 2.

27 *La Nazione*, 1933. június 4.

28 KHI H8328 z/9. Ülő nő, Pihenő nő, Ülő nő, Nő, Nő, Nő, olvasható Vedres műtárgyjegyzékében. Anyaguk gipsz. (14. o.)

29 Gianna Basevi: *La mostra degli artisti stranieri alla R. Galleria dell'Accademia*, *Il Nuovo Giornale*, 1933. május 23.

30 „...egy alkalommal, mikor meglátogatta Kaposváron, egy portrét festett Rippl-Rónai Vedresről” MTA MKI Adattár MKCS-C-I-37/892-1. Kiállítva: lásd Rum i. m., ill. MKCS-C-I-36/2570 szerint 1910-ben a MIENK kiállításon (Feketeszakállas szobrász, magántulajdon), 1911-es retrospektív tárlaton a Művészházban (Vedres szobrász, magántulajdon). 1915-ben San Franciscóban szerepelt. Genthon Rippl-Rónai könyvében (Képzőművészeti Kiadó, 1958, 30. l.) is magántulajdonban lévőként jelöli meg.

31 Lásd Barki Gergely: *A magyar művészet első reprezentatív bemutatkozása(i) Amerikában em In: Nulla dies sine linea. Tanulmányok Passuth Krisztina hetvenedik születésnapjára*. Szerk. Berecz Ágnes, L. Molnár Mária, Tatai Erzsébet. Budapest, 2007. 99–113.; *The Bermuda Triangle of Hungarian Art, The Hungarian Quarterly*, 197/2010.85-99., ill. Rum i. m.

32 Az MTA BTK MI Adattárában található műtárgyjegyzék szerint Kiss Emil tulajdonában volt egy Vedres által készített, egész alakos női márványakt.

33 Lásd Heitler i. m. 1973 magángyűjteményben jelöli meg.

34 Reprodukálva Vedres Márk firenzei szobrai 1925–1934, MNG, 1974

35 Reprodukálva Heitler i. m. 1973

36 Az 1938 előtt készült gipszszobor reprodukálva volt Rózsa Miklós írásában (Vedres Márk új szobrai, *Magyar Művészet*, 1938).

37 Saba i. m. 1903-ra datálja.

38 Lásd 33. jegyzet

39 Reprodukálva Rózsa i. m.

40 Reprodukálva Rózsa i. m.

41 Az 1938 előtt készült gipszszobor reprodukálva volt Rózsa Miklós írásában (Vedres Márk új szobrai, *Magyar Művészet*, 1938).

42 Reprodukálva: Rózsa i. m., ill. Heitler i. m. 1973

43 Reprodukálva Rózsa i. m.

44 Rózsa i. m.

45 Reprodukálva Rózsa i. m., Heitler i. m. 1973, ill. lappangóként Rum i. m.

46 Lásd Saba i. m., ill. Heitler i. m. 1973. (Éva Vedrestől származó adat)

47 Magyar művész munkája Svájcban, *Szabad Művészet*, 1947 I. évf. 6. sz. 111. o. fotóval (A híradás szerint „egy grencheni kertben fogják felállítani”).

48 „Mikor rendeződni kezdtek a viszonyok, a Nemzetközi Értelmiségi Szövetség 3 hónapra meghívta Vedrest Svájcba üdülésre.” MTA MKI Adattár MKCS-C-I-37/889-10

49 Ennek ellentmond Vedres visszaemlékezése:

„Vedres készített Svájcban egy Kút-figurát, amely felállításra is került.” MTA MKI Adattár MKCS-C-I-37/889-10

A. KOVÁCS Ágnes

EGY RIPPL-RÓNAI-PASZTELL NYOMÁBAN – AZ OLASZ FRONTON

A monarchia életének utolsó pillanatai rajzolódnak ki előttünk Rippl-Rónai fronton töltött időszakát vizsgálva.

Különböző nemzetiségű tisztek, katonaorvosok, sebesültek a frontvonal mögötti jelenetek szereplői. Egy különleges státusz is utoljára bukkan fel, a hadifestőé, harctéri rajzolóé, hiszen a tudósítás feladatát hamarosan átveszi majd a fotó.

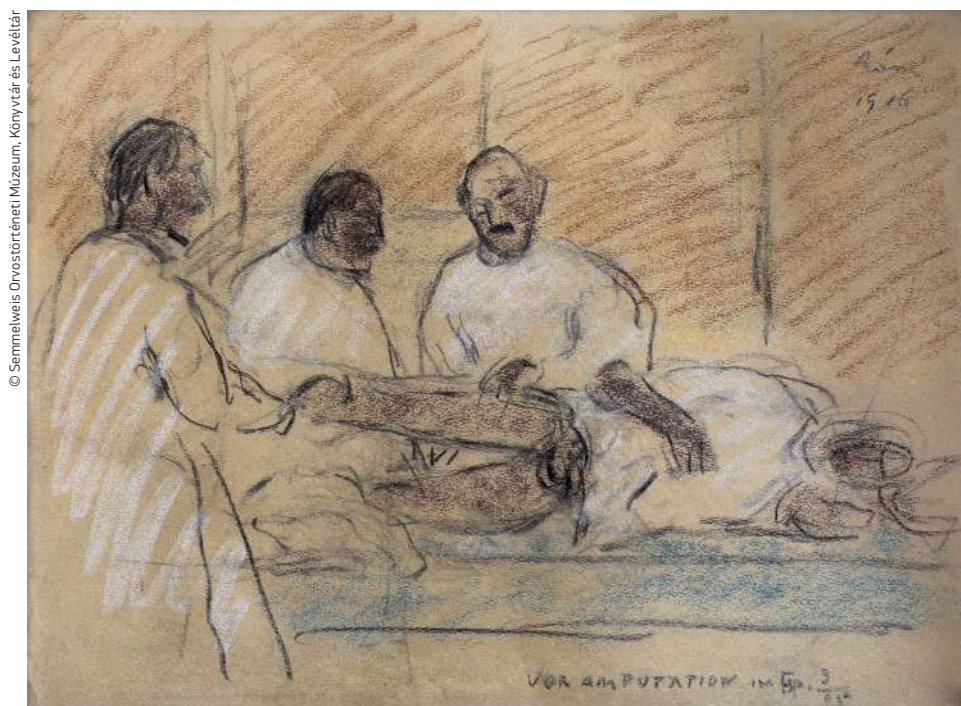
A Rippl-Rónaival kapcsolatos események pontosítása is megtörténik, egy orvos-gyűjtő, a kaposvári dr. Gáspár Ferenc kutatásainak köszönhetően.

„Kint a sötétben, a kötözőhely előtt, nagyon sokan feküdtek már a földön. Egymás után vitték be és hozták ki a sebesülteket. Ilyenkor félreacsapódott a bejáratot takaró függöny, és kiszűrődött a fény. A halottakat valahová oldalt rakták, külön. Az orvosok véreseket voltak, mint a hentesek, és hóhaljukig feltűrt ingujjban dolgoztak. Kevés volt a hordágy. Némelyik sebesült jajgatott, de a legtöbbje teljes csöndben feküdt. [...] Föltek az asztalra. Az asztal lapja kemény és

síkos volt. Sokféle, nagyon jellegzetes szag csapott meg, elsősorban orvosságok szaga, aztán a vér édeskés szaga.” Így festi le a tábori kórházak mindennapjait a Búcsú a fegyverektől című regényében Ernest Hemingway, aki maga is megjárta az I. világháborúban az olasz frontot.¹ Ahogy Rippl-Rónai is: 1916 júliusában és augusztusában hadifestőként tartózkodott az olasz hadszíntéren, ahol katonaarcképek mellett a katonai kórházelet jeleneteit is megörökítette. Egy

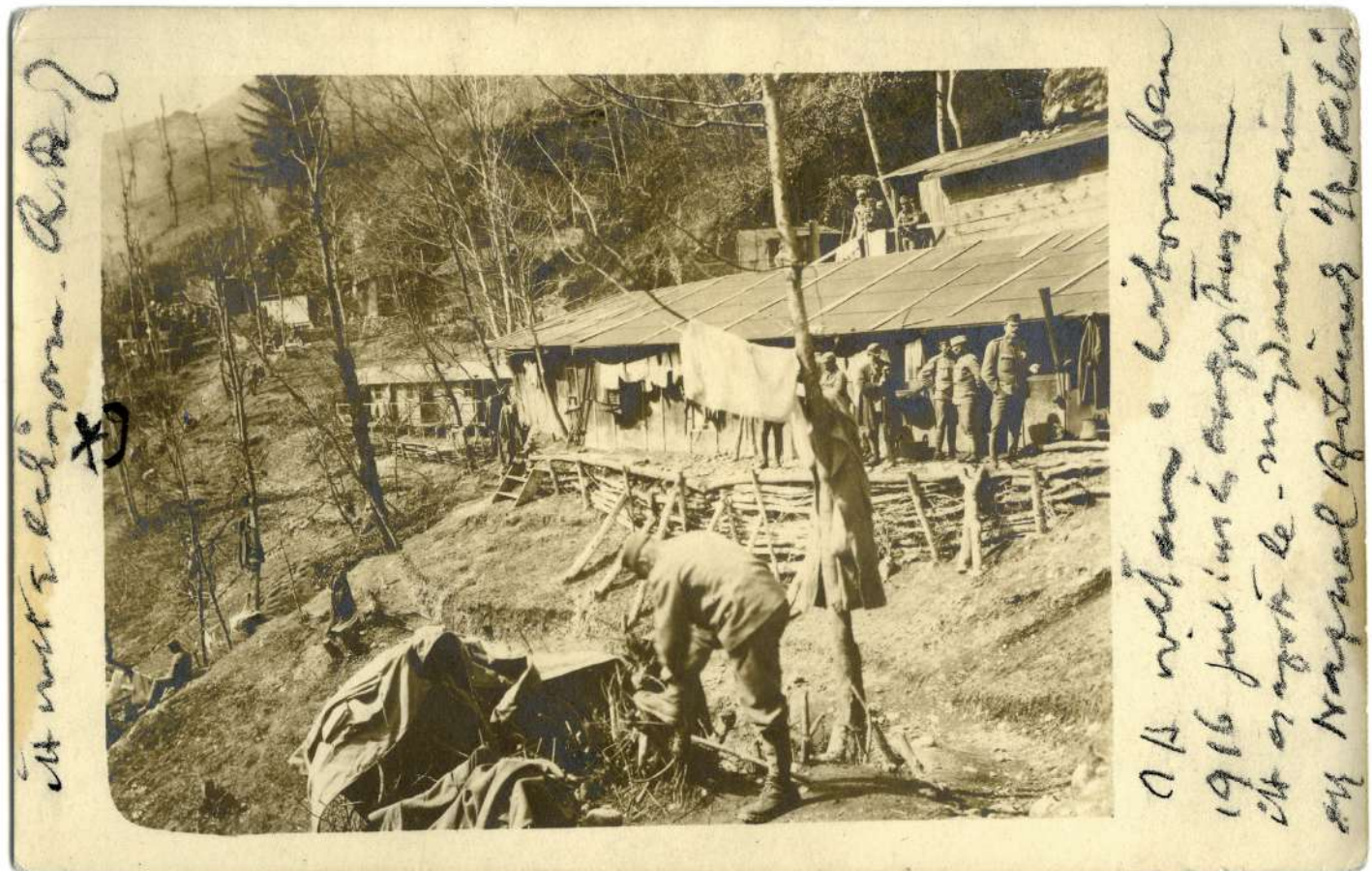
ilyen, műtéti beavatkozást ábrázoló pasztellkép a Semmelweis Orvostörténeti Múzeum gyűjteményében is található, ennek kapcsán teszünk kísérletet Rippl-Rónai e kevésbé ismert korszakának bemutatására.

A mindössze öt hétig tartó, fronton töltött szakasról számos tévhit vert gyökeret a Rippl-Rónaival foglalkozó szakirodalomban: a tévedésekre dr. Gáspár Ferenc kutatásai világítottak rá. Genthon István téves megállapítása, miszerint 1916-ban Rippl-Rónai a sajtóhadiszállásra vonult be és részt vett a szerbiai és itáliai hadjáratban², nagy karriert futott be az évek során, a későbbi kutatók kritika nélkül átvették. Petrovics Elek Rippl-Rónai albumában³ még szó sem volt bevonulásról, szerbiai frontról és sajtótudósítói feladatokról, illetve Rippl-Rónai maga is az olasz frontról írt 1917-es, Ernst Múzeum-beli kiállításának katalógusában⁴. Paris Anella, a festő nevelt lánya azonban 1962-ben pontatlanul, a történeteket egybemosva idézi fel a 44 évvel azelőtti eseményeket: „1917-ben Józsi bácsi mint hadifestő, több művésszel együtt – mint például Vedres Márk, Czigány Dezső, Berény Róbert és mások – a szerb harctérre került.”⁵ Rippl-Rónai a háború idején egyszer valóban járt Szerbiában: 1918 szeptemberében a 37-es közös gyalogezred Belgrádban rendezett jótékonysági kiállítást, ahol az ezred hadifestői ún. „polgári csoporttal” egészültek ki,



Rippl-Rónai József: Amputáció előtt, pasztell, papír, 1916, Semmelweis Orvostörténeti Múzeum, Könyvtár és Levéltár

Tábori képeslap 1916-ból, az olasz határról, MNG Adattár



© MNG Adattár

többek között Rippl-Rónaival, Vedressel, Czigánnyal és Berény Róberttel.⁶

Érdemes azt is tisztázni, hogy Rippl-Rónai milyen minőségben tartózkodott a fronton. A szakirodalom szerint a festő a sajtóhadiszállásra vonult be, amelynek közvetlenül a háború kitörését követően – a sajtótudósítókön és a harctéri fényképeszeken kívül – magyar részről mindösszesen négy képzőművész tagja volt: Mednyánszky László, Kandó László, Vadász Miklós és Vaszary János.⁷ Azonban a harctéri események szaporodásával, a háterszág hírigényének növekedésével szükségessé vált, hogy egyidejűleg több helyszínről is szülessenek tudósítások, ezáltal időszerűvé vált a gyors munkát igénylő hírlapírói tevékenység és az időigényesebb képzőművészeti alkotómunka szétválasztása.⁸ Így jött létre az ún. hadifestők intézménye. 1915 végétől ez a szervezeti forma intézményessé vált, ennélfogva az összes hadköteles művész hadifestő lett. Tekintettel kedvező helyzetükre, a hadifestőkre vonatkozó 1915-ös rendelet értelmében a „nyugodt és gondtalan” beosztás ellenszolgáltatásul minden két hétert valamennyiüknek be kellett szolgáltat-

niuk egy-egy (bármilyen) művet a császári és királyi Hadilevéltárnak Bécsbe.⁹ Ebből az anyagból zsűrizést követően Euróaszerte hadikiállításokat rendeztek. Az első kiállítás Bécsben, a Künstlerhausban nyílt meg 1915 decemberében. Magyarországon a sajtóhadiszállás első kiállítására a Nemzeti Szalon termeiben került sor 1916 januárjában, majd ugyanitt rendezték meg a másodikat is, 1917 februárjában. Rippl-Rónai csak a harmadik, 1918. májusi, műcsarnokbeli kiállításon vett részt négy művével.¹⁰

A háború folyamán a nem hadköteles művészek részére művészkolóniák létesültek, amelyek a hadsereg kíséretéhez tartoztak, és gyakran el sem különültek a meglehetősen szabadon mozgó hadifestőktől és tudósítóktól.¹¹ A háborúban betöltött szerepük a sajtóhadiszállás tagja (hadifestő, hadirajzoló) és a vendég státuszok környékén keresendő. Rippl-Rónai esetében is csak erről lehetett szó, mivel a harcok első két évében a hadkötelezettség felső korhatára az ötvenedik életévben volt meghatározva. A festő ekkor már 54 éves volt, így nem kellett bevonulnia. 1916-ban felemelték ugyan a hadkötelezettség felső korhatárát 55 évre, de ekkorra túllépte már ezt a kort is.¹²

De hogy került Rippl-Rónai mégis a frontra? Már 1915 decemberében felröppent a hír a Somogyi Hírlap hasábjain, hogy „Rippl-Rónai a harctérre megy. Rippl-Rónai mestert Szurmay altábornagy meginvitálta a harctérre, ahol a kiváló mester háborús skicceket fog rajzolni, amelyek bizonyára a legérdekesebb és legértékesebb művészi alkotásai lesznek a háborús művészetnek.”¹³ Aztán közel féléves csend után ismét arról tájékoztatnak, hogy „Rippl-Rónai a fronton. Nem mint katona, hanem mint festőművész megy a közeli napokban a frontra Rippl-Rónai József”¹⁴. Ezt alátámasztja az az 1916. március 23-i okirat, amelyben miniszterelnöki ajánlással hadifestővé nevezték ki.¹⁵

Ma még bizonytalan, hogy pontosan mikor indult a frontra, és azt is csak valószínűsíteni tudjuk, hogy a harctéri események határozták meg, melyik frontszakaszra helyeztesse magát.¹⁶ Választásában meghatározó lehetett a jó vasúti megközelíthetőség és a kisebb földrajzi távolság, így a festőt július elején az olasz fronton találjuk. A két lehetséges olasz hadszíntér közül (Dél-Tirol, Isonzó-Doberdó) az utóbbit, annak is az északi szakaszát kereste fel, ahol a harcté-



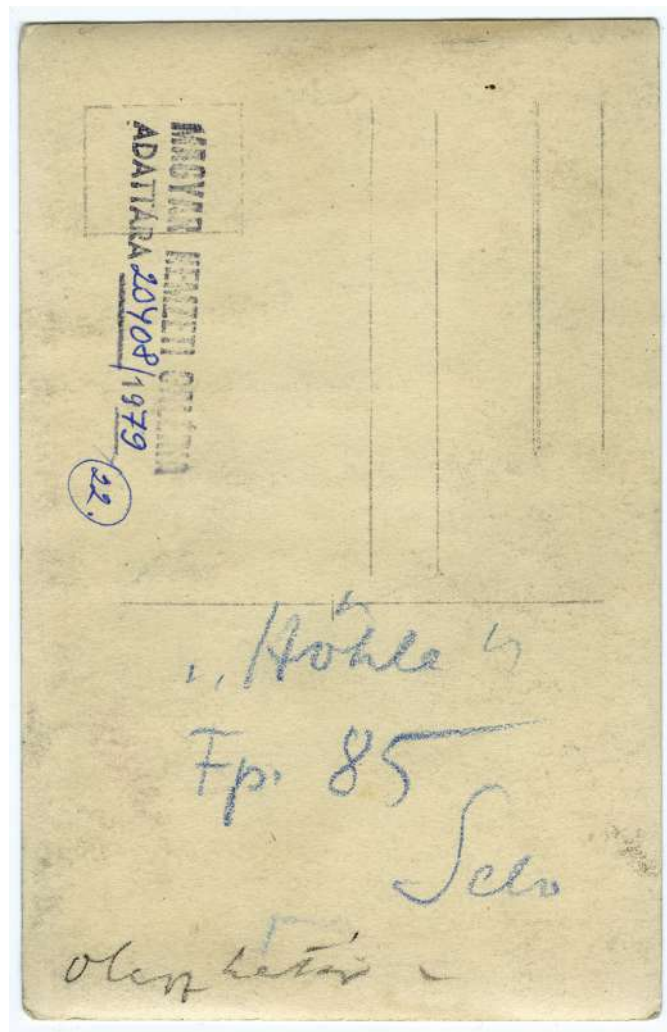
Rippl-Rónai József: *Kötésváltás*, pasztell, papír, 1916, HM Hadtörténeti Intézet és Múzeum



ri események március 16-tól, az V. isonzói csata befejezésétől elcsitultak, és csak kisebb összeütközésekre, tüzérségi párbajokra került sor.

„Kedves Bandim és Csinszka – egy hét óta ezen a vidéken kóborgom Kokoschkával – még öt hétig fog tartani a dolog. Gyönyörűen néznek ránk az olasz hegyek és 28-asok. Mindenesetre izgató az eset, de dolgozni nem egészen könnyű. – Itt csupa magyar tiszt urakkal élünk igen jól, szépen. Ölel benneteket Jóskád”¹⁷ – írja a festő Adynak július 27-i keltezéssel, majd két nap múlva, július 29-én a Somogyi Hírlap szerkesztőjét, Gerő Manót is hasonlóképp tájékoztatja. „Az Isonzó vidékéről üdvözlöm kedves barátom uram. Dolgom jól megy, – dolgozom. Igen kedves magyar tisztok társaságában vagyok Kokoschka bécsi festő barátommal. Igaz tisztelettel: Rippl-Rónai.”¹⁸ Utóbbi levél keltezése megegyezik azzal a híres fotóéval, amely Rippl-Rónait Oskar Kokoschka és Sebestyén László iparművész társaságában örökíti meg.¹⁹ Ahogy a fentebb idézett levelek, ez a fénykép is azt bizonyítja, hogy a körülményekhez képest kellemes környezetben és jó társaságban zajlott Rippl-Rónai öthetes tartózkodása a fronton. Erre rímél Paris Anella kissé vitriolos megjegyzése is, hogy „e hadifestőséget ő inkább nyaralásnak vette, de azért néhány, nem jelentékeny képet mégis hazahozott magával”²⁰.

Ezekből a „nem jelentékeny” képekből az Ernst Múzeum rendezett kiállítást 1917-ben Rippl-Rónai újabb rajzai és festményei címmel. A hadtesthez tartozó 3/15. számú tábori kórházban – erre utal a grafikákon megjelenő Feldspital 3/15 felirat – Rippl-Rónai hét grafikát készített.²¹ Az oeuvre-ben egyedülálló tematikájú képek az 1917-es kiállítás katalógusában is külön egységet alkotva, *Hadtéri kórházélet* címen szerepelnek. A műalkotások művészi értéke is magasabb lehetett (mint a portréké, hadi életképeké és tájképeké), erre engednek következtetni a magasabban meghatározott eladási áraik is. A hét grafika közül négyet *Operálás*, a maradék hármat pedig *Templomban*, *Bekötés* és *Orvos* címmel látták el. Jelenleg három mű ismeretes a sorozatból.²² A Hadtörténeti Múzeum gyűjteményét gyarapítja a *Kötésváltás* című nagyméretű pasztellkép, a *Semmelweis Orvostörténeti Múzeumban* található az *Amputáció előtt* című pasztell, illetve 1998-ban, aukción bukkant fel az *Operálás/Műtőben*²³ című Rippl-Rónai-grafika. A két utóbbi anyagában és technikájában megegyezik a Hadtörténeti Múzeum képével, azonban



Rippl-Rónai és Kokoschka kapcsolatáról – az archív fotókon túl – sokáig egyoldalú információkkal rendelkezett a művészettörténet-írás. Míg Rippl-Rónai frontról írott leveleiben, illetve az Ernst múzeumbeli kiállítás katalógusának előszavában is központi helyet foglalt el a Kokoschkával való találkozás, sőt nem egyszer le is rajzolta az osztrák festőt (Kokoschka és Heks az asztalnál, MNG; Katonaarcképek, mgt.), addig Kokoschka levelezésében sokáig nem sikerült Rippl-Rónai nyomára bukkanni, és mind a mai napig nem ismeretes olyan Kokoschka által készített kép, amely a magyar festőt ábrázolja. Gáspár Ferenc talált rá arra a két levélre, amelyekben Kokoschka megemlíti Rippl-Rónait. 1916. július 17-én ezt írta az édesanyjának: „Most lehetőség adódott rá, hogy a leghíresebb magyar festővel, Rippl-Rónaival (sic!) – akivel úgy bántak, mint a hímes tojással – Laibachba jöjjenek, ahol minden kényelmes és kulturált.” Majd július 21-én a következőkről számol be a szüleinek: „Először, mint rangban a legfiatalabbat a macskaasztalhoz ültettek. Síralmas hangulatom csak akkor javult, amikor barátom, Rippl-Rónai (sic!) közölte, hogy én egy jó festő vagyok, s felszólítottak, hogy üljek vele vis a vis, most újra ki vagyok engesztelve...”

Forrás: Gáspár Ferenc: Kiűzve a tudatból, elzárva a lélek mélyére. Rippl-Rónai és Oskar Kokoschka különleges kapcsolata. in: Somogyi Múzeumok Közleményei 15., Kaposvár, 2002, 235-246.

lényegesen kisebb méretűek és kevésbé részletezőek: Rippl-Rónai gyors gesztusokkal, néhány vonallal ragadta meg a drámai események lényegét. A gyors alkotás, az egy ülésre festés már korábban alkotói módszerévé lett. És még nagyobb gyorsaságot lehetővé tevő pasztell-technikával az új helyzetnek is tökéletesen megfelelt.

Munkamódszerét a katonaportrék készítésénél is kamatoztatni tudta; erről tanúskodik fronton tartózkodásának első ismert dokumentuma, egy keltezés nélküli, Anellának szóló levél: „Kedves kis Anellám, mi az oka annak, hogy Ti – gyerekek – sem írtok? Nem szép töletek. Tudhatnátok, hogy nekem igen jól esnének. Igen jó dolgom van. A Generális éppúgy, mint a többi főtiszték, tiszték mind nagyon barátságosak

velem. Dolgozom szorgalmasan, mindenki bámulatára, meglegedésére. [...] Egy generális orvossal vagyok itt, akit útközben pompásan lerajzoltam, majd kiugrott az ablakon örömeiben. Csókolod meg Lazarinnénit helyettem. Józsi bátyád.”²⁴ A levélben említett pasztellportré felirata alapján („Generalstabarzt”) Vezértörzsorvos címre hallgat és jelenleg magángyűjteményben található. A műnek egy kisebb méretű, nagy valószínűséggel krétával készült párdarabja is volt, amely több alkalommal szerepelt a nyilvánosság előtt: 1917-ben az Ernst Múzeum XXV. jubiláris kiállításán, 1918-ban a Sajtóhadiszállás budapesti tárlatán, végül ugyanebben az évben, a belgrádi magyar képzőművészeti kiállításon, jelenleg azonban lappang. A vezértörzsorvost, akit Gás-

pár Ferenc kutatásai alapján dr. Arnstein Gottlieb orvos tábornokkal azonosított, Rippl-Rónai a hadtest vezérkarát ábrázoló grafikáján is megörökítette.²⁵ Még egy orvosportréja ismeretes a háborúból, az Oberarzt Eichenwald, ám ennek jelenlegi őrzési helye ismeretlen.

Az augusztus elején megindult olasz támadás első csapásai Rippl-Rónai egységét érték. A Somogyi Hírlap így tudósított erről: „Rippl-Rónai életveszedelemben. Megírtuk, hogy Rippl-Rónai József, a kiváló festőművész az olasz fronton tartózkodik. A múlt héten, amikor megkezdődött az általános olasz offenzíva, a mester az isonzói fronton tartózkodott, ahol életveszedelemben került, mert egy gránát csapott le közvetlen közelébe. Csak a véletlennek köszönhető, hogy

Rippl-Rónai Józsefnek semmi komoly baja nem történt.”²⁶ Hogy hol történt ez az eset, arról egy, a Magyar Nemzeti Galéria Adattárában található tábori képeslap tanúskodik, amelyre a festő saját kezűleg a következőket írta: „Itt volt a lakásom RRJ. Itt voltam a háborúban 1916 július és augusztusban. Itt csapott le – majdnem rám – egy srappel szilánk ½ kiló.” Mivel Rippl-Rónai nem volt katona, a megindult olasz haderők tértnyerését követően (augusztus 5–7. körül) haladéktalanul elhagyta az Isonzó-frontot.²⁷

Rippl-Rónai – a legtöbb hadifestővel ellentétben – nem vett részt tényleges harcokban, véres ütközetekben. Ezért a drámai sorsokat, a háború igazi arcát elsősorban a tábori kórházélet jelenetein keresztül tudta megörökíteni.

- 1 Ernest Hemingway: *Búcsú a fegyverektől*. Ford. Örkény István. Szeged, Könyvmolyképző Kiadó, 2006, 54., 56.
- 2 Genthon István: *Rippl-Rónai József*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1958, 32.
- 3 Petrovics Elek: *Rippl-Rónai*. Budapest, Athenaeum, 1958, 31.
- 4 *Rippl-Rónai József újabb rajzai és festményei*. Kiállítási katalógus. Ernst Múzeum, Budapest, 1917
- 5 Horváth József: *Rippl-Rónai emlékkönyv*. Budapest, 1995, 80.
- 6 Bálint Zoltán: Magyar képzőművészeti kiállítás Belgrádban 1918 őszén. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 1966/2., 119–121.
- 7 Gáspár Ferenc: *Rippl-Rónai az olasz fronton*. 1916. július–augusztus. In: *Ars Hungarica*, 1998/2., 388.
- 8 Gáspár: i. m., 388.
- 9 „Minden benyújtott mű kétféle elbírálás alá került; hadtörténeti és művészeti elbírálás alá. Nagyfontosságú hadi eseményeket megörökítő művek közvetlenül a Hadsereg-múzeumba küldetnek és ilyenek csak később kerülnek a nyilvánosság elé.” – *A császári és királyi sajtóhadiszállás műkiállításának katalógusa*. Múcsarnok, Országos Magyar Képzőművészeti Társulat, Budapest, 1918. május–június
- 10 Gáspár: i. m., 391.
- 11 Gáspár: i. m., 390.
- 12 Gáspár: i. m., 387.
- 13 *Somogyi Hírlap*, 12., 1915, 297., Gáspár: i. m., 385.
- 14 *Somogyi Hírlap*, 13., 1916, 77., Gáspár: i. m., 385.
- 15 *Rippl-Rónai kinevezési okirata*, MNG Adattár 4927
- 16 Gáspár: i. m., 386.
- 17 Szabadi Judit: *Így élt Rippl-Rónai József*. Budapest, Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, 1990, 227.
- 18 *Rippl-Rónai írásiból*. Szerk. Kávássy Sándor. Dunavecse, 1967, 55.
- 19 A Rippl-Rónai-hagyatékából származó, jelenleg az MNG Adattárában található, a három lefotózott művész saját kezű aláírásával ellátott fényképen kívül az *Érdekes Újságban* jelent meg egy közös fotó Rippl-Rónairól és Kokoschkáról, amint Kokoschka egy ágyú csőve és a magyar festő keze között keresi az egyensúlyt. A derűs pillanatot megörökítő amatőrfotót Csete Antal tüzér hadnagy készítette. – *Érdekes Újság*, 1916/IV., 39.; Gáspár: i. m., 395.
- 20 Horváth: i. m., 80.
- 21 Háborús mozgósítás esetén az állandó



Rippl-Rónai József: *Operálás/Műtőben*, 1916, Nagyházi Galéria, 1998. március, Kat. 462.



Frontkórházak az I. világháborúban fotós szemmel. Míg a rajzoló észrevétlenül dolgozhatott akár műtét közben is, a fotózáshoz azért még inkább elrendezték a szereplőket.

egészségügyi intézetek mellett felálltak a tábori egészségügyi intézetek. Feladatuk az elsősegélynyújtástól a kórházszintű ellátásig terjedt. A tábori egészségügyi intézeteken belül a segélyhelyek, kötőzőhelyek, mozgó ápolók mellett – többek között – tábori kórházak is működtek. Utóbbiak mozgó intézetekként általában követték a hadsereg mozgását, és csak szükség esetén, a harcfront mögött 10–15 kilométerre települtek le, az erre megfelelő épületekben. Egy tábori kórház 600 beteg egyidejű fogadására volt képes. – *A Hadtörténelmi Levéltár katonai-egészségügyi iratainak repertórium 1740–1980*. Szerk. Kiss Gábor. Hadtörténelmi Levéltári Kiadványok, Budapest, 2003, 16–17.

22 Az összes kiállított, fronton készült műalkotás megvásárolható volt, így számos darab feltehetően rögtön magángyűjteménybe került.

23 Nagyházi Galéria, 1998. március, Kat. 462.

24 Horváth: i. m., 443.

- 25 Rippl-Rónai József: *Katonaarcok*, 1916, magángyűjtemény
- 26 *Somogyi Hírlap*, 13., 1916, 185., Gáspár: i. m., 394.
- 27 Kokoschka ekkor még maradt, őt augusztus 21-ét követően sebesülten szállították Bécsbe. – Gáspár: i. m., 398.

**A cikk megszületését
a B. Braun támogatta**

B | BRAUN
SHARING EXPERTISE

KOVÁCS Ágnes

DÜRERTŐL MEGYIK JÁNOSIG

A Bécsi Képzőművészeti Akadémia rajz- és metszetgyűjteménye.¹

Miért hiányoztak egy darabig a női akttanulmányok a Bécsi Képzőművészeti Akadémia gyűjteményéből? Miért van viszont rengeteg vázlat az alpesi vidékről és növényzetről? És bár számtalan magyar hallgatója volt az intézménynek, hová tűntek az ő műveik? Gyűjteménytörténet még szinte monarchikus alapon.

A Bécsi Képzőművészeti Akadémia épületében a különböző művészeti ágakat oktató műtermek között számos, a művészettörténeti kutatás szempontjából alapvető gyűjtemény „rejtőzködik”. A méltán világhírű festménygaléria, az egyetemi archívum és a minden igényt kielégítő gyönyörű könyvtár mellett az akadémia egy olyan különleges gyűjteménnyel is büszkélkedhet, amely alapítása, 1692 óta őrzi az intézményben folyó művészeti oktatás és a 19. századi osztrák műgyűjtés emlékeit. Kevésbé ismert, hogy a mintegy negyvenezer rajzból, százezer nyomtatott grafikából és a mintegy húszezer történeti fotográfiából álló gyűjtemény a második legjelentősebb Ausztriában. Az első az Albertináé.

A muzeológusok legfőbb feladatai közt szerepel az is, hogy újra közkinccsé tegyék a megőrzött műveket, vagyis hogy a múzeumok gyűjteményeinek elfeledett darabjait újra felfedezzék a kutatás és a nagyközönség számára. A bécsi Kupfertischkabinetben az utóbbi tíz évben igencsak felgyorsult a hatalmas gyűjtemény tudományos feldolgozása. Az első nagyszabású kutatási projekt a kiváló Bosch- és Dürer-szakértő Erwin Pokorny nevéhez fűződik, aki 1997-ben a 16–17. századi német és németalföldi mesterek ott őrzött rajzaiból rendezett kiállítás, amelyen még főként az ismertebb nevek, Dürer, Goltzius, Ostade, Rembrandt, Ruisdael szerepeltek.² (A gyűjtemény óriási

anyagának megismertetésében nagy szerepe volt Monika Knofler tanulmányainak, amelyekben a gyűjtemény állományát történeti és tematikus szempontok alapján is rendszerezte,³ és kiemelkedő szerep jutott a Cornelia Reiter által vezetett kutatásoknak is, amelyek a német és az osztrák romantika és késő klasszicizmus eddig kevésbé ismert műveit dolgozták fel.⁴ A kutatások eredményeit bemutató „utazó” kiállítások pedig felhívták a figyelmet a gyűjtemény különleges értékeire.)

„Egy grafikai gyűjtemény rendszeres feldolgozása különösen nagyszabású és időigényes vállalkozás. Már a különböző gyűjteményi területek nagy száma is óriási kihívást jelent, és csak a művek részletes leírása, elemzése és amennyire lehetséges, jó reprodukciója tudja az eddig ismeretlen műveket a tudományos kutatás számára elérhetővé tenni. Sokszor éppen a rajzok azok, amelyek különösen mély bepillantást engednek a mindenkori művészek gondolatvilágába és műveik keletkezésének folyamatába” – írta Cornelia Reiter, amikor a kabinetben folyó kutatásokat ismertette.⁵

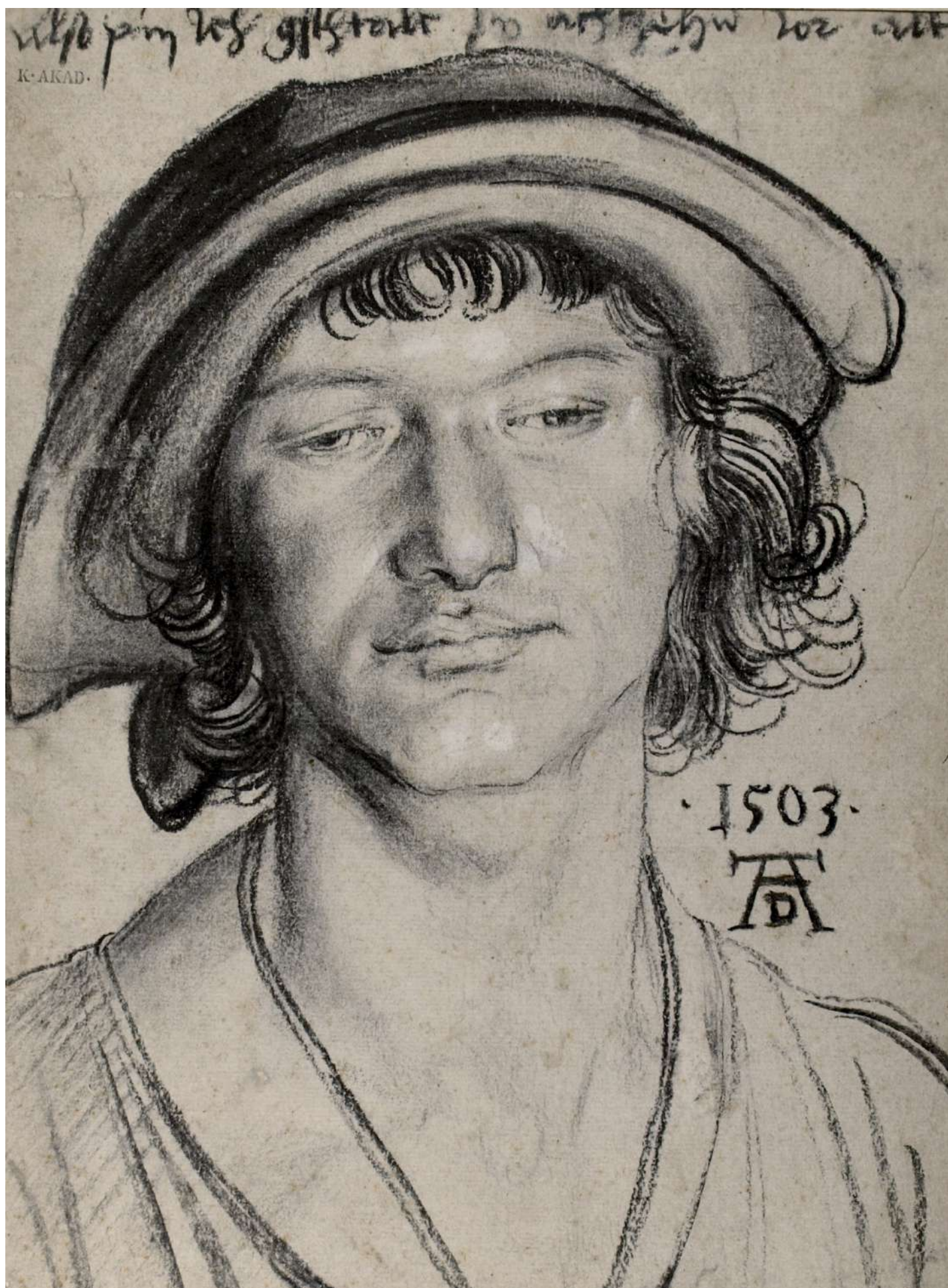
A Kupfertischkabinet gyűjteményének története természetesen elválaszthatatlanul összeforrott a Bécsi Képzőművészeti Akadémia történetével, valamint a mindenkori osztrák művészeti és kulturális viszonyokkal. Így az állomány visszatükrözi a művészeti akadémia fejlődésének egyes fázisait

is, Peter Strudel privát kezdeményezésétől kezdve, aki az olasz studio-accademia értelmében tanított az 1688-as években, Jacob von Schuppen francia mintára átszervezett akadémiján át (1725) a Mária Terézia korabeli bécsi akadémiaig, amelyet akkoriban a svéd származású Martin von Meytens irányított, illetve a különböző speciális iskolák egyesüléséig, 1772-ig.⁶

Az első pontos adatok a gyűjteménnyel kapcsolatban 1783-ból származnak, amikor is Anton Weinkopf protektorátusa alatt leltárba vették az állományt. Ekkor az egyes iskolák gyűjteménye összesen 1242 rajzból és 670 nyomtatott grafikából és 88 modellből állt, amelynek funkciója egyértelműen az oktatás támogatása volt.

A következő leltár (1810) már Metternich herceg protektorsága idejére esik, amikor a legjelentősebb változás történt a gyűjtemény profiljában. Hét nagy ajándékozás által⁷, valamint az 1837-es, a Ferdinand Waldmüller által is támogatott, Thomas Ender híres brazil utazását megörökítő sorozattal kibővült a kabinet gyűjtési köre is. Ekkor az állomány már 6436 rajzból és 11 835 grafikából állt.⁸

A legértékesebb darabok megszerzése azonban az 1850-től rendszeressé vált állami vásárlásoknak és Carl von Lützownak (1832–1897), az akadémia lelkes könyvtárosának köszönhető. Például a már említett német-osztrák romantikus rajzművésze-



Albrecht Dürer: 18 éves fiú portréja, 1503, szén, fehér fedőfesték

Moritz Michael Daffinger: *Caltha palustris* L. Mocsári gólyahír, 1841–49, akvarell, ceruza

© Akademie der Bildenden Künste Wien



tet reprezentáló jelentős anyag is, amelyet Johann Christoph Endristől vásárolt meg. Endris, akinek nagy képgyűjteménye is volt, a bécsi Eitelberger-körhöz tartozott, amelynek tagjai műgyűjtők és művészeti pártolók voltak. Ízlésüket erősen befolyásolta katolikus konzervativizmusuk, ezért a női akttanulmányok teljesen hiányoznak gyűjteményeikből, de Endris kollekciójához tartozott például a zseniális nazarénus, Johann Evangelist Scheffer három vázlatkönyve, amely 1815-ös nápolyi és római tanulmányútján született. Ez a naplószerű, személyes bejegyzéseket tartalmazó rajzgyűjtemény igazi kultúrtörténeti érdekesség. Endris gyűjteményét gazdagították az egykori bécsi akadémia ellenségeinek szá-

mító nazarénusok bibliai és irodalmi tárgyú, megalóan szép rajzai, Julius Schnorr Carolsfeld római portrékönyve, amely a leghíresebb nazarénusok fiatalkori arcképeit tartalmazza, a késő romantikus Moritz von Schwind müncheni királyi palotához készült freskóvázlatai és meseillusztrációi vagy például Jacob von Steinle színes litográfiái, amelyek az angyalok hierarchiáját ábrázolják Dionüszosz *Aeropagita* műve alapján.

Steinle, aki a Bécsi Komponáló Kör tagja volt és Dürer nagy tisztelője, akit szerinte elhanyagoltak a bécsi akadémián, gyűjtötte és népszerűsítette Dürer nyomtatott grafikáit.

A tájképfestészet nagy inspirátora, Joseph Anton Koch – tőle 900 rajzot és akvarellt

őriz a kabinet, a korai, svájci hegyekben készült természettanulmányoktól kezdve a nagy formátumú illusztrációkig, amelyek például az *Osszián*-énekhez, Dante *Isteni színjátékához* készültek vagy mitológiai és bibliai jeleneteket ábrázolnak.⁹

Az 1870-es években szintén a k.u.k. minisztérium vásárlásainak köszönhetően kerültek a gyűjteménybe Moritz Daffinger virágakvarelljei (1850), a kiváló, késő klasszicista Cellini művészcsalád vagy a korabeli Bécset megörökítő Rudolf Alt hagyatéka.

Természetesen itt lehetetlen kitérni a gyűjteménybe került összes konvolútumra, az értékes hagyatékokra, a vásárlások vagy a kiváló műtárgyak történetére, fontos átlomás volt azonban, hogy amikor az akadémia a Theophil Hansen által tervezett új épületbe költözött 1872-ben, a gyűjteményt már önállóan kezelték. A 20. század elején is folytatódott a gyűjtemény gyarapodása és létrejött az a máig egyben tartott Kupfertischkabinett, amely 1996-tól a Képzőművészet Barátainak Társasága támogatása révén (GFBK) a fiatal kortárs művészek-től is vásárol alkotásokat.

Ismert tény, hogy a magyar művészet történetében milyen fontos szerepet játszott a bécsi akadémia, hogy több száz magyar művész tanult az intézményben a 19. század folyamán.

A már sokat emlegetett Carl von Lützow, amikor megírta a Bécsi Képzőművészeti Akadémia történetét, statisztikai táblázatokat is közölt az egyes, a Monarchia különböző nemzeteiből érkező diákok számára vonatkozóan, és adataiból kiderül, hogy a magyar hallgatók mobilitásának intenzitását ugyan nagyon is befolyásolták a mindenkorai politikai események, így a forradalmat követően, a Bach-korszak idején a magyar hallgatók száma hatra csökkent. De a hetvenes években már újra negyvenen iratkoztak be a különböző szakokra, és annak ellenére, hogy a müncheni akadémia egyre növekvő népszerűsége, majd a budapesti Mesteriskola is csábító erővel hatott a leendő művészhallgatókra, még az 1890-es években is meghaladta a tíz főt a beiratkozók száma.

Sajnos ha a Kupfertischkabinettben „hátrahagyott” anyag nagyságát tekintjük, amelyekről egyelőre nem tudjuk, hogyan kerültek a gyűjteménybe – feltételezésem szerint ott felejtődtek –, akkor meg kell állapítanunk, hogy az egyáltalán nem tükrözi vissza ezt az óriási hallgatói számarányt, de a 19. századi magyar művészet fő vonu-

latát sem. A bécsi akadémia növendékei közé tartozott Barabás, Borsos, Fadrusz és Lotz is, de semmi nyomukat nem találni a gyűjtemény anyagában. Ezért szinte kellemes meglepetésként bukkant fel a kiváló biedermeier festő, Melegh Gábor néhány kiváló rajza, a később keleti utazásairól híressé vált tájképfestő, Libay Károly néhány akvarellje vagy a soproni Storno Ferenc gyönyörű ablaküveg-tervei. A sovány 19. századi rajzanyaghoz tartozik még M. Lieb, azaz Munkácsy néhány tanulmánya, amelyeket a *Krisztus Pilátus előtt* című festményéhez készített, és amely valószínűleg vásárlás útján kerülhetett a gyűjteménybe. A 19. század végének magyar művészetéhez tartoznak még a bécsi akadémia építésznövendékeinek azon tanulmányrajzai, tervei is, amelyek az ezredéves sürgősforgás során kiírt „Vajdahunyad” pályázat alkalmából születtek. A két világháború között meglehetősen lecsökkent a magyar hallgatók száma, így a gyűjteményben sincs nyomuk. Ezzel ellentétben viszonylag sok rajz és akvarell tűnik fel a gyűjteményben a II. világháború után időkből, illetve az 1956-os forradalom után Bécsbe menekült magyar művészekről. Ezek beszerzésének körülményeiről is jó lenne



Melegh Gábor: *Fiatal nő az öltözőasztal előtt*, 1825–30, ceruza

többet tudni. Mindenesetre Varga Angéla, Harsányi László, Harta Félix, Kasza Edit, Megyik János műveinek egy része igazán frissnek hat az ekkor már kissé modorossá vált, Kokoschka ízlését követő akadémiai rajzokkal szemben.

- 1 Ez a cikk az ÖAD és a Collegium Hungaricum által nyújtott egy-egy hónapos ösztöndíjnak köszönhetően jöhetett létre, de a Kupfertischkabinett magyar anyagának kutatása még nincs lezárva.
- 2 Erwin Pokorny: *Meisterzeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts aus dem Kupfertischkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien*. Ausstellungskatalog. Akademie der bildenden Künste, Wien, 1997
- 3 Monika Knofler: *Das Kupfertischkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien. Von einer Lehrmittelsammlung zur zweitgrößten graphischen Sammlung Österreichs*. Mitteilungen der Winkelmann-Gesellschaft 65. 2001. Beilage 2.
- 4 Cornelia Reiter: *Suche nach dem unendlichen*. Aquarelle und Zeichnungen der deutschen und österreichischen Romantik. Prestel, 2001
- 5 Cornelia Reiter: *Schöne Welt, wo bist Du? Zur Zeichnung des Spätklassizismus*. In: *Parnass*. 30. Jahrgang, 1. Heft. 2010
- 6 Vö.: Walter Wagner: *Die Gesichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*. Wien, 1967
- 7 1837-ben mintegy hat. 6600 rajz és 12 ezer nyomtatott grafika került a gyűjteménybe. Ezek közül a legjelentősebb Franz Jaeger ajándéka volt, Baldung, Bosch, Bruegel, Chodowiecki, Dürer, Rembrandt és mások rajzaival.
- 8 Vö.: Otto Wagner: *Thomas Ender in Brasilien 1817–1818*. Aquarelle und Zeichnungen aus dem Kupfertischkabinett der Akademie der bildenden Künste. Wien, 1994
- 9 Vö.: Cornelia Reiter: *Ideal und Natur*. Zeichnungen und Aquarelle von Joseph Anton Koch und Johann Michael Wittmer. Bestandskatalog des Kupfertischkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien. Salzburg, 2011

WWW.FACEBOOK.COM/HERENDPORCELAIN

WWW.HEREND.COM



BERLIN • DUBAI • LONDON • MILÁNÓ • MOSZKVA • NEW YORK • TOKIÓ

8440 HEREND, Kossuth Lajos u. 135. • 1014 BUDAPEST, Szentháromság u. 5. • 1051 BUDAPEST, József nádor tér 11. • 1061 BUDAPEST, Andrássy út 16. • 1184 BUDAPEST, Liszt Ferenc Nemzetközi Repülőtér • 2000 SZENTENDRE, Bogdányi út 1. • 6000 KECSKEMÉT, Hornyik János krt. 4. • 9730 KŐSZEG, Fő tér 21. • 7621 PÉCS, Király u. 20. • 9400 SOPRON, Várkerület 98. • 6720 SZEGED, Oskola u. 17.

A MODERN KÉPTÁR SZÜLETÉSE A SZÉPMŰBEN

A címlapra kitett Giovanni Segantini allegóriája jelzi, hogy a szerző, a Szépművészeti Múzeum művészettörténésze nem a gyűjtemény legfrekvenciáltabb szeletét dolgozta fel. Tóth Ferenc választása a múzeum úgynevezett modern gyűjteményének kialakulására esett, azaz a századfordulás vásárlásokra. Ekkortájt a Segantini-féle festők (valahonnan a bécsi Secession mezőnyéből) trendérzékeny választásnak számítottak. Ekkoriban, 1895 és 1906 között, már elindult a gyűjteményezés részéről az óvatos tapogatódzás a modern felé, de az alaphangot a konzervatív esztétika adta meg. Tóth Ferenc idéz egy korabeli párizsi magyar tudósításból, amely Monet festményét üvegmedencébe töltött szappanos víznek titulálta, no meg „ultramodern piktornyavalyának”. Tudjuk jól, hogy Courbet-képek vagy a Cézanne nem is ebből a korból, hanem a világválsággal vagy a holokausztal sújtott későbbi magángyűjteményekből csörgedeztek be a Szépművészeti Múzeumba. Ettől persze még több mint tanulságos az olvasmányos kötet szerkesztett doktori disszertáció. Valódi intézménytörténet, katalógussal és mindenféle szakmai nyalánsággal. Megtudhatjuk, hogy miként alakult a magyar–egyetemes, klasszikus–kortárs művek gyűjtésének koncepciója a 19. század folyamán: hol az európaias népművelő-jelleg, hol a nemzeti gyökerek jutottak érvényre. A magyar gyűjtéstörténet legjelentősebb csatládjából érkezett Pulszky Károly például nem magyar kortársait favorizálta, idealisztikus múzeumkoncepciója az egyetemes művészettörténeti ívre koncentrált. A fölötté álló miniszter bővítette ki a magyar kortársakra töltendő keretet – mégiscsak a millennium körüli nemzeti felbuzdulás idején zajlott az ötletelés! Ami nem is maradt csak ötletelés: a kormány a Szépművészeti szerzeményezései számára 1896-tól kezdődően 2 millió forintot tervezett be. Ebből a drága klaszikusokra jutott több mint 1 millió, a 19. századi, azaz kortárs magyarokra 600 ezer, míg a külföldiekre mindössze 50 ezer. A szűk költségvetés mellett a másik problémát a korszak döntéshozóinak konzervatívizmusa jelentette. Nem is elsősorban a mindent kézben tartó, nemzeti és liberális elkötelezettségű kultuszminiszteré, Wlassics Gyuláé, és még csak nem is a képzőművészeti ügyekért felelős beosztottjaé, a gödöllőieket támogató Lippich Eleké. Hanem inkább a fő szakmai ernyőszervezeté, a Képzőművészeti Társulaté, aminek régimódi művésztagsága

foggal-körömmel ragaszkodott az akadémikus történetképekhez és a középszerű germán zsánerekhez. Konzervatív ízlés, karcsú büdzsé, ismerős a rigmus: kis pénz, kis foci. A társulat kétfős művészküldöttsége lógó orral jött haza európai körútjáról 1898-ban, a felkért nyugati mesterek ugyanis keresetlen őszinteséggel jelentették ki, hogy nem tetszik nekik a magyar fogadtatás. Kevés az állami vásárlás, kevés a díj. A közfelfogás szerint Budapest kelet felé a művészet utolsó állomása volt, ahol még érdemes kiállítani – de nem a legjobbaknak és pláne nem a legmodernebbeknek.

A szerző egész új fénytörésben tárgyalja a Szépművészeti első igazgatója, Pulszky Károly – szakmai körökben jól ismert – tragédiáját. Az eddigi verzió szerint a nagy formátumú direktort a műveletlen politikusok üldözték a halálba, mivel nem tudták elfogadni, hogy Raffaello helyett a számukra teljesen ismeretlen Sebastiano del Piombo festette a remek reneszánsz férfiportrét. De a Szépművészeti Múzeum munkatársainak legújabb kutatásai szerint Pulszky a gyűjteményalapítás lázában a kellenél jobban belevetette magát a műkincs-hajzába. Járt Itáliát, és végtelen esti fogadások során próbált egy-egy megfeketedett festményt kipróbálni a lecsúszott olasz arisztokrata-sarjaktól. Máskor egy milánói aukción tűnt fel, Cheygné grófnő kíséretjeként – valójában pedig a comtesse mögé bújva, inkognitóját megőrző, nagy pénzek felett rendelkező múzeumigazgatóként. Pulszky követte a műkereskedelemben felemás szabályait, borospoharak mellett alkudozott, összevissza könyvelt, és elfogadott egy akár névjegyre firkált nyugtát is. Ráadásul bő kétszeresét költötte el a neki szánt pénzösszegnek. Ez lett a veszte, ugyanis hiába bírta a kultuszminiszter teljes körű támogatását, mikor a tárca élére kinevezték Wlassics Gyulát (1895-ben járunk), el kellett volna számolnia a vásárlásokkal. Wlassics számon kérte az elvert összeget, egy szakmai bizottságot állíttatott fel a szerzeményezések felülvizsgálatára, majd figyelmeztette az igazgatót és szigorúbb elszámolásra kötelezte. Ezzel el is intéződött volna az ügy, ha az ellenzék nem akart volna politikai tőkét kovácsolni az esetből (és a Del Piombóból). Wlassics ugyan védte magát és Pulszkyt, de a rágalomáradatot nem tudta megfékezni. Pulszky viszont nemcsak ez alatt a nyomás alatt roppant össze, ahogy eddig az irodalom vélte, hanem magánügyi problémái miatt.



A valódi kronológia: már akkor elmeorvosintézetben volt, amikor a parlament első ízben foglalkozhatott ügyével. Idegösszeomlásáért pedig – miként ez felesége leveleiből is kiderül – a szifilisz kései stádiumában jelentkező agyvelőgyulladás volt okolható. A könyv konklúziója szerint, hiszen a kifizetetlen számlák még évekig érkeztek a múzeumba, Pulszky főként saját bűntudata miatt menekült külföldre.

A modern osztály mellesleg viszonylag keveset köszönhet Pulszkynek, ott – a később igazgatóvá avanzsált – Térey Gábor kezdett vad szerzeményezésbe az 1900-as évek legelején. Így végül csak bekerült pár Rodin-szobor, vagy olyan szerethető századfordulós festmények, mint Maximilian Lenz virágos allegóriája, vagy Franz von Stuck szimbolista borzongása. Vagyis lett mivel megtölteni a modern teremsort a múzeum 1906-os nyitásakor. Nem vádolhatjuk a magyar művészettörténészeket azzal, hogy elszalasztották az akkor még olcsó impresszionistákat, hiszen más európai közgyűjtemények se áldoztak rájuk ekkoriban. Sőt, a szerző éppen arról próbál meggyőzni minket, hogy a Szépművészeti Múzeum egész páratlan korabeli európai anyaggal rendelkezett megnyitásakor. Csak hát – ezt már mi tesszük hozzá – az épp egy évvel később, az Avignoni kisasszonyokkal induló avantgárd és az arra épülő modernista művészettörténet radikálisan átirta ezeket az esztendőket. Mit mondhatnánk? Pech.

Tóth Ferenc: *Donátorok és képtárápítók. A Szépművészeti Múzeum modern külföldi gyűjteményének kialakulása. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2012, 184 oldal, 2800 Ft*

(Rieder Gábor)

ÁLLAMI ÁRUHÁZ

A retróhullám egykori apostola, Poós Zoltán költő, író és zsurnaliszta újabb könyvvel kínálja meg a szocialista tárgykultúra szerelmeseit. Hasonló tárgykatalógusról van szó, mint amilyen a Szivárvány Áruház címen futó bestsellere volt, csak most szépirodalmi emlékfüzérrel kiegészítve. A jobb oldalon rendre a késő Kádár-kori tömegkultúra nosztalgikus csecsebecsei sorakoznak (ezért nem teljesen érthető az inkább az 50-es évekre utaló cím), a bal oldalon pedig a tárgyakhoz csatolt humoros kamaszkori emlékszösszenetek. A főszereplő Józsi, a battonyai kisfiú, a szintén a délkelet-magyarországi hétköznapok, az 1. számú általános iskolától a napközi mögötti Tüzép olajfejtőjéig. Józsi Donald rágót rág és nőkről álmodozik, robbanós cukrot szopogat és titokban cigizik a kiserdőben, bérálkodik és punk-rock bandát alapít. A tinédzser-univerzum mellett persze a főszereplő mégiscsak a gulyáskommunizmus tárgykultúrája, a

szocialista nagyipar és a maszekoló kisipar minden rangú és rendű portékája. A felsorolásba bekerül a Lemezáru gyár klasszikus lendkerekes motorja, egy CCCP-s holdrakéta és a házilag tuningolt gombfoci, de Poós nem feledkezik el az olyan klasszikusokról sem, mint a vetkőzős toll, a Gazdálkodj okosan! vagy a Traubisoda. Közben – a kötelező körök mellett – tényleg komoly mélyfúrásokat is eszközöl a kései hetvenes és a nyolcvanas évek furcsa közgazdaságtani hibridvilágába, oda, ahol egymásra torlódott a nyugati fogyasztói kultúra és az ideológiailag irányított szocialista hiánygazdaság. Megjelenik a vallásos imádatot övezett Trapper farmer, a japán manga első hírvivője, a Moncsicsi, annak szovjet ellenpárja, a moszkvai olimpiára készülő Misa maci, valamint a rózsapatront durrantó műanyag rakéta, a szörnyűséges instant Bedeco kakaópor, a cumis draszté, a tejszínhabos szifon, az alföldi papucs és a Népstadion megépítése előtt tisztelgő ru-

mos-kakaós csoki, a Sport szelet. Cigaretta-tipológia, játéklélektan, illat- és emlékidézés, tömény gyerekkori nosztalgiával. A létező szocializmus Madeleine süteményei. Poós Zoltán: Állami Áruház. Egy letűnt kor kultikus tárgyai, Collective Art, 2012, 304 oldal, 3900 Ft

(Rieder Gábor)



CSÚCS-DÍSZ

A Sterling Galéria
karácsonyi kiállítása

Abaffy Klára | Ádám Krisztián | Attai
Chen | Gaál Gyöngyvér | Gera Noémi
Huber Kinga | Jermakov Katalin | Király
Fanni | Kecskés Orsolya | Martina König
Lőrincz Réka | Hanne Bay Lührssen
Marta Mattsson | Péter Vladimír
Jiri Sibor | Simon Viktória | Slavei Tamás
Claudia Steiner | Stomfai Krisztina
Tóth Zoltán | Varga Viktor | Vági Flóra



A kiállítás zárónapja: 2013. január 8.

STERLING Ékszergaléria | www.sterling-galeria.hu
H-1092 BP. Ráday utca 31. | Nyitva: Hétfő-Péntek 12-20h
Szombat-Vasárnap 10-16h | Telefon: 00361/323-0037



ZÁLOGHITEL FESTMÉNYRE!

Tisztelt Leendő Ügyfelünk!

Társaságunk festmény-zálog befogadásával bővíti jelenlegi hitelezői és zálog-tevékenységét. A festmény fedezet mellett nyújtott hitel egyes feltételei:

- Festmény minimális becsértéke: 2 millió Ft (Multifaktoring Zrt. becslés alapján)
- Hitel futamideje: 6 hónap, megállapodás alapján meghosszabbítható
- Forint és Euro alapú finanszírozás
- Rugalmas, gyors ügyintézés

Multifaktoring Zrt.,

Budaplaza Irodaház

Tel.: +36 1 204-4369

Email: info@multifaktoring.hu

Várjuk jelentkezésüket.

*Fenti információ kizárólag tájékoztató jellegű



ÉKSZER
DESIGN



WLADIS GALÉRIA ÉS MŰTEREM
H-1055 BUDAPEST, FALK MIKSA UTCA 13.
TELEFON/FAX: (36-1) 354-0834
INFO@WLADISGALERIA.HU
WWW.WLADISGALERIA.HU



**Egy jó
lépés!**



tranzitcafe.com



**Tradicionalis
akció**

Részletek:

www.ujpiller.hu



FREYWILLE
| pure ART

*Letisztult művészet
arannyal és gyémántokkal*



BUDAPEST: Andrássy út 43
Tel. 413 0174
Régiposta utca 19
Tel. 318 7665
Liszt Ferenc Airport 2 – SkyCourt
Tel. 296 5422
www.freywille.com | vienna, austria
DESIGN©FREYWILLE



blog.artmagazin.hu

Éves előfizetés: – 5400 Ft – 6 magazin/év –
megrendelés és korábbi lapszámok
www.artmagazin.hu – friss hírek a nagy-
világ művészeti életéből. Előfizetőinknek
galéria- és múzeumlátogatásokat, külön-
leges tárlatvezetéseket szervezünk.

Az Artmagazin legfrissebb és korábbi példányai megrendel-
hetők a szerkesztőség címén és a www.alexandra.hu webla-
pon keresztül is, továbbá kaphatók a jobb könyvesboltokban,
képzőművészeti galériákban és aukciósházakban.

Az alábbiakban biztosan:

Az Alexandra Könyvesházakban
Budapesten:

- » V., Nyugati tér 7.
- » VI., Andrassy út 35.
- » VII., Károlyi krt. 3/C
- Ari Kupsus Galéria
- » Bp. VIII., Bródy Sándor u. 23/B
- Design Terminál – Hybridart
- Design Shop & Cafe
- » Bp. V., Budapest, Erzsébet tér 13.
- Inda Galéria
- » Bp. VI., Király u. 34. II/4.
- Írók Boltja
- » Bp. VI., Andrassy út. 45.

Kieselbach Galéria

- » Bp. V., Szent István krt. 5.
- Klauzál13 Könyvesbolt és Galéria
- » Bp. VII., Klauzál tér 13.
- Knoll Galéria
- » Bp. VI., Liszt Ferenc tér 10.
- Kogart Ház
- » Bp. VI., Andrassy 112.
- Mai Manó / Magyar
- Fotográfusok Háza
- » Bp. VI., Nagymező u. 20.
- Missionart Galéria
- » Bp. V., Falk Miksa u. 30.
- Molnár Ani Galéria
- » Bp. VIII., Bródy Sándor u. 22. I. em

Mono Fashion

- » Bp. V., Kossuth Lajos u. 20.
- Mono Galéria
- » Bp. I., Várlok u. 1. I. em. 11.
- Moró Antik
- » Bp. V., Falk Miksa u. 13.
- Műcsarnok Art Box
- » Bp. XIV., Dózsa György út 37.
- Művészetek Palotája –
- Vince Könyvesbolt
- » Bp. IX., Komor Marcell sétány
- Nemes Galéria
- » Bp. V., Falk Miksa u. 28.
- NextArt Galéria
- » Bp. V., Aulich u. 4–6.

Néprajzi Múzeum – Shop

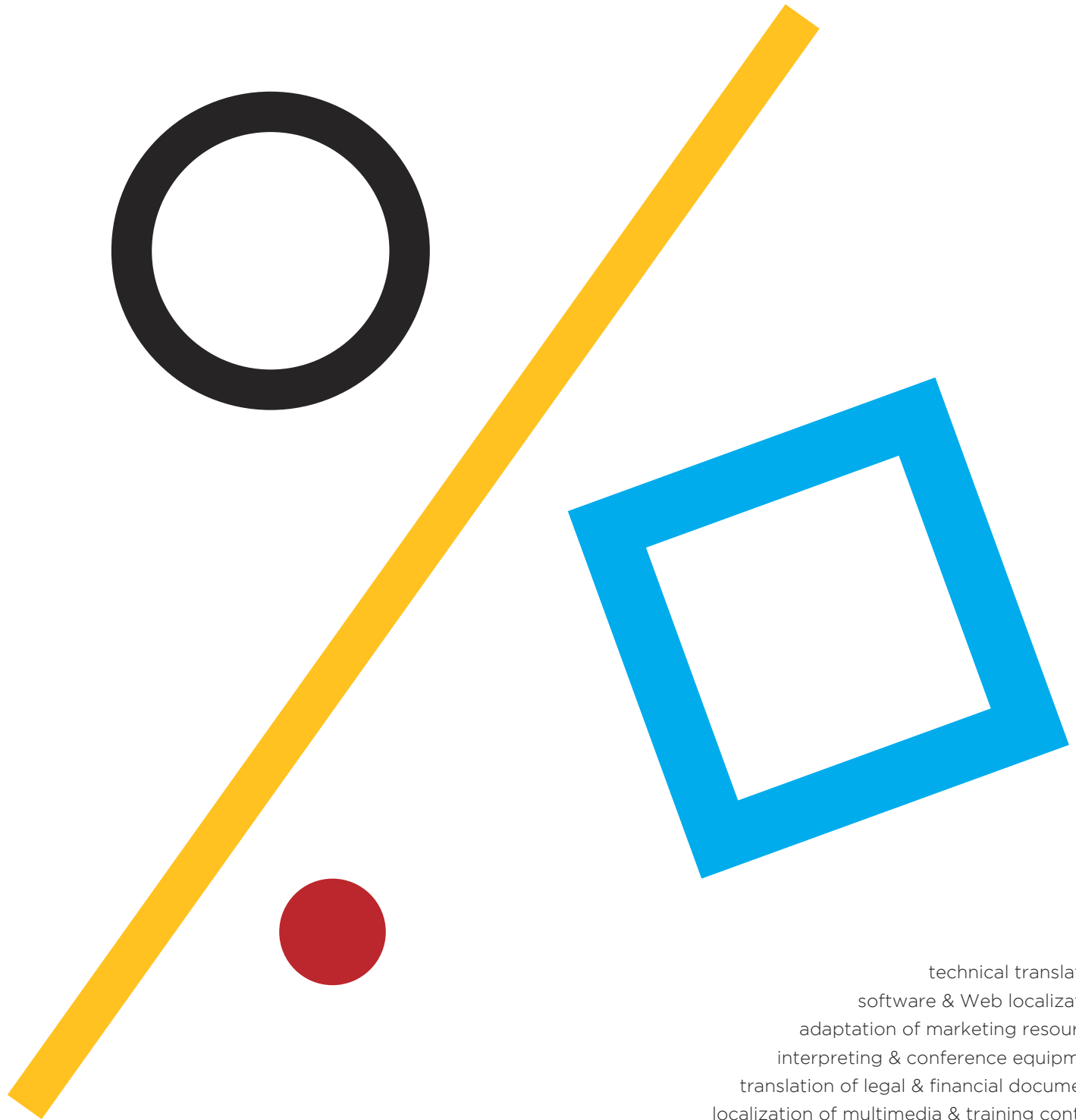
- » Bp. V., Kossuth tér 12.
- Ráday Galéria
- » Bp. XI., Bartók Béla út 25.
- Szépművészeti Múzeum-shop
- » Bp. XIV., Dózsa György út. 41.
- Várlok Galéria
- » Bp. I., Várlok u. 14.
- Viltin Galéria
- » Bp. V., Széchenyi u. 3.
- Virág Judit Galéria
- » Bp. V., Falk Miksa u. 30.

artmagazin
művészetről színesen

www.artmagazin.hu

Rio de Janeiro | Barcelona | Berlin | Rome | Budapest | Tokyo | Shenzhen | Seoul

language presence solutions



technical translation
software & Web localization
adaptation of marketing resources
interpreting & conference equipment
translation of legal & financial documents
localization of multimedia & training content
complex DTP/CMS document workflows
devotion for contemporary art



PAUKER®
az én nyomdám

Teljeskörű nyomdaipari szolgáltatások
+36-1-272-2290
nyomda@pauker.hu
www.pauker.hu

színnel + lélekkel

MB | MAGYAR
BRANDS

BUSINESS 2x
Superbrands

10.11