





MAGYAR NEMZETI GALÉRIA
HUNGARIAN NATIONAL GALLERY



DERKOVITS

A MŰVÉSZ ÉS KORA

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

Együttműködő partnerek



Média partnerek





BÁV ANTIKVITÁS

ANNO 1773

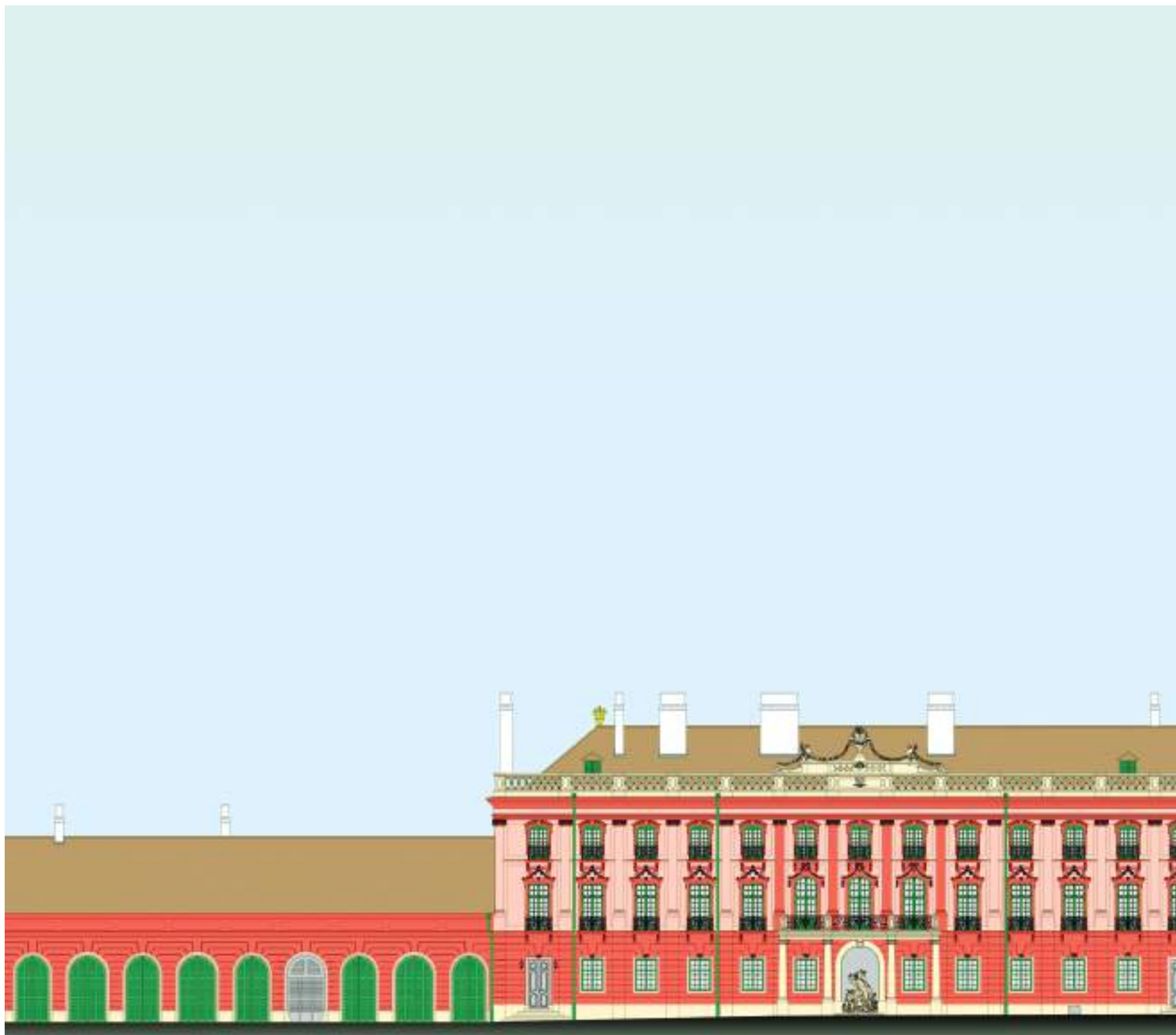


64. MŰVÉSZETI AUKCIÓ MÁJUS 13–14–15.

AUKCIÓS KIÁLLÍTÁS • 2014. május 3–11. • mindennap 10–18 óra között

1052 Budapest, Bécsi utca 1. • ☎ 06-1-429-3020 •  bavmukereskedelem • www.bav.hu/aukcio

240
éves a BÁV



Gál Tibor: Fertőd, Esterházy-kastély. A díszudvari homlokzatszínterve: a barokk színezés rekonstrukciója [részlet]
A süttőri, azaz ma fertődi Esterházy-kastély történetét ismertető tanulmánykötetről lásd cikkünket a 62. oldalon:
Mélyi József: Szegletkő. Tanulmánygyűjtemény Dávid Ferenc 73. születésnapjára.
Dávid Ferenc 2004 nyaráig működött közre az Esterházy jövőjének megalapozását célzó, műemléki tárgyú tudományos
programban, amikor is átfogó Esterházy-koncepció hiánya miatt távozott onnan. A tanulmánykötetből átvett képünk
a tudományos kutatás által feltárt eredeti rózsaszín és terrakotta [pontosabban rózsakagyló és vörös] színeket mutatja
a kastély homlokzatán. [Ami végül, hivatkozással mai és a régmúlt ízlés eltérésére, kőszínefehér lett.]



Nézi az ember a Seuso-kincs tájának közepén lévő jelenetet, és egy idő után a homlokára csap, ez pont olyan, mint a Mackósajt, ahol a mackópincér visz egy tálcán olyan sajtot, aminek a címkéjén mackópincér Mackósajtot visz egy tálcán... stb. Valaha a vadászgató és közben a Balaton partján piknikező Seuso elé is olyan tálon tették a halat, amin az látszik, hogy Seuso és társasága épp enni készül, tehát mindjárt lekerül a hal a tál közepén lévő képről, amin Seuso és társasága épp enni készül...

Túljutva az efölötti örömmön [rekurzióknak hívják ezt a megoldást], marad még örömforrás, és bár a Balatonként azonosított Pelso inkább folyónak néz ki, el lehet mérlni a jelenetben: fent a szolgák hálójával

állják el a menekülő szarvasok útját, lent pecázik valaki, és bár a szákja már tele van, azért a halak szépen sorban tempóznak felé, mellette egy másik alak épp állatot nyúz, a harmadik egy nagy űst alatt rakja a tüzet, a földön [nyilván nagy tisztaságú] ezüstkancsó, vödrök, nyeles edények, ott az egész Seuso-kincs, a középen üldögélő társaságban Seuso jobbán egy frizúra, nyakláncos pannon szépség, a balján a boglári borok valamelyik elődjének nagy barátja, kutyák, lovak, sőt egy nyúl is. Bár egy idő után nyilván mindenhol ez a jelenet köszön majd vissza, képeslapokról, naptárakról, múzeumshopok ajándéktárgyairól, most még friss az élmény: így éltünk Pannoniában.

Mondjuk nemsokára jöttek a hunok, vagy ki tudja, milyen nép, akkor ezüst elás, pannon szépség arca bekormoz, és ennek sokszori megismétlődése után már itt is vagyunk a 21. században, amikor viszont a hosszú békében az értelmes, szakmailag megalapozott műemlékvédelemnek igazán nagyobb tere nyílhatna. Ezzel meg is húztuk az első és utolsó cikkünk között feszülő ívet, ami alatt viszont olvashatnak Csontváryról [nálunk menetrendszerűen], Bálint Endréről, Kassákról, Matisse-ről, de még Nurejevről, színházi függönyökről és Dürer nyuláról is.

TT

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: Anghy András
Buzogány Anna, Dági Marianna
Gagyilev, Anatolij, Gréczi Emőke
Ligetfalvi Gergely, Mélyi József
Mráv Zsolt, P. Szűcs Julianna
Sághy Marianne, Szikra Renáta
Topor Tünde, Winkler Nóra

Illusztráció: Farkas Júlia

Fotó: Dabasi András, Darabos György
Fehér Katalin, Mátyus László,
Szmolka Zoltán

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.

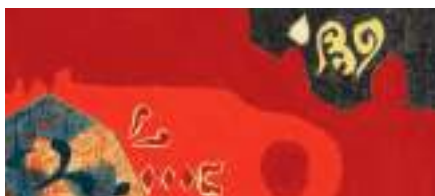
Köszönjük a HUNGART támogatását.
HUNGART @
ISSN 1785-30-60



6



16



22



32



36



46



54

6 ARTANZIX

8 Mráv Zsolt – Dági Marianna: A SEUSO-KINCS
– régész szemmel

16 Sággy Marianne: EGY MÓR SZENT ÖRÖKSÉGE

20 KIÁLLÍTÁS: EGY NAP PICASSÓVAL – EGERBEN

22 P. Szűcs Julianna: DICSŐSÉG A TEGNAPNAK
– a Bálint Endre-kiállításról

28 Gréczi Emőke: „A DÉLIBÁB MEGSZÚNIK, MIHELYT KÖZEL
ÉRÜNK HOZZÁ” – Bálint Endre és Kassák Lajos Párizsban

32 Szikra Renáta: MATISSE OLLÓJA

36 Ligetfalvi Gergely: VERSENGŐ METROPOLISZOK
– Bécs-Berlin

42 Anghy András: A VILÁGÍTÓ SZÍNEK VASÚTÁLLOMÁSAI
– Csontváryról

46 KIÁLLÍTÁS: HÚSVÉTI NYÚL AZ ALBERTINÁBAN

50 Anatolij Gagylev: MEGÁLLSZ EGY KÉP ELŐTT
– Rudolf Nurejev

54 Winkler Nóra: FÜGGÖNY FRENZY

62 Mélyi József: SZEGLETKŐ
– Tanulmánygyűjtemény Dávid Ferenc 73. születésnapjára

Tartalom

Címlapunkon jelenet a Seuso-kincs úgynevezett Vadász- vagy Seuso-táljáról. Kr. utáni 4. század, ezüsttötvözet aranyozással és niellóberakással. Cikkünk a 8–15. oldalon.

artanzix

CSIBÉS CSÉSZE

Nyugati szemmel felfoghatatlan, kinek ér meg 36 millió dollárt az idilli baromfiudvarral díszített, apró kínai porceláncsésze. A *Guardian* tudósítója szerint a csibés csésze felbukkanása a hongkongi aukción olyan, mintha Európában egy csodálatos Fabergé-tojás kerülne elő váratlanul. De ez a húsvéti hasonlat valószínűleg meg sem közelíti a Meiyintang-gyűjteményből, Európa egyik legpompásabb kínai porcelán-kollekciójából származó csésze valódi értékét, mert a Sotheby's hongkongi aukciósházának vezetője, Nicholas Chow egyenesen a kínai művészet „Szent Gráljának” nevezi. A csibés csésze a Ming-dinasztia korából [azon belül az 1465–87 közé eső időszakból, Csenghua tartomány] származó porcelánok közül is az egyik legritkább. Mindössze 16 maradt fenn, abból is csupán négy van magántulajdonban, a többi múzeumok féltve őrzött kincse. Így nem meglepő, hogy a Sotheby's április 8-i árverésére tömegek jöttek csodálni a gyerekenyérnyi porcelánt, amelyet végül a sanghaji milliárdos, Liu Yiquan szerzett meg rekordáron, hogy a csészét az általa alapított Long Museumban [Sanghaj] bocsáthassa közszemlére.



Meiyintang Csenghua Csibés csésze, 1465–87
Sotheby's Hongkong tavaszi árveréssorozata, 2014. április 8. HK 0545, Lot 1,
leütési ár: 36 millió USD [világrekord a kínai porcelánok aukcióstörténetében]

KELETI SZŐNYEGEK NYUGATI FESTMÉNYEKEN

Cornelis Bisschop: *Fiatal nő és lovagja*, 1660-as évek eleje, olaj, vászon, 97,8 × 88,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, The Jack and Belle Linsky Collection, 1982 [1982.60.33]



© Fotó: The Metropolitan Museum of Art, New York

Izgalmas dolog, ha egy régi festmény modellje tapintható közelségbe kerül. A MET kamarakiállításán három 17. századi holland festményt párosítottak a képeken szereplőkhöz megszólalásig hasonló korabeli szőnyegekkel. Már a 14. századi oltárképeken megjelentek a keleti szőnyegek, de később Holbein, Memling, Lorenzo Lotto és Crivelli is előszeretettel alkalmazta a Mária trónusát vagy az oltárt díszítő geometrikus mintájú, ragyogó színekben pompázó kárpitokat. A szakirodalom gyakran épp a reneszánsz mesterek nevével jelöli az egyes típusokat, hiszen gyakorlatilag nem maradt fenn abból a korból származó eredeti darab, így a képek dokumentálják az egyes mesterek által dekorációként használt típusokat. A 17. század közepétől a Holland Kelet-indiai Társaság volt a közel- és távol-keleti luxuscikkek egyik legkomolyabb exportőre, így az anatóliai és perzsa szőnyegek a tehetősebb németalföldi polgárok házából sem hiányozhattak. A hideg kőpadlós északi otthonokban azonban sosem terítették a földre a drága textileket, kizárólag falikárpitként használták őket vagy asztalokon. Így aztán a németalföldi képeken ők kölcsönöztek meleg, intim hangulatot a térnek, az értékes hangszerek, mívés ötvöztárgyak vagy finom falatokkal megrakott tálak alá terítve pedig a jólétet, társadalmi fontosságot szimbolizálták.

Keleti szőnyegek nyugati festményeken, Metropolitan Museum of Art, New York, Gallery 458, 2014. június 29-ig

Josef Bernhardt: *Madarakra várva IX. – Kint és bent*

© Fotó: Szmolka Zoltán | Artmagazin



MADÁRNAK NÉZNEK

Március vége óta a budai rakpartról is jól látszik a Ludwig Múzeum homlokzata előtt felállított piros házíká, meglepő kontrasztot alkotva úgy színében, mint formájában és méretében a fölébe tornyosuló épületkomplexummal. Josef Bernhardt köztéri alkotása egy eredeti funkciójához mérten óriásira [emberméretűre] felnagyított madárodú. A *Madarakra várva IX. – Kint és bent* persze nem madarakra, hanem emberekre vár, akik a mobil odú átmeneti lakójaként új szemszögből tanulmányozhatják közvetlen környezetüket. Az osztrák művész úgy véli, hogy „másik identitásba helyezkedve talán a bejáratott gondolkodási sémák mögé nézhetünk, és nagyobb megértést tanúsíthatunk más életformák iránt”. A Műcsarnok tavalyi, művészeti kontextusba helyezett méhészete a méhek demokratikus döntéshozatalára és fantasztikus együttélési képességére összpontosított, a Ludwig madárháza inkább a könnyen ketreccé váló menedék szimbolikája mentén a kint és bent viszonyára kérdez rá. Csökevényes testfelépítésünk következtében azonban a berepülő nyílást legfeljebb szemlélődésre használhatjuk, és be kell látnunk, hogy így röghöz kötve semmi sem olyan, mint szabadon szárnyalva, madártávlatból.

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2014. június 29-ig

A MŰVÉSZET HIZLAL

Egy beszélő, arany macskafej (digitális és több emelet magas kivitelben), ami villogó lézerszemével emblematis (vagy eddig ismeretlen) műalkotásokat lő hamuvá hamisítatlan „pew, pew” hang kíséretében. Röviden ennyi a *Laser Cat*, a kreatív kommunikáció többfrontú díjazását 1920 óta szíven viselő ADC (logója Dürer kézjegyet idézi), valamint a barcelonai illetőségű Hungry Castle alkotócsoporthoz közös projektje.

Persze a látszólag pusztító hajlam arany szándékot takar, a csapat felhívása szerint ugyanis lézermacskákat minden rendű és rangú műalkotásokkal kell etetnünk [elnyelte már Banksy és David Lynch műveit is], hogy a feldolgozott falatokat a kellő pillanatban kivetíthesse majd a világ számára. Száz műalkotást bekebelezve is jelentős méretű felületet, ezer műalkotás után viszont már egész épületeket tud megfesteni *Laser Cat*. Egymillió után meg sem áll a Holdig, így akár a világűrben tartózkodók sem maradtak le az ADC 93. évi díjátadóját kísérő egyedi tárlatról április 7. és 9. között, Miami Beachen. Ezt követően pedig a jóllakott állat beköltözik az Art Basel Miami Beach egyik kiemelt helyszínét jelentő Bass Museum of Artba.

A nehezen komolyan vehető projekt értelmezési lehetőségei a mémvilág paródiájától a médiaművészet kritikáján át a „művészet mindenkié” szlogen újraélesztéséig terjednek, de biztosra vehetjük, hogy ilyen törődés mellett az új kedvenc hamarosan Garfieldnál is kövérebb lesz – virtuálisan.

[Buzogány Anna]

***Laser Cat*, Bass Museum of Art, Miami Beach,
2014. április 10-től látható
<http://lasercatmiami.com>**



Hungry Castle – ADC: *Laser Cat*, 2014, <http://vimeo.com/87999947>



Itt az orrunk előtt a Seuso-kincs egy része, bárki megnézheti még hetekig a Parlamentben. Ez most a legnagyobb késő római kori ezüstkincs lelet, amit valaha kiástak és szerencsére utána nem olvastottak be. Képzeljük el, hogy elültek körülötte a viharok, és már csak műtárgyként érdekesek egyes darabjai. Mit lehet tudni róluk, mennyit érhetnek a korukban, hol készülhettek és hol használhatta őket

———— a titokzatos Seuso?

MRÁV Zsolt [Magyar Nemzeti Múzeum] – DÁGI Marianna [Szépművészeti Múzeum]

A SEUSO-KINCS

RÉGÉSZ SZEMMEL

Magyarország a közelmúltban egy olyan római kori kincselet birtokába jutott, amelyet minden bizonnyal a legnagyobb turisztikai vonzerővel rendelkező műtárgyaink között tarthatunk majd számon. Ennek oka elsősorban az, hogy alig található hozzá fogható leletegyüttes az egész világon, de kalandos sorsa, a hozzá kapcsolódó bűntények miatt körülengi a titokzatosság légköre is, ami óhatatlanul fokozza az érdeklődést iránta. Az 1970-es évek közepe körül egy Polgárdiban élő fiatalemberrel, Sümegh Józseffel mesébe illő dolog történt: igazi kincset talált. Ismerőseinek nagyméretű, súlyos ezüstedényeket, tálakat és kancsókat mutatott, amelyek rézüst(ök)be voltak elrejtve. Aztán az időközben katonának behívott fiatalembert nem sokkal leszerelése előtt felakasztva találták a polgárdi Kőszárhegy egyik elhagyott pincéjében. Azóta bebizonyosodott, hogy gyilkosság áldozata lett, a leletnek pedig nyoma veszett. A gyilkosság helyszínén csak egy üres

gödröt sikerült feltárni, vagyis az ott ideiglenesen elrejtett kincsnek csak hült helye maradt.

1990-ben a New York-i Sotheby's aukciósháznál árverésre akartak bocsátani 14 késő római ezüstedényt, talán a legszebbeket, amelyek valaha előkerültek: tálakat és kancsókat, valamint egy üstöt, amelybe vélhetően el voltak rejtve. Lelelőhelyüként Libanont adták meg, de csakhamar kiderült, hogy származási helyük fiktív, ugyanis hamis eredetpapírok tartoztak hozzájuk. Az árverésre szánt egyik tálon a Seuso és a Pelso felirat volt olvasható, amelyből a Seuso minden bizonnyal a tulajdonost jelöli, a Pelso pedig a Balaton latin neve. Ez tette lehetővé a Sümegh József által talált ezüstkincs és az aukciósházhoz került ezüstedények összekapcsolását. Bár Magyarország elvesztette a Seuso-kincs néven ismertté vált leletegyüttes tulajdonjogáért indított, az Egyesült Államokban 1993-ban lefolytatott pert, az azóta eltelt közel 25 év alatt nem mondott le tulajdonjogáról, és folytatta a kincs származási

helyének alátámasztását szolgáló bizonyítékok összegyűjtését is. A több évtizedes kalandos történet részleges lezárásaként – másfél éves sikeres tárgyalássorozat eredményeként és kompenzációs díj kifizetésével – 2014 márciusában a tizenöt tárgy közül nyolcat sikerült hazahozni. Ez a tárgycsoport szerencsére a magyar álláspont bizonyítása szempontjából legfontosabb darabokat tartalmazza, így megnyílhat az út a kincs további darabjainak megszerzéséhez.

Az elmúlt napokban sokan és sokat írtak a Seuso-kincsről, különösen a hozzá köthető gyilkosságokról, visszaszerzésük és hazaszállításuk körülményeiről. Keveset olvashattunk azonban magáról a leletegyüttesről és olyan régészeti vonatkozású kérdésekről, amelyek nagy érdeklődésre tarthatnak számot. Most ezek közül igyekszünk néhányat részletesebben megválaszolni.

Az illatszeres doboz fogója Gorgófejjel
A fotók a parlamenti kiállításon, nem műtermi körülmények között készültek.



© Fotó: Máttyus László, Szépművészeti Múzeum.

Mi is az a Seuso-kincs?

A Magyarországon talált, majd kicsempészett kincslet aukcióra vitt része egy bronzüstből és 14 étkezéshez és tisztálkodáshoz használt ezüstedényből áll, amelyek a késő antik ezüstművesség remekei. Két, ételek tálalására szolgáló nagyméretű lapos tál (az ún. vadász- vagy Seuso-tál és a geometrikus tál), két további tálaló- és valószínűleg dísztalként is használt tál (az ún. Achilleus- és Meleagros-tál), egy valószínűleg kéz- és arcmosáshoz használt mély tál és két hozzátartozó, geometrikus

díszítésű kancsó, továbbá egy dionysosi ábrázolásokkal, egy állatalakokkal és egy görög mitológiai ábrázolással díszített kancsó (ún. Hippolytos-kancsó) alkotja a Seuso-kincset. Két, díszítésében és stílusában a Hippolytos-kancsóval rokon vödör, egy illatszeres tégelyek tárolására szolgáló doboz, valamint egy amphora is tartozik hozzá. Mindezeket az edényeket a nagyméretű üstben rejtették el. Az ezüstedények közös jellegzetessége a nagy tisztaságú alapanyag, valamint hatalmas méretük és tömegük, amelyekkel a legna-

gyobbak közé tartoznak az ismert római ezüstedények sorában. Hivalkodó méretük és gyakran teljes felületüket beborító díszítésük egykori tulajdonosuk társadalmában elfoglalt előkelő helyét és műveltségét is jelzi.

Geometrikus és növényi motívumok díszítik a kancsópárból és a mély, bordázott tálból álló mosdókészletet, valamint az egyik tálalótálat, az edények többségén azonban niellóberakással hangsúlyozott vésett, illetve domborított figurális ábrázolásokat látunk. Ezek vagy görög mitoló-

Az Angliába került 15 darabos Seuso-kincsből a Magyar Állam 2014 márciusában visszaszerzett két nagy átmérőjű tálat a négyből: a kincs névadó tálját és a geometrikus medalionnal díszített tálat. A teljes mosdókészlet (a bordázott mosdótál és a két geometrikus kancsó), valamint az illatszeres doboz mellett hazakerült a Dionysost és kíséretét ábrázoló domborműves díszítésű kancsó

is. A rajta maradt talajszennyeződés és elszenesedett maradványok miatt különösen jelentős, hogy az elrejtésükhöz használt üst is Magyarországon van.

A kincs másik, egyelőre még Lord Northampton birtokában levő felét a díszesebb és ezért nagyobb piaci értékű darabok alkotják. Ezek egyetlen kivétellel görög mitológiai alakok és történetek domborműves ábrázolásaival díszített

edények: az Achilleus- és Meleagros-tál, a kancsóból és két vödörből álló Hippolytos-készlet és a bacchikus menetet ábrázoló amphora. A készlet hátramaradt felének legszebb darabja – polichróm színhatása miatt – a profán témát, állatviadalok résztvevőit felvonultató, niellóberakásos kancsó.

Mosdótál, ezüsttötvözet. Átmérő: 45,2–46,8 cm, magasság: 10,1–12,5 cm, tömeg: 2,118 kg

© Fotó: Mátyus László, Szépművészeti Múzeum.



giai témákat, vagy életképeket jelenítenek meg. Az előbbiek a szerelem, a vadászat és a férfias helytállás példái, amelyek nem vesztették aktualitásukból és népszerűségükből a késő ókor kereszténység által egyre jobban átítatott kultúrájában sem. Az ún. Achilleus-tál díszítésének fő témája például a görög *hērós* életének egyik epizódja. A Skyros szigetén női ruhában bujkáló hőst Odysseus leplezte le, amikor megfúvatta a harci kürtöt és hangjára az álruhás Achilleus fegyveréhez kapott. A trójai háborúban a dicsőségért még a halált is vállaló hős példaképül szolgált a késő római elit ifjai számára, különösen azoknak, akik a katonai pályát választották. Ugyanezt a jelenetet ábrázolták a svájci Kaiseraugstnál talált híres kincslelet – amelynek tulajdonosa katonatiszt lehetett – egyik ezüstitálján is. A görög mitológia ismerete még a Kr. u. 4. században, a keresztény császárok korában is az alpműveltség részének számított, a történetek felelevenítése és értelmezése pedig gyakran szolgált a művelt elit társalgási témájául. A jártasságot a mítoszok világában és a társalgást elősegítették a lakomákon használt mitológiai díszítésű edények, amelyeken általában a vendéglátó számára legkedvesebb, a személyiségéhez legin-

kább illő történeteket ábrázolták. Ugyanez vonatkozik a profán témákra is. Nem lehet véletlen ugyanis, hogy a vadászat realisztikus vagy allegorikus ábrázolása több Seuso-edényen is feltűnik. A Seuso-tál közepén és a peremét díszítő sávban látható vadászjelenetek mellett egy másik tál díszítésének a görög mitológia legendás vadásza, Meleagros a főszereplője, aki elejtette a rettenetes kalydóni vadkant. Vadászatot idéz a kincs niellőberakásos kancsója is, amelynek díszítését az állatviadalok témájából merítették. A kancsó teljes felületét beborító hatszögletű mezők nagy részét amphiteátrumi vadállatokkal és az állatküzdelmek lebonyolítóival, a kezükben ostort tartó *bestiarius*ok alakjaival töltötték ki. Mindebből arra következtethetünk, hogy a készlet összeállítója és használója nemcsak a görög mitológiát jól ismerő, művelt ember, hanem egyben szenvedélyes vadász is lehetett.

A Seuso-kincs ezüstedényeinek figurális jelenetei tehát megfelelnek a Kr. u. 4. századi római művészet ikonográfiai hagyományának, valamint készítési és díszítő technikáik is beleillenek a korabeli ezüstművesek technikai repertoárjába. Mindezek alapján az ezüstedények nagy valószínűséggel a Kr. u. 4. szá-

zadban készülhettek. A kincs elrejtési idejének meghatározásához az edények készítési idejére és más, hasonló ezüst-edényeket tartalmazó kincseletekre támaszkodhatunk: ezek alapján a vadásztálon feliratban megnevezett Seuso vagy leszármazottai a 4. század utolsó harmadában vagy esetleg az 5. század elején rejthették el a kincset, feltehetően egy barbár betörés elől menekülve.

A vadászat és a lakoma ábrázolása a görög-római kultúrában nem csupán dekoratív céllal került az edényekre vagy a házak, síremlékek falára. A császárkorban annak az életstílusnak az emblematikus megjelenítése volt, amelyet a jómódú római polgárok leginkább méltónak éreztek magukhoz, és amely révén a felső társadalmi réteghez való tartozásukat is kifejezheték. A lakoma- és vadászatábrázolások így módon egyrészt az elit önmagáról alkotott képét tükrözik, másrészt pedig a külső szemlélő számára jelzik a vagyonos polgárok társadalomban elfoglalt helyét.

A Seuso-kincs ezüstedényeinek díszítése tehát pontosan illeszkedik abba a görög műveltségben gyökerező képi ábrázolási hagyományba, amely a késő császárkorban egységesen elterjedt a Római Birodalom különböző területein és népszerűvé vált az elit körében. Ezek az ábrázolások azt is jelzik, hogy tulajdonosa egy olyan közös kulturális hagyomány részese volt, amely a felső társadalmi réteg összetartozását is kifejezte. Így a Seuso-tál *convivium*, lakoma-ábrázolása ezt a 'közös életet', a közösséghez tartozást is szimbolizálja.

Mekkora lehetett eredetileg a kincs és mi az, ami ma hiányzik belőle?

A Seuso-kincs néven ismert leletegyüttes jelenleg mindössze 15 darabból áll. A hasonló korú és összetételű ezüstkincsekkel összevetve azonban a készlet eredetileg jóval több darabot tartalmazhatott. A Kr. u. 4. század második felében és az 5. század elején a Római Birodalom területén elrejtett ezüst kincseletek ugyanis a nagyméretű edényeken kívül jelentős számban tartalmaznak lakoma során használt kisméretű edényeket, evőeszközöket, poharakat, fogtisztító eszközöket is. Ilyen például az 1961–62 telén a svájci Kaiseraugstnál talált, ma már 85 darabot számláló együttes, az 1942-ben az angliai Mildenhallnál kiásott 34 darabos ezüst étkészlet vagy a 2012-ben a horvátorszá-

Geometrikus kancsó [B], ezüstötívözet aranyozással.
A test magassága: 55 cm, testátmérő: 17,2 cm, tömeg: 2,656 kg

Dionysos-kancsó, ezüstötívözet aranyozással.
Magasság: 43,5 cm, testátmérő: 17,67 cm, tömeg: 3 kg



© Fotó: Mátys László, Szépművészeti Múzeum.

gi Vinkovciban régészeti feltárás során megtalált 48 darabos kincslelet. Mindezek alapján okkal feltételezhetjük, hogy a Seuso-kincs csak része lehet egy jóval nagyobb lakomakészletnek, amelyhez tartozhattak még kisebb méretű mély és lapos tálak, tányérok, kanalak, szűrőkanalak, poharak ezüsből vagy a korszak divatjának megfelelően üvegből, esetleg fűszerszórók, világításhoz használt kandeláber, és nagy valószínűséggel egy edénytartó állvány is, amelyre a nagy tálalótálakat és/vagy a mosdótálat helyezték. A lakomakészletet kiegészíthették pipereeszközök is: illatszeres tégelyek, amelyeknek a helye meg is van a kincs illatszeres dobozában, illetve kisebb eszközök, például fogtisztító eszközök, esetleg fülkanalak.

A kincs jóval nagyobb méretére utal egy szemtanú beszámolója is, ami szerint a tárgyak két üstben voltak elrejtve. Közülük ma csak az egyik üst és a benne talált darabok ismertek. A másik üst tartalmára deríthet fényt Halim Korban, a Seuso-kincset továbbadó libanoni származású bécsi műkereskedő 2007-ben napvilágra

került, keltezetlen levele. Ebben – a kincs további részeként – eladásra kínált 187 aranyozott ezüstkanalat, 37 ezüstcsészét és 5 tálat. Az összesen 229 további ezüsttárgy valóban teljesebbé teszi a lakomakészletet. Ezekről a darabokról azonban számukon és valószínű létezésükön kívül semmit nem tudunk, mivel az akkori reménybeli vevők végül elálltak megvásárlásuktól. Jelenleg ismeretlen helyen, vélhetően egy nyugat-európai magángyűjteményben lappanganak.

A polgári szemtanúk ezzel szemben csak 40 körülre becsülték a leletet alkotó tárgyak darabszámát, de lehet, hogy ez csak a nagyobb tárgyakra vonatkozik, vagy azokra, amelyeket saját szemükkel láttak. Tudjuk, hogy Sümegh József több tárgyat elajándékozott és eladott közülük. Ezek azonban vagy elkallódtak, vagy ma is megtalálhatók valahol, de tulajdonosaik nem ismerik fel vagy félnek előadni azokat. Pedig könnyen lehet, hogy perdöntő bizonyítékként szolgálhatnának a leletgyűjtemény magyarországi előkerülésére.

Ez a következő esetekben volna így: 1. ha a Seuso név szerepelne egy újonnan felbukkanó ezüsttárgyon, 2. ha előkerülne a Seuso-kincs valamelyik edényének, például az egyik kancsónak formájában és díszítésében teljesen megegyező párdarabja, 3. ha előkerülne az egyik ma ismert tárgy valamelyik hiányzó alkatrésze. Az illatszeres doboz oldalán és fedelén forrasztás nyomai láthatók, ami azt mutatja, hogy fül vagy lánc tartó hurok tartozott hozzá. Nincsenek meg a benne tárolt, ezüsből vagy üvegből készült illatszeres edények sem. Hiányzik továbbá több kancsó fedele. Ha valaki az egyik kancsóhoz stílusában és méretében illő csapófedelel adna át, az közvetlen bizonyítéknak számítana. Ez tényrben elférő, kör alakú, középen félgömbszerűen ki-domborodó, vízszintes karimája szélén gyöngysorral díszített ezüsfedél, amely zsanérral csatlakozik a kancsó füléhez.

WANTED!

Illatszeres doboz. Előoldalán szolgálók szépítkezéshez szükséges eszközöket, tárgyakat visznek úrnőjük elé, köztük egy, a miénkhez hasonló formájú illatszeres dobozt. A hátoldalon fürdő-jelenet látható. A doboz fedelén girlandokat vivő Erös-figurák és különféle maszkok láthatók, a fogón egy, az úgynevezett „szép” típusba sorolható Gorgófej Ezüstötvetet. Magasság: 32 cm, átmérő: 21 cm, tömeg: 2,051 kg

© Fotó: Mátys László, Szépművészeti Múzeum.



Nagy valószínűséggel a Seuso-kincshez tartozhat egy további, közel 140 éve a Magyar Nemzeti Múzeumban őrzött tárgy is: egy edények tartására használt, összecsatolható négylábú ezüstállvány (latinul *quadripus*), amelynek töredékeire 1878 májusában, a Polgárdi melletti Kőszárhegy délkeleti lejtőjén egy fa kivágása során bukkantak. Összetartozásuk mellett számos érv szól. A *quadripus* ugyanazt a magas művészi és nemesfémértéket képviseli, mint a Seuso-kincs tárgyai. Mindkét lelet a 4. század második felében készült és funkcionálisan is kiegészítik egymást. A polgárdi állvány ugyanis egy olyan gazdag asztali tálaló- vagy tisztálkodókészlethez tartozott, mint a Seuso-kincs edényei. Húsz kilogrammra tehető eredeti súlya alapján ráadásul készletének legértékesebb darabja lehetett.

Kihasználva állítható fesztávolságát, lakomák során cserélhették rajta a különböző átmérőjű, étellel megrakott tálat. A késő római ezüstedények díszítése gyakran közvetlenül utalt a funkciójukra. A polgárdi állvány görög mitológiai alakokat ábrázoló szobordíszének mindegyike valamilyen formában a tengert, vagyis a vizet idézte (triton-néreida szoborcsoportok, tengeri griff, delfinen lovagló Eros). A víz elsősorban a mindennapi tisztálkodásban játszott szerepet, ezért az állvány egykor egy tisztálkodókészlet tálja számára készülhetett. Nagyon valószínű, hogy a Seuso-kincs mosdókészletének két geometrikus díszítésű kancsóját nemcsak ugyanabban a műhelyben készítették, mint a polgárdi állványt, hanem díszítőmotívumaik egyezése alapján még az is megkockáztatható, hogy ugyanaz a mester

díszítette mindhármat. Ráadásul mind az állványra, mind a kincs ezüstdíszítőjaira jellemző az extrém méret és súly, akkorák, hogy az már-már akadályozza kényelmes használatukat. Mindezek együttesen arra utalnak, hogy az említett tárgyak eredetileg egyazon készlethez tartozhattak. Nem lehet véletlen az sem, hogy mindkét lelet ugyanabban a szűkebb földrajzi környezetben, a balatoni régióban használták. A legszembetűnőbb egybeesés azonban az állvány lelőhelye, amely annak a pincének a közelében lokalizálható, ahol száz évvel később Sümegh József felakasztva találták és ahol a kincset ideiglenesen elrejtették. A New York-i bíróságon lezajlott perben a polgárdi állványt kizárták a bizonyítékok sorából arra való hivatkozással, hogy ez a lelet a Seuso-kincs előkerülési helyéről nem szolgáltat konkrét adatokat. A túl sok, véletlennek aligha tartható egybeesés miatt azonban több mint valószínű, hogy van kapcsolat a polgárdi *quadripus* és a Seuso-kincs között: ugyanaz a család birtokolhatta mindkettőt.

Mekkora a Seuso-kincs értéke?

Egy kincsletről a szakembereknek szegezett első kérdés rendszerint az adott lelet értékére vonatkozik. A „mennyit ér?” kérdés megválaszolása azonban korántsem egyszerű feladat. Egy késő római nemesfém lelet esetében ugyanis nemcsak tudományos jelentőségéről és becsült aktuális piaci értékéről beszélhetünk, hanem lehetőségünk van meghatározni azt is, hogy a saját korában mekkora anyagi értéket képviselt.

A tudományos és piaci értéket nagyban befolyásolja, hogy az adott műtárgy vagy leletegyüttes mennyire egyedülálló, illetve milyen helyet foglal el a hasonló jellegű leletek sorában. A Seuso-kincs egyediségét csak a vele egykorú, nemesfém tárgyakat tartalmazó kincsleletekhez viszonyítva tudjuk értékelni. Ezek rangsorában pedig a lelet igen előkelő helyet foglal el. A Római Birodalom területéről a Kr. u. 4–5. századból a Seuso-kincsnél mindössze egyetlen nagyobb, ezüstedényekből álló kincslelet került elő. 1628-ban a németországi Trierben, egy jezsuita kolostor építése során találták a mind a mai napig legnagyobb számító késő császárkori kincset. A lakomakészlet teljes tömege meghaladta a 114 kg-ot, ezüstdíszítőjainak száma pedig az ötven darabot. A kincsleletet azonban korabeli gondos leírását követően beolvasztották. Az elpusztított

Dionysos-kancsó [részlet]

Ezüstötívőzet aranyozással. Magasság: 43,5 cm, testátmérő: 17,67 cm, tömeg: 3 kg



© Fotó: Mátys László, Szépművészeti Múzeum.

tárgyak nagyszerűségéről ma már csak a szomszéd telken 1926-ban megtalált kancsó alapján alkothatunk képet. 1992-ben az angliai Hoxne mellett fémkeresővel egy nemesfém tárgyakat tartalmazó együtttest találtak, amelynek teljes tömege 27,7 kg-ra tehető. Bár aranyértékét tekintve ez a lelet a Seuso-kincsnél lényegesen nagyobb, de azzal valójában mégsem összehasonlítható. A több mint 15 000 darabos kincs javarészt ezüst és arany

pénzértékből áll és „mindössze” 148 ezüst étkészlettartozék és pipereeszköz, valamint aranyékszer kíséri, amelyek tömege csupán 6,8 kg-ot tesz ki. 68,5 kg-os tömegével tehát a hiányos Seuso-kincs a ma ismert és fennmaradt legnagyobb olyan lelet, amely elrejtett ezüstedényeket tartalmazott. Rögtön utána következik a svájci Kaiseraugst római erődjében az 1960-as évek elején kidőzerolt ezüst találóképzlet, amely több mint 61 kg-os

tömegével alig marad el a Seuso-kincs jelenleg ismert tárgyainak tömegétől, viszont annál sokkal több darabból áll.

A Seuso-kincs tehát mérete és ezüst-edényeinek művészi kvalitása, valamint nemesfémértéke miatt is felbecsülhetetlen. Ha mégis forintosítani szeretnénk, abból kell kiindulnunk, hogy mennyiért kínálták eladásra. 1990-ben az első aukción 40 millió font lett volna a kikiáltási ára. Ha nem tör ki a kincs eredete körüli

A Seuso-kincs ezüstedényei a Kr. u. 4. századra keltezhetők, de ezen belül különböző időben és más-más műhelyekben készültek. A mosdókészlet két azonos formájú és díszítésű geometrikus kancsója például együtt, azonos helyen készült, ugyanott, ahol a polgárdi állványt is gyártották. A Hippolytos-készlet vödrei és kancsója szintén egyetlen műhely termékei.

A nagy produktivitású és kvalitásos darabokat gyártó késő császárkori ezüstműves műhelyek a birodalom olyan nagyvárosaiban alakultak ki, ahol a császári pénzverdék működésének köszönhetően gyakorlott ötvösök dolgoztak. Közülük a legjelentősebbek az ezüsbányákban gazdag Balkán-félsziget császárvárosaiban, például Sirmiumban (Sremska Mitrovica, Szerbia), Sisciában (Sisak, Horvátország), Naissusban (Nis, Szerbia) és Thessalonikában (Thessaloniki, Görögország) működtek. Jelentős mű-

helyközpontok alakultak ki Kisázsiaiban is, amelyek közül Nicomedia és Antiochia a legfontosabb. A geometrikus díszítés és a niellóberakás intenzív használata elsősorban a balkáni műhelyekre volt jellemző, domborműves díszítésű edényeket pedig főként a keleti provinciákban készítettek. A késő római ezüst-edények készíttési helyének meghatározásában stílusjegyeik mellett nagy segítséget jelentenek a mestereket vagy magát a műhelyt megnevező poncolt feliratok, beütött bélyegek. A Seuso-kincs ezüst-tárgyain azonban ilyen feliratok, bélyegek nem találhatók, csak súlyadatok. Ezért a tudományos kutatás egyik fontos feladata lesz, hogy tisztázza, mely műhelyekben készülhettek a Seuso-edények, hozzájárulva ezzel a késő ókori ezüstművességének alapkutatásaihoz is.

© Fotó: Mátys László, Szépművészeti Múzeum.



Geometrikus tál [részlet], ezüstötívőzet aranyozással és niellóberakással. Átmérő: 64,2 cm, magasság: 4,5 cm, tömeg: 7,15 kg

A polgárdi ezüstállvány, rajta a Seuso-kincs ún. vadász-táljának másolata

© Fotó: Dabasi András, © Magyar Nemzeti Múzeum



botrány, ennyiért minden bizonnyal elkelt volna, de valószínűbb, hogy a licitálások során sokkal többet adtak volna érte. 2006-ban, amikor a Bonhams aukciósház árverésre bocsátotta a Seuso-ezüstökét, azok értékét 187 millió dollárra (mai árfolyamon valamivel több mint 42 milliárd forint) becsülte. Ezt megerősítette Lord Northampton ügyvédje, aki kijelentette, hogy a lelet 100 millió euróért eladó. Ekkor azonban az ezüstedények – tisztázatlan eredetük miatt – már rég nem voltak forgalomképesek, így nem meglepő, hogy egyetlen komoly vevő sem akadt rá.

A kutató számára azonban sokkal érdekesebb kérdés az, hogy a Seuso-kincs ezüstedényei vajon mennyit értek korukban. Ez ugyanis sokat elárul egykori tulajdonosának vagy tulajdonosainak vagyoni helyzetéről és társadalmi pozíciójáról.

A késő császárkori kincsleletek objektív értéksorrendjét egy viszonyszámítás

segítségével lehet megállapítani. Figyelembe véve az ezüst és az arany korabeli írott forrásokban megadott, egymáshoz viszonyított értékét, a különböző összetételű kincsleletek nemesfém anyaga átszámítható aranyértékre. Ez alapján a Seuso-kincs ma ismert 14 ezüstedényének aranyértéke saját korában 4,57 kg aranyat felelt meg, míg a polgárdi állványé valamivel meghaladta az 1,33 kg aranyét. Ezeket összeadva 5,9 kg aranyat kapunk, amelyből 1316 *solidust* (4,48 g tömegű aranypénz a Kr. u. 4–5. században) tudtak volna verni. Az összeg értéke akkor szemléltethető igazán, ha azt a korabeli éves fizetésekkel vetjük össze. A késő császárkori közigazgatásban egy alacsonyabb beosztású hivatalnok (az apparátus hetven százaléka ebbe a kategóriába tartozott) egy évben 9 *solidust* keresett, amely egy lovas katona egyévi zsoldjával volt azonos. A hivatalnoki csúcspénz 46 *solidusra*

A polgárdi állvány egyik virágkehelyből kiemelkedő griffalakja



© Fotó: Dabasi András, © Magyar Nemzeti Múzeum

tehető, amennyit azonban csak néhány vezető birodalmi bürokrata kapott kézhez. A Seuso-kincs ezüstedényeit és állványát tehát egy átlag hivatalnok legkevesebb 145, egy vezető beosztásban levő pedig 28 évi munkabéréből tudta volna megvásárolni. Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy mindezzel a számítással csak a Seuso-készlet ma ismert tárgyainak pusztán aranyértékét tudtuk valamelyest szemléltetni, de ez a teljes készletnek valószínűleg mindössze a felét vagy harmadát jelenti.

Nem beszéltünk még a tárgyak művészi értékéről, amelynek az ezüstművek egykori vételárában is tükröződnie kellett. Egy egyszerűen díszített ezüsttál ára nemesfémértékénél alig volt magasabb. Nem ez a helyzet a Seuso-ezüstökkel, amelyek valószínűleg készítésük korában is az ötvösművészeti csúcsteljesítmények közé tartozhattak. Néhány késő császárkori felirat arról tájékoztat, hogy az ilyen műrekek árának megközelítőleg felét nemesfém alapanyaguk értéke, másik felét pedig a befektetett ezüstműves-munka adta. Valószínűleg nem állunk messze az igazságtól, ha ez alapján a Seuso-kincs ismert darabjainak (a polgárdi állványt is a kincshez tartozónak számítva) teljes aranyértékét 12 kg aranyban, azaz kelekítve úgy 2700 *solidusban* rekonstruáljuk. Természetesen ehhez nem tudtuk hozzászámolni a Halim Korban levelében szereplő „apróságok” aranyértékét, mert azok tömege ismeretlen.

Ki lehetett Seuso?

Seusot nem említik a kései ókorból fennmaradt történeti források, ezért valószínűleg

Vadász- vagy Seuso-tál (részlet), ezüsttötvözet aranyozással és niellóberakással. Átmérő: 70,5 cm, magasság: 3 cm, tömeg: 8,873 kg



© Fotó: Mátys László, Szépművészeti Múzeum.

nem tartozott az általunk jól ismert vezető birodalmi elitbe, amely meghatározta a Római Birodalom sorsának alakulását. Személyére és társadalmi státusára így csak nevéből és egykori tulajdonából, a hiányos voltában is lenyűgöző ezüst asztali és tisztálkodókészletből következtethetünk.

Seuso nem latin név. A római névkutatás külföldön is elismert hazai kutatója, Mócsy András, egy sokáig közöletlenül maradt tanulmányában a Seuso nevet meggyőzően a pannoniai kelta őslakosság névadásából vezette le. Eszerint a Seuso a kelta Deuso név kései változata lehet, amelyet a szókezdő D és S hangok közötti bizonytalanság, hangváltás eredményezett. Ahogy írta „ez az ingadozás a D és S között csak egy olyan hanggal magyarázható, amely az angol TH hanghoz hasonlított”. Deuso, a hasonló hangzású Reuso és Bauso nevekkal együtt, jól ismert a Dunántúlról, különösen Fejér megye őslakos síremlékeiről. Így nem tarthatjuk szokatlanoknak egy, a helyi arisztokráciához tartozó férfi nevéként sem. A Kr. u. 4. században a pannoniai származású elit esetenként még ragaszkodott a hagyományos névadásához, amit jól mutat az utolsó nyugatrómai császár, Romulus Augustulus nagyapjának esete, aki a kelta Tatulo nevet viselte.

Seuso a saját korában igazi nagyúr lehetett, családi ezüstjei mérhetetlen gazdagságára utalnak. Nem tudjuk, hogy vállalt-e tisztséget a birodalmi közigazgatásban vagy esetleg a hadseregben futott be katonai karriert. Feltételezhetjük

azonban, hogy vagyona és annak forrása elsősorban egy hatalmas földbirtok lehetett, amelynek központja lakóhelyeül is szolgált. Hogy hol élt Seuso, hol feküdt a birtoka, arra a kincs névadó tálja adja meg a választ. A tál központi medallionjában az arisztokratikus életvitel egyik eseményét, a vadászatot és annak különböző epizódjait látjuk. Feltűnnek a hajtók által hálóbá terelt vadak (valamennyi Közép-Európában is honos fajta), az elejtett állatok feldolgozása és a vadászatot lezáró, szabadban tartott lakoma jelenete. A kifesztett ponyva árnyékában, földre rakott párnákon heverve lakomázik a vadásztársaság, közepén valószínűleg Seuso és felesége, előttük egy állványra helyezett tál, rajta jókora hal. Körülöttük fához kötve állnak lovaik, a vadászkutyák pedig a nekik vetett falatokat várják. A jelenet a hasonló témájú korabeli ábrázolásokhoz viszonyítva szokatlanul személyre szabott. A Seusónak szánt verses feliraton kívül a táltra még kedvenc lova nevét is felírták: *In(n)ocentius*, amelyet legfőbb tulajdonsága, szelídsége után kaphatott. A lakomát valós földrajzi környezetbe helyezték, egy halban gazdag víz ligetes partjára, amely felett egy feliratszalagon a *Pelso* szó olvasható. Ez aligha a mellette fekvő, kutyának vélt fiatal vaddisznó neve, ahogy az a Seuso-kincs első publikációjában szerepel. Aurelius Victortól tudjuk, hogy Galerius császár (uralk. 305–311) a Pannonia területén fekvő „*Pelso vizét lecsapoltatta és a Dunába vezette*”. A névtelen Ravennai Geográfus pedig Kr. u. 700

körül azt írta, hogy „*Pannoniában van a legnagyobb tó, amelyet Pelsoisnak neveznek*”. Ezek a leírások csak egyetlen tóra vonatkozhatnak, a Balatonra. Mindezek alapján a késő császárkori elithez tartozó Seuso a Kr. u. 4. századi Pannoniában, a *lacus Pelso*, azaz a mai Balaton közelében élhetett. Elképzelhető, hogy az ő tulajdona volt a Polgárditól néhány kilométerre fekvő Szabadbattyán mellett az utóbbi évtizedekben feltárt, nagyméretű, római kori villaépület, amely az eddigi ásatási eredmények alapján egy barbár támadás során pusztult el.

A kincs leghíresebb és egyben névadó tálján a központi vadász- és lakomajeleneteket a következő latin verses felirat kereteli: *HEC SEVSO TIBI DVRENT PER SAECVLA MVLTA / POSTERIS VT PROSINT VASCVLA DIGNA TVIS*. Azaz: „Maradjanak meg neked sok évszázadon át ezek az edények, Seuso, és utódaidnak is méltón a hasznára váljanak” (ford. Nagy Árpád Miklós). A Seuso-ezüstedények túléltek a Kárpát-medence viharos évszázadait. A kincs felének 2014-es hazakerülése után pedig okkal reménykedhetünk abban, hogy ezek a római császárkor kései időszakának legmagasabb művészi színvonalát képviselő, páratlan műkincsek nem csupán gyönyörűségünkre, hanem „hasznunkra” is válnak.

Kijutott a dicsőségből annak a Mauritius nevű kopt keresztény katonának, aki inkább kivégeztette magát, mint hogy más keresztényeket öljön. Európa sokáig legnépszerűbb szentjeként templomokat, kolostorokat alapítottak a tiszteletére, testrészeit drágakövekkel díszített tartókban őrizték, most pedig a menny mellett a Louvre-ba is bejutott. Az évszázadokig respektált döntés mellett persze ebben az is szerepet játszott, hogy mártíriuma jó helyen történt: később virágzóvá vált vidéken, ahová évszázadok alatt rengeteg szép ötvöstárgy került.

SÁGHY Marianne

EGY MÓR SZENT ÖRÖKSÉGE

A Louvre középkori kincseket felvonultató sorozatának legújabb kiállítása a svájci Saint Maurice d'Agaune apátság trezorját tárja a nagyközönség elé március 14. és június 16. között. A kiállítás jóval több, mint pazar kincsmustra, de csak a drágaköves arany- és ezüsttrikasztokért is nagyon megéri felkeresni. A apátsági gyűjtemény egyedülálló időkapszula: a 6–15. század között készült tizenkilenc ötvösremek bepillantást nyújt Európa két legmagasabb szinten pártfogolt kultuszának, Szent Móric és Szent Zsigmond tiszteletének politikai aktualizálásába és spirituális, művészeti átalakulásaiba. Szubverzív szentek töredékeit magukba záró posztklasszikus, szinte posztmodern ereklyetartókban gyönyörködhetünk, miközben megértjük, honnan a német vonzódás a „burgund örökség” iránt.

A Rhône felső folyásánál, az Alpeseektől ölelt Agaunumban 515-ben alapította a Szent Móric-apátságot Zsigmond burgund király. Európa legrégebbi, folyamatosan működő kolostorában az 1500 éves évfordulóra készülve felújításokat végeznek, mialatt a szerzetesek okos PR-húzással Párizsban népszerűsítik Móricot, a parancsmegtagadó néger katonát, aki a középkori Európa legnagyobb szentje volt.

A Núbiából származó Móric (Mauritius) a thébai légio hadvezére volt a római hadseregben. A légio onnan kapta nevét,

hogy katonái az egyiptomi Thébaiszból verbuválódtak. A nagy keresztényüldözés idején, 286. szeptember 22-én Maximianus társcsászár az Alpokban állomásozó seregnek megparancsolta, hogy gyűjtsék be és öljék meg a keresztényeket. Móric, aki maga is keresztény volt, megtagadta az engedelmességet. A császárhoz intézett beszéde kötelező olvasmány kellene legyen ma is:

„Felajánlottuk neked, hogy ellenségeid ellen harcolunk, de gonoszságnak tartjuk, ha ártatlanokra emelünk kezet. A gonoszok és ellenségek ellen jobbnak fegyvert

ragad, de képtelen ártatlan polgárokat megsebezni. Nem felejtettük el, hogy a polgárokért és nem a polgárok ellen álltunk fegyverbe. Mindig az igazságosságért, a jószágért, az ártatlanok megvédéséért harcoltunk, eddig ezekért vállaltuk a veszélyt. Harcoltunk hűségből, de hogyan lehetnénk hűek hozzád, ha most hűtlenek lennénk Istenhez? Először Istenre, utána a császárra esküdtünk; ha megszegjük az elsőt, ki kötelezhet a második megtartására?”

A császár megfélemlítésül megtizedeltette a légiót. Móric és társai vértanúhalált haltak. De a thébiaikat nem lehetett



Theuderic pap ereklyetartó ládikája, 7. sz. 1. fele, Svábföld [?], a St Maurice d'Agaune apátság kincstára

megtörni. Hatezer katona tette le a fegyvert és várta a halált, semmint hogy hitsorsosai ellen vonuljon. Tettüket nemcsak a keresztény egyház, hanem a hadijog is példaértékűnek tartja: Hugo Grotius szerint a katonák az egyedüli lehetséges megoldást választották az esztelen parancssal szemben az emberiség, sőt a birodalom védelme érdekében is. A passzív ellenállást választó hatezer legionárius többsége nemcsak hogy életben maradt, hanem elő is léptették őket, sőt a császári testőröket is közülük választották, hiszen egyszer már bebizonyították, hogy halálvesztélyben sem fordultak a császár ellen.

A vértanúk sírja fölé 390-ben épített templomot Theodulosz, Valais első püspöke, aki a thébai légiónak földi maradványait Agaunumba (ma Sankt Moritz/Saint Maurice, Svájc) hozatta és újratemette. Százhuszonöt évvel később a templom mellé kolostort alapított a frissen katolizált Zsigmond burgund király. A Szent Móríc-apátság lett nemcsak a vértanú katonák tiszteletének, hanem Szent Zsigmond kultuszának is központja, ami óriási befolyást és hatalmas vagyont biztosított a kolostornak. Móríc és vértanútársai, Exsuperius, Candidus, Viktor, Innocentius és Vitalis „valais-i mártírokként” váltak ismertté. Mórícot agaunumi vagy magdeburgi Maurícusz néven is emlegetik halálának, illetve ereklyéinek őrzési helyéről.

A paradoxonokat kedvelő keresztény gondolkodásban a császári parancsot megtagadó, de katonái életét megmentő Szent Móríc a Német-római Birodalom védőszentje lett, lándzsája a császárok felségjelvénye (utoljára 1916-ban hordozták körbe IV. Károly előtt, Ausztria annektálása után Hitler a saját főhadiszállására vitette). A Szent Móríc-lándzsa egy frank szárnyas lándzsa, melynek pengéjébe hosszanti nyílást vágtak, s ebbe erősítették négyszeres ezüst drótköteggel Jézus keresztjének szent szögereklyéjét. Szent István magyar király dénárján a király kezében ez a lándzsa látható *lancea regis* körirattal. Vajon ez azt jelenti-e, hogy István vazallusa volt a német-római császárnak, vagy azt, hogy III. Ottó császár megengedte számára a szent lándzsa körbehordozását? Tény, hogy Móríc kultuszát István király is pártolta: Bakonybélben bencés monostort alapított Szent Móríc és vértanútársai tiszteletére.

© Fotó: Jean-Yves Glassey és Michel Martínez



A „Szent Márton-váza” szardonixból, 7. sz., szardonix, ékköves, cloisonné-díszes aranyfoglatban, a St Maurice d'Agaune apátság kincstára.

A Louvre kiállítása a római kortól a késő középkorig (3–15. század) követi a kincsek beáramlását a Szent Móríc-apátságba. Nemcsak bemutatja a műtárgyak kontextusát, hanem értékes Párizsban őrzött dokumentumokkal is kiegészíti őket. Mi volt az Alpok szerepe a Római Birodalomban? Mit kerestek arra a thébaiak? A hegylanc a birodalom természetes védvonala volt, a hágók pedig összekötötték Rómát Ékelt át az Alpokon, hogy megsegítse Maximianust Galliában. Az agaunumi ásatások

feltárták a légiónak nyomait, római és kelta istenek szelvényeit és az adóztatásra vonatkozó dokumentumokat is. Az apátság Svájc krisztianizációjának történetében jelentős szerepet játszott. Szent Avitus vienne-i püspök 515-ben a kolostor alapításakor mondott avatóbeszéde fennmaradt egy papiruszon, melyet a Bibliothèque Nationale-ban őriznek. A 6–9. század folyamán káprázatos liturgikus tárgyak áramlottak a kolostorba: a „Szent Márton vázájának” nevezett drágaköves

Kentauros fedeles serleg-cibórium, 13. sz. eleje, a St Maurice d'Agaune apátság kincstára



© Fotó: Jean-Yves Glassey és Michel Martínez

Szent Candidus fejereklyetartója, 1165 k., ezüst, részben aranyozva, a St Maurice d'Agaune apátság kincstára



© Fotó: Jean-Yves Glassey és Michel Martínez

aranyfoglalatú szardonix váza, Teuderik kámeákkal és vésett kövekkel ékes ereklyeládája, Nagy Károly vizeskancsója. Az Ottók is pártfogolták Szent Móríc kultuszát, tiszteletére Magdeburgban székesegyházat alapítottak.

A 12. században megváltozott a szentekhez való viszony. Móríc mellett a többi

vértanú köré is kultusz szerveződött, erről Szent Candidus senator átható tekintetű, földöntúli erőt árasztó gyönyörű fejereklyetartója tanúskodik. Ekkor már nemcsak a thébai katonákat, hanem az alapító, Szent Zsigmond burgund királyt is vértanúként tisztelték, mint a latin kereszténység első „szent királyát”. Szent Zsigmond és gyermekeinek csodaszép aranyozott ezüst ereklyetartója egy nagy jövő előtt álló új kultusz első darabja.

Az apátság 1200 utánról datálható ötvöstárgyai, a Szent Kereszt ereklyetartók, a limoges-i pásztorbotok és különösen a Nagy Károly cibóriumának nevezett fantasztikus kentauros kehely a romanikából a gótikába vezető stílusváltást és a szent „networking” európai fejlődését mutatja. 1225-ben megtalálták Szent Móríc sírját, ami új lökést adott a kultusznak: ekkor állították fel a szász császári dinasztia székhelyén, Magdeburgban a Szent Móríc-székesegyházban a fekete katona szobrát, mely szintén szerepel a kiállításon. Szent Lajos egy kristályból készült

Töviskorona-ereklyetartót küldött az apátságnak, melyért cserébe Móríc-ereklyét kért az általa alapított senlisi Szent Móríc-kápolna számára.

A 14–15. században a svájci apátság továbbra is intenzív császári pártfogásban részesült, de mindinkább Szent Zsigmond került fókuszba. IV. Károly, a nagy ereklyegyűjtő megtalálta Szent Zsigmond sírját az apátság kriptájában, ereklyéit magával vitte Prágába és ott szervezett élénk kultuszt körüllötte. Zsigmond hirtelen felfutását a burgund örökség magyarázza: Károlynak burgund királlyá koronázásához volt szüksége a jónevű ősré. Ekkor azonban már a savoyai hercegek is igényt tartottak a burgundok lakta antik Sapaudia történeti örökségére és maguknak követelték a Szent Móríc-apátság fölötti fennhatóságot. VIII. Amadé herceg V. Félix néven ellenpápa (1439–49) kiemelkedő darabokkal, Szent Apollónia monstrenciájával és két ezüstkandeláberrel ajándékozta meg a kolostort, Emmanuel-Philibert de Savoie pedig 1577-ben egy



Szent Zsigmond és gyermekei ereklyetartó ládája, 1160 k. és 13. sz. 1. negyede, ezüst, részben aranyozva, a St Maurice d'Agaune apátság kincstára

© Fotó: Nathalie Sabato



A „Nagy Károly-kanna”, 9. sz. közepe [?], arany, rekeszzománc, a St Maurice d’Agaune apátság kincstára

csodálatos ezüst Szent Móric lovas szobrot adományozott: a késő középkori lovagi eszmény legtükéletesebb darabja egy korszak végét jelenti. A kiállítás ötvöstárgyak, textilek, írott források segítségével olyan szentkultuszok születését, fejlődését és elhalását tárja a látogató elé, melyeket a fekete katona erkölcsi példamutatója, megingathatatlan emberi nagysága inspirált.

Le trésor de l’abbaye de Saint-Maurice d’Agaune
(A Saint Maurice d’Agaune apátság kincstára)
Párizs, Louvre | 2014. június 16-ig

© Fotó: Jean-Yves Glassey és Michel Martínez

MÚZEUMCAFÉ A MÚZEUMOK MAGAZINJA FACEBOOK.COM/MUZEUMCAFE AZ ÁPRILISBAN MEGJELENŐ SZÁM TARTALMÁBÓL:

✿ A HOLOKAUSZT-ÉVFORDULÓ
ÉS A MÚZEUMOK
✿ CZÓBEL BÉLA KIÁLLÍTÁSA
A MŰVÉSZETMALOMBAN
✿ EGY BUDAPESTI
MÚZEUMÉPÍTÉSZETI
KONFERENCIA TANULSÁGAI
✿ INTERJÚ JAMES SNYDERREL,
A JERUZSALEMI IZRAEL
MÚZEUM IGAZGÁTOJÁVAL
✿ MÚZEUMCAFÉ DÍJ 2013:
NEPESSY NOEMI
A GOLDBERGER TEXTILIPARI
GYŰJTEMÉNY VEZETŐJE

a



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

EGY NAP PICASSÓVAL – EGERBEN

Kit nem vonz a gondolat, hogy bepillantson, meglesse a nagy művészek hétköznapijait, az önfeledten szórakozó, hajdani ifjú titánokat. A Kepes Intézet időgépe a századforduló Párizsába, a Montparnasse bohém negyedébe röpíti a látogatót, hogy egy egész napot tölthessen Picasso, Modigliani, Kisling, Erik Satie és Max Jacob társaságában. A 29 darabból álló különleges fotósorozatot a frontról pár napra hazatérő Jean Cocteau készítette édesanyjától kölcsönvett Kodakjával 1916 nyarának egyik verőfényes délutánján. Minderről azonban nem tudnánk semmit, ha egy svéd származású, de Amerikában tanult elektromérnök nem bukkan rá véletlenül a Montparnasse művészeit ábrázoló képek után kutatva a nyolcvanas évek elején. Billy Klüver a hatvanas évek Amerikájában az avantgárd művészkörök ismert alakja volt, aki többek között Robert Rauschenberggel és Robert Whitmannel 1966-ban megalapította az Experiment in Art and Technology (E.A.T.) művész csoportot, mely a legmodernebb technológiát

művészi kreativitással ötvöző művek létrehozására szerveződött és idővel egész mozgalommá nőtte ki magát. (A tudomány és művészet határterületein tevékenykedő Kepes György is tagja volt az igazgatótanácsnak!) Klüvernek elméleti tudása és művészetszervező képessége mellett minden bizonnyal aranykeze lehetett, mert nemcsak Jean Tinguely önmegsemmisítő kinetikus szobrának kivitelezése fűződik nevéhez, de Jasper Johns neonművei és Andy Warhol úszó szobrai sem készültek volna el nélküle. (Még Marcel Duchamp meghibásodott tárcsareliefjeit is ő javította.) Klüver a fotóvadászat közben figyelt fel néhány összetartozónak tűnő fotóra, mely Picasso baráti társaságát ábrázolta, s mivel mindenki ugyanazt a ruhát viselte, joggal feltételezte, hogy ugyanazon a napon egy egész sorozatnyi kép készült a Café de la Rotonde teraszán üldögélő és a Boulevard du Montparnasse-on önfeledten viháncoló társaságról. Az arcokat nem volt nehéz beazonosítani (Picasso barátnője, a modelként ismert Pâquerette futurisztikus kalapkompozíciója feledhetetlen), de hogy ki és mikor készítette a fotókat, azt akkor még nem tudta. Tudományos alapossgal és módszerrel látott hozzá a rejtély megoldásához. A fotók háttérben látható épületek árnyékai alapján, a fény beesési szögéből időrendi sorrendbe rakta az egyes fotókat és kiszámította – a Párizsi Obszervatórium és a Meteorológiai Intézet adatait kikérve és egybevetve – a felvételkészítés pontos dátumát. Eszerint a társaság 1916. augusztus 12-én délután háromnegyed egy és egy óra között kezdett egy kávéval a Café de la Rotonde teraszán, majd ebédeltek a közeli Chez Batyban, ahonnan a délután folyamán (fél ötig bezárólag) visszatértek egy újabb kávéra a törzshelyükre és útközben vicces beállításokban pózoltak a kamera előtt. A fényképész személyére pedig úgy derült

fény, hogy egy Cocteau-album néhány rajzában Klüver felfedezni vélte egyes fotók beállításait, a Cocteau-archívumban talált további felvételek és negatívok pedig minden kétséget kizáróan támasztották alá feltételezését. Az egri kiállítás az első, ahol a sorozat összes eddig fellelt, mind a 29 darabja bemutatásra kerül, hiszen Klüver Cocteau-sorozatról megjelent könyvében még csak 24, de az eddigi legteljesebb tárlaton 1998-ban Portlandben (Maine) csupán a könyvbemutató kiegészítéseként kerültek ki a falra az akkor ismert képek. Orosz Márton, a Szépművészeti Múzeum fotó- és médiagyűjteményének kurátora, az egri kiállítás rendezője New Jerseyben, az E.A.T. archívumában éppen Kepest kutatva szembesült azzal, hogy megvan az összes képet tartalmazó portfólió, de a teljes sorozat összeállása óta még sosem mutatták be a képeket a keletkezéstörténetükkel körítve. Így sikerült Párizs elől elhappolni a világpremiert, ráadásul éppen Cocteau születésének 125. évfordulóján. Az egri kiállítás Kepes szellemében tudomány és művészet összefonódását és termékeny együttműködését modellezi. Cocteau fotóesszéjét kortárs műalkotások, köztük Picassónak a Szépművészeti Múzeum gyűjteményében őrzött, ám nagyon ritkán látható *Suite Saltimbanque* sorozatának gyönyörű lapjai, a helyszínről készített rekonstrukciós fotók és a kurátor Klüver-kutatásai nyomán született, az obszervatóriumi jelentéseket értelmező diagramjai helyezik kontextusba. Aki pedig lemarad az időutazásról, Billy Klüver könyvével vigasztalódhat, mert az *Egy nap Picassóval* is idén tavasszal jelenik meg magyarul.

Egy nap Picassóval – Jean Cocteau fényképei, Kepes Intézet, Eger, 2014. június 23-ig

(Sz.R.)

„Ezek a legkorábbi olyan fényképek, amelyeken Picassót nevetni láttam. A sorozatban szereplő egy másik fotón látható Amedeo Modiglianiról pedig tudomásom szerint ez az egyetlen olyan létező kép, amelyen az olasz származású festő és szobrászművész mosolyra húzza a száját.”
[Billy Klüver]

© New York, Robert Rubin-gyűjtemény



© New York, Robert Rubin-gyűjtemény



fent: D pozíció. 2:20 körül
Pâquerette, aki itt jelenik meg először a fényképeken, Vaszilijevvel és Picassóval a Rotonde-ban ül. Utóbbi egy borítékot markol, ami a későbbi képek egyikén eltűnik a kezéből. Kisling már csatlakozott a társasághoz és a képbe belátszik a karja a bal szélén. A kompozíció jobb szélén egy jeges vödört tartó pincér bal oldala lóg a képmezőbe. Úgy tűnik, hogy Picasso határozottan Pâquerette-é mellé plántálta jobb térdét. Nem sikerült kielégítő magyarázatot találni a feltekert papírdarabra; a belsejében azonban az egyik asztalra helyezett csésze füle látható. A háttérben a bárpultot beragyogja a fény, jelezve, hogy a nap még mindig majdnem merőlegesen süt a Boulevard du Montparnasse épületeire.

G pozíció. 3:10-kor
Kisling és Picasso a zöldségáros kordélyának két oldalán állnak. Kisling pórázon tartja kutáját, Koussit, s mögötte Jacob lehajol, hogy közelebből megvizsgálja a zöldségeket. Lehetséges, hogy a Jacob mögött álló asszony, akinek csak a válla és vidékies fehér kalapja látszik, maga a zöldségáros.

Hosszú az Aczél-korszak árnyéka rajtunk, nehéz friss szemmel nézni olyan életművekre, mint amilyen például Bálint Endréé. Lássuk, mi lesz az eredmény, ha egyik legnagyobb gyűjtőjének lánya rendezi kiállítását a Nemzeti Galériában, olyan valaki, aki ismerte, a képei között nőtt föl, és eleve a fejében volt már, mik lehetnek a sarokpontok.

Illetve lássuk, mit gondol most, e kiállítás alapján Bálint Endréről állandó szerzőnk, akinek szintén van múltja vele: elemzések, értelmezések garmada a változó időben.

P. SZÜCS Julianna

DICSŐSÉG A TEGNAPNAK

Bálint Endre 1960. június 11-én levelet kapott Victor Vasarelytől. „Én azt hiszem a szabad verseny, ami itt szabály, nem Magának való, kár várni és lassan elpusztulni. Ne vitatkozzon az otthoniakkal, tulajdonképpen örülni fognak, ha hazajön.” (Kozák Gyula gépírásban megmaradt kiadatlan kéziratának részlete a katalógus 143. oldalán olvasható.)

Bálint megfogadta a tanácsot és – hosszú huzavona után – 1962-ben hazaköltözött. Szerencséjére. A Magyar Nemzeti Galériában (jegyzeteim szerint 337 tétellel, a katalógus szerint „csak” 282 művel) rendezett életmű-kiállítás valamennyi porcikája arról szól, hogy egy közösségét veszített, művészi ambíciókat hordozó, hendikepes alapadottságokkal,

de óriás egóval megáldott-megvert individuum mit is tehet a maga művészetének kiteljesítéséért 1. a szegénység 2. az üldöztetés 3. a politikai diszkrimináció 4. az emigráció 5. az egész felnőtt életét végigkísérő tüdőbetegség közepette akkor, amikor 6. az első négy akadály végre elhárul, de 7. közben kíméletlenül telik az idő.



Honvagy, 1959, olaj, fa, 80 x 155 cm. Magántulajdon

Nem fogjuk fölmondani a tudott dolgokat. Azt a mikroklímát, amelybe betago­lódott a húszas-harmincas években (a „jó” ma­mától a zsidó árvaházig, Osvát Ernőtől Szerb Antalig). Amely felnőtt gondolko­dását elindította a harmincas évek másod­dik, a negyvenes évek első felében (az első párizsi utazástól a Vajda Lajos-barátságig, a munkaszolgálat­tól a dekol­lásig). Amely illúziókkal és illúzióvesztéssel, egzisz­ten­ciális félmegoldásokkal és lecsúszással gazdagította tapasztalatát a negyvenes évek második és az ötvenes évek első fe­lében (az Európai Iskola fölemelkedésétől annak lehanyatlásáig, a forradalmi sze­repvállalástól a menekülés kényszeréig). Amely fölnyitotta belső látását és lezárta a keresés korát a párizsi ötvenes évek má­secondik felében és a hatvanas évek elején (a bibliai illusztrációktól a „nyelvtelenségig”, a honvágtyól az alkalmazkodás-kép­telenségig). Továbbá, hogy utaljunk az 5. és 6. pontokra, e hasábokon nehéz lenne részletezni a hatvanas évektől haláláig, 1986-ig tartó lassú menetelést a betegség eszkalációja felé, valamint a hőn áhított általános társadalmi elismertség irányába.

Minket a 7. pont ragadott meg, tehát az a művészettörténeti IDŐ, amelyet Bálintnak volt szerencséje és szerencsétlensége megélni, s amely a hatalmas (talán túlsá­gosan is nagyra mért) gyűjteményes kiál­

Bálint Endre egy szentendrei sírkőnél, é. n. Ismeretlen fényképfelvétele



lítás igazi mondanivalójának tetszik. „Nem hazudhatok magamnak, mert ezáltal lebe­csülném és megaláznám azokat, akiknek képeimen keresztül üzenek. Minden hiteles művészeti közlés a kivetített időben kapja meg valóságos érvényét” – idézzük irodalmi szilánk-gyűjteményéből, a *Hazugságok nap­lójából* ezeket a fontos sorokat.

Pedig próbált füllenteni kezdetben, még akkor is, ha a korai nyomokat önkezével alaposan megritkította. Imádhatta Dési Huber Istvánt, legalábbis erről vall a puritán tárgyakat radikális rendbe állító *Petró­leum-*

lámpás csendélet (1937). Nagyon tetszhetett neki Czóbel Béla, ahogy azt *Lossonczy Ibo­lyáról* festett portréjának (1945) struktúrát hangsúlyozó izmos fekete keretvonalai mu­tatják. S mint azt a kiállításra importált két Braque- és három Picasso-csendélet is bizo­nyítja, élt-halt a férfiasan fölépített, morcos zöld-fekete kontrasztokért, az univerzum feszültségét egyetlen gyümölcsöstálba transzponáló összeállításokért. Legalábbis ezt igazolják a *Csendélet zöld almával* (1948) és a *Hagymás csendélet* (1946) macsósan fe­szült vásznai.



Prométheusz születése – Prométheusz álma, 1968–70, olaj, vászon, 30 × 65 cm. Ferenczy Múzeum, Szentendre

Kiállítás enteriőr



© Fotó: Fehér Katalin

Nem neki való szerepek voltak. Lehet, hogy Bálint ízlése mélyen tapadt az École de Paris genetikai szabadságból és egészséges avantgárdból kikevert modorához, de a színből és szerkezetből kifundált „képegész” gondolata lógott rajta, mint tehénen a gatyá.



Mezei poloska, 1949, tempera, papír,
290 × 210 mm. Janus Pannonius Múzeum –
Modern Magyar Képtár, Pécs

Nemcsak a posztexpresszionistákkal (Bernáth, Egrý), mert azokat tényleg kerülte, de a racionálisan objektív, Kassák-féle, Kmetty-ízű világmagyarázatokkal sem tudott mit kezdeni.

Egyedül az elvesztett régi barát műveiben, Vajdában látott olyat, amit ha fölpróbált, tényleg jól állt neki. A recept valahogy így rekonstruálható: végy egy többértelmű, lehetőleg ódon állagú motívumot. Szedd ízekre és daráld át az álmok és látomások quodlibetjén. Az így nyert kupacot alakítsd a tapasztalati látványtól merőben eltérő kompozícióvá. Formázz belőle tépett transzcendens lényt (*Kobold ördögvillával*, 1948) vagy embertekintetű ízeltlábút (*Krumplibogár*, 1949) vagy megjelenített vicces szójátékot (*Csend-élet-életcsend*, 1957). Vigyázz, a hőt csendesen adagold, a színnel fukaron bánj, a fogások legyenek minél kisebbek, csöppet se hasonlítsanak a tömegétkeztetésre jellemző kondérban főzött freskókhoz és pannókhöz. Férjenek el egy tányér közepén, mintha azt az évtizedekkel későbbi nouvelle cuisine séfjei tálalnák. Úgyis

minden az ízek, az alapanyagok, a szellem harmóniáján múlik, pokolba a mennyiséggel. Körülbelül így foglalható össze az a deviáns szürrealizmus (mintha a szürrealizmus nem lenne önmagában is deviáns!), amelyet Bálint az Európai Iskola tankonyhája körül elsajátított, s amely lényegében belesimult a tömörülés se nem absztrakt, se nem konkrét teljesítményébe. Meg a kontinens többi hiteles élményművészetébe. Ismételjük a közhelyet: a Vajda (és Ámos) árvák stílusa meglepően emlékeztet a nyugat-európai Cobra-csoport és a közép-európai Wiener Schule földolgozhatatlan traumáktól gyötört, csillogóan neuraszténias műveire, s mindazon produkciókra, amelyeket egy kollektivista fordulatra készülő keleties világrend befogadni amúgy képtelen is lett volna.

Nagy tévedés Bálint 1949 és 1958 közötti műveit rendszerkritikai tetteknek minősíteni. Még akkor sem voltak azok, ha 1956-ban egyszer csak a szakma csúcsvezetőségében találta magát, s akkor sem, ha a megelőző nehéz években többnyire „deklasszált” elemekkel, a kor termino-

Kiállítás enteriőr Bálint szobájának rekonstrukciójával



© Fotó: Fehér Katalin

lógiaja szerint „egyéb” besorolású kollégákkal tartotta a szoros kapcsolatot. Mert hogy istenverte módon baloldalinak számított, világképe zártnyakú fekete orosz inget hordott és semmi nem tetszett neki, ami az úri Magyarország reprezentációjára emlékeztette. (Bartók az igen, a népművészet az igen, s persze Vajda Szentendrész-től, kollázsostul, mindenestül, igen.)

Predestinálta erre a megaláztatottak és megszorítottakkal közösen átélt szenvedés, a szabad értelmiségi lét iránti olthatatlan vonzalom, továbbá az asszimiláns zsidósorsból fakadó sértett dac. „Még hogy én nem vagyok magyar?” – mondhatta rázkódó dühvel 1938-tól, az első zsidótörvény életbe lépésétől 1945 februárjáig, amikor is konstatálnia kellett, hogy tágabb rokonságának majd felefüstté vált. Bosszút sosem érzett, de tudta, amit a privát történelméből meg kellett tanuljon. Ezzel a poggyással támolygott ki Párizsba, ezzel az individualista-egzisztencialista hagyatékkal keresett kapcsolódási pontokat és ezzel a „lehetetlen természettel” áldva kellett – volna – igazi

karriert csinálnia a fény városában. Úgy, mint Beöthynek, Hajdunak, Vasarelynek.

A Nemzeti Galéria kiállításának egyik erénye, hogy a szépen és értelmesen tagolt, a falak színeit jól megválasztó, a magángyűjteményekből bőségesen merítő kurátori koncepció (Koloszváry Marianna hatalmas és a költségvetésből szépen kistafírozott munkája) az analógiákkal nem fukarkodik. A fentebb említett hatások hordozói meg is jelennek itt-ott, és a fentebb említett konkurens magyarok szépen, intelligensen ki is lettek hagyva. Kiakasztatott persze az utó-szürrealizmus elfranciásodott pápája, Max Ernst, megduplázva, és a bőséges önélettrajzi dokumentáció által is megtámogatva, ami rendben van. Logikus: a humortól az ollóig, a holdvilág-fény mágikus árnyalatától a frottázstechnikáig Bálint sokat köszönhetett neki. Szinte csak tőle tanult emigrációjában, merthogy zsigerileg irtózott a kortárs francia főáramtól: a tasizmustól, a neokonstruktivizmustól, a zen-absztrakcionizmustól, mindenekelőtt pedig

az „amerikás” action paintingtől. Öszszefoglalva: Bálint saját, belső IDEJE és a szabad kortárs művészet öntörvényű autonóm IDEJE aszinkronban volt egymással.



Kiss Ferenc gyűjteménye

Fotó az Épinay-sur-Seine-beli szobáról

In memoriam Ország Lili – Mindenkiel tudatom, hogy meghasadt a tudatom, 1981, fotómontázs, papír, 50 × 70 cm. Szépművészeti Múzeum Magyar Nemzeti Galéria



Tudjuk, alig tudott franciául. Képtelen volt a kapitalista önmenedzselésre. Alkata pénztaszító volt. De ez még mindig kevés magyarázat a *Honvágyra* (1959), amely abban a koporsó alakú párizsi műteremfélé-

ben született, amely általános kritikusi fanyalgástól övezett rekonstrukcióként búslakodik a kiállításon. (Én nem fanyalgok. Tízéves unokám az ilyesmire nagyon vevő, és nem mellesleg, így talán belemennek

emlékezetébe a *Csodák csendesen adagolva*, a *Lófejek* és az *Angyalok kara*, a *Szent Márk térről* nem is beszélve.)

Valójában idegen maradt tőle a gátlásoktól mentes modernizmus – merthogy mindvégig elnyomott avantgárd maradt. Kerülte az ipari civilizáció múltat tagadó örömeit – merthogy mindvégig hitt a kulturális gyökerekben. A szatírárt, a harcot, a pátoszt ráhagyta nagytermészetű kortársaira. Neki az ironia, a különvélemény, a csendes líra volt az anyanyelve. Meg némi dadaista vicc, amelyet nem szégyellett például egyik legütősebb kollázsán elereszteni: *Mindenkiel tudatom, hogy meghasadt a tudatom* (1958), s amelynek parafrázisa nem avult el akkor sem, amikor a poént „elsütötte” örökké hű barátja, Ország Lili halálának emlékére (1981).

Bár a források erre nem utalnak, a nagy művésszé érő (1959-től) Bálint számára az igazi csábítás valahol Paul Klee körül keresendő. Nem is ártott volna idecitálni a svájci mester valamelyik halas, hajós vagy

Kiss Ferenc gyűjteménye



Ország Lili és Bálint Endre

angyalos képét-rajzát, föllebbentve az agyonhallgatott tényt: nem a franciák ép liberalizmusa, inkább a közép-európaiak titokzatos kaskai nyomorúsága volt számára a rejtett tartalék. Analógiának éppúgy érvényes lett volna, mint az ismeretlen katalán-aragóniai mester festett gerendája a 13. századból. Igaz persze, hogy Bálint Barcelona-élményének nagy az irodalma, s az is bizonyítva van, hogy a lécek által ihletett hosszúkás alakzat hordozta leglátványosabban a festő hontalan, boldogtalan, kielégületlen narratíváját. (*Halál falun*, 1960, *Itt már jártam valaha I, II, III*, 1960, 1963, *Séta a temetőben*, *Spanyol temető*, 1960).

Akárhogyan is történt előbb Szentendrén, majd a Vidor-villában, továbbiakban a legendás Rottenbiller utca 1. alatti lakásban, később a párizsi manzárdban, majd az összevissza európai barangolások során, a hazatért Bálint Endre (1962) nem egy volt a jó, sőt nagyon jó festők között. Szimbólummá vált. Ő fejezte ki azt az értelmiségi illúziót, hogy Magyarország és Európa összetartozik. Hogy a szörnyű múltat, a kisszerű jelent, a bizonytalan jövőt békévé képes oldani az emlékezés. Hogy a humanizmus nemcsak a puha diktatúra cukormázás szlogenje lehet, hanem „benne van a pakliban”, amennyiben a hetven dollárral megtoldott útlevelem nemcsak farmert lehet csempészni, de el lehet omlani a Blois-i kastély éjbe burkolt tűzfala előtt, a hastingsi vár tornyai alatt és gondtalanul lehet emlékezni a Dunakanyarra Ibiza hófehér falujában.

Ne kerüljessük a forró kását! Bálint Endre akaratlanul és öntudatlanul azt képviselte a hatvanas-hetvenes évek Magyarországon, amiben akkor, a „legvidámabb barakkban” valamennyien, közösen, de legalábbis az értelmiség apraja-nagyja bízott. A szörnyű évtizedek után lesz egyszer közös kultúra, közös érzékenység, közös európai identitás.

Nem vagyok abban biztos, hogy ez a kiállítás belső húrokat tud ma megpendíteni. Annyi minden történt azóta, nemcsak az ízlés, de a művészet világában is. Hősünk soha nem kapott rá a neo-avantgárd ízére (pedig egyszer Erdély Miklós nyitott neki kiállítást), és soha nem hitt az „aura-vesztett” művészet hűvös valóságában. Mit kezdene a számítógéppel? Mire használná a lézert?

Az ő világa itt és most Atlantisszá vált, de legalább lesz később mit fölfedezni.

A nyolcadik templom. Bálint Endre (1914–1986) művészete

Magyar Nemzeti Galéria

2014. május 11-ig



Egy pompeji gázóraleolvasó múmiája, 1970 körül, objekt, 185 × 43 × 28 cm.
Antal-Lusztig-gyűjtemény

GRÉCZI Emőke

„A DÉLIBÁB MEGSZŰNIK, MIHELYT KÖZEL ÉRÜNK HOZZÁ”

BÁLINT ENDRE ÉS KASSÁK LAJOS PÁRIZSBAN

Két hamvába holt kísérlet: befutni Párizsban Kassáknak és ugyanott, ugyanakkor Bálintnak. A két történet között sok a kapcsolódási pont, sok az azonos szereplő, az út ugyan eltérő, de a végeredmény ugyanaz. Miért nem sikerült nekik, és miért sikerült Csernusnak, Vasarelynek, Beöthynek, miért nem tudott maradni Bálint, ha maradni tudott Márkus Anna és Hantai Simon?

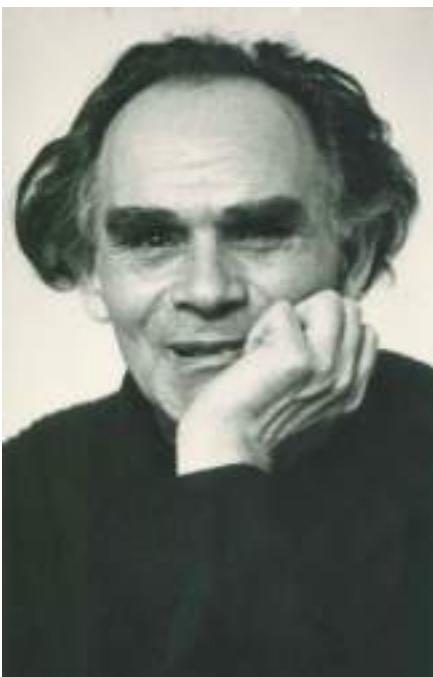
A Kassák Múzeum június közepéig látható kiállítása arra keresi a választ, hogy a névadó idős mester hogyan reagált a Nyugat-Európában a klasszikus avantgárd iránt fellépő igényre, így a művészete és személye felé forduló késői érdeklődésre. A tárlat végigsejti azt a folyamatot, amelynek

következményeképpen egy egész sor új művet készített (vagy inkább rekreált?), illetve azt, hogy a kialakult helyzet hogyan kényszerítette rá a kultúrpolitika szereplőit Kassákkal és az absztrakt művészettel szembeni ellenérzéseik megfogalmazására. Noha a Magyar Nemzeti Galéria Bálint Endre-kiállítása a művész leghosszabb párizsi tartózkodása (1957–1962) kapcsán nem a „befutás” és a piaci reakció kérdését hangsúlyozza, hanem sokkal inkább az alkotói program változását, pozicionálva az ekkor készült művek oeuvre-ben elfoglalt helyét is, mégis érdemes elgondolkozni azon, milyen párhuzamokat találunk a két kísérlet között, miközben persze elfogadjuk, hogy egy kinn élő és egy itthon tartott művész nem azonos feltételek mellett gondolkodik és cselekszik.

Kassák ugyan vágyott rá, de nem kereste a külföldi kiállítás lehetőségét, hiszen 1960 körül egy magyarországi tárlat is csak az áhított célok közé tartozhatott. Az igény külföldről érkezett: az Európai Iskolát alapító és 1957 óta Párizsban élő gyűjtő, szervező és kritikus, Pán Imre kezdeményezte, hogy Kassák Párizsban és Budapesten is kiállíthasson; ennek érdekében még a saját magángyűjteményéből

válogatott francia grafikai anyagot is kiállította és odaajándékozta volna a Szépművészeti Múzeumnak. (A kor prominenseinek félelmére jellemző, hogy nem éltek az ajánlattal, a fennmaradt feljegyzések szerint valamifajta politikai csapdát sejtettek a gáláns kezdeményezés mögött.) Végül

Kiss Ferenc gyűjteménye



Bálint Endre



© Fotó: Koffán Károly

Kassák Lajos a Bécsi úti lakásban, 1960-as évek

Bálint Endre: *Lukács evangéliuma* [Illusztráció a *Jeruzsálemi Bibliához*], 1959, akvarell, pausz, 360 × 330 mm. Magántulajdon

a geometrikus absztrakt művészet fellegvárának tekinthető Denise René Galéria 1960-ban és 1963-ban kiállítást rendezett Kassáknak, amelyben elvitathatatlan szerepet vállalt a galéria társalapítója, Victor Vasarely, aki pedig korábban nem is állt kapcsolatban Kassákkal. 1959-től azonban intenzív levelezés kezdődött a két művész között, amelyben egyebek mellett szó esett a sikerhez vezető rögös útról, a piaci szereplők, gyűjtők, galériások elvárásairól. Kassák neve kinn nem volt ismeretlen a modern művészetben jártas emberek számára, az áttörés mégsem következett be.

Bálint Endre 1957-ben kapott útlevelet és távozott Párizsba, miután világossá vált számára, hogy Aczél sem tudja garantálni: a forradalom alatt vállalt szerepe miatt nem éri retorzió. Bár csak néhány saját művel és Vajda Lajos egy mappájával érkezett, a szállásra gyakorlatilag teljes ötéves kinntartózkodása alatt nem volt gondja, feladatot pedig viszonylag hamar kapott: a *Jeruzsálemi Biblia* illusztrációinak elkészítése hónapokig elfoglalta, keresetet és publicitást is jelentve. Ezt követően, 1958-ban ismét folytathatta az autonóm művészetet, a fő cél pedig ennek elismertetése lett. Bálint a következő években bejárta Nyugat-Európát Hollandiától Spanyolországig (több helyen ki is állított), bejutott Bretonhoz, Tzarához, közvetítők jóvoltából találkozott gyűjtőkkel, múzeumi vezetőkkal, galériásokkal, de jobbára csak emigráns magyarok vásároltak tőle, és kiállításait ugyan méltatták a lapok, ám



Kassák Lajos: *Bildarchitektur*, Panderma Carl Laszlo Verlag, Basel, 1965

nemhogy vevővel, de látogatóval is alig találkozott a kiállítóterekben művei közt ücsörögve.

Kassák Magyarországról próbált megfelelni az őt kiállító galéria igényeinek. Vasarely egy leveléből tudható, hogy bőséges és korai munkáit idéző, azok dinamikáját elérő termést vártak tőle, ami kemény feladat elé állította, hiszen valójában nem volt képzőművész, termékeny pedig főleg nem. Emellett ekkoriban líraiabb hangú művek kerültek ki a keze közül, tehát igazodnia kellett, változtatni a kinyilvánított igények szerint. Bálint ellenben képzőművész volt, még ha az Európai Iskola feloszlása után alkotói válságba süllyedt is, amiből csak 1955-ben kezdett kilábalni Sárospatakon, majd Zsenyén készült rajzaival. Ő kinn

volt és helyben dolgozott, tehát teljesítette azt a szokásos minimumot „folyamatosan jelen lenni”, amit a külföldön befutni vágyó művészekkel szemben rendszerint elvárnak a galériások. Ugyanakkor soha annyira magányosan, csak magának nem dolgozott, mint ezekben az években. Gyakorlatilag végig depresszióval küszködött, miközben az utazásai során ért hatások és az otthonról hozott motívumok keveredésével új korszak nyílt művészetében és komoly lendületet kapott az alkotói munka.

Kassákot még a saját kiállítása megnyitójára sem engedték ki, művei kiutaztatásából politikai konfliktus származott, a Magyarországon(!) legyártott katalógus előszavát jegyző Pogány Ö. Gábort is elővették „vakmerősége” miatt. Viszont azt

Bálint Endre egyik külföldi kiállításán

Kiss Ferenc gyűjteménye



Victor Vasarely és Kassák Lajos Vasarely Musée des Arts Décoratifs-ban megrendezett kiállításán, Párizs, 1963



© Fotó: André Morain

is tudjuk, hogy Kassák nem volt éppen „smúzoló” típus, egyedül nimbusza és a klasszikus avantgárd iránt fellángoló érdeklődés segíthette volna sikerre. (Olyan „ikonok” álltak a megrendezendő kiállítás mellé, mint Jean Arp, Tristan Tzara vagy Michel Seuphor.) A Kassák Múzeumban most közzétett levelekből úgy tűnik, hogy Denise René – minden tisztelete ellenére – kevésbé volt elfogult Kassákkal, és egyértelműen tudtára adta, mit vár el tőle. Kassák Vasarelynek írt leveleiben sérelmezi a galériás modorát: hangsúlyozza, hogy nem tartozik megalázkodással azért, mert néhány művét kifüggeszti galériája falára. „Az én életem nem mások kegyeire épült, amilyen nevem és megbecsülésem van, azt a munkásságom vívta ki számomra” – írja 1961 márciusában, a kiszolgáltatottság és folyamatos mellőzöttség dacára is büszkén.

Már szó volt róla, hogy Kassák párizsi kiállítását Pán Imre kezdeményezte, akinek Bálinttal való együttműködése lehetett volna magától értetődő, már csak a közös múlt (Európai Iskola) okán is. Ezzel szemben az odakinn is galériásként

működő Pán teljes közönnyel fogadta Bálint félszeg, de mégiscsak többszöri próbálkozását, hogy legalább nézze meg kinn készült műveit és tegyen valamit annak érdekében, hogy fórumot kaphasson Párizsban. Bár tudjuk, hogy az Európai Iskola működésének végnapjaira – a személyes ellentétek miatt – lényegében már amúgy is atomjaira esett, az még kutatás tárgya lehet, mikor és hogyan romlott meg Bálint és Pán viszonya. A Pán-hagyatékban fennmaradt levelekből arra lehet következtetni, hogy esetükben csak később, 1957 márciusa és 1958 áprilisa között következett be a szakítás: 1957-ben Bálint Zsennyéről még baráti hangon szól Pánhoz, pontosabban megköszöni a levelet és az érdeklődést, tájékoztatja barátját, hogy milyen nagyszerű körülmények között és milyen szívesen dolgozik. Mindketten egy hónappal később hagyják el az országot, és a sors fintora, hogy Pán kap három hónapos kinntartózkodásra engedélyt, de végleg marad, Bálint pedig azzal a tudattal megy el, hogy tán sosem térhet vissza, mégis ő éli le Magyarországon az életét. Az egy évvel később keletkezett

levél már más hangon szól: egy esetleges kinti Vajda-kiállításról történő egyeztetés kapcsán írja, hogy „a közöttünk fennálló ellentétek olyanok, hogy helyesebbnek véltem, ha kikapcsolom a személyemet egy tájékoztató jellegű megbeszélésből, amelynek még ebben a formában is csak azért tettem eleget, mert a galéria levelét nem te írtad alá”. Hogy ok volt-e vagy okozat, csak találgatni lehet, mindenesetre a levélből (és több más levélből) az derül ki: Pán azzal vádolta Bálintot és Vajda Júliát, hogy fel akarják élni Vajda életművét.

A két párizsi kísérlet harmadik főszereplője kétségkívül Victor Vasarely, aki kulcsszerepet játszott abban, hogy esélye legyen akár Kassáknak, akár Bálintnak befutni Nyugat-Európában, de abban is, hogy megfossza őket a siker lehetőségének illúziójától. Úgy tűnik, Vasarely valóban mindent megtett annak érdekében, hogy közvetítsen Kassák és Denise René között (aki nemcsak üzlettársa, de évtizedekig szeretője is volt), nyilván abban is volt része, hogy a galériás több Kassák-olajképet is megvásárolt annak érdekében, hogy azok Párizsban maradhassanak, lehetővé

téve az esetleges kiállításokat, eladásokat. Közös mappájuk készült és a galéria párhuzamosan rendezett kettejüknek kiállítást – így tudott volna az amerikai gyűjtők kedvenceként számon tartott Vasarely oldalvizén Kassák is némi publicitásra, figyelemre szert tenni.

Ugyanakkor Vasarely felismerte, hogy Kassák nem lesz képes feladni önértését, hogy – hozzá hasonló módon – igazodjon a piaci szereplők igényeihez. Egyszerűen panaszkodni kezd az idős mesternek, hogy mennyi terhet jelent állandóan a sajtó, a kurátorok és a gyűjtők rendelkezésére állni, folyton utazni és fogadásokon részt venni, ami szinte lehetetlenné teszi az alkotómunkát. Kassák mindezt cinizmussal fogadja (miközben sejtethetjük, hogy tényleg távol állt volna tőle az ilyesmi): „[Vasarely] panaszolja sorsát a kapitalizmus szorításában”, és azt javasolja az op-art atyjának, hogy térjen haza, mert itthon garantáltan nem zavarják majd a gyűjtők, kiállításrendezők, nem üldözik kitüntetésekkel, lesz bőven ideje alkotni. Már csak tudja, hiszen ő így él Magyarországon.

A Vasarely gyűjtői számára rendezett est, amelynek célja kifejezetten Bálint művészetének megismertetése lett volna, kudarcba fulladt, a művész vérig sértődött, hogy „Párizs krémje” a műveknek háttal, teli szájjal igyekszik egymást túllícitálva dicsekedni a legújabb vagyontárgyakkal. Vasarely 1960 júniusában írt levelében egyértelműen hazatérésre biztatja Bálintot, őt is (Kassákhoz hasonlóan) taktikusan arról próbálja meggyőzni, hogy otthoni helyzete mennyire irigylésre méltó, ott a családja, és előbb-utóbb meg fogja kapni a várt elismerést, ráadásul minek eladni és szétszórni a világba az ilyen csodálatos műveket. Tudtára adja, le kellene számolnia az illúzióival, ez a világ nem való neki: „a délibáb megszűnik, mielőtt közel érünk hozzá”.

Vasarely csak kimondta, amit tudhatunk is: két félszeg művészről volt szó, akik idegenkedtek a piactól. Az eladás és az alkudozás galériással vagy vevővel másfajta habitust igényel, amit nemigen volt mód itthon megtanulni, ha éppen szégyellni nem kellett. Kassák ugyan egykor komoly készséget mutatott a tehetségek felismerésében és felkarolásában, az „ügyet” nemzetközi sikerre is vitte, de ez sosem eladást, műkereskedelmi hasznot jelentett.

Kassák Lajos: *Kompozíció*, 1959, olaj, vászon, Kassák Múzeum [A kép szerepelt Kassák 1960-as Denise René Galéria-beli kiállításán.]



© Kassák Múzeum

Az eladáshoz időnként (eleinte mindenképpen) szükséges megalázkodáshoz, az alkudozásban való részvételhez, a kritika („ez nem ér ennyit”) közvetlen és tapintatlan módjának elfogadásához túlonatlagos és büszke volt, de mindez nem ment Bálintnak sem, mert nem így „szocializálódott” (olyan időszak jutott neki, amelyben nem volt módja megtanulni) és azok a gyűjtők, akikkel addig összehozta a sors (Gegesi Kiss Pál, Pán Imre), nem úgy működtek, mint a nyugatiak. És Kassák járt ugyan Párizsban 1960 végén és 1963-ban is, de az fel sem merült, hogy a hetvenes évei közepén járó mester kint maradjon. Bálint párizsi éveinek emblematikus műve, a *Honvágy*, valamint a feleségével és Ország Lilivel folytatott levelezés pedig egyértelműen arra utal, hogy a művész hazatérne, amint lehet, és erre 1962-ben sor is került.

És még egy érdekes adalék, vagy egy pont, ahol a két pályáiv összeér: számít-e vagy sem, növeli-e az értéküket vagy sem, mindenesetre két, a közelmúltban előkerült, Bálintnak írt Kassák-lelél 1961 februárjából arra utal, hogy a Kassák-Vasarely közös mappa lapjait, amelyeket a Denise René Galéria 1961-ben kiállított,

feltehetően Bálint Endre írta alá Kassák nevében. A levél szerint legalábbis Kassák nyomtatékosan erre kéri, és nincs okunk feltételezni, hogy Bálint nem tette meg neki ezt a szívességet...

Kassák és Kassák 2. Konjunktúra és ki-szorítás. Kassák Lajos nyugati karrierje és hazai megítélése a hatvanas években. Kassák Múzeum, Budapest.

2014. június 15-ig

A nyolcadik templom. Bálint Endre (1914–1986) művészete. Magyar Nemzeti Galéria. 2014. május 11-ig

a

Ha belegondolunk, a kollázs, montázs, vagyis egy ollóval és ragasztóval készült mű nem más, mint valaminek a szétronválása, felszabdálása, hogy aztán az egyes részekből új egész jöhessen létre. Bálint Endre kései kollázsai akkor készültek, amikor a tüdőbeteg Bálint már nem bírta belélegezni az olajfestéshez nélkülözhetetlen terpentint. Matisse szintén betegen nyúlt az ollóhoz, és ez nemcsak terápiaként működött, de szimbolikus cselekvésnek is tekinthető. Mindenesetre a színes papírok vagdosása olyan új korszakot hozott pályáján, ami az idő előrehaladtával egyre népszerűbbé vált, sőt most éppen ez, az ábrázolás kényszere alól szinte teljesen felszabadult korszaka a legnépszerűbb.

SZIKRA Renáta

MATISSE OLLÓJA

Henri Matisse akkor váltott ecsetről ollóra, amikor 1941-ben, sokévi szenvedés után kiderült, hogy rákja van. Így 72 évesen, egy kockázatos műtétet követően tolószékbe kényszerült, de nem törődött bele a helyzetbe, sőt kifogyhatatlannak tűnő energiával és kreativitással új korszakot nyitott művészetében. Három évet jósoltak neki, ő ezt tízzel megtoldotta, úgy, hogy az utolsó hónapokig dolgozott. Matisse akkortájt Nizzában élt, de a német invázió után bombatámadásoktól tartva egy csendesebb városkába, Vence-ba költözött, a Villa le Rêve-be, aminek palmafás, buja délszaki kertje lábadozás helyett inkább az újjászületés színhelyévé vált. Ebben persze

nem kis szerepe volt különös szépségű és rendkívül tehetséges orosz származású segítőjének, Lídia Delektorszkajának, aki 1935-től állt a Matisse család szolgálatában. Eredetileg csak művészeti asszisztensként dolgozott, de Matisse 1939-es válása után a modell és múzsa szerephez és az állandó szervezéshez még a ház vezetése is rá hárult, minden szempontból ő gondoskodott Matisse-ről, aki a műtét után nem állhatott többé festőállvány elé, kizárólag ülve vagy ágyban fekvé tudott dolgozni. Korábban is kísérletezett papírkivágásokból alkotott szín- és formakompozíciókkal (könyvillusztrációkat is készített ezzel a technikával), de ettől kezdve szinte csak

ebben gondolkodhatott. „Ollóval festek”, „közvetlenül a színben rajzolok” – mondta Matisse, és festményeinek eleven színeit és nagyvonalú formakezelését átköltöztette az új műfajba, amely minden eddiginél több szabadságot biztosított számára. Az alapanyagot fiatal asszisztensek segítségével Delektorszkaja állította elő ipari mennyiségben úgy, hogy Linel gouache-festékekkel festette be a fehér lapokat, melyeket szárítás után színek szerint csoportosítva helyezett Matisse keze ügyébe. Azért volt szükség pont erre a festékfajtára, mert egybevágott a nyomda által használt színes tinták árnyalatával, így gyakorlatilag tökéletesen színhű reprodukciót lehetett



Henri Matisse: Nagy kompozíció maszkokkal, 1953, National Gallery of Art, Washington. Ailsa Mellon Bruce Fund 1973.17.1



© Fotó: Christie's Images | The Bridgeman Art Library

André Ostier: Henri Matisse a Reginában, 1941, ezüstszelatin, magángyűjtemény
Matisse a háború kitörése után Párizst maga mögött hagyva, Nizza egyik elegáns negyedében, Cimiez-ben telepedett le, az ottani Hotel Reginában bérelt lakosztályt és lyoni műtétje után is itt lábadozott. Élete utolsó éveiben visszatért Nizzába.

később az eredeti művek alapján előállítani. A ragyogó, élénk Linel-skála Matisse által használt kedvenc színei: a világos japán zöld, sötét kadmiumsárga, perzsa ibolya és mélyvörös szinte leugranak a fehér alapról. A vibráló kompozíciók mintha folyamatos mozgásban lennének, önálló életet élnek. Annál is inkább, mivel Matisse gyakran hosszú időn keresztül alakíttatta, variálta a kivágott darabokat. Számos fotó örökítette meg például a betegágy melletti fal folyamatos átalakulását 1947–48-ban. Matisse hosszú botra erősített szendrabal, lendületes vonalakkal rajzolt is a falra, a kivágott papírszeleteket pedig Lídia

segítségével applikálta a műterem falára. Csak hetek, hónapok múltán, kiérlelt végző formájukban rögzítették más hordozóanyagra (papírra, vászonra vagy fatáblára) a kész műveket.

A Tate áprilisban nyílt kiállítására több mint száz 1936–54 között született „gouaches découpés” művet gyűjtöttek össze a világ minden tájáról, és sikerült rekonstruálni egyet-egyet a néha egész falat betöltő, összekapcsolódó alkotásokból is. A *Nagy kompozíció maszkokkal* csaknem 10 méter hosszú, de az 1953-as híres *Csiga* és az *Óceánia emléke* is egymást kiegészítő kompozíciók voltak a korabeli műterem-

fotók tanúsága szerint: most kerültek először újra egymás mellé. Matisse maga úgy nyilatkozott, hogy a kényszerű ágyhoz kötöttség miatt épített „kert” maga köré, amiben legalább a szemét sétáltathatta. A legkisebb légmozgásra is megrezdülő papírformák a tengert és a fákat, a halakat és a madarakat pótolták számára, meg a mozgást és a táncot. A varrásban-szövésben jártas ösökkkel rendelkező Matisse olyan könnyedséggel bánt az ollóval, a felrajzszögezett papírdarabokkal, mint elődei a szabásmintákkal, textilmintákkal. Olyan sebességgel kanyarogtak, hullottak alá a formák és színek, hogy az assziszten-



Henri Matisse: *Óceánia emléke*, 1952-3, gouache, kréta, papírra, majd vászonra applikált papírkivágás, MoMA

cia gyakran kidőlt mellőle, a fiatalok nem bírták az iramot. Pedig Matisse szeme vérszesen romlott, kezei bedagadtak, éjjel a fájdalomtól nem tudott aludni. Látogatói azonban – különösen Picasso, aki Françoise Gilot-val gyakran beugrott öreg barátjához és örök riválisához – irigyledve nézték a képek hihetetlen áradását és a folytonos megújulást. Picasso azt is tudta, hogy a párnákkal körülbástyázott nyolcvanéves aggastyán keze alól kikerülő munkák áramvonalas könnyedsége, éles kontúrokkal határolt monokróm színfelületei megelőzték korukat, de voltak

olyanok is, és ők voltak többen, akik nem ezt látták a kései Matisse-művekben. Jobb esetben a sikeres befutott művészhez méltatlannak tartották őket, rosszabb esetben egy második gyerekkorát élő öregember játszadozásának. Csak a MoMA 1961-ben, öt évvel a festő halála után rendezett nagy kiállítása legitimálta a kései korszak műveit, ugyanakkor egy évvel később Londonban még mindig merész döntésnek számított, hogy Matisse egy harmincas évekbeli klasszikus festménye helyett a Tate a már említett *Csigát* vette meg gyűjteménye számára. Az idő természetesen

őket igazolta, a kivágások mindmáig nem veszítettek frissességükből. „Lélegzik, reagál, nem halott dolog” – mondta Matisse a már-már térbeli kiterjedést nyerő képekről. A „proto-installációkká” alakult, intenzív, dinamikus művek már alkotójuk életében kiléptek a műterem falai közül. 1947-ben, háromévi munka után jelentette meg korlátozott példányszámban a huszadik század egyik legszebb művészkönyvét *Jazz* címen, ahol a kivágásokból alkotott kompozíciókat saját kézírásával papírra vetett szövegek keretezték, de készített könyvillusztrációt, tapéta-, füg-



© Succession Henri Matisse / DACS 2013

Henri Matisse: *Csiga*, 1953, gouache papíron, kivágva és papírra, majd vászonra kasírozva, Tate

göny- és szőnyegtervet is a papírkivágások nyomán. Hosszan tartó lábadozása során egy ideig a fiatal, ügyesen rajzoló és művészetekben járatos (akkor még novícia) Jacque-Marie nővér ápolta. Később éppen a Villa le Rêve-vel szemközt dominikánus kolostor lakójaként újra összehozott az idős mesterrel, akinek megmutatta a dominikánusok majdani kápolnájához készített üveglak-terveit. Matisse-t fellelkesítette az ötlet és a lehetőség, hogy egy igazi „vidám templomot” tervezhet. Az 1947-ben megépült egyszerű, modern épület teljes berendezését Matisse álmolta meg a mo-

numentális muráliáktól a papi talárig; fekete-fehér kontúrrajzait a papírkivágások jellegzetes formáit felhasználó színes üveglakok világítják meg. 1951-ben szentelték fel a nagy művet, melyet a műfajok és technikák ötvözésével pályája csúcspontjának tekintett maga is. Élete utolsó másfél évtizedének masszív életörömet sugárzó munkái szeptemberig Londonban, utána New Yorkban, a MoMA-ban láthatóak együtt.

Henri Matisse: The Cut-Outs/Henri Matisse: A papírkivágások, Tate Modern, London, 2014. április 17-től szeptember 7-ig látogatható.

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

B | BRAUN
SHARING EXPERTISE

LIGETFALVI Gergely

VERSENGŐ METROPOLISZOK

Két világváros, melyek művészei ugyanazt a nyelvet beszélik és rokon törekvések sodrásában élik át a századforduló tájkától egyre fokozódó kulturális turbulenciát, különböző karakterüknél és múltjuknál fogva mégis gyakran más-más választ adnak a korszakformáló kérdésekre. A Bécsi Belvedere és a Berlinische Galerie együttműködésében megvalósuló kiállítás főleg festményekből álló anyaga, mely közel száz művésztől származik és a 19. század végétől a nemzetiszocialista hatalom-átvétel közötti időszakot öleli fel, nagyszabású kísérlet a művész-metropoliszok közötti párhuzamok, különbségek és kölcsönhatások bemutatására.

„Hiába az összes természetes adottság, minden képesség és tehetség ellenére, vesztesre áll Bécsben a szép iránti érzék. Ki gondolta volna, hogy Berlin éppen ebben szárnyal túl bennünket? Hisz népe híján van minden ösztönös művészeti érzéknek. (...) Szabályosan rá kell kényszerítenie magát a szépre, vasakarattal kell megszereznie a beleérzés képességét, amelyre a bécsieknek veleszületett hajlamuk van. De megtérült a rengeteg ráfordított munka. A hatalmuknál fogva magukhoz ragadtak mindent, ami idegen tőlük, hogy lássanak és tanulhassanak. A megértésre fordított erő jobban gyümölcsezött a tehetségénél.” Berta Zuckermandl siráma, mely 1898-ban jelent meg a *Ver Sacrum*-ban, az Osztrák Képzőművészek Szövetségének lapjában, pár évtizeddel korábban elképzelhetetlen lett volna, hiszen a sivár és jellegtelen porosz város semmivel sem tudott konkurálni a császári éra fényében fürdőző Béccsel, a soknemzetiségű világbirodalom centrumával, ahol Karl Kraus tréfálkozó megállapítása szerint „sosem ment le a nap”. Ám az egységes Németország megalakulásával, az 1871-es fővárossá avanszálását követő három évtizedben Berlin lakossága majd' háromszorosára, az első világháború előestéjére több mint kétfélmillió főre nőtt. Azért Bécs sem aludt Csipkerózsika-álmot. Karl Lueger főpolgármestersége alatt (1897–1910) modern

metropolisszá fejlődött, gázvilágítással, villamoshálózattal és funkcionális lakóépületekkel. A háború kitörésekor lakosságszáma is megközelítette a vetélytársét. De a berlini, a kortársak által „amerikai” jelzővel illetett tempót nem lehetett felülmúlni. A háború után Berlin kisebb szomszédos területek hozzácsatolásával New York és London után a világ harmadik legnagyobb városává vált. A németiség tiszteltbeli második fővárosának és a Balkán elsődleges piacának számító Bécs viszont a Monarchia felbomlásával pár évtizedre több százezer lakosával együtt sokszínűségét és előnyös gazdasági pozícióját is elvesztette, és 1922-ben a mindkét várost jól ismerő megfigyelő, Alfred Polgar számára „Közép-Európa legnagyobb katakombájának” benyomását keltette.

De a virágkor idején mindkét főváros jelentős kulturális mozgások terepéül szolgált. 1897-ben alapították a bécsi, a rákövetkező évben pedig a berlini *Secessiont*, mely intézmények célja a historizáló akadémiussal való szakítás és az új, nemzetközi törekvések bemutatása volt. A két kiállítóhely között virágzó együttműködés bontakozott ki, ahogy a kávéházi kultúrák és az avantgárd folyóiratok fúziójában is. A berlini Café des Westensben a korabeli beszámolók szerint jóformán csak bécsi németet lehetett hallani, a falakon Klimt képei függtek, az étkészletek és a többi

berendezés pedig a Wiener Werkstätteből került ki. Bécsben a szecesszió neve összeforrt a művészfejedelem pozícióját birtokló Klimttel és a Wiener Werkstätte „professzoraival”, Koloman Moserrel és Josef Hoffmann-nal. Munkásságuk gyökere helyi tradíció. Az osztrák filozófiai és művészeti képzést a 19. század második felében egészen a középfokú oktatástól kezdődően Johann Friedrich Herbart és követőinek esztétikája határozta meg, melynek alapelve a síkokra leképezett geometriai



Jeanne Mammen: *Revügoirlök*, 1928/1929, olaj, karton, 64 × 47 cm



© Berlinische Galerie, Berlin | © Bildrecht, Wien, 2014

Hannah Höch: Újságírók, 1925, olaj, vászon, 86 × 101 cm

elemekből való szerkesztésmód volt. A síkfelületek elsődlegessége azonnal szembetűnő Otto Friedrich Klimtre hazajó, szolid női portréin, ahogy Eugen Spiro az előzőeknél jóval temperamentumosabb Baladine Klossowska táncosnőt ábrázoló nagyméretű, 1901-es vásznán is, de később is meghatározó marad, például Schiele vagy a zeneszerző és képzőművész Arnold Schönberg munkásságában. A formaművészet professzorai pedig szigorú geometriai elemekre cserélték a Jugendstil organikus ornamentikáját. Az 1903-ban alapított *Wiener Werkstätte* jó három évtizedig tartó, nagyszabású osztrák siker-történetnek bizonyult. Alkotói a brit Arts and Crafts mozgalmat követve a művészetet a mindennapi élet részévé kívánták tenni, ennek nyomán hozták létre és vezették az iparművészetre specializálódott műhelyeket. E törekvésük kissé visszasra sikerült: a New York és Zürich mellett Berlinben is fiókot nyitó vállalkozás luxustermékei elérhetetlenek voltak a szélesebb közönség számára – viszont többek között a porosz uralkodóház beszállítói

is voltak. Ők rendezték be az 1907-ben megnyílt bécsi Kabarét, a Fledermaust, ahol azért jobban megvalósult a művészet közelítése a mindennapokhoz. Színház helyett kabaré, esszé helyett feuilleton, portré helyett karikatúra. A kiállítás által felölelt időszak meghatározó vonása ezen „apró műfajok” elterjedése, ami szorosban kapcsolódik a nagyvárosi életvilághoz. A „szárguldo riporterek” és kávéházi tárcaírók a reggeli és esti kiadásban is megjelenő napilapok számára dolgoztak, a még televízió nélküli és a rádió elterjedése előtti kor megnövekedett hírigényét kielégítendő. Sajtó- és fotótechnikai okokból a fényképészet nem volt alkalmas dokumentálási és illusztrációs forma, ezért a korszak társadalmi életét meghatározó karaktereket sebtében elkapó karikatúra fontos műfajjá vált, melybe főleg Carl-Lepold Hollitzer és Benedikt Fred Dolbin munkásságán keresztül kapunk alapos áttekintést a Belvederében. A századforduló körül Bécs még egyértelműen vitte a prímet a kulturális újítások terén. A Wiener Werkstättéhez hasonló jelenségekkel

a vetélytárs ekkoriban nemigen tudott szolgálni. A berlini *Secession* inkább a Max Liebermann-féle „német impresszionizmus” bemutatásában jeleskedett, de a haladóbb korszellelem ezért itt is megjelent. A közvetlen optikai látvány primátusát hangsúlyozó, az akadémikus képszerkesztési szabályokkal szakító impresszionizmus tágabb regiszterbe kerülve a bármiféle idealizálás mellőzését jelentő naturalizmus képében öltött alakot. Eszközeiben kevésbé, témaválasztásában viszont maximálisan a nagyvárosok világára reflektált. Előtérbe került a társadalom peremvidékének közege. Liebermann tájképe (*A schleswigi parton*, 1894) füstölő gyárképményeket ábrázol, Jens Birkholm 1908-as festménye egy berlini nappali melegedő kínassúsággal tovatűnő idejéből lop el egy pillanatot. Nem tipikusan nagyvárosi, cserébe viszont éppen eléggé peremlétre szoruló szakma a sírásó. Philipp Franck 1902-es, *Temetés utáni* csoportképén a hatalmas sörös- és aprócska likőröspoharakkal borított kerti vendéglőasztalt körülülő cilinderes alakok arckifejezése

a szomorú szakma gyakori velejárója, a részegség különböző fokait tükrözi leíró pontossággal. Käthe Kollwitz a tárgyalt időszak egészét átfogó, az Albertinából származó lapokkal jelen kiállításon is széleskörűen bemutatott, változatos eszközökkel dolgozó grafikai munkássága pedig a munkásosztályt és a nagyvárosi szegénységet sújtó mindennapi tragédiákat bemutató, baloldali elkötelezettségből született vizuális napló. Azért a naturalizmus bécsi művelői sem maradtak el a berliniek mögött. Josef Engelhart 1888-as, plakátokkal borított fal előtt zsebre dugott kézzel ténfergő *Léhűtője* tipikus nagyvárosi figura, Hans Baluschek 1898-as vásznának kiütközött táncosnői vagy kurtizánjai pontos láttelestül szolgálnak a kábulat vagy épp a totális reménytelenséget hozó másnaposság állapotáról – *Hétfő reggel*.

A 20. század első évtizedének végén feltörő expresszionizmus jelentősen átformálta mind Bécs, mind Berlin festészetét. A külső impulzusokat tükröző naturalizmus és az impresszionizmus elvetendővé vált, helyette a belső emocionális és excentrikus kitörése került előtérbe: Oskar Kokoschka imperatívusza szerint „mint ha kívül lennének, a testen kell látnunk az ember idegeit”. Oszták jellegzetesség a szecessziós síkszerűség formajegyeit viselő portrék pszichologizáló karaktere. Amit Schiele portréiról – melyekből ha nagyobb válogatást szeretnénk, a kastélyparkon át érdemes felsétálni a Belvedere



Egon Schiele: *Eduard Kosmack portréja*, 1910, olaj, vászon, 99,8 × 99,5 cm

Ludwig Meidner: *Apokaliptikus táj*, 1913, olaj, vászon, 67,3 × 80 cm



© Magányjűtemény, Richard Nagy Ltd., London szíves engedélyével

állandó kiállítására – jól ismerünk, de érdemes elidőzni Conrad Felixmüller műveinél, valamint Richard Gerstl 1908-as *Nevető önarcképe* előtt is. Az utóbbiból áradó nyugtalanító, hisztérikus hangulat észvesztő megvilágosodással terhes: azelőtt készült néhány nappal, hogy a festő öngyilkos lett, Arnold Schönberg feleségével folytatott viszonyának lezárulása után. A német expresszionisták

a pasztózus festékretegekkel és a szaggatott faktúrával viszont inkább a nagyvárosok lüktetését vitték a vászonra – ebben viszont már Berlin szolgált például a későbbi követők számára. Ernst Ludwig Kirchner, Ludwig Meidner vagy Heinrich Richter-Berlin képein hatalmas kakofóniává olvad össze az arctalan embertömeg, kokottok és egyforma ruhába bújt agglagények gépezetei hajszolják a félvilági



Conrad Felixmüller: *Raoul Hausmann portréja*, 1920 k., 85 × 67 cm



Otto Dix: *Háborús sebesült*, 1922, akvarell, papír, 39,6 × 38 cm

© Kunsthaus Zug, Stiftung Sammlung Kamm | © Bildrecht, Wien, 2014

George Grosz: Az utca tempója, 1918, olaj, fa, 63,8 × 78,2 cm



örömeit, az utcarészletek töredékeiben és a cafatokká szaggatott testekben viszszaemlékeztetve a fellelhetetlenné válnak az individuum és a bensőséges létezők nyomai. A kaleidoszkópszerű töredezettség – melynek nyújtott szilánkjai a németeknél a gótikát idézik – a kubizmus és a futurizmus megtermékenyítő hatásáról árulkodik. 1912-ben a művészközönség Paul Cassirer és Herwarth Walden berlini

galériáiban ismerhette meg alaposabban az utóbbi irányzatot, ahogy ennek manifestuma is a Walden galériájának nevét viselő folyóirat, az 1910-ben alapított *Sturm* lapjain volt olvasható. A két város közötti kölcsön- és erőviszonyokat jól példázza, hogy a *Sturm* előképe Karl Kraus, a Habsburg Birodalom végnapjai krónikásának *Fackel* című újságja volt, viszont az osztrák Kokoschka Walden lapjában

sorozatosan megjelenő munkáival tett szert igazán nemzetközi ismertségre. Európa közben belerohant az első világháborúba, a 20. század legelső tömegkatasztrófájába, melynek közeledtét, legalábbis mai szemmel nézve, szeizmográfként jelezte az expresszionizmus. A borzalmakat számos alkotó, így Kirchner, Max Pechstein vagy Max Beckmann személyesen is átélte. Kokoschka litográfiáin – melyeket a fejlődést, bajonetszúrást és bombatámadást túlélő művész rövid bécsi lábadozását követően vitt el 1916-ban Berlinbe Walden számára – élményei passiótörténetévé változtak. Ludwig Meidner, Hans Baluschek vagy Felix Albrecht Harta apokaliptikus víziókat festettek a csatamezőkről. Otto Dix háborús mappájának vezérmotívumává a haláltánc vált, 1922-es akvarellje pedig a háborús gépezet által tönkrement emberi test expresszív mementója.

A háború végével új időszámítás kezdődött, amit Johannes Baader és a bécsi gyökerű Raoul Hausmann olyannyira szó szerint vettek, hogy a berlini Café Austriában megrendezett dada-estjüket „Ac 12 6 óra” időpontban hirdették meg, ahol 'A' volt 1919, vagyis a háború utáni első év, 'c' pedig a harmadik hónap, március. A berlini dada fénykora 1920 és 1923 közé esett. Ellenfele a polgári élet és az expresszionizmus volt, a belső kibontása helyébe a már meglévő romjaiból és cafatjaiból való csodálatos konstrukciók összeragasztása lépett. E szerkesztési elv köszön vissza



Christian Schad: Ludwig Bäumer író portréja, 1927, olaj, fa, 61 × 50 cm



George Grosz: Däumling találkozik az automatával, George-hoz 1920 májusában. John Heartfield nagyön örül ennek. [Meta-Mech. Konstr. R. Hausmann professzor nyomán], 1920, akvarell, golyóstoll, tustoll és kollázs akvarellpapíron, 42 × 30,3 cm



Franz Lerch: Kalapos lány, 1929, olaj, vászon, 80 × 60 cm



Scheiber Hugó: *Villamoson*, 1925 körül olaj, karton, 98 × 69 cm, jelezve balra lent: Scheiber H. | MAGántulajdon

Georg Grosz, Raoul Hausmann, valamint alkotó- és élettársa, az osztrák Hannah Höch fotómontázsain és az utóbbi festményein, amelyek olyan benyomást keltenek, mintha megfestett kollázsok volnának. Gyakran torz burzsoá alakok köszönnek vissza a pesszimista antropológia – Georg Grosz megfogalmazásában: „az emberek disznók” – jegyében. A mozgalom meghatározó eszményképe a háborúellenesség volt, amit Rudolf Schlichter és John Heartfield 1920-as *Porosz arkangyala* demonstrál a legfeltűnőbbben. A plafonról a látogató fölé lógó életnagyságú, disznófejű, katonauiformisba bújtatott babához a fluxus szellemét megelőlegző utasítás is tartozik: „Hogy valóban megértsük e szobor mondanivalóját, gyakorlatozzunk naponta 12 órát telepakolt szimatszattyorral tábornagyi felszerelésben a Tempelhofer Felden”.

Bécsben ebben az időben nem lehetett hasonló polgárpukkasztó mozgalmakat találni. Az első világháború után a hajdani fényt elvesztett város véglegesen

megszűnt gravitációs tényező lenni, azonban a húszas évek elején, tradicionális Kelet és Nyugat közötti közvetítő szerepe révén még nyújtott egy kiemelkedő hozzájárulást a nemzetközi avantgárd fejlődéstörténetéhez. 1924-ben itt rendezték meg a *Nemzetközi Színháztechnikai Kiállítást*, ahol Friedrich Kiesler először jelentkezett hagyományos kiállítási display-t megújító paravánszerkezeteivel, melyek nem véletlenül emlékeztetnek olyannyira Kassák *Képarchitektúráira*. 1919–20-ban ugyanis Kiesler az ő és Uitz Béla MA-ja révén került kapcsolatba a konstruktivizmussal. Az osztrák művész ismerte Kassák és a Bécsből Berlinbe távozó Moholy-Nagy 1922-es *Buch neuer Künstlerjét* is. A kapcsolódást a Belvedere kiállítása frappáns módon mutatja be: Kiesler szemléltetőeszköze közé került a MA két példánya – egyikük címlapján Moholy-Nagy *Üvegarchitektúrája*, melynek eredetije is megtekinthető, Kassák és Bortnyik egy-egy művének társaságában. A konstruktivista törekvések más befogadó közegre is találtak Bécsben: az egészen mostanáig elfeledett irányzat, az osztrák kinetizmus az ornamentika formátját ötvözte a kubizmus, futurizmus és konstruktivizmus eredményeit feldolgozva. Erika Giovanna Klien vagy Friedl Dicker kompozíciói mellett e kiállításszekcióban szerepel Scheiber Hugó olajképe is (*Villamoson*, 1925 körül).

A húszas években az osztrák volt a legnagyobb berlini kisebbség, így nem véletlen, hogy a második világháború előtti utolsó nagy irányzat művelői között is számosan felbukkannak. Az August Sander távolságtartó fényképeiről ismert, a bubifrizurák és Bauhaus enteriőrök Berlinje, „a legtárgyilagosabb nagyváros” lett a *Neue Sachlichkeit* szülőföldje. 1925-ben rendezte meg az irányzat címadó kiállítását a mannheimi Kunsthalléban Gustav Friedrich Hartlaub. A *Neue Sachlichkeit* – *Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*on felvonultatott tendenciákban közös az expresszionizmus intenzitásával szemben a higgadt, letisztult kifejezőmód. Ennek gyökere a vágy valami megragadható biztonságra a háborús időszakban megtapasztalt borzalmak után – mely biztonság viszont éppen emiatt visszahúzódó, önmagába forduló, bezárkózó és hűvösségével nyugtalanító is. Az új tárgyilagosság művészete távol marad a naturalizmustól, inkább valamiféle, a szürrealizmus vagy az olasz

pittura metafisica által ihletett mágikus realizmus jellemzi. Hiszen milyen más valóságot tükrözhetnének a tüéles pontossággal ábrázolt, megfeythető összefüggés híján közös térbe helyezett tárgyak Rudolf Wacker vagy Herbert Ploberger csendéletein? Vagy Franz Sedlacek éjszakai városképei, melyek a feltűnő emberalakok ellenére is kísértetiesek? Christian Schad alakjai a környezetüktől izolált, megközelíthetetlennek tűnő melankolikus figurák, és a zománcszerű, tükörsima felület mögött elfojtott szexuális impulzusokat lehet sejteni, ami olykor, például Ludwig Bäumer portréján, a tükörhátteren megsokszorozódó virág fallikus szimbólumban explicitté is válik. A bensőségesség halvány szikrája sem fedezhető fel Jeanne Mammen *Revütáncosnőin* vagy Rudolf Otto Schatz *Léggömbárúsának* alakjain, akik emberek helyett inkább totemszerű alakoknak tűnnek. De a német fővárosban nem tarthatott sokáig a dekadens másodvirágzás – Hitler hatalomátvétele hamar tönkrezúzta a felvilágosult metropolisz világát, és az 1933-as berlini könyvégetéssel, majd az először 1937-ben Münchenben megrendezett *Elfajzott művészet* kiállítással, melyen az említett művészek nagy számban szerepeltek, nyilvánvalóvá vált, hogy a tényleges vagy a belső emigráció maradt a hivatalos náci propagandán kívül eső művészet utolsó túlélési lehetősége. Hogy ki győzött a versengésben? A második világháború tükrében mondhatjuk, hogy az 1938-as Anschluss-szal pár évre létrejött nagy német egységben mindkét fél óriásit bukott. A veszteségek



Lotte Laserstein: *Vendéglőben*, 1927, olaj, fa, 54 × 46 cm, magángyűjtemény

felmérhetetlenek, az „elfajzott művészek” rengeteg műve megsemmisült vagy lappang. De szerencsére vannak még meglepetések. Ahogy arról az *Art Review* nyomán a magyar sajtó is többször beszámolt: Lotte Laserstein 1927-es, *Kocsmában* című festményét, mely szerepelt az 1937-es hírhedt kiállításon, egészen 2012-ig megsemmisültként tartották

számon, mígnem felbukkant egy müncheni aukción. A Belvedere kiállításán a magányosan töprengő nőt ábrázoló mű is megtekinthető június 15-ig.

Bécs–Berlin Két város művészete, Belvedere, Alsó-Belvedere Galéria, Bécs, június 15-ig

© Belvedere, Wien



Otto Rudolf Schatz: *Léggömbárus*, 1929, Triptichon I., olaj, vászon, 190 × 110 cm

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

Ma, amikor szinte senki sem jár hosszabb távon gyalog vagy valamilyen emberléptékű eszközön [és most a tevét is idesorolhatjuk], nehéz elképzelni, mekkora változást hozott a világ érzékelésében a vonatközlekedés. Mint ahogy azt is nehéz elképzelni, mit jelentett a villanyvilágítás, ahhoz képest, hogy előtte szinte minden eltűnt szem elől, amint lement a nap. Nézzük, milyen összefüggésben van mindez a múltba meneküléssel és a posztimpresszionizmussal. Egy Csontváry-kutató nemsokára megjelenő könyvének számára legkedvesebb fejezetét közöljük.¹

ANGHY András

A VILÁGÍTÓ SZÍNEK VASÚTÁLLOMÁSAI CSONTVÁRYRÓL

A megjelenített téma valósága és megjelenítésének fikciója, modell és ábrázolásmód közti különbség szimbolikus térben az utazás szimbolikájának kitüntetett jelentősége van Csontváry életművében. Mert az utazás nem csupán a képekhez vezető utak szükségszerű vagy éppen kalandos véletlenszerűségeit jelenti, s a művészéletrajzok kötelező toposza itt, hanem számos alkotás lényegi tartalma. Ezért is lehet emblematisz szerepe annak a két alkotásnak, mely a budapesti Keletit és a kairói pályaudvart ábrázolja. Mindkét kép a szakirodalomban részletes elemzés nélkül csak futólag – a jelentős és jelentős méretű művek felé „átutazóban” – kerül említésre.

„...a nyarat Selmechányán töltöttem; a város megfestése után a budapesti keleti pályaudvar éjjeli világítása kötötte le figyelmemet” – írja Csontváry lakonikusan

**„...a budapesti keleti
pályaudvaréjjeli világítása
kötötte le figyelmemet.”
Csontváry**

önéletrajzában, melyre Németh Lajosnál a „Budapesten átutazóban megfestette az éjjeli keleti pályaudvart” felmondattal válaszol.³ Az interpretáció a Csontváry önéletírásai által kijelölt narratív keretben és irányban mozog az életrajzi szála felfuttatott stílusfejlődéssel a *nagy motívumnak* nevezett legfőbb festői téma megtalálása felé.

A két állomás szimbolikája önmagában a Csontváry-életmű tematikus részeként a magyarországi Keletiből a Keletre, Kairóba utazás művészi irányán és romantikus vágyakozásán túl, mintha elindulás és megérkezés időbeli eltéréseit formai különbségekként mélyíthetné el. A Keleti pályaudvart ábrázoló 1902-ben készült kép stílusa alapján Németh Lajosnál a naiv realizmus kategóriájába sorolt alkotás, míg az 1904-es *Kairói pályaudvar* téves címmel – *Erődítmény téves arabokkal* – és csak fekete-fehér reprodukcióját közölve már a posztimpresszionista végállomás, Baalbek felé vezető út utazáspillanata. „Kairóban a helyi viszonyokkal s a gyönyörű naplementékkal megismerkedve, tovább utaztam...” – írja önéletrajzában⁴, majd számos helyszínen, állomás, kitérője után „...menjünk Kairóba vissza, a naplemente tanulmányozására. Tanulmányozás

közben ráakadtam a sokat keresett napút színeinek világító fokozatára.”⁵ A festői stílusfejlődés látszólag az életrajzban leírt utazás vonalán – s egy művészettörténeti menetrend szerint – közlekedik, melyben Csontváry a naiv realizmus vasútállomásán egykedvűen felszállva a vonatra a posztimpresszionizmus világító színű egzotikus pályaudvarára érkezik. Azonban a lámpák fényében éppúgy az egzotikum újdonságával megjelenő budapesti vasútállomás épületét nem elsősorban a megfestés módjának, a látásmódnak, hanem a valóságban fellelt témának a naiv realizmusa színezi, melynek egykori élményében – a közös rácsodálkozás ily mód naiv aktusa révén – Csontváry kortársaival osztozott. Hiszen az egyik első vasútállomás volt a Keleti, melyet kívül és belül is villanygömbök világítottak meg, s ez annak idején sokakat vonzó „művészi” látványosságnak számított.⁶ Az ismerős épület lámpafényű esti idegensége ugyanaz a műalkotásszerű egzotikum, mint a kairói pályaudvar alkonyata, ahol a lebukó nap fénye a napfény posztimpresszionizmusát ábrázolásának posztimpresszionizmusával együtt mutatja.

Mert a két vasútállomás távolsága legfeljebb térbeli, mely a képek létrejöttének

Csontváry Kosztka Tivadar: *A Keleti pályaudvar éjjel*, 1902, olaj, vászon 44 × 65 cm, Jn. | Herman Ottó Múzeum, Pétró-gyűjtemény Ltsz.: P.77.65.



időbeli távolságával tulajdonképpen elfedi megjelenítésük tartalmi egyidejűségét. Útirajzai alapján Csontváry alakja olyan 18. századi utazási regények tereibe helyezhető, melyekben egy festő főhős jellemének, s világnézetének változatlanságát festői stílusának, illetve művei szemantikai tartalmainak – az életmű létrejöttének szűk időhatárai közé erőltetett művészettörténeti fejlődés ellenére – viszonylagos változatlansága jellemzi. Ugyanis mindkét képen Csontváry egyik központi problémáját, a mesterséges és természetes fény együttábrázolását láthatjuk. A Keleti pályaudvar lámpafényeit a derengő holdfényvel, a kairói pályaudvar vörösen izzó ablakfényeit az alkonyattal ellenpontoszva. Ennek a kettősségnek a kíséreteként jelenik meg az új és a régi, a modern ipari civilizációt jelentő lámpafény a mindenkori, s így öröknek tartott régivel, a természet fényével összefüggésben. Csontváryhoz hasonlóan Babits Mihály *Esti megérke-*

zés című versében az utazó számára még ugyanígy az új megjelenésének revelációjával, egyfajta határelmény köztes szituációjában jelenhet meg modern tapasztalként a természethez való immár közvetett viszony. „*Idelelni a város / villanya villog, / de fenn a nagy ég / száz csillaga csillog / a villany a földi, / a csillag az égi, / a villany az új, / a csillag a régi.*” Mindennek Csontvárynál dramatikus koreográfia lesz természet és civilizáció egymást taszító allegorikus ellenpólusaival az ideológiai és művészetelméleti tartalmat realizisztikus megjelenítésekbe illesztve.⁷ „*<De> ne kísérletezzünk <tovább> akadémiai tömeg<es> fortélyokkal se mécs<es> sem villamos lámpácskákkal – mert ezek éjjeli tünemények a melyek nappal nem érvényesülnek. Az alkotásokat tehát a nap energiájához kell kötni, – a napfény által a világot ide rögzíteni.*”⁸

Ennek a mesterséges fények újdonsága révén a kortársak által együtt tetten ért új-

nak és réginek egyidejű kettősségét mutatja maga a vasútállomás 19. század végi, 20. század eleji építészete is.⁹ A történelmi stílusokat idéző homlokzat a város részeként próbál átmenetet teremteni a történelmi tér és a vasút ipari tere között. A vasútállomás historizmusa a régi kulisszájával álcázza a modernitást, ahogy Csontváry képein mindkét épület, a budapesti és a kairói is ezt a nyugodt, *egyoldalú* múltba révedést mutatja, elfedve a mögötte zajló felgyorsult mozgás jelenkorát. Ahogy ebben az időszakban a gyárakat lakóépületeknek, úgy a vasútállomásokat váraknak, kastélyoknak, palotáknak vagy a kisebb településeken vidéki nyaralóknak álcázzák.¹⁰ Idealizáló ábrándképek ezek, melyek a pályaudvarok homlokzatain is megjelennek az önmaga elől a múltba menekülő jelent – s egyúttal az utazás térbeli távolságait az időbelivel együtt – ábrázolva. Ady állt így a Gare de l’Est neoreneszánsz épülete előtt a régit és az újat költészetének

lényegi jegyeként egybegondolva, mint ahogy Csontváry Budapesten a Keletinél és a kairói állomás előtt – túl a kétféle fény tudatos oppozíciójának festői intencióján – a megformálás voltaképpen újdonságát „szép ámulások szent városainak” régiségén keresztül felmutatva.

De régi és új kontrasztját erősíti fel Csontváry mindkét festményén az utazás korábbi, premodern formáinak – melyek ekkor még együtt léteznek az új közlekedési eszközzel, a vasúttal – megjelenítése is: a bérkocsik a budapesti és a tevéken ballagók a kairói pályaudvar előtt. A szárazföldi közlekedés az iparosodás előtt még a külső környezet miméziseként a táj egyenletlenségeit követve az utazók minden pillanatával és körbepillantó fáradságával illeszkedett a tájhoz, melyen áthaladt. A város középpontjában található postaállomással a város sem volt más ekkor az utazók számára, mint a táj alig megakasztott kontinuitása. A vasúttal, s a város szélén lévő, a várostól mintegy elkülönült vasútállomással ez a meghitt folytonossági viszony megszakadt.¹¹ A pályaudvarok a város szimbólumaiként és pusztá nevekként jelölték azt a helyet, mely így az utazás fikciójává vált. Mindez Proustnál a vasúti menetrendek poézisét teremti meg. „De végre is az utazásnak nem az a különleges öröme, hogy útközben kiszállhatunk és megállhatunk ha fáradtak vagyunk, hanem, hogy az indulás és az érkezés különbségét a lehető legmélyebbé,

nem pedig észrevétlenné tegyük, hogy ezt a maga egészében és csorbitatlanul átélhesük, úgy, ahogy gondolatban láttuk, amikor a képzeletünk arról a helyről, ahol élünk, annak a megálmodott helynek egészen a szívéig visz minket, egyszerre, egyetlen lendülettel, amely nem a távolság átugrása miatt csodálatos, hanem mert a föld színének két különböző egyéni jellegét egyesíti, s az egyiknek a nevétől a másikig röpít bennünket; s ezt az örömet jelképezi (jobban, mint egy olyan séta, amellyel nincs megérkezés, mert akárhol megállhatunk) az állomásokon folyó titokzatos művelet, e sajátos helyeken, amelyek mintegy a városon kívül, annak csak a lényegét tartalmazzák, mint ahogy jelzőtáblájukon városuknak a nevét hordják.”¹²

Proust regényében a vonatutazás olyan kvázi művészi tapasztalat, ahol tájak és városok a hozzájuk vezető utak kényelmes észrevétlensége, a köztes terek kiiktatása révén mintegy kontextus nélkül jelennek meg a vonatfülkéjéből időnként kitekintő utazó pillantásaikor – akár csak a létrejöttük eredeti közegéből kiszakított műalkotások a múzeumi terekben. Az indulás és a megérkezés modern közlekedési eszköz teremtette különbsége a természeti körülményekhez kényszerűen alkalmazkodó korábbi lassú utazó folytonosság szakadásait jelzi, a vonatutazó képtől képig, illetve egyik város nevétől a másik város nevéig röppen, mondjuk éppen Budapesttől Kairóig. A város neve ebben az illanó moz-

gásban úgy viszonyul a városhoz, akár a pályaudvarokon kapható, városokat és tájakat vizuális közhelyekként, szimbólumokként megjelenítő képeslapok kiszakított látvány-fragmentumai viszonyulnak a gyalog vagy állatok húzta kocsikon megtett „mimetikus” utazás közvetlenül megélt, *plein air* helyszíneire. A modern vonatutazó helyekhez való kapcsolata közvetetté vált, mert immár nem a természetben van, hanem a vonaton, melynek ablakából a természettel való egykori megélt elvesztését nagy sebességgel mozgó tájképeként és városképeként éli át.

Csontváry Scilla városának tengerpartját ábrázoló festményén egy vonatszerelvény hosszú füstcsíkot húzva jelenik meg a természettől körülvevett városka meghitt nyugalmaiban. A festő önéletrajzában olvasható, sok helyütt szinte csak városneveket soroló utazásleírások – „*ma ebben a korban a hol a közlekedési eszközök segítségével a bibliai pontokhoz eljuthatunk*”¹³ – a vasúti menetrendek névtől névig, képtől képig illanó költészetét idézik. Ezért írhatta Kampis Antal a Haranghy Györgyhöz írott Csontváry-lelél kommentárjában, hogy „*képzeletét egyetlen szó vagy sejtélem indította meg. Képelete már a pusztá szóra is kész képeket kavart elébe.*”¹⁴ Mind ebben persze osztozott menetrendek, útikönyvek és színezett képeslapok előtt fantáziáló kortársaival, akik, akár csak Proust, otthoni szobájukban ábrándoznak távoli vidékekről, hogy majd utazásuk során egy vonatfülke kényelméből úgy láthassák az eléjük táruló látványokat, s a vasútállomásokon a helyek pusztá nevét, mintha ki sem mozdultak volna otthonról.

A festményekhez készült vázlatrajzok hiányát Csontváry írásaiban a zsenialitás feltételeként manifesztálja, s ez nem csupán a helyszíni ábrázolás, a *plein air* igazolása ebben az összefüggésben, hanem a megjelenítendő helyekhez, a képekhez vezető technikai, mesterségbeli utak – s így az életmű stílusbeli *átmeneteinek*, „*fejlődésívének*” – hiányát is jelzi a modern vonatutazás tükréeként. Mert egy 18. századi művészetutazó vázlatain a körbepillantó és a látványokat a mozgás dokumentumaiként rögzítő lassú utazásban az ábrázolás folyamatai belesimultak az úton lét kontinuitásába. S ebben a mozgást nem a megérkezés türelmetlensége, egy elérni vágyott város és városkép végállomása inspirálja, mely a kreativitás erőteljességével jelzi magát a művészetben és egy állomásépület grandiozitásával



Kairói pályaudvar, 1904, 87 × 140 cm, Jn. | Magántulajdon



Tengerparti város (Scilla), 1902 [részlet]
43,5 × 114 cm, Jn. | A Magyar Nemzeti Galéria

az utazásban, hanem az úton lét életformája. Csontváry írásaiban a helynevek közti mozgás rései többnyire éppúgy nincsenek élményekkel kitöltve, ahogy képei létrejöttének folyamatairól is hallgat.

Ugyanakkor a régi utazásformát megjelenítő tevék a kairói állomáson – s ezt az életművet ezek az ellentmondások tesszik talányossá – Csontváry utazásának premodern formáját, a lassú mimetikus elidőzés helyszíni jelenlétét is felidézik a *Szaharai vázlatok* bizonyító erejével.¹⁵ „A sivatagban a lakásban a források mentén a napfénynél boldog voltam. Kezével és édesgyümölcsrel táplálkoztam s gondtalanul dolgozhattam. Ebben az igénytelenségig menő gondtalanságban palettámra kerültek a világító színű nap-színek....”¹⁶ Persze a saharai rajzok sem utazási naplók, hanem megvalósítandó festmények előmunkálatai, melyek azonban nem minden festményre vonatkozóan bizonyítják a megjelenített helyszínen való plein air jelenlétet. A régi és az új, a napfény és a lámpafény, a teve és a vonat, a nyugodt napfényes tájat nézdegélő gyümölcsévés és a sietve, egyik városból a másikhoz vonatozó életforma kettőssége a vázlatrajz segédeszközével festett és a „még csak rajzpróbára sem került a dolog”¹⁷ módján létrehozott kép, valóságos és képzeletbeli – illetve a vonat által a premodernhez képest képzeletbelivé váló modern – utazás kettősségére, ellentmondására utal.

Hiszen a kérdés, hogy Csontváry valóban volt-e mindazokon a helyeken, melyeket festményein ábrázolt, nem számos részletében is fiktívnek tűnő, olvasmányélményeken alapuló útleírásainak, hanem voltaképpen az utazásszociológia és a modern közlekedési eszközökkel megváltozott modern vizuális tapasztalat kontextusában is megjeleníthető.¹⁸ Mert a modern utazással a valóságos helyek vonatablakból és

képeslapok nézőpontjából látott, ily mód absztrakt távolsága, indulás és érkezés prousti különbségét valóság és kép, téma és megjelenítés különbségeként mélyíti el Csontváry festményein, melyek a távoli egzotikus tájakat az ábrázolás különös színeinek és absztraktba hajló formáinak reaktív elszakadótávolságából láttatják. Így az utazás nem csupán a festő életrajzának (képtémái által) festményein dokumentált, s útleírásaiban mitizált körülménye, hanem – a 19. századi orientalista festészet naturalizmusa ellenében – ezeknek a képeknek a sajátos formaelve. Tájak és városok festészetté vált messzisége Csontvárynál nem egyszerűen valóságos helyek leképezése az ottlét plein air bűvöletében, hanem mindenekelőtt olyan helyek ígérő ereje, ahova minden rápillantással – a téma és a festésmód közt mozogva – újra és újra szeretne megérkezni a szemünk.

• • •

1 Az esszé a Nemzeti Kulturális Alap Szépirodalom és Ismeretterjesztés Kollégiuma alkotói támogatásával készült, s egy „Látlatok / Csontváryról” címmel íródó könyv egyik fejezetét alkotja. (Eddig három esszé jelent meg különböző folyóiratokban: a JELENKOR 2013. szeptemberi számában „A táviratok poétikája”, az ALFÖLD 2013. decemberi számában a „Parerga”, mely „szó és kép” összefüggéseit tárgyalja Csontváry életművében, valamint a HOLMI 2014. januári számában a cédrus motívumot értelmező „Egy fa”.)

2 Lásd Csontváry kiadatlan önéletrajza, in: *Csontváry- emlékkönyv. Válogatás Csontváry Kosztka Tivadar írásából és a Csontváry-irodalomból.* Válogatta és emlékezéseivel kiegészítette Gerlóczy Gedeon. Bevezette, az összekötő szövegeket írta és szerkesztette Németh Lajos. Budapest, Corvina, 1976. 86. o.

3 Lásd Németh Lajos: *Csontváry Kosztka Tivadar.* Budapest, Corvina Kiadó, 1969. 65. o.

4 Lásd Csontváry kiadatlan önéletrajza, i. m. 88. o.

5 Lásd Csontváry kiadatlan önéletrajza, i. m. 90. o.

6 Vö. Kubinszky Mihály: A vasúti ház reneszánsza, in: *Café Babel*, 1996. 22. sz. (Utazás) 164. o.

7 Az éjszakai város látványa Csontvárynál összekapcsolódik az éjszakai várossal mint kulturális, ideológiai koncepcióval. A természetes fény és a mesterséges megvilágítás egyidejű ábrázolása számos festményén természet és civilizáció oppozíciójának reális allegóriájaként értelmezhető. A 19. század végén a különböző világítási technikák megjelenésével az éjszakai város a fejlett civilizáció emblémájává válik.

„A kivilágított város a modernizáció ékes bizonyítéka lesz. S a polgárok, akik oly előszeretettel tekintik sajátjukénak a technika vívmányait, s oly szívesen beszélnek a technika nyelvét, már nemcsak az európai »hagyományba« utazhatnak a »grand tourists«-ok nyomában, hanem utazásokat tehetnek a modernitásban is – a pályaudvarok, kikötők mellett a kivilágított város legalább olyan attrakciónak számít (mint ahogyan azt

a világiállítások is bizonyítják). (Lásd N. Kovács Tímea: Az éjszakai város, in: *Jelenkor*, 2004. szeptember, 921. o.)

8 Lásd *Csontváry-dokumentumok II.*

A Gerlóczy-féle Csontváry-kézirat Romváry Ferenc olvasatában. Budapest, Új Művészet Kiadó, 1995. 28. o.

9 Az sem véletlen, hogy Csontváry terve, a „zseniális egyének menhelyének” elképzelt intézmény (lásd Csontváry levelei K. Lippich Elekhez, in: *Csontváry- emlékkönyv* i. m. 53. o.) épületének központi műtermét „a müncheni indóház kupolás terme” mintájára gondolja el (lásd *Csontváry-dokumentumok II.* i. m. 173. o.).

10 Vö. Walter Benjamin: Párizs, a XIX. század fővárosa, in: uő: *Kommentár és prófécia.* Ford. Széll Jenő. Budapest, Gondolat Kiadó, 1969. 76. o.

11 Vö. Wolfgang Schivelbusch: *A vasúti utazás története.* Ford. Lacházi Gyula. Budapest, Napvilág Kiadó, 2008. 189. o.

12 Lásd Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában II. (Bimbózó lányok árnyékában)* Ford. Gyergyai Albert. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1983. 259. o.

13 Lásd *Csontváry-dokumentumok II.* i. m. 62. o.

14 Idézi: Galavics Géza: Csontváry, a Hortobágy és a fotográfus (Haranghy György emlékezete), in: *Ars Hungarica*, 2005. 1. sz. 56. o.

15 Vö. Vida Mária: Újonnan felfedezett ceruzavázlatok, in: *Művészet*, 1979. 1. sz. 20–28. o.

16 Lásd *Csontváry-dokumentumok I. Csontváry-írások* Gegesi Kiss Pál hagyatékából. A kötetet szerkesztette, jegyzetekkel ellátta, a bevezető és záró szöveget írta Mezei Ottó. Budapest, Új Művészet Kiadó, é. n. 77. o.

17 Lásd Csontváry kiadatlan önéletrajza, i. m. 82. o.

18 Molnos Péter Csontváry utazásainak életrajzi hitelességét a képi ábrázolás segédeszközeként fényképeket és képeslapokat alkalmazó korabeli festői gyakorlat kontextusában veti fel. (Vö. Molnos Péter: *Csontváry.* Budapest, Népszabadság Zrt., 2009. 46–55. o.) Azonban a festmények konvencionális, egykori képeslapokat ismétlő látószögei éppen a turizmus modern vizuális tapasztalatainak fényében tehetik bizonytalanná a helyszíni jelenlét hiányát. Hiszen a fizikailag létező helyekből a turizmus olyan imaginárius reprezentációkat hoz létre a képeslapokon, melyek így ezen előzetesen látott képek hatására odautazók legjellegzetesebb helyszíni látószögeit előre kijelölik. Az utazó már eleve képekhez zarándokol, s ezért jelenléte a létező terekben éppúgy fikcióvá válhat, akárcsak Csontváryé a saját képein ábrázolt különös fényű terekben. Ugyanakkor ez a turista-szituáció a színek összefüggésében is elgondolható, mely minden látszat ellenére éppúgy nem képes igazolni soha meg nem történt utazásokként a festő utazásait. A korabeli fényképtechnika korlátozottsága miatt színezett képeslapokon a *helyszín* és a *színezés* különbsége, a hely fotográfus valóságára szükségképpen pontatlanul, valószerűtlenül ráillesztett színezés Csontváry sajátos absztrakt színhasználatának analógiájaként, illetve inspirációjaként is értelmezhető. De a valóságos terek modern utazói voltaképpen képek tereiben kószálnak. Az utazgató Csontváry figuráját egy Konstantinápolyban feladott, s a Japán kávéház művészasztalának címzett képeslap osztrák bélyegzője sem teheti gyanússá. (Lásd Fodor Zoltán: Csontváry utazásai, in: *Buksz*, 2010, 22. évf. 1. sz., 72–73. o.)

Albrecht Dürer: Mezei nyúl, 1502



© Albertina, Wien

Az Albertina állandó kiállításán a mostanihoz hasonló különleges alkalmaktól eltekintve a Mezei nyúl akvarellnek csak egy másolata látható. Az eredeti remekmű már a kortársakat is megihlette és számos másolata keletkezett a 16. század végétől, melyekből tizenháromat ismerünk ma. Három közülük szemből ábrázolja a nyulat, de más variációk is léteznek, például háttérrel vagy anélkül stb. Hans

Hoffmann (1530–1591) nürnbergi festő, aki lelkesen és nagy tehetséggel másolta Dürer természettanulmányait (és később II. Rudolf egyik udvari festője lett Prágában) több nyulat is festett, ezek közül egyet a berlini Gemäldegalerie őriz, egy másik, 1582-re datált másolat viszont a brémai Kunsthalle gyűjteményébe került, ahonnan 1945-ben tűnt el, amikor a szovjet csapatok megszállták Németor-

szágot. A kilencvenes években orosz közvetítéssel egy belga üzletembernél kötött ki, aki 1999-ben bocsátotta árverésre, ekkor a brémai múzeum restitúciós igényrel lépett fel. Ezután került a Neuse Galériába, ahol most az Albertina kiállításával egy időben mutatják be Hoffmann nyulát. Amit a közeljövőben 1 millió euró körüli összegért szeretnének árverésen értékesíteni.

HÚSVÉTI NYÚL AZ ALBERTINÁBAN

Igazi húsvéti meglepetéssel szolgál az Albertina tavaszi kiállítása. Dürer egyik leghíresebb, de minden bizonnyal legnépszerűbb műve, a *Mezei nyúl* (*Feldhase*, 1502) tíz év szünet után pár hónapig újra látható Bécsben, hogy aztán 2016-ig (a tervezett nagy Dürer-kiállítás időpontjáig) újra visszavonuljon fénytől védett, föld alatti rejtekébe. Dürer kisméretű akvarellje azért is különleges, mert a korabeli állatábrázolások döntő többségétől eltérően nem bibliai jelenetbe ágyazva, szimbolikus tartalmakkal telítve jelenít meg egy nyulat, hanem valószínűleg élő modell után festett természet tanulmányt csodálhatunk benne. Dürer az 1502-es nyári ár-

víz idején mentette meg a bőrig ázott nyuszt, akinek a szemében minden bizonnyal a nürnbergi műterem osztott ablaka tükröződik. Giovanni Bellinit a nyúl bundájának szinte tapinthatóan természetű ábrázolása kápráztatta el: ő a technika iránt tudakozódva azt kérte Dürertől, mutassa meg, milyen finomságú ecsettel lehet így festeni – a feljegyzések szerint a német mester több eszközt is mutatott, de természetesen nem ezeken, hanem Dürer kivételes képességein múlott a dolog. A *Mezei nyulat* a festő halála után egy nürnbergi családtól vásárolta meg gyűjteménye számára II. Rudolf császár, 1588-ban. 1796-ban műtárgycsere útján került II. Ferenc

császártól Albert szász-tescheni herceg birtokába, így lett a most ünnepelt gyűjtemény egyik csúcstarabja és a néhány hete nyílt *Az Albertina alapítása – Dürertől Napóleonig* című kiállítás fénypontja egy olyan seregszemlén, amely a gyűjtemény száz leghíresebb darabját sorakoztatja fel, köztük Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Rubens és Caspar David Friedrich remekműveit. A tárlat a gyűjteményt alapító Albert herceg és felesége, Mária Krisztina eseménydús életének keretében ágyazva mutatja be a kollekciót és keletkezésének történetét, így nemcsak műalkotások, de korabeli enteriőrök és más intézményektől kölcsönzött izgalmas



© Albertina, Wien

id. Pieter Bruegel: A nagy halak megeszik a kisebbeket, 1556

Peter Paul Rubens: *Rubens lánya, Clara Serena*, 1623

© Albertina, Wien

tárgyak sokasága, köztük Napóleon kalapja is hozzájárul az atmoszférateremtéshez. Albert herceg 1774-ben bízta meg a genovai műértő, egyben osztrák követ Giacomo Conte Durazzót egy metszetgyűjtemény kialakításával. Két évvel később Durazzo Velencében több mint ezer rézkarcral állt megbízója elé: ezek a mai napig a gyűjtemény magvát képezik. De mert Mária Krisztina Németalföld kormányzója volt,

így ezen az úton is sok értékes ritkasághoz jutott hozzá a műértő hercegi pár. A Drezdában, Rómában, Párizsban és Bécsben töltött ötven év alatt 14 ezer rajz és 200 ezer nyomat került birtokukba, de akkor már egész Európára kiterjedő műkereskedői hálózat dolgozott a kezük alá. Így aztán nem csoda, hogy – a későbbi folyamatos gyarapításnak köszönhetően is – az Albertina ma a világ egyik legnagyobb,

több mint egymillió műtárgyat nyilván-
tartó grafikai gyűjteménye.

Az Albertina alapítása – Dürertől Napóleonig című kiállítás (Albertina, Bécs)
2014. június 29-ig látogatható.

(Sz.R.)

szabadkéz

RAJZ A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETBEN
TEGNAP ÉS MA

2014. MÁRCIUS 2. – 2014. JÚNIUS 29.

free-hand

DRAWING IN HUNGARIAN FINE ARTS
NOW AND BEFORE

2 MARCH 2014 – 29 JUNE 2014

2014.
ÁPRILIS 25.,
PÉNTEK 17:00
TÁRLATVEZETÉS
BUKTA IMRE
KÉPZŐMŰVÉSSZEL

MŰVÉSZEK / ARTISTS

ÁDÁM

Zoltán

/ **ALBERT**

Ádám / **ÁMOS**

Imre / **ANNA** Margit

/ **ASZTALOS** Zsolt /

BABINSZKY Csilla / **BAK** Imre /

BARCSAY Jenő / **BUKTA** Imre

/ **CHILF** Mária / **CSÁKI** László / **EL-**

HASSAN Róza / **FAA** Balázs / **GALÁNTAI**

György / **GERBER** Pál / Gruppo Tökmag

(**KOVÁCS** **BUDHA** Tamás / **TÁBORI** András)

/ **GULÁCSY** Lajos / **GYÖRFFY** László / **HÁMORI**

Anett / **ISKI** **KOCSIS** Tibor / **KELEMEN** Károly / **KESERŐ**

Károly / **KIRÁLY** András / **KONDOR** Attila / **KONDOR** Béla /

KOVÁCS Attila / **KOVÁCS** Péter / **KUPCSIK** Adrián / **LAKNER**

László / **MAURER** Dóra / **MÉCS** Miklós / **MEDNYÁNSZKY** László / **NAGY**

BALOGH János / **NAGY** István / **NAVRATIL** Judit / **NEMES** Csaba / **NÉMETH**

Róbert / **NYÁRI** István / **PINCZEHELYI** Sándor / **SOMOGYI** Laura / **SZEMZŐ** Zsófia

/ **SZÍJ** Kamilla / **SZÖRÉNYI** Beatrix / **SZÜCS** Attila / **TIBOR** Zsolt / **TIHANYI** Lajos /

TÓT Endre / **TÓTH** Menyhért / **UITZ** Béla / Agnes von **URAY** (**SZÉPFALVI** Ágnes)

/ **VAJDA** Lajos / **VARGA** Ferenc / **VÉCSEI** Júlia / **VOJNICH** Erzsébet / **WAHORN** András



modem:

www.modemart.hu
modem@modemart.hu

Támogató | Sponsor



Médiatámogatók | Media sponsors

HetiVálasz

KULTÚRACHU
Pont a kultúrától



MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ
MODEM Centre for Modern and Contemporary Arts

H-4026 Debrecen | Baltazár Dezső tér 1.
Tel.: +36 (52) 525-018 | +36 (52) 525-010

1995-ben és 1996-ban a Christie's legendás anyagot árverezett el, festményeket, antik bútorokat, hangszereket, bálányi 18. századi bársonyt, kilimeket, kimonókat, kasmírstólák tömegét. Rudolf Nurejev hagyatékát, akinek megmaradt relikviáiból tavaly nyílt állandó kiállítás a francia

Nemzeti Díszlet és Jelmez Központban.

Anatolij GAGYILEV

MEGÁLLSZ EGY KÉP ELŐTT

Semmi különös, Budapesten vagyunk, a Szépművészetiben, a *Caravaggiótól Canalettóig* kiállításon. Ártalmatlan helyzet. Festmények a falon, nagyzmú emberek, idomban gazdag asszonyok. Egy kedves pofa, kis pocakkal, derűsen. Giovan Battista Vailletti. És hirtelen eszembe jut róla Rudolf Nurejev. Nem mintha hasonlításnak egymásra. De Nurejev mennyire értékelte volna ezt az aranszínű mellényt, sok hímzéssel.

Ez maradt utána. Sok-sok elképesztő kelme, hímzett, arany, dús, hömpölygő. Ez lett valamiért a síremléken is, Sainte-Geneviève-des-Bois-ban. Nurejev kérte, hogy ide temessék, „de ne Lifar mellé”.

Évekkel később egy vaskos perzsaszőnyeget terítettek a fekete kőre. A szőnyeg varázslatosan színes, markáns aranyrojtokkal, de nem szőnyeg, természetesen, hanem bronz és üvegmozaik. Ezio Frigerio, a díszlet-tervező munkája. Valójában nem perzsa, hanem kilim, úti szőnyeg a nomád tatár sírjára, arany, türkiz és korall színekben. Elismerésre méltó szakmunka. A megfejtés ránc vár. Nem elég a föld, nem elég a kő, még egy szőnyeg is legyen rajta? Próbáljuk meg leplezni a valóságot, tegyük rá a szépséget? Úgyis lecsúszik róla, és csak a betűk maradnak. Táncos és koreográfus. 1938–1993. Annak az évnek is a legeleje, január 6. Nincs még 55 éves sem.

Három hónappal korábban láthatta őt utoljára a közönség, *A bajadér* párizsi bemutatóján. Rettenetes állapotban volt, mondhatni, nyilvánosan haldoklott. *A bajadér*t is úgy készítette el, hogy közben elveszítette már igazgatói állását, mindenki kerülgette, nagy tisztelettel és még több félelemmel, mi lesz ebből. Ha lesz egyáltalán valami. *A bajadér* (a szó nem valami kiskerti virágot jelöl, hanem indiai táncosnőt) Oroszországban alapmű, ezen nőnek föl a táncosok, erről álmodoznak, Nurejev is ezzel robbant be Párizsba, a Kirov vendéjátéka alkalmával, de Nyugaton senki nem ismerte, nem játszották. Fakírok, papagájok, hercegnők és papnők, a végtelenségig. A négy felvonást le kellett rövidíteni, átkomponálni a zenét, hihetetlen összegeket költeni a színpadkép-re, ahová még egy elefántot is be kellett valahogy szerkeszteni (ez is Frigerio munkája volt). A darabot eredetileg záró földrengésre már megtagadták a pénzt. Nurejev maga akarta vezényelni a darabot, miközben már állni is alig tudott. Egy szőfán fekve koreografált, beszélni is halkán volt képes, az ujjával mutogatta, ki hová menjen és mit csináljon. A bemutató napján az orvosával és a menedzserével érkezett. Kinyitatta a számára fönntartott páholyt, de olyan gyenge volt és annyira sovány, hogy a jegyszedő nem ismerte meg, kellemetlen hangon kérdezgette, hogy voltaképpen kik maguk és mit akarnak. Az orvos nem bírta tovább: asszonyom, ön Rudolf Nurejevvel beszél.

A bajadér persze siker volt, nagy tapsos, lelkes siker, a koreográfusnak is föl kellett mennie a színpadra. Mikor megjelent,

© Illusztráció: Farkas Júlia





© Derry Moore

Derry Moore: Rudolf Nurejev, 1985, National Portrait Gallery, London

Rudolf Nurejev (1938–1993) sírja Sainte-Geneviève-des-Bois orosz temetőjében



© Wikimedia Commons

a nézőtér egy pillanat alatt elcsendesült. Csöndben is maradt úgy tíz-tizenöt másodpercre, amíg megértették, hogy mit látnak. Egy ijesztően beteg embert. Nurejev éppen csak eljutott a színpadig. Lötyögött rajta a frakkja, fél vállán egy gyönyörű kasmírkendővel, fején kötött sapkával, ülve vette át Jack Langtól az alkalomra megítélt kitüntetést. Szervusz, világ.

Két évvel korábban még táncolt. Nem éppen bölcsen, mindenki tudta, hogy az ötvenharmadik életév aranykornak egy kicsit kései, de nem bírt ellenállni a kísértésnek. Újra otthon. Harminc évvel korábban, 1961-ben menekült Nyugatra, filmbe illő körülmények között. Párizsba hívták vendégszerepelni a Kirov Balett társulatát. Nurejev nem volt az utazók listáján, de a turné menedzsere ellátogatott Leningrádba, ahol döbbenten látta meg a színpadon a világ legjobb férfi táncosát. Ki ez? Ó, ő Rudolf Nurejev. És hogyhogy nincs rajta az utazók listáján? Sajnos nem tudunk érte felelősséget vállalni, rendkívül közösségellenes a magatartása, kiszámíthatatlan, dührohamai vannak, nehezíti mindenki életét. A turnémenedzser nemzetközi botrányral fenyegetőzött, és a szovjet hatóságok végül engedtek, Nurejev is mehetett Párizsba.

Aztán meggondolták magukat. Nurejev ugyanis Párizsban sztár lett, kapacitáltak, hogy maradjon kint, vagyonos ember és világhíresség lesz belőle. A szovjetek még időben közbe akartak lépni, üzenet jött, hogy a táncos anyja beteg, a társulat ugyan megy tovább Londonba, Nurejev azonban térjen haza. Mindez már a repülőtéren történt. A táncosok egymás után Nurejevhez járultak, elbúcsúztak tőle, és fölszálltak a repülőre. Csak a rossz öltönybe bújtatott titkosrendőrök maradtak a táncos körül. Nurejev új barátai közben kétségbeesetten szervezkedtek, egy szakasz rendőrt küldtek a repülőtérre. Azután az egyik odament hozzá, és míg kezét rázott vele, odasúgta, hogy mi a teendő. Biztos? Biztos. Nurejev tehát odalépett a közelben ácsorgó egyenruhás rendőrhöz, és fennhangon azt mondta neki: a szabadságot választom. Itt akarok maradni. A rendőr a sípjába fújt, a kirendelt szakasz pedig körbevette Nurejevet, és a szovjet titkosrendőrök előtt elvezette.

Új élet kezdődött. Az új élet pedig fantasztikus sikerrel folytatódott, egész Párizs látni akarta a szőkevényt zsenit. A következő előadáson meg egész Moszkva bosszút akart állni, szervezett közönség töltötte meg a színházat. Nurejev öltözőasztalára három levelet helyeztek.

Az egyikben az apja közölte, hogy többé nem akarja látni. A másikban az anyja kérte, hogy térjen haza. A harmadikban a mestere, Alekszandr Puskin írta meg neki, hogy ha kint marad, az évek alatt kidolgozott, finomított technikája pillanatok alatt tönkre fog menni, és véget ér a karrierje. Mikor Nurejev színpadra lépett, a kiokított közönség fütyülni és pfujolni kezdett, bekiabálták, hogy elhagyta a hazáját, pénzt és mindenféle tárgyakat dobáltak a színpadra. Nurejev rendületlenül végigtáncolta az előadást.

Két nap múlva a *L'Humanité* megírta, hogy Nurejevet kifütyülte Párizsban a közönség. A leningrádi kollégák megkönyebbültek: él. Attól kezdve több szó nem eshetett róla.

Nemcsak ott nem beszéltek róla, hanem nálunk sem. Hogy él egy Rudolf Nurejev nevű ember, arról én például Bécsben értesültem, egyáltalán nem művészi körülmények között. A Hotel Astoria kirakatában volt egy fénykép mindenféle gazdagon öltözött emberről, és köztük volt egy földönkívüli lény, bőrsapkában, hosszú sokgombos, fekete bőrkabátban. Földönkívüli, az világos, de az is, hogy mi a foglalkozása. Egy földönkívüli táncos. Egy pillanatig sem kételkedtem benne, hogy ő a világ legjobb táncosa.

Sok-sok év múlva kerültem megint közel hozzá: az Operaházban kis szórólap hirdette, hogy Rudolf Nurejev fog vezényelni, ha jól emlékszem, orosz szerzőket. Megkérdeztem a pénztárban, hogy nincs-e itt valami tévedés, de nem tudtak semmit. A szórólapon viszont ugyanaz az ember volt látható, aki a bécsi hotelban elhelyezett fényképen, megvettem rá a jegyet. A név feltehetően még mindig nem sokat mondott a közönségnek, gyenge félház volt azon az estén, amelynek szenzációnak kellett volna lennie. Ami a zenélést illeti, az egyébként nem volt szenzáció, de Nurejev volt, szép tartással, ritkuló hajjal, kissé merev gesztusokkal. A többi nem is számított.

Beteg volt már, 1984-ben diagnosztizálták nála az AIDS-et. Talán betegebb volt, mint az anyja, akit meglátogatott 1991-ben, a nagy visszatéréskor. Ha valóban csak látogatni ment volna, akkor sem szólhattak volna rá egy rossz szót sem, de ő föllépett, meg akarta mutatni, mit tud. Azt nem tudta, mennyire van késő. A próbákön készült felvételeken látszik, hogy kifulladás, a forgásaiban már nincs lendület. A leningrádi balettozó ifjúság, amely a világ leghíresebb táncosát, a Kirovból szökött csillagot akarta látni, csalódott volt. Csak ennyi? Ezért osztják Nyugaton a hírt, pénzt, elismerést?

Ennyi, akkor már tényleg ennyi volt. Az sem volt kevés. Ahogy az ottani mesztérnő mondta: ne a táncost nézzétek benne, hanem a színészt. Azt nem mondhatta, amit magam is éreztem, amikor Nurejev közreműködött a bécsi újévi koncert balettbetétjében: ne a táncost, ne is a színészt, hanem őt magát nézzétek. Még eldicselkedhetek valamikor azzal, hogy láttátok Rudolf Nurejevet.

Valószínűleg ez a titka, ettől eleven az emléke. Nem játszott, hanem önmagát formálta műalkotássá. Attól fogva, hogy Ufában először látott balett előadást, és megértette, hogy neki ez a küldetése. Sokan vannak így, csak legtöbbször kinövik. Nurejev azonban nem nőtte ki. Megharcolt érte a katonatiszt apjával, aki hallani sem akart róla, hogy a fia ilyen foglalkozást válasszon. Megharcolt a tanáraival, amikor nem azokat a gyakorlatokat végezte, amiket előírtak neki, mert gyengének érezte magát, tudta, hogy erősödnie kell, izmokat építeni magára. Harcolt, amikor megtagadta, hogy a *Don Quijoté*-ban bő buggyos reneszánsz nadrágot viseljen, hanem inkább harisnyában lépett föl, hogy lássák, őt lássák, ne a gatyáját.

Majdnem tökéletes alkatú táncos volt. Szép, szimmetrikus csontozattal, erős végtagokkal, hosszú, masszív nyakkal. A lába lehetett volna egy gondolattal hosszabb a tökéletességhez, akkor elegánsabbak lettek volna a mozdulatai. Azt mondaná bárki, hogy ezen már tényleg nem lehet segíteni, de ő azért megpróbálta: lábujjhegyen táncolt. Önmagából formált műalkotást, csak az alapanyaga volt túlságosan érzékeny, betegségnek, öregségnek kitett bőr, izom, csont.

A karcsú Nurejev épp az ellentéte volt a szabálytalan, izmos, rövid Nizsinszkijnek, a 20. század másik nagy táncos legendájának, a két N betű azonban találkozott. Majdnem film is lett belőle, Jean-Claude Carrière küldött egy forgatókönyvet *Nurejev Nizsinszkije* címmel, de Nurejev rövid megfontolás után nagyon határozott volt. „A fenekemet nem törölném ki vele. Túl közönséges.” Nurejev azonban színpadon föllépett Nizsinszkij szerepeiben. Többnyire másod-, néha harmadkézből vette át a koreográfiákat, de persze film akkor még nem készült, amikor az eredeti változatok mentek. Nagy volt az összevisz-szaság: Nizsinszkij nővére mást tanított be, mint Lifar, aztán megjött Pulszky Romola, és egy harmadik változatot mutatott. Amikor a jelmeztervezője lemásolta a *Rózsa lelke* eredeti jelmezeit, Nurejev tiltakozott: az a rózsaszín sapka úgy néz ki, mint valami bőrbetegség. A végeredmény csendes bukás. Nurejev hiába tanulta meg Petruska befördített lábú mozgását, a kritika szerint olyan volt vele, mint akinek sürgősen meg kellene találni a mosdót. Mihail Barisnyikov mondta, aki már túl volt a maga Nizsinszkij-utánérzésein: ezek a szerepek senkinek nem állnak jól. Túl jók, jobbak, mint a táncosok.

Szerette magát. Már fiatalon is megkérte az ismerőseit, hogy fotózzák, ahogy ül, áll, sétál, vízen nézi önmaga tükörképét. Öregén is készséggel vetkőzött meztelenre a kamerák előtt a tengerparton, és gázolt befelé a vízbe, egyedül, egyedül. A szobája falára meztelen férfiak képeit függesztette. Mind hasonlított rá valamiben. Voltaképpen nagyon különös, hogy épp az ő ruháiból, jelmezeiből és személyes tárgyaiból nyílt állandó kiállítás Moulins-ben, a CNCS-ben, a Nemzeti Díszlet és Jelmez Központban. Sapkák, utazótáska, oszt-rák útlel, kendők, sálak. Csak a lényeg hiányzik. Mintha a Louvre-ban a festmények kereteit mutogatnák. Nem hiányzik valaki?



WINKLER Nóra



FÜGGÖNY FRENZY



A hazai ötvenes éveket nézve könnyen lesz olyan érzésünk, hogy azoknak a művészeinknek, akik az európai modernizmus irányzatait követték vagy érezték közel magukhoz, ez itt a világ különösen szerencsétlen szeglete volt. Nem is lehet ezzel vitatkozni, de azért az kifejezetten szórakoztató, hogy ugyanekkor, pár száz kilométerre, már a szabad Nyugaton micsoda ellenállás és milyen hangos közfelháborodás övezte a kérdést, bekerülhet-e absztrakció, kortársak és modernitás egy olyan archaikus térbe, mint a Bécsi Operaház. Ugyanis ekkor kezdtek szerte a világban mobil biztonsági függönyöket alkalmazni, kivédve velük a korábbi szomorú végkimenetelű színházi tűzese-
teket. Az új elemek hermetikusan zártak közönség és a színpadtér között, de mint monumentális felületek éppúgy beindították a képzőművészek fantáziáját, ahogy annak előtte is a hasonló megbízások, vagy mint maga a díszlettervezés. Az új-jáépített Bécsi Operaház vezetői 1954–55 fordulóján találták szemben magukat az-
al a kérdéssel, mit bír el a kvázi-vászon és leendő nézői. A nyilvános pályázatra sok

absztrakt terv érkezett, ezeket kíméletlenül kiszórva végül Rudolf Eisenmerger felismerhető és zenei történetet ábrázoló terve valósult meg. Az ismert műtész, Wieland Schmied higgadt nyilatkozatban állt ki a háborgókkal szemben, „a pályázat, melyről már minden létező rosszat elmondtak, elfogadható kompromisszummal zárult. A győztes terv, noha témájához – a zene ereje – képest számunkra túl masszívnak tűnik, jól fog kinézni, dekoratív határsáv lesz két tér között.” Eközben már arról szóltak a pletykák, hogy Chagall és Kokoschka fognak díszletet tervezni az Operaháznak, ami megint csak felzaklatta a bécsi kedélyeket. Hisz még tíz évvel később, 1964-ben is közbotrányt tudott okozni Franciaországban, amikor Chagall Opera Garnier-beli freskóját felavatták, és csak André Malraux kulturális miniszter állhatatosságának volt köszönhető, hogy a hatalmas ellenállást legyőzve végül megvalósulhatott a terv. Mire nálunk rendszerváltás volt, a párizsiak már örömmel fogadták az Opera Bastille Cy Twombly tervezte biztonsági függönyét. De ezek mind csak történeti előzményei az itt

következő, és tőlünk csupán háromórnyi utazásra zajló csodálatos projektnek, amelyet egy osztrák nonprofit szervezet, a museum in progress gondolt ki és valósít meg immár tizenhét éve. Az ötvenes évek óta megőrzött és műemlékként kezelt függöny helyére minden évben újabb nemzetközi pályázatot írnak ki. Ennek zsűrijébe csupa fajsúlyos szakembert hívtak, Hans-Ulrich Obrist, Akiko Miyake és Daniel Birnbaum személyében. Ők választják ki azt a művészt, aki megtervezheti, mit nézzenek a Bécsi Operaház jegyvásárlói egy teljes évadon át az operadarabok első jelenetéig. A 176 négyzetméteres felületre rafinált mágnesszerkezettel teszik fel a speciális textilre nyomtatott aktuális képet, a monumentális művek alatt pedig érintetlenül őrződik Eisenmerger eredetije. A museum in progress a teljes folyamat szervezője és gazdája – jelenleg éppen új szponzort keresnek a folytatáshoz. Ed-digi munkájukat, az elmúlt operaévakok fantasztikus függönyeit és alkotóik zenei kapcsolódásait alább mutatjuk be.



© museum in progress, www.mip.at

CY TWOMBLY 2010/2011, *BACCHUS*

Az amerikai Cy Twombly hosszú évtizedeken át volt a kortárs művészet nagy alakja és alakítója. A *Bacchus* az egyik legintenzívebb képe, a tekergő vörös vonalak, lefolyó festékvénák vonzzák a szemet, hogy kövesse az egyes szálakat, nézze, hol indulnak és hol végződnek, hol keresztezik egymás útját, majd hogyan folytatják újra egyedül. Twombly ezt a művét is irányított véletlenszerűséggel festette, az ecse-

tet nem kézbe fogta, hanem hosszú botra kötötte. Így nem volt kontrollja minden részlet felett, a körkörös mozgások ritmikus ismétlődésében van önjárás, van az egésznek valami akaratlan dinamikája, ami már-már zenekari monumentalításban teljesedik ki. Twombly régóta van jóban a zenével, zenészekkel és táncosokkal is, mint például John Cage vagy Merce Cunningham. Írásszerű képei sok hason-

lóságot mutatnak a rajzos kottajegyzetekkel és a koreográfusi skiccekkel, ezt hamar fel is fedezték. A nagy paradoxon, vagyis hogy a zene esetében anyagi eszközökből (hangszerekből) születik meg egy nem anyagi minőség, megnyilvánul Twombly képein is, a vörös szín, a gesztusok, az elinduló cseppek mind valódiak, mégis túlmutatnak önmagukon, és a fantáziát beindítva transzcendens élményhez vezetnek.

FRANZ WEST 2009/2010, HÁROM – ELŐZMÉNYTŐL HEVESSÉGIG

© museum in progress, www.mip.at



A függöny felgördül. Ez az a pillanat, amikor a legtöbb igazgató, énekes és kórustag elkezd komolyan venni az operát. Ami ezelőtt történik, leginkább a karmesternek fontos, aki pálcájával jelzi a kezdést és a színpadmesternek, hogy aki kell, ott legyen a helyén. Operája válogatja, meddig tart ez az idő, a *Toscában* alig tíz másodperc, a *Mesterdalnokokban* akár öt perc is lehet, de mindez a karmester alkatán is múlik. A közönségnek pedig ez az idő jut arra, hogy felfogja, hol is van, mi kezd történni vele. Franz West függönyén hetvenes-nyolcvanas évekbeli temperaképeiből jelenik meg egy kollázs, a több görögországi út alatt festett képek gondtalan meztelensége a strandot juttatja eszünkbe, és a szoborszerű pózokat leszámítva nem is világos, hogy jön ez az operához. De ha úgy nézzük, hogy a habokba kissé belevesző nőalakhoz két férfi, köztük egy kifejezett alfahím társul, akkor már könnyen találunk kapcsolódást operatörténetekhez, a *Mesterdalnoktól A végzet hatalmáig*. Sőt, ha a meztelenségüket vesszük, nézhetjük úgy is, hogy mindennapi életünkben arra vagyunk trenírozva, hogy legbelsőbb valónkat folyton sokféle réteggel fedjük, maszkírozzuk, függönyözzük, vagyis titkoljuk!, de az Operában létrejön, ami máskor ritkán, ez a függöny megelőlegezi a lelki lemeztelenedést.

DAVID HOCKNEY 2012/2013



David Hockney egész életén át tartó szerelmi viszonya a klasszikus zenével, sőt kifejezetten az operával már az ötvenes években, yorkshire-beli gyerekkorában kezdődött, és a hatvanas évekre odáig erősödött, hogy barátait Európa-szerte fuvározta a fontos előadásokra. Tíz éven át tervezett díszleteket a londoni Royal Court Theatre-nek, később operákhoz is, például Glyndebourne-nek, ezt később New Yorkban, Londonban folytatta. Vicces színházi eszközök, sőt a függöny mint téma már korai képein is megjelentek. A függöny, ami mindig takar vagy épp felvillant valamit: az 1963-as *Két férfi a zuhany alatt*-ban például az erotikusnak vélt részleteket. A színpadi léptékben-méretben gondolkodás gyakorlata későbbi hatalmas, többelemes vásznain hasznosult. 2009 óta készít iPhone- és iPad-képeket a Brushes alkalmazással, színes, spontán, többretegű digitális képeket – 2012-ben a Royal Academy mutatta be 51 darabos tájképsorozatát. Ez a sokféle tapasztalat mind ott van az Operába tervezett műben. Az iPaden rajzolt képen pódiumra emeli a szavakat, derűs tájképszíneket használ, égkéket, fűzöldet, narancsot, a szűkülő tér pedig kezdi bevonni a nézőket a hamarosan kibontakozó bonyodalmakba.

© museum in progress, www.mip.at

JEFF KOONS 2007/2008



Jeff Koons egy korábbi művéből, a *Gésából* vette a Bécsi Opera-függöny képét. Azért választotta ezt, mert szerinte kellően tág értelmezési lehetőségeket hagy, akárki nézi, százfelé kalandozhat benne, és bármit játszanak is épp aznap este, működik. Megunhatatlan, többretegű, mindig lehet rajta valami újat találni. Egyik eleme egy vonat, amelyik épp egy lóval és egy kocsival fut össze, mert Koons szerint az egymást váltó technológiák találkozása szexuális feszültséget okoz. Mint ahogy Popeye és Olive jelenléte is. Aztán ott van a gésa, egy 1700-as évekbeli nyomatról, vagy Hulk az amerikai képregényfüzetekből, aki a keleti és nyugati kultúra születtének egyformán tekinthető. A figurák Koons egy sorozatának, a *Hulk Elvis*nek állandó szereplői, és ahelyett hogy összekerülésükön merengünk, vagy azt keresnénk, valóban pulzál-e a szexus minden egyes sarokban, foglalkozzunk az energiákkal, mert alkotójuk szerint az egy kép igazi adománya, ha erőt és energikusságot sugároz. Bécs amúgy az amerikai popsztár-művész kedvelt helye, amikor Münchenben tanult, gyakran jött át kiállításokat nézni, és máig odavan a Kunsthistorisches Museum gyűjteményétől.

A nemzetközi zsűri egyik tagja, Hans Ulrich Obrist és Lassnig közt már évtizedes dialógus zajlott az operaházi munka előtt is. A 93-as Bécsi Fesztivál egyik kiállítása, a *Törött üveg* ugyanis három festőgeneráció 43 képét mutatta be, azt keresve, mi a festészet dolga és önállósága egy olyan korban, ami épp a halálát jövendőli. A fiatalok munkái között az akkor hetven feletti Lassnig figyelemreméltóan friss, vibráló és releváns volt, és itt lehetett igazán érzékelni – Obristnak is –, milyen fontos hatással bír a későbbi generációkra. Az Operába választott *Reggeli füllel* egy 1967-es kép. Lassnig még Párizsban festette, nem sokkal azelőtt, hogy New Yorkba költözött. Mit látunk? Akár Manet-parafrázist, egy közepére 'csak, mert' odarakott füllel, ami joggal izgatja vagy zavarja a nézőt. Lassnig munkásságában az ismétlésnek, statikus-ságnak nincs helye, és ehhez zenei analógiákat is találunk, például az amerikai Elliott Carternél, aki szerint az ismétlés mechanikus volta elveszi a zene emberi minőségét, holott annak ott kell lennie a jó zenében. Lassnig képén érezni az ülő alakok hátát, tartásuk feszességét, ez rögtön összeköti őt az Operaházban ülők érzeteivel. Nála a fül a zajt jelöli, amittől mindig is szenvedett. A teremben viszont hallásból adódó élvezet kezdődik, amint ez a kép felgördül.

MARIA LASSNIG 2005/2006, *BREAKFAST WITH EAR*



RICHARD HAMILTON 2001/2002, KÉSLELTETÉS VASBÓL



A milánói Scaláról az ötvenes évek elején készült fotót akkoriban színezett képeslapok garmadáján lehetett viszontlátni. Az 1922-ben született angol képzőművész, Richard Hamilton a hatvanas évek végén készített fekete-fehér maratott, néhol színezett sorozatot az eredeti kép alapján – ennek darabjai gyakorta bukkanak fel aukciókon. Erio Piccagliani (aki nemcsak a házat, de előadásokat, táncosokat, énekes-sztárokat, különösen Maria Callast fotózta sokat) eredetije a Bécsi Opera hatalmas függönyfelületén tulajdonképpen kapott egy testvért, majdhogynem iker-testvért, mert a Scala mintha önmagával nézne szembe egy furán ismerős, de mégis új helyen. Nézői különös tér/idő ugrás szemtanúi lesznek, sőt jelenlétük teszi teljessé a képet, általuk kerekedik ki teljessé az operabarátok köre.

OSWALD OBERHUBER 2013/2014

Oswald Oberhuber osztrák képzőművész munkája szó szerint a zenét írja le. Középen egy violinkulcs, körülötte zenei mozzanatokra emlékeztető kanyargó vonalak és nyilak. Zeneszerzők nevei – Bach, Lully, Wagner – mellett hangjegyek, taktusok, ütemek kódjai készítik elő a nézőt arra, amit nemsokára hallani is fog. Harmonikus kompozíció, hisz Oberhuber meggyőződése; ha azt akarjuk, hogy megértés, egy absztrakt képnek vonzónak kell lennie. A művet egyébként a 2009-ben elhunyt Josef Ortnernek, egykori tanítványának ajánlotta, aki 1990-ben alapítója volt a projektet kitaláló és azóta is szervező museum in progress szervezetnek. Oberhuber barokkzene-mániás, ezen belül is a francia zeneszerzőkért, Lullyért, Rameau-ért, Charpentier-ért rajong. A szobrászattal, építészettel, festészettel, rajzzal egyszerre dolgozó Oberhuber néha plakátokat tervez, kurátorként működik és ír is.





© museum in progress, www.mip.at

MATTHEW BARNEY 2000/2001

Matthew Barney esztétikai univerzuma szövevényesen összekapcsolódó elemek és metaforák rendszere. *Cremaster* című filmciklusában minden elem egy másikat jelöl; aprólékosan megtervezett látványosságok, hősi harcok, sportesemények, bűntények és szerelmi aktusok alkotják azt a folyton alakuló organizmust, ami egyszerre biológiai, fizikai és technológiai. Minden rész elképesztően összetett, egymásba átfolyó, alakuló anyag, és az ötödik különösen kedves nekünk, hiszen a budapesti Operaház adja a háttérét és a történet során eljutunk a Duna víz alatti világába, sőt a termálfürdők képzeletbeli her-

mafrodita lényeiig is. Barney *Cremaster* sorozatát eposzi mérete és kozmikus léptéke miatt szokták Wagner Nibelung-ciklusához is hasonlítani, és valóban, mindkettő esetében joggal beszélhetünk Gesamtkunstwerk-ről. A Bécsi Operába választott kép a filmekből és korábbi munkákból sűrít. A Barneyra jellemző nagy rózsaszín tér adja a tájkép háttérét, rajta a Rorschach-teszt v szerű folttal és két fiatal, félig ember-félig szörny szatírral, akik Möbius-szalagként köröznak körbe-körbe az idők végezetéig.

» »



ÉKSZER
DESIGN



WLADIS GALÉRIA ÉS MŰTEREM
H-1053 BUDAPEST, FALK MIKSA UTCA 11.
TELEFON/FAX: (36-1) 354-0034
INFO@WLADISGALERIA.HU
WWW.WLADISGALERIA.HU

KARA WALKER 1998/1999



Az afroamerikai Kara Walker volt az első, akit a zsűri felkért, hogy munkáját a pihekönnyű textilre nyomva díszítse a biztonsági függönyt. Fekete-fehér műve részben arany háttér előtt játszódik, melyet a kitakart Eisenmenger-kép kölcsönöz, s amely így elegánsan illik a nagyvilági belsőbe. A fákat, hegycsúcsokat, pár alakot könnyű észrevenni. De ami bájos meseillusztrációnak néz ki, rejt azért pár meglepetést. Szempárok leskelődnek a mocsári mohákkal benőtt fák mögül és a kép minden eleme valami mocsokosságot fed. A jelenet nemcsak esztétikai értelemben árnyjáték. Szemben Eisenmenger képével, ez nem a holtak elégikus királysága, ahonnan Orfeusz a zene erejével próbálja visszahozni Euridikét, itt inkább az európai kultúrára veszélyes ördögi szellemeket látunk. Az opera mindig szerette az egzotikumot, sőt minél idegenebb a környezet, annál jobb. Az *Aida* az ókori Egyiptomba visz, a *Pilangókisasszony* a japán melankóliába, a *Porgy és Bess* a feketék közé. Mindebből mára közhely lett, de amikor Walker egy duzzadt ajkú fekete zenészt tesz a bal sarokra, aki turbános alakot fúj a szaxofonnal, már érezni, ahogy öröm vegyül az örömből, akkor is, ha nem tudtuk, hogy pont egy ilyen karikatúra volt azon a poszteren, ami 1938-ban a *Degenerált zene* kiállítást hirdette.

ROSEMARIE TROCKEL 2008/2009



Az 1952-es születésű német Rosemarie Trockel egy korábbi, úgynevezett gyapjú-képéhez, az 1988-ban készített *Pincéhez* tér vissza a Bécsi Opera tűzvédelmi függőnye kapcsán. Akkor gépi kötött fekete anyagot vont a keretre, aztán az egészet bevonta kreatív hobbiboltokban is kapható pókháló-imitációkkal. Ennek a műnek háromszázszorosra nagyított, fotózott részletével találkozott a nézők az óriási függönyön egy teljes évadon át. Ami könnyen eszünkbe juttathatja Malevics híres szuprematista képét, az 1915-ös *Fekete négyzetet*, de ebben a léptékben kozmikus víziókat is. Freud szerint ami a gyerekeknek a közös játék, felnőttkorban azt adja a színházi élmény: kíváncsi figyelem, nézői jelenlét és beolvadás. A pókhálókkel fedett semmi ironikusan a műfaj archaikusságára is utalhat, de a nézőnek, aki egy történet kialakulását várja a széknél, belépés is egy térbe, ami egyszerre félelmetes, izgalmas, várakozáskeltő. A kiválasztottság érzetét is adja, egy titokzatos, ódon világ fog most pillanatokon belül kinyílni, melynek pár másik beavatott idegennel együtt időleges látogatója lehet.



© museum in progress, www.mip.at

TACITA DEAN 2004/2005 JÁTSSZ SZEREPED SZERINT

Mi ez a jelenet? Senki se tudja pontosan, még Tacita Dean sem. Nem emlékszik, hol találta ezt a képet, de valamiért megtartotta évtizedeken át. Egy amatőr színházi társulat lehet, talán a húszas évekből. Valószínűleg egy női főszereplős dráma, Dean az *Antigonét* írta a sarokba. A Canterburyben született művésznak van egy nővére, Antigoné, így nem csoda, ha érdekli ez az irodalmi alak és mitológiai körülményei, olyannyira, hogy számos munkája foglalkozik Antigoné és Oidipusz kapcsolatával. Tacita eredetileg festőnek tanult, de ma már szinte minden műfajban aktív – rajz, fotó, hang és film. Jellegzetesen hosszú felvételei, statikus beállításai állandóságot sugallnak és az idő intenzív érzetét adják. Bécsi munkája, mint minden fotó azt mondja: „Nézd, ez így mind volt egykor!” Szereplői eleve múltba repülést játszanak, de amint odaérünk Szophoklész darabjába, és tudni szeretnénk, miről szól, ismét egy még távolabbi korba jutunk. Dean képe tehát a múlt több rétegén is átvezet. Megtörtént dolgokon, melyek mégsem tűntek el. Ősi színpadokon lépkedünk, olyanokon, amelyekből az is született, ami előtt épp most a nézők ülnek, készül-vén belépni az aznap esti drámába.

a



Ragyogó kedvezmények egész évben!

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

Számolj utána bátran! A Magyar Narancs-olvasókártyával 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: Líra Könyvesboltok

MAGYAR NARANCs

SZEGLETKŐ

TANULMÁNYGYŰJTEMÉNY DÁVID FERENC

73. SZÜLETÉSNAPJÁRA

MÉLYI József

Nemrég egy orvos ismerősöm, amikor nálunk látogatóban járva észrevette a könyvespolcon a Dávid Ferenc tiszteletére összeállított két vaskos kötetet, azt mondta, érdemes lehet azt a pályát választani, ahol a szakma egyik nagyját így megbecsülik. Röviden eltöprengettem, hogy melyik szakma felől közelítsek a magyarázattal, a művészettörténetet vagy a régészetet említsem neki előbb, de meggondoltam magam. Mert rájöttem: fontosabb, hogy az ünneptelt fél évszázados munkássága nyomán tulajdonképpen új szakmai területek rajzolódtak ki; nevezhetjük őket holisztikus szemléletű műemlékvédelemnek, vagy akár empirikus történeti épülettannak, többek között ezek művelői és tudományos támogatóik tisztelegnek a könyvben mesterük, barátjuk, munkatársuk előtt.

De ismerősömnek ott helyben nem mondtam el mindezt, csak annyit: ha van valaki a tágabb szakmánkban, aki megérdemli, akkor Dávid Ferenc valóban az.

Ennek igazolására nem kell mást tenni, mint odalapozni az első kötet 70. oldalára, ahol elkezdődik a legfontosabb kutatások és helyreállítások jegyzéke, amely egészen a 114. oldalig tart. Legkésőbb ebből a listából mindenki számára világossá válik, hogy akár szakmabeliekről, akár egyszerű turistákról van szó, Dávid Ferenc munkái nélkül gyökeresen más lenne például a Sopron városáról kialakult képünk – vizsgálatait, javaslatait nyomán egy egész negyednyi épületen jelenik meg a mai járókelő (és lakó) számára plasztikusan (és ma is élhetően) a több évszázados múlt. Tüzetesen végigvizsgálva a listát, talán

még a műemlékvédő szakemberek is elcsodálkoznak az életmű sokszínűségén, mert Sopron és Győr belvárosa mellett megtalálható benne Budapesten a Magyar Tudományos Akadémia székháza, a Zeneakadémia, a budai Vár több épülete, a Károlyi-palota, a Sándor-palota, a Gresham-palota, a gödöllői Grassalkovich-kastély, az ország különböző pontjain a zsinagógák sora, a balatonfüredi Jókai- és Vaszary-villa – mindegyik mögött ott van Dávid Ferenc tudományos tevékenysége. És hasonlóan terjedelmes a publikációk listája, amelynek egyes darabjait a kötet tanulmányainak rövid bevezetői vagy lábjegyzetei is gyakran említik; ha statisztikát készítenénk, az említések nyomán a *Gótikus lakóházak Sopronban* a programadó alapmű. A sokatmondó, hosszú listákon és rövid kísérőszövegeken túl természetesen elsősorban maguk a tanulmányok mutatják meg, hogyan alakítja Dávid Ferenc évtizedek óta a művészettörténetet, műemlékvédők, régészek szemléletét. Rövid és pontos megjegyzésekből derül ki, hogy alaposága, tudományos megközelítésmódja mellett sokak számára mindenekelőtt a kortárs építészet problémái iránti érzékenysége és a realitásérzéke a meghatározó példa: a múlt iránti mély, séges tisztelet, amely azonban a mai élhetőséget is mindig szem előtt tartja.

Tulajdonképpen olyan a *Kő könyv* című tanulmánygyűjtemény, mint egy különböző korok rétegeiből összeálló ház; s mint ha a kutatók (falvizsgálók) egy program segítségével virtuálisan az összes kor összes házát egyszerre láttatni tudnák. Vagy egy másik hasonlat szerint, olyan a könyv, mint egy város belső magja, amelyben különböző korszakok épületei állnak egymás mellett – és mindegyik ma is lakható. Az olvasó/néző számára a múlt különböző nézeteiből a magyar régészet, műemlék-



Dávid Ferenc [bal szélén] a hédervári kastély kapuja előtt a kutatóbrigáddal [László Csaba felvétele] 1984

védelem, művészettörténet elmúlt évtizedei és legújabb eredményei mellett akár egy hosszú évszázadokat magába foglaló magyar történelmi keresztmetszet is kirajzolódhat. S ezen túl, indirekt módon az elmúlt évek fájó pontjai: a megindult kezdeményezések látható elgyengülése, a nekirugaszkodások szisztémájának, a műemléki topográfiák rendszerének hiánya.

De maga a kötet valóban átfogó, és így hosszú szemeszterekre biztosíthatná egy egyetemi képzés anyagát. Az első rész kicsit rendhagyó, a Dávid család egyes híres tagjaival foglalkozó írások azonban hiánypótlóak: különösen az ifjabb Dávid Károly (Dávid Ferenc nagybátyja) legfontosabb épületeit – a Néptadiont, a Ferihegyi repülőtér épületét és a MOM Művelődési Házát – bemutató írások illeszkednek a tárgyhoz, egyrészt a múltbéli történelmi összefüggésekből kiindulva, másrészt kisé még mindig kérdőjeles jövőjük tekintetében. A további fejezetek már klasszikus tagolásúak, szorosan összefüggnek Dávid Ferenc működési területeivel: az első kötetben egymás után sorakoznak a városok, a templomépítészet és keresztény ikonográfia, a kastélyok és paloták. A rendkívül magas színvonalú tanulmányok között felbukkannak kerttörténetek, barokk kori ikonográfiai problémák, a Grassalkovich-tervtár hányatott sorsán keresztül pedig a múlt megőrizhetőségének kérdése kerül középpontba. Valójában az összes szöveg a megőrzés lehetőségének gondolatára épül, arra a kézenfekvőnek látszó tényre, hogy az összegyűjtött adatok, adalékok, aprómunkák összefüggő rendszeréhez a háttérben húzódó tapasztalatok összegzése és átfogó műtszemlélet szükséges. A szerzők Dávid Ferenc nevét is a kutatási programok és módszerek kapcsán említik legtöbbször; mindezek mögött a háttérből újra és újra felbukkan az építési ügyintézés története és rendszere – az adminisztráció, a jó értelemben vett bürokrácia –, amely elengedhetetlen ahhoz, hogy a szisztematikusan feldolgozott adatokból a múlt egyáltalán megismerhető legyen.

A legjobban kifejtett példa – nemcsak Szentesi Edit hatalmas tanulmánya és az ünnepelt által jegyzett bábszínház-adatgyűjtés és -rendszerezés miatt – a süttöri, azaz ma fertődi Esterházy-kastély törté-

nete. Kiderül a tanulmányokból, hogy az évek-évtizedek során csodálatos anyagok gyűltek össze – többek között épp Dávid Ferenc elgondolásából, a kert és a kastély ikonográfiai programjának egységéből kiindulva. A gyakorlati felújítás azonban az elmúlt években számos ponton elkarnyarodott a gondos munkával lefektetett tudományos elvektől és az eredményektől; a kastély új irányítói már nem elsősorban a történelmi kontextus-problémákkal foglalkoznak, hanem csupán a „világ egyik kulturális-szellemi központját” vizionálják Fertődre.

A tanulmányok sorában természetesen külön fejezetet kap Sopron városa, Budapest építésze, illetve a zsidó emlékek, zsinagógák felújítása is. Az egyes szerzők mintha ajándékként egy-egy rejtvény megfejtését adnák át, vagy legalábbis a kulcshoz szükséges rendszerezett anyagokat; a „rejtvényfejtések” közül kiragogy Szabolcsi Hedvig *Egy szabadkőműves „bijou”* című írása. Ha helyhiány miatt csak egyetlen további tanulmányt lehetne kiemelni a gyűjteményből, akkor az óhatatlanul szubjektív módon Simon Anna *„Az építészettörténet régészeti módszere”* lenne, amely Tóth Sándor épületkutatási módszertanát tárgyalja. A néhány éve elhunyt művészettörténész-tanárt évtizedes barátság és szakmai munkakapcsolat fűzte Dávid Ferenchez. (A kilencvenes évek legelején vitte el akkori egyetemi csoportunkat Gödöllőre, egy nap alatt megszemléltni a kastély felújítási munkáit. Nap-

keltétől napnyugtáig tartották a vezetést, ketten, a márciusi metsző hidegben – meg sem kottyant nekik, mert a szenvedélyük volt.) Fontos, hogy Tóth Sándor gondolatainak megőrzésével a szemlélete sem tűnik el nyomtalanul.

Mindez felemelő, és a szakma önbecsülése, fejlődése szempontjából elengedhetetlen. Amennyiben azonban az olvasó a lábjegyzetekre (és a napi hírekre) is nagyobb figyelmet fordít, akkor nyilvánvalóvá válhat számára, hogy a bevezetőben említett szakmák és területek gyakorlói – legyenek bár a legkimagaslóbb szaktekintélyek – a mai Magyarországon, egy-egy kirakatprojekttől eltekintve csaknem lehetetlen körülmények között léteznek. A régészet, műemlékvédelem, művészettörténet területe – miközben a kormány a nemzeti kulturális örökség jelszavát kiüresedésig ismételtette – odáig jutott, hogy a Dávid Ferenc által képviselt szemlélet nem a rendszer, hanem a kivétel, egy „láthatatlan alkotmány”. Eljutottunk oda, hogy a szakmán túl már nem becsüljük meg intézményeinket, pedig közhely, hogy tartós építmények csak azokból nőhetnek. A kötetekből mindenesetre kiderül, hogy biztos alapunk van.

Kő kövön. Dávid Ferenc 73. születésnapjára. I-II. Szerk.: Szentesi Edit, Mentényi Klára, Simon Anna. Vince Kiadó, Budapest, 2013. 668+628 oldal, 25000Ft



"EKÖZBEN AZ ARTMAGAZIN.HU-N



Januári koldulója az aluljáróban, 2014
Forrás: www.facebook.com/koldulojoga

« PASSZ

Virtuális közgyűjteményünk új darabbal gyarapodott áprilisban. Bajusz Orsolya – az előző gyűjteményi darab alkotója – Hódi Csilla Koldulója projektjét választotta, mert „a lelki nyugalmat ígérő »megoldások« és mintapolgárság helyett Hódi autóstoppol, házassodik, labdázik nagykövetségek kerítése előtt, Szent István alakú kenyeret süt, kukázik, pizzériát nyit, zsírtörő gépet kezel, jógapózban koldul, ide-oda sétálgat, és így tovább”. [Bajusz Orsolya]

» ELSŐ KÉZBŐL

Az Artmagazin tárlatvezetés-sorozata legutóbb Birkás Ákos rejtett önarcképei és hipszter szentjei közt járt a Knoll Galériában. A művész személyes kommentárjáról készült videó e hónapban megtekinthető az Artmagazin Online-on.



Birkás Ákos mesél [szabadságharc] című kiállításán az ELSŐ KÉZBŐL közönségének



Horváth János és Rácmolnár Milán közös szelfje, 2013 | Fotó: FFS

« SZÍNTÉR – ÁTLÁTÁS-karcolatok

„A WHO által nemrégiben végzett kulcsfontosságú felmérés szerint nyomasztó mértékben nőtt az Európában és Észak-Amerikában élő 12 év és 32 év közötti fiatalok által saját magukon elkövetett fotókattintások száma.”
Fiatal kurátorok és fotóművészek együttműködését elősegítő kiállításorozat indult Budapesten március 7-én. A program keretén belül összesen hét bemutató nyílik április 17-ig. Az ÁTLÁTÁS 2 programjait Márton Zsófia Eszter frissiben írt karcolatai méltatják.

» „A jövőből nézve ez a korszak pont olyan lesz, mint a politikusai voltak, azok pedig mindig is olyanok voltak és lesznek, mint az általuk felavatott köztéri szobrok. Körbe-körbe járunk, és csak bámulunk. Mert tényleg ott áll Peter Falk szobra a Falk Miksa utca végén, mellette egy kutyaforma hurkázódik a földön; Peter Falknak nincs köze Falk Miksához, Columbónak nincs köze Budapesthez, a csoportozatnak nincs köze a szobrászathoz – olyan az egész, mint egy Örkény-egyperces.”

Egy szöveg, amelyben a Kutya lány és Columbo hadnagy kutya találkozik.
Mélyi József: *Fekete etüd* - Köztéri szoborállításról a Columbo-szobor kapcsán



Fekete Géza: Columbo hadnagy kutyaival, 2014
Fotó: MTI Marjai János



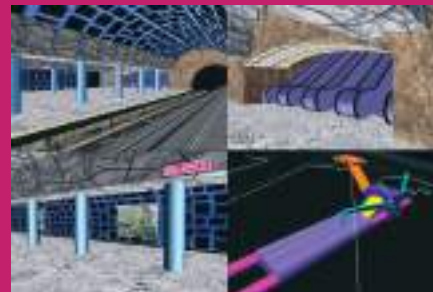
A KAOS CAMPING filmakciója a Paksi Képtár Hangárjában

« ARTMAGAZIN VIDEOBLOG

Az Artmagazin Online videostábjba mozgóképen rögzíti, majd közvetíti azt az élményt, amit máshogy nem lehet. Lencsevégén: mozgalmas kiállításmegnyitók, művészinterjúk, induló és pezsgő kulturális helyek, filmakciók, kuratori állásfoglalások stb.

» HÁLÓZAT

Ha kíváncsi rá, hogy 1997-ben hogyan képzeltek el és modellezték meg a most átadott 4-es metró és nem tudja még, hogy melyik angol kifejezés egyik lehetséges magyar fordítása volt az ottlap, akkor szeretettel ajánljuk böngészésre Hálózat rovatunk legújabb interjút. Seres Szilvia net art-történeti beszélgetéssorozatában ezúttal dr. Kovács Lászlóval, az MTA SZTAKI Elosztott Rendszerek Osztályának (DSD) alapító-vezetőjével és dr. Micsik Andrással, az Elosztott Rendszerek Osztály csoportvezetőjével beszélget.



VRML-modell a tervezett 4-es metró Gellért téri állomásáról. A 3D-s modell egy 2D-s tervrajz alapján készült 1997-ben. | Forrás: MTA SZTAKI DSD

SZÓLJON HOZZÁ! KÉRDEZZEN!

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

Személyesen szólna egy kortárs művészhez? | Megszólítana egy kortárs művészt?
Praktikus információkra van szüksége egy kiállítással kapcsolatban? | Van, amit soha nem mert megkérdezni, pedig mindennél jobban érdekli? | Szerelmes a művészbe?
Nem ért egyet a szerzővel? | Felismerte magát egy videóban és megosztaná barátaival önnön médiajelenlétét?

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

Q

LAKNER LÁSZLÓ

REFERENCIÁK.

KONCEPTUÁLIS MŰVEK 1970-1996

REFERENCES.

CONCEPTUAL WORKS 1970-1996

Q

RI

MEGTEKINTHETŐ ON VIEW:

2014. 04 . 15 – 2014. 05. 23.

Q



T R A P É Z

1053 BUDAPEST, HENSZLMANN IMRE UTCA 3. HUNGARY

WWW.TRPZ.HU | INFO@TRPZ.HU | +36 20 219 4624