



980Ft

14002



9 771785 606021



**Művészetek
Palotája**
Budapest

Élmény! Minden tekintetben.

www.mupa.hu

2014/15



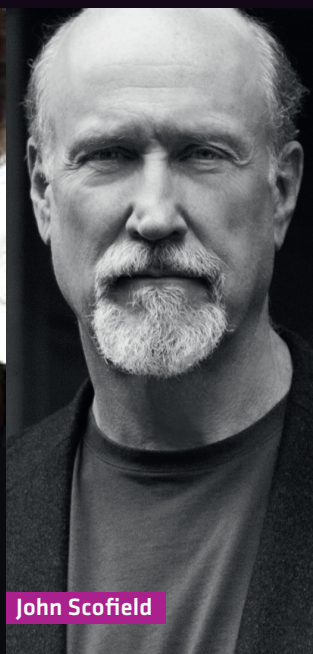
Sir Simon Rattle



Zubin Mehta



Annette Dasch



John Scofield



Sir John Eliot Gardiner

MÜPA-BÉRLETEK A KÖVETKEZŐ ÉVADRA

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



Vendégek

KIRÁLY GÁBOR KIÁLLÍTÁSA

 **VIRÁG JUDIT GALÉRIA**

VIRÁG JUDIT KORTÁRS GALÉRIA

H-1055 BUDAPEST, FALK MIKSA U. 30.

TEL / FAX: +36 1 312 2071, 269 46 81

www.vjgkortars.hu

www.kiralygabor.hu

2014. MÁRCIUS 12. – ÁPRILIS 9.

MEGNYITÓ: 2014. MÁRCIUS 12. SZERDA 18 ÓRA

MEGNYITJA: BUKTA IMRE KÉPZŐMŰVÉSZ

NYITVATARTÁS: HÉTFŐ – PÉNTEK 10 – 18 ÓRÁIG

SZOMBAT 10 – 13 ÓRÁIG

a 66

Címlapunkon az utolsó ítélet harsonáit fúj-
ják éppen a piros-fehér és zöld-fehér szár-
nyú angyalok. A sírok megnyílnak, és... ha
minden keresztény dogmának meg szeretne
felelni a jelenet, akkor egy Harry Potter-film
dementortámadásához hasonló kavardás-
nak kellene lennie a képen, hiszen minden
egy léleknek [ami ugye halhatatlan, így
a halál pillanatában el is hagyta az adott
földi porhüvelyt] vissza kell találnia eredeti
lakhelyére, hogy aztán az így életre kelt
testek elindulhassanak arrafelé, ahol kide-
rül: jól jártak-e azzal, hogy kijöhettek, vagy
a kedves angyaloknak nem kellett volna any-
nyira sietni a harsonázással. Vannak homá-
lyos foltjai a történetnek, például, hogy akik

addigra nem haltak még meg, azok mit csi-
nálhatnak? Rohannak-e kapát, kaszát elhajítva,
ruhástul, bűneik alól feloldozást nem nyerve,
és akkor egyenesen az ördögök karmai közé,
vagy gyorsan kerítenek egy papot?

Mindenesetre nálunk, vagyis a kissebeni
oltár mesterének egyik tábláján a sírokból
teljesen ép testek bújnak elő, helyes kis tan-
gákban, és olyan nyugodtak, hogy látszik,
biztosak abban: az utolsó ítélet számukra
a jó értelemben vett feltámadást fogja je-
lenteni. Ennek reményében és egy épp most
nyíló kiállítást is ajánlva, kívánunk ehhez
a számunkhoz jó szórakozást.



MAMŰ Galéria

...kis irritáció...

A Vajda Lajos Stúdió tagjainak kiállítása

2014. 03. 14 – 2014. 04. 04.

Kiállító művészek: Benkovits Bálint, Csató

Máté, Csontó Lajos, felugossy Laca, Pacsika

Rudolf, Szirtes János, Tóth Eszter, Vincze Ottó

Impresszum

Főszerkesztő: Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Munkatárs: Szikra Renáta
szikra@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő: Lukács Annabella

Szerkesztőségi koordinátor:
Tormási Anita | tormasi@artmagazin.hu

Lapterv: Szmolka Zoltán

Stratégia: Winkler Nóra

Felelős kiadó: Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Lapunk szerzői: Balázs Kata, Fáy Miklós,
Gréczi Emőke, Keserű Luca, Kovács
Zoltán, Mélyi József, Mucsi Emese,
Szikra Renáta, Topor Tünde, Winkler Nóra

Fotó: Bakos Ágnes, Darabos György,
Gál Csaba, Hevesi Norbert, Jakab
Renáta, Józsa Dénes, Kiss Miklós,
Mester Tibor, Máté Balázs, Christine
Schmidt, Vékony Dorottya

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

Nyomdai munkák: Pauker Nyomdaipari Kft.
CTP szaktanácsadás: Miklós Árpád

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

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



6



8



32



34



42



50



58

4 ARTANZIX

6 CÍMLAP: 70 ÉV UTÁN ÚJRA LÁTHATÓ
A KISSZEBENI SZÁRNYAS OLTÁR

8 ÖNKÉNYES KIEMELÉSEK
– Komoróczy Tamással beszélget Mélyi József

16 Mucsi Emese: HUSZONEGYEDIK SZÁZADI BETONTABLÓ
– A panelháztól a betonékszerig

20 Winkler Nóra: SÓVÁRGÓ NÁCIK A SÓBÁNYÁBAN
– Beszélgetés a *Monuments Men* kapcsán Kádár Gáborral

24 Gréczi Emőke: MENEKÜLŐ MÚZSA?
– avagy miért nincs Szántó Piroska-mű a Bálint Endre-
kiállításon?

28 Fáy Miklós: A MARHA KÖZÖTTÜNK
– Karinthy-kiállítás a PIM-ben

32 KIÁLLÍTÁS: TEA ÉS MORFIUM

34 Topor Tünde: CIAO CARAVAGGIO!
– Beszélgetés Dobos Zsuzsával a *Caravaggiótól
Canalettóig* kiállítás kurátorával

42 Kovács Zoltán: „JAN VAN BUKEN FECIT”
– Egy antwerpeni mester ismeretlen műve
Magyarországon

50 Balázs Kata: EGY TIPIKUS VIKTORIÁNUS GYŰJTEMÉNY
– a Russell-Cotes Art Gallery and Museum Bournemouthban

58 Keserű Luca: ZENE A FESTŐ SZEMÉVEL
– Márkus László díszlettervei, avagy mi
az a „plasztikus irrealitás”?

62 Szikra Renáta: A FESTŐK VÁROSA

Tartalom

A borítón *Az utolsó ítélet harsonái*. Részlet a kisszebeni Keresztelő
Szent János oltárból [1490–1520]

© Szépművészeti Múzeum-Magyar Nemzeti Galéria fotó: Mester Tibor

FÉNYÉVNYI TÁVOLSÁGRA? MAGYAR HIPPIK

© Fotó: Jesse Untracht-Dakner



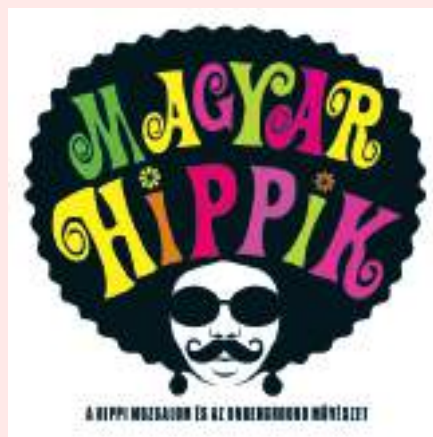
Kiállítás enteriőr. A New Museum, New York szíves engedélyével

Kelet-európai űrhajó landolt a Boweryn, a kortárs művészeti eseményekre szakosodott New Museum 5. emeletén. Zbyněk Baladrán cseh képzőművész a hatvanas évekbeli cseh sci-fi, az *Ikarie XB-1* űrhajó enteriőre nyomán tervezte meg a fogadóteret, s ez rögtön megadja az alaphangot. Az önmagát autonóm, de együttműködő művészeti szervezetek hálózataként meghatározó tranzit cseh, román, szlovák, osztrák és magyar tagozatának közös projektjeként jegyzi a *Report on the Construction of a Spaceship Module/Jelentés egy űrhajómodul építéséről* kiállítást, amely a „hidegháborús utópiát szovjet utilitarianizmussal vegyítő” világpolitikai helyzetet, az egykori keleti blokkhoz tartozó országok technológiához való viszonyát, a [közel]múlt jövőképét járja körül. A fiktív űrállomáson kortárs műalkotásokat archív anyagokkal, kutatási és könyvprojektekkel ötvöző sokrétű anyagot tanulmányozhatnak a „szlavofilek és sci-fi rajongók”. A jövő régészei közt magyar részről Beke László, a Buharovok, Drozdik Orshi, Erdély Miklós, Flohr Zsuzsi, Fodor János, Karas Dávid, Király Tamás, Major János, Roskó Gábor, Katarína Sević, a Société Réaliste, Tamás St.Turba, Sugár János, Szakács Eszter, Ujj Zsuzsi szerepel. Honlapunkon a kurátorokkal [Lauren Cornell, Vít Havránek, Hegyi Dóra, Georg Schöllhammer] készített interjúból többet is megtudhatnak a projektről [www.artmagazin.hu].

Report on the Construction of a Spaceship Module/Jelentés egy űrhajómodul építéséről. New Museum, New York, 2014. április 13-ig

A kArton Galéria *Magyar hippik* kiállítása korabeli fotók és műalkotások üdítő egyvelege. Dr. Mezey András, „Golyó” galerilétet és művészeti akciókat rögzítő különleges fotóarchívuma erős hangulati körítést ad a korabeli műalkotásoknak, melyeket Zombori Mónika válogatott a Kádár-kor hivatalos művészetpolitikájának túrt/tiltott mezejéről. Veszely Ferenc popos Képregénye, Kovásznai György Budapest-etűdjei, Sarkadi Péter ikonikus LSD montázs vagy Méhes Lóránt [Zuzu] szemüvegekre komponált pszichedelikus művei és nem utolsósorban Kemény György merész plakátjai színesek, elevenek – nem fogott rajtuk az idő. A profi fotók [köztük Vető János szinte gyerekként készített fantasztikus Baksa Soós-portréi vagy Koncz András a Rózsa presszó teraszán összegyűlt barátokat nem feltétlen dokumentarista szándékkal megörökítő sorozata], de különösen a tablókra ragasztott amatőr felvételek a szabadság levegőjét árasztják. Olyan időkapuszulát képeznek, amelyre nosztalgiával tekint, aki részese lehetett a hősi időeknek, aki meg nem, az rajongva bámulhatja Szentjóbby angyalarcát, a szélesen gesztikuláló Bódy Gábort és a csak bennfentesek által ismert beceneveken emlegetett galeritagozók, Nagy Degesz, Riasztó, Klamár és a többiek farmerdzsekis, csizmás alakját disszidálás előtt és/vagy után.

Magyar hippik. A hippik mozgalom és az underground művészet. Válogatás az 1960-as és 1970-es évek underground műveiből és korabeli felvételekből. kArton Galéria, 2014. március 28-ig



Lerch Péter: *Magyar hippik*, 2014

Összecsuksukható tábori szék, Jacob-Desmalter műhelye, az Első Császárság idejéből, fa, bőr, fém, Dépôt du Mobilier national Paris, musée de l'Armée



© Fotó: Mobilier national / Isabella Bideau

NAPÓLEON SZÉKE

Ki másnak rendeznének kiállítást Ajaccióban, ha nem a Korzikainak. A Palais Fesch *Napóleon a táborban* tárlata valószínűleg csak azért került fel a hírportálokra, mert a múzeum egyik teremőre Napóleonnak képzelve magát, behuppan a nagy hadvezér híres vörös bőrből készült tábori székébe, ami egyszerűen összerogyott alatta. Az azóta gondosan restaurált darab egyike annak a csaknem 70 kisebb-nagyobb tárgynak, melyek a legendás ütközetek közti fárasztó és gyakran egyhangú hétköznapiakat tették komfortosabbá Napóleon, a hadvezér számára. A tábori felszerelés modern, funkcionális darabjai, a két mozdulattal felállítható tábori ág, az összecsuksukható székek és asztalok, az egyszerű, bár elegáns skatulyákba rendezett toalett- és írószerek bizonyítják, milyen sokra becsülte Napóleon a praktikus apróságokat. Sokat emlegetett harctéri puritánságát az odahaza töltött időben sikerült ellensúlyoznia. A meghódított országokból elhurcolt műkincsekkel, amelyeket antik mintára győzelmi menetben hordozott végig a fővárosra, nemcsak a palotákat töltötte fel és duzzasztotta hatalmasra a Louvre [akkortájt Musée Napoleon] gyűjteményét, de magánhasználatra is válogatott belőlük. Aktuális kedvencei [Mona Lisától a Beldereei Apollónig] féléves váltásban díszítik hálószozáját.

Napóleon a táborban. Palais Fesch – Musée des Beaux-Arts, Ajaccio, 2014. május 12-ig

ARANYCSÓTÁNY

Kiss Miklós aranycsótányai az elmúlt három évben illegális behatolóként olyan neves és kiváló (?) biztonsági rendszerrel felszerelt kiállítóterekbe jutottak be, mint a Tate Modern, a British Museum, a bécsi MuMoK, a berlini Hamburger Bahnhof, a Louvre vagy a Pompidou Központ. A taszító külsejű prototípus az alkalmazkodás és a túlélés nagymestere, így kézenfekvőnek tűnik az ötlet, hogy Kiss Miklós öröklétet szimbolizáló teremtményeit aranyozott, már-már ékszerszépességű műtárgyként juttatja a művészet szentélyeibe. A *Goldenroach* akció a becsempészett bogarakat megfelelő képcédulával integrálja az aktuális kiállításba, sőt esetenként a múzeum shopban hasonló módszerrel

elhelyezett, ám ténylegesen megvásárolható „álszuvenírekkel” is megtámogatja. A facebookon és twitteren is folyamatosan követhető projekt rendhagyó hazai kitérőt tesz, mielőtt a tengerentúlon folytatná akciósorozatát. A svábbogarak ezúttal legálisan árasztják el a Műcsarnok M0 termét, ráadásul rögtön tízezres nagyságrendben. A fröcs-csöntött műanyagból legyártott hamis pesti aranycsótányok látványos seregszemléje az alkotó szándéka szerint „a szerveződés erejéről és a reprezentáció hatalmáról” tanúskodik majd.

Goldenroach Unlimited, Műcsarnok, M0, 2014. március 30-ig



© Fotó: kissmiklos

Goldenroach Unlimited, 2014

A Zászlós torony csigalépcsője, Bory-vár



Ha valaki a saját kezével épít fel egy komplett kastélyt, tornyokkal, loggiákkal, kápolnával és minden egyéb kellékkel egyetemben, az már önmagában kuriózumszámba megy, és biztosra vehető, hogy turisták tömegeit vonzza – külföldön. A székesfehérvári Bory-várat viszont nem könnyű megtalálni, mert a terjeszkedő város zöldövezete rejt, pedig mindenképpen megér egy kirándulást. Az építész-szobrász tanultságú várépítő, Bory Jenő Stróbl Alajos és Székely Bertalan tanítványa volt, aztán a Képzőművészeti Főiskola

tanára, 1943–45 között rektora, epreskerti műteremmel, hatalmas baráti körrel. Csaknem negyven éven át [tanítás mellett jórészt a nyári hónapokra szorítkozva] alakította kifogyhatatlan fantáziával és végtelen kitarással saját várát, melyet egyúttal betonkísérleti telepként használt. A klasszikus építészeti stílusokat nagyvonalú kompozícióba olvasztó várkastélyban ugyanis csaknem minden, a szobrászati ékítményektől a teherhordó elemeken át a százféle mintázatú oszlopocsarnokig a beton kreatív, sőt innova-

AZ ÉN HÁZAM AZ ÉN VÁRAM

tív megmunkálásának gyümölcse. A vár körül a családfő számtalan köztéri szobrának másolatában, az egykori lakóhelyiségekben pedig a szintén művészi vénával rendelkező hőszeretett hitves, Komócsin Ilona [akinek szerelme zálogaként a férj egész kápolnát szentelt], a gyerekek, valamint a pályatársak és kollégák művei között nézelődhet a látogató.

Bory-vár, 8000 Székesfehérvár, Máriavölgy út 54. Nyitva tartás: kora tavasztól késő őszig a hét minden napján 9–17 óráig. Nyitás: 2014. március 10.

70 ÉV UTÁN ÚJRA LÁTHATÓ A KISSZEBENI SZÁRNYAS OLTÁR

Amikor Közép-Európa egyik legnagyobb szárnyas oltára 1897-ben az Iparművészeti Múzeumba került, még nem lehetett tudni, beteljesül-e a múzeumot igazgató Radisics Jenő sötét jóslata. Radisics inkább arra látott esélyt, hogy az eleve rendkívül rossz állapotban lévő mű „oltárrá restaurált emlékből oltárrészekké devalválódjon”. Több mint száz év alatt restaurátorok nemzedékei váltották egymást, és a kezdeti állagmegóvás után a darabokra szedett oltár aprólékos restaurálásával töltöttek évtizedeket, amelyek alatt a kisszebeni oltár is folyamatosan költözött (ráadásul mindig változó összeállításban, attól függően, mi volt belőle éppen kész). Az Iparművészeti Múzeumból 1909-ben került a Szépművészetibe, ahol 1928-tól a ’44-es bombázásokig a Márványcsarnokban lehetett megtekinteni. A háború végét a pincében vészelte át, de már ’45-ben újra kezelésbe vették. Az ötvenes években a táblák nagy részéről eltávolították a barokk átfestéseket. A hetvenes évek elején a szállítható állapotba hozott oltárrészek felkerültek a Magyar Nemzeti Galériába, ahol a nyolcvanas évek végén kapott újabb lendületet a helyreállítás. A teljes anyag 1991-es restauratori és művészettörténeti felmérését követően a ’90-es évek végéig a szobrokat hozták helyre, és csak azt követően került sor az építészeti részekre és a predellára. Az elmúlt évtizedben elnyert minisztériumi és NKA-pályázatok segítségével utolsó feladatként megkezdődött az oltár szerkezeti elemeinek összeépítése és a tartó acélváz megtervezése, de közben folytatták a predella és az oromzati faragványok állagmegóvását és hiánypótlását

is. Ugyan hátravan még a jobb oldali mozgatható szárny festményeinek restaurálása, amelyet a szárnykeretek és az oromzat helyreállításával együtt előreláthatóan jövő év őszére fejeznek be, de 70 év után először ismét látható a kisszebeni Keresztelő Szent János plébániatemplom egykori főoltára a Magyar Nemzeti Galéria Tróntermében.

A Bártfa és Kassa közt fekvő Kisszeben (ma Sabinov, Szlovákia) Mátyás király 1472-ben Buda és Kassa kiváltságaival ruházta fel, és adóengedményeket tett a plébániatemplom javára, amelyet ettől kezdve folyamatosan bővítettek, még 1516 után is. Az oltár is évtizedeken át készült, valószínűleg még Mátyás uralkodása alatt kezdték el és a Jagellók alatt fejezték be a munkálatokat. A predellán mindkét királyi címer szerepel, de ezt a feltevést igazolja a szárnyakon feltűnő két évszám (1490 és 1516) is. A késő gótikus szárnyas oltárok – köztük a kisszebeni is – képes bibliaként szolgáltak, az olvasni nem tudó hívek az ünnepköröknek megfelelően kihajtogatott vagy csukva tartott szárnyakra festett táblákon „olvashatták” a vonatkozó bibliai történetet. A kisszebeni oltár 24 táblaképét az ünnepi oldalon Keresztelő Szent János legendájának, a hétköznapi Mária életének ábrázolása díszítette. A mozgatható oldalszárnyak belső oldalának nyolc képe mutatja Keresztelő Szent János életét, míg csukott állapotában, a mozgatható és a merev szárnyakon együtt az Apostoli Hitvallás, a Credo szövegét tizenhat tábla jeleníti meg. (Ezekből jelenleg tizenkét kép látható, nyolc eredeti helyén, a merev szárnya-

kon, négy pedig az oltártól függetlenül.) Az oltárszekrényben Szűz Mária, Szent Péter és Keresztelő Szent János életnagyságúnál nagyobb szobrai állnak. A szoborcsoportot a szekrényfeleken vértanú szüzek alakjai és oromszobrok egészítik ki. A részben elpusztult díszes oromzat hiányában az oltár eredeti magasságát csak megbecsülni lehet: elkészültekor körülbelül 11 méter magas lehetett. A galériában most kiállított oltárszekrény az oromzat nélkül is több mint 4 méter magas és 6,6 méter széles.

A kisszebeni főoltárt először a 17. században újították fel a kor igényei szerint – vagyis a táblaképeket az eredeti ikonográfát megtartva barokk stílusban átfestették (természetesen a díszítőfaragványokat is átalakították az oromzattal együtt). A régi lakkrétegre felvitt barokk színvilágú, vastag temperát csak apránként, nehezen tudták eltávolítani, alatta viszont csaknem épségben megőrződött az eredeti középkori felület.

A szobrok és a faragott díszítőelemek állapota az oltár múzeumba kerülésének pillanatától fogva komoly gondot jelentett, ugyanis rovar- és gombafertőzés roncsolta a faanyagot. A középkori színezést szintén a barokk átfestés őrizte meg. Ahol lehetett – mint például Szent Margit vagy Katalin alakjánál – a köpeny aranyozását és a jellegzetes porcelánszínű arcfestést állították helyre, de ahol csak töredékben kerültek elő a középkori festés nyomai, mint Mária és Erzsébet köpenyén, ott inkább az eredetivel alig megkülönböztethető, egyébként is nagyon gondos 17. századi javításokat tartották meg. A tisztítás és a feltárás után eltérő állapotú szobrok restaurálásakor mindenekelőtt a csoportozat egymással harmonizáló megjelenése volt a cél.

Forrás: http://www.mng.hu/kiallitasok/idoszaki/restaurator_kisszeben



Keresztelő Szent János-oltár Kisszebenből [részlet], 1490–1520

Keresztelő Szent János-oltár Kissebenből, 1490-1520



© MNG © Foto: Mester Tibor



© MNG © Foto: Mester Tibor

Keresztelő Szent János-oltár Kissebenből [részletek], 1490-1520

ÖNKÉNYES KIEMELÉSEK

KOMORÓCZKY TAMÁSSAL BESZÉLGET MÉLYI JÓZSEF

Nehezen kategorizálható, műfajok és médiumok között cikázó életműve a szigorú mérnöki munkákat igénylő köztéri alkotásoktól a pszichedelikus videó műveken át az efemer installációkig terjed. Meggyőződése, hogy sokat segít, ha a kényszeres narratívakeresés helyett a mű poézisére koncentrálnunk.

Mélyi József: Hogy áll most a munkád a metróban?

Komoróczy Tamás: Régen kész van, már csak a pénzügyi vita tart...

Mikor kezdett el érdekelni a köztéri monumentális alkotás lehetősége?

Leginkább az alkalom szülte ezt az érdeklődést, egyáltalán nem tartom magam alkalmazott művésznek. De mondjuk a Főiskolán, a festő szak elvégzése, azaz négy év után szinte valamennyien a murális szakirányra mentünk tovább. Akkoriban ez egy gyűjtőhely volt, mert még nem indult el az Intermédia. El-Hassan Róza, Csörgő Attila, Nemes Csaba, ott kötött ki mindenki, aki nemcsak a festéssel foglalkozott.

A murális iránynak volt még esetekben olyasmi a háttérben, mint amit Bernáth Aurél gondolt róla, hogy ez az, ami igazán maradandó?

Nem volt bennünk semmi ilyesmi, a régi muráliákkal nem tudtunk mit kezdeni, ezt csak megfelelő kísérleti terepnek tartottuk. Volt például ott egy munkám, plexibumerángokat illesztettem be a falba intarziaként, a szakvezetőnk, Tölg-Molnár Zoltán meg csak vakarta a fejét, hogy mi ez. Szabad lehetőségeink voltak. Akkoriban érdekelt már a videózás, aztán

a loop. Később a tapétákba beleláltam az ismétlődő videomintázatokat, és rájöttem, hogy ebből látványos, nagy felületeket lehet kirakni, innét kanyarodtam vissza a muráliákhoz.

A videóval, a látványossággal kapcsolatban érdekeltek már akkoriban is a tömegmédiumok?

Érdekeltek. Volt például egy kifejezetten a tévére írt munkám a rendszerváltás kör-

nyékén, 1990-ben. Akkor alakultak ki az MTV-ben a kis produkciós irodák, műhelyek; Kopper Judit vezetett egy ilyet (*Fríz* volt a neve. A szerk.). Kodolányi Sebestyennel közösen terveztünk számukra egy négyrészes filmet, végül három rész meg is valósult belőle. A címe az volt, hogy *Mi van a dobozban?*, és főműsoridőben, a mese előtt adták le. Ifjúsági ismeretterjesztő filmnek szántuk, sok tudománytörténettel, azt magyarázta el például, mi



M4 Szt. Gellért tér állomás mozaik burkolata

Komoróczy Tamás – Kodolányi Sebestyén: *Mi van a dobozban?*, 1991, tévésorozat, 3 × 30 perc, MTV, Fríz produkciós Iroda [kép a videóból]



a különbség az analóg és a digitális között. Készítettünk riportokat, interjúkat, többek között az épp hazatért Szentjóbival – fél év alatt raktuk össze a műsort.

Ezt a filmet a képzőművészi pályához sorolod?

Igen, persze. Voltak benne kínai élőképek, volt egy dinamikus vizuális világa, gyors vágásokkal. Később a populáris médiumok és műfajok iránti érdeklődésem még sokfelé elvitt. Készítettem 2005-ben egy négyrészes főzőoperettet, szerettem volna egy főzőcsatornának eladni, de soha nem mutatták be. A stábbal elmentünk Szentbékállára, ott vettük fel egy tanyán az egészet. Az énekesek pucolták a krumplit, énekeltek a főzés ideje alatt, naplementekor, régi jelmezekben régi dalokat, Eisemann Mihály és Lehár Ferenc operettjeiből. Minden ételhez volt három-négy betétszám. Ezt tulajdonképpen önprovokációnak tartottam, a cél pedig az volt, hogy egy százéves időugrást hajtsunk végre.

Miért nem került műsorba?

Valaki házalt vele, de a csatornák túl intellektuálisnak találták. De még nem adtam fel, mert valaki mondta, hogy ez mára külön műfaj lett.

A videóidban, zenés munkáidban szintén gyakran használsz populáris elemeket.

Igen, folyamatosan merítek a popból. Pontosabban pop-köntösbe bújtatom a dolgokat, felhasználom a pop eszközeit. Nagyon sok variációban próbáltam és használtam ezt ki: egy az egyben átemeltem zenéket, azután ha a copyright miatt variálni kellett, volt, hogy ártítottuk saját magunk. Volt például egy vers, amit ide-oda fordítottam, hogy torzuljon az eredeti szöveg, ezt úgy énekeltettem el egy iráni lánnyal, hogy közben a fülében egy japán zene szólt. Ehhez Szőnyi Andrással újra legyártottuk a zenét. De volt, hogy George Michaelhez mint egyfajta szentimentalizmus-ikonhoz nyúltam vissza. Mindez féktelen játékokra adott lehetőséget.

Amikor készítetted ezeket a munkákat, milyen közönségben gondolkodtál?

Képzőművészeti közegben gondolkodtam. Minden ilyen munkám ebből a keretből kiindul önprovokáció volt, kényes turkálás olyan területeken, amelyek alapvetően nem hozzám tartoznak. Szabadságot ad, ha idegen területekre hajózunk, olyan felületekre, amelyekhez nem értünk. Ebben mindig benne volt persze a szórakozás, a határátlépő pimaszság.

Már másodszor használod a szót, mit jelent nálad az önprovokáció?

Olyan dolgot csinálni, ami elsőre kényelmetlen, kínos. Amiben benne van a lehetőség, hogy kellemetlen irányba viszi azt a képet, amit az ember önmagáról alkot. Az önprovokáció: direkt előállítani magunk számára a kínos helyzeteket. És ha ez jól sült el, akkor azt a mű közvetíti.

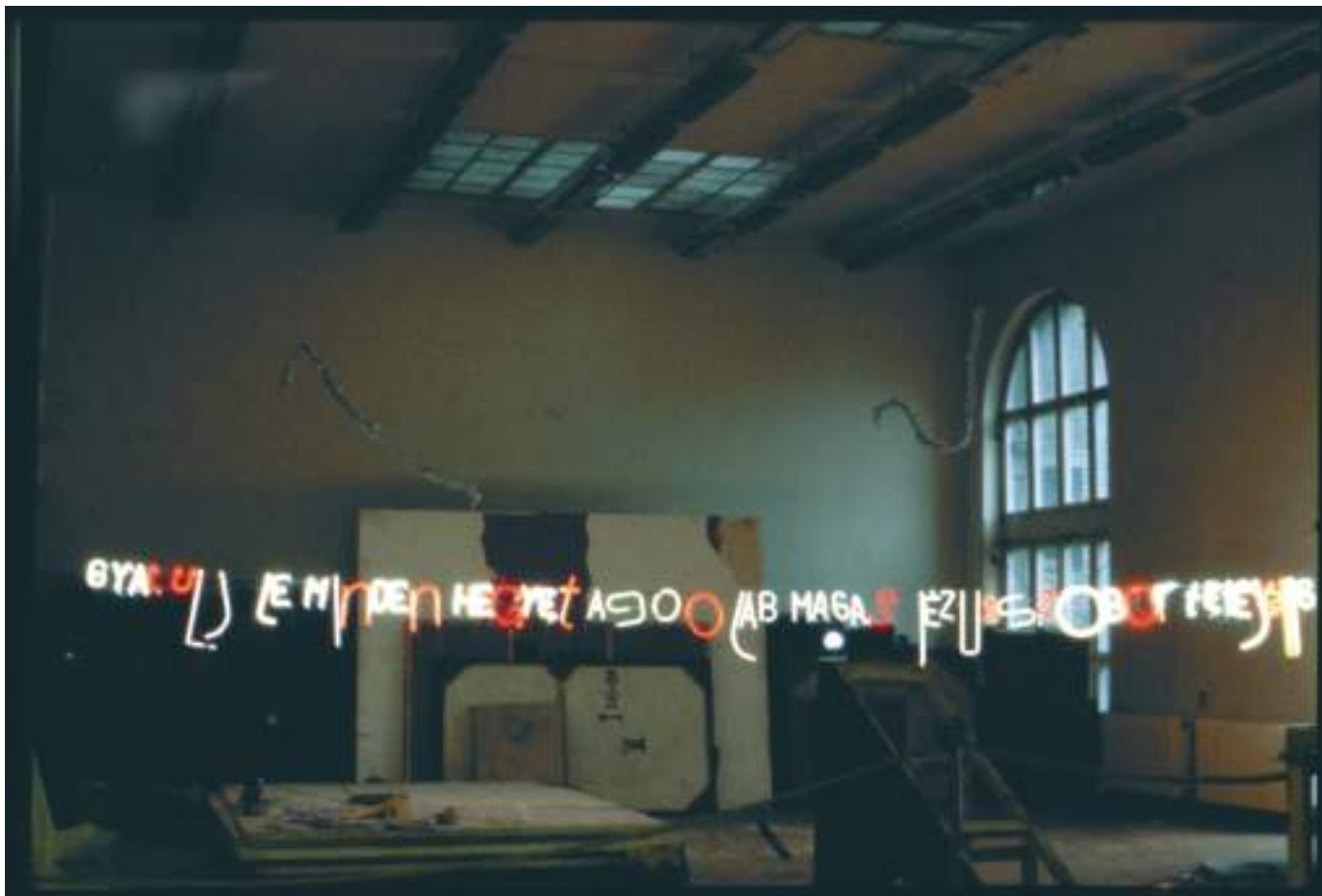
Ez valamifajta munkamódszer?

Mindig szerettem a kihívásokat. Van, hogy szándékosan elrontott anyagból dolgozom, eleve hátrányos helyzetből indulok, azután megnézem, mit lehet abból kihozni.

Tehát ez egy művészeti elv?

Tulajdonképpen igen. Arról szól, hogy ki akarok bújni a kiszámíthatóság alól. Ma már, visszatekintve a műveimre, sok mindent egységesnek látok, de sokáig szempont volt, hogy ez ne legyen olyan könnyen beazonosítható. Hogy ne rutinból készüljenek a dolgok – ezért is váltottam annyiszor műfajt. A murália után egy évet töltöttem a videó szakon Düsseldorfban – bár ott akkor éppen a Nam June Paik osztályában mindenki festett, mert nagyon magukra voltak hagyva. De mindig is egyszerre érdekelték különböző médiumok, mindenben a perifériákat kerestem.

Gyalulj le minden hegyet a 900 láb magas Jézus szobor tetejéig!, 1994, neoninstalláció



© Fotó: Vékony Dorottya



Komoróczy Tamás

Szerintem a francia új hullám rendezői is nagyon hasonlóan, önprovokatív módon állhattak neki az alkotásnak, mondjuk Godard.

Pozitív példákból indultál ki, vagy inkább láttál itthon festőket, akik beleragadtak a saját stílusukba?

Én már harmadévből abbahagytam a festészetet, mert úgy éreztem, hogy a táblakép-felület szűk nekem. Akkor kaptunk egy videokamerát, Nemes Csabával, Veress Zsoltal készítettük a kísérleteinket a nyolcvanas évek második felében, s ezeket máig nem szégyellem. Ezzel párhuzamosan már gyakran foglalkoztatott a térbeli kitörés gondolata, különböző anyagok felhasználásával.

Ez a sokirányú érdeklődésed csatornázódtott be az Újlakba?

OCD, 49. Velencei Biennále, Magyar Pavilon, 2001



Gyümölcs lövések high-speed felvételekhez, 2004



Loud & Clear Too, 2004, videó, 4 perc



Tulajdonképpen igen. Az Újlak Csoport olyan felület volt, ami egy nagyon intenzív iskolának is tekinthető. Különböző területekről jöttünk, különböző érdeklődéssel, itt pedig megélhettük a kollektivitást. Megtapasztaltuk, hogy a különböző vektoroknak mindig van egy eredője, de az mindig valamilyen lemondással jár, és ezt is meg kellett tanulni. Általában mindig egy dominánsabb elképzelés köré kezdett el felépülni egy-egy munka.

Provokáltatok magatokat?

Egymást provokáltuk. Nagyon intenzív időszak volt: még magunknak is rendeztünk kiállításokat, nemcsak a közönségnek.

Léteztél akkor önálló művészként?

Akkor a csoport volt az első, de mindig csináltunk egyéni kiállításokat is.

Törésként élted meg, amikor vége lett?

Az Újlak, ez ma már látszik, mindig saját története előtt járt. Képtelenek voltunk önmagunkat feldolgozni, annyira vitális volt az együttműködés. Le kellett volna állni szusszanni, hogy megértsük, amit addig csináltunk. De a munka nem hagyott időt az összegzésekre, és aztán Chicagóban feloszlottunk. Szil Pista kint maradt, mi pedig visszajöttünk, és éreztük, hogy ez így elvarratlan. Ravasz Andrissal és Petrina Ildikóval elkezdtük az Uff Galériát, ez aztán három és fél évig működött egy kisebb, de átláthatóbb felületként.

Akkoriban a saját munkáidban mire helyeződött a hangsúly?

Akkor terjedtek el a számítógépes munkák, meg akkor lehetett először elérhető áron nagyobb méretben printelni, erre

indultam én is. Majd megjelent az internet, a munkáimban pedig a hálózati gondolkodás. Egy nagyjából öt éves időszak tetőzött a 2001-es Velencei Biennálén, ott foglaltam össze, ami korábban foglalkoztatott: mintarendszerek, videók és hanginstallációk, háttérként pedig az OCD, a kényszercselekvések területe. Ez utóbbi nagyon kínálta magát mint metafora vagy analógia, elsősorban a murális munkáimra, tapétáimra. Mindeközben volt bennem egy erős kritikai igény a világgal, a társadalommal, a gazdasággal szemben. Ezek az érdeklődések, szempontrendszerek akkor inkább Nyugat-Európára voltak jellemzőek, nem itthoni tendenciákból indultam ki.

Mi lett volna, ha te maradsz kint Amerikában, szerinted mi lenne ma veled?

Gödöllői üveg-murália I., 2006 [Szt. István Egyetem kollégiuma]



Nem tudom, nehéz ezt megmondani. Szerintem a művészi érvényesüléshez nem elég az ambíció, szerencse is kell, sok együttműködés, és a kommunikáción is sok múlik. Volt egy hosszabb időszak, amikor ezt kipróbáltam, mert a kétezres évek elején Berlinben éltem. Nagyon jól éreztem magam, nagyon inspiratívnak éreztem a közeget. Ma már azt gondolom, hogy kiszorítottam a városból, illetve kiéltem belőle mindent, amit meg akartam kapni, kivéve az igazi sikert. De amíg ott voltam, én is nyomot hagytam, és bennem is nyomot hagyott. De számomra már önmagát ismétli a város, a saját sztereotípiáit.

Hogy látod, miért nem értél el nagyobb sikert?

Valószínűleg nagyon számít, hogy milyen időszakban kerül ki az ember. Én már közel voltam a negyvenhez, amikor odaköltöztem, ez eleve hátrányosabb helyzet, fiatalabban könnyebb lett volna. A Künstlerhaus Bethanien ösztöndíjával és néhány kiállítással így is megvoltak a lehetőségek, amelyeket lehet, hogy sokkal agilisabban kellett volna kihasználni. De én már inkább visszahúzódom, kontemplatívabb környékben voltam, lehet, hogy tíz évvel korábban több ambíció és erő lett volna bennem, hogy beépüljek az ottani művészeti közegbe.

A budapestiben viszont sok helyen ott a lenyomatod. A Ludwig Múzeum büféjének elég erotikus tapétája hogy jött létre?

A Ludwig 2004 körül költözött át az új helyre, Néray Katalin pedig mindenképpen akart tőlem valamit a gyűjtemény számára. Viszont nem volt pénzük, így csak arra volt lehetőség, hogy az épületkivitelezés költségére készüljön egy munka. Nem volt túl nagy visszhangja, nem is tudják sokan, hogy én készítettem.

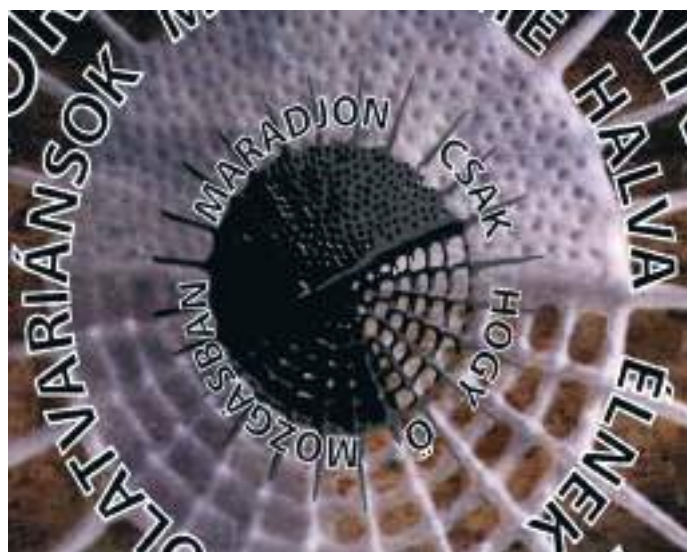
Nagyon természetesen belesimul a környezetébe, szerintem ugyanez a helyzet a gödöllői egyetemi munkáiddal is.

A gödöllői munkák az Art Universitas program keretében jöttek létre, ott két pá-



© Fotó: Bakos Ágnes

Szökési kísérlet, 2011, Kiscelli Múzeum



© Fotó: Bakos Ágnes

Margit (Meme), videó, 10 perc, 2011



Dr. Sample & Mr. Shooter, 2005, Künstlerhaus Bethanien, Berlin

A budapesti Ludwig Múzeum büfájából ismerős tapéta előtt a berlini Gitarre und Schrank együttes játszott a megnyitó előtti napon, zárt ajtók mögött, a kiállításon ennek a felvétele volt látható.

lyázatot nyertem, és egy harmadik munkám is elkészült. Üvegtechnikákat, absztrakt mintázatokkal próbáltam ki, kollégiumi épületeket összekötő, fedett gyaloghidakon. Közben még egy hatvanas évekből szobrot is felújítottam. A kollégámmal utánajártunk a legújabb alumíniumöntvény-felületkezelési technikáknak, és ezt az elég közepes szobrot sikerült annyira felpolírozni, hogy annak idején az öntőműhelyből kikerülve sem csillogott ennyire.

Nincs ellentmondás aközött, hogy mindig a szabadságot keresed, közben pedig nagyon jól idomulsz?

Azt hiszem, ehhez én értek. És ezekben az esetekben sem kellett kompromisszumokat kötnöm. Olyan dolgokat csináltam, amelyek egyébként is tetszettek, és jó volt elképzelni, hogy ez a valami húsz-harminc év múlva is ott lesz. Beleláthattam, hogy túl az aktualitáson, olyan dolgot hozok létre, amely szerves része lesz a környezetének.

Tudom, hogy furcsa kérdés, de melyik a főműved?

Nem tudom megmondani, mert projektekben gondolkodom, amelyek mind kapcsolódnak egymáshoz, egymásba hajlanak. Főműveket azért sem tudok mondani, mert a vezérmotívumaim, az általam

felvetett, végiggondolt létkérdések implicit módon mindig benne vannak valamennyi művemben. Ahogy egyre jobban körüljáróm őket, ahogy változnak az ismereteim, úgy változnak ezek a megközelítések is. Ha mégis mondanom kéne valamilyen főművet, akkor azokat emelném ki, amelyek a módszeremben rejlő komplexitást a legjobban fejezik ki. Ilyen volt a Kiscelli Múzeumban rendezett kiállítás, amely három, egymással összefüggő tételből állt. Volt benne neoninstalláció, egy markáns szál, amelyet húsz év óta követek. Volt benne videó mű, és voltak benne olyan anyagok, amelyek önkényes kiemeléssel kerültek be egy új összefüggésbe.

Az önkény a véletlent jelenti?

Nem véletlen, csak valahol a véletlen határán. Ezzel az önkényes kiemeléssel érzelmi helyzetek alakulnak ki a talált anyagokkal kapcsolatban: ha valami elegendő ideig nyugtalanít, akkor már a magaménak érzem.

Ebből kiindulva: a választásoddal nem is tudsz tévedni.

A döntés nyomán kényszerhelyzet jön létre, erőszakolt figyelmet kap egy tárgy, amellyel kialakul egy viszony. Dimenziótágítás történik. Ez a szemlélet korán kialakult bennem, jelen volt már 1990-ben

a Barcsay Teremben, a *Távolság* című kiállításon, ahol Kiss Péterrel, Nemes Csabával, Szűcs Attilával állítottunk ki. Ott egy sarokinstallációt készítettem, ahol az önkényesen berakott tárgyak viszonyba kerültek egymással, a fotó, a vetített elemek elkezdtek szerves egységgé válni. Ezt nevezem abszolútnak, és ez később is vissza-visszatért a munkáimban, amikor például képeket vagy hangokat mikroszekvenciákra bontottam le. Ezek a tevékenységek, a tárgye gyűjtések erőszakos létrehozása számomra csak alibit jelentenek, ami ebben az esetben nem negatív fogalom. Olyan kritikai pozíció, ahonnan nézve életünk valamennyi megnyilvánulása magának a létnek az igazolása. Az idő, a tér kitöltése az igazolása annak, hogy a lét megtörtént. Az alibi is megjelent a Kiscelli Múzeumban, erre rákódolt rá a memetika fogalma, az abszolút, a véletlen, a zeneiség, a rendszer.

Mennyire marad érthető ennek a komplex univerzumnak a kivételése?

Mindig irtóztam attól, ami nálunk nagyon látványossá vált az elmúlt időben, hogy a kurátorok, kritikusok kényszeresen a narratívát keresik, és kevés energiát fordítanak a mögötte rejlő enigmára, ami nem más, mint a mű poézise. A költői köztöny. Már az Újlakban is tudatosan készítettünk jelentés-összezavarásokat, hogy megmutassuk, a primer értelmezési tartományon túl is van valami, és erre vezessük rá a befogadót. Azt hiszem, ez talán még mindig a legfontosabb.

a

◦
AZ
ÉV DESIGN
IRODÁJA
◦



9 méter belmagasság. A fűvesített tárgyalóba függőhídon át vezet az út. Alatta egy repülőgép modell szeli át a teret. A falon egy bicikli küllői közé szerelt óra ketyeg. A látszó téglafalak előtt az Austrian Airlines cateringes kocsijaiban sorakoznak a kávék bögrék. Az öntött beton padlón működő popcorn gép, csocsóasztal

és flipper gondoskodik az egykori műanyagfeldolgozó gyár új közönségének hangulatáról. Többek között ezt díjazta az iroda.hu zsűrije, amikor a LOFFICE és a Distinction csapatának ítélte a belsőépítészeti díjat. A hely, melyre egy ott dolgozó kolléga az állásinterjú után csak ennyit mondott: „Itt akarok dolgozni!”

WWW.LOFFICECOWORKING.COM



A TE KÉZJEGYED



LEGYEN ADÓD
1%-A A TE KÉZJEGYED!
ADÓSZÁM:
18173280-1-41

artmagazin  KULTURPART
WWW.KULTURPART.HU



MUCSI Emese

HUSZONEGYEDIK SZÁZADI BETONTABLÓ

A PANELHÁZTÓL A BETONÉKSZERIG

Magyarországon a Kádár-korszakban közel nyolcszázezer panellakás épült szovjet mintára, előregyártott vasbeton elemekből. A magyar lakosság közel egyötöde ma is ilyen háztömbökben él. Az életterek sajátos kialakítása miatt a lakókat számos közös élmény és inger érte. A körhintával kivert tejfogak, a porolónál kibontakozó kamaszkori liezonok és a tárolóból áradó friss Babetta-szag emléken a hatvanas-hetvenes évektől kezdve több generáció is osztozott. Sajnos ez a nosztalgiával átítatott sárm sem oldja a szürke tömbházak végtelenül lehangoló látványát, és nehezen szabadul a rég rásütött bélyegtől, miszerint a beton ronda.

A betonhoz mint anyaghoz fűződő általános viszonyt itthon leginkább az előző rendszer mementóiként kezelt panelházakhoz és a városi infrastruktúrához kapcsolódó esztétikai élmények határozzák meg. A szürke betondzsungel mint a városalakók alap-

élménye nehezen engedi az anyaghoz rögzült vélemények felülírását, pedig a beton a házgyári korszak óta folyamatosan fejlődik. Ma már számtalan változata hozzáférhető, a gipszhez hasonlóan sokféleképp képezhető, színében és textúrájában is szabadon alakítható. A zsalutechnológiai újításoknak, a különleges adalékszereknek, színezőanyagoknak és a kifinomult csiszolási eljárásoknak köszönhetően a beton már rég nemcsak építészeti anyag; készülhet belőle konyhapult, csillár, táska és ékszer is.

A magyarországi betonfejlesztés kortárs eredményei és a felhasználás új lehetőségei legutóbb az üvegbeton-szabadalom körüli sikerek és kellemetlenségek apropóján kaptak nagyobb nyilvánosságot. A Losonczi Áron fejlesztette LiTraCon mellett azonban még számos egyéb újítás elismertsége várta magára.

A betontéma iránti figyelem és érzékenység felkeltése nehéz feladat, mert a minket körülvevő épített környezet törté-

netéről – főként az elmúlt hatvan év örökségéről – kevés szó esik a közoktatásban és a mindennapi közbeszédben. A beton rehabilitálására törekvő kezdeményezések szerencsére mégsem tankönyvek gyártásával, hanem az anyag saját eszközeivel érvelnek annak értékei mellett. Egy-egy formabontó tárgy felmutatása vagy egy különleges helyszínen tett séta a legsikeresebb módja az előítéletek felülírásának.

Budapest belvárosában járva több ilyen szemléletváltoztató betontárggyal találkozhat a figyelmes sétáló. Az aszfalt szürkeségében és az évtizedes habarcsrétegek bugyraiban jól kivehető betontoldalékok lapulnak. A szlömösödő Király utca hézagoss díszburkolatába simuló betontócsa, a lyukacsos cementlépcsőkben végződő ereszcsonna, a Klauzál téri macskakőről ránk mosolygó pixelállat és a többi rendhagyó darab például a Szövetség'39 Művészeti Bázis, a BLOKK Építész Műhely és a Budapesti Aszfaltprojekt (BUPAP)



BETON [a korábbi DEPÓ] betonworkshop. Légy a része – Jedlicska Gergely kihelyezi a betongázköpőt. Budapest, 2013

ZÖLD TÉRKÉP [Király utca 15.], Oszetzky Dorina, Kőműves Márton, Salgó Eszter, Weichinger Sára, 2013 | készült a DEPÓ betonworkshopon



© Fotó: Szávetség 99



© Fotó: Jakab Renáta

BETON [a korábbi DEPÓ] betonworkshop. Németh Sára – Repiszky Eszter – Jakab Renáta: Kátyúk és úthibák újraértelmezése különböző textúrájú betonpocsolyákkal a Király utcában és környékén. Budapest, 2013



Az IVANKA Flaster betonburkolat esetében szinte teljesen felismerhetetlen az anyag, 2010



IVANKA betonhéjú bőrtáska a Concrete Genezis kapszulakollekcióból, 2013

közös betonworkshopján készültek. A két-hetes műhelymunka a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetemen meghirdetett BETON (korábban DEPÓ) kurzus gyakorlati részét képezte. A for-

makísérletekként létrehozott betonművek a járókelők figyelmét a reflektálatlanul használt közterek részleteire irányítják és egyszersmind a betonhoz rögzült általános képzetársítások ellenében hatnak.

Egy kültéri betonbútor, amennyiben jól funkcionál, szintén öregbítheti saját anyagának hírnevét. A játszótér-felújítások ellenére a rendszerváltás előtt kihelyezett pingpongasztalok, virágágyások és padok egy része még ma is masszívan áll. Piros, sárga és kék üllőkék százai korhadoznak szomorúan rendületlenül feszítő betonlábaikon. Az anyag tartóssága tehát nem újdonság. Az efféle betontárgyak térrendező erejével viszont jócskán lehet újat mutatni. Az Országbíró lakótelepen felállított Zigza padrendszer épp a közterületre helyezett bútorok közösségteremtő képességével operál. A VPI betonmanufaktúra az ülőalkalmatosságokat nemcsak szerelmespárokra kalibrálta: a bútorok

összeforgathatók, akár nagy létszámú beszélgetés helyszínét is képezhetik. A minden ízében beton tárgyakat olyan finom betonból öntötték, amely a gyártás során részletgazdag grafikák kialakítását is lehetővé tette. A padon megpihenők így a lakótömbök árnyékában üldögélve, szitakötők és levélmotívumok betonsziluettjeit tapogatva ismerhetik meg az anyagban rejlő új lehetőségeket.

Ma már azonban nemcsak az épített környezet kialakításánál, korrigálásánál vagy épp kritizálásánál alkalmaznak betont. Az IVANKA Factory csiszolt betonlappal záródó lakk borítéktáskái és finom betonhéjba csúsztatott bőrretiküljei szépek és meglepően könnyűek. A 2013-as kollekció táskái a saját városi létformáját büszkén vállaló és élvező nő szimbólumának is tekinthetők. Szokatlan anyagpárosításuknak és a beton rendhagyó megjelenésének köszönhetően igen erős szem-



A Zigza betonpad-rendszer grafikáját Fábry Katalin tervezte. A bútor 2013-ban Magyar Formatervezési Díjat nyert

léletformáló faktorról bírnak, mivel az építészeti ihletésű kiegészítők a hamvasszürke selyemfényű anyag és az elegáns, letisztult forma kombinálásával a beton legjobb tulajdonságait hangsúlyozzák.

A beton újfajta használata az alkalmazott iparművészetben persze nem előzmény nélküli. Az anyag innovatív felhasználásával már jó ideje kísérleteznek a terve-

zők itthon és külföldön is. Faludi Gabriella 2011-ben készítette el az első, üvegbeton kockát befoglaló ezüstgyűrűjét, amely rögtön az Iparművészeti Múzeum gyűjteményébe került. Az elismerés további lendületet adott Faludinak az Urban kollekció elkészítéséhez. A betongyűrűk megalkotásakor a tervező a két anyag fizikai ötvözése mellett az üvegbeton és az ezüst egyéb tu-

lajdonságainak összeillesztésére is törekedett. Az építészeti anyag és az ékszer közti logikai kapcsolatot az építőelemeket idéző geometrikus formák jelzik. Faludi azzal, hogy az ékkövek előkelő helyére illesztette a betont, nem feledtetni kívánta a városiakat ölelő betondzsungelt, hanem elfogadtatni, sőt divatba hozni. A beton ezzel az anyagminőségek legfelsőbb tartományába került.

© Fotó: Hevesi Norbert



Urban – Faludi Gabriella üvegszálás betonékszer-kollekciója, 2011

a

BETON

GONDOLKODJ KEMÉNYEN!

100 hallgató + **23** projekt + **10** konzulens + **2** helyszín + **1** kiállítás.

A BETON kurzus és workshop évről évre szaporodó brigádja küldetésének tekinti a mindannyiunkat körülvevő épített környezet ápolását. 2014-ben a BETON a köztéri projektek mellett saját műhelyt épít és kísérleti betontárgyakat készít, a táncoló betontól a betonszemüvegig. Akár neked, akár veled.

www.betonworkshop.hu

WINKLER Nóra

SÓVÁRGÓ NÁCIK A SÓBÁNYÁBAN

Kevés olyan szakasza van a művészet történetének, amit a politika hatalma oly mértékben dolgozott volna meg, mint tette azt a náci Németországban. A tisztogatás a német expresszionizmus „degeneráltnak” nyilvánításával kezdődött, a múzeumokból száműzött alkotások 1937-es müncheni kiállításával. A művekből áradó mentális és morális veszélyek miatt tizennyolc alatt be se engedtek nézőket, így is, ironikus módon az egyik leglátogatottabb anyag lett, kétmilliónál is többen látták. Ellenpontjaként az év nyarán nyílt a Nagy Né-



© Wikimedia Commons*

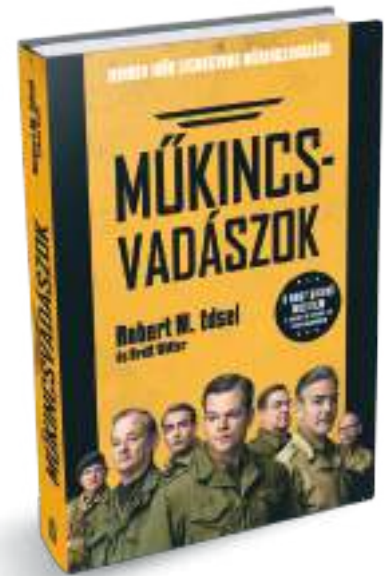
A haláltáborokból is ismert hatékonyság, csiszolt rendszer, szisztematikus rend. A holokauszt gazdasági mozgatórugói is világossá tevő képen a hatalmas merkersi bánya részlete, a zsákokban mai értéken többmilliárd dollárnyi készpénz, aranyrudak, ezüstök. A teherautókkal is átjárható bányában óriási festmény-raktár is működött



© Wikimedia Commons*

A szövetségesek által megszállt német területeken H. H. Davies kapitány egy SS tiszt lakásán ellenőrzi a Hollandiából ellopott festményeket

met Művészeti kiállítás, mely a Harmadik Birodalom esztétikai, intellektuális szuperhatalmát vágyta megmutatni. Hitlert személyesen is elragadta a műgyűjtés és múzeumépítés hevülete, régi mesterek képeiből tervezte Ausztriában létrehozni a Német Művészet Múzeumát. Az anyag összerakásához kézenfekvő megoldás volt a megszállt területek múzeumaiból, deportált zsidók gyűjteményéből elhozni a képeket. Heroikus történeteket ismerhetünk, például a Louvre-ról, ahol a csapatok érkezése előtt időben kimenekítették a műveket, üres folyosókon fekvő ráamákat hagyva az érkező náciknak. Amikor Párizsban lábujjhegyen igyekszünk a tömeg fölött szemrevételezni az üvegdoboza mögött temperált *Mona Lisát*, sose gondolnánk, szegény kép micsoda kalandok közt rejtőzködött valamelyik kastély pincéjében. Hitler és kisvártatva Göring is, művészettörténészeket és korrumpálható kereskedőket bérelt, hogy a legjobb műveket szállítsák nekik. Göring régi mesterekre utazott, Vermeer volt kiemelt kedvence, összebuherált elmélete mentén a nagy német festőt tisztelte benne. Han Van Meegeren, a század legnagyobb képhamisítója révén szenzációszámba menő eddig ismeretlen flamandok bukkantak fel, Göring pedig óriási összegért vette büszkén őket, hogy már csak a börtönben értesüljön róla: ember nem költött annyit hamisítványra, mint ő. Eközben Amerikában flanelinges, finom kezű művészettörténészek, kurátorok, művészek, a Metropolitan, a Brooklyn és a Fogg múzeum szakértői, akiknek a legközelebbi tapasztalása addig a háborúkról talán Goya Sortüze lehetett, létrehozták a Monuments Men csapatát. Minimális kiképzést azért kaptak, és elindultak Európába műkincset menteni. Közreműködésükkel az amerikai hadsereg '45 április–májusában több mint ötven rejtékhelyet fedett fel. A merkersi sóbányának például teherautókkal is átjárható útjai voltak a föld mélyén, rengeteg arany és Leonardo-, Tiziano-, Manet-,



Robert M. Edsel és Brett Witter: *Műkincsvadászok*
A normandiai partraszállás és a győzelem napja közti időszak története olvasmányosan, fotókkal, képekkel, a műkincsek mozgásának európai útvonalával, hivatalos iratokkal és feleségekhez címzett személyes magánlevelekkel. A fordulatos és heroikus küzdelem átfogó és teljes képe.
Libri Kiadó, 2014, 443 oldal. Fordította: Kelemen László

Raffaello-, Dürer-vásznak raktározódtak itt katonás rendben. Ennél is jobb válogatás lapult a Salzburg melletti hegyeknél, az altaussee-i sóbányában, Van Eyck genti oltárával és Michelangelo, Vermeer kifejezetten Hitlernek válogatott műveivel. Hogy semmiképp se juthassanak vissza a szövetségesekhez, a nácik robbanóanyaggal bástyázták körül a járatokba rejtett műkincseket, amiket aztán az amerikaiak hatástalanítottak, így tudunk ma ezekhez a műrekekhez zárandokolni különböző múzeumokba szerte a világon.

A George Clooney rendezte-főszerepelte, Berlinben debütált *Monuments Men* ebből a történetből született, a film értékelésére csak röviden, blogunkat idézve térünk ki (vö. keretes cikkünk).

Dübörög a *Monuments Men*, a műkincsvadászok történetét könyv alakban már magyarul is olvashatjuk, az Európában a Berlinále versenyprogramjában debütált film bemutatója körüli sajtómegjelenésekben a politikailag aktív és érzékeny, rendezőként azonban kevésbé nagyszerű George Clooney Tyimosenko arcával dekorált trikóban protestált az ukrán helyzet kapcsán. A műkincseket mentő amerikai speciális alakulat levéltári iratait Kádár Gábor történész, a Magyar Zsidó Levéltár kutatásvezetője is ismeri, Washingtonban végzett kutatásai révén. A magyar zsidóság deportálásáról és kifosztásáról társával, Vági Zoltánnal három könyvet – *Hullarablás*, *A végső döntés*, *Aranyvonat* – publikáló történészt a heroikus amerikai akció magyar szálairól kérdeztük.

Winkler Nóra: Amikor Amerikában a Monuments Men-aktákban kutattatok, önmagukért néztétek az iratokat vagy az esetleges magyar vonatkozásai miatt?

Kádár Gábor: A kilencvenes évek nemzetközi restitúciós és kárpótlási hulláma sok történész figyelmét a holokauszt gazdasági vetületeire irányította. Egyre többeket érdekelt, hogy a pénz milyen szerepet játszott a népiirtásban: mennyire motiválta a fő- és mellékszereplőket az anyagi haszonszerzés vágya – a műkincseket felhalmozó náci vezérkartól kezdve a szomszéd párnahuzatára pályázó ukrán vagy magyar falusi néniig, a rogyadozó nemzeti költségvetést zsidó vagyonból megszilárdítani kívánó kormányoktól kezdve a kitört aranyfogakat hazaküldő koncentrációs tábori őrig. A tudományos kutatások és a bíróságokon és diplomáciai csatornákon zajló jogi és diplomáciai tárgyalások kölcsönösen galvanizálták egymást. Mi így kerültünk többször is Washingtonba, ahol a titkosítás alól frissen feloldott, a restitúcióval kapcsolatos amerikai katonai és kormányzati anyagokat kutattunk. A szó szoros értelmében naponta oldották fel a dokumentumokat a titkosítás alól – szerdán nem tudtad, hogy csütörtökön éppen milyen, addig szigorúan titkos anyag landol az asztalodon.

Ezek eredményeit használtátok az Aranyvonatban?

Sok mindent felhasználtunk az ott kutattott anyagokból. Ami a Monuments, Fine Arts and Archives Programmal kapcsola-

tos ügyeket illeti, főleg két „Monuments (Wo)men” anyagaival, Ardelia Hall és Evelyn Tucker dokumentumaival foglalkoztunk.

Noha a Monuments Men már neve szerint is férfias csapat, volt e tevékenységnek pár meghatározó nőtagja, őket a Restitúció Három Gráciájaként említik. Nektek miért e két nő volt érdekes?

Hall és Tucker dolgoztak olyan területeken és tárgyakkal, amelyek a kutatásainkba vágtak. Kettőjük közül egyébként Ardelia volt a nagyobb volumen, nagyon sokat tett a restitúcióért. Tucker viszont közvetlenül is foglalkozott magyar tárgyakkal. Az Ausztriát megszálló amerikai csapatok kötelékében működött az Egyesült Államok Ausztriai Ellenőrzési Központja, amely a megszállás civil vonatkozásait irányította. Ebben számos divízió tevékenykedett, köztük a Restitúciós, Ki-
szolgáltatási és Reparációs Osztály. Ennek Műemlékügyi és Szépművészeti Részlegén dolgozott Evelyn Tucker. Ő volt az, aki 1947 novemberében egy salzburgi raktárban számos olyan festményt azonosított, amelyek magyar eredetűek voltak.

A washingtonihoz képest hogy zajlott a kutatás itthon? Ütköztetek nehézségekbe, kellett ügyeskedni, hogy hozzájussatok anyagokhoz? Maradtak itthon számotokra hozzáférhetetlen dokumentumok?

Ami a kutatási nehézségeket illeti, itthon merevebbek az adatvédelmi szabályok, mint Amerikában, de összességében nem

lehet oka panaszra a kutatóknak – különösen például Ukrajnával vagy Oroszországgal összehasonlítva. Persze vannak olyan speciális területek és dokumentumcsoportok, amelyek hozzáférhetetlenek. Mi is többször találkoztunk olyan iratokkal, amelyek még évtizedekig kutathatatlanok.

Mi volt a legmegdöbbentőbb felfedezéseitek e témában? Volt, amiben egész más volt addig a szakmai vélekedés?

Elsősorban az ún. magyar zsidó aranyvonattal kapcsolatos képet pontosítottuk – arra jutottunk, az amerikai hatóságok elég problematikusán bántak azokkal a javakkal, amelyeket a magyar állam



© Fotó: Christine Schmidt

Kádár Gábor történész, a téma nemzetközileg elismert kutató-szakértője

rabolt el a zsidóktól és amelyek aztán amerikai kézben kötöttek ki. Kisebb részüket ellopták, nagyobb részüket nem annak adták vissza, akinek kellett volna. Ugyanakkor európai szinten az aranyvonalat példája inkább a szabályt erősítő kivétel volt. Az amerikaiak, különösen ami a műkincseket illeti, nagyon sok mindent visszaadtak a tulajdonosoknak vagy örököseiknek. A nációk azért alakítottak speciális egységeket, hogy kifosszák Európát. A szovjetek azért, hogy visszavegyék, amit tőlük a nációk és szövetségeseik – például mi magyarok – a háborúban elvettek és kárpótolták magukat a veszteségeikért. Az amerikaiak pedig azért, hogy megvédjék az emberiség közös kulturális kincseit a pusztulástól. Ez vitathatatlan. Megdöbentő felfedezésekről nem igazán tudok beszámolni, de bizarr dokumentumok azért akadtak a kezünkbe szép számmal. Például egy háború után keletkezett irat, amelyben Horthy Miklós, Magyarország egykori kormányzója kérte vissza azt az amerikaiak kezére került, 40 méter hosszú, 15 személyes luxusjachtot, amelyet még 75. születésnapjára kapott szövetségétől, Adolf Hitlertől.

Amerikában is bukkantak fel zsidó tulajdonból elrabolt műtárgyak. Ez mennyire vizsgált kérdés?

Kutatók és jogászok is foglalkoznak a kérdéssel. Azt tudni kell, hogy ezek elsősorban nem a Monuments Men által megtalált javak, hanem olyan műtárgyak, amelyek magánkézből, műkereskedők és aukciósházak közvetítésével kerültek Amerikába. Rengeteg, zsidóktól elrabolt műtárgy lappang még, egyébként főleg nem is a tengeren túl, hanem Európában – múzeumokban, magángyűjteményekben, galériákban. Ezeket a következő években kell megtalálni – amiről eddig tudunk, az csak a jéghegy csúcsa.

Hogy látod, mik a restitúció felpörgésének fő okai? Milyen fejleményekre lehet számítani e kérdésben? Például a Herzog-per kimeneteleként.

A szakmában mindenki kíváncsian várja, hogy milyen eredménnyel zárul a kormány által tavaly tavasszal bejelentett felmérés az államnál letétbe helyezett kulturális javakról. Elvileg néhány hónapon belül tudni fogjuk, mit rejtenek a közgyűjtemények raktárai. A Herzog-per kimenetele szintén izgalmasnak ígérkezik...

Történész kutatónak lenni szakma, egy foglalkozás a sok másik választható mellett. És ahogy máshol, itt is van átlépés a munkavégzésből a privát életbe. Mégis, amikor például Washingtonban az íratárból leugrik az ember egy kávé tenni a sarokra, nem gyötri teljesen szét, amit aznap olvasott? A luxusjachtokról, deportált szomszédok széthordott párnahuzatairól, hullákból kitört aranyfogakról, életük kockáztatásával másokat bűntudatokról, megölt csecsemőkről, hősiesszen összefogó dánokról?

A holokauszt története – totális extremitása miatt – tűpontosan és kíméletlen részletességgel megmutatja, miből van az ember. Minden lehetséges helyzetet, pozitív és negatív példát felvonultat, minden árnyalatot, zónát meg- és bevilágít, mindenre kegyetlenül rákérdez. Ha Madách ma írta, biztos lenne egy lágerjelenete a Tragédiának. Természetesen érzelmileg gyakran nagyon megterhelő a holokauszttal foglalkozni, mégis egy sajátos utazás az emberi milyenség legmélyére.



© Wikimedia Commons

A napszemüvegben erős fotón George Clooney a Berlinálén épp a Műkincsvadászok sajtótájékoztatójáról lép ki.

George go home!

A blog.artmagazin.hu posztja

Jaj, miért kellett a Nespresso-reklámokban magán viccelődő meg az Oscar-gálák vörös szőnyegén önironikusan nyilatkozó George Clooneyt rendezni hagyni? Miért nem fogta valaki a kezét a vágósobában is, figyelj, George, itt már 60-nak tűnő 6 másodperccel hosszabban nézel együttérzően, mint kellene, úgyhogy nyisszantsuk ki ezeket a snitteket, meg azokat is, amiken igazgató a vintage Ray-Banedet. Ez az egész restitúciós boom nem arra van ám, hogy öregedő sztárok kiélhessék vonzódásukat a katonaruhás szerepjátékokhoz, mi lenne, ha a *Monuments Men*-ben inkább a szakértők és a forgatókönyvírók dolgoztak volna többet, és nem a sminkesek, fodrászok, bajusznyírók? És végül miért nem mondta valaki, hogy nem pont Michelangelo brugge-i Madonnájával kellene azt példázni, hogy akár emberleleteket is érdemes feláldozni a művészi szép oltárán? Michelangelót is elhagyta néha az ihlet. És nem csak egyszer. (t.k.)



© Wikimedia Commons

Michelangelo: Brugge-i Madonnája [Brugge, Miaszszonyunk templom]

Nők a klubban

Nem klasszikus szépségük tette Ardelia Hallt, Evelyn Tuckert és Rose Volland-t a Restitúció Három Gráciájává, hanem az elszántság, mellyel a sokszor ad hoc körülmények és relatíve kevés eszköz dacára is sikerült színvonalasan alakítaniuk a restitúció normáit és gyakorlatát. Mindhármuknak sajátos módszereik voltak, Ardelia és Evelyn egyszemélyes hadosztályként dolgoztak egy csak férfiakból álló mikrovilágban, Volland pedig kémeket is meghazudtoló játszmákkal jutott fontos információkhoz, munkásságát Franciaország a legmagasabb állami kitüntetéssel díjazta. Hall és Volland a háború előtt is múzeumi közegben mozgott, Hall az ókori Kína szakértőjeként kezdett Bostonban, később a Metropolitan múzeumban dolgozott, innen hívták '44-ben az amerikai államigazgatásba, egy kulturális ügyekkel foglalkozó irodához. Volland kurátorként tevékenykedett Párizsban, ahogy egy felettese nevezte, 'a Louvre kisegereként', majd a megszállás alatt a Jeu de Paume-ban kellett együttműködnie a náci fő ideológusának számító Alfred Rosenberggel, aki szisztematikusan gyűjtötte be a németek által kiszemelt műkincseket. Levelezéseik alapján úgy tűnik, Ardelia Hall volt a biztos bástya, a másik két nő gyakran fordult hozzá támogatásért, tanácsokért, erőért. Különösen Evelyn, aki Bécsben és Salzburgban gyakran került összetűzésbe az amerikai államaparátussal és konfliktusokba a Müncheni Központi Gyűjtőponttal. Ezek mind belejátszhattak abba, hogy egy idő után néha inkább az osztrák érdekeket tartotta szem előtt a hivatalos amerikai restitúciós politikával szemben. Bárhogyan is, e három nőnek elévülhetetlen érdemei vannak sok ezer oldalnyi műkincsrablásra, vizsgálatokra vonatkozó adat összeállításában és megszámlálhatatlan műkincs visszaszolgáltatásában. Későbbi generációk kutatói és történészei joggal térítenek eléjük jelképes vörös szőnyeget.



Rose Volland hősiességének emléktáblája egykori munkahelyén, a párizsi Jeu de Paume falán

© Wikimedia Commons*

* Wikimedia Commons. A képen ábrázolt kétdimenziós mű világszerte közkincs, mert a rá vonatkozó szerzői jogok lejártak. Ez a helyzet az olyan országokban, ahol a szerzői jog a szerző életében és a halála után hetven évig illeti meg a jogtulajdonost – ilyen például az Egyesült Államok (lásd Bridgeman Art Library v. Corel Corp.), Németország és Magyarország is.



Ragyogó kedvezmények egész évben!

Mennyit költesz könyvre egy évben? És színházra? Mozira? Belépőkre? És mennyi annak a 20 százaléka?

Számolj utána bátran! A Magyar Narancsolvasókártyával több ezer forintot spórolhatsz kedvenc helyeiden. Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

Ha most 10 230 forint kedvezménnyel* 19 860 forintért megrendeled a Magyar Narancsot, 20 százalék kedvezményre jogosító „Olvasókártya” az ajándék!

* Az áruspéldányhoz képest.



magyarnarancs.hu/elofizetes

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezményt nyújt:

A38 Hajó • Bethlen Téri Színház • Cirko-Gejzír • Fonó Budai Zeneház • Írók Boltja • Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház • Katona József Színház és Kamra • Ludwig Múzeum • Nemzeti Táncszínház • Örkény Színház • Petőfi Irodalmi Múzeum • Szkéné Színház • Trafó • Tuza Antikvárium • MODEM (Debrecen) • Apolló mozi (Pécs) • Zsolnay Örökségkezelő (Pécs)

10% kedvezmény: Tranzit Art Café

7% kedvezmény: Lira Könyvesboltok

MAGYAR NARANCs

GRÉCZI Emőke

MENEKÜLŐ MÚZSA?

AVAGY MIÉRT NINCS SZÁNTÓ PIROSKA-MŰ A BÁLINT ENDRE-KIÁLLÍTÁSON?

Szántó Piroska életművének megítélése ma még enyhén szólva is ellentmondásos.

De hogyhogy a tehetséges, öntudatos és nagyszájú Vaszary-tanítványból nem lett elismertebb művész? Miért szakadt meg a kapcsolata régi barátaival? Anélkül, hogy állást foglalnánk akár művészi, akár személyes kérdésekben, nézzük, milyen magánéleti szál húzódik a háttérben. Pár évtized múlva úgyszólván kiderül, tényleg elmenekült-e Szántó Piroska múzsája, és ha igen, valóban a férj, Vas István miatt?

Szántó Piroska egyszerre volt festő, illusztrátor, író, írófeleség és nagy mesélő, de – kritikusai szerint – egyik sem igazán. Határtalan műveltsége és intelligenciája egyszerre frusztrálta és nyűgözte le környezetét. Kegyetlen őszintesége egyszerre volt szórakoztató és zavarba ejtő. Vajda Lajos köréből indult, az Európai Iskola rendes tagjaként folytatta, aztán karrierje egészen más irányt vett,

úgy tűnik, egy szerelemnek köszönhetően, amit a többiek sosem tudtak neki megbocsátani.

„Műveltségnek, szellemességnek, durvaságnak és mélyről felbugyborékoló kedélynek ez a szokatlan vegyülete talán akaratlanul, de ellenállhatatlanul magára vonta a figyelmet – legalábbis az enyémet” – írta Vas István közel negyven évvel azután (*Azután* című életrajzi regényében), hogy 1940 Péter-

Pál napján a Szentendrére tartó hajón megismerkedett Szántó Piroskával, aki mintegy kilenc évvel később valóban élete párja lett. Társaságukban volt akkor Korniss Dezső, Vas barátja Kassák köréből, és Szántó Anna, Piroska nővére, Korniss menyasszonya.

Szántó Piroska addigra már túl volt egy veréssel „színezett” letartóztatáson, börtönön és egy peren, ahol József Attila (a harminckettedik rendű vádlott) mellett ült a tárgyaláson, harmincnegyedik rendű vádlottként. Túl volt egy rövid stúdiumon az Iparművészeti Iskolán, majd egy nem sokkal hosszabban a Képzőművészeti, Szőnyi osztályában, ahonnan a „mozgalomban” végzett tevékenysége miatt csapták ki, és Vaszary magánóráin, ahol a többiek, a későbbi barátok is kikötöttek. Túl volt egy balul sikerült szerelmen Beck András szobrásszal (szintén vádlott), majd egy kétéves házasságon a textil-nagykereskedő és amatőr fotóművész Seiden Gusztávval, aki mellett legfeljebb hobbiból festhetett, még ha övé is volt a legpazarabb műterem és a legnagyobb festékkészlet az egész baráti körből.



Szántó Piroska [jobbra] és Hekepek Erzsébet – barátok a mozgalomból és a műhelyből



Szántó Piroska [1913–1999]:
Gyümölcs-csendélet, 39.5 × 31 cm, olaj, papír

Mert ekkor már barátja volt Bálint Endre, akire az Iparművészeti Iskolán volt „erős hatással”, ahogy Bálint írja önéletrajzában (Barta Éva szerint Bálint egyszerűen beleszeretett), Vajda Lajos, akihez Bálint vitte ki Szentendrére, Barta Éva Szőnyi óráiról, Fekete Nagy Béla, Sugár Andor és Dési Huber felesége, Stefike a Szocialista Képzőművészek Csoportjából és persze Korniss, aki pedig a nővérét vette feleségül.

Szántó Piroska ahhoz a csapathoz tartozott, amelyik egyértelműen Vajda Lajos követőjének vallotta magát, „képei mindig megőriznek valamennyit az élmény eredendő érzékletességéből; motívumai ugyan a valósághoz tapadnak, de szüntelenül mitizálja őket a maga profán-játékos módján” – írja a negyvenes években készült műveiről György Péter és Pataki Gábor. Emellett a Barta Éva-féle Henger utcai – eredetileg porcelángomb-, később menlevél-készítő – műhely három alapítójának egyike volt: Barta Éva formázta a gombokat, Szántó Piroska festette, Fekete Nagy Béla pedig kiégette az általa megtervezett és kivitelezett kemencében. Az anyagi szempontból egyre jobban működő műhely bővülő csapatába tartozott Csömör József, a radikális, de éppen csak induló költő, aki ebben az időben Piroska barátja, a társaság egyik kedvelt figurája. Tehát ebbe a körbe érkezett meg Vas

Virágok hatalma, 1962, olaj, vászon, 60 × 100 cm, jelzet: Szántó P. 962.



István, a magukat hithű kommunistának (vagy szocdemnek) valló művészek közé, így a magánéleti „gubanc” mellett az úri középosztályból hozott allűröket sem nézték jó szemmel az alkalmi szobákban, rettetes társbérletekben élő, pártutasításra szórólápokat terjesztő, az OMIKE-menza ingyen vagy filléres kosztján tengődő festők. Noha korábban mindketten tettek kísérletet arra, hogy a származásukhoz képest osztályt ugorjanak: a paraszti származású, mindkét szülője által elhagyott Szántó Piroska (anyja öngyilkos lett, miután a férje magára hagyta három gyermekével) a Seiden Gusztávval kötött házassággal, Vas István pedig a Kassák-körhöz való csatlakozással és Kassák nevelt lányával, Nagy Etel mozgásművésszel kötött házasságával. Ahogy Piroskának nem állt jól a dáma szerep, úgy Vast is kidobta magából a Kassák-kör. Ez a találkozás azonban nagyobb hatású, kapcsolatuk pedig erősebb volt minden addiginál, és bár a zsidóüldözés miatt Piroska a Nyergesújfalu közelében lévő Bajótra került (Nagy Etel, majd Korniss testvére, Korniss Irén papírjaival), Vast pedig többször behívták munkaszolgálatra, ráadásul mindkettőjüknek volt másik kapcsolat az életében, amint alkalmuk adódott, újra és újra találkoztak. A visszaemlékezésekben Szántó Piroska finomabban és kicsit a valóságot szépítő módon, Barta Éva és Vas István

keményebben fogalmazza meg a művész-csoporttal való szakítás és a műhelyből való távozás körülményeit, amelynek oka egyértelműen az volt, hogy Vas Istvánt utálták a többiek. Amikor a műhely hamis menleveleket készített, Piroska már egy lámpaernyőüzemben dolgozott, majd már ott sem, bár ő évtizedekkel később úgy írja önéletrajzi novelláiban, hogy mindvégig részt vett „Kamilla” műhelyének munkájában – ezzel Barta Évából a hetvenes években komoly és életre szóló haragot váltva ki.

Az ostrom hónapjaiban Szántó Piroska hamis papírokkal, árja (Korniss) párja nővérével és egy nyilas funkcionáriussal Aczél Pannónia utcai lakásában húzódott meg, Vas pedig Ottlik Gézánál bujkált, miközben Passuth László lakcímére küldözgették egymásnak a leveleket.

Kérdés persze, hogy Szántó Piroska 1945 után hogyan lett mégis tagja az Európai Iskolának, ha a többiek nehezteltek rá? A háború végnapjaiban a sebtiben megalakult Képzőművészek Szakszervezete (Dési Huber Stefike vezetésével) összeszedte a baloldali művészeket, igyekezett megrendelést, műtermet és anyagot biztosítani számukra, de étellel is ellátta a jobbára hajléktalan és munkanélküli túlélőket. Szántó Piroskánál olvashatjuk, hogy hogyan keveredett az irodába Sikuta Gusztávval, ahol Ferenczy Béni állított ki

orosz nyelvű papírokat a művészeknek, hogy legalább igazolni tudják magukat. Aztán ott volt Schubert Ernő műterme, ahol ugyancsak összegyűltek a Szocialista Képzőművészek Csoportjában vagy annak közelében valaha megfordult festők, így Anna Margit, Bán Béla és Szántó Piroska is, hogy transzparenszeket készítsenek, zászlókat fessenek az újjáalakuló mozgalom számára. Ezekben a körökben elkezdődött a beszélgetés egy formális művészcsoport megalakításáról, volt szó Rippl-Rónai Körrel is, végül több ilyen eszmecsere nyomán jött létre az Európai Iskola. Gegesi Kiss Pál egy vele készült interjúban utalt is arra, hogy a tapogatózó megbeszélések egyik színhelye Szántó Piroska lakása volt, a Visegrádi utcában.

Vas István úgy volt ekkor a képben, hogy éppen nem igazán. Csömör József az orosz frontról hazatérve még a miskolci kórházban elhunyt, ám Szántó Piroska hiába vált függetlenné, Vas a háború után rögtön feleségül vette korábbi barátnőjét és megmentőjét, Kutny Magdolna Máriát, még ha ezt inkább hálából, mint szerelemből tette is. Gyakorlatilag emiatt tudott Szántó Piroska az Európai Iskola 1948-ig tartó működése alatt mindvégig aktívan részt venni a kör munkájában: 1946 augusztusában egyéni kiállítása volt (az első életében, de ez a tagság nagy részére igaz volt) és kiállított minden csoportkiállí-

Szántó Piroska: *Szobában*, 1941, akvarell, papír, 24 × 31 cm



táson. 1948 márciusában került elő újra Vas István, ekkor már szándékai szerint véglegesen, és tényleg, most már együtt maradtak. Ezzel párhuzamosan pedig újra elmérgesedett a viszony Bálinték és Szántó Piroska között. Noha Piroska sem volt hajlandó szocreált festeni, de megélt az illusztrálásból és férje kiadói állásából – ez utóbbi számos támadási felületet adott, ahogy erről a Szántó Piroska-hagyatékban fennmaradt, Bálintnak írt levél is tanúskodik: Bálint előtte azzal vádolta Vast, hogy 1956-ban nem állt ki a forradalomért, és már korábban is hallgatott, megalkudott, az erre írt reakcióban Piroska mélységes csalódását fejezte ki, felemlgetve, hogy ők mindent megtettek a művészekért Aczél-nál.

A konfliktusok egy másik indítéka a művészek Aczélhoz fűződő kapcsolata volt. A Kádár-rendszer első számú kultúrpolitikusát még szavalóművészként ismerték meg a szentendrei fiatalok, illetve Bálint még korábban, a zsidó árvaházból. Aczél kapcsolata gyakorlatilag mindenkiel megmaradt a későbbiekben, emiatt kérhettek a művészek útlevelet, kiállítási lehetőséget, műtermet, lakást, védelmet a túlbuzgó intézményvezetők, helyi pártfunkcionáriusok ellen. A művészek (és leszármazottaik) mind elismerték, hogy a nexus fennmaradását apróbb-nagyobb ajándékokkal, üdvözlőlappal

is segítették, amin szégyellnivaló nem volt, hiszen azonos nemzedékhez tartozó emberekről, közös gyökerekről beszélhetünk, ami azokból az évekből datálódott, amikor még Aczél (Appel) küzdött meg azért, hogy a bohém művészcsoport befogadja. Ugyanakkor többségük még 1956 után sem volt a rendszer kegyeltje, az időnként adódó kiállítások és a mindenkinek jutó kismonográfia mellett mégiscsak ellenzékieknek számítottak és nem tartoztak sem Aczél szorosabb baráti köréhez, sem az általa preferált művészek (Borsostól Kovács Margitig) közé. Kérni kérhettek, időnként kaptak is, de módjával, elég csak megnézni Bálint, Korniss, Vajda Júlia és a többiek lakás- és műteremviszonyait (lásd előző számunkat, *Artmagazin* 2014/1). Szántó Piroska, pontosabban Szántó Piroskáék kivételnek számítottak, hiszen az irodalommal – a képzőművészettel ellentétben – mindig is szorosabb kapcsolatot ápoló Aczél jobban szót értett Vassal (és viszont), Szántó Piroskának pedig az életét mentette meg azzal, hogy a vészkorszakban Pannónia utcai lakását a Szántó lányok rendelkezésére bocsátotta. (Vas *Azután* című regényében a folyton szervezkedő, jóindulatú színész, Alapi alakjában jelenik meg Aczél.) Szántó Piroska itt-ott a valóságot kissé torzító visszaemlékezései (eltúlzott „költői szabadsága”, ahogy Barta Éva fo-

© Szombathelyi Képtár



A Vashegyi Krisztus, 1968, olaj, vászon, 100 × 60 cm
Jelzet: Szántó Piroska 1969

Szántó Piroska: *Vas Istvánnal Toszkánában*, 1968, ceruza, papír, 36 × 24 cm



galmaz egy felháborodott levélben) mellett ez a többiekénél szorosabb politikai kapcsolat sem váltotta ki Bálinték jóindulatát, és mivel ők egymással szorosabb vagy lazább, de barátságban maradtak, az indulatok nyilván felerősítették egymást. (Szántó Piroska a kilencvenes évek közepén e sorok írójának is elismerte, hogy Aczél volt az egyik legjobb barátja.)

Vasék Gróza Péter rakparti lakása és szentendrei háza írók, költők szalonjává vált, fáradalmaikat pedig leginkább az írók alkotóházában, Szigligeten pihenték ki. Mindeközben Szántó Piroska elvesztette művészbarátait, a köztudatban festető illusztrátorrá, költő műsájává és végül íróvá vált. Hogy boldog volt-e ezzel? Alig-

ha, bár kétségtelen, hogy kapcsolata Vas Istvánnal kiállta az idők próbáját. De hogy mennyit veszített festőként ezzel a szerelemmel, és mennyit küzdött azért, hogy mindezek ellenére Bálint, Anna Margit, Korniss rangjára emelkedjen, arról bőven található adalék még feldolgozásra váró, Szombathelyre került hagyatékában.



„Se kedvem, se időm a naplóíráshoz azért jövök ilyenkor csak hozzá.
Tán abba is fogom hagyni. Nem nekem való dolog az írás, nem tudok
én írni. Tanulni se tudok. Nem is lesz belőlem semmi tudom előre.
Te nagy talentum amit én magamban képzeltem...”

Január 14. Vasárnap. [1900]*

FÁY Miklós

A MARHA KÖZÖTTÜNK

Csöng a telefon a Petőfi Irodalmi Múzeumban. Tessék fölvenni, biztat a terem őrnője, hát teszem, ami a kötelességem, noha tudom előre, ki fog beleszólni, és azt is, mit fog mondani, nem volt még a hangrögzítés olyan mindennapos dolog Magyarországon, hogy nagyon széles lehetne a választék.

– Halló, itt Karinthy Frigyes, magyar költő.

Legfeljebb azt mondhatnám, hogy már te is kezded, ne gyere már ezzel, nem vagy költő, de nem vagy semmivel alábbvaló, Karinthy Frigyes, magyar micsoda is? Humorista. Ezt biztosan tudta magáról, van egy olyan elbeszélése, amelyben az időgéppel előreutazik, és bemegy valaki helyett érettségizni az I. világháborúból. Persze nem tud semmit, hiszen a kortársak soha nem tudnak semmit, ami van, széthull darabokra, de megkapja a mentőkérdést, ki volt a korszak legismertebb, legszeretettebb és legsikeresebb humoristája. Karinthy Frigyes, vágja rá, mire az érettségi biztos tájékozva kirúgja, idejön és blöfföl, bemondd itt egy nevet, amit még soha senki nem hallott, szégyellje magát.

Persze ilyen viccet csak az tud mondani, aki tudja, hogy na, ez nem fordulhat elő. Arra azért kíváncsi volnék, sejtette-e Karinthy, hogy humorban és népszerűségben lesz, aki megszorította, és Rejtő Jenő elismertsége, maradandósága és közkeletveltsége megközelíti majd az övét.

Visszatérve a kiindulási ponthoz: ki volt Karinthy? Mert attól, hogy ő költőnek mondta magát, és mert valóban maradtak utána versek, a kérdés még nem dőlt el. Az ember szereti a *Pitypang* erotikáját, az *Előszó* csodálatos szállóigéjét, de az utóbbi mégis bele van szorulva valami kosztolányizmusba, Ady-vitatkozásba. Mint a jó parodista, aki addig-addig parodizált, míg elfelejtette a saját hangját, mert megszűnik a lénye, amint nem kell utánoznia senkit.

Persze ez csak a költő Karinthyra vonatkozik, az ő lénye egyébként nagyon is élő, eleven, erről szól a kiállítás. A gyerekről, aki írja a naplóját, lelkesedik Madáchért, de már másnap odaírja a lelkendező bejegyzése alá, hogy hízza hízzál. Gimnazista, csúnya gyerek, lázas szemekkel, érzékiségről árulkodó szájjal, sokat küszködhetett. És amíg erre gondolunk, elfelejtjük, hogy mi is sokat küszködtünk, mindenki sokat küszködik, leszámítva az angyalarcú Hans Hanseneket, akikkel valahogy mégse szeretnénk cserélni.

Elpocsékolta a tehetségét, mondják Karinthyra, és talán néha maga is így gondolta, főleg, amikor magyar költőnek nevezte magát, pedig nem tudnám megmondani, mit is kellett volna csinálnia, mi lett volna nem pocsékolás. Mérhetetlen mennyiségű betű maradt utána, és ma már csak egészen ostoba irodalmárok képzelik azt,

hogy ha a sok betű egy kötetben van, az önmagában is értékesebb, mint újságpíron, rövidebb történetekben, villanásokban, jelenetekben, bohózatokban és bohóságokban, tárcákban, krokikban, ma már elfelejtett műfajokban. *Számadás a tálentomról*, ez a kiállítás címe, és a mai néző azt érzi csak, ha tényleg valahol számon kérnek, Karinthynek igazán könnyű dolga van, ennél többet senki nem dolgozhatott, ennél hálásabb senki nem lehetett a tehetségért. Közben, mindezzel párhuzamosan mégis marad az eltékozt tehetség mítosza, hogy ezek szépen mérgezték egymást Kosztolányival, életmódra váltották az adottságaikat, nagy regények helyett novellákban éltek ki magukat. Nekem úgy tűnik, csak azért, mert mindannyiunknak szükségünk van példaképre. Tekintve, hogy nem vagyunk tehetségesek, de ezt mégsem vallhatjuk be, inkább úgy tekintünk magunkra, mint késő Karinthy-epigonokra, akik jobban szeretik az életet a művészetnél, szívesebben üldögélnek a kávéházban, mint az íróasztal mellett, pocsékolják nem létező adottságaikat, amint Karinthy a maga nagyon is valóságos tehetségét. Mese habbal, de az utókorát tényleg nem az ember választja meg.

Karinthy Frigyes, magyar próféta? Nem úgy, hogy a magyarság ügyének nagy lát-noka lett volna, de mint aki előre megsej-

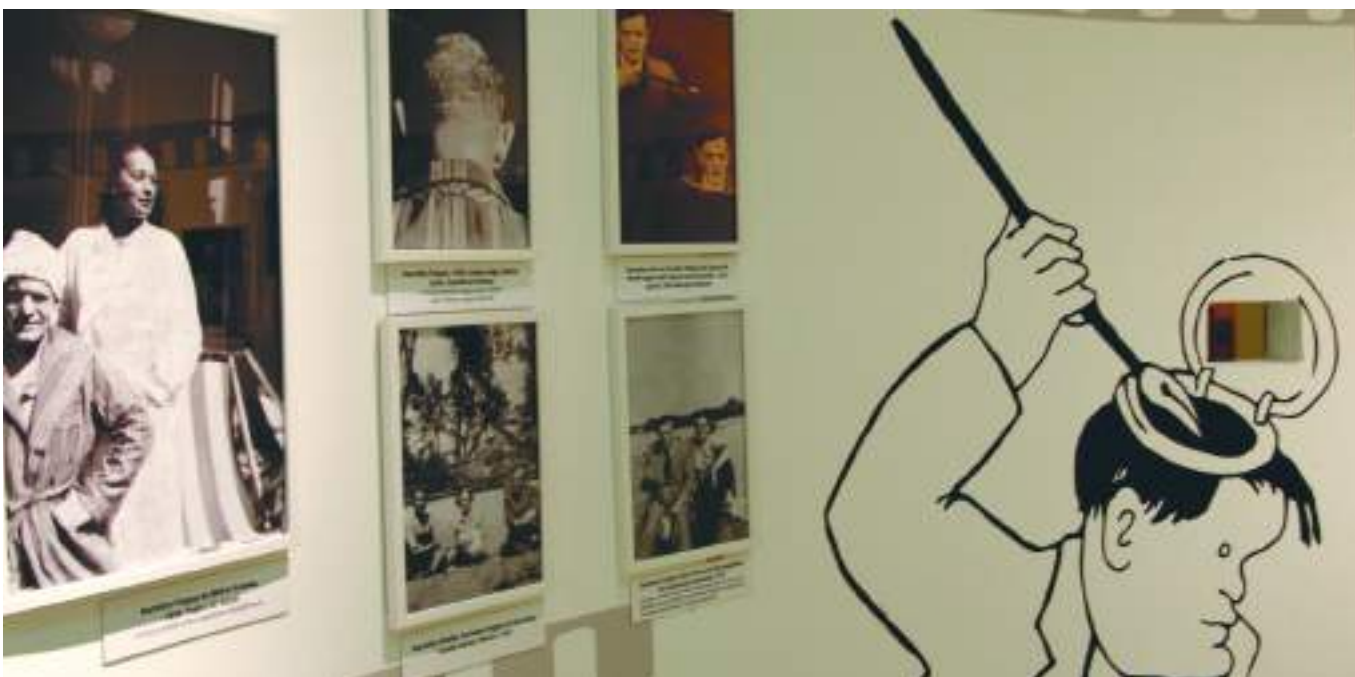
*Részlet Karinthy Frigyes gyerekkori naplójából

Kiállítás enteriőr, amely a *Tanár úr kérem* és a gyerekkori naplók világát idézi

© PIM © Fotó: Gál Csaba



© PIM © Fotó: Gál Csaba



Kiállítás enteriőr, Karinthy agytumorát 1936-ban diagnosztizálták, a fotók a műtét előtt és a lábadozás idején készültek



Herbert Olivecrona [1891–1980] svéd professzor, agysebész, jégkorongjátékos. Mögötte páciense, Karinthy Frigyes mosolyog [korabeli újságfotó]

© PIM © Fotó: Gál Csaba



Karinthy röntgenképe és lázlapja mellett a korabeli agysebészeti eszközök



© Petőfi Irodalmi Múzeum

Rippl-Rónai József: Karinthy Frigyes arcképe, 1925, pasztell, papír, 51,5 × 41 cm

tette legalább önmaga sorsát. Amit mindig idézni szokás, az a feljegyzés az első feleség, Judik Etel halála után, hogy úgy érzi, mintha daganat képződött volna az agyában. Ami csak azért rejtélyes, mert nem képződött daganat akkor még az agyában, akkor még nem. A másik emlegetett történet (erre itt is utalnak a kiállításon) a *Cipőcsokor* című novella, amelyben valaki meg akarja kötni a cipőjét (hogy egészen pontosak legyünk, egy asszony cipőjét), és miközben lehajol, agyvérzést kap, és meghal. Így halt ki a családom – ez a novella vége. Ha a család nem is, Karinthy valóban így halt meg, Siófokon, 1938 augusztusának végén. Gyors halál, remélem, még megijedni sem volt ideje. Kétévtényi időt kapott a stockholmi operáció után.

Talán ha a két évből tíz lehetett volna, most egy egészen más Karinthyról beszélhetnénk, aki a háború és üldözés borzalmait meg tudta írni. Ha a két év nem volna, akkor is egy másik Karinthyról beszélhetnénk, mert hiányozna az életműből az *Utazás a koponyám körül*, itt a kiállításon pedig hiányozna a fénykép Herbert Olivecronáról, aki éppen Budapestre látogat, mosolyog, mögötte pedig, mint öreg kisfiú, ott áll Karinthy. Egy pillanatra

összezaggyválódik a világ, a két világ, valóság és művészet. Olivecrona mitikus figura, a 20. századi irodalom nagy orvos alakjainak egyike, nem is tudok sok hozzá fogható mondani, talán csak Behrens professzort a Varázshegyről, és ebben a minőségben ő a gyermek, a teremtmény, Karinthy tollának gyümölcse. De közben mégis volt egy valóság is, amelyben ő a higgadt, biztos kezű sebész, aki benyúl a felnyitott agyba, szikével körbevágja a daganatot, eltávolítja, megment, épségben visszaszolgáltat, megajándékoz egy nemzetet egy újabb regénnyel. Meg ami még ebből lett és lesz, legalábbis egy filmmel. A fényképet megnézve jön rá az ember, hogy Olivecrona élt, fent van a wikipédián, csöndes irigységgel végeztük el a műveleteket: csak négy évvel volt fiatalabb Karinthy-nál, és negyvenkét évvel élte túl. Halála után díjat neveztek el róla, és 1993-ban az Olivecrona-díjat egy magyar idegsebész, Pásztor Emil profesz-szor nyerte el.

Ki volt Karinthy? Egész Budapest, pestiek közt egy budai, budaiak közt egy pesti, itt született, ott élt, a róla elnevezett úton, nem is olyan messze a róla elnevezett színháztól, valami városi lény, aki olyan for-

dulatokat használ, hogy alászolgálja meg kérem szépen, olyan szavakat nem enged elveszni, mint guargumi és lénia. Az ember könnyen menekülne a nagyokhoz, határozzák meg ők, ki volt. Kosztolányi azt mondta: ez a marha volt köztünk az egyetlen zseni. Kicsit azért kételkedem Kosztolányi őszinteségében, lehet, hogy csak azért mondta, hogy azt feleljék neki, dehogy az egyetlen. Azt mondom, amit ők nem sejtettek: hogy lesz egyszer róla egy kiállítás, mikor meghalt már hetvenhat éve, és ott vannak az írásai a falon. Az emberek olvassák és nevetnek közben. Számadás a tálentumról.

Számadás a tálentumról – Karinthy Frigyes-émlékiállítás. Petőfi Irodalmi Múzeum, 2014. május 31-ig

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

B | BRAUN
SHARING EXPERTISE

TEA ÉS MORFIUM

SZIKRA Renáta

Az impresszionisták tisztességes státuszban lévő hölgyei (anya, nővér, lánygyermek stb.) mintha mindig a napos oldalon járnának. Habos ruhájukra, rózsás arcukra zöld lombok vagy színes napernyők reflexei vetülnek. A délelőtti korzó vagy délutáni tea gondtalansága azonban csak az érem egyik oldala. Toulouse-Lautrec, Degas és a többiek a társadalom peremén élő nők világát is hátborzongató őszinteséggel, sőt alkalomadtán ugyanazzal a pusztá látványra fókuszáló közönnyel ábrázolták,

mint egy virágzó cseresznyeágot. A Los Angeles-i Hammer Museum új kiállításán sok olyan mű akad, amely a századfordulón élt (és nemcsak rossz hírű) párizsi nők titkos életébe enged bepillantást, amikor sötét szobák mélyére, a fájdalom és az örület világába kalauzol. A 19. sz.-i London és Párizs köztudottan a morfinisták Mekkája volt, ahol az ópíátok fogyasztását még nem tiltotta törvény. Londont a gyarmatbirodalom (különösen India) látta el a tea mellett akkortájt a legnagyobb mennyiségben im-

portált élvezeti cikkel. Háborúzni is a tea és az ópium miatt volt érdemes. A kontinensen először Párizs hódolt be a mámor-nak, a 20. sz. elején több mint ezer ópiumbarlang működött a francia fővárosban, melyeket éppúgy kínai bevándorlók működtettek, mint New Yorkban vagy Los Angelesben, bár ott inkább az ópiumevés szokása volt elterjedtebb. Köztudott, hogy Coleridge – aki függő volt – ópiummáorban írta a *Kubla kánt*, de az angol romantikusok, Byron, Shelley, Keats is éltek a bódító szerrel. A preraffaelita festők műsaja, D. G. Rossetti felesége, a szép Elizabeth Siddal is laudánumtúladagolásban halt meg. De az ópium nem volt sem a bohémek, sem a gazdagok kiváltsága (bár Viktória királynő is ezzel kúrálta menstruációs görcseit és gyermekágyi depresszióját). Az aszpirin feltalálása előtt (1899) ugyanis az ópium volt a fájdalomcsillapítás szinte egyetlen hatásos és orvos által előírt kezelési módja, melyet többnyire laudánumcseppek formájában (10% ópium, 90% alkohol némi ízesítéssel) a csecsemőktől az aggo-kig mindenki, de különösen a titokzatos bajoktól gyötört nők fogyasztottak. Epilepsziától az asztmáig, görcsös köhögéstől a vérhasig mindenre alkalmazták, mivel eleve kevés hatékony gyógyszer állt rendelkezésre. A nyugtalan, éhes vagy fogzó csecsemők mákonnyal való csillapításába is sok gyerek halt bele, és nem feltétlen a túladagolásba, hanem mert aluszékony-ságuk és étvágytalanságuk miatt gyakorlatilag éhen haltak. A fáradtságot, éhséget, tüdőbajosok görcsös köhögését mérséklő szer ráadásul könnyű mámort ígér, de gyöttrő vágyat kelt. Kevés szó esik róla, de tisztos családanyak és utcanők közül is legalább annyian váltak laudánum- vagy morfiumpfűgővé, mint az ópiumbarlangokat látogató erősebb nem tagjai. A dekoratív szecessziós plakátjairól híres Eugène Grasset önmagát belövő, eltorzult arcú fiatal lányról készített portréja azért sokkoló, mert ebből kiderül, hogy a szecesszió éteri alakjai is hús-vér nők voltak.

Tea és morfiom. Párizsi nők 1880–1914 között. Válogatás az Elisabeth Dean Collection & UCLA Grunwald Center for the Graphic Arts gyűjteményéből. The Hammer Museum, Los Angeles, 2014. május 18-ig

© Fotó: Brian Forrest



Victor Emile Prouvé: *Ópium*, 1894. színes litográfia, 61,9 × 43,2 cm | UCLA Grunwald Center for the Graphic Arts gyűjteménye, Hammer Museum. Elisabeth Dean ajándéka

Tiszta morfiomot 1806-ban állított elő először Sertürner német gyógyszerész az ópiumból, mely erős fájdalomcsillapító és altató hatása miatt Morpheusz, az álom istene után kapta a nevét. Prouvé képén a Morpheusz karjaiba hanyatló nőalakot a mák virága és levelei fogják körül

© Fotó: Brian Forrest



Eugène Grasset: *La Morphinomane* [Morfiumfüggő], 1897
Színes litográfia, 57,2 × 42,9 cm | UCLA Grunwald Center for the Graphic Arts gyűjteménye, Hammer Museum. Elisabeth Dean ajándéka

Topor Tünde

CIAO CARAVAGGIO!

Nemrégiben zárt a Szépművészeti Múzeum egyik legnagyobb merítésű kiállítása, az itáliai barokkot a múzeum anyagára is támaszkodva bemutató *Caravaggiótól Canalettóig* című tárlat, amely a 17. és 18. század, a seicento és a settecento festészetét, vagyis – a címben szereplő, ismerősebben csengő megfogalmazás szerint – a barokkot és a rokokót mutatta be több mint 100 művész 141 műalkotásán keresztül. A kiállítás fedezete, aranyalapja most is a Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának nemzetközileg is nagyra becsült olasz festészeti gyűjteménye volt, amiből a kiállításon 35 főmű szerepelt, 2 festményt magyarországi magángyűjtő, 104 remekművet pedig Európa és az Amerikai Egyesült Államok közel 70 múzeuma, intézménye, galériája és magángyűjtője bocsátotta a múzeum rendelkezésére. Miért bánunk mostohán a barokkal, honnan erednek az ellenérzések, mi a különbség a barokk és az itáliai barokk között, mi különbözteti meg egymástól az egyes itáliai iskolákat, milyen festői trükkökkel élnek a barokk festők, milyen újításokat hozott az elődökhöz képest Caravaggio?

Ezekről beszél Dobos Zsuzsa, a kiállítás kurátora.

És egy Gucci táskáról.





a

Topor Tünde: A barokk nem a legnépszerűbb korszak, a közönség sem rajong érte (bár akik látták ezt a kiállítást, azok biztos jelentős javulásról tudnának beszámolni a barokkhoz fűződő viszonyukban), a kutatók sem tapossák egymás lábát, te hogyhogy ezzel kezdtél foglalkozni?

Dobos Zsuzsa: Már az egyetemen kiszemeltem magamnak a korszakot, bár először én is inkább a reneszánsz felé akartam elindulni, de amikor utolsó éves hallgatóként idekerültem a Szépművészeti Múzeumba négyórás állásba, akkor láttam, hogy a reneszánsz kutatás már eléggé le van fedve, hiszen Tátrai Vilmos akkor már jó ideje itt dolgozott. Az itáliai barokk viszont biztató területnek tűnt (Szigeti Ágnes volt egyébként akkor ennek az anyagnak a kurátora, ő kezelte a francia barokk anyagot is), láttam, hogy itt még nagyon sok a kutatható, nagyon nagy a gyűjtemény, rengeteg olyan raktári kép van, amivel még senki sem foglalkozott, és rögtön voltak sikerélményeim is, egy-egy darabot közelebből megvizsgálva sokszor meg lehetett határozni a mestert. Ez a mai napig jó terület, és azt hiszem, elég sok mindent hozzá lehet még tenni az eddig összegyűlt tudáshoz.

Már beszéltél olaszul vagy emiatt kezdted olaszul tanulni?

Emiatt kezdtem, bár Olaszország és az olasz kultúra iránti vonzódás gyerekekorom óta megvolt, operarajongó voltam mindig, az olasz nyelvben is a szépsége fogott meg, aztán rájöttem, hogy egész szépen lehet használni a barokk kutatásához is.

Igen, főleg mert az olaszokra nem is annyira jellemző a barokk-ellenesség, sőt. Náluk a barokk kutatása nem elhanyagolt terület.

Nem, mert a nemzeti művészetük nagyon jelentős szeletét jelenti. Náluk tényleg nagy nekilendülések voltak a kutatásban, elég csak Roberto Longhit megemlíteni, aki Caravaggio egyik újrafelfedezője volt. A húszas években megjelent publikációi az életmű újraértelmezését adták. Az itáliai barokk festőket az olasz kutatók mindig számon tartották, nem úgy, mint más országok a saját barokk művészeit, akikkel azért néha tényleg elég otrombán bántak.

Mi az oka annak, hogy a barokk a művészettörténet mostohagyereke?

A 18. század végén és a 19. században bekövetkező ízlésváltozás. Amikor a reneszánszt újra, meg újra, meg újra felfedezték. A preraffaelitáktól kezdve mindenki arra a korra figyelt, a 17., 18. század pedig alárendelt és alantas korszaknak minősült, leszálló ágnak, amit egy ideig nem is választottak külön a reneszánsztól. A régebbi művészettörténeti munkákban Caravaggio még reneszánsz festőként volt számon tartva. (Vicente Carducho spanyol festő és művészeti teoretikus 1633-as művészettörténeti összefoglalójában Caravagiót egyenesen a festészet anti-Krisztusának, anti-Michelangelónak nevezte.) De már a 18. században Winckelmannék elég keményen nekimentek a barokknak, miattuk lett hagyománya annak, hogy a barokkot nem lehet szeretni, bezzeg a reneszánsz micsoda magasztos, emelkedett szépséget képvisel!

Ebben szerinted mennyi volt a katolikus-ellenesség?

Biztos szerepet játszott, hogy tulajdonképpen ez az ellenreformáció művészete, meg az abszolút monarchiáé. Nyilván volt némi politikai színezete is, és nyilván benne volt az is, hogy a reneszánsz a művészi egyéniségek nagy korszaka, humanizmus stb. Tehát eszmeiségét és politikai vonatkozásait tekintve a barokk beszorult a negatív előjelű tartományba. A kiállítás előkészítése során én is sokat gondolkoztam a korszak hosszan tartó negatív megítélésének okain, és azon, hogy például Magyarországon, ahol a régi művészet in situ (vagyis az eredeti helyszínen) mind barokk, vegyük akár a templomokat, akár a kastélyokat, miért nem becsüljük jobban ezt a korszakot. Általában persze nem élvonalbeli mesterekről van szó, de még ehhez képest is túlságosan kevésbé szeretjük, amink van. Nagyon fals kép alakult ki az emberekben a barokról, és csak a repülő puttócskák, a teátrális pátosszal teli gesztusok és a fennakadt szemű szentek ismertek. Ezzel a változattal azonosították az egész barokkot. Közben ott a realizmus is benne, meg a mindenféle variáció, a vonzóbb dialektusok, persze főleg Itáliában. Remélem, ez a kiállítás kicsit segített színesíteni, árnyalni a barokról élő képet.

Nem csak kicsit. Aki látta, és több mint 130 000-en látták (bár ez a szám is nagyobb lenne szerintem, ha nem élnének előítéletek a korszakkal szemben), annak

teljesen más irányokba terelte a gondolatait, köszönhetően a kiállításon szereplő remekművek vagy főművek nagy számának és a befogadható terjedelmű és szórakoztató szövegeknek, képleírásoknak meg az érdekes tárlatvezetéseknek. De visszatérve az olaszokhoz, mennyiben más az itáliai barokk, mint a többi, illetve mint az, amit mi magyarok barokknak tekintettünk, hittünk?

Itáliában tradíciószerűen éltek tovább az egyes iskolák stílusjegyei, amik megmaradtak akár 200 évig is. Nagyon más stílus jellemzi a velencei barokkot, mint mondjuk a nápolyit. Ha elfogadjuk azt alapdogmaként, hogy a történelmi századokhoz rendeljük a művészeti stílusokat, akkor jobb híján mindet hívhatjuk barokknak, de csak azzal a feltétellel, hogy akkor a barokknak rengeteg árnyalata van, és ezek a helyi módosulatai teszik lehetetlenül érdekessé. Északon nincs ennyi változat, a németeknél legalábbis nincs, Hollandiában már inkább, és aztán a flamand barokk is külön terület. Az egyik szál, ami meghatározza a változatokat, hogy a realista hagyomány hol él élénkebben. Firenzében például nem tudtak elszakadni a Michelangelo- és Leonardo-féle reneszánsztól. Róma pedig a nagy olvasztótégely, ott mindent lehet, ott van naturalizmus, klasszicizálás, hisz léptenyomon ott az antik művészet, a reneszánsz, vagyis a Stanzák, a Sixtus-kápolna, egy művész sem tud ezektől elszakadni. Az összkép tehát nagyon-nagyon színes. A kiállításra tehát úgy szerettem volna válogatni műveket, hogy bemutathassam ezt a színességet, és tudtam, hogy meg fogom lepni a közönséget olyan művészekkel, mint például Giacomo Ceruti, aki inkább tűnik 19. századinak, közvetlen Millet-előzménynek, és a realizmusával annyira mellbe vág, hogy egyszerűen nem is lehet barokknak nevezni.

A sok iskola és irányzat közül melyik a legfontosabb szerinted, vagy úgy is kérdezhetem, melyik a kedvenced?

Nagyon szeretem a caravaggizmust. A kiállítás ideje alatt mindennap élőben látni ezeket a képeket nagyon nagy hatással volt rám. Persze a fő kedvenc maga Caravaggio, és a most bemutatott kilenc kép sokat el is mond róla. Nyilván az lett volna a tökéletes megoldás, ha még a római templomokból is ki tudjuk rángatni a műveit, amik nem is oltárképek, nem is freskók. Például



A Langmatt Foundation mestere [Apollonio Domenichini] [Velence, 1715 – Velence, 1770 k.]: *A Piazza del Pantheon Rómában*, 1750 körül, olaj, vászon, 71 × 118 cm
Budapest, Szépművészeti Múzeum

A nagyszerű veduta kifogástalan topográfiai hűséggel az ókori Róma egyik leghíresebb helyszínét mutatja be: a Piazza del Pantheonnak is nevezett Piazza della Rotondát. Az épületet, amely fenséges tömegével uralkodik a paloták kétoldalt távolodó sora felett, Marcus Vipsanius Agrippa Kr. e. 27–25-ben mint az olümposzi istenségeknek szentelt pogány templomot emelte. A Kr. u. 80-ban tűzvészről sújtott épületet Domitianus császár korában felújították, de 110-ben, Traianus uralkodása idején lerombolták. Ezután Hadrianus császár építtette újjá 118 és 128 között. Csodával határos módon megmenekült a kora középkor pusztításaitól, mivel 609-ben IV. Bonifác pápa, aki Fokasz bizánci császártól kapta ajándékba, Sancta Maria ad Martyres néven keresztény templommá alakította át. A homlokzat két harangtornyát, amelyeket Bernini tervezett és mint „szamárfülek” vonultak be a korabeli köztudatba, 1903-ban lebontották.

A festményt 1836-ban adományozta a Magyar Nemzeti Múzeumnak Pyrker János László érsek [1772–1847], akinek a gyűjteményében Bernardo Bellotto műveként tartották számon. [Részlet a katalógus-tanulmányból]

a Szent Mátékat, a Cappella Contarelliből a San Luigi dei Francesi-templomból. De az ilyeneket megszerezni szinte a lehetetlenség határán van, főleg mert a Caravaggio halálának 400. évfordulója alkalmából rendezett eseménysorozat, az akkori felhajtás (lásd: A másik Michelangelo, *Artmagazin*, 2010/2. 50–54. o. A szerk.) soha nem látott magasságokba emelte a reputációját. Most ő az egyik legismertebb és legeladottabb név, ez abból is látszott, hogy elképesztő nehezen lehetett megszerezni ezt a kilenc művet. Nagyon nagy köröket kellett futni és nagyon sok diplomáciai tárgyalás eredménye, hogy itt lehettek végül. Vegyük például a *Keresztelő Szent Jánost*, amit a capitoliumi múzeumból kaptunk kölcsön. Mert hát miért mennek az emberek a capitoliumi

múzeumba? A hellenisztikus császárportrékon kívül nyilván ez a Caravaggio-főmű a másik vonzerő.

A kilenc Caravaggio mellett még elképesztő számban voltak fontos és a kölcsönadó intézmény által nagy becsben tartott művek, és valamelyik tárlatvezetésen elhangzott háttérinformációként, hogy azért is lett ilyen szokatlanul nagy számú kép kiállítva (azonkívül, hogy be kellett mutatni a rengeteg iskolát és tematikát úgy, hogy kiderüljenek a különbségek és hasonlóságok), mert biztonsági játékként eleve több képet kértetek, mint amennyit ki akartál tenni, viszont egyre-másra jöttek a jó hírek, hogy ideadják ezt is, azt is.

Ez tényleg így volt. Igyekeztünk biztonsági köröket futni, és a végén tényleg nem volt

szívünk azt mondani, hogy mondjuk a nápolyi múzeum egyik fő kincse, Guido Reni *Atalanta és Hippomenész*e nem kell. Lehet, hogy Caravaggiót többen szeretik, mert izgalmasabb, több benne a titok, de azért Guido Reninek ez a képe is brutális nagy mű. Az olaszok tudatában Guido Reni félistenként élt (és él), nálunk meg szinte ismeretlen mester. Nem találkoztam még olyan civil emberrel, akármilyen művelt, értelmiségi, aki ismerte volna, felcsillant volna tőle a szeme. (Azért az *Artmagazin* foglalkozott már vele, lásd: Igazságot Guido Reninek! *Artmagazin*, 2008/1. 28–29 o., a képet pedig közöltük 2013/9-es számunk 16–17. oldalán. A szerk.) Pedig óriási festő, ez a képe is csodálatos, többretegű, többféle olvasata van, egyszerre görög mítosz és keresztény allegória.

A megnyitó beszédedben is elhangzott, hogy mennyi festői fogást, trükköt, truvájt alkalmaztak a barokk festők. Mik ezek, mire figyeljen egy látogató, ha legközelebb esetleg már nem vágat át a képtárak barokk termein?

A barokkban van egy ugrás. Mindazt, amivel a reneszánsz festők kísérleteztek, azt a barokk festők már tudták. A perspektíva használatát vagy az anatómiai

ismereteket ekkorra már leírták, vagy el lehetett valakitől lesni. Az persze egyénileg változó, hogy ki mennyire volt jó festő és mennyire tudta alkalmazni az addigra felgyülemlett tudást. De ahogy Caravaggio kezdi alkalmazni a megvilágítást, az teljesen újdonságszámba menő. Nála egyetlen külső fényforrásból érkezik rézsútosan a fény, ami így gyakorlatilag a kompozíciót megszerkesztő funkcióval



Carlo Leopoldo Sferini (? 1652 – Verona, 1698): *Trompe l'œil csendélet festménnyel, rajzzal és festőszerszámokkal*, 1677, olaj, vászon, 128 × 96,5 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Az 1677-ből való budapesti festményt, csakúgy, mint a mester további ismert műveit, rafinált illuzionizmus, szellemesség és a kivitelezés északi aprólékossága jellemzi. Sferini ezeken a képeken a *trompe l'œil* egyik legnépszerűbb típusát, az úgynevezett műteremfal-ábrázolást a műfaj egy másik kedvelt formája, a személyes kacatokat, leveleket, könyveket, látszólag mindennemű tartalmi vagy formai összefüggés nélkül felvonultató *quodlibet* [latin: 'tetszés szerint'] elemeivel vegyíti.

Az esetlegesen kiválasztott tárgyak egyrészt a hétköznapi, fizikai világhoz tartoznak, másrészt szimbolikus nyelven is szólnak hozzánk. A pusztuló, „megszentségtelenített” rajz és a szakadt könyv például a *Vanitas*-gondolatot hirdeti, a fésűk ugyanakkor a holland emblematikumban megfogalmazott „Purgat et ornat” [„tisztít és szépít”] eszmét közvetítik. [Részlet a katalógus-tanulmányból]

bír. A reneszánsz még a szórt fényt szereti, ami inkább idealizálja az alakokat, ahogy formailag is idealizálja őket a festő. Itt viszont a fény a kép drámaiságát, feszültségét fokozza, emeli ki. Ezt például a caravaggisták nagyon jól kiaknázták és tudatosan alkalmazták. Az illúzió megteremtésének képessége is a barokk festők sajátja. Ezen a kiállításon nem lehetett megmutatni azokat a fantasztikus, Rómában található mennyezetképeket, ahol ez a műfaj a végletekig fokozva jelenik meg. Itt például Andrea Pozzo Sant' Ignazio-beli mennyezetképére gondolok, ehhez a templom padlóján be van jelölve egy pont, ha rá áll a néző, onnan a legteljesebb az illúzió. Ebben a térben nem lehet tudni, hol ér véget a festett architektúra és hol kezdődik a valóság, a festett figurák belenyúlnak a valós architektúrába – Pozzo elképesztő virtuózan játszik ezzel. A trükköt egyébként Mantegna alkalmazta először, csak ő még kísérletezett, Pozzo meg már tökéletesen tud illúziót kelteni. Más módon, de jó példa a szem becsapására Domenico Remps *trompe l'œil* képe, ami szerepel a kiállításon is. Tudtam, hogy ez egy vászonra festett kép, de bevallom, amikor kicsomagoltuk, mégis mindannyian azt mondtuk, hogy jó, de hisz ez fára van festve. Tökéletesen imitálja a festő a faanyagot, az erezeteket, csomókat, mindent. Vagy itt van Carlo Leopoldo Sferini csendélete – ezek mindent elmondanak a barokról és a barokk mesterek festeni tudásáról.

Visszatérve Caravaggio fénnel modellált képeihez: szerinted régen, akár mondjuk Rómában, mit láttak az emberek a festményekből ezekben a kápolnában? Úgy értem, amikor még nem gyulladt fel a világy, ha bedobták egy eurót? Figyelembe vették vajon a fénybeli adottságokat a festők, amikor teljesítettek egy templomi megrendelést?

Csak a gyertyás megoldást tudom elképzelni. A Sixtus-kápolna restaurálásánál is elmondták, hogy olyan mennyiségű korom lepte már el a freskókat a gyertyák és fáklyák miatt, hogy azért is volt szükséges a tisztításuk, és azért lettek aztán olyan meglepően élénkek a színek. És szerintem bekalkulálták a fényviszonyokat. Ezek egyébként mobil képek, Caravaggióknak egyetlen freskója van Rómában, ami talán nem annyira sikerült, mint az életmű többi darabja, mivel nem annyira érezte



Giacomo Ceruti [Milánó, 1698 – Milánó, 1767]: *Leány guzsallyal*, 1740 körül, olaj, vászon, 48 × 39,2 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum

A fiatal parasztlány a *Melancolia*-ábrázolásokról kölcsönzött pózban hajtja a fejét a tenyerébe, és erre a hangulatra asszociálhatunk az arcán tükröződő resignáltság (vagy talán csak fáradtság?) láttán is. Ez a finom melábu azonban nem tudja kioltani a lány zöld szeméből sugárzó életerőt és nyílt kacérságot, és nem tudja lehervasztani a szája sarkában bujkáló titokzatos mosolyt. Öltözete piszkosfehér fejken-dőből, hanyagul megkötött sálból és merészen kivágott ruhából összeállított egyszerű paraszti viselet, amelyet élénk színfoltként egészít ki a képmező alját keresztben átszelő, cinóbervörös végű guzsaly. A lány cicomátlan, vadóc szépségével természetes összhangra talál az egyszínű sötét háttér, amelyet Ceruti – a termélység érzékeltetésében mutatkozó nehézségei miatt – gyakran alkalmazott képein.

A képen feltűnő hangsúllyal ábrázolt egyszerű munkaeszköz, a guzsaly, a női házimunka hagyományos jelképe, ugyanakkor az egyik Párka, Klóthó közismert attribútuma is, de a velencei művészetben a kurtizán- és bordélyház-ábrázolások ikonográfiájához is hozzátartozott. Ha itt nem is ebben az értelmében van jelen, erotikus üzenete, a lány kihívó arckifejezése és öltözete tükrében, meglehetősen nyilvánvaló. [Részlet a katalógus-tanulmányból]

© Fotó: Józsa Dénes



a freskó műfaját, nem az volt az ő területe. Tehát a műhelyükben festették meg a vásznat, és aztán került a kép a helyére, de tudniuk kellett, hogy a kápolnában milyen a megvilágítás, van-e valahol ablak, és ezt valahogy össze kellett hangolni a jeleneteken látott megvilágítással. Nyilván párhuzamosan folyt a helyszíni és a műhelymunka. Ami egyébként engem ebben az egész Caravaggio-történetben igazán meglep, hogy egy dolog a fényhasználat és a képek hihetetlen valóságközelisége, de az milyen csodálatos, hogy volt ennek piaca, közönsége. A legkülönlegesebb megrendelőre volt az övé. Vincenzo Giustinianitól (híres bankár, Caravaggio legnagyobb gyűjtője) kezdve a főpapi rétegen át az arisztokráciáig. Meglepő, hogy ennyire radikális művészetre ennyire nyitottan reagált a római értelmiség egy rétege. Lehetne gondolni, hogy Caravaggio biztos a meg nem értett zsenik közé tartozott és kevés megbízást kapott. De nem, nem erről van szó, nagyon is elismerték, és állítólag például az *Omnia vincit amor* című képét, ami most Berlinben van, Vincenzo Giustiniani lefűggönyözve tartotta, és amikor a palotájában mutogatta a képeit, azt mutatta meg legutoljára. A legbecsebb kincsének tartotta, hiába provokatív és lehetett provokatív akkor is.

Itáliai barokk kiállítás a Szépművészeti Múzeum anyagához válogatva. Hogy fogadták az olaszok a kiállítást? Nekik ez mennyiben lehetett érdekes?

Nagyon pozitívan reagáltak, és ebben nagy szerepe van Davide Dottinak, aki konzulensként működött közre a csendélet-szekció létrehozásában. Mindenesetre a rai3 is volt itt forgatni. Végigment a kiállításon a riporterfiú, aki azt hiszem, nápolyi volt, és nézett rám csodálkozva, hogy hát miért tesszük mi a nápolyi műveket a milánói és a római művek mellé? Dotti is ezt hangsúlyozta, hogy ők sokkal provinciálisabban gondolkoznak a műveikről, mert ott a bolognai művekből Bolognában rendeznek kiállítást, a lombardokból Milánóban stb. Ilyen összképet nem szoktak magukról látni. Utoljára 1922-ben volt egy össznemzeti kiállítás – nyilván az első világháború után újra kellett definiálniuk, mi az olasz nemzeti kincs – és a Pittiben csináltak egy több mint 1000 műtárgyból álló seregszemlét. 17–18. század kompletten, de nem volt iskolák szerint rendezve, sőt kronológiai rend sem volt, Tiepolóval indult, aztán ömlesztve minden. És azóta semmi. Nekik hatalmas meglepetés volt iskolák, stílus és tematikai szempontok szerint rendezve látni a képeiket. Nagyon jópofa volt... a capitoliumi múzeumból jött kurirként Sergio Guarino, aki Caravaggio- és barokk-kutató, és minden képnek köszönt, amelyik Rómából jött, hogy „Szia, te is itt vagy?” Csókot dobott a képeknek. „Drágám, mit keresel itt Budapesten?” Olyan viszonyuk van a műtárgyakkal, ami számunkra elképzelhetetlen, személyes, nagy szerelem. Úgy érzem, tiszta szívből örültek annak,

hogy a nemzeti művészetüket ilyen módon és ilyen nagyságrendben bemutattuk. Nagyon sok olasz jött, voltak, akik csak azért vettek repülőjegyet, hogy megnézzék a kiállítást.

Mennyi időt vett igénybe az előkészítés, hány év kell egy ilyen vállalkozáshoz?

Három és fél év. Már 2009-ben, amikor a Szépművészeti Múzeumban az itáliai quattrocento és cinquecento festészetnek szentelt *Botticellitől Tizianóig* című kiállítás előkészületei folytak, megfogalmazódott a gondolat, hogy a régi itáliai festészet dicsőséges évszázadainak bemutatását egy következő kiállításon folytassuk. Úgyhogy a Botticelli zárása után rögtön elküldtük az első leveleket, de a vége volt az igazán felfokozott munkarész, főleg a katalógus szerkesztésével súlyosbítva. A katalógusba szánt és egy, a kiállítás kapcsán íródott kri-



Dobos Zsuzsa, a kiállítás kurátora

tikában számon kért saját tanulmányom is ennek esett áldozatul, egyszerűen nem jutott rá energia. Bár a megnyitó beszédemben nagyrészt elmondtam, amit akartam, de azért tudom, hogy ez nem ugyanaz. És attól tartok, hogy az olasz barokk most egy ideig nem fog nálunk terítékre kerülni. Bár Davide Dottinak van egy kiváló ötlete, ami még a főigazgatóhoz sem jutott el, hogy csináljunk egy nagy, az egész európai csendéletfestészetet felölelő kiállítást, viszszenyúlva egészen a római mozaikokig, holland, flamand, spanyol, francia, német, itáliai anyagot egymás mellett, egymás összefüggésében bemutatva. Nagyon érdekes dolog lenne, kevés ilyen volt a világban. Elég látványos kiállítás lehetne.

Ez végszónak is jó lenne, ha nem izgatna már évek óta a kérdés, hogy az olaszok mindig olyan ajándékokkal lepik meg a vendég művészettörténészeket, amilyenre még kezdő korunkból emlékszem? Hogy egyszer egy találkozásonkra fehér Gucci táskával érkezettél meg, ami se az akkori helyzetünkre, se az akkori magyar felhozatalra nem volt jellemző (a 90-es évek elején járunk), és mondtad, hogy ja, ezt nemrég kaptad Milánóban, ahová kíséred kellett egy képet.

Igen, ez igazán az egyik kedvenc sztorim. Egy árverési cég, a Finarte akkoriban Magyarországra akart terjeszkedni, és mindenáron meg akarták kapni ehhez a mi jóváhagyásunkat, pontosabban a Szépművészeti Múzeumét. Azt találták ki, hogy csináljunk egy kiállítást a velencei anyagunkból Milánóban a Finarte-székházban, ki is ment 15 festmény és 15 rajz, valamint az ezeket kísérő művészettörténészek, akik közül mindenki kapott valamilyen ajándékot. Mi, nők Gucci táskákat különböző színekben, feketét, sötétkéket, én fehéret, mert akkor még huszoneves voltam, a fiúk pedig selyem nyakkendőt. És elvittek minket Milánó egyik leghíresebb éttermébe, a Biffibe, aminek a vendégkönyvét például Maria Callas is aláírta, és nekünk is alá kellett írni. De, hogy itt is visszatérjünk a felhők közül a realiztikusabb vonalhoz: Ilyesmi csak akkor egyszer fordult elő, és végül a Finarte sem terjeszkedett nálunk.



ÉKSZER
DESIGN



WLADIS GALÉRIA ÉS MŰTEREM
H-1055 BUDAPEST, FALK MIKSA U. 14.
TELEFON/FAX: (36-1) 354-0034
INFO@WLADISGALERIA.HU
WWW.WLADISGALERIA.HU

Anikó Hári

Hári Anikó



HÁRI ANIKÓ
ÉKSZER GALÉRIA

WWW.HARIANIKO.HU
BP. V. FALK MIKSA U. 14.
+ 36 1 312 06 08
ANIKOHARI@GMAIL.COM

„LÉGY NŐ”

EGYEDI TERVEZÉSŰ
ÉS KÉSZÍTÉSŰ ÉKSZEREK

KOVÁCS Zoltán

„JAN VAN BUKEN FECIT”

EGY ANTWERPENI MESTER ISMERETLEN MŰVE

MAGYARORSZÁGON

Hozzávetőleges becslések szerint a holland–flamand festészet aranykorában, a 17. század folyamán mintegy 5–10 millió festmény készült a németalföldi tartományokban, amelyek együttes területe sem volt sokkal nagyobb, mint mondjuk a Dunántúlé. Ennek a hatalmas mennyiségnek mindössze nagyjából az egy százaléka élte túl a történelem viharait, amely még így is tekintélyes szám.

A műtárgypiac aranykora

A németalföldi városok elsősorban tengeri kereskedelemre épülő gazdasága rövid idő alatt soha nem látott virágzásnak indult, és ez viszonylag nagy létszámú és tehetős polgárság kialakulását eredményezte. A gazdasági virágzás természetes módon kedvezett a művészetek, és főleg a festészet fejlődésének is.¹ A képigény, a szép képek birtoklásának vágya a társadalom széles rétegeiben öltött szinte elképzelhetetlen méreteket. A 17. században Németalföldön járt külföldi utazók elképedve számolnak be arról, hogy nemcsak gazdag kereskedők, hanem egyszerű mesteremberek, pékek, mészárosok, kovácsok, suszterek házának falait is számtalan festmény díszítette.² A legtöbb külföldi arról tudósít, hogy a képek Németalföldön teljesen általánosak, elterjedtek és nagyon magas színvonalúak, az emberek pedig különös előszeretettel díszítik velük házaikat.³ A neves holland költő, műértő és a korszak kulturális életének egyik meghatározó alakja, Constantijn Huygens (1596–1687) is megjegyzi, hogy Németalföldön csak a tájképfestők oly nagy számban vannak jelen és oly magas színvonalon dolgoznak, hogy egy egész kötetet tenne ki, ha mindegyikükről meg kellene emlékezni.⁴ Ez az állítás természetesen

azonban nemcsak a tájképfestőkre volt igaz, hiszen Németalföldön a festészeti műfajok mindegyikének számos kiváló művelője akadt. Az európai művészet történetében először fordult elő, hogy a különböző műfajokra specializálódott festők már nem kizárólag a tehetős, gazdag megrendelők számára festettek, hanem képeiket a legkülönbébb gazdasági és kulturális háttérrel rendelkező egyéni vásárlók számára is elérhetővé tették, azaz röviden az éppen kialakuló és rohamosan fejlődő műtárgypiac számára dolgoztak. A festészeti műfajok hagyományos hierarchiájában élen álló történeti (bibliai, szakrális, történelmi és mitológiai) ábrázolások mellé gyorsan felzárkózott a tájkép, az életkép, a csendélet és a portré, és ez ennek az egyre növekvő képigénynek a minél változatosabb és teljesebb kiszolgálását eredményezte. A folyamat természetes módon járt azzal, hogy a festők egy-egy műfaj specialistájává váltak, amelyet aztán tehetségükhöz mérten a lehető legmagasabb színvonalra fejlesztettek.⁵ Ugyanakkor az igazsághoz hozzátartozik, hogy csak kevés olyan Rembrandthoz vagy Vermeerhez hasonló festő akadt, aki többféle műfajban is otthonosan mozgott és egyenletesen kiemelkedő színvonalon dolgozott.

A budapesti kép

Az alábbiakban egy olyan specialistáról lesz szó, aki a konyhai csendéletek és piaci jelenetek ábrázolásában jeleskedett, és akinek mindeddig nem szentelt különösebb figyelmet a művészettörténeti kutatás. Egy, a közelmúltban Magyarországon felbukkant, konyhai enteriőrt ábrázoló festmény vizsgálata irányította a figyelmet az antwerpeni születésű Jan van Buken személyére, akinek életművét a magyarországi festmény apropóján megkíséreljük majd rekonstruálni.

A budapesti képen megjelenő, sokféle csendéleti elemből építkező kompozíció háttéréül egy kétszintes belső tér szolgál. A helyiség felső szintjén egy férfi alak tűnik fel, amint éppen kilépni készül egy ajtón, míg a jobb oldalon látható nő a hatalmas kandalló körül szorgoskodik, talán éppen annak párkányát takarítja. Az alsó szint, melyet öt lépcsőfok választ el a felsőtől, minden bizonnyal konyha lehet, erre utal a kék és fehér kerámialapokkal burkolt padló, valamint a sütéshez és főzéshez használt eszközök sokasága. Jobbra az előtérben fém- és cserépedények hevernek látszólag rendezetlenül, középen fehér abrosszal hevenyészve leterített asztal áll, rajta elejtett nyúl, kenyér és sonka látható néhány boros-

1 | Konyhai csendélet, magyar magángyűjtemény



2 | Az infrakamerás felvételek gyakorlott, rutinosan dolgozó kézre utalnak



kancsó társaságában. Az asztal mellett a földön hatalmas festett porcelántál, kosár és néhány újabb konyhai mérőedény tűnik fel. Az előtérben, a konyha padlóján különféle zöldségeket, fehérrépát, retket, kínai kelt és káposztafejeket látunk, míg a mellvéd

szélén vizesdézsza és hús sütéséhez használt grillező edény jelenik meg, alatta különféle kiegészítő eszközökkel (1. kép).⁶

A csendéleti részletek látszólagos rendezetlensége nagyon is átgondolt, alapvetően háromszögekre épülő kompozíci-

ós sémát követ. Az enteriőr inkább csak kulisszaként szolgál a különböző formájú és anyagminőségű tárgyak részletgazdag és virtuóz megfestéséhez. Az infrakamerával végzett technikai vizsgálatok egy csupán a kompozíció fő vonalait tartalmazó,



3 | Buken itáliai piacteret ábrázoló kompozíciója a stockholmi múzeum gyűjteményéből [Fotó: De Maere – Wabbes 1994 után]



4 | A schwerini képtár konyhai csendélete [Fotó: De Maere – Wabbes 1994 után]



5 | A Római piac 1970 táján egy chartres-i magángyűjteményben volt [Fotó: Bodart 1970 után]

vékony, ecsettel készült előrajzot mutattak (2. kép), az egyes tárgyak gyors és magabiztos ecsetvonásokkal felhordott részletformái a csendéletfestés műfajában jártas, képzett festőre utalnak. Ultraibolya fényben láthatóvá váltak a felület utólagos javításai, melyek minimálisak és jórészt a kép széleire korlátozódnak. Az elszíneződött retusok öregedése alapján a festményt feltehetően valamikor a 19. század vége táján restaurálták, valamint az eredeti vásznat dublították.

Jan van Buken

A vizsgált mű stíluskritikai alapon jól beilleszthető a 17. század második felében Antwerpenben működött, elsősorban konyhai csendéletekre, illetve csendéletekkel kombinált életképekre specializálódott Jan van Buken (1635–1694) életművébe. Az írott források szerint az 1635. március 10-én keresztelt Buken (vagy Buecken) 1658-ban lépett az antwerpeni Szent Lukács céh tagjai közé.⁷ A céhiratokban több alkalommal is felbukkan a festő neve, arról azonban nincs tudomásunk, mely mestereknél töltötte tanulóéveit.⁸ 1666-ban Itáliába utazott, és 1682-ig Rómában élt.⁹ Festészete az ott töltött évek mindenesetre döntő befolyást gyakoroltak. Buken festményei sok tekintetben közel állnak a haarlemi születésű, 1654 és 1696 között ugyancsak Rómában működött „bamboccianti” festő, Dirck Helmbrecker (1633–1696) műveihez.¹⁰ Csendéleti elemekben bővelkedő piaci jelenetei ezenkívül jól párhuzamba állíthatók Erasmus de Bie (1629–1675), Pieter van Bredael (1629–1719) vagy Pieter Gijssels (1621–1690) hasonló témájú műveivel is.¹¹

Rómából visszatérve, szülei halála után Buken nagynénjével, Annavan Tetelroyjal élt viszonylagos jólétben a Lombaardstraaton álló Vörös Oroszlán („Roode Leeuw”) nevű házban. A céhkönyvek bejegyzései között 1690-ben tűnik fel újra, amikor is Jan Baptist van Beveren (műk. 1689–1699) mestereként említik, aki nála tanulja a festészetet.¹² Az iratok utoljára 1694-ben említik, amikor özvegyétől a céh bevételezte a február 6-án súlyos betegségben elhunyt mester után befizetendő illetéket.¹³

Múzeumban lévő művek

A művészettörténet viszonylag kevés hiányzó művet ismer a festőtől. Múzeumi gyűjteményekben csupán két festmény reprezentálja Buken életművét. Egy *Itáliai piactér komédiásokkal* című szignált kompozícióját a stockholmi Statens Konstmuseum őrzi (3. kép),¹⁴ egy szintén jelzett *Konyhai csendélete* pedig a schwerini Staatliches Museum gyűjteményét gazdagítja (4. kép).¹⁵ A stockholmi mű egy gazdag architektúráls környezetben ábrázolt sokalakos kompozíció, amelynek hangsúlyosak a csendéleti részletei, a schwerini festmény pedig egy semleges háttér előtt megjelenített, jellegzetes konyhai csendélet zöldségekkel, hússal és edényekkel. A stockholmi mű rokonaként Didier Bodart említ egy *Római piac* című festményt Bukentől, amely az 1666-os évszámot viseli (5. kép).¹⁶ A chartres-i magángyűjteményben őrzött kompozíció egy itáliai (talán római) városi környezetben ábrázolt piaci jelenetet mutat, amelynek figurális részletei között felfedezhetjük a budapesti mű két alakjának párhuzamait is: az előtérben balra feltűnő kalapos férfi jellegzetes figurája a képünk háttérében látha-

tó, ajtón kilépő alakot idézi, míg a kandalló körül szorgoskodó nő figuráját a chartres-i kép piaci kofái között látjuk viszont. Úgy tűnik, hogy Buken más műveihöz is gyakran kiemelte kelléktárából a már jól bevált figurákat. Más testtartásban ugyan, de mindkét alakot felfedezhetjük a stockholmi múzeum festményén is.

Műkereskedelemben forgó művei

A budapesti kép talán legközelebbi rokona az a festmény, amely 2000-ben bukkant fel a londoni Christie's árverésén, majd egy évvel később a bécsi Dorotheum aukcióján is.¹⁷ A korszak jeles szakértője, a hágai Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie munkatársa, F. G. Meijer által véleményem szerint helyesen Bukeennek tulajdonított mű kompozicionálisan és a részletek tekintetében is számtalan hasonlóságot mutat (6. kép).¹⁸ A két figura, a kék-fehér kerámiával burkolt padló, a lépcső, a kandalló motívuma, valamint a csendéleti részletek azonoságai egyértelműen a két festmény közeli rokonságára utalnak. Ráadásul a két mű közel azonos mérete még annak a lehetőségét is felveti, hogy eredetileg akár még párdarabként is működhettek.¹⁹

A budapesti kép vonatkozásában Buken szerzőségét tovább erősíti néhány, az utóbbi évtizedekben a nemzetközi műkereskedelemben felbukkant jelzett munkája. Példaként említhetjük a *Konyhai jelenet kagylót vásároló szolgálóval* című, 1683-ra datált festményt, amelyet a londoni Christie's aukcionált 1997-ben²⁰, vagy a 2007-ben Amszterdamban árverésre bocsátott *Itáliai piaci jelenet* című kompozíciót (8. kép),²¹ amely minden bizonnyal valamivel korábban, még Buken itáliai



6 | Ez a kép a Dorotheum árverésén még téves attribúcióval, H. M. Sorgh műveként cserélt gazdát



7 | Konyhai jelenet kagylót vásároló szolgálóval a londoni Christie's 1997-es aukciójáról



8 | Piaci jelenet a Sotheby's amszterdami árverésén 2007-ben



9 | A képen olvasható jelzés ellenére ez a mű eredetileg téves meghatározással került a Christie's katalógusába



10 | Alexander Adriaenssen csendélete Wilanów kastélymúzeumából [Fotó: Wikimedia Commons]

éveiben készült. Mindkét mű háromszögekből építkező kompozíciós sémája, a különféle edények és zöltségek elrendezése és festésmódja, valamint a Buken művein szinte toposzként alkalmazott karakterfigurák hasonlósága miatt ez a két festmény is jó analógiának tekinthető.

Hatások: Itália és a kortárs németalföldiek

Miként ez utóbbi, hannoveri magángyűjteményből előkerült, piacteret ábrázoló kép is mutatja, Buken itáliai éveinek hatása elsősorban a szabadtéri életképein alkalmazott, olykor valós, gyakrabban azonban fantázia szülte architektúrák festésében érhető tetten.²² Még 1666-os itáliai utazása előtt készült a *Kertrészlet*

gyümölcsökkel címet kapott kompozíciója, amely egy vidéki udvarház kertjét ábrázolja, gazdag gyümölcs- és zöltség-csendéletekkel, vadászkutyával és három alakkal (9. kép). Mind a háttérben feltűnő hegyvidéki táj az örökzöldekkel, mind az architektúra jellegzetesen olasz. A korábban tévesen Dirk Valkenburg (1675–1721) körébe sorolt mű azonban a jelzés tanúsága szerint még 1657-ben készült, és jól mutatja Buken korai vonzódását Itáliához.²³ Az olasz táj és elképzelt építészeti részletek megfestése mellett azonban a csendéletek, ill. csendéleti részletek ábrázolásánál festőnk jól érzékelhetően a műfaj nagy múltú németalföldi hagyományaihoz kapcsolódott.²⁴ A schwerini múzeum csendéletén túl néhány műkereskedelem-

ben felbukkant, szintén jelzett kompozíciót is ismerünk Bukentől, amelyeken jól megfigyelhető a csendéletfestés kiemelkedő antwerpeni mestereinek hatása. Legutóbb a brüsszeli Horta árverésén tűnt fel Buken egy *Csendélet leölt madarakkal* kompozíciója,²⁵ amely példának okáért a műfaj specialistáinak számító Alexander Adriaenssen (1587–1661)²⁶ és Joannes Fijt (1611–1661)²⁷ hasonló témájú műveinek ismeretéről tanúskodik. A 2007-ben Bécsben árverezett *Konyhai csendélet halakkal és lepényhallal* pedig a holland Abraham van Beijeren (1620 k.–1690) halas csendéleteinek hatását mutatja (12. kép).²⁸ A budapesti kompozíción kevésbé érzékelhető az itáliai hatás, sokkal inkább idézhető mintaképként, ill. párhuzamként



11 | Az antwerpeni csendéletfestés egyik nagymestere, Joannes Fijt jelentős hatást gyakorolt Bukenre



12 | Buken halas csendélete a Dorotheum 2007-es aukciójáról

13 | A csendéleti részletek aprólékos, élethű megfestése az Antwerpenben működött id. és ifj. Jan van Kessel közös művén is megfigyelhető

a már említett antwerpeni festők munkái mellett a többek között id. Jan van Kessel (1626–1679), Hendrick Martensz. Sorgh (1609/11–1670) vagy Gerrit van Battem (1636 k.–1684) nevével fémjelezhető konyhai csendéletek jellegzetes festői világa. Kessel műhelyében, valószínűleg az ifjabb Jan van Kessel (1654–1708) közreműködésével készült az a párdarabjával együtt aukcionált mű, amely tájképi háttér előtt ábrázol különböző zöldségekből komponált csendéletet. Káposzta, tök, hagyma, spárga, zeller és padlizsán látható a képen látszólagos rendezetlenségben, élethűen és aprólékosan megfestve (13. kép).²⁹ Amint azt a budapesti kép előterének bal oldalán elrendezett zöldségek is jól mutatják, Buken festői erényei az átgondolt kompo-

nálásmód mellett éppen ezeknek a csendéleti elemeknek a pontos, érzékletes és harmonikus megformálásában mutatkoztak meg.³⁰ Láthatóan nem okozott neki gondot a különböző típusú és anyagú tárgyak (fém- és cserépedények, porcelánok, drapériák, zöldségek, gyümölcsök, leölt állatok, nyers húsok stb.) egyenletesen jó színvonalú megfestése. Egy különösen sokféle és részletgazdag konyhai jelenetet ábrázoló, nagyobb méretű kompozíciója 1995-ben került kalapács alá a londoni Sotheby's aukcióján. A számtalan zöldség, hal, rák, konyhai berendezési tárgy, bútor és edény mellett három nőalak, három gyerek és egy kutya is feltűnik a képen.³¹

Jan van Buken ismert életműve a már említett jelzett képeken túl ma mintegy

25-30 festményt tartalmaz, ami elsősorban F. G. Meijer utóbbi évtizedekben végzett kitartó attribúciós munkájának köszönhető.³² A nemzetközi műkereskedelemben rendszeresen felbukkanó, gyakran tévesen attribuírt művek szakértői szemmel történő vizsgálata lehetőséget teremt arra, hogy az alkotások minél pontosabb és hitelesebb meghatározásokkal kerüljenek kalapács alá, és ilyen módon a kevésbé ismert mesterek művészetéről is egyre árnyaltabb képet formálhassunk.

A budapesti mű közelmúltban elvégzett szakszerű tisztítása és restaurálása során előkerült, szabad szemmel alig látható jelzéstörödékek (J.v.B...) megerősítette azt a fentebb vázolt gyanúkat, hogy a *Konyhai csendélet* szerzőjét az antwerpeni

csendélet- és életképfestő Jan van Buken személyében lássuk,³³ akinek életművét a vizsgált festmény egy újabb jó színvonalú alkotással gyarapítja.

• • •

1 A holland gazdaság és művészet fejlődésének összefüggéseire lásd M. North: *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*. Hew Haven – London, 1997

2 Lásd pl. az angol utazó, Peter Mundy (1600–1667) naplóbejegyzését 1640-es amszterdami élményeiről: *The Travels of Peter Mundy in Europe and Asia 1608–1667*. Ed. by R. C. Temple. Vol. IV. Travels in Europe 1639–1647. London, 1925, 70. o.

3 Mundyéhoz hasonló tapasztalatokról számol be a neves angol író és kerttervező John Evelyn (1620–1706) és a francia fizikus és filozófus Samuel Sorbière (1615–1670) is. Vö. E. J. Sluijter: Over Brabantse voden, economische concurrentie, artistieke wedijver an de groei van de markt voor schilderijen in de eerste decennia

4 Vö. C. Huygens: *Mijn jeugd*. Ford. Ch. L. Heesakkers. Amsterdam, 1987, 78–79. o.

5 A témához lásd bővebben W. Kloeke: „Dutch Seventeenth-century Painting – the Art of Talented Specialists”, in: *Dutch Art of the Age of Vermeer*. Kiáll. kat., Tokió, 2000

6 A festmény első ízben néhány évvel ezelőtt bukkant fel a Nagyházi Galéria 138. aukcióján (2007. május 15., 142. tétel, „Németalföldi festő, 17. század” meghatározással).

7 A céh iratai első alkalommal 1658-ban említik Bukent a „szabad” mesterek között. Th. Rombouts – Th. van Lierus: *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde* II. 's Gravenhage, 1876, 285. o.

8 A Buken életére és festészetére vonatkozó adatokat első ízben F. J. van den Branden adta közre: *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. Antwerpen, 1883, 1124–25. o. Vö. Thieme-Becker *Allgemeines Künstlerlexikon* V. Leipzig, 1911, 213. o.

9 J. de Maere – M. Wabbes: *Illustrated Dictionary of 17th century Flemish Painters*. Brussels, 1994, 88. o. Van den Branden szerint Buken csupán rövid ideig tartózkodott Itáliában, és hamarosan visszatért szülővárosába. Van den Branden 1883, 1124. o. Vö. Saur *Allgemeines Künstlerlexikon* 15. München–Leipzig, 1997, 96. o. A római írott források Bukent 'Giovanni de Buc' néven, mint Laurent van der Leen társát említik 1682-ben. Vö. G. J. Hoogewerff: *De nederlandsche kunstenaars te Rome in de XVIIe eeuw en hun conflict met de academie van St. Lucas*. Amsterdam, 1926, 127. o.

10 Párhuzamok elsősorban a mindennapi életből vett jelenetek háttérül választott, többnyire fantázia szülte architektúrák festésében, valamint a kompozíció figurális elemeinek elhelyezésében fedezhetők fel. Vö. D. Bodart: *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège a Rome au XVIIème siècle*. Bruxelles–Rome, 1970, 448. o. Helmbreker művészetéhez lásd G. J. Hoogewerff: Theodoor Helmbreker, schilder van Haarlem (1633–1696), *Oud-Holland* 31 (1913), 28–64. o.; A. Busiri Vici: Dirk Helmbreker en zijn voorstellingen van

Romeins volksleven, *Oud-Holland* 74 (1959), 59–79. o.

11 R. H. Wilenski: *Flemish Painters 1430–1830* I. London, 1960, 518. o.; Bodart 1970, 449–452. o.

12 „Jan-Battist van Beeveren leert schilderen by van Buecken”. Rombouts–Lerius 1876, 544. o. Vö. Van den Branden 1883, 1125. o.

13 Rombouts–Lerius 1876, 571. o.

14 Olaj-vászon, 61x83 cm, jelezve: J.v. Buken. De Maere – Wabbes 1994, 216. o. A stockholmi mű esetében párhuzamként idézhetők Adam-Frans van der Meulen (1632–1690), Pieter Spierinckx (1635–1711) vagy Pieter Bout (1658–1719) hasonló témájú kompozíciói. Vö. Wilenski 1960, 518. o.

15 Ltsz: G 530, olaj-vászon, 42x58,8 cm, jelezve: J. VAN BVKEN FE. Vö. F. Schlie: *Beschreibendes Verzeichnis der Werke älterer Meister in der Grossherzoglichen Gemälde-Galerie zu Schwerin*. Schwerin, 1882, 82. o., no. 123.; De Maere – Wabbes 1994, 217. o.

16 Olaj-vászon, 80x110 cm, jelzett és datált (J. Van Buken Fec. 1666), Lelièvre-gyűjtemény, Chartres. Bodart 1970, 447. o., 253. kép

17 Christie's London, 2000. április 19., 240. tétel; Dorotheum Bécs, 2001. március 22., 116. tétel (mindkét aukción H. M. Sorghnak attribálva). A mű fotójáért, valamint a bécsi árverés katalógusáért a Dorotheum munkatársainak, Monika Fritschnek és Simon Mraznak tartozom köszönettel.

18 Vö. Hága, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Kunstwerknummer 64753. ([http://www.rkd.nl/rkd/b/S\(fleibhu4apes3ui5hzq23fcd\)/detail.aspx?parentprref=](http://www.rkd.nl/rkd/b/S(fleibhu4apes3ui5hzq23fcd)/detail.aspx?parentprref=))

19 Mindkét mű hordozója vászon, a budapesti mérete 56x76 cm, a Dorotheum aukcióján szerepelt 55x78 cm a katalógus szerint.

20 Olaj-vászon, 158,4x233 cm, jelzett és datált (Jan van Buken fec/ an 1683), Christie's London, 1997. április 18., 64. tétel. Ugyanennek a kompozíciónak ismert egy valamivel kisebb méretű, ugyancsak jelzett variánsa is, amely 1995-ben a Sotheby's londoni aukcióján tűnt fel: olaj-vászon, 83x118 cm, jelzett (i VAN BVKEN/FECIT), Sotheby's London, 1995. április 5., 94. tétel (7. kép)

21 Olaj-vászon, 85x118 cm, jelzett (JvBuken Fe.), Sotheby's, Amszterdam, 2007. március 27., 15. tétel

22 Bodart Bukennek tulajdonítja a párizsi Louvre gyűjteményében őrzött A római Trajanus-oszlop és a Sta Maria de Lorette látképe című festményt (Inv. Nr. 1047., olaj-vászon, 45x55 cm), azonban ezt az attribúciót a Louvre gyűjteményi katalógusa nem tartja eléggé megalapozottnak. Bodart 1970, 448–49. o. Vö. *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre I. Ecoles flamande et hollandaise*. Paris, 1979, 162. o. (mint holland vagy flamand festő, 17. sz. 2. fele).

23 Olaj-vászon, 83,5x60,3 cm. A festmény „Dirk Valkenburg köre” meghatározással került a londoni Christie's árverési katalógusába 2002. december 13-án (113. tétel), majd miután F. G. Meijer levélben felhívta az aukciósház figyelmét arra, hogy a mű jelzett (jobbra lent: Jan van Buken fecit 1657) és mint ilyen az antwerpeni mester hiteles alkotása, módosították az attribúciót.

24 Buken néhány további csendélete a nemzetközi műkereskelemből: *Csendélet*

gyümölcsökkel és zöldekkel, olaj-vászon, 27x29 cm, London, Sotheby's, 1995. december 6., 126. tétel

25 Olaj-vászon, 61x87 cm, jelzett (J.van.Buken. fecit), Horta, Brüsszel, 2010. szeptember 13., 173. tétel. A mű korábban több ízben is megjelent a brüsszeli műkereskelemben: Servarts, Brüsszel, 1995. május 2–5., 1313. tétel, valamint uott 1995. november 7., 59. tétel.; Giroux, Brüsszel, 1951. október 3–5., 200. tétel (mint J. van Bakken)

26 Vö. Adriaenssen azonos témájú, még a 17. sz. első felében készült kompozíciójával, amelyet a lengyelországi Wilanów kastély-múzeumban őriznek (olaj-fa, 50x66 cm, 10. kép)

27 Vö. többek között Fijt *Csendélet vadász-zsákmánnyal* című festményével, Sotheby's, London, 2008. december 4., 222. tétel (11. kép)

28 Olaj-vászon fára ragasztva, 41x29,5 cm, Dorotheum, Bécs, 2007. december 11., 180. tétel, korábban Neumeister, München, 1998. szeptember 23., 354. tétel. Vö. többek között Abraham van Beijeren Bécsben őrzött *Piaci halárus* című kompozíciójával (Akademie der Bildenden Künste, Ltsz. 760.) J. Bernström – B. Rapp: Malningar av I. Jan Fyt, II. Abraham van Beijeren, III. Isaack van Duijnen, IV. Michiel Simons, V. Giuseppe Recco, VI. Edwaert Colyer och VII. Charles Field. In: *Iconographica*. Stockholm, 1957, Nr. 48.

29 Sotheby's, London, 2005. december 8., 240. tétel

30 Buken magabiztos komponálási módszerének jó példája egy jelzett *Csendélet zöldekkel és gyümölcsökkel* kompozíciója, amely egy lépcső alján, kültérben jeleníti meg a látszólagosan rendezetlenül felhalmozott konyhai alapanyagokat (olaj-vászon, 27x29 cm, jelzett: I.V[an]BVKEN). Sotheby's, London, 1995. december 6., 126. tétel

31 Olaj-vászon, 83x118 cm, jelzett: i VAN BVKEN / FECIT. Sotheby's, London, 1995. április 5., 94. tétel

32 Meijer az 1980-as évek közepe óta figyelemmel kíséri Buken műkereskelemben felbukkanó műveit. Attribúciói a hágai Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) adatbázisában Buken neve alatt nyomon követhetők: [http://www.rkd.nl/rkd/b/S\(gykyp3ezpzhruw4keqdcni4n\)/brief.aspx](http://www.rkd.nl/rkd/b/S(gykyp3ezpzhruw4keqdcni4n)/brief.aspx)

33 A mű restaurálását Szentkirályi Miklós végezte 2008-ban, aki a festmény technikai vizsgálatánál is felbecsülhetetlen segítséget nyújtott.

a



MAGYAR NEMZETI GALÉRIA
HUNGARIAN NATIONAL GALLERY



Derkó Gyula: Hala cserele, 1928 © Szépművészeti Múzeum - Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

DERKÓVITS

A MŰVÉSZ ÉS KORA

2014 | MAGYAR NEMZETI GALÉRIA
ÁPRILIS 3. – JÚLIUS 27. WWW.MNG.HU

Együttműködő partnerek



Médiaszponzorok



BALÁZS Kata

EGY TIPIKUS VIKTORIÁNUS GYŰJTEMÉNY

A RUSSELL-COTES ART GALLERY AND MUSEUM BOURNEMOUTHBAN

Valószínűleg kevés jobb dolog lehetett a 19. században, mint a brit birodalom jómódú alattvalójaként utazgatni a világban, összejárni a helyi brit kolónia tagjaival, a bennszülötteket barátságosan angolul egzecíroztatni, mindenhol műtárgyakat vásárolni, azokat hazaszállíttatni, az angol tengerparton kastélyt építtetni nekik, aztán a télikertben üldöggélni és teázni, teázni, teázni... meg a női íróasztalnál leveleket írni.



Anne és Merton Russell-Cotes a bournemouthi Royal Bath Hotelben, a Salisbury Suite-nak nevezett lakosztályban, gyűjteményükkel körülvéve, 1891–1901 között, fekete-fehér fotó

© Fotó: A Russell-Cotes Art Gallery & Museum, Bournemouth szíves engedélyével

© Fotó: A Russell-Cotes Art Gallery & Museum, Bournemouth szíves engedélyével



Az East Cliff Hallban a félrevonulást szolgáló (egyébként egy 18. századi építésű, leégett firenzei palazzo régebbi keletkezésű panelekből álló ajtajait felhasználó) Drawing Room már 1907-től a gyűjtemény közönség előtti bemutatását szolgálta, bútorzata pedig Viktória királynő és Eugénia császárnő tulajdonából származik. A képen látható festmények Luke Fildes *Angol lány*, Robert Poltzelberger *Erdei nimfa* és Josephus Laurentius Dyckmans *Elsőszület* című alkotásai.



© Fotó: A Russell-Cotes Art Gallery & Museum, Bournemouth szíves engedélyével

A kert maga is több stílus keveredésének jegyében épült: a bájos korlátos teraszokban, szökőkutakban és mesterséges barlangokban testet öltő italianizáló stílus, amely alapvetően meghatározta az angol polgári ízlést, keleties hatású szobrokkal kombinálva a gyarmatbirodalom távoli tájainak egzotikus növényeivel keveredik. A kép háttérben látszik a tengerbe benyúló Bournemouth Móló.

„Igyekeztem egyesíteni a reneszánszt, az olaszost a skót főúri kastélyok stílusával” – vallott 1897-ben Bournemouthban épülő házának építészeti kialakításáról Sir Merton Russell-Cotes. A viktoriánus Anglia eklektikájában is egyedi, John Frederick Fogerty tervei alapján megépült, East Cliff Hall nevet viselő villa a dél-angol vidék különleges színtartója, illetve sajátos társadalomtörténetének terméke Viktória királynő megalomán vállalkozásokkal és elképesztő iramú technikai fejlődéssel teli uralkodásának időszakából. Valójában az utolsó viktoriánus épületek egyike, hiszen éppen Viktória királynő halálának évében, 1901-ben fejezték be, Sir Merton feleségének születésnapjára ajándékként. Ma a Russell-Cotes Art Gallery & Museum Bournemouth múzeuma és kiemelt kiállítóhelye, amely egykori tulajdonosának és adományozójának nevét viseli az egykor szintén a család tulajdonába tartozó Royal Bath Hotel szomszédságában.

A mai múzeum már az építetők életében, az ő utasításait követve alakult át „lakásmúzeummá”, melyet 1909-ben nagy ünnepség keretében George Wyatt Truscott londoni polgármester nyitott meg. Sir Mertont még ebben az évben lovaggá ütötte VII. Edward király. 1921-ben Beatrix hercegnő avatta fel a család által a múzeumhoz építtetett új galériákat, amelyek ma egyes időszakos kiállításoknak is helyet adnak, a Russell-Cotes házaspár halála óta (Sir Merton 1921-ben, felesége

egy évvel korábban halt meg) pedig a villa kizárólag múzeumként funkcionál. A késő viktoriánus korszakból – Bournemouth mellett – Liverpool iparvárosában maradt fenn az egykori kereskedőcsalád által alapított, hasonló történettel rendelkező múzeum, a Sudley House.

Mindkét épület és gyűjtemény magán viseli a viktoriánus korszakban jelentős szerephez jutott réteg, az újjazdag polgárság életvitelének, ízlésének, erkölcsének, világnézetének jegyeit. Liverpool az iparosodás következtében prosperáló északhoz tartozott, annál furcsább azonban – az északi területekkel persze kapcsolatban álló – Sir Merton déli gyűjteményalapítója. A társadalmi megítélésére mindig érzékeny Sir Merton (bizonyítja ezt a Russell név felvétele, erősítő a családi kapcsolatot Bedford hercegével, Lord Russell-lel) iparos-földbirtokos családból származott. Staffordshire-i szülőhelye után Buenos Airesben tanult rövid ideig, hosszú ideig Skóciában, majd Dublinban élt, és sokat utazott skót feleségével, akivel 1860-ban esküdt meg Glasgow-ban. Eredetileg értelmiségi, orvosi pályára készült, de végül betegessége miatt a köztisztviselői állásba, feltörekvő polgár státuszát élvezve élte le a hosszú életét, amelynek során kereskedelemmel, biztosító társasági képviseléssel, hotelvezetéssel foglalkozott, majd délre költözése után egy ideig Bournemouth polgármestere is volt hobbija, a műveltség és műgyűjtés mellett. Anne Russell-

Cotes, ahogy a visszaemlékezésekből kiderül, a hölgytársaság legmegbecsültebb tagjai közé tartozott, ugyanakkor férjével kedvtelésből, egészségügyi okokból és ritkábban üzleti célból tett gyakori és hosszú utazásai során néha olyan helyekre is ellátogatott, amelyek a korszakban meghatározó női viselkedésminták szerint nehezen voltak elfogadhatóak. Ausztráliába és Új-Zélandra tett útjuk során lenyűgözte az őslakosok kultúrája, afrikai látogatásaik során őszinte érdeklődéssel fordult a törzsi művészet felé. Ez az antropológiai érdeklődés kiegészítette férje klasszikusabb, képző- és iparművészet felé irányuló figyelmét és gyűjtőszándékát, így jött létre a rendszerint a „viktoriánus művészet antológiájaként” említett kollekció. Az Ázsia, Afrika, Ausztrália, Európa (köztük Oroszország és a gyakran meg látogatott Skandinávia) különböző területein tett utakról számos „objects d’art”-tal (ahogy Sir Merton nevezte őket) tértek vissza bournemouthi otthonukba. A gyarmatbirodalmi öntudat, a brit patriotizmus (a Russell-Cotes házaspár esetében az angol és a skót is) idegen kultúrák és művészeti hagyományok iránti érdeklődéssel párosul: a kuriózumok iránti szenvedély, valamint egyfajta osztályöntudat sajátosságai az épület jellegzetességeiben és a gyűjtemény összetételében is megmutatkoznak. Mindez a korabeli utazási szokásokra is fényt derít, és az utazás társadalomtörténete szempontjából is érdekesnek bizonyul.



© Fotó: A Russell-Cotes Art Gallery & Museum, Bournemouth szíves engedélyével

A múzeum tenger felé, kertre néző homlokzata. A verandás, teraszos, itáliai kastélyok, villák kiképzésére emlékeztető lépcsősorok fölött a középkori skót várkastélyokat idéző, zord tornyos homlokzat magasodik

Amikor Sir Russell-Cotes családjával 1876-ban megfelelő lakóhelyet keresett a természeti szépségekben és napfényben gazdag Dorset megyében, akkor Bournemouth már egy fejlődésben lévő, divatosabbá váló tengerparti üdülőhely volt. A tengerből másik oldalán elhelyezkedő Poole történelmi városával szemben lévő terület köves-sziklás tengerpartján az első birtoktulajdonosok megjelenéséig a gyarmatokról érkező csempészárak adásvétele zajlott, rejtékhelynek használva a Jurassic Coast barlangjait.

A feltörekvő viktoriánus polgárság a 19. század folyamán egzotikus kertekkel, hotelekkel elegáns polgári üdülőhelyet hozott létre a sziklával szabdaltságot kiegészítő tengerparton – érdekes ellentétét adva például az arisztokrácia által kedvelt közeli üdülőhelynek, Weymouthnak, melyet a 18. században III. György király is szívesen látogatott. A fürdőzés divatja is a György korabeli Angliában alakult ki. A társasági életben jelentős szerepet betöltő tengerparti fürdőélettel már a 18–19. század fordulójának népszerű írója, Jane Austen is behatóan foglalkoz-

zott, bár regényeiben a Bournemouthhoz közeli Bath, Weymouth vagy a távolabbi Brighton inkább a felületes társasági élet jelképeként jelenik meg.¹ A tengeri fürdő és levegő egészségre gyakorolt pozitív hatása mellett – közkeletű vélekedés szerint senki sem lehet egészséges évi hat, tenger mellett eltöltött hét nélkül – a fürdővárosok a 19. század folyamán a társadalmi érintkezés és kapcsolatépítés ugyanolyan fontos szezonális színhelyévé váltak, mint a téli London béli szezonjával, koncerttermeivel, fogadásaival. Az angol klasszicizmus jegyében a Régens-korban átépített, az ókori Rómáig visszavezethető történelemmel rendelkező Bath városa vagy a John Nash által tervezett orientalizáló királyi palotájáról híres sussexi Brighton a legismertebb példái ennek a jelenségnek. A szórakozás számtalan formáját kínálták az angol tengerparti városok jellegzetes pavilonokkal díszített „pier”-jei, azaz mólói, amire talán megint csak Brighton a legismertebb példa, pedig Bournemouth sem maradt el mögötte. Kezdetben fából, majd a mérnöki technikai újításokat követő – az 1851-es lon-

doni világkiállításra épített Kristálypalota (Joseph Paxton) hatalmas népszerűsége folytán gombamód szaporodó – fémszerkezetes üvegpavilonokban egymást érték a színházak, tánctermei, kaszinók és teázók a városban épült vásárcsarnokok és a neves Boscombe (Bournemouth egyik része) színháza mellett.

A Bournemoutht fejlesztő viktoriánus polgárság soraiban volt a nagy romantikus költő fia, Percy Florence Shelley is, aki édesanyja, Mary Shelley (a *Frankenstein* írója) betegségére keresett gyógyírt, amikor birtokot vásárolt a városban. Amatőr színházi emberként színházat működtetett házában, egyúttal édesapja kultuszát is elhozva a környékre. Ebben a városban keletkezett a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* című regény, amikor Stevenson Bournemouth enyhe időjárásában bízva itt keresett gyógyulást súlyos betegségére. Paul Verlaine pedig magántanárként talált átmeneti megnyugvásra a kisvárosban, amikor a Rimbaud-val való botrányok után kiszabadult a börtönből.

A „napos”, „mediterrán” Bournemouth hírnevét tehát legendásan egészséges klímájának köszönhetette, ez hamar magához vonzotta a nagyvárosokból érkező polgárságot a nyári időszakban, de maga Sir Merton is állandó betegeskedésének végét remélte a dorseti tengerpartra költözéstől. Megvették és átépítették a tengerparton álló impozáns Bath Hotelt, hogy elhelyezék már jelentős és folyamatosan bővülő gyűjteményüket.²

A hotel legizgalmasabb helyisége az 1885-ben Japánba tett utazásuk után, John Thomas tervei alapján kialakított és lakkmunkákkal, fegyverekkel, kerámiákkal berendezett Mikado-szoba volt, melynek mennyezetén az uralkodót és feleségét, valamint a Russell-Cotes-gyűjtemény néhány darabját örökítették meg.³ A családi gyűjtemény rohamos gyarapodása tette szükségessé az East Cliff Hall megépítését, ahol nemcsak az utazásokról hazahordott egzotikus tárgyak, hanem a szintén meglehetősen heterogén képzőművészeti gyűjtemény is elfért. Sir Merton ugyanis a brit kortárs művészet módszeres vásárlója volt, rendszeresen látogatta az aukciókat és – előszeretettel mutatkozva mecénás szerepkörben – gyakran vásárolt a művészek műterméből is. Nagylelkű állami felajánlásait a Tate Gallery alapítójával, a közismert filantróp iparossal, Henry Tate-tel emlegetik együtt, de a Russell-Cotes-gyűjtemény valójában egy folyamatosan változó, a gyűjtő saját ízlésének formálódását és a műtárgypiac mozgását is dinamikusan követő kollekció volt, amelynek alakulását üzleti szempontok is befolyásolták. A múzeumi szempontú megközelítés távol állt tőle, és tagadhatatlan, hogy hiúsága nagy szerepet játszott a felajánlásokban.

Russell-Cotes nagyravágyó műpártoló tervei közt fontos helyet töltött be a gyűjteményből kialakított, a birodalom különböző városai közt harmincöt éven át folyamatosan utaztatott kollekció, amellyel a 19. századi nemzeti gondolat jegyében – Ruskin után szabadon – a művészetet mindenkihez igyekezett eljuttatni. Az új század elején, 1905-ben az utazó-kollekció nagy részét elárverezték, ami megmaradt belőle, az már a törzsgyűjteményt gyarapította. Sir Merton – a Royal Academy történeti festészetet minden műfaj fölé helyező elve nyomán – részint sokalakos, történelmi, mitológiai, irodalmi-allegorikus és bib-



© Fotó: A Russell-Cotes Art Gallery & Museum, Bournemouth szíves engedélyével

Louise Jopling: *Phyllis*, 1883, olaj, vászon, 52 × 44 cm

Louise [szül. Goode] Jopling [1843–1933] Párizsban folytatott művészeti tanulmányokat. Első férje halála után a *Vanity Fair* grafikusával, Whistler barátjával, Joseph Middleton Jopling-gal kötött házasságot. Hamarosan a viktoriánus korszak egyik vezető festőjévé vált, felvették brit festőtársaságokba is. Előkelő megrendelői közt találjuk a kor ünnepelt színésznőit, gazdag pénzembereket, baráti köréhez tartozott John Everett Millais, illetve Oscar Wilde is. Szoros kapcsolatot ápolt a szüfrazsett-mozgalommal, maga is írt a nők művészeti nevelésének kérdéseiről. Művészeti iskolát indított, ahol kurzusain, amelyeken Whistler is közreműködött, egyedülálló módon ambicionálta a férfiak rajzolását női diákjai számára.

A mitológiai *Phyllis* alakját megidéző portré az „aesthetic movement” jegyében készült. A finom női profil előterében a mitológiai hősnő reménytelen szerelmét jelképező virágzó faág mintha az alakot készülőne beborítani, aszimmetrikus elhelyezése pedig a japán művészet hatását tükrözi.

liai témájú műveket gyűjtött, másrészt a viktoriánus korban rendkívül népszerű állat- és zsánerképeket. A stílusok és műfajok vegyítésével egyedülálló példátartat hozott létre olyan alkotók műveiből, mint például Sir William Orchardson, Arthur Hughes, Albert Moore, Edwin Henry Landseer, Edwin Longsden Long, Dante Gabriel Rossetti és az illusztrátorként ismert Walter Crane. (A gyűjtemény védjegyének számító Rossetti-festmény, a *Venus Verticordia* [1864–1868] azonban már jóval Sir Merton halála után, 1946-ban került a múzeumba.)

Sir Merton kedvelte a tipikusan angol vidéket megjelenítő, a *plein air* jegyében készült tájképeket, az angol tengerképeket és holland őseiket, de polgári értékrendje és ízlése az impresszionisták vagy az avantgárd művészek alkotásainak gyűjtését már nem engedte meg. Érdeklődését fokozatosan tágítva a kontinens és a régi művészet felé, elsősorban flamand alkotók műveinek megvásárlásával gyarapította a kollekciót. A gyűjtemény a Russell-Cotes házaspár halála után további jelentős németalföldi és itáliai művekkel gazdagodott, de a fő érdekesség, hogy kiugróan





© Fotó: A Russell-Cotes Art Gallery & Museum, Bournemouth szíves engedélyével

Evelyn De Morgan: *Aurora Triumphans*, 1877-78? 1886 előtt, olaj, vászon, 120 × 170 cm

Evelyn (szül. **Pickering**) **De Morgan** [1855–1919] a Slade School of Artban folytatott művészeti tanulmányokat, de emellett nagybátyja, John Roddam Spencer Stanhope munkái gyakoroltak rá nagy hatást, akit gyakran meglátogatott Firenzében. Elismert festője volt a korszaknak, a kritika színérzékét és a női szereplők előtérbe állítását emeli ki festészete „védjegyeként”. Szorosan kötődött a szüfrazsett-mozgalomhoz és a századforduló spirituális irányzataihoz egyaránt, ez utóbbi hatását mutatja az *Aurora Triumphans*, azaz az éjszakát legyőző hajnalt ábrázoló festmény. Művészete egyértelműen az esztétizáló stílushoz kapcsolható, de alakjainak erőteljesebb testessége el is távolodik az átszellemített preraffaelita ideáltól. Evelyn a nézeteiben és művészeti érdeklődésében osztozó William De Morganhez, az Arts and Crafts legfontosabb keramikusművészehez ment feleségül. A házaspár munkáiból állandó kiállítás látható Londonban a De Morgan Centre-ben.



magas benne a nőket ábrázoló művek száma. A hagyományos női témák mellett számos női akt szerepel a ma közel 1000 darabból álló gyűjtemény nagyobb részét kitevő festményeken, de hasonló témájú szobrok is akadnak szép számmal. Mind ez a hírhedt viktoriánus erkölcsök felületes ismeretében meglepőnek tűnhet, bár a magát műértőnek valló polgárság számára az aktok a klasszikus értékek hordozói, a festészeti tudás bizonyítékai voltak, melyekhez a „kontemplatív” megközelítés illett. Mindenesetre Sir Merton igen heterogén kollekciójában érzéki női aktokból is rengeteg van (John Byam Liston Shaw indiai brit festő, Luis Ricardo Falero vagy John Hill művei többek közt) – ezt pszichológiai, pszichoanalitikus módszerekkel is kutatták már, és különféle szexuális elfojtások jeleként értelmezték. Mindemellett Russell-Cotes nők iránti rajongása egészen más módon is megnyilvánult. A józanabb megközelítés arra is felhívja a figyelmet, hogy Russell-Cotes társadalmi helyzetének és ízlésvilágának tükrében szokatlanul nagy figyelmet szentelt az államilag igen későn, csak 1889-ben elismert női művészeknek is, akiket közvetett és közvetlen módon támogatott. Kedvenc festménye például a 19. századi brit zsánerfestészet egyik legfontosabb mestere, Alma-Tadema festő feleségének, Laura Theresa Alma-Tademának egy anya-gyermek témát feldolgozó zsánerképe volt,

amit kiemelt helyen, a hálósobájában őrzött. Gyűjtötte a szüfrazsett-mozgalmal szimpatizáló, Whistler baráti körébe tartozó és a Royal Society of British Artists tagjai közé 1902-ben női alkotóként elsőként felvett Louise Jopling, valamint Eleanor Fortescue Brickdale és az itáliai, valamint közép-európai művészeti kapcsolatokkal rendelkező Jane Benham Hay műveit, de a loábrázolásra specializálódott Lucy Kemp-Welchet is szerepeltette a gyűjteményben. Utóbbi döntés mögött patrióta indíték is rejlik, hiszen a festőnő bournemouthi származású volt, és a déli tengerpart szerelmese. Evelyn De Morgan, az egyik legkiválóbb preraffaelita festőnő főműve, az *Aurora Triumphans* című allegorikus festmény is a Russell-Cotes-gyűjtemény része. A képet egyébként a késői preraffaelita stílus legjelentősebb alkotója, Edward Burne-Jones művének tartva vásárolta meg Sir Merton fia. Mivel azonban Sir Mertonnak már korábban is volt De Morgan-mű a birtokában, nem valószínű, hogy az csupán Burne-Jones a képre hamisított neve miatt került volna a család tulajdonába.

A múzeum nem csupán a brit képzőművészet-történeti, hanem a brit életmód-történeti aspektusokra is ráirányítja a látogató figyelmét. A múzeum tereit bejárva kiderül, hogy a télikert fénykora a viktoriánus korszak volt. Nemcsak a gyarmatbirodalom minden pontjáról Angliába

A belső tér legfigyelemreméltóbb eleme a japonizáló és a Russell-Cotes családdhoz köthető heraldikai motívumokat egyaránt felhasználó központi csarnok és az emeleti folyosóra, illetve onnan nyíló terekbe vezető főlépcső, amelyek fölül csillagászati motívumokkal díszített üveg tető, illetve éjszakai állatok ábrázolásaival dekorált kupola borul. A földszint tengelyében mozaikkal díszített, a Russell-Cotes házaspár 1885-ös Japánba tett útjának hatását mutató kút és medence épült.

A főlépcső felett húzódó fríz az Elgin-márványok motívumsora, a British Museumban őrzött Parthenon-fríz egyszerűsített változata tölti ki, amelyet a Tynecastle Companynak tervezett William Scott Morton. A Tynecastle Company bőrmunkái és bőrt utánzó faldíszítményei, tapétái egyébként a ház egészében, különböző helyiségeiben is megtalálhatóak.

A képen látható nagyméretű festmény Henry William Davis *Közelítő vihar* című alkotása. Az üvegbura alatt a *Haldokló gallus* egy kisméretű másolatát láthatjuk, amely az előtérben álló kislányszoborral és a nagyvonalúan kialakított, iparművészeti díszítményekben gazdag csarnokkal együtt a viktoriánus ízlés bizzar vonásaira is rávilágít. A háttérben az 1920-as évek során épült galériák sorakoznak.

szállított érzékeny, ám annál látványosabb egzóták védelmét szolgálta, hanem a kert bevonásával létrehozott, technikai újítások megmutatására alkalmas új „napalíként” is szolgált. Ebben az időszakban vált általánossá, hogy a polgári származású nőknek is lett saját íróasztaluk, mivel a kapcsolattartás legfontosabb eszköze, a rendszeres levélírás a nők számára is bevett szokássá vált a 19. század második felében. Íróasztaluk vagy a budoárban, vagy a kézimunkára, elvonulásra, esetleg kisebb vendégfogadásra is alkalmas (hagyományosan *drawing room*nak, vagy az amerikai viktoriánus házakban *parlornak* nevezett) terekben állt.

Az épület külső megjelenésének és enteriőrjeinek eklekticizmusában a viktoriánus iparművészet, az Arts & Crafts mozgalom, ugyanakkor a japanizálás, a mór vagy éppen francia art nouveau dekoratív hatások egyaránt megtalálhatók, de a tapéta, üvegmunkák, kárpit, kandelódíszítmények egységes keretbe foglalják a sokszínű enteriőrt. A múzeum jelenlegi állapotát ennek az eredeti összművészeti alkotásnak a visszaállítására tett próbálkozások határozzák meg.

A Russell-Cotes Museum a brit történelem egyik legfigyelemreméltóbb időszakának különleges emléke, még ha az általa képviselt stílus és gyűjtemény nem is áll a jelenlegi ízlés és érdeklődés középpontjában. Az eklektika és historizmus iránti

© Fotó: A Russell-Cotes Art Gallery & Museum, Bournemouth szíves engedélyével



A különböző színekről elnevezett és egyedien díszített hálósobák, valamint Anne budoárja mellett külön figyelmet érdemel az arab kalligrafikus írással díszített „mór alkóv” az emeleten, amely Owen Jones *The Grammar of Ornament* című kézikönyvének Alhambra-illusztrációi alapján épült. A képen látható kétféle kőből készült „mór” szobrát a központi csarnokba helyezték át.

törtetlen hazai érdeklődés azonban – 2000 km és számtalan történelmi különbség távolából is – bemutatásra érdemessé teszi a polgári műgyűjtés e tipikus és mégis excentrikus példáját.

• • •

1 A fürdőzés túlzott divatjáról utolsó, befejezetlen, *Sanditon* című regényében is ír. Olyan kultúrtörténeti érdekességekről emlékezik meg, mint a „fürdő-gépezetek”, azaz kocsik, amelyeket a lovak behúztak a vízbe, a kocsiban ülők pedig az ajtót kinyitva közvetlenül innen tudtak beugrani a tengerbe – Weymouthban ma köztéren bárki meg is tekintheti a III. György tulajdonát képező „bathing machine”-t. A Jurassic Coaston található, fossziliáiról, geológiai érdekességeiről híres Lyme Regis pedig a *Meggyőző érvek* című regény helyszínei között szerepel. Lyme Regis az angol tudománytörténet és a női egyenjogúság történetében is fontos szerepet tölt be, ugyanis az itt gyűjtött fossziliák alapján kezdte meg földtörténeti kutatásait Mary Anning a 19. század elején. Ugyan élete során komoly tudományos elismertséget szerzett, de nőként sohasem került be a tudományos társaságokba, felfedezései kapcsán nevét pedig rendszeresen elhallgatták. A Royal Academy 2010-ben rehabilitálta véglegesen azzal, hogy befoglalta abba a listába, amely a tíz legfontosabb tudományos eredménnyel rendelkező brit nőt sorolta fel.

2 Az üdülőhelyek korabeli státuszát és társadalmi, társasági életben betöltött szerepét jellemzi, hogy gondos tervezés és átépítés után, immár Royal Bath Hotelnek nevezték el, mivel feltételezhetően egy ízben a walesi herceg is megszállt itt.

3 Az utazásról több mint 100 tárggyal tértek haza, a Russel-Cotes gyűjtemény részét lépező tárgycsoportot a Victoria & Albert Múzeum a világ egyik legfontosabb japán kollekciójaként tartja számon.

MÚZEUMCAFÉ A MÚZEUMOK MAGAZINJA FACEBOOK.COM/MUZEUMCAFE A FEBRUARBAN MEGJELENT SZÁM TARTALMABÓL:

- ✦ A 2014-ES ÉV NAGY TÖRTÉNELMI ÉVFORDULÓI ÉS A HAZAI MÚZEUMOK
- ✦ AKADÁLYMENTESÍTÉS A MAGYAR MÚZEUMOKBAN
- ✦ CIVIL ÖSSZEFOGÁS A GALANTAI ESTERHÁZY-KASTÉLY MEGMENTÉSEÉRT
- ✦ A MAGYAR NEMZETI GALÉRIA ÚJ ÁLLANDÓ KÖRTÁRS KIALLÍTÁSARÓL
- ✦ INTERJÚ A BÉCSI LEOPOLD MÚZEUM VEZETŐIVEL



A MÚZEUMCAFÉ MAGAZIN MEGVÁSÁROLHATÓ
A NAGYOBB INMEDIO ÉS RELAY ÚJSÁGOSSTANDOKNÁL, AZ ALEXANDRA HÁLÓZATÁBAN,
VALAMINT A NAGYOBB KÖNYVESBOLTOKBAN, MÚZEUMSHOPOKBAN, GALÉRIÁKBAN.
ELŐFIZETHETŐ AZ ELOFIZETES@MUZEUMCAFE.HU CÍMEN



A magyar díszlettervezés egyik megújítója volt Márkus László. Szimbolista-modernista felfogása leginkább Wagner színpadra állításakor érvényesülhetett, amikor bátran, nagy ívű gesztusokkal egymásba olvaszthatta Baudelaire templom=természet metaforáját barokkos fényeffektusokkal és a szereplők geometriai alakzatokba rendezésével a belső összefüggések kifejezésének vágyától hajtva. Wagner talán forgott a sírjában, de azért nagy kár, hogy nem lehet megnézni, hogyan ment le 1932-ben egy „plasztikusan irreális” *Parsifal*-előadás.

KESERŰ Luca

ZENE A FESTŐ SZEMÉVEL

MÁRKUS LÁSZLÓ DÍSZLETTERVEI,

AVAGY MI AZ A „PLASZTIKUS IRREALITÁS”?

„...A méltó színpadi feladat: képekké, rembrandti képekké érzéketleníteni a kontempláció és az életakció vágyának clair-obscurjét...”¹

Mire juthatunk a festészet eszközeivel, ha a keretet a színpad adja?

A scenográfia modern megújítóinak egyik legfontosabbika, Adolphe Appia akkor tette fel ezt a kérdést, amikor a képzőművészetben már nyilvánvalóvá vált a megformálás elsőbbsége a témával szemben. A kifejezési eszközökkel kísérletezve sokan fordították figyelmüket a színpadművészet felé, főleg annak reményében, hogy a festészet atmoszférateremtő erejét is felhasználva tudnak majd koncentrált összművészeti élményt adni. Erre törekedett a magyar színházművészet egyik legérdekesebb alakja, Márkus László is.

A századforduló körüli évtizedekben meg-, avagy valójában újjászülető színpadi

látványművészet kibontakozásának nélkülözhetetlen előzménye volt, hogy a modernizmus a festészetben dekoratív vagy szintetista stilizációként jelenjen meg. A színpad megújításának igényével fellépő rendezői elképzelések a fantáziátlan és eklektikus színházi naturalizmust kritizálva olyan színpadi művek létrehozását tartották ideálisnak, amelyekben egymásba olvad festészet és zene. A cselekményt a látvánnyal tökéletes összhangba komponáló rendezés térhódítása a színművek szabadabb interpretációját és ezzel összefüggésben a színházi környezet átalakulását eredményezte. A kreatív rendezők pedig ott bontakozhattak ki igazán, ahol a legtöbb eszközzel, a lehető legérzékletesebb módon tudták árnyalni a dráma tartalmi és hangulati síkjait: az operaház színpadán.

A vizuális művészetek formanyelv-újító korszakában a kísérletezés kép, zene és költészet lehetséges kölcsönhatásaival olyan stiláris sokszínűséghez vezetett, amelynek egyéni változataiban csupán a valóság átértékelésének „szimbolista” gesztusa közös. Az akkori kortárs képzőművészet törekvéseivel összhangban a modern színpad látványvilágát meg-

komponáló rendezőt is a belső összefüggések kifejezésének vágya mozgatta.

Az első kísérletezők egyike Adolphe Appia (1862–1928) volt, aki a színházi élmény kialakulását az ok-okozati törvények illusztrálása helyett alapvetően vizuális narrációval akarta elérni. Appia elsősorban elméleti munkáival gyakorolt komolyabb hatást a színpad képzőművészeti problémájával foglalkozó rendezők és kritikusok hazai csoportjára a színházi modernizmus kibontakozásakor, a huszadik század fordulóján.

„A színpadi előadás célja nem lehet más, mint hogy a költő elgondolását világosan és annak plasztikája szerint akcentuálva hozza felszínre... s a színpad vizuális eszközeivel arra kell törekednie, hogy a dráma belső és külső cselekménye, a lelki evolúció... minél világosabbá váljék a közönség részére.”²

A zenész Appia arra kereste a választ, hogyan jeleníthető meg az időtől független zenei folyamat, illetve milyen módon kapcsolható össze a tartalma által közvetített hangulati tényezőkkel a néző számára. Az akusztikus tapasztalat irracionális összefüggéseinek kifejezhetősége

„A színpadi képek, színben, vonalban, architektonikus felépítésben, összhatásukban gazdag képzelmű képzőművész remekei.”⁹

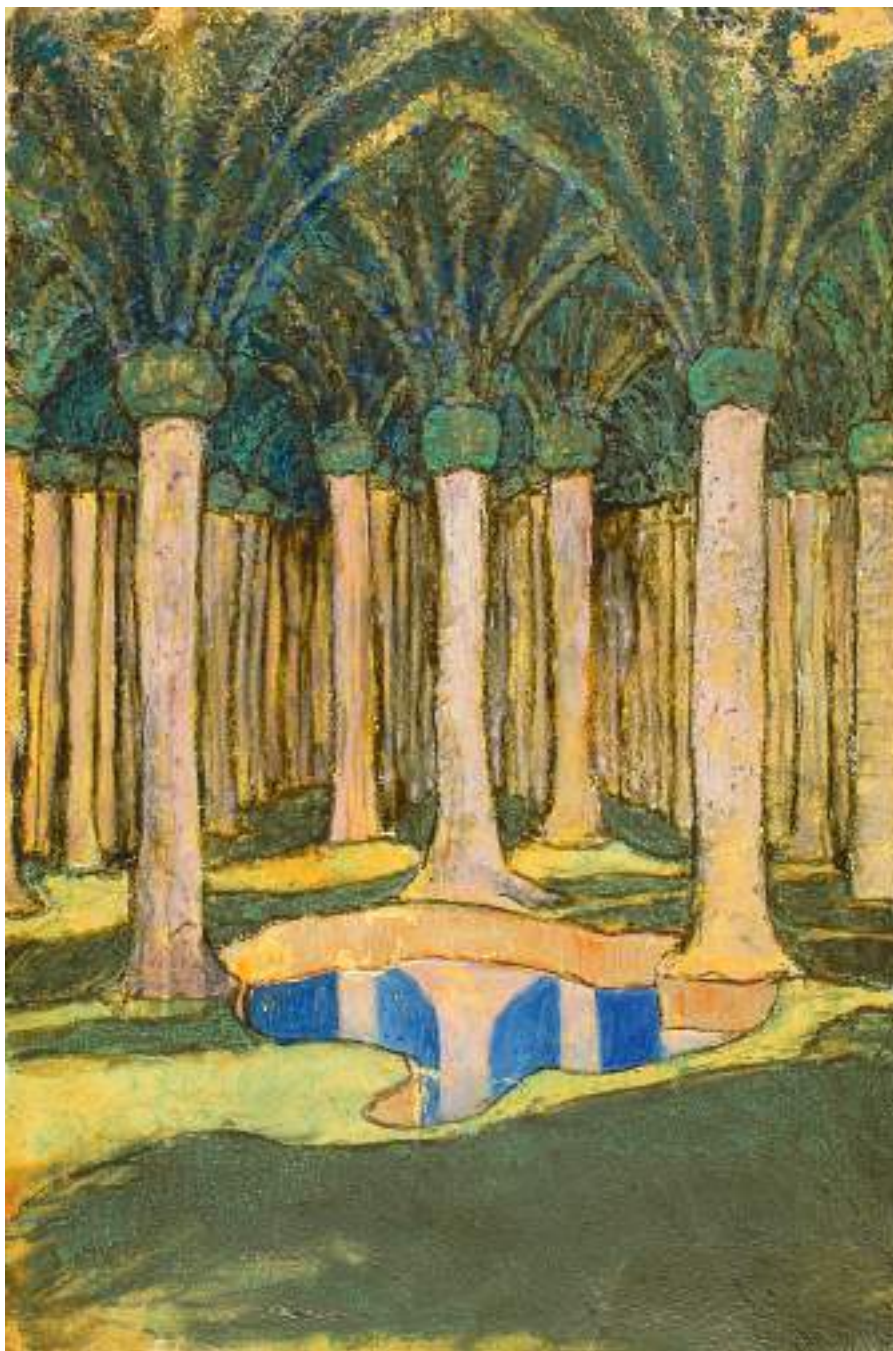


Parsifal [1. felvonás, 2. szín]. Operaház, 1932. Czvek Gyula fotója
Magyar Állami Operaház, 1932. márc. 22.



Parsifal [1. felvonás, 1. szín]. Operaház, 1932. Czvek Gyula fotója
Magyar Állami Operaház, 1932. márc. 22.

Parsifal [1. felvonás, 1. szín] Márkus László díszletterve
OSZK Színháztörténeti Tár, V. 972/1989, KE 4643



állt a fiatalon műkritikusként működő Márkus László színházi, színpadművészeti tevékenységének középpontjában is.

Márkus színházi munkásságának korai szakaszát képzőművészeti érdeklődéséből kiindulva az új stílusú operarendezés, azaz a cselekmény, a zene és a látvány egységé formálásának lehetőségei határozták meg. Rendezői koncepcióinak, egyedülálló színházelméletének megfogalmazásához a Thália Társaság³ mint kísérletező közeg adta az első impulzusokat. Kevésbé ismert operarendezői működésének kiemelkedő

darabja a *Parsifal* (1924), amelyre művészeti tevékenysége kiteljesedéseként tekinthetünk. Márkust a wagneri zenedráma, illetve Appia erre vonatkozó forradalmi koncepciója segítette a cselekmény látványként megragadható karakterének tökéletesítéséhez. De miből merített?

Tudjuk, hogy látásmódját már egészen fiatalon, műkritikusi tevékenységének kezdetén⁴ a művészeti ágak közötti átjárhatóság tapasztalata foglalkoztatta. Gulácsy Lajost a korszak legfontosabb alkotójának tartotta, sőt az ő nevéhez kötődik

a festő felfedezése, első Márffy Ödönnel közös, gyűjteményes kiállításának megszervezése.

„Amint a szimbolikus víziók felé hajló piktorlélek elvonatkoztatja a dolgok színeit és formáit a valóságostól és érzéseinek megfelelő kifejező formába stilizálja őket..., a színek, formák és vonalak először átalakulnak újakká... és elvont ritmusokká, tisztára csak a belső érzés tüzetől élő absztrakciókká válnak...”⁵

Gulácsyról szóló írásaiban is tetten érhető művészeti koncepciójának legalapvetőbb vonása, azaz a színpadművészetre is kiterjeszthető összművészeti látásmód igénye, amikor is a különböző művészeti ágak jellegzetességeinek valamilyen speciális egymásra hangolása útján hívható elő a kívánt képzet.

Nyilvánvalóan Wagner 'Gesamtkunstwerk' koncepciójához kapcsolódva, a totális optikai és akusztikai összhang megteremtésének reményében fogott bele a *Parsifal* első magyar nyelvű előadásának rendezésébe, amely 1924 júniusában került bemutatásra. Márkus éveken át tanulmányozta a zeneművet, számtalan instrukcióval látta el a partitúrát⁶ és rengeteg díszlettervet, illetve makettet készített⁷. A fény, azaz a világítás atmoszféra- és stílussteremtő funkcióját helyezte koncepciója középpontjába, a mű lényegét a fény és árnyék kontrasztját kidomborító, absztraháló struktúrák átgondolt egymásutánjával kívánta érzékeltetni.

A cselekményt a látvány víziószerűségének rendelte alá, erről a víziószerűségről Márkus saját, előkészítő rajzaiból alkothatunk fogalmat.

A világítást és a színhasználatot szimbólumhordozó szereppel ruházta fel – a korabeli kritikusok többségének nem kis ellenállását váltva ki ezzel. Noha a színpadképet dokumentáló fotók aligha árulkodnak forradalmian újszerű, avagy erőteljesen stilizált díszletegyüttesről – Márkus maga több ízben is kifejtette, hogy rendezésének nem célja radikálisan eltérni a bayreuthi tradícióktól, mindössze a zenedráma mitikus, időtlen karakterét

Parsifal [3. felvonás, 1. szín] Márkus László díszletterve
OSZK Színháztörténeti Tár, V. 973/1969, KE 4646

próbálja hangsúlyozni az egyszerűbb, elvontabb díszletezéssel – a kritikusok épp ezt kifogásolták, mondván, hogy Márkus látványra építő, szimbolikus koncepciója elvonja a figyelmet a zenéről, illetve a wagneri „szellemiségről”.

„Vezető elvem az operák rendezésénél az, hogy köteles vagyok a zene ritmikáját mozgásba és gesztusba, a zene harmóniáit hangulatképekbe, a zene színeit képzőművészeti elemekbe, különösen színbe, fénybe és megint gesztusba... transzponálni. A *Parsifal* zenéje, mint a motivisztikus zene kiteljesülése, azt írja nekem elő, hogy a dráma belső történéseit a motívumok helyi jelentősége és dominanciája szerint igyekezzem kianalizálni...”⁸

A 19. század nyolcvanas éveiben Adolphe Appia már felismerte, hogy a wagneri zene által hordozni vélt belső, hangulati tartalmakat a színpadi környezet realiztikus megfogalmazása gátolja kibontakozásában. Márkust is a wagneri zenedráma hangulatteremtő ereje segítette hozzá egy olyan egyedülálló atmoszféra megteremtéséhez, mely általában annak a fajta festészetnek sajátja, amely felülemelkedve a realitáson tér és idő dimenzióinak feloldására tesz kísérletet. A *Parsifal* eszenciájának kvázi képzőművészeti alkotásként való megidézését Appia saját vázlatában, de azért mégiscsak elméletben, nagy sikerrel vitte véghez. Márkus – amennyiben lelkesedő kritikusaik benyomásaira hagyatkozunk – nemcsak elméletben, de gyakorlatban is plasztikussá tudta tenni ugyanezt.



• • •

1 Bárdos Artúr: *Az új színpad*. Budapest, 1911. 58. o.

2 Márkus László: *Az új Siegfried*. *Magyar Színpad*, 1926. febr. 28. 1. o.

3 A Thália Társaság (1904–1908) a modern drámairodalom budapesti színpadokon való elterjesztésének szándékával jött létre. Az alapítók – Bánóczi László, Benedek Marcell, Lukács György, Hevesi Sándor, Balázs Béla, Kodály Zoltán és Márkus László – másodlagos célja a rendezői színházakhoz köthető újító törekvések megismertetése volt a magyar közönséggel. Fennállásának négy esztendeje során első ízben biztosított teret a kísérletezgető fiatal színházi-rendezői generáció számára.

4 Márkus László (sokszor 'Marco' álneven) a korszak meghatározó művészeti lapjaiban – *A Hét*, a *Művészet*, a *Modern Művészet* és a *Magyar Iparművészet* – című lapokban publikált rendszeresen.

5 Márkus László: Allegória és szimbolizmus. *Művészet*, 1907. 1. szám. 47. o.

6 Rendezői példányában (Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye) alaposan dokumentálta instrukcióit, melyből világosan kivehető, hogy a dráma melyik részének megvalósítása okozott nagyobb nehézséget számára, ugyanis a különböző színnel írt instrukciók, az idővel egyre tökéletesebbé váló formai problémák megoldására, illetve Márkus valóban vizualitás központú alkotói tevékenységének művészi vetületeire utalnak.

7 Márkus László és a *Parsifal*. *Ma Este*. 1923. dec. 21. 29. o.

8 Márkus László: Megjegyzések a *Parsifal* rendezéséhez. *Magyar Színpad*. 1924. máj. 24.

9 *Színházi Élet*, 1924. 18. szám. 28–30. o.

Márkus László (1881–1948): Dráma- és forgatókönyvíró, műfordító, továbbá számos színházi intézmény vezetője, rendezője, illetve művészeti tanácsadója (Magyar Színház, Apolló Kabaré, Renaissance Színház); a Nemzeti Színház (1932–1933) és az Operaház főigazgatója (1935–1944). Díszlettervezőként úgy tartotta, hogy a művészi formát,

a művészi szándék megnyilvánulását nem magában a díszlet elemeinek kivitelezésében, hanem a drámai nyersanyag interpretációjának megfelelő, átfogó vizuális keret megfogalmazásában kell keresni. Munkásságának egyik legfontosabb része írói tevékenysége, amely képzőművészetre, irodalomra és színházra egyaránt kiterjedő érdeklődésének kö-

szönhetően a modernizmus magyarországi kibontakozását az összes említett műfajban elősegítette. Már fiatalkori műkritikusi tevékenységében tetten érhető volt a 19. század historizmusát élesen bíráló kritikai hang; ez színházi cikkeinek, illetve terjedelmes esszéinek később is fő jellemzője maradt.

A FESTŐK VÁROSA

SZIKRA Renáta

Szentendre felé a 11-es főúton évek (vagy inkább évtizedek?) óta ott fakul egy tábla, ami barnába hajlóan a műemlékeket jelöli egyezményesen országszerte, csak itt nem kastélyt, múzeumot vagy templomot jelez, hanem egy egész várost. „A festők városa” felirat azt sugallja, hogy itt minden a művészetről szól, de a művészet ügye rég nem központi kérdés Szentendrén sem. Kétségtelen persze, hogy országos viszonylatban az elmúlt évszázadban, de feltehetően ma is itt él (és élt) százalékos arányát tekintve a legtöbb művész, és itt a legnagyobb az egy főre jutó múzeumok száma is. Török Katalin *Szentendre és legendás festői* című, pár hónapja megjelent vaskos kötete így a *festők városa* toposz eredetét kutatja.

A könyv szerzője művészeti író, társadalomtörténész, emellett szentendrei lokálpatrióta, aki éveken át tartott város-történeti előadás-sorozatokat, évtizedes kutatómunka eredményeit kamatoztatva. A 250 archív fotót és több mint ötven színes reprodukciót is tartalmazó „szöveggyűjtemény” igazi értéke abban áll, hogy az összegyűjtött és rendszerezett hatalmas

anyagban a Szentendrén letelepedett művészek önéletrajzi vonatkozású szövegeit úgy fonja össze a város történetével, hogy azok nemcsak kiegészítik, de értelmezik is egymást. A kötetben közölt forrásanyagok (naplók, memoárok, levelezések, interjúk) szinte mindegyike megjelent már önállóan vagy válogatáskötetekben az elmúlt évtizedek során, de még az ismert részletek is új megvilágításba kerülnek a kiváló érzékkel végzett válogatás és szerkesztés révén. Hiszen nincs ember, aki a szikár, tudományos műelemzések mellett (vagy helyett) ne olvasná szívesen a művészek naplóit és levelezését – kivált, ha azok irodalmi szempontból is remekművek, letehetetlenül izgalmas olvasmányok. Akár egyszerűen fogalmaznak, mint ahogy Barcsay Jenő beszél pályájáról – szívbe markoló tömondatokba sűrítve az életét végigkísítő nagy tragédiákat, nélkülözéseit, akár úgy, hogy dúsán áradó mesefolyamba szövik az ifjúkori szertelenségeket, mint Szántó Piroska. Amikor a festő ecset helyett tollat ragad, elhitheti velünk, hogy belelátva fejébe és szívébe könnyebben megfejtjük majd művészetének titkait is. Ez persze hiú ábránd, de élvezetes kaland.

A könyv fejezetei a művészek több hullámban lezajlott szentendrei letelepedését és annak következményeit vizsgálja az 1960/1970-es évek fordulójáig, a régi művésztelep átépítéséig. A sort a legszentendrebb festő nyitja az 1880-as

évek végén – pedig Ferenczy Károly (akinek nevét az 50-es évek óta viseli a nemrégiben megújult városi múzeum) tulajdonképpen véletlenül került ide, pusztán azért, mert felesége, Fialka Olga egyik utazásuk során megismerkedett egy helyi birtokossal, aki amerikai szőlőoltványok beszerzésével akarta megmenteni filoxéra pusztította szentendrei szőlőit. Így költözött 1887-ben Fachleitner Mihály fatornácsos városi házába a család, melyet a muskátli-val bíbelődő lányok háttereként Ferenczy finom, gyöngyházás fényű zsánerképen örökített meg. Ferenczy letelepedése (még ha maga később elhibázott döntésként értékelte is, sőt itt készült műveit egyenesen megtagadta) a későbbiekben Szentendre szempontjából mérföldkövet és viszonyítási pontot jelentett, hiszen a később ideköltöző művészek így vagy úgy mind az ő nagybányai plein air köpönyegéből bújtak elő. A harminc évvel később Szentendrére keveredő fiatal festők csoportja már a trianoni döntéssel elcsatolt nagybányai örökséget igyekeztek átmenteni, amikor művésztelep alapításának igényével léptek fel. Nagybánya nemcsak a természetelvű festői stílus kibontakozása miatt volt fontos, hanem mert a művésztelepi képzésnek olyan keretet adott, amelyhez a későbbi kezdeményezéseknek (Gödöllőtől Kecskemétig, Hódmezővásárhelytől Miskolcig) igazodni lehetett. Réti István megint csak véletlenül Szentendrére vetődő tanítványait megelőzően a neósok közül Kmetty János, Perlrott Csaba Vilmos, Gráber Margit és Boromisza Tibor is megfordult Szentendre környékén; utóbbi volt, aki először látta meg Szentendrén egy új Nagybánya lehetőségét, bár telepalapítási szándéka akkor még nem talált támogatásra.

1926-ban Paizs Goebel Jenő újságíró bátyja hozta össze a frissen végzett és nemcsak műterem-, de megélhetési gondokkal küzdő festőket az akkori polgármesterrel, dr. Starzsinszky Lászlóval, aki éppen azon gondolkodott, mivel frissíthetné fel az akkor már hétvégi kirándulóhelyként (1888-tól jár a HÉV) egyre látogatottabb kisváros kissé kopottas imázsát. Mivel volt egy használaton kívüli, járványkórháznak épült omladozó telep, közös megegyezéssel beköltöztek a később Alapító Nyolcak néven ismert csoport tagjai (Paizs Goebel Jenő, Heintz Henrik, Jeges Ernő, Onódi Béla, Rozgonyi László, Pándy Lajos, Bánovszky Miklós és Bánáti Sverák József), és a nehézségeken felülemelkedve közös célként nagybányai mintára a „szentendrei festészet” megteremtését tűzték ki célul. 1928-ban alapították meg



Jelmezbál a művésztelepen, 1931.

Felső sor [balról jobbra]: Kántor Andor, Nagy Margit, Karl Ferencné, Heintz Henrik, Kugel Klára, Perlaky Ede, Modok Mária, Karl Ferenc, Schneider Juci, Bánáti Sverák József, Szuly Angéla, Gajzágó Sándor, ismeretlen, Barcsay Jenő. **Középső sor [balról jobbra]:** Bolner Károly, ismeretlen, Herman Éva, Pándy Lajos, Fleschel Etel, Ferenczyné Sárossy Eta, Péntek Klári. **Alsó sor [balról jobbra]:** Czeglédi Miklós, Abkarovics Jenőné, Németh Béla, Jeges Ernő, Bánovszky Miklós. Archív fotó, Ferenczy Múzeum

a Szentendrei Festők Társaságát, amikor már túl voltak az első csupa szentendrei látványkép felsorakoztató, nagy sikerű tárlaton – egyben az első „kortárs” művészeti kiállítás a városban! –, amelyre tömegek (köztük egyetemi és minisztériumi notabilitások) zárandokoltak ki Budapestről. Új, művésztelepnek alkalmasabb helyet találtak: az ősparkban lévő egykori tudószanatórium épületeit, amit hosszas huzavona után bérbe vettek a várostól. 1929-től beindult a telepi élet, a nyári szabadiskola, és Szentendrét ellepték a hivatásos és alkalmi festők. A sikátorokban, a Duna-parton felállított állványok látványát hamar megszokták a helyiek, a festők hónapos szobákban laktak, a helyi kifőzdében étkeztek és a telepen letudott kötelező penzumok (plein air tájfestés, akt a szabadban, korrigálás) után együtt strandolt, színházi előadást, bálakat rendezett a bohém társaság. A két legszorgosabb krónikás az alapítók közül Onódi Béla és Bánovszky Miklós, valamint a később csatlakozott Kántor Andor volt, akiknek nemcsak a telep működtetésére vonatkozó információkat, de végtelenül szórakoztató anekdotagyűjteményt (Paizs Goebel és Barcsay évődéseitől a vendég Tornyai dührohamáig) is köszönhetünk. A pismányi Haluska-tanyán tábort ütő „telepen kívüliek”, a Vajda Lajos körül csoportosuló radikális elveket valló még fiatalabbak közt dúló vitákról (és itt szövődő szerelmi szálakról) megint csak első kézből, Szántó Piroska és Bálint Endre múltidéző írásaiból értesülünk. A többségében a Ferenczy Múzeum archívumában fellelhető régi felvételek pedig nagyban hozzájárulnak ahhoz, hogy képet alkothassunk a telepi mindennapokról. Mert azért az kuriózum, hogy a leginkább szigorú tekintetű öregúrként megörökített Barcsay Jenőt hálóingben, decens szárnyacsákkal Ámor-ként láthatjuk egy jelmezbáli fotón.



A forrásértéken túl igazi élvezet, ahogy életre kelnek az alkotásaik mögé rejtőző művészek. „...Öreg barátaim mind itt hagytak, talán krónikásnak, hogy egykor ők is eleven emberek voltak, ma már múzeumi anyagok” – idéz a könyv mottója Gráber Margittól. Török Katalin szerkesztésében azonban mintha egymás szájából vennék ki a szót, egyfajta virtuális találkozás, emlékidézés zajlik a lapokon. A naplótöredékekből, levelekből kiderül, kinek mit jelentett, mit adott Szentendre. Ferenczy itt-tartózkodását elszigetelődésként élte meg, míg (a kezdetben ifjú) Alapítóknak nemcsak koszt-kvartélyt, de együtt fejlődést, a csoportos fellépéssel érvényesülési lehetőséget jelentett. Barcsayt a csoport vonzotta, a város kezdetben egyáltalán nem érdekelt. Átrohant rajta, hogy a táj szerkezetét, a dombok redőit tanulmányozhassa, de később híres Anatómiájának több száz rajzát is a telepen készítette 1953 nyarán. Korniss és Vajda a magyar festészet „tisztá forrását” keresve a sokféle kultúrát magába olvasztó város épületrészleteiben talált rá az alapmotívumokra, melyekből Szántó Piroskát idézve „Szentendre lényegét, és fájdalmas, sűrített kivonatát” rögzítő képeik születtek. A nagyon beteg és idős, koldusszegény Tornyai János (akit Pándy Lajos egy véletlen találkozás során hívott meg a telepre) utolsó nyarait töltötte a városban, több száz csodálatos képet festve puritán műterméről és a parkról – utolsó színes korszakát köszönhetette Szentendrének. És ha az élet más vetületeit is hagyjuk érvényesülni: társaságot, barátságot is jelentett vagy szerelmet, mint Modok Máriának Czóbelt, Ámos Imrének Anna Margitot. A könyv végére körvonalaodik az is, mit kapott a város a művészeitől. Az itt letelepedő és egymást váltó művészgenerációk gondoskodtak arról, hogy az útjelző táblán megjelenő stilizált városrészlet a távolról érkezők számára is jelentéssel bír. Szentendre soktornyú sziluettje, a városháza homlokzatának barokk volutája, a szerb keresztek és a pismányi dombok vonulata az ő látványelvű vagy analitikus, naturalista vagy absztrakt alkotásaikon keresztül integrálódott a 20. századi magyar festészet motívumkincsébe, és ez mind a mai napig alapvetően meghatározza mindannyiunk Szentendre-élményét.

Török Katalin: Szentendre és legendás festői. Memoárok, naplók, levelek, irodalmi feldolgozások, interjúk és műalkotások tükrében. Ferenczy Múzeum, Szentendre, 2013. 290 oldal, 5000 Ft

A tábornok térképei

G h y c z y
G y ö r g y
kiállítása



tranzitcafe.com
facebook.com/tranzitcafe

L á t o g a t h a t ó
április 5-től május 4-ig

"EKÖZBEN AZ ARTMAGAZIN.HU-N



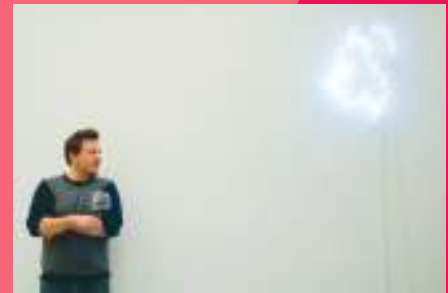
Bajusz Orsolya: *Béla küzdelmei*, 2011, film still

« **A PASSZ egy virtuális közgyűjtemény,** amelyet Magyarországon élő vagy a magyar kortárs művészeti színtérrel aktív kapcsolatot ápoló művészek alakítanak. A legutóbbi szerzemény Bajusz Orsolya *Béla küzdelmei* című rövidfilmje. A teljes mű megtekinthető a weblapon. A következő darab április első hétfőjén debütál.

» KÉPES BESZÁMOLÓ

Gazdagon illusztrált kedvcsináló, mementó, kritika vagy tudósítás. Ahogy tetszik.

„A kiállítás voltaképp arcképek és önarcképek sokasága, bár többségük igazán rendhagyó módon értelmezi a műfajt. E három monogrammal jelölt mű alapja egy portré-karikatúra, melyet a művész apja, Esterházy Péter készített saját apjáról.” [Szikra Renáta]



Esterházy Marcell tárlatvezetéséről
Szikra Renáta tudósított | Fotó: Simon Zsuzsanna



Az ELSŐ KÉZBŐL közönsége és Albert Ádám
A bauxit-krisz című kiállításban
Fotó: Simon Zsuzsanna

« **ELSŐ KÉZBŐL** Az Artmagazin új tárlatvezetés-sorozata Műteremtítók első kézből, a művésztől. Az Artmagazin új eseménysorozatán virtuális részvételt is biztosítunk, a vezetéseken készült videók révén mindenki megtapasztalhatja a nem mindennapi élményeket. Első alkalmunkon Albert Ádám kalauzolt tudomány és művészet mezsgyéjén álló életművében. Hamarosan jön a következő!

» HÍREK, AJÁNLÓK

Naponta friss tartalmak és heti programajánló művészetkedvelőknek, hogy senki ne maradjon le semmiről. Csörgő Attila munkáját, *A kör négyyszögesítése*-t tizenharmadik kasseli Documenta után a párizsi Palais de Tokyóban láthatja a nemzetközi közönség.



Csörgő Attila: *A kör négyyszögesítése*, 2012
Fotó: Nils Klinger



Bak Imrével Grécsi Emőke beszélgetett

« **BESZÉLGETÉSEK a Viszonyok rovatban** Művészeket kérdezzünk kereskedelmi galériákkal, műtárgypiacca kapcsolatos tapasztalataikról. „Rettegek minden kortárs aukciótól!” [Bak Imre]

» HÁLÓZAT

Seres Szilvia interjúsorozata a magyar net-art szcéna közel ötven tagjával az Artmagazin online-on. Hogy függ össze a World Wide Web első hazai megjelenése és a magyar startupok története? A hiánypótló HÁLÓZAT interjúsorozat végére kiderül.



Fernezelyi Márton és Szegedy-Maszák Zoltán *Oculus Artificialis Teledioptricus 2.0: Re:mbrandt* című munkájuk előtt

SZÓLJON HOZZÁ! KÉRDEZZEN!

Az Artmagazin Facebook-oldalának köszönhetően tartalmunk megosztható és kommentálható. Kérdezzon közvetlen a szerzőtől, a művésztől vagy az olvasótársaktól!

Személyesen szólna egy kortárs művészhez?
Praktikus információkra van szüksége egy kiállítással kapcsolatban?
Van, amit soha nem mert megkérdezni, pedig mindennél jobban érdekli?
Szerelmes a művészhöz?
Nem ért egyet a szerzővel?
Nagyon tetszett a videóban 3:55-nél egy mű és szüksége lenne a címére?

PAUKER® HOLDING

az én nyomdám

Teljeskörű nyomdaipari szolgáltatások

+36-1-272-2290

nyomda@pauker.hu

www.pauker.hu



Superbrands

MB | MAGYAR
BRANDS

3x

'11 '12 '13

TRAFÓ KÖRTÁRS MŰVÉSZETEK HÁZA | Trafó Galéria
TRAFÓ HOUSE OF CONTEMPORARY ARTS | Trafó Gallery
1144 Budapest, Lőrinc utca 41.
tel/fax: +36 1 456 2044, fax: +36 1 456 2050
gallery@trafo.hu, www.trafo.hu
Nyitva: keddől vasárnapig 16-19h, előadásnapokon 16-22h
Open: Tuesday to Sunday 4-7pm, performance days 4-10pm

2014/04/04 - 05/11

Megnyitó:

Megnyitó:
2014. április 3. 19:00

Kiállítók:

Kiállítók:
Radu Comşa (RO)
Jan Houdek

Radu Comşa (RO)
Vladimír Houdek (CZ)
Ádám (HU)

Kokesch Ádám (HU)

Szinyova Gergő (HU)

Jiří Thýn (CZ)

Kurátor:

Kurátor:
Fenyvesi Áron