



nk

980Ft



9 471783 306021

Élmény!
Minden
tekintetben.



**Művészetek
Palotája**
Budapest

KARÁCSONYI ORGONAKONCERT

Hans-Ola Ericsson és a Szent Efrém Férfikar estje

2014. december 18. / 19.30

A Nemzeti Filharmonikusok és
a Művészetek Palotája közös produkciója

Csajkovszkij: A diótörő

Vezényel: Kocsis Zoltán

2014. december 23. / 18.00,

2014. december 27. / 11.00, 18.00

Várjon Dénes, Simon Izabella, Veronika Eberle és a Liszt Ferenc Kamarazenekar

Vezényel: Heinz Holliger

2015. január 7. / 19.30

mupa.hu

Stratégiai partnereink



Stratégiai médiapartnereink



A Műpa támogatója az
Emberi Erőforrások Minisztériuma

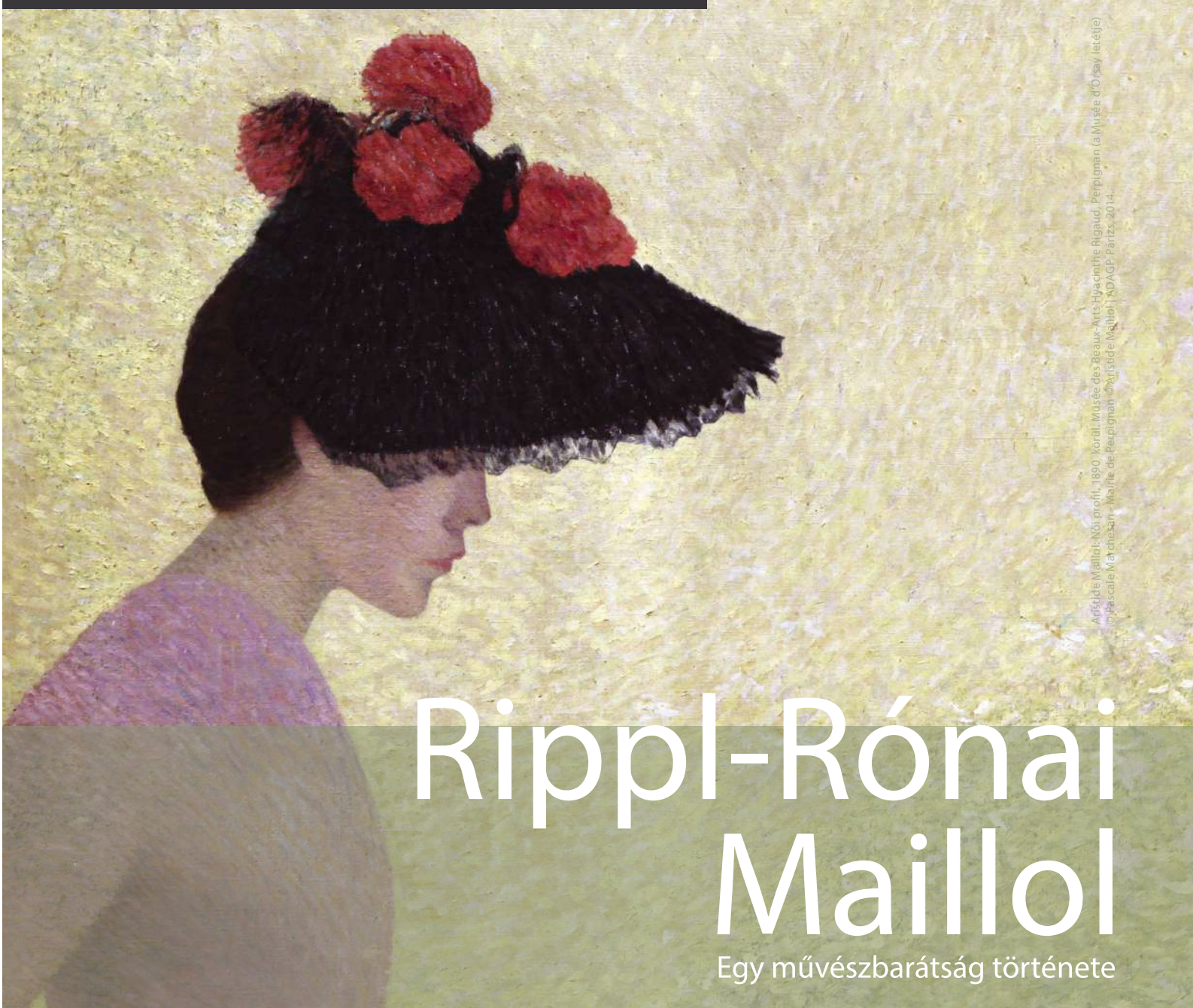


Jegyek kaphatók a Műpa jegypénztáraiban, valamint online a **www.mupa.hu** oldalon. További információ: **+36 1 555 3300, +36 1 555 3310**

ISO 9001:2000



MAGYAR NEMZETI GALÉRIA
HUNGARIAN NATIONAL GALLERY



Auguste Maillol: Női profil, 1890. Képtár: Musée des Beaux-Arts, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay, Paris. 2014.

Rippl-Rónai Maillol

Egy művészbarátság története

2014. december 17. – 2015. április 6.

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

Főtámogató:



Támogatók:



SAMSUNG

Együttműködő partner:



artmagazin

fidelio

FUZINE

FÖLDGÖMB

MetiVálasz

múlt-kor

est.hu

PESTI441

RIDIKÜL

Arts & Culture

inforádió

jazz

ARTS & CULTURE

Idei utolsó számunk címlapján a Szépművészeti Múzeum egyik legrejtélyesebb képe, Piero di Cosimo Szent Arca látható.

Szegény Conchita Wurstot majdnem mindenki utálja, nem tudva arról, hogy a német kultúrkörben az általa választott megjelenésnek fantasztikus előképe van: egy szakállas nő, Szent Kümmernis. Hogy neki mi köze a címlapunkon szereplő Szent Archoz [Volto Santóhoz], kiderül Tátrai Vilmos cikkéből.

Egyébként a Pulszky Károly által vásárolt képről sokáig nem tudták, hogy ki festhette és mit ábrázol, még az a híres reneszánszszakértő Bernard Berenson sem tudott mit kezdeni vele, aki egyébként Isabella Stewart Gardner művészeti tanácsadója volt. Henry James Isabelláról mintázta Egy hölgy arcképe című regényének főalakját – erről a 34. oldalon olvashatnak. Egyébként ahogy az amerikai milliomos Isabella hordta haza a műkincseket [például egy Rembrandt-önarcképet is], mert

úgy találta, Amerikából a művészet hiányzik a legjobban, úgy áramlottak az egzotikus luxuscikkek Hollandiába az ő arany évszázadukban. Ritkaságok, akkoriban különlegesnek számító tárgyak tűnnek fel a sokak által a világ legszebb csendéletének tartott festményen is, és szinte delejes fényt árasztanak magukból: kínai porcelán, metszett pohár, Nautilus kehely, egy narancs és főleg a letekeredő héjú citrom.

Mi ezekkel kívánunk boldog karácsonyt minden kedves Olvasónknak!

Impresszum

Főszerkesztő: Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Szerkesztő: 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: Ivacs Ágnes, Mélyi József, Mucsi Emese, Németh István, P. Szűcs Julianna, Perenyi Mónika, Szikra Renáta, Tátrai Vilmos, Topor Tünde, Török katalin, Winkler Nóra

Fotók: Darabos György, Halász Dániel, Józsa Dénes, Mester Tibor, Rákossy Péter, Szesztay Csanád, Sulyok Miklós, Szmolka Zoltán, Vékony Dorottya

Külön köszönet Fákó Árpádnak a Scheiber- és Czóbel festmények fotóiért

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.

ISSN 1785-30-60

Willem Kalf: *Csendélet Nautilus kehellyel* [részlet], 1662, olaj, vászon, 79,4 × 67,3 cm | Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza



Címlapunkon Piero di Cosimo *Szent Arc* [*Volto Santo di Lucca*], 1500–1510, című képe [olaj, fa, 160 × 120,5 × 3,4 cm]
Szépművészeti Múzeum, Budapest. Cikkünk a 8. oldalon.

© Fotó: Szesztay Csanád

- | | | |
|--|---|-----------------|
| 4 OLDALPÁRUNK – Vékony Dorottya fotóival | 34 Winkler Nóra: IMÁDUNK, ISABELLA!
– Az Isabella Stewart Gardner-gyűjtemény Bostonban | Tartalom |
| 6 ARTANZIX | | |
| 8 Tátrai Vilmos: NIKODÉMUS ÉS AZ ANGyalOK UTÁN
SZABADON – Piero di Cosimo festménye: a „Szent Arc” | 40 Németh István: REMBRANDT ÉS EGYEBEK:
A 17. századi holland festészet remekművei
a Szépművészeti Múzeumban | |
| 14 ARTMAGAZIN HÍREK | 48 WARHOL VILÁGSZERTE HASÍT – KIRÁLY A KIRÁLY | |
| 16 P. Szűcs Julianna: SCHEIBER NEMES PONYVÁI | 50 Ivacs Ágnes: HIBÁZNI SZABAD, SÓT KELLI!
– Beszélgetés Uray Ágnessel | |
| 22 IDEI ARTMAGAZIN DÍJASUNK: A TRAPÉZ | 56 Perenyei Mónika: A TÉBOLY MÚZEUMA | |
| 24 Török Katalin: CZÓBEL HELYE ÉS SZEREPE
A HÁBORÚ UTÁNI SZENTENDRÉN | 62 Mélyi József: KITÖMÖTT BARBÁR A MÚZEUMBAN | |
| 30 Szikra Renáta: A FRANCIA KAPCSOLAT | | |

OLDALPÁRUNK

— Vékony Dorottya fotóival

Szerettük volna olvasóinknak azt adni karácsonyra, hogy megmutatkozunk. Aztán a műteremben talált és választott kellékek, illetve testtartások révén olyan lett a tablónk, mintha tele lenne titkos utalásokkal, mi pedig egy szabadkőműves páholy tagjai lennénk. És bár nem vagyunk, a céljaikkal tudunk azonosulni.



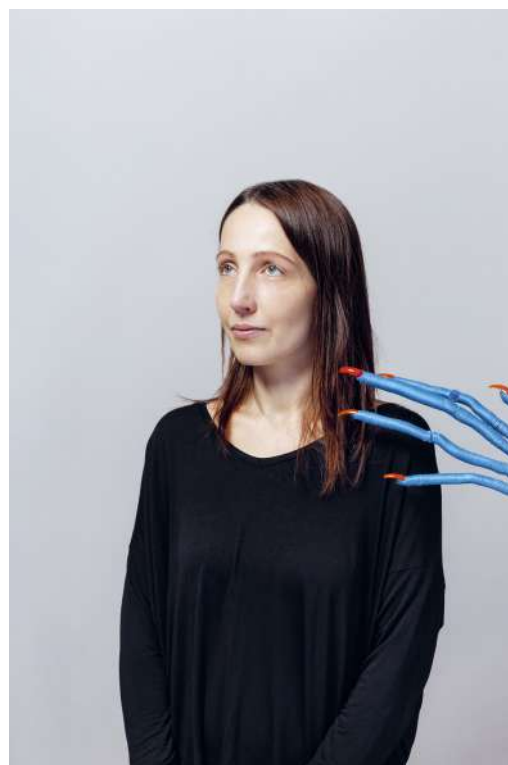
Topor Tünde



Szikra Renáta



Szmolka Zoltán



Tormási Anita



Mucsi Emese



Lukács Annabella



Einspach Gábor



Winkler Nóra

Vékony Dorottya a Kaposvári Egyetem Fotográfia szakának elvégzése után, 2014-ben a MOME-n szerzett mesterdiplomát. Mindeközben 2011 óta aktív tagja a Fiatal Fotóművészek Stúdiójának [FFS] és a Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesületének [FKSE]. Munkái több kiállításon is szerepeltek már, imád főzni, középiskolában különdíjas lett egy irodalomversenyen, valamint kick-boxozott 12 évig, de ezen karrierjét az első szerelem derékba törte. Többnyire szabadúszóként dolgozik, több-kevesebb sikerrel, emellett konyhai kísérleteket végez embereken.



© Minden fotó: Vékony Dorottya

REMBRANDT SÖTÉT OLDALA

Typex [alias Raymond Koot] Rembrandt-képregényéről első pillantásra látszik, hogy idegen test egy múzeumshop megszokott árukészletében – annyira elút műfajában, képi világában és brutálisan hétköznapi dialógusaival a tudományos és ismeretterjesztő szakirodalom impozáns kötetétől [nem beszélve a híres önarcképek és a kor tulipomániáját idéző dísz- és kegytárgyak özönéről]. A holland képregényrajzoló a Rijksmuseum támogatásával vágott bele a rendhagyó monográfia megrajzolásába, hogy Rembrandt művészetét a fiatalabb korosztály számára is érdekessé tegye. Adatoktól hemzsegő betűtenger helyett a vizualitást előnyben részesítve más megvilágításban mutatja be a hollandok bálványát. Typex három év megfeszített munkájával készült, fejzetenként más és más stílusban rajzolt, de mindig Rembrandt-barnában tartott képregénye nem a zsenit, hanem a molnár fiából lett megszállott művész hétköznapi énjét vetíti elénk. A morózus, sértődékeny, hiú és arrogáns, mecénásait kezelni sosem tudó festő küzdelmes évtizedeinek kiemelkedő eseményein kalauzol végig, de nem a kanonizált adatok mentén. Fontos szerepet kap az 1642-ben Amszterdamba érkezett, Hansje



© Fotó: Artmagazin

nevű elefánt gyötrődése [úgy is, mint Rembrandt-metafora], a festő Jan Lievensszel kötött barátságának és örök rivalizálásának visszatérő motívuma, az *Éjjeli őrkjártat* valódi keletkezéstörténete, az ivászatok Saskiával, szeretője és fia menedzseri ambíciói, valamint a pestisjárvány ezúttal alulnézetből, egy virgonc patkánycsalád szemszögéből. A trá-

gár dialógusok és a finom részletek egyensúlya, a groteszk karikatúrák és a Rembrandt-művek érzékeny parafrázisainak váltakozása Rembrandtot minden pátosz nélkül, de mély együttérzéssel mutatja be. Bár lenne egy Munkácsy-képregényünk!

Typex: Rembrandt. Fordította Wekerle Szabolcs. Libri Kiadó, Budapest, 2014



© Fotó: Artmagazin

BUDAPEST SZÍNES VÁROS

A mostantól hónapokig tartó viszonylagos szürkületben minden szín feltűnőbb. Nemcsak a lekopaszodott fák mögül kibukkanó, korszerűsített panelek vad színskálája, hanem a budapesti belváros tűzfalain szaporodó gigantikus falfestmények is most kelnek igazán életre. Vasarely 1983-as Színes Város koncepcióját [mely szerint a művészet vonuljon az utcára és épüljön be a város szövetébe] Magyarország első tűzfal- és köztérszínesítő szervezete, a Színes Város Csoport aktualizálja 2008 óta. A civil mozgalom idei fesztiváljának keretében ősz derekára készültek el az utolsó munkák, melyek helyszíneire neves hazai és nemzetközi street art és graffitiművészek pályáztak. Tőlünk nyugatabbra, de például Varsóban is nagy becsben tartják és gyorsan le is védetik a művészi faldekorációkat – és nemcsak ha Banksyról van szó –, miközben nálunk ez idáig szinte nem is volt legálisan festhető tűzfal a belső kerületekben. Az idén önkormányzati hozzájárulással született újabb tíz falfestmény a Kertész, Akácfa, Dob és Kazinczy utca környékén sűrűsödik, borús napokon igazi vitaminbomba. | www.szinesvaros.hu

Jakócs Dorottya, Tripsánszki „Tripó” Dávid:
Mindenkinek van egy városa [Dob utca 38.]

THE BEST PICTURE IN THE WORLD

Magánadományokból igyekeznek előteremteni Piero della Francesca *Feltámadás* freskója restaurálásának költségeit, amely az enyészettől mentené meg Sansepolcro egyre fakuló kincsét. Az Arezzo melletti kisváros neve Szent Sirt jelent, ezért festette a város híres szülőtte éppen a sírból kiemelkedő diadalmas Krisztus képmását az egykori városháza [ma városi múzeum] falára. A hányattatott sorsú műalkotás vagy kétszáz évig vastag mészréteg alatt lapult, a második világháborúban pedig csak egy hajszál választotta el a teljes megsemmisüléstől, ám egy művészetkedvelő és olvasott brit tűzér-

tiszt parancsmegtagadása csodával határos módon megmentette az utókor számára. A szövetségesek előrenyomulása során a korábban afrikai hadszíntéren szolgáló Tony Clarke egységét Sansepolcro közelébe vezényelték, hogy előkészítsék a terepet az első nagyobb tűzérési támadáshoz. Clarke fejében a városka neve egy háborútól teljességgel idegen asszociációt hívott elő. Még a boldog békeidőben olvasta Aldous Huxley 1925-ös esszéjét, amelyben az író Piero della Francesca freskóját egyszerűen „a világ legjobb képének” nevezi és szuperlatívuszokban ír a mű átütőerejéről, az „atletikus” Krisztus alakjában újjászülető klasszikus ideálról és a kettős perspektívára épített tökéletes háromszög kompozíciójáról. [Huxley attól sem riadt vissza, hogy bevallja: Botticelli összes híres művét tűzre vetné, ha csak ezzel menthetné meg Piero della Francesca sansepolcroi és arezzói freskóit.] Clarke-ot már Monte Cassino pusztulása is elborzasztotta – bár csak felvételeken látta –, így feljebbvalója sürgetése ellenére sem adta ki a tűzparancsot, amivel a hadbírásgot kockáztatta. Szerencsére a németek addigra már elhagyták a várost, így a másnapra bemasírozó szövetséges csapatok tudtukon kívül megkímélték az 500 éves műalkotást. A háború után a hálás város utcát nevezett el Clarke-ról, ő maga pedig visszatért a könyvekhez: Cape Townban letelepedve Afrika egyik legjobb könyvesboltját működtette haláláig.

Piero della Francesca: *Feltámadás*, 1463–65, Museo Civico Sansepolcro
A kettős perspektíva egyik enyészpontja a szarkofág közepére esik (a katonák alulnézetből látszanak), a másik Krisztus arcára, amely egyben a végtelenül egyszerű, ám annál hatásosabb háromszög kompozíció csúcsa. A szarkofág széle, melyre Krisztus lép, az égi és földi világ határát jelzi. A barna ruhás űr, akit szemből látunk, állítólag a festő rejtett önarc-képe, a tőle jobbra dárdájára dőlő katonát pedig úgy takarja a pajza, hogy elsőre nem tűnik fel, hogy a kompozíció tisztasága érdekében Piero della Francesca nem festett lábakat neki.



A HETEDIK

Hatalmas körterem, oldalát kiterjedt mozaikkompozíció fedi. A murália pixelkockáiból vigyázzban álló alakok, ökölbe szorult kezek, Marx, Engels és Lenin bontakoznak ki. A centrális szerkesztésű tér fém tetőszerkezetének közepén, piros alapon hatalmas sárga sarló és kalapács magasodik fölénk. Bulgáriában járunk, a Buzludzsa hegységben, a bolgár kommunista párt 1981-ben átadott, mára pusztulásra ítélt pártközpontjában.

Akár egy tudományos-fantasztikus opus díszlete is lehetne ez az utópikus milió, most mégis más környezetben, más alkalomra épül részben újjá: a budapesti Operaház

színpadán, Carl Maria von Weber *A bűvös vadász* című operájának bemutatójára. Zsótér Sándor rendező és állandó munkatársai, Ambrus Mária díszlettervező és Benedek Mari jelmeztervező ezúttal az említett építészettörténeti zárvány ihletésében dolgoznak. Az opera a harmincéves háború utáni időszakban játszódik, talán épp ez a még rettegéssel teli hidegháborús hangulat adja a megfeleltetés alapját. Hogy mi az együttállás aktualitása és hova repül a bűvös hetedik golyó, az majd az Operaházban kiderül.

További előadások: 2014. december 14., 16., 18., 21., 26., 28. M.E.



A *bűvös vadász* egy díszleteleme

© Fotó: Szesztay Csánád © Szépművészeti Múzeum



Piero di Cosimo: *A Volto Santo*. Budapest, Szépművészeti Múzeum

Van a Szépművészeti Múzeumban egy kép, ami szinte minden művészettörténeti tudásunkon kifog. Miért lebeg egy ruhás ember öltöztetős babaként egy furcsa, íves kereszt előtt, és a jobb lába alatt miért van kehely? Hol járunk egyáltalán, hol lehet ez a kedves folyóvölgy, amiben zavartalanul megy a mindennapi élet, a birkák legelnek, a freskófestő templomot díszít, miközben mégiscsak fel van szegezve egy ember a keresztre? Ennyi is elég lenne, hogy szürrealizmust kiáltunk, de akkor még nem is ejtettünk szót a szakállas nőről...

NIKODÉMUS ÉS AZ ANGYALOK UTÁN SZABADON

PIERO DI COSIMO FESTMÉNYE: A „SZENT ARC”

TÁTRAI Vilmos

Tanácsstalanság egy művészettörténeti kongresszuson

1896 októberében a Budapesten tartott nemzetközi művészettörténeti kongresszus résztvevői lehetőséget kaptak arra, hogy megtekintsék az Országos Képtár igazgatója, Pulszky Károly által a leendő Szépművészeti Múzeum számára frissen vásárolt festményeket. A *Pester Lloyd* esti kiadásának október 5-i számában megjelent tudósítás szerint „Élénk vita tárgya volt egy 15. századi kép is, amely állítólag velencei mester műve... (...) Sokan annak a nézetüknek adtak kifejezést, hogy a képet a legkevésbé sem egy velencei iskolához tartozó mester, hanem egy németalföldi művész festette. Ismét mások azt állították, hogy bizánci eredetű, de mindenestre egyetértettek abban, hogy az érdekes darabot elég olcsón (1500 forintért) szerezték meg.” Az ugyanezen alkalomból egy német szakfolyóiratban napvilágot látott beszámolóban, szintén erről a festményről a következőket olvassuk: „Művészeti szempontból csekély értékű, de tipológiai érdekes egy olasz vagy olaszos németalföldi festő műve, amely a feszített Krisztust ábrázolja, akinek lábai kelyhen nyugszanak.”¹

A három évvel korábban Luigi Resimini velencei műkereskedőtől megszerzett festményt szemrevételező szakértők tehát a három kérdés közül, amelyet egy művészettörténész elsőre feltesz – ki a kép mestere, mi a témája és mikor készült? – egyikre sem tudtak válaszolni. Tanácsstalanságuk olyan mértékű lehetett, mint a Régi Képtár legtöbb látogatójáé, amikor a toszkán Quattrocento termébe lépve először pillantják meg a képet. Van min meglepődni. Ha egy keresztény kultúrkörben nevelkedett ember keresztre feszített férfi képét látja, azt gondolatban azonnal a megváltó Krisztussal azonosítja. Az ábrázolások végtelen során azonban Krisztus testét csak ágyékkötő fedi, feje félrebillen, arcán a szenvedés nyomai látszanak, szemét a halál lezárja, két lábát egyetlen szög üti át, a karok a kereszt vízszintes szárától elválnak, a térd megroggyan, a kereszt durván ácsolt tákolmány. Ez a Krisztus viszont – mert ki más lehetne – a szenvedés minden jele nélkül, nyitott szemmel mutatkozik előttünk, meghatározatlan irányba tekint, fején koronát, testén bokáig érő díszes köntöst, lábán hímmzett cipőt visel, a kereszt előtt inkább lebeg, mint rajta függ, keze és válla egy vonalban van,

két lába pedig nincs egymásra szögezve. A keresztet, mandorlára utalóan, hangsúlyos, patkó alakú díszítőelem egészíti ki. Az előtér magaslata éppúgy nem emlékeztet a Golgota hegyére, ahogyan a háttér tája, épületei sem Jeruzsálemre. Mire véljük ezt az elrugaszkodást a hagyományos ikonográfiától? Csak nem a művészi fantázia szabadult el korábban soha nem tapasztalt mértékben épp a kereszténység egyik alaptémájának megjelenítésekor? Ilyesmit egy 19. század előtti vallásos tárgyú mű esetében fel sem tételezhetünk. A magyarázat ennél egyszerűbb: nem magának Jézusnak, hanem egy kultikus tisztelettel övezett és ezért uralkodói díszbe öltöztetett Krisztus-szobornak a képét látjuk.²

A Volto Santo és legendája

A Volto Santo a román kori szobrászat egyik jelentős alkotása és egyben intenzív kultusztól övezett ereklye.³ A közel két és fél méter magas, diófából készült szobor a toszkánai Lucca San Martino katedrálisának bal oldali hajójában látható, abban a *tempiettó*-ban, amely Matteo Civitali terve alapján 1482 és 1484 között épült a szobor méltó befogadására. A feszület ikono-

gráfiaja, időrendi helye és stílusösszetevői mindmáig nem kellően tisztázottak. A jelenlegi feszület egy eléggé valószínű feltevés szerint az újjáépített dóm 1070. évi felszenteléséhez közeli időben készült. Szinte bizonyos azonban, hogy vele egy korábbi, Karoling-kori szobrot helyettesítettek, és arra is alappal lehet gondolni, hogy az új változat fő jellegzetességei – nyitott szem, hosszúkás fej, nagy orr, hosszú, közepén elválasztott haj, dús szakáll, bokáig érő és hosszú ujjú tunika megcsomózott övvel, egymás mellé helyezett lábak – a 8. vagy 9. századi Krisztus-alakon is megvoltak.⁴ A korona és a díszes öltözet – amelynek a művész ízlése szerint átköltött változata a Régi Képtár festményének leglátványosabb motívuma – már a kultusz kellékei, és csak az ünnepi körmenetek alkalmával kerülnek a szoborra. A ma is használt ruha ötvösművészeti díszei 1384-ben készültek, a nagyjából ugyanakkor kivitelezett koronát viszont 1655-ben újjal cserélték le.

A kultusz alapjául szolgáló legendát egy bizonyos Leobino diakónus foglalta írásba a 12. században *Beszámoló a szentséges arc felfedezéséről, avagy megtalálásáról és átszállításáról* (Relatio de revelatione sive inventione ac translatione sacratissimi vultus) címmel. Eszerint a szobrot az a Nikodémus faragta, aki Arimathiai Jó-

zseffel együtt részt vett Krisztus keresztről való levételében, majd sírbatételében. Lehetetlennek érezte azonban a Messiás arcának ábrázolását, és a „szent arcot” – olaszul ezt jelenti a *volto santo* – nem is ő, hanem miközben aludt, angyalok formálták meg. Aztán a 782. évben, a képrombolás korában a Szentföldre zárandokló Gualfredus püspök lelt rá a szoborra, amelyet legénység nélküli hajóra tétetett. A hajó szabadon sodródott a Tirrén-tengerre, Luni kikötőjéhez. Ott ellenállt a helybeliek minden kikötési kísérletének, mire álombeli figyelmeztetés nyomán Lucca püspöke, Beato Giovanni sietett oda, végül az ő buzdításának engedelmeskedve ért partot. Luni és Lucca vetélkedtek a nem emberkéz alkotta szobor birtoklásáért, de az előbbinek végül be kellett érnie Krisztus ampullányi vérével, amely a feszület belsejében érkezett Itáliába. Ezenközben – amint azt a bolognai Amico Aspertini a szereplőket karikírozó humorral és elevenséggel a San Frediano-templom egyik 1508-ban festett freskóján megjelenítette⁵ – az eladdig járomba nem fogott, szabadjára engedett ökrök által vontatott szekér, rajta a szoborral, egyenesen Luccának vette az irányt. A luccaiak előbb a San Frediano-templomban helyezték el az ereklyét, az azonban másnap reg-

Tempietto del Volto Santo a luccai katedrálisban. Matteo Civitali terve alapján készült a Volto Santo befogadására 1484-ben



© Foto: Jean-Christophe Benoist/Wikimedia Commons

gelre eltűnt, és a San Martino-katedrális közelében egy kertben találták meg. Ez csakis isteni közbeavatkozásra történhetett, így azóta a katedrális őrzi a feszületet.

Az eredetlegenda mellett, a Volto Santo kultuszához kötődően további legendák születtek, és a szobor említésével Dante *Isteni színjátékában* is találkozunk. A Pókol ötödik bugyrában (XXI. ének) forró szurokban bűnhődő Martino Bottario korrupt luccai tisztségviselőt kárörvendve figyelmeztetik az ördögök, hogy itt bizony nincs jelen a Volto Santo, hiába is fohászkodna hozzá segítségért. Ennél is érdekesebb, hogy a felöltöztetett szoborról készült, szerte Európában terjedő másolatok, köztük számos fametszet, merő félreér-

©Wikimedia Commons



A Volto Santo. Lucca, Duomo



A Volto Santo ünnepi díszben. Lucca, Duomo

©Wikimedia Commons

tésből egy, a valóságban soha nem létezett női szentet hívtak életre a népi képzelet világában. Nagyjából a 14. század közepétől Németalföldön, a Rajna-vidéken, Bajorországban, Tirolban és más északi vidékeken alakult ki Szent Kümmeris kultusza és legendája.⁶ Ennek forrása pedig nem egyéb, mint hogy a másolatokon sokan nem ismerték fel a Volto Santót, viszont magyarázatot kerestek arra, miért visel női ruhát egy szakállas férfi. Hátha nem is férfi, gondolták, és kitalálták, hogy valójában egy pogány portugál király lányát látják a képeken vagy fametszeten. Kümmeris (másutt Ontkommer, Wilgefortis, Sankt Gwer, Hülpe, Liberatrix stb.) nem akart férjhez menni ahhoz a királyfihoz, akinek apja szánta, ezért Krisztus jegyesévé nyilvánította magát, és azt kérte Jézustól, segítsen neki szüzességét megőrizni, szakállal tegye a férfiak számára visszaszítóvá. Jézus meghallgatta a kérést, Kümmerisnek szakálla nőtt, mire apja keresztre feszítette. A Volto Santo átváltozása Szent Kümmerisszé kétségkívül az egyik legkülönösebb fejlemény a keresztény legendák születésének színes és változatos történetében.

Piero di Cosimo, ahogy Vasari látta

17 évvel a velencei műkereskedőtől történt vásárlás után, 1920-ban adta át a Szépművészeti Múzeum közleményeinek Lederer Sándor azt a tanulmányát, amely meggyőző érvekkel alátámasztva Piero di Cosimo firenzei festő műveként határozta meg a budapesti Volto Santót, és négy év telt el, mire a tanulmány meg is jelent.⁷ Lederer Sándor (1854–1924) igen sokat tett a Régi Képtár olasz anyagának tudományos feldolgozásáért, és saját, jelentős műgyűjteményéről is ő maga írt színvonalas katalógust. Épp Piero di Cosimo attribúciója túlzás nélkül minősíthető bravúros teljesítménynek: nemcsak azért, mert az ilyen erős ikonográfiai kötöttségekkel járó témák gyakran megnehezítik a stíluskritika dolgát, és nem is csak azért, mert a korszak legkiválóbb szakemberei, köztük Bernard Berenson, nem jutottak el a mesterkéz azonosításáig, hanem azért is, mert Lederernek mérnöki oklevele volt: egy „céhen kívüli” mély műveltségéről és kivételes műértői kvalitásáról tanúskodik a felismerés. Részletes elemzését, amelynek nyomán a közmegegyezés már régóta Piero di Cosimo oeuvre-jében helyezi el a festményt⁸, most nem ismertetem, he-

lyette álljon itt inkább néhány szó a művészről, valamint ennek a művének a viszonyáról egy másik, a főalakot tekintve azonos témájú firenzei alkotáshoz.

Piero di Cosimo (1461/62–1521) Cosimo Rosselli tanítványaként kezdte pályáját, Rosselli Sixtus-kápolnabeli freskóján ő festette a tájképi környezetet. Végeredményben teljességgel egyéni stílusát hol egyik, hol másik elemében jó néhány elődje és kortársa befolyásolta: mesterén kívül főként Domenico Ghirlandaio, Filippino Lippi, Luca Signorelli, Leonardo, Raffaello, Fra Bartolommeo és néhány németalföldi művész is. Oltárképek és magánajátossági képek mellett számos palotabelsőt dekoráló, mitológiai témájú festmény köthető a nevéhez, és többször vállalta ünnepi dekorációk tervezését is. Az előbb felsoroltaktól, akik maguk is mindahányan egymáséval határozottan eltérő, minden ízében eredeti formanyelvet használtak, bizarr fantáziája, szatirikus vénája, a vulgáristól sem visszariadó naturalizmusa, szépségkánonokkal szembeni közönye különbözteti meg. Életrajzírója, Giorgio Vasari a festőről mint emberről is jellemzést ad. Szerinte annyira szerelmes volt a művészetbe, hogy „nem törődött a kenyermével, és idővel már nem is evett mást, mint kemény tojást. Azért, hogy spóroljon a tűzzel, akkor főzte a tojásokat, amikor az enyvet forralta; és egy-egy alkalommal nem hatot vagy nyolcat, hanem egyszerre legalább ötvenet főzött, és egy kosárból apránként fogyasztotta el őket. Ebben a fajta életben annyi örömet lelte, hogy mindenki másé szolgásgának tűnt számára. Nehezére esett elviselni a gyereksírást, mások köhögését, a harangszót, a szerzetesek énekét. Amikor zivatar volt, élvezettel nézte, ahogy a víz lezúdul a háztetőkről és szétfroccsen a földön. Rettegott a villámlástól, és amikor erősen dörgött az ég, kabátba bújott, bezárta szobája ajtaját és ablakait, behúzódott egy sarokba, amíg a vihar el nem múlt. Érdekesen és színesen tudott beszélni, és időnként olyan szellemes dolgokat mondott, amelyek hallatán meg lehetett szakadni a nevetéstől. Öregségére azonban, a nyolcvan felé közeledve, annyira furcsa különccé vált, hogy nem lehetett vele mit kezdeni. Annyira zavarta a tanoncok közelsége, hogy gorombasága miatt végül már senki nem volt a segítségére.”⁹ Vasari életrajzában ez a részlete és néhány más passzusa a 19. században a magányos és különc művész romanti-



Amico Aspertini: A Volto Santo szállítása Luccába. Lucca, San Frediano-templom, Sant'Agostino kápolna

kus képzetéhez adott tápot, míg a festő olyan művei, mint például a három jelenet az emberiség őskorából (ma kettő a New York-i Metropolitan Museumban, egy az oxfordi Ashmolean Museumban) a szürrealisták érdeklődését és rokonszenvét keltették fel munkássága iránt.

A Volto Santo, ahogy Piero di Cosimo látta

A mai nézőben a Volto Santo láttán is támadhatnak a 20. századi művészetig elvezető asszociációk. Hogy milyen mértékig joggal, aligha válaszolható meg egyértelműen, de a festmény karakterének megragadásához mindenképp közelebb kerülünk, ha összehasonlításként melléje teszünk egy nagyjából egy évtizeddel korábbi oltárképet a Volto Santóval mint főalakkal, a talán Filippo di Giulianoval (1449–1503) azonosítható A fiesolei Jézus születése mesterétől.¹⁰ Ezen a megfeszített Megváltót lebegő angyalok, kerubok, a földön pedig négy szent veszi körül: baloldalt Ferreri Vince és Keresztelő Szent János, jobboldalt Firenzei Antonino és Márk evangélista. Nemcsak az angyalok emelkednek a föld fölé, hanem Krisztus is, hisz a keresztt függőleges szára nem mélyed a talajba, és a Megváltónak csak

A fiesolei Jézus születése mestere [Filippo di Giuliano di Matteo?]: A Volto Santo Ferreri Szent Vincével, Keresztelő Szent Jánossal, Szent Márk evangélistával és Szent Antoninóval. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art



a jobb lábát támasztja alá – ha ilyet egyáltalán föltételezhetünk – az eukarisztikus kehely. A test, pontosabban a ruha enyhén, de jól érzékelhetően ívelt, az érzékenyen modellált kéz ujjai finoman előregöbörülnek, a fej balra billen, Krisztus szeretetteljes tekintettel szólítja magához a hívőket. A kereszt mandorlát formázó, késő trecento díszítőelemének helyére kerubok és angyalok kerültek, mintegy életre keltve annak metaforikus tartalmát. Az angyaloknál nagyobb, a Volto Santónál kisebb méretben megfestett szentek szimmetrikus elrendezésben társulnak a főalakhoz. A kompozíció egészét ez a szimmetria uralja, de elegendő mozgással, modulációval ahhoz, hogy a csoportfűzés ne váljék merevvé. A szerkezet harmóniája, a tiszta színek, a vonalak ívelésének változatos ritmusa, a képsík és a plasztikus formák összehangolása, a szentek egyénítő és az angyalok eszményítő bemutatása tetszetős összhatást teremtenek. Része ennek a tájképi környezet is, az előtérben virágok borította fennsík részleteivel, a középtérben a szent alakokat kísérő egy-egy magaslattal, a háttérben egy öböl vize mentén távolodó hegyekkel. Épp mint másodvonalbeli mű válhatott ez a kép a firenzei Quattrocento második felének igazán jel-

legzetes termékévé. Együtt van benne Fra Angelico derűs mesevilága, Ghirlandaio elegáns prózája és Botticelli misztikus átszellemültsége, de mindez a teremtmény erőnek anélkül a feszültsége, intenzitása nélkül, ami külön-külön e három nagy egyéniség munkáit jellemzi.

Piero di Cosimo már azzal tanúságot tesz a nagy egyéniségekkel való egyenrangúságáról, magas szellemi horizontjáról, hogy a maga Volto Santójával nem akar mindenáron tetszést aratni. Saját víziója van. Az elének táruló látvány parancsoló erővel bír, nem hízeleg szemnek és léleknek. Ez a Krisztus csöppet sem barátságos. Megállásra készítet bennünket, de rögtön visszahőkölésre is, így végül megközelíthetetlen. Arca egy élő emberé, de egész alakjának rezzenéstelen frontalitása egy bálványé. Kifürkészhetetlen, hová néz. Vaskosabb, hatalmasabb, mint az előbb elemzett kép Volto Santója. Elég a kezeket megnézni: az ott mozgékony ujjak itt tömlőszerűek, érzéketlenek. Nemcsak tekintetével, de kezével is távol tart bennünket. A kereszt, a ruhadíszek és a kehely oly aprólékos gonddal és illúziókeltően megfestett díszei így egyfajta ősi, barbár pompa részelemeivé válnak. Azt persze nem mondhatjuk, hogy a figura és a táj ne

volnának festői értelemben összehangolva, azt azonban igen, hogy kettejük egymáshoz fűződő viszonyát a kölcsönös közöny jellemzi. Üdeségével, vonzó zabolátlanságával, a rusztikus és városias épületek váltakozásával, előtérbeli ormótlan köveivel azt a meghitt hangulatot kapjuk tőle, amit a Volto Santo megtagad a nézőtől. Hogy tájnak és figurának ez a kontrasztja magától értetődő volna, hisz egy kultuszszobor csakis tiszteletet követelő, egy tájkép pedig csakis bensőséges, eleve „természetes” lehet? Semmiképp sem, hisz az imént láthattuk a motívum nagyon is eltérő megfogalmazását, és kellő stilizálással, a távlatban céltudatos alkalmazásával egy tájkép is sokkal több szabályossággal ruházható fel. Az értelmezés ezen a ponton mégis ingoványos talajra ér: Piero di Cosimo szemléletének, sőt „lelkének” olyan titkaihoz, amelyek részben talán feltárhatók, de teljes mélységükben biztosan nem. Ahogyan arra az önkéntelenül is felvetődő kérdésre sem tudunk cáfolhatatlan választ adni, hogy a luccai Volto Santónak a legenda szerint az angyalok által Krisztus teljes hasonlatosságára faragott arcához miért nem hasonlít még csak távolról sem a festménymásolatokon, köztük Piero di Cosimóéan ábrázolt arc. Egy reneszánsz festő nem imitál egy román kori szobrot? A korízlás erősebb lenne a hitnél?

Az oltárkép és a firenzei selyemszövők

A fiesolei Jézus születése mesterének fentebb az összehasonlítás szándékával jellemzett oltárképe az 1490-es évek elejétől évtizedeken át a firenzei San Marco-templom egyik oltárát díszítette, méghozzá azt, amely a selyemszövők vallásos testvérületének tulajdonát képezte. Hogyan lehetett a firenzei selyemszövők számára annyira fontos a Volto Santo alakja, hogy oltárképükön központi helyet biztosítottak számára? Hát úgy, hogy sokan közülük luccaiak vagy luccai származásúak voltak. Toszkánának ez a városa ugyanis hosszú ideig messze földön híres selyemkerméket előállító, Firenzével egyenrangú textilipari központ volt. Még testvérületük nevében – Compagnia della Santa Croce – is ott találjuk a luccai feszületre való utalást. Érthető, ha a szakirodalomban ismételtelen megfogalmazódott az a feltevés, hogy Piero di Cosimo festményének is ez a közösség lehetett a megrendelője.¹¹ A testvérületnek székháza és saját kórháza

A budapesti Piero di Cosimo kép részlete, háttérben a a templomot dekoráló festővel. A templom falán kivehető az oroszlán figura.



© Fotó: Szécsényi Csánád @ Szépművészeti Múzeum

is volt, a legvalószínűbben egyiknek vagy másinak a kápolnájában kaphatott helyet a végül Magyarországra került kép. Mint láttuk, oltárt tartottak fenn védőszentjük, Szent Márk (San Marco) templomában, és íme, Piero di Cosimo oltárképén jobboldalt, a királyi köntös alsó szélének közelében pallón ülő festőt pillantunk meg, aki Szent Márk oroszlánját festi egy épület homlokzatára.

Mindennek ismeretében jó alkalmunk van elmélkedni a műalkotások befogadásának történetén és lélektanán: a festmény előtt, amely 1896 októberében, Budapesten zavarba hozta egy tudományos kongresszus illusztris résztvevőit, egykor olyan

hívők térdeltek, akiket a luccai ereklye, a Volto Santo láttán nemcsak istenfélő borzongás, de az otthonosság érzése is eltöltött. A kápolnából kilépve pedig, ha épp nem dörgött és villámlott, talán az oltárkép magányos, mogorva festője jött velük szembe.

• • •

- 1 Max Schmid in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. IX. 1897/98, 69. o.
- 2 Olaj, nyárfá, 160 x 120,5 cm, ltsz. 1100
- 3 A Volto Santóról és kultuszáról lásd többek közt: Michele Camillo Ferrari – Andreas Meyer (szerk.): *Il Volto Santo in Europa*. Atti del Convegno internazionale di Engelberg (13-16 settembre 2000). Lucca, 2005.

- 4 Romano Silva: La datazione del Volto Santo di Lucca. In: *La Santa Croce di Lucca. Il Volto Santo. Storia, tradizioni, immagini*. Atti del Convegno, Villa Bottini, 1-3 Marzo 2001. Firenze, 2003, 76–81. o.

- 5 Lásd: Marzia Faietti – Daniela Scaglietti Kelesian: *Amico Aspertini*. Modena, 1995, 24. kat. sz., 143. o.

- 6 „Kümmernis” címszó in: *Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen*. Band 7. Freiburg, 1973

- 7 Lederer Sándor: *Piero di Cosimo egy fel nem ismert képe*. Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyve, III. kötet (1921–23) 1924, 9–16. o.

- 8 Lederer tanulmánya után a budapesti képről szóló legfontosabb szakirodalom: Andor Pigler: *Katalog der Galerie Alter Meister*. Budapest, 1967, 541–542. o.; Mina Bacci: *L'opera completa di Piero di Cosimo* (Classici dell'Arte). Milano, 1976, 43. sz., 94–95. o.; Anna Forlani Tempesti – Elena Capretti: *Piero di Cosimo. Catalogo completo*. Firenze, 1996, 32. kat. sz., 121–123. o.; Dennis Geronimus: *Piero di Cosimo. Visions Beautiful and Strange*. New Haven and London, 2006, 212–218. o.

- 9 Giorgio Vasari: Vita di Piero di Cosimo in: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Firenze, 1568. Az itt használt kiadás: I Mammut

4. Grandi Tascabili Economici, Roma, 2007, 581. o. A szerző fordítása.

- 10 Tempera és olaj, fa, 184,8 x 202,6 cm. Ma a Los Angeles-i County Museum of Artban, korábban a londoni Fuller Maitland-gyűjteményben. Erről az oltárképről lásd: Anna Padoa Rizzo: *L'altare della Compagnia dei Tessitori in San Marco a Firenze: dalla cerchia di Cosimo Rosselli al Cigoli*. *Antichità viva*, vol. 28, 4, 1989, 17–24. o.

- 11 Dennis Geronimus, i. m., 2006, 214–218. o.



© A National Gallery of Art, Washington

Piero di Cosimo: A festészet költészete a reneszánsz Firenzében. National Gallery of Art Washington, 2015. február 1 – május 3-ig.

Az első nagyszabású Piero di Cosimo-retrospektív kiállítást a firenzei Uffizivel együttműködve rendezi meg Washington a firenzei mester mintegy 40 festményének bemutatásával, amelyek között oltárképek mellett portrék, mitológiai témájú és allegorikus művek is láthatóak lesznek. A kiállítás Firenzére szabott változata 2015. június 23-tól szeptember 27-ig az Uffiziben tekinthető majd meg.

Piero di Cosimo: *Allegória*, 1500 k. olaj, fa, 56,2 x 44,1 cm | Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington szíves engedélyével

ÁLMÁBAN ÉRTE A VILÁGHÍR

Az utóbbi hetek egyik legnagyobb szenzációja volt az az egész világsajtón végigsöprő hír, miszerint egy magyar művészettörténész a Stuart

Little kisegér című filmet nézve rábukkant Berény Róbert egyik lappangó képére. Hosszas nyomozás eredményeként aztán meg is nézhette élőben, megmutatta neki a díszlettervező asszisztense, akinek már akkor megtervezte a fekete váza társaságában alvó nő, amikor Stuart Little családjának ebédlőjébe kerestek valami jó hangulatú, hatásos látványelemet, és ráakadtak erre a festményre egy pasadenai galériában. Amikor aztán a kép túlszerepelte magát különböző hollywoodi filmekben, a jó ízlésű asszisztens megvette a stúdiótól. Rendszeres szerzőnk, a Berény Róbert életművét kutató Barki Gergely, aki valahavolt WANTED-, majd LOST AND FOUND rovatunkat is kitalálta és elindította, 2009-ben számolt be az Artmagazin hasábjain a kutatói hevíletet megjutalmazó véletlen szerencséről [filmet nézett kislányával, hogy felesége tudja díszíteni a karácsonyfát, így látta meg az addig csak egy adattár fekete-fehér fotójáról ismert Berény-képet] – ez volt akkor a címlapsztorink. A történet akkor csak addig jutott, hogy végre néhány percig a kezében

tarthatta a képet Amerikában, most azonban Berény Róbert: Alvó nő fekete vázával című képe hazatért a Virág Judit Galéria árverésére. Az aukciót beharangozó sajtótájékoztató, illetve az első magyar sajtóhírek után a galériában megjelentek Budapesten élő külföldi tudósítók is, például a Guardiané és az AFP hírügynökségé, és onnantól gyakorlatilag elszabadult a pokol. [Barki legalábbis így éli meg mostmár az eseményeket, hiszen a hír végigfutása utáni napokban semmi mást nem csinált, csak stúdiókba rohangált, interjúkat adott, emailezett, chatelt a világ minden tájáról bejelentkező újságírókkal. Először még boldogan, később szinte megtörtén, az amerikai roham után már bőven megértve a kép előző tulajdonosát, aki ragaszkodott ahhoz, hogy kiléte titokban maradjon, ő maga pedig nyugton.] Sajnos e számunk már a nyomdában lesz mire kiderül a kép sorsa: Stuarték után kettővel vagy hárommal megint jószívű családhoz kerül-e. Hogy gazdag családhoz, az már az induló árból (34 millió forint) is világos.



BERÉNY RÓBERT [1887-1953]: *Alvó nő fekete vázával* [*Alvó nő*], 1927-28 olaj, vászon 64 × 87 cm Jelezve balra lent: Berény | A kép alvó modellje nem más mint Berény második felesége, Breuer Eta, akit valószínűleg mindenki ismer a híres *Csellózó nő* című képről. A helyszín Berényék Városmajor utcai villája [azóta lebontották].

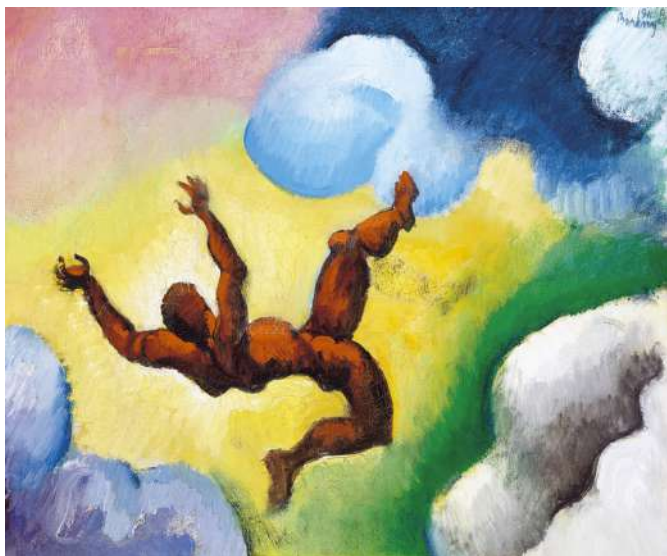
A LÉLEK ÉS A FORMÁK

Egy másik lappangó Berény-kép is felbukkant most a piacon, csak Kieselbachnál, viszont ezt is Barki Gergely kutatta fel. Előtte tudomásunk csak onnan lehetett a műről, hogy a századelőn a modernista festészeti

törekvések még igaz indulatokat gerjesztettek, illetve gúnyrajzok garmadát hívták életre. Szintén egy régebbi számunkban olvashattak arról, hogyan sikerült például a Nyolcak komplett kiállításait rekonstruálni korabeli karikatúrák alapján. Ezt a festményt is átírta egy karikaturista: kicsit elforgatta az alakot felfelé, elérajzolt egy focilabdát és ráírta az egyik felhő helyére, hogy Gól. Tehát azt valószínűsíteni lehetett, hogy van egy hasonló kompozíció 1911-ből [Dezső Alajos karikatúrái a Borsszem Jankó 1911. május 7-i számában jelentek meg], ezért volt könnyebb beazonosítani a képet egy fotón, ami Lukács György bankár édesapjának Gyopár utcai villáját ábrázolta. Az étkezőbe vezető ajtó fölötti festményen ugyanis jól kivehetően ott volt a hátrahanyatló alak. Ehhez persze megintcsak megszállottan kellett nyomozni az után, kik vásároltak a Nyolcak képeiből, el kellett jutni a Lukács leszármazottakhoz, nézegetni kellett a régi családi fotókat és fel kellett kutatni az összes örökös.

Az így megtalált kép eléggé különös kompozíciójú. A hátrahanyatló alak olyan előképekre vezethető vissza, mint a Sixtus-kápolna

Utolsó ítélete, vagy az ennek előzményeként ismert, Luca Signorelli-freskó az orvietói dómban. Szintén egy régebbi Artmagazinban, Gosztanyi Ferenc nagy hatású cikkében esett szó a Nyolcak klasszicizálásáról, úgy, hogy a szokatlan megoldás ezzel is összefüggésbe hozható, de az első világháborút megelőző évek ezoterikus szellemi mozgalmával, illetve az éppen szakadás előtt álló pszichoanalitikai iskolával is, hiszen Berény nagy érdeklődést mutatott Freud elméletei illetve az analitikus gyakorlat iránt. Minden valószínűség szerint Lucifert, a bukott angyalt [akinek a neve egyébként meg fényhozót jelent] látjuk zuhanni, de a képkötői szempontok itt felülírják a történetet: Berény atlétikus alakja nem a fényből zuhan a sötétségbe – az a pillanat van kimerevítve, amikor az idegesítően barnásvörös test a fényben lebeg a sárga színmezőből kiválva, miközben körülötte a szívárvány, illetve a Johannes Itten elődjének tartott Hoelzl-féle pre-Bauhaus színskála majd minden színében játszó felhők gomolyognak. [Lehet, hogy Mattis-Teutsh János látta ezt a képet?]



Berény Róbert: *Napközben* [parafrázis], 1911. olaj, vászon. 43 × 50,5 cm. Jelezve jobbra fent [Érdekes adalék, hogy a Lukács családban csak Belzebubként emlegették a képet. Vicces tehát, hogy Berény a szignót pont oda festette, ahonnan az Úr kitaszította a *Fegyverbe!* plakáton később visszatérő alakot.]

MŰVÉSZBARÁTSÁG

A művészettörténet elég sokat köszönhet festők közös nyaralásainak: ahogy egyikük talál valami jó helyet (mint mondjuk Gauguin Pont-Avent) a többiek követik. A szabadban festéskor jól jön a társaság, a nem messze álló másik festőállvány, este a közös borozás. Néha nem is kell új helyet keresni, egyszerűen elég nyaranta a szülőföldre visszalátogatni, és az ismerős tájban elmerülni. Rippl-Rónai és Maillol már évek óta barátkoztak Párizsban, amikor a 1899-ben Maillol meghívására

három hónapot töltöttek a Pireneusokban, Banyuls-sur-Merben, feleségestül, baráti házaspároként. Akkoriban Maillol nem fordult még teljesen a szobrászat felé, ő is festett, mint az akkoriban éppen Nabis-korszakát élő Rippl. Mindkettejük művészetében változást hozott az együtt töltött három hónap: Rippl úgy emlékszik ő biztatta Maillolt a szobrászkodásra, míg ő maga mindinkább maga mögött hagyva a nabizmust elkezdett új stílus, és a saját szülőföldje felé ka-

csintgatni. A Nemzeti Galéria kiállításán pont ezt a mindkettőjük pályáján érdekes időszakot tekinthetjük át januárban akár egy Artmagazin tárlatvezetéssel.

RIPPL-RÓNAI ÉS MAILLOL

– Egy művészbarátság története

2014. december 17. – 2015. április 6.

Magyar Nemzeti Galéria

© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

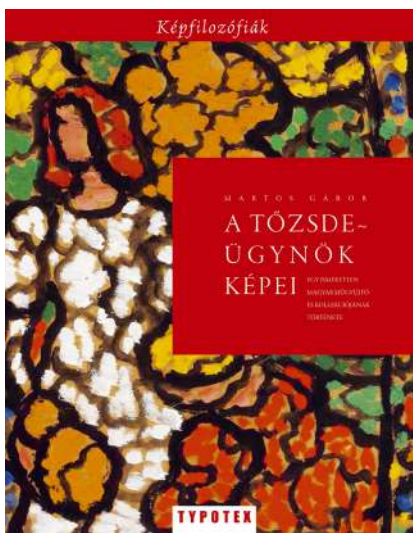


Rippl-Rónai József: Aristide Maillol portréja, 1899. Musée d'Orsay, Párizs

Aristide Maillol: *Női profil*, 1890 körül. Musée des Beaux-Arts Hyacinthe Rigaud, Perpignan [a Musée d'Orsay letétje]



© Pascale Marchesan - Mairie de Perpignan © Aristide Maillol / ADAGP, Párizs, 2014



A SVÁJCOT MEGJÁRT GYŰJTEMÉNY

Végül egy könyvet ajánlunk. Az Artmagazinban néhány éve megjelent már egy-egy tanulmány annak a gyűjteménynek az anyagáról, amelyet most könyv formájában, teljes egészében bemutat szintén régi szerzőnk, Martos Gábor. A tőzsdeügynek gyűjteménye című könyv Mestitz Lajosról, egy régivágású úriemberről szól aki a Kossuth téren álló Ellysée palota-beli lakásából minden nap taxival ment be a munkahelyére – a majdhogynem a tér másik végén álló Tőzsdepalotába. Róla,

illetve különleges gyűjteményről, amit az akkori kortárs művészet javából állított össze, és amelynek egy része kalandos úton kikerült Svájcba, majd szinte ugyanilyen kalandosan vissza is érkezett Magyarországra. És többek között van benne egy csodálatos, korai, sötétké, éjszakai Rippl-Rónai kép.

Martos Gábor: A tőzsdeügynek képei

2014 Typotex Kiadó

144 oldal, 2800 Ft

P. SZÚCS Julianna

SCHEIBER NEMES PONYVÁI

Milyen festő Scheiber Hugó? Jó vagy utálni való? Hogy lehetnek egy pályán ekkora kilengések: kapcsolódások a korszak legnagyobb nemzetközi neveihez, közös fotókkal, közös kiállítással, és majdnem ugyanakkor egy pár virsliért vesztegetett, összezsapott, rutinból feldobott képek? Sértődékenység, összeférhetetlenség és mégis, hosszú éveken keresztül békés elvegyülés a Fészek művésztársaságában. Nem létező magánélet, a képeken mégis dizőzök és tangoliták. Ellentmondások mindenütt, az életmű megítélése egy hullámvasút, de úgy tűnik, most épp a felívelő szakasz jön.

Fontos méltatni persze a műveket. Elmondani, hogy az 1922-es *Önarckép* véraláfutásos fejhúsából sandító szűk szempár eséllyel párbajozhatna Kokoschka akár leglidércesebb portréival is. Hogy az 1926-ban vibráló színekkel festett *Villamoson* utazó pesti nép egy fikarcnyival sem maradt le a berliniektől, a rómaiaktól, a New York-iaktól, mert hát valamennyien együtt váltottak érvényes jegyet a modernista minőségi járatokra. Meg aztán fontos elemezni, hogy mi történt később. Szomorodni, hogy a harmincas évek második

felében papírra vetett *Konflis macskaköves úton* már csak filmdíszletként szerepelhetett volna egy zsidótörvények előtt leforgatott Kabos-vígjátékban. És hogy a negyvenes évek „biblikus” kompozícióinak annyi súlya sem maradt, mint a buborékoknak, a léggömböknek, a cigarettafüstnek és a többi scheiberesen bevált mondén kelléknek.

A mérleg be lett mutatva a Kieselbach Galéria kitüntetten reprezentatív – installációs fotókkal, dokumentumokkal, légkörhöz illő effektekkel bővített – kiállításán, és a mérleg írásba is lett adva, köszönhetően a majdnem ötszáz oldalas remek minőségű katalógusnak és Molnos Péter igavonó alázattal, apró részleteket kibontó s egyúttal a lényegről sem megfélekedező tanulmányának. (Bár a szerző helyében én többet utaltam volna a két évtizeddel korábban megjelent előző monográfiára, a Haulisch Lenkéére, összehasonlítandó a kétféle kutatás minőségét és a kétféle interpretáció stílárís különbségeit. Korrektebb és meggyőzőbb az ilyen visszarévedés, ráadásul mit sem vont volna le az új szerző hatalmas teljesítményéből.)

A tanulság levonása innentől már gyerekjáték. Gyerekjáték lenne, ha az életmű befogadása nem tenyerelne bele a magyar kultúra legneurotikusabb tócsájába. A történet tehát két szálon fut, mindig is

© Fotó: Darabos György



Önarckép katonasapkával, 1917, olaj, karton, 66 × 50,5 cm | magántulajdon



két szalon futott. 1. Szólt Scheiber-festőről mint társadalmi lényről, illetve 2. Szólt az adott társadalomról mint Scheiber-festő közegéről. Az eredmény egy máig nehezen szétszálazható gubanc.

1. Agyonírták: a kezdetekben volt egy pesti tízgyerekes, majdnem mélyszegénységben tengődő zsidó család, benne egy erős, ügyes, makacs, műveletlen, kultúrahiányos és föltűnően kreatív elsőszülött fiúval (hetvenes-nyolcvanas évek). A későbbiekben volt egy alkalmi piktormunkákból Bécsben éledelő apa mellett a manualitás készségeit elsajátító, az élet érdes oldalát megtapasztaló nagykamasszal (kilencvenes évek). Azután volt egy végtelen hosszúnak tetsző idő újra Pesten, lakatos „diplomával”, közepesnél gyengébb szabadiskolai rajztanárokkal, nimolista (mai nyelven lúzer) élettempóval, előnytelen külsővel és diszlexiával súlyosbított tört magyarsággal (századforduló). Erre rakódott az első világháborús frontszol-

gálat, a kézügyessége révén megúszott éles helyzetek és a karbantartott rajzkészség életmentő jelentőségének fölismerése (tíz-es évek).

Így vált küszködő, iparkodó, az urbanus létet alulnézetből szemlélő, világnézeti görcsöktől nem gyötört olyan kisegyzisztenciává, akinek ösztönös trendérzékenysége mindig fejlettebb volt, mint a hierarchiába rendeződött festőszakma szempontrendszerének elsajátítása, magyarán, akinek a keze mindig előre járt, mint az agya.

Nem volt bolsevik. Nem vált emigránssá. Nem tudunk arról, hogy gyűlölte volna a Horthy-rendszert. Azok nevezték „baloldalinak”, akik valamennyi nem keresztény, nem úri, nem a magyar rögválóságot továbbfestő művészen ellenséget akartak látni. Ült a kávéházban, rajzolt rendületlenül és minden idegvégződésével rátapadt az érzékekre ható új szenzációkra. Egyetlen és öröknek bizonyuló

barátjával, Kádár Bélával ellentétben őt nem érdekelték sem a szexi, sem a népies témák. Ő szinte ivaréretlen rajongással figyelte a neonvilágítást és a bubifrizurát, a szaxofont és a cigarettát, az aszfalton áramló tömeget és az apacstáncot. Ahogy az idő haladt előre, egyre inkább elhagyta az „első természet” biomorfikusan slendrián kuszaságát és a „második természet” industriális káoszából próbált megélni. És persze a kubisztikus stilizációból és a simultaneista komponálási módból, a sablonnal sokszorosított formarendből és a smirglivel elhúzott sziluett-technikából. Az avantgárd turkálójából.

„Képei olyanok – írta róla 1929-ben Rabinovszky Máriusz, de írhatta volna korábban meg jóval később is –, mint egy világváros angolkparkja. Izgató, szórakoztató, agresszív és ellenállhatatlan. Csak ha jól megnézzük, darabról darabra, vesszük észre, hogy a nagy hajrában van képei között egész kitűnő és egész gyenge is.”



© Fotó: Darabos György



Kabaréban, 1925 körül, olaj, karton, 70 × 100 cm | magántulajdon

© Fotó: Darabos György

(*Nyugat*, 426. o.) A bevezetőben említett döbbenetes *Önarckép* (Haulischnál *Viszszaváltozó önarckép*, érthetetlenül 1934-re datálva) irizálóan titokzatos és undorítóan vonzó, a hol lazúrosan hagyott, hol spachtlival rakott hüllőszínek hipnotikus hatással szegeznek a mi szemünket az ő szemére. Ez remekmű. A vele majdnem egykorú *Parkban* (1921) közhelyes ecsetjárással és slampos szerkezettel pottyantja staffázsfiguráját a fáradtan kusza fák közé. Ez felejthető mű. A bevezetőben említett *Villamoson* című kartonjának pattogó kontrasztjai és építőkockákra hasonlító diribdarabra tördelt emberkéi az új civilizáció gyermekien önfeledt és leállíthatatlanul dinamikus rítusának szerepajai.

Ez remekmű. A *Városi táj mozdonnyal*, melyet szintén 1926-ban festett, viszont a csuklóreflexekkel húzott ellipszisek és az egymást metsző körök mutatós szünetjelei csupán, rohanás a semmibe és a semmi rohanása. Ez felejthető mű.

Az újságcikkek kipreparálták továbbá az életút nagy szerencsét: a húszas évek elején első bécsi bemutatkozását (és a Max Hevesi révén szerzett belvederebeli fontos ismerősöket). A húszas évek közepén a berlini befutást (a Kassák segítségével megnyert Herwart Waldent és a *Sturm* révén elnyert, de múltónak bizonyuló celebritást). Valamint a legpikánsabb fordulatot, a harmincas évek elején a római kalandot, a militáns aeropittorikkal

övezett fasiszta Marinetti „elcsábítását”, valamint a brooklyni múzeumtól a *Színházi Élet* hasábjaiig terjedő fékezett habzású nyilvánosságot. Mekkora előny, ha ideológiai skrupulusok egy művészt nem gyötörnek!

És mekkora hátrány, ha a Művész és a Világ közé nem élődik egy harmadik személy. A humanista reneszánszban ezt az alakot *consulenté*-nek hívták. Ő tolmácsolta az alkotó számára értő módon a megrendelő szándékát, továbbá elmagyarázta szegény, buta festőnek, aki nyilván nem olvasta a *Legenda Aurea*t vagy Ovidiust, hogy melyik vértanú szent vagy melyik görög isten passzol leginkább a megadott témához. A mai korban ezt az

Jazz, 1930 körül, olaj, karton, 45 × 48 cm | magántulajdon



© Fotó: Darabos György

alakot kurátornak hívják. Ő tartja a kapcsolatot a műkereskedelemmel, a kulturális infrastruktúrával, az esztétikai szféra high societyjével, nem utolsósorban pedig a politika aktoraival. Ő az, aki a festő helyett ír, olvas és számol.

Scheiber korában a kurátor szerepét egy-egy mikroközösség, egy-egy folyóirat, egy-egy köztekintélyt élvező megmondó ember játszotta el. Például a Gresham-kávéház, például a *Magyar Művészet* folyóirat, például Lyka Károly. Ismerve Scheiber Hugó autodidakszisa épített szakmai előéletét, a profikat tömörítő csoportok zsigerből tartották őt távol a Klubtól. Megfigyelve a naponta több művet ontó csillápthatatlan „piktomániáját”, egy „rendes

művész”, aki etikai parancsként vallotta az alkotófolyamathoz tartozó fájdalmas vajúdás kötelezőnek vélt kínját, nyilván döbbenet nézte a scheiberi gátlás-fék teljes hiányát. (Bár a források szerint ez a fogyatéknéha ambivalens érzéseket is kiváltott. A lenézés mellett csodálatot is, az idegenkedés mellett irigységet is. Olykor a jó házból származó filiszter lelke mélyén mintha sötét vonzalmat érezne az önfegyelem hiányából fakadó tobzódás iránt. Legalábbis erre utalnak a katalógusba gondosan beválogatott Elek Artúr-cikkek vagy Szegi Pál-írások.)

A tény azonban tény maradt: Scheiber körül senki sem akadt, aki consulenteként, kurátorként vagy egyszerűen csak jó ba-

rátként lefogta volna a kezét akkor, amikor egyetlen nap alatt akár három jazzband-kompozíciót is kartonlapra krokizott, vagy befogta volna a száját akkor, amikor ezt a három jazzband-kompozíciót akár egy rostélyosért, pláne egy pár virsliért volt hajlandó eladni, de legalább elmagarázta volna neki, hogy ne sértődjék meg minden szirre-szarra, mert a „jobb társaság” lesajnáló ítélete annál súlyosabb, minél nyilvánvalóbb a lélek sebezhető pontja.

Ha Kállai Ernő egyszer kimondta (*Új magyar piktúra*, 1925), hogy „sem a nagyváros térképzeinek sokrétű bonyodalma, sem forgalmának lenyűgöző hatalma vagy szociális ábrázatának ijesztő dekadenciája nem tárul fel benne igazi jelentőségében”,

akkor tudni lehet, hogy a modernista nagy narratíva ennyi léhaságot sosem fog elfogadni tőle. (Utoljára ebben a szellemben Forgács Éva írt róla egy nagyszerű tanulmányt a *Holmiban*. Talán nem is hiába. Kieselbach Tamás a kitűnő kötet előszavában be is vallotta, hogy éppen ez a radikális vélemény indította el a Scheiber-projekt kivitelezésének irányába.)

És ha Ybl Ervin másutt (*Budapesti Hírlap*, 1929. márc. 8.) pedig nem hitte el, „hogy ezek az éjjeli bárhangulathoz illő vagy világvárosi forgatagból táplálkozó sziporkázások, tűzijátékok helyettesíteni tudnák a képzőművészetnek a természetábrázolással kapcsolatos, hittel teli látományait”, akkor biztos lehetett benne, hogy a hivatalos Magyarországnak még a mérsékelt konzervatív, újklasszicizmusba hajló dzsentroidan polgári része sem fogja befogadni soha.

2. Aprópó jazz-band. A Molnos-produkció leginkább erre az ikonográfiai motívumra fűzte föl a kiállítást és a katalógust. A korai – még Egyrhez, Nagy Istvánhoz, Perlmutterhez kapcsolható darabjain és a delejes tehetséggel megoldott portrékon kívül – az irdatlan méretű életmű megrostálása után ez vált a Falk Miksa utcai kiállítás uralkodó témájává. Persze tánccal, pincérrel, koktéllal, lampionnal, legyezővel meg minden olyan kellékkel spékelve, amely a közép-európai Nagy Gatsby természetesen lakóhelyét megidézve a világot fájdalmasan mulattatóvá és légneműen szomorúvá tette. Íme „az elveszett nemzedék”, az érzékeinkre mostanában vibrálóan ható art deco körletrendje. Néhány példa a legjobbakból *Taps* (1925), *Kabaréban* (1925), *Jazzband* (1925), *Fekete fejek* (1927 körül), *Táncolók* (1932), *A fekete szaxofonos* (1930 körül), *Fekete táncosnő* (1930 körül), *Jazz* (1930 körül), *Bártáncosok* (1930 körül), *Fúvószenekar* (1930-as évek eleje), *Fekete bendzsós* (1930-as évek első fele), *Fúvósok* (1940 körül). Stb. Van persze cirkusz és nagyváros, körhinta és rengeteg cigarettázó hölgy, de az igazi mégiscsak az akkori zenei szubkultúra irritálóan újszerű látomása.

Hogyan viszonyuljunk ehhez a leletanyaghoz? Mekkora értékeljük – és nemcsak műkereskedelmileg – ezt a páratlanul széles, egyes szellemi rétegekből ajakbiggyesztést (lásd a Kállaitól Forgácsig idézett irodalmat), másokból meg heves gyűjtőszenvet (lásd a kötet egyik leg-

Jazzband, 1925 körül, ceruza, szén, kréta, papír, 43,8 × 59,8 cm
Yale University Art Gallery, New Haven Gift of Collection Société Anonyme



© Fotó: Darabos György

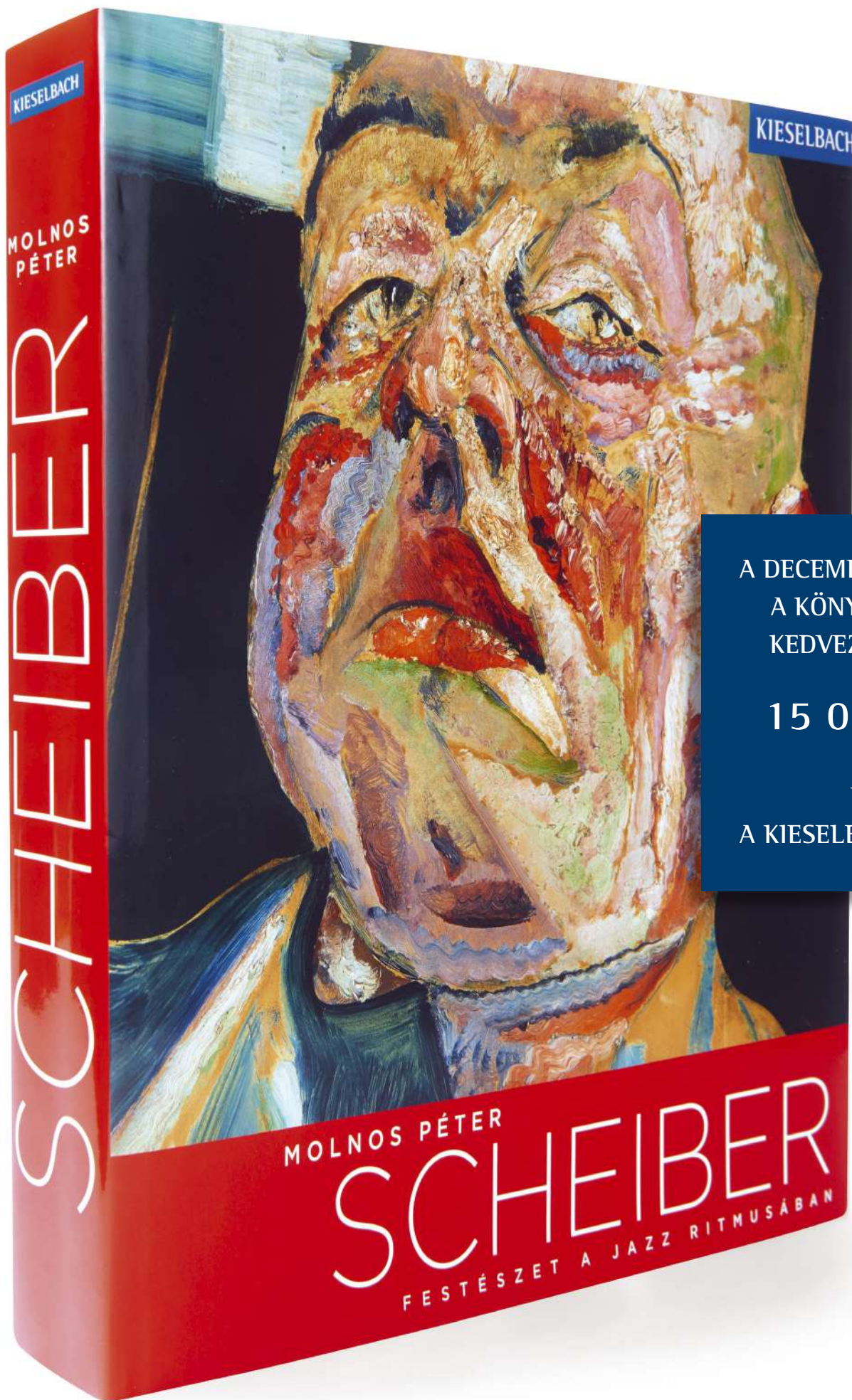
érdekesebb fejezetét, amely a New Yorkba szakadt Kövesdy-féle tranzakciót írja le szellemesen), sőt hamisítási furort váltott ki? (Ugyancsak lásd a katalógus szépen megkutatott részét a László László-sztori-val.)

Analógiát ajánlok. Volt egyszer egy Rejtő Jenő a magyar kultúrában. Légiósregényeit, Pizskos Fred-sorozatát, krimi-persziflázsait – függetlenül az önszerveződő irodalmi életen belül kialakult hierarchiától – nemre, fajra, felekezetre tekintet nélkül – falta a közönség. Egyrészt a harmincas-negyvenes években, amikor megszülettek, másrészt a hatvanas-hetvenes években, amikor újrafelfedezték ponyváit. Teljesítményét az úgynevezett „Spenót”, az 1966-os hatkötetes irodalomtörténeti összefoglaló, említésre sem méltatta. Az 1990-ben kiadott – és immár posztmodern allűrökkel fölszerelt – Béládi Miklós-féle négykötetes munka mindössze a „futottak még” kategóriában említette a százas szériákat megért színpadi szerzőt, a budapesti Nagykörút népszerűen bohém jelenségét, nem utolsósorban pedig Karinthy kongeniális barátját. Ő is gyorsan dolgozott, ő is műveinek egy-egy lapjával fizette ki az napi kávéját, ő is úgymond „eltékozolta tehetségét”.

Találomra néhány első vagy utolsó mondat könyveiből. „Sába Királynője az asztalnál ült és borotválkozott. De szokott pipázni is, ami királynőknél igazán ritkaság.” (*Vanek úr Párizsban*). „Az életünk olyan, mint egy nyári ruha mel-

lénye: rövid és céltalan.” (*A szőke ciklon*). „Amikor Maud visszatért a szobába, egy úr lépett ki a szekrényből, pizsamában, fején ízléses zöld selyem lámpaernyővel, és barátságosan mosolygott.” (*Vesztégzár a Grand Hotelben*). Túl a szimultaneista technikával összeszerkesztett képeken, túl a hiperurbánus viccmesélési technikán, túl a részletekkel nem bíbelődő szóvalasztékon Rejtő és Scheiber alkotói módszerében van valami megejtően rokon. Mindketten talmi anyaggal, olcsó témával, közönséges technikával ejtették foglyul a felszínesen polgárosodó, gyorsan civilizált és a tradicionális kultúrára fittyet hányó közönséget. Mindketten ezerszámra ontottak bővít, de áruhás remekműveket is. Mindkettő csillagát hamisítók csóvjája követte.

És ha valaki meg akarja ismerni a magyar kapitalizmus időleges, részleges és viszonylagos, végső soron pedig balsorsra ítélt feelingjét, mindkettejük életművében meg fogja találni ezt az elsüllyedt Atlantiszt. Ezért van az, hogy Rejtő szövegei ma ifjú szívekben épp úgy élnek, mint *Az ember tragédiájának* kulcssorai, és ezért történhetett úgy, hogy Kieselbachnál az emberek hosszú tömött sorokban nézik ezt a körülfanyalgott világot. Ennyit tehát az „értékközpontú” irodalom- és művészettörténet gyakorlati hasznáról



A DECEMBER 20-i AUKCIÓIG
A KÖNYV TOVÁBBRA IS
KEDVEZMÉNYES ÁRON:

15 000 FT-ÉRT

KAPHATÓ
A KIESELBACH GALÉRIÁBAN

IDEI ARTMAGAZIN DÍJASUNK: A TRAPÉZ



Ahogy azt az *Artmagazin Online*-on már írtuk is, az Artmagazin standszépségmérő bizottsága – Mucsi Emese, Szikra Renáta, Topor Tünde és Winkler Nóra – az aranyalma-jelet, nagy sajtóérteklődés közepette, a fiatal galériának számító Trapéz falára tapasztotta az idei Art Marketen.

Előzmények:

Még a barátságos emlékeztető Budapest Art Fairén kezdtük díjazni kedvenc kiállítóinkat. A műcsarnoki helyszínen 2010-ben a Kisterem nyert, a budapesti vásárhelyzet átrendeződése után pedig az Art Marketen néztük, melyik stand tetszik a legjobban. A Millenárison két éve a 2B Galéria, tavaly pedig a Vintage standját emeltük ki díjunkkal, egy almára is emlékeztető pöttyel – a már eladott művek egyezményes jelével. A nyertes galériát következő magazinunkban is bemutattuk*. A szépség elismerésén túl üzleti előnnyel is jár a Díj, a Budapest Art Fair a nyertes galéria részvételi díjának felétől tekintett el, idén az Art Market Budapest is nagyvonalú felajánlást tett: a mindenkor Artmagazin díjazott 25% kedvezményt kap a következő részvételnél. Nézzük kinek a standja kapta idén az Artmagazin jelét.

A Trapéz

Két éve alakult, egy galéria-alapításhoz hazai viszonylatban még nagyon fiatalnak számító üzletember – Földvári Zoltán könyvgyűjtő és antikváriumtulajdonos, gyűjtő szülők gyereke – és egy fiatal kritikus, kurátor, Sárvári Zita társulásával, aki korábban a Virág Judit Galéria kortárs művészeti programjaiért volt felelős.

Nagyon jó helyet találtak a Károlyi-kert melletti Henszlman Imre utcában, a Vintage és a Kisterem szomszédságában.

A kérdésre, miért Trapéz lett a galéria neve elég logikus a válasz: utal egy nem teljesen szabályos geometriai formára, a szó másik jelentése pedig azt a képzetet is előhívja, ahogy egy galéria – különösen egy induló – érezheti magát: lehet röpködni, de kockázatos is a dolog. Ami még a név mellett szólt: a Trapéz szinte minden nyelven érthető, a weboldal neve pedig így a kellemesen talányos trpz.hu. lehetett.

Ami a legüdítőbb a Trapézban, az a nemzetközi névsor, illetve az új nevek, és a nagy nevek viszonylag ismeretlen korszakából származó művek kiállítása. Ahogy Sárvári Zita elmondta, némiképp viccesnek találták azt a gyakorlatot, ahogy a budapesti galériák el-elcsábították egymás művészeit. Ők nem akartak beleszállni ebbe a játékba, igyekeztek független, pályájuk elején lévő művészekkel kezdeni, olyanokkal is akik itthon, és olyanokkal is, akik külföldön szocializálódtak. Első kiállításukra azért már befutott névvel álltak elő, Puklus Péterrel, nemrégiben pedig megnyerték Lakner Lászlót. Arra a kérdésre, hogy neki mit tudtak ajánlani, a válasz, hogy intenzív érdeklődést, mert bár korai festményei fel-feltűnnek a hazai nagy aukciósházak kínálatában, ők koncept műveivel akartak foglalkozni. És szerencsére Lakner épp nem dolgozott senkivel. Szándékuk szerint tehát a Trapéz egy nemzetközi galéria, ami történetesen épp Budapesten működik. Ebből következik azért a kérdés: üzletileg mennyire tud sikeres lenni egy ilyen modell?

Válaszként nem a szokásos panaszok jöttek, mennyire nehéz is kortárs művészetet eladni ma Magyarországon, hanem az, hogy a tulajdonos Földvári Zoltán be-kalkulált valamennyi időt, amíg egy ilyen vállalkozást fel lehet futtatni, megismer-

tetni a nevet, megszerettetni az arculatot, kiépíteni a megfelelő kapcsolatokat.... Azt azért megjegyzik, mennyire furcsa, hogy Magyarországon szinte magához láncolja egy-egy galéria a gyűjtőit, milyen nagyon hiányzik a független, megbízható és a gyűjtők által megfizetett tanácsadói réteg. Hogy mennyire kevés a kortárs művészet iránt úgy általában – nem egy-egy galériás által elébük tálalt anyag iránt – elkötelezett gyűjtő, aki önállóan, esetleg a gyűjteményét és őt magát jól ismerő tanácsadó javaslatait figyelembe véve kutatna művek után és hozna döntéseket. A jó hír, hogy azért megfordulnak és vásárolnak náluk ilyenek is. Ami pedig a külföldi vásárokat illeti, eddig részt vettek a Viennafairén és az Art Rotterdamon, sikerült eladniuk is, új művészeket megismerni, új kapcsolatokat építeni, és közben elbírálás alatt van jelentkezésük más vásárookra is. Nemrég zárt az a kiállításuk, melynek kapcsán az Ulbert Ádámmal készített interjú felkerült az Artmagazin Online-ra (a szerző Elinor Morgan, fordította: Mucsi Emese), és nemsokára nyílik az, amire szintén nagyon készülnek: Feles Mátéé. Az ő munkáira például a berlini Collegium Hungaricumban figyeltek fel, épp Ulbert Ádámmal szerepeltek ott közösen Khimaira művészecsoportként, a *The Planet as the Festival* projekttel.

A hozzájuk szerződött művészek névsora: Klenyánszky Csilla, Lakner László, Puklus Péter, Szörényi Beatrix, Jay Tan, Ulbert Ádám. E számunk megjelenésekor pedig egy cseh művész, Thomás Barta, *Things To Know Before You Get A Tattoo* című kiállítását nézhetik meg a Trapézban, január 23-ig. (T.T.)

Breaking news, Sárvári Zita frissítése: A Trapézt beválogatták az ArtBrusselsre, és nem a young/prime/vagy solo szekciókba, hanem a független kurátori Discovery szekcióba amibe csak 14 galériát vesznek fel. Ezzel a Trapéz idén 90 jelentkezőt utasított maga mögé. A szakmai elismerés az erős standkonceptciónak szól: Ulbert Ádám, Szörényi Beatrix és Jay Tan az európai konceptualizmus hagyományát folytató és újraértelmező fiatal alkotók, a Trapéz az ő munkáikkal pályázott Brüsszelben.

*(A legjobb stand 2010-ben: Kisterem, Artmagazin 2011/1, 24–25. o., illetve:

Családi kiállítóhely – Beszélgetés Böröcz Lászlóval, a 2B Galéria vezetőjével, Artmagazin, 2012/6. 28–31. o.)



© Fotó: Halász Dániel

Azért választottuk őket, mert éltek az eszközzel, ami egy vásáron nagyon szerencsés: betettek egy biztosan megállásra kényszerítő elemet. Ulbert Ádám terepasztala már csak méreténél fogva, de szokatlansága és vidám rejtélyessége miatt is blokkolja a látogatót. Aki így felfedezheti, milyen érdekes összefüggésben állnak vele Lakner László fő falra installált hetvenes évekbeli koncept fotómontázsa és rajzai, a másik oldalon pedig Szörényi Beatrix rajz-reliefje és *Új irány* vázája. Így minden kiállított munka egyöntetűen új művészetfelfogásbeli irányok felé tereli a látogatót. Tehát az izgalmas újdonság-élmény, a rendezés eleganciája, az ezekben megnyilvánuló bátorság miatt díjaztuk a Trapézt, illetve mert tetszik nagyon, hogy nemzetközi galériaként tekintenek magukra. [a képen lila felsőben Sárvári Zita éppen Földvári Zoltánnal beszélget]

Szép, mint a rózsakvarc és gyurmalépcső véletlen találkozás egy terepasztalon

(Vegyük például a mézet: minél tovább keverjük, annál folyósabbá válik, amikor pedig nyugton hagyjuk, visszazselésedik, beáll. De vehetnénk a keményítőcsirizt, a zselatinoldatot, a lávát, a ketchupot vagy akár a vizes homokpartot, mindegyik így viselkedik majd, mert mindegyik tixotrop tulajdonságú folyadék.)

Egy tixotropikus élmény – ez a címe Ulbert Ádám lilában és pinkmetálban csillogó terepasztalának, amelyet legutóbb idei Art Market-standján állított fel a Trapéz Galéria.

Mit látunk? Nyersfa-asztallapra nagyobb tömb rózsakvarc nehezedik, körülrötte magentára mázolt agyaglépcsők és -vulkánok merednek különböző magasságokba, közvetlen mellettük pedig lapított párjaik igyekeznek elhagyni a harmadik dimenziót. Látszik, hogy a mű létrehozásának célja nem az ábrázolás hanem a teremtés volt: valami élet és jelentőségteljeset hozni létre az élettelen



© Fotó: Halász Dániel

anyagból. Az egymásból nem feltétlenül következő, de egymásba vezethető témák (tixotrópia, alkímiai konjunkció, sík és térbeli koordináták egy területen történő ábrázolása) kollázs-együttállásként jelennek meg, miközben a centrumban egy nagy robbanás zajlik. És akkor még nem is említettük a rózsakvarchoz társított fizikai és lelki hatásokat (óvja a női és férfi nemi szerveket, regenerálja a vért,

támogatja a termékenységet). Szerencse, hogy egy esetleges túlfűtött értelmezés az alkímiai konjunkcióról érkező Jung gondolatai mentén is érvényesíthető: Jung elképzelése szerint az alkimista olyan vegyész, aki a vas és a réz ötvözése során egyúttal a jelképre is gondol, a vas ugyanis Mars, a réz pedig Vénusz, így összeolvasztásuk maga a szerelmi kapcsolat. (M. E.)

Amíg a két világháború között a magyar festők jó része keresztül-kasul bejárta Európát, addig az ötvenes években, az utazási szabadság megvonásával már csak gondolatban vagy emlékeik felidézésével juthattak el Nyugatra. Kivéve Czóbel Bélát, aki a teleket feleségével továbbra is Párizsban töltötte, viszont alig állított ki Magyarországon. Hogyan éltek meg a szentendrei művésztársak Czóbel irigylésre méltó kiváltságát? Cikkünkben az is kiderül, mi állt a számukra engedélyezett utazási szabadság háttérében és hogyan nyílt meg mégis több száz fős közönség jelenlétében Czóbel egyetlen ötvenes évekbeli szentendrei kiállítása.

TÖRÖK Katalin

CZÓBEL HELYE ÉS SZEREPE A HÁBORÚ UTÁNI SZENTENDRÉN



Varga Imre Czóbel Béla-szobra [1977]
az egykori szentendrei műteremház helyén

A harmincas évekre vonatkozóan Korniss Dezső egy alkalommal úgy fogalmazott, hogy a festők számára „akkoriban Szentendre volt az egyetlen oázis idehaza”¹. Kijelentése a háború utáni tíz-tizenöt évre is érvényes lehet, legalábbis így több évtized távlatából faggatva a korabeli dokumentumokat, személyes visszaemlékezéseket.

A fiatal művészettörténész, Frank János megérkezve 1952-ben első munkahelyére, az előző évben alapított Ferenczy Károly Múzeumba, pontosan olyannak találta a várost, mint amilyenek Vas István a harmincas években megismerte, majd később a *Mért vijjog a saskeselyű* című önéletrajzi regényében megírta. A csendes kisváros felett tehát megállni látszott az idő, s ennek is köszönhetette, hogy nagyjából az ötvenes évek második feléig kívül esett az új ideológiai-politikai áramlatok fősodrán. Családi kisvendéglői és az óriásplatánok között megbúvó művésztelepe baráti összejövetelekre alkalmas, biztonságot nyújtó helyeknek számítottak. Hamvas Béla felesége, Kemény Katalin így emlékszik vissza ezekre az időkre: „Alkonyattájt a Művésztelep és a töpörödött házak kapui megnyíltak,

s a festők kis elemőzsiás csomagjaikkal igyekeztek fel a Dézsma utcán a falusias kocsmába. A derűs együttlétet az elég karcos bor inkább segítette, semmint zavarta. Az elvi különbségeket a tréfálkozás, gyakran éneklés elmosta. Együtt iddögáltak idősebb konzervatív festők, Ilosvai Varga, Diener Dénes és mások, a Gödöllőről odaszármazott Remseyék és a fiatalabbak, a ritkán megszólaló Korniss, szép és kritikus feleségével, Smolka Ágnessel, Gedő Ilka a Bíró családdal, az Ámos utáni gyászát és festői virágkorát akkor élő Anna Margit, a szellemes Rozsda Endre...”²

Az ötvenes években a művésztelepen is mindennaposak voltak az esti beszélgetések a több festő által is megörökített kis malomkő asztal körül. Előkerültek Bánovszky mulatságos portréfestő élményei, Deli Antal első világháborús történetei, Barcsay nélkülözésekkel terhelt párizsi és olasz tanulmányútjai, Diener Dénes Rudolf hosszú párizsi tartózkodásának nyomorúságáról szóló „vidám” történetei. „Perlrott Csaba, megirigyelve Rudi sike-reit, átvette a szót és ő is mesélt Párizsról, a Dome-ról, Matisse-ről vagy Modigliani-ról, de rövidesen megint csak Rudi ragad-

ta magához a szót és sorra cáfolta Csaba adatait, helyszíneit, évszámaikat.”³

A háború után a városban lakó és dolgozó közel félszáz festő szinte mindegyike hosszabb-rövidebb időt töltött el a század első felében Nagybányán, Párizsban és más európai művészeti centrumokban, közülük számosan Ferenczy Károly tanítványai voltak, tíz-egynéhányan egykori KUT-tagok, mint pl. Barcsay Jenő, Czóbel Béla, Diener Dénes Rudolf, Gráber Margit, Kmetty János, Korniss Dezső, Miháltz Pál, Modok Mária, Perlrott Csaba Vilmos. Valamennyien érett, tapasztalt, kiváló művészek, akiknek a pályáját erősen megtörte a világháború, akárcsak az új hatalom által az élet minden területének tiltásokra és központilag vezérelt elvárásokra épülő átszabályozása. A korábbi utazási szabadság megvonása a szentendrei festők zárt, összeszokott, baráti közösségét is egy eléggé különös, bizarr helyzet elé állította. Amíg ugyanis a húszas-harmincas években Európa-szerte sokat és szabadon utazó festők a háború után már csak emlékeik felidézése, újramesélése révén barangolhattak Párizs utcáin és kiállítóhelyein, addig egyik társuk, Czóbel Béla és rajta keresztül felesége, Modok Mária olyan kivételes helyzetbe kerültek, hogy a teleket évről évre Párizsban tölthették. Alig „voltunk túl a háború bénító évein – emlékszik vissza Szánthó Imre – a határok lezárva, mint dunsztosban a légy keringtünk, Párizs oly messze lett, Bécs is, hogy ma már a Holdba jutni nem reménytelenebb, mint 1951-ben egy európai utazásról álmodozni. Kitelepítések, gyakori letartóztatások, bizonytalan jövőjű évek korszaka volt ez az idő.”⁴ Önkéntelen felmerül az emberben két kérdés. Hogyan élték meg a szentendrei művésztársak Czóbelék irigylésre méltó kiváltságát? És mi állhatott a számukra engedélyezett utazási szabadság háttérében, egyáltalán hogyan kerülhetett erre sor a Rákosi-rezsim kemény éveiben?

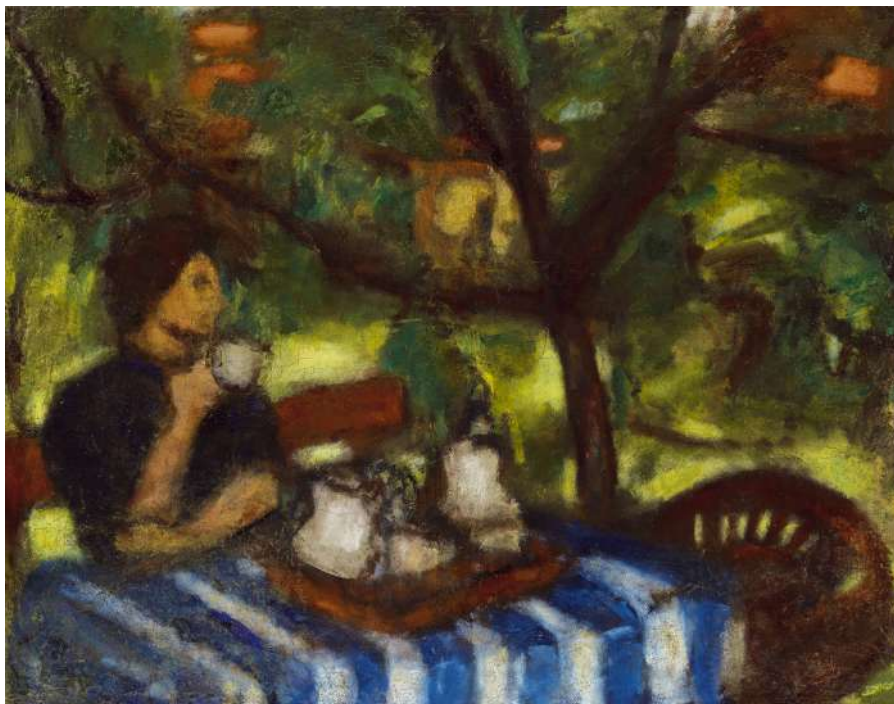
Amikor a háború véget ért, Czóbel Béla hatvankét éves volt. 1940. december 31-én kötött házasságot Modok Mária festőművésszel, s ettől kezdve Szentendrén, a művésztelep szomszédságában, az eredetileg nyári tartózkodásra épített, később némileg átalakított kis műteremházban laktak, itt vészelték át a háborút. A közeli barátok: Kassák Lajos, a gyűjtő Fruchter Lajos, Bálint Endre, Gráber Margit jellemzése

Czóbel Béla festeni indul szentendrei házából | magántulajdon



szerint Czóbel makacs és eltökélt egyéniség volt, hol szüksézáru és megközelíthetetlen, hol vastag derű áradt belőle, darabos mozgásával, szájában angol pipájával Jack London tengerészeire emlékeztetett. Nem volt simulékony természet, sokkal inkább bátran szokimondó. 1955-ben például, amikor a felesége révén rokon Apáti Abkarovics Béla festőművész szent-

endrei kiállítását megnyitotta, beszédét azzal kezdte, hogy nem szeret szerepelni, de mégis elvállalta a felkérést, mert tudja, hogy mennyire küzdelmes a művész élete. „Azt a küzdelmet értem, mely a művész és az előtte elterülő természet között van és nem az anyagiakat.”⁵ A továbbiakban azt hangsúlyozta, hogy „a művészet lényege magasabb szellemi eredetű, emberi hata-



Czóbel Béla: *Kertben*, 1946, olaj, vászon, 73 x 92 cm, j. n.
Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

lom nem irányíthatja (kiemelés T. K.), egy felsőbb hatalom vezeti a művészt és ez ad neki alkotóerőt. Csak azok, akik a földi hiúságok múlandóságát fölismerek, juthatnak örök életű művek alkotásához”.⁶

Czóbel állandóan, szünet nélkül, megfeszített erővel dolgozott. Folyamatosan olyan magasra tette ön maga számára a mércét, hogy ritkán elégítette ki, amit alkotott. A festés, a festészet megszállottja volt, tudatában művészi rangjának, nem tülekedett, nem harcolt sem anyagi, sem erkölcsi javakért. A festést tartotta második anyanyelvének, érzelmeit, érzéseit, hangulatait, ideértve indulatait is rajta keresztül tudta a legjobban kifejezni. „Nálam a festésnek megszabott órái vannak. Rendszeresen dolgozom, akár egy hivatalnok. Lassan megy a munka. Az ember olyan kétségbeesetten csinálja! Minden képemhez úgy kezdek hozzá, mintha akkor festenék először.”⁷

Czóbelt emberi és művészi erényeiért szentendrei festőtársai nagyra becsülték és tisztelték. 1946-ban a Szentendrei Festők Társasága tagságának kibővítése és megújítása alkalmából őt választották elnöküknek. Bánovszky Miklós naplója egy érdekes idevágó háttértörténetet őrzött meg. Feljegyzése szerint 1945 nyarán be ment a minisztériumba, hogy a művésztelep háborús kárainak elhárításához szubvenciót kérjen. Egy vezető beosztásban ott dolgozó ismerős rajztanár, bizonyos Géza (Fónyi Géza⁸) azt tanácsolta neki, hogy válasszanak maguknak egy zsidó, kommunista festőt elnöknek, akkor lesz pénz. Bánovszky visszament a telepre, és Barcsayval, Deli Antallal, Bánáti Sverákkal azon tanakodtak, vajon ki felelne meg ezeknek az elvárásoknak, de nem tudtak dönteni.⁹ Mi és hogyan történt ezután, azt nem ismerjük, de tény, hogy 1946 áprilisában Czóbel már elnökként írta alá a tár-

saság egyik hivatalos dokumentumát.¹⁰ Ami pedig a feltételeknek való megfelelést illeti: Czóbel ugyan zsidó családból származott, de már a húszas években ki keresztelkedett, keresztapja Csók István volt.¹¹ A háború után sok más értelmiségi és művész társához hasonlóan ő is belépett a Kommunista Pártba, indokairól 1947-ben másokkal együtt ő is nyilatkozott¹², tehát ilyen értelemben, párttagsága okán „kommunista” volt, a szó valós értelmében nem. Czóbelt a politika nem érdekelte, elmentésben bátyjával, Czóbel Ernővel. Ő viszont hiába próbálta öccse érdeklődését ez irányba terelni, igyekezete sikertelen maradt.¹³

Az új hatalom oldaláról nézve pedig Czóbel fontos „szellemi” valutának számított. A mind Párizsban, mind idehaza rendszeresen kiállító, elismert, „jó névvel” rendelkező művész széles baráti körében ott volt a francia és a magyar festészeti



Czóbel Béla és Modok Mária Picasso műtermében, 1955 | magántulajdon



Czóbel Béla Szentendrén rajzol | magántulajdon

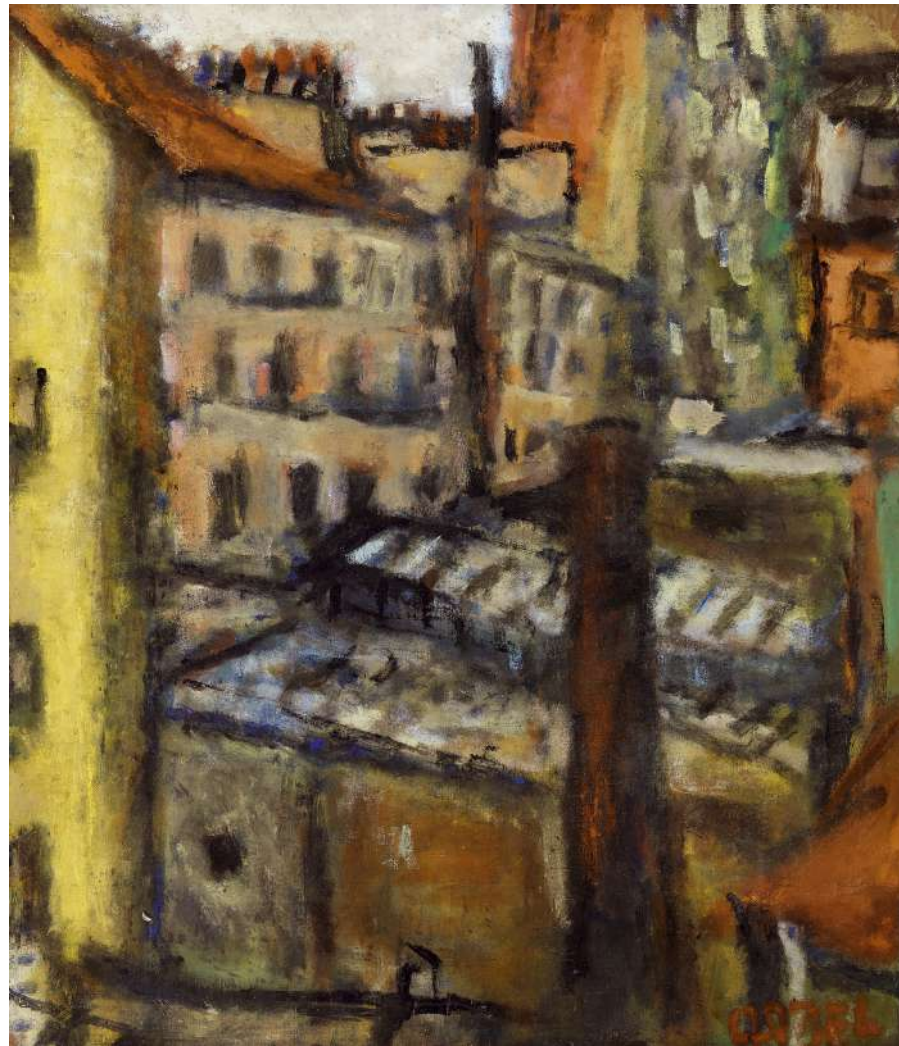
Czóbel Béla: *Párizsi házak*, 1954, olaj, vászon, 72 × 61,5 cm, j. j. I. Czóbel
 Artchivum Művészettörténeti Dokumentációs Kutatóintézet és Adatbázis

és irodalmi élet számos kiválósága. Kapcsolatai, szakmai múltja, életkora miatt azon kevesek közé tartozott, akiket már nem lehetett az aktuális politika általános rendszabályainak alávetni, nem lehetett lakat mögé zárni. Sőt, ellenkezőleg: mint külföldön is ismert nagy művészt, zászlóra kellett tűzni. Így lehetett tagja ő is 1946 novemberében a Genfben meghívott magyar írók és képzőművészek küldöttségének Illyés Gyula, Márai Sándor, Kassák Lajos, Cs. Szabó László, Szőnyi István, Ferenczy Béni, Pátzay Pál és mások társaságában, és így lehetett jelen 1948-ban a lengyelországi Wrocławban 45 ország 500 küldöttének – közöttük Picasso, Brecht, Éluard, Huxley, Ehrenburg, Nexö, Aragon, Léger – részvételével megrendezett Értelmiségi Világkongresszuson is.

Az 1948-as év azonban még további két sikerrel ajándékozta meg a művészt. Az ekkor alapított Kossuth-díjat első körben száztizenöt, a társadalom legszélesebb rétegeihez tartozó kitüntetettnek adták át. A tíz képzőművész (Bernáth Aurél, Csók István, Derkovits Gyula, Egry József, Ferenczy Béni, Ferenczy Noémi, Koszta József, Medgyessy Ferenc, Vedres Márk) között ott szerepelt Czóbel is. A március 15-i díjátadáson nem lehetett jelen, mert – ez volt az év második ajándéka – Párizsban, egy hetven művét bemutató kiállítása előkészítésén dolgozott.

Czóbel Béla számára Szentendre és Párizs más és más miatt, de egyaránt fontos volt, és ennek számos alkalommal, leveleiben, a vele készített interjúkban hangot is adott. Levélrészlet 1949-ből: „...nagyon jól utaztunk. Egyedül majdnem egész Pestig. Itt meg Szt. Endrén úgy éreztük magunkat, mintha el sem mentünk volna. Rövidesen nekiláttam a festésnek és erősen dolgozok. Mást nem is tudok mondani magamról és másról sem. A kertünk szép és örülök, hogy hazajöttem. Amit itt festek, kihozom ősszel Párizsba, hol okvetlen ki akarok állítani. Nem szabad, hogy elfelejtsenek.”¹⁴

Mindkét várost szerette, igényelte, mindkét városra, az ottani barátokra, szellemi légkörre egyformán szüksége volt. „Ismerőseink villámgyorsan megtudták érkezésünket, egyik a másik után hívott meg telefonon vacsorára. Tehát jól kezdődik, Szentendre mégis hiányzik, ott maradtak jó barátaink, szép kertünk, és kedves állataink, na de minden nem lehet együtt,



© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

túl szép volna. Béla két napon belül már festeni kezdett, és ezóta is rendszeresen dolgozik, régi módszeréhez híven.”¹⁵

A szentendrei kert és benne az almafák, az évről évre aggódva várt almatermés Czóbel életének szerves részévé vált, amit Hatvani Ferenchez és más, Párizsban élő barátaihoz írt levelei is alátámasztanak: „Rengeteg almánk van még, úgy tápláléknak, mint csendéletnek. Cézanne is dúskálhatna.”¹⁶ Az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára két, eddig publikálatlan, Modok Mária által apró betűkkel sűrűn teleírt levelezőlapot őriz. Mindkettőt Ilosvai Varga Istvánéknak küldte Párizsból, 1951-ben. A tavaszi keltezésűben arról is ír, hogy ismét Hamvas Bélát kérték meg az almafák megmetszésére, mert eddig is nagyon lelkiismeretes munkát végzett.¹⁷

A szentendrei életben azt is élvezte Czóbel, hogy házukból biciklivel vagy akár gyalog is rövid idő alatt kint lehetett a természetben. Még kilencvenéves korá-

ban – amikor pedig a járás már nehezebére esett – sem engedte, hogy festőfelszerelését valaki vigye helyette. Elmúlt már hetvenéves, amikor Párizsban megtanult autót vezetni és vett magának egy kis Renault-t. Büszkén mesélte itthon ismerőseinek, hogy jogosítványát nyolcvan felett is meghosszabbították.

Kratochwill Mimi művészettörténész 2001-ben megjelent Czóbel-monográfiájából¹⁸ tudjuk, hogy a festőnek az ötvenes években több kiállítása is volt Párizsban, a Zak Galériában például háromszor (1952, 1956, 1957). Ugyanezen idő alatt Czóbel többnyire bojkottálta a magyar kiállításokat – ha egyáltalán kapott meghívást –, nem akarta kitenni magát annak, hogy kiszűrizzék a képeit. Az 1956 előtti egyetlen – és nem is akármilyen – hazai Czóbel-kiállításra (Ilosvai Varga István, Modok Mária és Szántó Piroska társaságában) Szentendrén került sor Frank János rendezésében.

Asztaltársaság Czóbelék szentendrei kertjében, Modok Mária, Frank János és felesége, dr. Matzner Györgyi, Dévényi Iván és Czóbel Béla



Ortutay Gyula 1952-ben a „majdnem pesti kinevezés” megjegyzéssel nyújtotta át Frank János segédmuzeológusi kinevezését első munkahelyére, az akkori néven Ferenczy Károly Múzeumba. A pályakezdő, fiatal művészettörténész mindössze három, de nem akármilyen évet töltött el Szentendrén, saját szóhasználatával élve, „mint cselekményes koronatanú”.

„1952 nem éppen az olvadás éve volt – írta későbbi visszaemlékezésében –, de azonnal láttam, tértől és időtől függetlenül, csaknem azt csinálhatom, amit akarok. Nem tartozunk a tanácshoz, a múzeumi központ régészei, néprajzosai hagyták, bármit vettem tervbe. Igazgatóm, Soproni Sándor provinciál-régész, jól tudta, miről van szó, tapsolt az eretnecséghez. (A fővárosi sajtó, hál’ isten, szóra sem érdemesítette kiállításaimat, hiszen akkor azonomód vége szakadt volna az aranykornak.) Civil kurázsimnak talán hátszelet adott az a tény, hogy távolabb az epicentrumtól – a fővárostól – gyengül a szorítás.”¹⁹

Az 1954. évi szentendrei kiállítás története megéri a szó szerinti idézést a „cselekményes koronatanú” elbeszélésében: „1954 nyár végén Ilosvai Varga István ötlete volt a Czóbel-kiállítás... A mesztet a mezőn találtuk, éppen a festőszerszámait csomagolta, Varga kérte föl, én

kontráztam, Czóbel eleinte szabadkozott, aztán mégis ráállt a szentendrei múzeumban való szereplésre. Csoportkiállítás lett belőle, Czóbelé a főhely, részt vett Ilosvai Varga, Czóbelné Modok Mária és Szántó Piroska, őt csak később értesítettem. Mint állami szerv képviselője, vettem három tubus aranyfestéket, hogy Czóbelék rendbe hozzassák a kereteiket, majd egy kölcsön kiskocsin saját maguk húzták a múzeumba a műtárgyanyagot. [...]

1954. szeptember 19-én, délben tartottuk a vernisszázst, de már kora reggel megindult a vendégjárás. [...] A megnyitóra vagy ötszázan jöttek le, Pestről, Szentendréről, még a lépcsőházban is szorongtak a vendégek, [...] ott volt Czóbelék baráti köre, gyűjtőik, Szántó Piroska-Vas István író, költő, irodalmár társasága. Már hangoztattam, hogy akkoriban Szentendrén nem volt ellentét a festők között – különben is Czóbelt mindenki szerette –, fölvonult a művésztelep, fővárosi kollégáikkal, műgyűjtőikkel együtt; meg ott volt minden entellektüel, aki kapott meghívót vagy akár csak hallott a kiállításról. [...]

A megnyitóbeszédre volt egyetemi tanáromat, Fülep Lajost kértem föl. [...] Fülep animálta a remek festményegyüttes meg a hatalmas tömeg. *Ex abrupto* beszélt [...] Ez az *old debatter* mennydörgött, vilámlott, anélkül, hogy a hangját felemelte volna. Kiprédikálta az akkori kultúrpolitikát, festészetet, nem óvatoskodott. Az ügyész platformjáról beszélt, sziporkázó volt és vérfagyasztóan szarkasztikus. Olyasmit mondott befejezésül, hogy ez a kiállítás jelképezi, a magyar kultúra mégsem süllyedt teljesen a *mocsárba*. Ki-

Fülep Lajos művészettörténész, 1964, Zengővárkony | Forrás: inaplo.hu/fodorandras



pirultan, csillogó szemekkel hallgatták, utána a nők ölelgették, a férfiak a kezét szorongatták; ő élvezte győzelmét, vagyis az igazság pillanatnyi diadalát. [...]

A múzeumi kiállítás nyitva tartása idején továbbra is folytatódott a búcsújárás, növekedett a látogatási statisztika. [...] Czóbel tiszteletére beállt a Marx térre a francia követ (akkor még nem voltunk nagykövetségi kapcsolatban) autója is. [...] Nem kevésbé előkelő vendég volt szülővárosában Ferenczy Béni. A kis irodában beszámoltam neki a Fülep-megnyitóról, *‘c’est le ton qui fait la musique’* (muzsika a fülemnek) – summázta.”²⁰

Fülep Lajos szabadon elmondott, „rög-tönzött” kiállításmegnyitójának nincs írott változata, ezért is értékes Frank János fentiekben idézett részletes beszámolója. A beszéd nagy visszhangot váltott ki a mű-

KÖZLEMÉNY

Tájékoztatjuk olvasóinkat, hogy a Nemzeti Galériában 2011-ben rendezett Markó Károly-kiállítás kapcsán közölt cikkünk, de különösen annak egy Gulácsyval kapcsolatos kitétele nagy port kavart, miatta a Kovács Gábor Művészeti Alapítvány polgári pert indított lapunk kiadójával szemben jó hírnévhez fűződő jog megsértésének megállapítása és 6 millió forint nem vagyoni kártérítés megfizetésére kötelezés iránt. A perben született jogerős ítélet kötelezte a kiadót az ítélet jogsértést megállapító rendelkezésének közzétételére, melynek ezúton teszünk eleget:

„A bíróság megállapítja, hogy az alperes azzal, hogy az általa kiadott Artmagazin 2011/3. számában Farkas Zsuzsa tollából »Gondolatok a fényképtárban. Hamisítványok és replikák« címmel megjelent cikkben a 28. oldalon valótlanul állította, hogy a KOGART Galéria által rendezett Gulácsy Lajos-bemutatón bemutatott művek tekintetében nem tettek kísérletet azok valódiságának tisztázására, valamint annak közlésével, hogy a kiállítással Kacziány Ödön és más festők műveit és hamisítványok garmadáját kanonizálták, megsértette a felperes jó hírnév védelméhez fűződő jogát.”

vésztelepen is. Az egyetemi tanár, akadémikus művészettörténész nagy hatása az az reményt keltették a festőkben, hogy végre megmozdul valami.

Czóbel Béla levélben is megköszönte a bátor szavakat, a lelkesítő gondolatokat. Úgy fogalmazott, hogy a szívből jövő és szeretettel elmondott beszédben mindaz benne volt, amire nemzedéke az életét feltette, s ami számára azóta is erőt és paszkodót ad ahhoz, hogy előbbre jusson.

A háború utáni nehéz években az utazásoktól elzárt szentendrei festőtársak számára Czóbel – pontosabban a Czóbel házaspár – volt az egyetlen élő kapocs a művészetek világvárosa felé, ők voltak az a szellemi híd, amelyen át sok „vámentes” érték áramolhatott a csendes, mozdulatlan tünő, Duna-menti városkába élménybeszámoló, a művészeti élet friss hírei, a postán küldött (de nem mindig megérkező) katalógusok és egyéb olyan figyelmességek formájában is, mint például az Ilosvai Varga István nagy gondallal telepített kertjét gazdagító, itthon ismeretlen különleges muskátlik.

„Nem változott semmi, Párizs mozdulatlan a nagy mozgásban – üzenete haza közösen írt levelezőlapjukon 1951 őszén Modok Mária – az első kép, amit láttunk, egy kis Renoir volt valamelyik kirakatban, és délelőtt a '900-as évek szonzeit énekeltek az ablakunk alatt az utcai énekesek. Béla ráismert, mert 1903-ban is ezek a nóták járták.”²¹ Egy-egy ilyen híradás után a művésztelepi őslátának és a szentendrei kiskocsmák lugasai alig győzték elrejtetni az oltalmuk alatt újraélt sok régi történetet.



Czóbel Béla szentendrei múzeumának megnyitóján, 1975. július 27. | magántulajdon

Czóbel, „az eleven művészettörténet” (Frank János) különleges, egyedi jelenség volt a szentendrei festők háború utáni közösségében. Azon kevesek közé tartozott, akik ott lehettek saját múzeumuk megnyitásán (1975), s akik már életükben legendává váltak.²²

A tanulmány a *Szentendrei festők és festészet Szentendrén 1970-től napjainkig* című, az NKA által 2013/2014-ben támogatott kutatás alapján készült.

• • •

1 Korniss Dezső önmagáról. *Művészet*, 1974. november, 5. o.

2 Hamvas Béla és a képzőművészet – *Párbeszéd*. Kiállítás az író születésének centenáriuma alkalmából. Szentendrei Képtár, 1997. szeptember 18 – november 3. 7. o.

3 A Szentendrei Régi Művésztelep hatvan éve 1928–1988. Katalógus-előszó: Kántor Andor. Szentendre, 1988

4 Szánthó Imre: *Szentendrei pillanatok. Írások egy komódfiókból*. Szentendre, 1994, 68. o.

5 Apáti Abkarovics Béla kiállításának megnyitóbeszéde. Gépirat, Ferenczy Múzeum Adattára, Ltsz.: 67.180

6 Uo.

7 Frank János: *Szóra bírt műtermek*. Budapest, 1975. 17. o.

8 Balogh László szentendrei festőművész szíves közlése.

9 Hann Ferenc: *Egy festő naplója. Bánovszky Miklós visszaemlékezése a szentendrei festészet kezdeteiről 1926–1947*. Szentendre, 1996

10 Bodonyi Emőke – Tóth Antal (szerk.): *A Szentendrei Művésztelep és a Szentendrei Festők Társaságának iratai és dokumentumai 1926–1951*. Szentendrei Múzeumi Füzetek 4, Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, Szentendre, 2007

11 Kratochwill Mimi: *Czóbel Béla élete és művészete*. Veszprém–Budapest, 2001, 33. o.

12 Az MKP új művésztagejai nyilatkoztak: Miért léptek be a pártba? *Szabad Nép*, 1947. augusztus 24. Ferenczy Múzeum Adattára, Ltsz.: 5193-95

13 Kratochwill Mimi szíves közlése.

14 Czóbel Múzeum, Szentendre, 1979

15 Modok Mária levelezőlapja Ilosvai Varga Istvánhoz Párizsból, 1951. szeptember 26. OSZK Levelestár SZ. 129/57/1998

16 Czóbel Múzeum, Szentendre, 1979

17 Modok Mária levelezőlapja Ilosvai Varga Istvánhoz Párizsból, 1951. február 19. OSZK Levelestár SZ. 129/57/1998

18 Kratochwill Mimi: *Czóbel Béla élete és művészete*. Veszprém–Budapest, 2001

19 Frank János: *Tárlatok – szertartások, portrék, visszaemlékezések, útinaplók*. Szerk. Károlyi Csaba. *Élet és Irodalom*, Budapest, 2006, 37–38. o.

20 Uo.

21 Modok Mária levelezőlapja Ilosvai Varga Istvánhoz Párizsból, 1951. szeptember 26. OSZK Levelestár SZ. 129/57/1998

22 Ezúton is szeretném megköszönni Kratochwill Miminek a témával kapcsolatos konzultációt.



Ragyogó kedvezmények egész évben!

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

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

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

*Az áruspéldányhoz képest.



magyarnarancs.hu/elofizetes

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezményt nyújt:

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

10% kedvezmény: Transzit Art Café

7% kedvezmény: Lira Könyvesboltok

MAGYAR NARANCs

A FRANCIA KAPCSOLAT

© Indianapolis Museum of Art © The Frank W. Benson Trust



Frank Weston Benson: *Napfény*, 1909, olaj, lenvászon, 81,3 × 50,8 cm
Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Indiana, John Herron Fund 11.1

Louis Vauxcelles, az éles nyelvű francia műkritikus, akinek a kubizmus és a vadak (fauves) fogalom párt köszönhetjük, némi gúnyos felhanggal a „gívernizmus” kifejezést alkalmazta az általa Monet-imitátoroknak tartott, zömében amerikai impresszionista festők képviselte stílus-irányzatra. A Tízec Társaságát megalakító (és az Amerikai Művészek Szövetségéből 1898-ban kilépő), odaát legalábbis renegátnak minősülő, haladó szellemű festők valóban sokat köszönhettek Monet festészetének, holott többségük sosem találkozott vele személyesen. Az amerikai impresszionizmus, az úttörő Mary Cassatt és – amennyiben egyáltalán az irányzathoz tartozónak tekintjük – James Abbott McNeill Whistler munkásságától eltekintve mégis Monet kertjéből bújt elő, szó szerint és átvitt értelemben egyaránt.

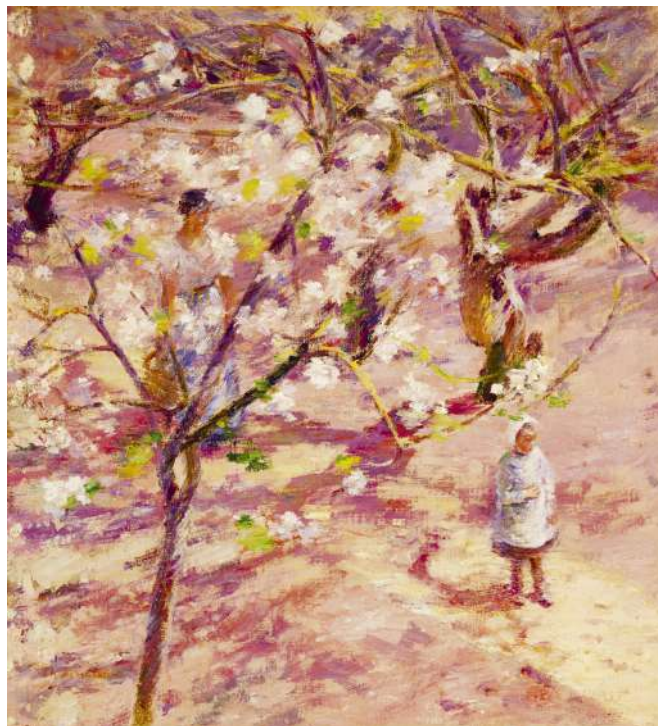
Az első New York-i impresszionista kiállítást 1886-ban szervezte az a Paul Durand-Ruel műgyűjtő, aki elsőként ismerte fel az addig jórészt örűltségnek tartott, forradalmian új stílus jelentőségét. Ennek köszönhetően a kilencvenes évektől az amerikaiak ellepték Bretagne-t, Fontainebleau-t és természetesen Givernyt, hogy első kézből és az autentikus helyszínen tanulmányozhassák a felvillanyozóan új technikát. Egy lelkes festőházaspár, Frederick és Mary Fairchild MacMonnies a Le Prieuré nevű egykori kolostor kertjéből Monet kertjének formálisabb és rendezettebb riválisát hozta létre (MacMonastery), míg Mary Wheeler egyenesen Monet kertje mellett bérlet házat. Természetesen ő is ültetett egy impresszionista tanulmányokhoz kíválóan használható, buja virágoskertet. A századelőn Wheeler amerikai tanítványai turnusokban érkeztek a tavirózsás kert szomszédságába abban a reményben, hogy időnként sikerül az isteni Monet-t festés közben megpillantani. Az amerikaiak természethez való viszonya, az Újvilág fantasztikus tájai és természeti kincsei érdekelték az európaiakat is. Monet is ismerte Ralph Waldo Emerson és Henry Thoreau írásait, többek közt a polgári engedetlenség és a romlatlan természethez való visszatérés amerikai bibliáját, a *Waldent*, amiről alkalomadtán szívesen

SZIKRA Renáta

beszélgetett séta és szivarozás közben az egyre növekvő amerikai kolónia tagjaival. Mariquita Gill, Theodore Butler és Lilla Cabot Perry, valamint Carl Frederick Frieseke családotul telepedett le Givernyben. Monet többekkel tartott kapcsolatot, de csak kivételes esetben engedte meg, hogy festőállványukat az övé mellett állítsák fel. Még a nagy hullámot megelőzően, a hetvenes években az elsők között érkező Theodore Robinsont például befogadta, és a hálás tanítvány több mint egy évtizeden keresztül járt vissza minden nyáron Givernybe. Jellegzetes perspektívájú, felülnézetből ábrázolt kertészletein azonban csak a virágok tengere, a zöld oldódik a fényben, az alakok gondos megfestéséről sosem mondott le. Visszatérve Vermontba, a hazai tájat festette hasonlóan ragyogó színekkel.

A nagypolgári és arisztokrata körök kedvenc „udvari” portréfestője, John Singer Sargent is a Monet-nál tett givernyi látogatások alatt mélyedt el a napfény és a pillanatonként változó színek tanulmányozásában. Sargent amerikai szülők gyermekeként Olaszországban született és gyakorlatilag egész életét a kontinensen töltötte. 1883-tól kísérletezett az új technikára jellemző széles ecsetvonásokkal és a plein air festéssel – de sosem adta fel korábbi elegáns stílusát, a képeire jellemző nagyvonalú befejezettséget és selymesen fénylő felületet, ami oly sok jól fizető megbízáshoz juttatta.

Theodore Robinson: *Virágzó fák Givernyben*, 1891–92, olaj, vászon, 54,9 × 51,1 cm, Terra Foundation for American Art, Chicago, Daniel J. Terra Collection, 1992.130

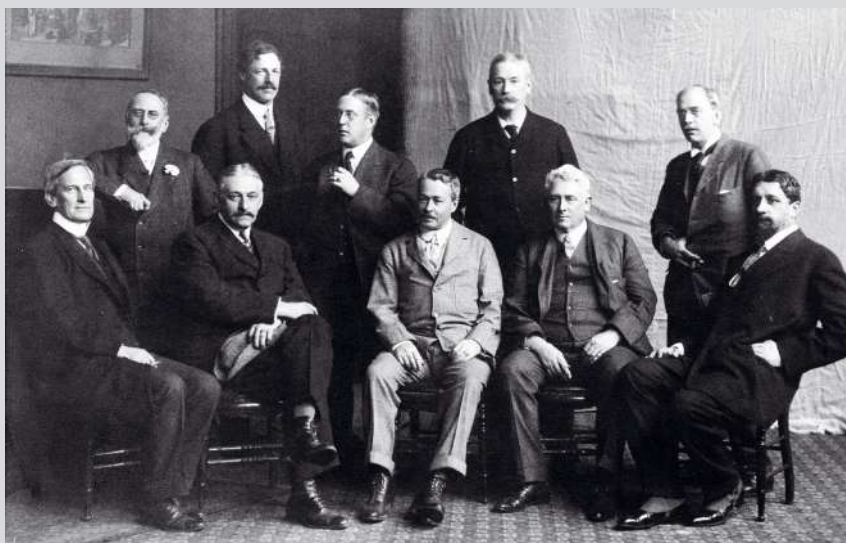


© Terra Foundation for American Art

A TÍZEK

A *Tíz Amerikai Festő* (Ten American Painters), rövidebben és általában csak *Tízek* (The Ten) festőcsoportja – lépésével komoly médiavisszhangot keltve – 1898-ban lépett ki az *Amerikai Művészek Társaságából* (Society of American Artists), mert úgy érezték, a vezetőség háttérbe szorítja az impresszionizmust a klasszikus akadémikus vagy romantikus realizmust képviselő festészethez viszonyítva, az általuk rendezett amúgy is képzelet-szegény, kommersz és egyenetlen nivójú kiállításokon. Childe Hassam, J. Alden Weir és John Henry Twachtman szorgalmazták a kiválást és Robert Reid, Willard Metcalf, Frank Weston Benson, Edmund C. Tarbell, Thomas Wilmer Dewing, Joseph DeCamp és Edward Simmons kerekítették tízre a csoport létszámát. Abbott Handerson Thayer bejelentette ugyan csatlakozási szándékát, de hamar meg gondolta magát. Twachtman 1902-es halála után William Merritt Chase lett a tizedik tag. Mindannyian New Yorkban vagy Bostonban éltek és húsz éven át mind részt vettek a Tízek közös szerve-

Tíz Amerikai Festő [Tízek], 1908 [Haeseler Photographic Studios, Philadelphia, Pennsylvania]: Ülnek, balról jobbra: Edward Simmons, Willard L. Metcalf, Childe Hassam, J. Alden Weir, Robert Reid. Állnak, balról jobbra: William Merritt Chase, Frank W. Benson, Edmund C. Tarbell, Thomas Wilmer Dewing, Joseph DeCamp | A Smithsonian American Art Museum, Photograph Archives, Washington, D. C. hozzájárulásával



© Wikimedia Commons*

zett éves kiállításán. A tagok megfogyatkozásával a csoport lassan vesztett jelentőségéből, de az egykor oly friss impresszionista stílus is lassan elavulttá vált az új izmusok megjelenésével és a tengerentú-

lon mindig erős realista irányzat George Bellows, Robert Henri, John French Sloan és különösen Edward Hopper fémjelezte új modern vonulatával szemben.

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

Mary Cassatt: *Ülő nő, karján gyermekével*, 1890 k., olaj, vászon, 81 × 65,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao, 82/25

© Museo de Bellas Artes de Bilbao



Sargentéhoz hasonló európai karriert tudhatott magáénak Mary Stevenson Cassatt, a korszak legismertebb amerikai festőnője. A pennsylvaniai vagyonos bankár-bróker család gyermeke már odahaza is képző-

művészetet tanult, és végül apja tanácsára költözött Párizsba 1866-ban, hogy művészeti tanulmányokat folytathasson. A hagyományos köröket letudva (Louvre, Szalon-kiállítások) korán kapcsolatba került

az impresszionistákkal, különösen Degas és Pissarro képei gyakoroltak maradandó hatást művészetére. Degas-val hosszú évtizedeken át tartó, gyengéd, baráti kapcsolatot ápolott és kölcsönösen nagyra tartották egymás művészetét. A jómódú Cassatt komoly impresszionista gyűjteménnyel rendelkezett, csak Degas-tól több mint száz mű volt a birtokában. Degas és Berthe Morisot invitálta meg az 1879-es impresszionista kiállításra, de Monet is elismerte tehetségét. Cassatt Lydia nővérével élt Párizsban és sosem ment férjhez, mert a házasságot – családja legnagyobb kérésére – összeegyeztethetetlennek tartotta választott életpályájával, holott barátnője, Morisot akár az ellenkezőjéről is meggyőzhette volna (ő Eugene Manet-hoz ment férjhez, akitől lánya is született). Mary világéletében szimpatizált a szüfrazsett mozgalommal, mégis egyik legfontosabb, mondhatni fő témája az anya-gyermek kapcsolat volt, amelyet utolérhetetlen érzékenységgel ábrázolt. Pasztellszínekkel festett, pátoszmentes, bensőséges hangulatú képeit a kritika mindig „túl világosnak” találta.

Mit mondhattak akkor Whistlerről? Akinek már 1862-es *Szimfónia fehérben No. 1* festménye (szeretője, Joanna Hiffernan fehér ruhás portréja) közbeszéd tárgya lett Párizsban, míg el nem homályosította a Manet *Reggeli a szabadban*-ja keltette botrány. Whistler London–Velence–Párizs háromszögben ingázott, de világéletében amerikaiak tartotta magát. Odaát mindig is nonkonform, lázadó művésznek számított, akit nem lehetett az akadémikus keretek közé szorítani. Visszafogott, esetenként majdhogynem monokróm

© Terra Foundation for American Art



John Singer Sargent: *Dennis Miller Bunker Calcutt-ban*, 1888, olaj, vászon, 68,6 × 64,1 cm,
Terra Foundation for American Art, Chicago, Daniel J. Terra Collection, 1999.130



Childe Hassam: *Üveg ház a chicagói Kolumbusz világkiállításán*, 1893, olaj, vászon, 47 × 66,7 cm | Terra Foundation for American Art, Chicago, Daniel J. Terra Collection, 1999.130

© Terra Foundation for American Art



John Singer Sargent: *Két alvó nő csónakban a fűzfák alatt*, 1887 k., olaj, vászon, 56 × 68,6 cm | Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa

palettája és széles, lapos ecsetvonásokkal megfestett tájképeinek (látszólagos) befejezetlensége az impresszionistáknak is nagyon imponált. Bár ő maga sosem állított ki a híres tárlatokon (Degas őt is meghívta 1874-ben) és nem érdekelték az impresszionisták a polgári élet napos oldalát megörökítő témái, nagy hatással volt az utána jövő festőgenerációra, többek közt John Henry Twachtman tájképfestészetére. A *Kompozíció...*, *Harmónia...*, *Noktürn...*, *Szimfónia...* címekkel ellátott festményein (a híres „Whistler anyja” eredeti címe is *Kompozíció szürkében és feketében No. 1*, 1871) nem az ábrázolások tárgya, hanem a tónusok harmóniája a lényeges.

A már említett Tízek (Ten American Painters) közül eredetileg sokan akadémikus tanulmányokat folytattak az óhazában, többen közülük a müncheni akadémián, és csak később, hazakerülve kötelezték el magukat az új stílus mellett. 1903-tól az Old Lyme Connecticut művésztelepen már mindenki a „givernizmus” szellemében alkotott. Edmund C. Tarbell és Frank W. Benson családtagokat, barátokat festettek az amerikai vidék jellegzetes motívumaival. A New England-i házak verandáin és gyümölcsöseiben vagy a New York-i és bostoni parkokban sétáló, lebbenő ruhájú fiatal lányok már egy új amerikai nőideál megtestesítői. Childe Hassam és William Merritt Chase is európai tanulmányútjukon estek a fényfestés bűvöleté-

be (bár egyikük sem találkozott személyesen Monet-val), és hazatérve a New York, Chicago és Boston utcáin, parkjaiban zajló nagyvárosi élet megfestésére alkalmazták a modern technikát. Chase Long Islanden töltötte a nyarakat és az Atlanti-óceán partján folytatta szín- és fénytanulmányait. A Párizsból hazatért Hassam pedig a New Hampshire és Maine partjaival szemközt szigeten (Isle of Shoals) állította fel festőállványát, ahol az irodalmi és művészeti szalont működtető Celia Thaxter költőnő az amerikai impresszionizmus egyik legfontosabb kertmotívumát hozta létre, Appledorban, ebben az óceánparti, pipacsokkal, díszmákkal és mályvákkal teleültetett mini-Givernyben.

Giverny és Edinburgh után most Madridban mutatkozik be a Musée des Impressionnismes Giverny, Terra Foundation for American Art, a National Galleries of Scotland és a Museo Thyssen-Bornemisza közös kiállítása, melyen közel hatvan festmény ad átfogó képet az amerikai impresszionizmus fő képviselőinek művészetéről.

Amerikai impresszionizmus.
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid,
2015. február 1-jéig.

BUDAPEST Andrassy út 43. +36 1 413 01 74 • Régiposta utca 19. +36 1 318 76 65
Liszt Ferenc Airport – Terminal 2 – SkyCourt +36 1 296 54 22

FREYWILLE.COM | VIENNA

FREYWILLE

CLAUDE MONET
TISZTELETÉRE • GIVERNY

WINKLER Nóra

IMÁDUNK, ISABELLA!

Lehet, nem így volt, mégis az jutott eszembe, hogy olyan lehetett Isabella Stewart Gardner fényűző velencei villaként megépült múzeuma Boston közepén, mint a Gehry-féle Guggenheim ezüsthullámai Bilbaóban – elkerekedett szemmel nézhetett sok decens őslakos: hogyan került ide, az űrből jött ez a ház?

Valóban, még ma is van valami szürreális abban, ahogy a klasszikus vöröstéglás házzal teli város parkjában egyszer csak a díszes kis tizenötödik századi palazzo elé ér az ember. Az 1902-es épülethez pár éve Renzo Piano tervezett modern üvegszárnyat. Belépve kezdhethük a kertet, amibe az évszakok változásai szerint

aktuális virágágásokat és kompozíciókat telepítenek, de nagyon visszafogottan, így megmarad nyugodt, meditatív területként, kedves padokkal és régi fakkal. A múzeum sok vitát vált ki tudományos szakmai körökben, mert a termek és tárlók elrendezése vállaltan szubjektív, és a korszakok, műfajok szigorú tagolása

helyett a személyes társítás dominál. Én igencsak ünneplem, hogy színek, motívumok vezetnek egyik tárgyról a másikra, mert feltételezhetően emiatt is kerültek a kollekcióba, hogy Isabella fejében összekapcsolódtak a német oltárdíszek az indiai tállakkal, a francia kárpitok a marokói csempékkel. Értelemszerűen persze



Fedett belső udvar a kerttel



Fent: A múzeum Renzo Piano tervezte új szárnya esti fényben
Lent: A Gótikus terem a 16. századi flamand kárpitokkal

© Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

© Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

© Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

komoly blokkokban találjuk a tematikus anyagokat, de ezektől a finom játékoktól, váratlan egymás mellé helyezésektől őrizte meg az anyag alapítójának személyét. A termekben tilos fényképezni, ellenben annyira felkészült teremőrök válaszolnak a kérdésekre, mintha mind távoli családtagként mesélnének Isabella néni választott kedvenceiről. A ház, bármilyen banálisan hangzik, a művészet szeretetéről szól. Elvben minden múzeum, de itt a már említett és végrendeletben rögzített minden-marad-a-helyén személyesség, a tudni akarás, kíváncsiság, szenvedély különösen erősen érezhető. Mielőtt elérnénk a termekig, egy nappali jellegű tér fogad, színes kanapékkal, fotelekkel és egy teljes falat megtöltő könyvespolccal, tele művészeti albumokkal és magazinokkal. Órákig el lehet itt ücsörögni, hozzáolvasni a látottakhoz vagy csak bámulni a kertet. Étterem és kávézó is van, szintén az épp vörös és sárga koronájú fákra néző üveg-falakkal. Egy férfi éppen anyukáját hozta el ebédelni, és mindenki odasereglett, amikor a pincérek, akik a süteményeket tálták asztalukra, csodás minikonzertet énekeltek a kilencvenedik születésnapját ünneplő, megilletődött néninek. Volt sírás-rívás-tapsolás, azt mondhatom.

És visszatérve a nyitókérdéshez, az úrból jött-e a ház?, bizonyos szempontból igen, abból az úrból és fájdalomból, amit Isabella két éves korában, tüdőbajban meghalt kisfia hagyott maga után. Orvosai kifejezett tanácsára kezdett még a korábbi-nál is sokkal többet utazni és ezekről az utakról minél több műtárggyal hazatérni. Maga a gyűjtés nem ekkortól kezdte érdekelni a New Yorkban, 1840-ben, írországi textil és bányászati befektetésekből megvagyonosodott családba született Isabellát. Ő volt a legidősebb gyerek a négyből és az egyetlen, aki megérte a felnőttkort, szülei örült szeretettel csüngtek rajta. Magántanárok jártak hozzá, magániskolában tanult New Yorkban, majd tizenhat évesen Párizsba küldték, hogy ami rés még maradt e tudáson, ott befoltozódjék. Ebben a két évben szüleivel gyakran utazott Olaszországba, ahol valami olyasmi örvényszerű élmény történhetett vele, mint Mihállyal az *Utas és holdvilág*ban, letaglózták a reneszánsz, az építész, a művészet korábban nem tapasztalt sűrűsége. Ezeknek az utaknak feltételezhetően komoly szerepük volt



© Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

John Singer Sargent: *Isabella Stewart Gardner portréja*, 1888, olaj, vászon

John Singer Sargent: *El Jaleo*, 1882, olaj, vászon

a múzeum létrejöttében. Egy barátnője visszaemlékezéséből tudjuk, Isabella azt mondta, ha majd egyszer úgy örököl, hogy maga döntheti el, mit kezdjen vele, olyan házat szeretne, amelyet Milánóban látott, telis-tele festményekkel és műtárgyakkal,

hogy az emberek jöhessenek és élvezzék. Hogy miért izgatta a múzeum létrehozása, átadásakor így válaszolt egy újságírónak. „Fiatal ország vagyunk, nemigen volt módunk gyönyörű tárgyakat, képeket, műveket látni. Rájöttem, a legnagyobb hiányt a művészet terén szenvedjük. Úgyhogy, ha lehet, erre tenném fel az életem.”

Visszatérve Európából hozzámert párizsi iskolatársa, Julia Gardner bátyjához, John L. Jackhez. A Gardnerék impresszív vagyonát tengeri kereskedelem, vasúti befektetések, bányák, malmok adták. New Yorkban esküdtek és Bostonba költöztek, egy elegáns vöröstégls házba a város új és divatos negyedébe, Back Bay-be, a ház Isabella apjának nászajándéka volt. Három év múlva született meg fiuk, Jackie, akit tüdőbajban vesztettek el, ezt később több vetélés követte, majd az orvosi tanács, miszerint a letargiába esett Isabellának erőteljes környezetváltozásra van szüksége.

A Gardner házaspár utazásai skandináv, orosz, olasz és francia tájakra valóban jót tettek, a fiatal nő energikus természete és életigenlése visszatért. Úgyhogy megtartották e szokásukat, és Isabella útinaplói szerint Egyiptom, Núbia, Palesztina következett, tobzódtak az idegen kultúrák, sajátos helyi képzőművészet és építészet élvezetében, megnézték Athént, voltak

Bécsben, Nürnbergben és Münchenben. Boston decens, viktoriánus közegében Isabella feltűnő, megosztó jelenség volt, különöc, eredeti nő, aki izgalmas emberek társaságát kereste.

Vonzotta az intellektuális, művészeti elit, köreibbe tartozott a nőjogi aktivista és költő Julia Ward Howe, Sarah Orne Jewett író, aki sose ment férjhez és egy fiatalon megözvegyült irodalmárnővel élt és olvasott élete végéig. Henry James, aki bevallottan Isabelláról mintázta leghíresebb regénye, a *Portrait of a Lady* főhősnőjét, Isabel Archer. John Singer Sargent, az amerikai impresszionizmus fő alakja – cikkünk a 30. oldalon –, akinek Isabella húsz éven át biztosított műtermet a múzeumban és gyakorlatilag megalapozta a festő karrierjét, William James pszichológus, de Whistler is. A különös-fantasztikus novelláíró, F. Marion Crawford, aki elhívta a híres Harvard-professzor, Charles Eliot Norton előadásaira, melynek hatására könyvritkaságokat és kéziratokat kezdett gyűjteni.

Szalonesteket, felolvasásokat, vacsorákat rendezett, meghívott előadói inspiráció hatására pedig újabb utazásokra indultak Japánba, Kínába és Indiába. 1884-ben ismét Velencébe látogattak, ahol Isabella nemcsak új művészeket ismert meg, de rájuk hallgatva további műtárgyvásárlásokba kezdett. Évtizedes barátsága a reneszánsz-

©Isabella Stewart Gardner Museum, Boston



Isabella Stewart Gardner portréja, 1888



John Singer Sargent a Gótikus teremben fest, 1903

©Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

szakértő Bernard Berensonnal tanácsadói minőségbe váltott, és az általa hitelesnek minősített festmények elkezdtek áramolni a fenséges művekkel addigra már szépen telerakott otthonba. Amikor Isabella megvásárolt egy 1629-es Rembrandt-önarcképet, világossá vált, ideje lenne csinálni egy rendes múzeumot.

Boston napfényes, csodásan kialakított parkja, a Fenway lett a helyszín, és eldöntötték, olyasmi velencei palotát szeretnének, amilyenekben olyan sokszor voltak, nagy szalonokkal, grandiózus belső kerttel, intim lakterekkel. 1898 decemberében azonban Jack Gardner szívinfarktust kapott és azonnal meghalt. Isabella a váratlan csapást feldolgozandó teljes lényével belevetette magát az építkezésbe, létrákra mászva ellenőrizte minden részletet, falfestékek színét egyeztetette, részt vett a tárlók kialakításában és a kert tervezésében. 1903. január 1-jén zárt körű megnyitópartira hívta vendégeit, a koncertet a Bostoni Szimfonikus Zenekar adta. Egy hónappal később a közönség előtt is megnyílt a ház, benne több mint 2500 műtárgy, rajzok, nyomatok, bútorok, üvegtárgyak, festmények, könyvek, kéziratok és kerámiák a világ minden szegletéből.

Isabella mindeközben a kor társasági és pletykalapjainak kedvenc témaadója volt, pedig voltaképp nem csinált semmi különösét, csak igyekezett olyan emberekkel időzni, akik nem untatták, határozott ízlése volt és függetlenítette magát a társadalmi elvárások, illemtörvényszabályoktól. Mondjuk az kétségteljesen erős lehetett, amikor 1912-ben a Bostoni Szimfonikusok szuperformális koncertjére fehér fejpánttal érkezett, melyet a város azóta is imádott baseballcsapatához intézett „Oh, you Red Sox” sikoly díszített, mert legyőzték a nagy rivális New York Giantset. Beszámolók szerint ez szinte pánikot okozott, de hát csak élte a terem zsivaja és kezdődhetett a zene.

És a zene szólt is, egészen 1919-ig, az első sztrókiig, ami részlegesen lebénította, de visszafogott társasági életet, barátok látogatását még lehetővé tette. 1924-ben halt meg. Egyrészt gyűjteménye és a múzeum révén él tovább, de olyan imádni való, mű-

John Singer Sargent: Mrs. Gardner fehérben, 1922, akvarell, papír



© Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

zeumi gyakorlattól idegen döntések is örzik öntörvényű karakterét, mint hogy az Isabella nevű látogatók ingyen léphetnek be, sőt évente rendeznek nekik Calling All Isabellas óriáspartit, és aki Red Sox-rajongói öltözékben jön, kap húsz százalékos kedvezményt. Folytatják támogatási politikáját is, melynek a Szimfonikusok, a helyi állatkert, kórházak, irodalmi társaságok, gyerekvédelmi alapítványok, fogyatékosokat segítő szervezetek, állatvédők a kedvezményezettjei. Szerencsére nem érte meg, amikor 1990 márciusában rendőröknek öltözött betörők megkötözték a személyzetet és elraboltak tizenhárom művet, ötszázmillió dollár értékben. Az eltűnt Degas- és Rembrandt-képekről azóta sincs sok hír, nemrég jutottak el

oda, hogy azonosítsák a feltételezett elkövetőket – ők az egyetlenek e földön, akik bármit is alakítottak a múzeum eredeti elrendezésén. Ahova belépve, a központi bejáratnál Isabella ars poeticája fogadja a látogatót, „C'est mon plaisir”, vagyis örömmre szolgál. A mienkre is.

A cikk megszületését támogatta:



RICHTER GEDEON


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



Új helyen a
pistolpetebags
műhelye!

Közös tervezés,
táska átvétel,
aktuális készlet,
alapanyagok

Minden látogatót,
megrendelőt
szeretettel várok!
Jelezd ha érkezel:
info@pistolpetebags.
com

Helyszín:
Blup! emelete
1066, Bp.
Dessewffy u. 41



EMLÉKEZÉS PROJEKT KIÁLLÍTÁS

a Tranzit Art
Caféban

dec. 1-től jan 12-ig

Az *Emlékezés Projekt* egy egyedülálló multimédiás kiállítás, amely egy Holokauszt-túlélő elvesztett öccséről szóló lebilincselő történetet mutat be a lánya által, az elvesztett fiúról festett portrék kíséretében.



A projekt célja bemutatni a Holokauszt áldozatait, túlélőit és életmentőket, valamint támogatni a rájuk való megemlékezést.

A kiállításon megtekinthetők a képek, lesz filmvetítés és workshop, ahol gyerekek is festhetnek.

Cím: Budapest, XI. ker.,
Bukarest és Ulászló utca sarok





BÁV AKADEÉMIA

ANNO 1773

INTENZÍV ÉKSZERBECSÜS TANFOLYAM A BÁV BECSÜS AKADEMIÁN

PIACKÉPES TUDÁS A BIZTOS JÖVŐ ALAPJA!

2015. január 24-én 4 hónapos, 250 órás intenzív ékszerbecsüs tanfolyamot indítunk.
Oktatási napok: **szombat–vasárnap, 10–18 óráig** | **Beiratkozás: 2015. január 15-ig**
Részletes tájékoztató: www.bavakademia.hu | akademia@bav.hu | Telefon: Szabó Krisztina, kommunikációs és oktatási menedzser +36-20 298 2799 | Tanfolyam díja: 330 000 Ft | **RÉSZLETFIZETÉSI LEHETŐSÉGET BIZTOSÍTUNK**



A BÁV ÉKSZER AKADEÉMIA meghívja egynapos tanfolyamára:

A divatos nő ékszerei

Az Ékszer Akadémia tematikája: egy kis ékszertörténet, értékálló márkák: Cartier, Bulgari, Tiffany stb., a csodálatos brill, a természetes gyöngy, tanácsok az ékszerkollekció építéséhez, otthoni ékszerápolás.

EXKLUZÍV KÖRNYEZET, ÉRDEKES ELŐADÁSOK, NÉLKÜLÖZHETETLEN TUDÁS! **Időpont:** 2015. január 31. 10–15 óráig, 13–13.30-ig ebédszünet
Helyszín: Rózsavölgyi Szalon (1052 Budapest, Szervita tér 5.) • Az egynapos tanfolyam ára: 17 500 Ft • **További információ:** www.bav.hu/ekszerakademia
Jelentkezés: Koncz Erika • koncz.erika@bav.hu • ☎ +36 30 311 0022



©Fotó: Józsa Dénes © Szépművészeti Múzeum

Hendrick Avercamp: *Téli táj korcsolyázókkal*, 1610–1615 k., Budapest, Szépművészeti Múzeum

A téli tájak legjelentősebb 17. sz.-i festője Avercamp, aki sok festményén (bár tondón nagyon ritkán) örökítette meg, hogyan alkalmazkodtak a hollandok a „kis jégkorszak”, a 16–17. század fordulójának szélsőségesen hideg teleihez. A csatornák hosszú, tükörsimára fagyott jegén csónak helyett ló vontatta szánnal, fakutyával vagy egyszerűen korcsolyával közlekedtek. Öregek és fiatalok, parasztok és polgárok egyaránt örömeiket lelték a jeges játékokban, például a jégkorong ősének számító *kolf*-ban. A kép előterében kosarat cipelő, szakállas, szörmekucsmás öregember Avercamp több képén is feltűnik. Egy korábbra visszanyúló képi hagyományt követve, mely az évszakokat az emberi élet különböző fázisainak felelteti meg (lásd Arcimboldo híres *Évszakok* sorozatát), őt a Tél allegorikus ábrázolásának tekinthetjük.

Bédekkerünk a kiállításához. Szó esik benne a világ legszebb csendéletéről, egy rendkívül jól teljesítő kacsáról, festőnőkről, egy festő kocsmájáról, Rembrandt tanulóéveiről, és azt is megtudhatjuk, mely művek jártak már régebben is Budapesten, a híres gyűjtő, Nemes Marcell jóvoltából.

REMBRANDT ÉS EGYEBEK:

A 17. SZÁZADI HOLLAND FESTÉSZET REMEKMŰVEI

A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUMBAN

NÉMETH István

„Kétségtelen, hogy egyetlen ország sincs a világon, ahol ilyen sok és ilyen kitűnő kép volna” – írta 1651-ben Leidenben megjelent (s később még számos kiadást megért) *Les Délices de la Hollande* című művében a francia származású, Hollandiába települt professzor, Jean-Nicolas de Parival.¹ De korántsem csak a kortársak vélekedtek így. Mint ahogy többek között a jeles 20. századi művészettörténész, Edouard Plietzsch is megállapította, „a 17. századi holland festészet létrejött a kultúrtörténet egyik legjelentősebb, s egyúttal egyik legrejtélyesebb eseménye”². Nos, akik megtekintik a Szépművészeti Múzeum 2015. február közepéig látogatható *Rembrandt és a holland aranyévszázad festészete* című nagyszabású kiállítását, azok számára feltehetően rögtön világossá válik, hogy ezek a 17. századi mesterek mivel is vívták ki a kortársak és az utókor csodálatát.

Nem véletlen, hogy éppen Rembrandt (teljes nevén: Rembrandt Harmensz. van Rijn) művei kerültek a tárlat középpontjába, hiszen Frans Hals és Vermeer mellett kétségtelenül ő tekinthető a legismertebb és legjelentősebb 17. századi holland festőnek, akinek a neve – legalábbis a 19. század derekától – elválaszthatatlanul összefonódott Hollandia fogalmával. Csupán tőle nem kevesebb, mint húsz alkotás szerepel a budapesti kiállításon, köztük olyan első-



©Fotó: Józsa Dénes © Szépművészeti Múzeum

Rembrandt műhelye, valószínűleg Govaert Flinck és Gerrit Dou: *Példázat a kincsrejtőről*, 1635 k., olaj, tölgyfa, 70,5 × 90 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest

Az irgalmas samaritánus vagy a tékozló fiú történetével ellentétben, Jézus Máté evangéliumában olvasható, kincsrejtőről szóló példabeszéde [Mát 13.44] ritkán tűnik fel a kor bibliai témájú festményein. A szó szerint képre vitt tanítás: „hasznos a mennyek országa a szántóföldön elrejtett kincshez...”, melynek elnyeréséhez a hívőnek a világi vagy von csábításáról is le kell mondania, minden bizonnyal legalább két kéz munkája, amit a csendélet és a tájképi rész közti átmenet hiánya is jelez. A fénylő kincsek megfestését Gerrit Dou-nak, míg a tájképi részleteket Govaert Flincknek tulajdonítják, aki már tanítványként tehetséges tájképfestőnek bizonyult Rembrandt műhelyében.



Jan Steen: *Bordélyjelenet*, 1668 k., olaj, tölgyfa, 61,6 × 48 cm, Szépművészeti Múzeum
A képen egy könnyűvérű nőszemély invitálja pohárköszöntőre a nézőt. Hogy könnyűvérű, azt nemcsak a korban egyértelmű jelzésnek számító vörös papucsba bújtatott lába és a mellette szunyókáló öleb jelzi, hanem a lábmelegítőül szolgáló apró szobakályha is. A paraszat őrző kis dobozt egy 17. századi emblémagyűjtemény „a hölgyek kis kedvencének” nevezi, melyhez képest a férfi is csak legjobb esetben második helyen jöhet szóba. A levélen olvasható szótöredékekből kiderül, hogy Steen bordélyjelenete [háttérben a kerítőnővel és az előre fizető vendéggel] Betsabé és az iránta bűnös vágyra gerjedő Dávid király történetét helyezi kortárs környezetbe. A mennyezetről alácsüngő csillogó üveggömb mint mindent látó szemként felfogható tükör, az élet és a szépség mulandóságára figyelmeztető vanitas-szimbólum.

rangú festmények is – mint például a Jézus sírbatételét ábrázoló glasgow-i olajvázlat, az 1640-ben készült *Önarckép* a londoni National Gallery gyűjteményéből vagy a stockholmi Nationalmuseumból kölcsönzött *Lány az ablakban* – melyek vitathatatlanul a mester főművei közé tartoznak. Szokatlan témaválasztása, s drámai effektusai miatt szintén külön figyelmet érdemel Rembrandt egyik korai, 1628 táján festett műve, a *Jelenet enteriőr-*

ben (Dublin, National Gallery of Ireland), akárcsak az 1635-ben készült nagyméretű *Minerva* (New York, Leiden Collection), mely az 1920-as évek végén kimutathatóan a legendás hírvagy magyar műgyűjtő, Jánosalmi Nemes Marcell birtokában volt. (De láthatjuk itt Abraham van Beijeren 1654-ben festett pompás csendéletét is az egykori Nemes-gyűjteményből.)

Meg kell jegyeznünk azonban, hogy egyik-másik darabja miatt az összességé-

ben pazar válogatásra is igaz az a megállapítás, hogy kevesebb talán több lett volna. A Rembrandt legkorábbi ismert műveként számon tartott, 1624 tájára datált *Szemüvegárus* (Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal) például – mely eredetileg egy, az öt érzéket ábrázoló sorozat részét képezte –, megítélésem szerint igencsak illúzióromboló, s legfeljebb annyit árul el a mesterről, hogy nem volt csodagyerek, zseniális képességei csak később, többéves megfeszített munka és állandó kísérletezés eredményeként kerültek felszínre az 1620-as évek vége felé, amikor már Constantijn Huygens, Frederik Hendrik helytartó titkára is felfigyelt a tehetségére.

Kétségtelenül szenzációnak számít, hogy Johannes Vermeer van Delft nem egészen negyven festményt számláló életművéből hármat is sikerült megszerezni a budapesti tárlatra. Ezek közül kettő, *A geográfus* (Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut) és *Az asztronómus* (Párizs, Musée du Louvre) tényleg meggyőzően bizonyítják, hogy a *delfti szfinx*ként is emlegetett festő valóban kora legkiválóbb holland mesterei közé tartozott. Az 1670–72 táján, feltehetően katolikus megrendelő számára készített harmadik kép, *A katolikus hit allegóriája* (New York, The Metropolitan Museum of Art) viszont – talán témaválasztásából adódóan, vagy mert túlságosan is próbál igazodni a Cesare Ripa *Iconológia* című művében olvasható leíráshoz – meglehetősen teátrális, száraz és unalomgerjesztő. Bár a festő itt is a rá jellemző kifinomult modorban dolgozta ki a kép minden egyes részletét, a legvonzóbb látványt ezúttal a baloldalt az előtérben látható, félrehúzott függöny nyújtja.

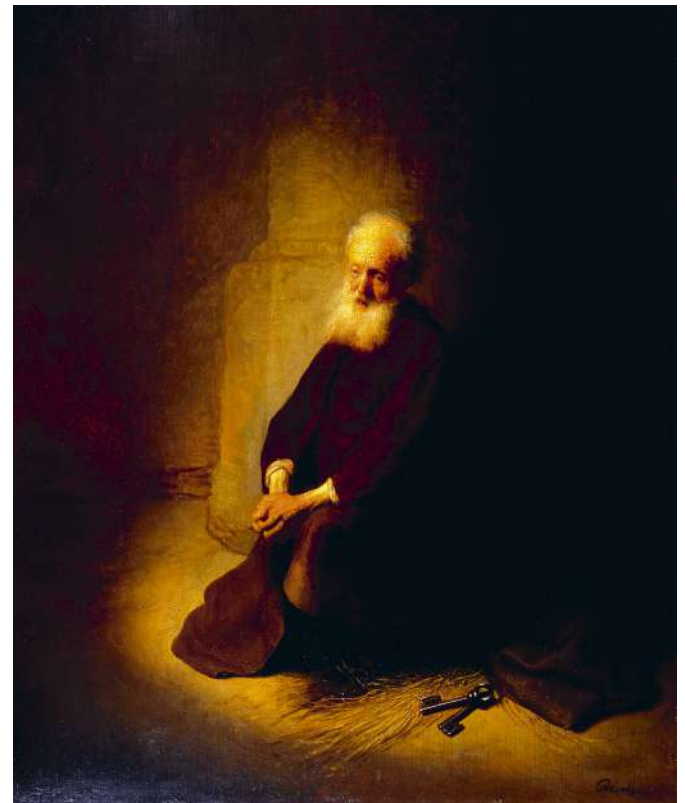
A legnagyobb művészeknek is lehettek persze gyengébb művei, mint ahogy a nagyközönség által kevésbé ismert alkotók is tudtak esetenként egészen kiváló képeket festeni. Mindez különösen érvényes a 17. századi holland „kismesterekre”, akik többnyire egy-egy műfajra vagy ábrázolástípusra specializálódva alkották bravúros technikával megfestett, a valóság látszatát keltő műveiket. Ez a lenyűgöző mesterségbeli tudás a garancia arra, hogy ha a budapesti tárlaton műveikkel szereplő minden holland festő nevét talán nem is, néhányukét biztosan örökre meg fogják jegyezni a látogatók. A rendkívül gazdag kiállítási anyagból, a már említetteken túl, itt csupán néhány, kvalitása, témaválasztása vagy alkotója miatt mindenképpen figyelmet érdemlő képet szeretnék külön is kiemelni.

Mint köztudott, Rembrandt nem csupán elsőrangú festő, hanem kiváló tanítómester is volt, akinek leideni, majd amszterdami műhelyében egész sor tanítvány dolgozott rövidebb-hosszabb ideig. Többek közöttük idővel igen keresett festővé váltak Hollandiában, sőt egyes tanítványok korabeli hírneve, anyagi megbecsülése még Rembrandtét is túlszárnyalta. Ezek közé tartozott Ferdinand Bol vagy Govaert Flinck is, nem is beszélve a leideni finomfestők iskolájának az alapítójaként számon tartott Gerrit Dou-ról, akinek aprólékos gonddal megfestett zsánerképeiért egyes kortársak olykor vagyonekat – Vermeer akkori festményárainak akár a tízszeresét – is hajlandóak voltak kifizetni. Az említett mesterek mindegyikétől látható egy-két alkotás a Szépművészeti Múzeum szóban forgó kiállításán, Gerrit Dou festményei közül még ennél is több, köztük a festő egyik legismertebb műve, az 1652-ben készült *Kuruzsló* (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen).

Valószínűleg a tárlatlátogatók egyik kedvencévé válnak majd az ugyancsak Rembrandt tanítványai közé tartozó festő és teoretikus, Samuel van Hoogstraten szemet becsapóan eredetinek ható úgynevezett trompe l'oeil képei, az 1653-ban készült *Ablakon kitekintő férfi* (Bécs, Kunsthistorisches Museum) vagy az 1660-as évek második felére datált *Irattartó fal* (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle), melyen a különféle tárgyak között már az az aranymedál is feltűnik, melyet a festő bécsi látogatása során kapott III. Ferdinánd császártól, az uralkodó csodálata és megbecsülése jeléül. A dordrechti fes-

tőcsaládból származó Benjamin Gerritsz. Cuyp egy igen kvalitásos, kisméretű képe, a Kremer-gyűjteményből származó *Tollát metsző keleti tudós* ugyanakkor önmagában is jól érzékelteti a kiállításon, hogy Rembrandt művészetének hatása korántsem csak tanítványai szűkebb körére korlátozódott.

Hoogstraten említett művei mellett, ugyancsak trompe l'oeil-szerű illuzionizmusával hívja fel magára a figyelmet az elsősorban dekoratív madárképeiről ismert Melchior d'Hondecoeter *Halott madarak és vadászfelszerelés fülkében* című festménye. Ha már a kiállításon szereplő kiváló csendéleteknél tartunk, feltétlenül érdemes megemlíteni Willem Kalf 1662-ben készült *Csendélet Nautilus kehellyel* című alkotását (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), melyet egyesek a világ legszebb csendéletének neveztek, akárcsak a korszak legünnepeltebb virágfestői között számon tartott festőnő, Rachel Ruysch 1680-as évek első felére datált, budapesti magángyűjteményből kölcsönzött *Virágcsokor vázában* című művét. Egy talán kevésbé ismert, de szintén igen tehetséges másik női festőtől, Judith Leyster-től is láthatunk egy remek képet a tárlaton. A *Furulyázó fiú* (Stockholm, Nationalmuseum) nem csupán témaválasztásában, de festésmódját, stílári sajátosságait tekintve is feltűnő rokonságot mutat a kiállításon mellette látható művel, Frans Hals két éneklő fiút ábrázoló, s a caravaggisták hatásáról árulkodó képével (Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister). Tény – s ezt a szóban forgó festmény is jól érzékelteti –, hogy Judith Leyster talán mindenkinél jobban magáé-



Rembrandt Harmenszoon van Rijn: *Bűnbánó Szent Péter*, 1631
Jerusalem, Israel Museum

vá tudta tenni Frans Hals stílusát és oldott ecsetkezelését, olyannyira, hogy halála után egyes képeit a nála jóval ismertebb mester alkotásaiként árverezték el a műkereskedelemben.

Vitathatatlanul a tárlat legvonzóbb alkotásai közé tartozik Michael Sweerts 1660 tájára datált *Fiú turbánnal* című képe (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), akárcsak a festő ugyanitt látható másik

Az ablakon kitekintő férfi mint cím eléggé semleges. Annyi tudható, hogy Hoogstraten III. Ferdinánd megrendelésére festette a képet, amely a bécsi udvari hagyomány szerint a híres cseh rabbit, Yom-Tov Lipmann Hellert ábrázolja, akinek a korábbi császár megígérte, hogy Bécsben is kijelölnek olyan területet, ahová letelepedhetnek zsidók. Később azonban arra való hivatkozással, hogy a rabbi gyalázza a keresztény hitet, visszavonta az ígértét, a rabbit bezárták és csak hatalmas váltságdíjért szabadulhattott ki. Minthogy akkoriban is változatos módjai voltak a megszégyenítő büntetésnek, itt sem egy bámészkodó alakot

látunk (mint azt a cím sugallja), hanem egy kalodaszerű ablakba kényszerített fejet, amit az utca népe megköpködhetett. A meggyötört tekintet legalábbis erről árulkodik. Természetesen fontos lenne tudnunk, hogy a császári képtár nyilvántartásában hogyan szerepelt a kép, hogy III. Ferdinánd, aki egyébként vallásbékét teremtett, hogyan viszonyult a zsidókhoz, hogy a festő, aki az illuzionista festésmód mestere volt, a megrendelés szerint vagy saját érzésből festett-e egy ennyire együttérzést keltő arcot stb., stb. Az *ablakon kitekintő férfi* cím mindenestre eufemizmusnak tűnik.

tt.



© Fotó: Erik Cornelius © Stockholm Nationalmuseum



Jan Davidsz. de Heem: Virágcsendélet gyümölcsöstállal és osztrigákkal, 1665–72 körül, olaj, vászon, 72,8 × 67,8 cm | Stockholm Nationalmuseum

Jan Davidsz. de Heem elődeihez képest már szabadabb, aszimmetrikus és nagyon dekoratív virágkompozíciókat festett. A hagyományosan fekete háttér előtt szinte tapinthatóan elevenek, életerőt sugároznak a tudományos alaposággal megfestett modellek, melyek között a 17. századi Hollandiában újdonságnak számító tulipán, szegfű, labdarózsa is megjelenik. A műfaj a hollandok híres virágszeretetének, különösen a ritka tulipánfajták iránti szenvedélyes vonzódásnak köszönhetette óriási népszerűségét. Heem festményén is központi helyet kap a híres piros-fehér cirmos Semper Augustus, amelynek egyetlen hagymájáért csatornaparti házat lehetett venni Amszterdamban a tulipománia csúcspontján, az 1630-as években. Ezen a képen is vanitas-szimbólumok sora [kagyló, búzakarász, kibomló bazsarózsa, pipacs] figyelmeztet az emberi élet törékeny, mulandó voltára, a narancs pedig az Orániai-házra és II. Vilmosra utal, aki 1672-ben lett Hollandia helytartója.

műve, a Kremer-gyűjteményből kölcsönzött *Fiatal szolgálólány*, melyet kimagasló kvalitása és bensőséges hangvétele miatt gyakran Vermeer *Leány gyöngy fülbevalóval* című világhírű festményéhez szoktak hasonlítani. Őszintén szólva, nekem ez a két kép kicsit kakukktojásnak (bár kétségtelenül ritka szép kakukktojásnak) tűnik a kiállításon. A brüsszeli születésű, majd később hosszabb ideig Itáliában tevékenykedő festő ugyanis, bár a tárlaton szereplő képeinek feltételezett készülése idején, 1660–61 táján rövid ideig valóban

Amszterdamban időzött, ettől még nem tekinthető holland festőnek.

A kiállításon látható műalkotások toplistáján szintén előkelő hely illeti meg a Berckheyde fivérek amszterdami tőzsde épületét, illetve a Dam teret megörökítő városlátványképeit, melyeken szinte megelevenedni látszik előttünk a 17. századi Hollandia, illetve Amszterdam mindennapi élete. Az elsőként említett mű a rotterdami Museum Boijmans Van Beuningen, míg a második az amszterdami Amsterdam Museum gyűjteményéből érkezett

a budapesti kiállításra. A tárlat utolsó, tájképeket bemutató termében kapott helyet az egyébként szintén elsősorban tájképfestőként ismert Aelbert Cuyp egy szokatlan, a maga nemében ugyanakkor szenzációs műve, *A húszéves Sijtghen kacsa portréja* (Dordrecht, Dordrechts Museum). Mint ahogy a képen olvasható feliratból kiderül, e rendhagyó „portré” annak köszönhetette létrejöttét, hogy „modellje” a kacsák átlagéletkorához képest kivételesen hosszú kort élt meg, ráadásul igen erényes és szorgos jószág volt, s legalább száz tojást tojt évente.

Érdeemes kiemelni, hogy a nagyszabású holland kiállításon szereplő festmények közel egynegyede a Szépművészeti Múzeum saját gyűjteményéből származik. Mondhatni az egész tárlat ezek köré épült, azzal a céllal, hogy a nemzetközi összehasonlításban is igen jelentősnek számító budapesti kollekció fő darabjait ezúttal tágabb kontextusba helyezve, ismert külföldi múzeumok és magángyűjtemények anyagával kiegészítve mutathassák be a nagyközönségnek. Megállapíthatjuk, hogy a Régi Képtár itt bemutatott 17. századi holland festményei – köztük olyan elsőrangú művek, mint Bartholomeus van Bassen és Pieter Saenredam templombelsői, Frans Hals *Férfiképmása*, Nicolaes Maes portréi Jacob Trip dordrechti kereskedőről és feleségéről, Pieter Claesz. és Willem Claesz. Heda csendéletei, Karel Du Jardin olaszos szépségű alkotása, a *Tóbiás az angyallal és a hallal*, Aelbert Cuyp *Tehenek a folyóparton* című festménye vagy Salomon van Ruysdael korai tájképe, az *Eső után* – nyugodtan felvehetik a versenyt a legtöbb külföldről kölcsönzött műalkotással. (A Szépművészeti Múzeum holland festménykollekciójának gazdagságát egyébként mi sem érzékelteti jobban, mint az, hogy ha valaki felmegy a második emeleti állandó kiállításba, a termeket járva első látásra szinte fel sem tűnik, hogy negyven festményt a szóban forgó tárlat idejére, átmenetileg kiemelték az anyagból.)

A budapesti kiállítás legjelentősebb kölcsönző partnerei egyébként az amszterdami Rijksmuseum, a stockholmi Nationalmuseum és az elsősorban 17. századi holland mesterek alkotásait tartalmazó, George és Ilone Kremer által létrehozott Kremer-Collection voltak, de igen jelentős darabok érkeztek egyéb európai és

amerikai gyűjteményekből is. A tárlaton ezek mellett még néhány hazai köz- és magángyűjteményből származó mű is helyet kapott. Különösen nagy öröm a budapesti kiállításon viszontlátni az utrechti caravaggisták körébe tartozó Hendrick ter Brugghen 1623-ban festett kiváló alkotását, a *Pipára gyűjtő fiút*, melyet a Dobó István Vármúzeumban található Egri Képtártól kapott kölcsön a Szépművészeti Múzeum. A holland kiállítás pazar festészeti anyagát az Országos Széchényi Könyvtárból érkezett korabeli térképek, ég- és földgömbök, illetve az Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből származó értékes bútorok, ötvöstárgyak és Jacob II de Gheyn metszetei nyomán készült falicsempék egészítik ki.

• • •

Mindezek után szólnunk kell a nagyszabású tárlathoz méltóan, küllemében és tartalmában egyaránt igen igényes, nem kevesebb, mint hatszáz oldal terjedelmű katalógusról. A kötet első részében öt – részben hazai, részben külföldi szerzők által írt – hosszabb lélegzetű tanulmány kapott helyet. Bitskey István *Németalföld és Magyarország a kora újkorban* című bevezető tanulmánya a két terület között a 16–17. század folyamán egyre szorosabbá váló történelmi és kulturális kapcsolatokról nyújt áttekintést. A kiváló Rembrandt-szakértő, Gary Schwartz által írt második tanulmány a holland festőóriás utóéletével ismereti meg az olvasót a 18. század végétől egészen a Rembrandt festői életművének megtisztításában (vagy éppen kiherelésében?) az utóbbi évtizedek során meghatározó szerepet játszó Rembrandt Research Project tevékenységéig.³ A *festett színpadtól a színpadra vitt festményig* című harmadik tanulmány szerzője, Rényi András a rá jellemző alaposággal elemzi Rembrandt egyes korai festményeit, köztük a budapesti kiállításon is látható, 1628 táján készült *Jelenet enteriőrben* (*La main chaude*) című képet, rámutatva ezen művek festői narrációjának, dramaturgiájának lényeges sajátosságaira.

Még a holland ikonológiai iskola vezéralakja, Eddy de Jongh is hajlandó volt egy tanulmányt írni a budapesti kiállítás katalógusába. Őszintén szólva, ez az *Ahol a kimondottnál fontosabb a kimondatlan* című írás, a szerző számos korábbi, kiváló publikációjával ellentétben (legalábbis számomra) nem kis csalódást okozott. Lényegében semmi igazán új dolgot nem tartalmaz, s szinte másról sem szól, mint az önsajnálatról, az öngigazolásról s a sértődött értetlenkedésről, hogy az 1980-as évek elejétől, Svetlana Alpers, majd később mások is, miért támadták, illetve kritizálták egyes állításait, vagy általánosabban, az általa alkalmazott „emblematis” interpretációs módszert.⁴ Már lényegesen több újdonságot, illetve érdekességet tartalmaz Tátrai Júlia *Rembrandt és kora – magyar szemmel* című tanulmánya, mely jó áttekintést nyújt a németalföldi, s ezen belül is a 17. századi holland festmények magyarországi



Willem Claesz. Heda: *Csendélet sonkával, Nautilus kehellyel és ezüstkancsóval*, 1654, olaj, vászon, 105 × 146,5 cm
Szépművészeti Múzeum, Budapest

gyűjtéstörténetéről. Érdemes megjegyezni, hogy a tanulmányban említett egyik festmény, Gabriel Metsu – a 20. század elején még Kilényi Hugó királyi tanácsos gyűjteményében szereplő – műve, a *Hágár elűzése* (Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal) ugyancsak látható most Budapesten, a Szépművészeti Múzeum holland kiállításán.

A tárlaton szereplő festmények műleírásai a katalógusban is a kiállítás tematikai egységei szerint követik egymást. Minden kerettéma elé dr. Ember Ildikó, a kiállítás főrendezője, a katalógus főszerkesztője írt rövid, néhány oldalas bevezetőket. Sejtethetően szintén az ő érdeme lehet, hogy a már említett tanulmány szerzők mellett még az egyes katalógustételek megírására is a szakterület legjelentősebb külföldi szakértőit sikerült megnyerni. (A szerzők impozáns listáját többek között olyan, szakmai körökben jól ismert nevekkel találkozhatunk, mint például Pieter Biesboer, Görel Cavalli-Björkman, Quentin Buvelot, Rudi Ekkart, Jeroen Giltaij, George S. Keyes, Wouter Kloek, Walter Liedtke, Volker Manuth, Fred G. Meijer vagy éppen Arthur Weelock Jr.)

Szembetűnő ugyanakkor, hogy a kiállítás katalógusában még a Szépművészeti Múzeum saját gyűjteményéből származó festmények többségéről is ők vagy éppen más külföldi szerzők írták az ismertetőket. Nem egészen világos azonban, hogy erre miért volt szükség. Talán nem lehetett volna olyan – a Régi Képtár holland festményanyagát, illetve az egyes képek szakirodalmát legalább olyan jól (vagy akár jobban) ismerő hazai szakembereket találni, akik az egyes katalógustételeket hasonló színvonalon elkészíthették volna? A kérdés már csak azért is joggal felvetendő, mivel

a budapesti képekről a katalógusban olvasható ismertető – néhány kivételtől eltekintve – valójában nem sok olyan újdonságot tartalmaznak, melyek ne lettek volna már ismertek a témakörrel foglalkozó magyar és külföldi szerzők korábbi publikációiból.

A továbbiakban még néhány apró pontosítást, illetve rövid megjegyzést szeretnék fűzni az egyes képekkel kapcsolatban a katalógusban olvasható ismertetőkhöz. A Frans Post tájképeről (kat. 17.) Pieter Bisboer által írt katalógustételben tévesen szerepel, hogy Johann Maurits van Nassau-Siegen a Holland Kelet-indiai Társaság megbízottjaként utazott volna Brazíliába, mivel ez valójában az 1621-ben alapított Holland Nyugat-indiai Társaság felkérésére történt, s így lett ő a brazíliai holland gyarmatok kormányzója. Korántsem személyes érintettségem okán, hanem pusztán szakmai megfontolásból tenném szóvá, hogy ha már a Nicolaes Maes által Jacob Tripről és feleségéről készült budapesti portrék (kat. 25–26.) kapcsán az én nevem, illetve egyik publikációm is említésre került a katalógusban, akkor talán nem azt az 1992-ben publikált rövid ismertetőt kellett volna idézni tőlem, melyhez a holland kollégák nem egészen korrekt módon, tudtom és beleegyezésem nélkül utólag kreáltak egy társszerzőt, hanem azt a valójában már ezt megelőzően elkészült, de valamilyen oknál fogva csak néhány évvel később, az *Oud Holland* hasábjain megjelent tanulmányt, melyben egy hosszú ideje tartó szakmai vita végére igyekeztem pontot tenni.⁵

A Jasper Hillegers által Willem Buytewech budapesti *Vidám társaság* című képeről (kat. 36.) írt ismertetőben több hasznos és érdekes megjegyzés



Michael Sweerts: *Fiú turbánnal*, 1660–61 k. [?], olaj, vászon, 76 × 62 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

A szokatlan fejéssel ellátott lányos arcú ifjú képe – 17. századi holland szakkifejezéssel élve – minden bizonnyal egy *tronie*, amelyen a festő nem konkrét személyként, hanem karaktertípusként ábrázolta modelljét. Vermeer *Lány gyöngy fülbevalóval* képe talán a leghíresebb ebben a műfajban. Az aranyszínű turbánon kívül a fiú kezében tartott kicsiny csokor is különös. Ismeretes Sweerts egy másik, öt darabból álló festménysorozata, amelyen egzotikus ruhájú férfialakok egyes érzékszervekre utaló állatokat vagy tárgyakat tartanak a kezükben. Itt is, a felmutatott virágokkal a turbános ifjú valószínűleg az öt érzék közül a Szaglászt jeleníti meg. A festményt Sweerts Rómából hazatérve készítette, a fiú ruházata, de maga az androgün fiúalak is Caravaggio modelljeit idézi.

zés is olvasható, így például különösen találónak s helyénvalónak érzem a Willem Teelinck református lelkésztlől vett korabeli idézetet, ugyanakkor, ha már a szerző a festmény egyes motívumainak értelmezési lehetőségei kapcsán említést tett az öt érzék-, illetve Világasszony-ábrázolásokról, melyekkel a budapesti képet gyakran – szerintem korántsem meggyőző módon – kapcsolatba szokták hozni, akkor illetett volna talán az ezektől eltérő értelmezési kísérletekre is röviden utalni.⁶

Melchior d'Hondecoeter már említett, a vadászcsendéletek kategóriájába tartozó, s visszafogott színvilága ellenére is rendkívül dekoratív műve (kat 58.), a katalógustétel szerzője, Fred

G. Meijer megállapítása szerint feltehetően már az utrechti születésű, s egy ideig Hágában tevékenykedő festő Amszterdamba költözése után készült, de semmiképpen sem 1633-ban, mint ahogy az a katalógusban (vagy a kiállításon, a kép mellett található feliraton is) olvasható, hiszen akkor a művész még meg sem született. Nyilvánvalóan csupán egy apró figyelmetlenségről, elírásról van szó, a rend kedvéért nem árt azért pontosítani, hogy a helyes évszám 1663 lehet.

Jan Steen *In weelde siet toe (Jólétben légy előrelátó)* című képével kapcsolatban (kat. 50.) Wouter Kloek azt írja, hogy „...a festő életrajzírója, Houbraken szerint Steen fogadós-ként elősze-

retettel vendégelte meg önmagát”, majd úgy folytatja, hogy „meg kell állapítani ugyanakkor, hogy Steen csak 1670-ben nyitott fogadót, azután, hogy Haarlemből Leidenbe költözött, így Houbraken megjegyzése még nem lehet érvényes a művészre akkor, amikor ezt a képet festette”. Nem egészen világos, hogy a szerző ezzel a kijelentésével mire is akart célozni, ugyanis forrásokkal igazolható, s nyilván ezt ő maga is jól tudta, hogy Jan Steen (apjával együtt) már az 1650-es években bérelt és üzemeltetett egy „de Slang” nevű sörfőzdét Delftben,⁷ tehát a művésznak, ha éppen ezt akarta volna, már jóval 1670 előtt is módjában állhatott megvendéglennie önmagát. Érdemes itt talán megjegyezni, hogy a Steen tárgyalt képének egyes motívumai kapcsán a szerző által idézett holland közmondások egyikét, „A kártya, a fűző és a kancsó sokakat romlásba döntenek” szöveget én némileg másképp ismertem. („Kaart, kous en kan, bederven menig man”) Az ebben a szövegváltozatban szereplő „kous” szó nem fűzőt, hanem harisnyát jelent, de mivel mindkét ruhadarab végső soron a (rossz, ledér) nőkre, illetve ezek hatására utal, a szöveg jelentése, üzenete ettől semmit sem változik.

Szintén Wouter Kloek írta Jan Steen *Bordélyjelenet* című budapesti festményének (kat. 51.) ismertetőjét a katalógusban. A kép egyes motívumait, s ezek értelmezési lehetőségeit elemezve részletesen kitér arra, hogy a jelenet előterében ülő kurtizán kezében felfedezhető papírlapon található néhány betű alapján, esetleg a budapesti festmény is a „Bathseba Dávid király levelével” téma modernizált, zsánerszerű ábrázolásának tekinthető. Ez a már Karel Braun 1980-ban megjelent Jan Steen-monográfiájában is felvetett,⁸ s később többek által átvett értelmezési kísérlet azonban – legalábbis megítélésem szerint – a Szépművészeti Múzeum képe esetében nem tűnik meggyőzőnek, még akkor sem, ha a festőtől kétségtelenül ismeretek hasonló jellegű, profanizált ábrázolásai az adott témának. Elképzelhető persze, hogy Steen, egy-egy közismert ó-, illetve újszövetségi történetre való burkolt utalással (a nő kezében látható levél, Bathseba nevének kezdőbetűivel, illetve a bordélyból kiséprűzött, tékozló fiút ábrázoló festmény a szoba hátsó falán) a léha, kicsapongó élet veszélyeire, illetve következményeire akarta figyelmeztetni a nézőt, mindez azonban még nem jelenti azt, hogy ettől a budapesti képet netán Dávid és Bathseba történetének aktualizált, modern ábrázolásának kéne vagy lehetne tekintenünk. Elég ennek kapcsán talán csupán arra a mellékességnek korántsem nevezhető tényre felhívni a figyelmet, hogy az italozás, illetve a pohárköszöntés motívuma – mely hangsúlyos szerepet kap a budapesti képen –, semmilyen módon nem hozható összefüggésbe a történet bibliai leírásával,⁹ s ez az oda nem illő motívum értelemszerűen a szóban forgó ószövetségi téma ikonográfiájából is hiányzik.¹⁰

Korántsem csupán a 17. századi holland festmények értelmezési lehetőségei, hanem esetenként egyes művek alkotójának pontos meghatározása körül is mindmáig komoly vita folyik a szakemberek között. Mindez különösen érvényes a hagyományosan Rembrandtnak tulajdonított, de esetleg nem saját kezű, csupán műhelyében készült, de megítézéséig az ő modorát követő képekre. A budapesti tárlaton is több olyan festmény szerepel, melyek a korábbiól eltérő mester(ek) neve alatt szerepelnek a kiállítás katalógusában. Ezek egyike az a sokáig Jan Lievens

alkotásának tartott, grisaille technikával készült *Sámson és Delila* (Amszterdam, Rijksmuseum), melyet Jonathan Bikker immár a fiatal Rembrandtnak tulajdonít, míg a másik, az a Szépművészeti Múzeum saját gyűjteményébe tartozó *Példázat a kincsrejtőről*, melyet megvásárlása után hosszú ideig Rembrandt és tehetséges leidei tanítványa, Gerrit Dou közös művének vélték, Christiaan Vogelaar azonban Rembrandt társszerzőségének lehetőségét kizárva amellet érvelt, hogy a kép valószínűleg nem az 1620-as évek vége felé, hanem később, 1635 táján készülhetett a mester amszterdami műhelyében, s alkotója talán Govaert Flinck lehetett, Gerrit Dou-val (vagy esetleg egy másik tanítvánnyal) együtt. Bár ezek az új attribúciók (legalábbis első látásra, illetve olvasatra) számomra nem tűnnek feltétlenül jobbnak vagy meggyőzőbbnek a korábbiaknál, lehet, hogy az idő az említett kollégáknak ad majd igazat.

• • •

1 Jean-Nicolas de Parival: *Les Délices de la Hollande*. Leiden, 1651 (új kiadás 1738) 29. o.

2 Edouard Plietzsch: *Holländische und flämische Maler des 17. Jahrhunderts*. Leipzig, 1960, 9. o.

3 Bár Gary Schwartz említett tanulmányában nem történik rá utalás, kiváló áttekintést nyújt Rembrandt utóéletéről, a Rembrandt-kultusz kialakulásáról s a festő életművének át-, illetve újraértékeléséről a művészettörténeti irodalomban a következő kötet: Jeroen Boomgaard: *De verloren zoon. Rembrandt en de Nederlandse kunstgeschiedschrijving*. Uitgeverij Babylon-De Geus, Amszterdam, 1995.

4 Az Eddy de Jongh nevével fémjelzett „emblemikus interpretációs módszer” kritikájáról lásd többek között: Svetlana Alpers: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, 1983. (Magyar fordítása: *Hű képet alkotni. Holland művészet a XVII. században*. Corvina Kiadó, Budapest, 2000); Eric Jan Sluiter: *Didactic and Disguised Meanings? Several Seventeenth-Century Texts on Painting and the Iconological Approach to Northern Dutch Painting of This Period*. Szerk. David Friedberg-Jan de Vries. *Art in History/History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. Santa Monica, 1991, 175–207. o.; Eddy de Jongh több kiváló korábbi publikációja is megtalálható a következő tanulmánykötetben: Eddy de Jongh: *Questions of Meaning: Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*. Leiden, 2000.

5 István Németh: De portretten van Jacob Trip en Margaretha de Geer door Nicolaes Maes in Boedapest, *Oud Holland* 110 (1996) no. 2. 79–84. o.

6 A Willem Buytewech budapesti képével kapcsolatban felvetett korábbi értelmezési kísérletek közül számomra talán Bärbel Hedinger interpretációja tűnik legszimpatikusabbnak, illetve a legmeggyőzőbbnek. Lásd: Bärbel Hedinger: Karten in Bildern. Zur politischen Ikonographie der Wandkarte bei Willem Buytewech und Jan Vermeer. Szerk. Henning Bock-Thomas W. Gaetgens. *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1987, 139–168. o.; A Buytewech képén szereplő majom szerepét, feltételezett jelentését illetően újabban: Németh István: Nézzétek ezeket a majmokat! A majommotívum szerepe és jelentése Willem Buytewech és Adriaen Pietersz. van de Venne egy-egy budapesti festményén, *Ars Hungarica* XXXIX (2013) Supplementum, Tanulmányok Kelényi György tiszteletére, 50–53. o.

7 Lásd ezzel kapcsolatban: Marten Jan Bok: *Het leven van Jan Steen*. Szerk. H. Perry Chapman – Wouter Th. Kloek – Arthur K. Wheelock Jr. *Jan Steen, schilder en verteller*, kiállításkatalógus, Rijksmuseum, Amsterdam-National Gallery of Art, Washington, 1996, 25–37. (29.) o.

8 Karel Braun: *Alle tot nu toe bekende schilderijen van Jan Steen*. Lekturama, Rotterdam, 1980, 136. kat.nr. 336. o.

9 Erre egyébként már dr. Ember Ildikó is felhívta a figyelmet a Szépművészeti Múzeum 17. századi holland képeiből Kölnben, majd Utrechtben rendezett 1987-es vándorkiállítás katalógusában. Lásd: *Nederlandse 17de- eeuwse schilderijen uit Boedapest*, Wallraf-Richartz-Museum, Köln-Centraal Museum, Utrecht, 1987, 118. kat.nr. 37. o.

10 A Bathseba-téma ikonográfiájával kapcsolatban lásd: Eric Jan Sluiter: *Rembrandt's Bathsheba and the Conventions of a Seductive Theme*. Szerk. Ann Jensen Adams. *Rembrandt's Bathsheba Reading King David's Letter*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, 48–99. o.

MÚZEUMCAFÉ

A MÚZEUMOK MAGAZINJA

FACEBOOK.COM/MUZEUMCAFE

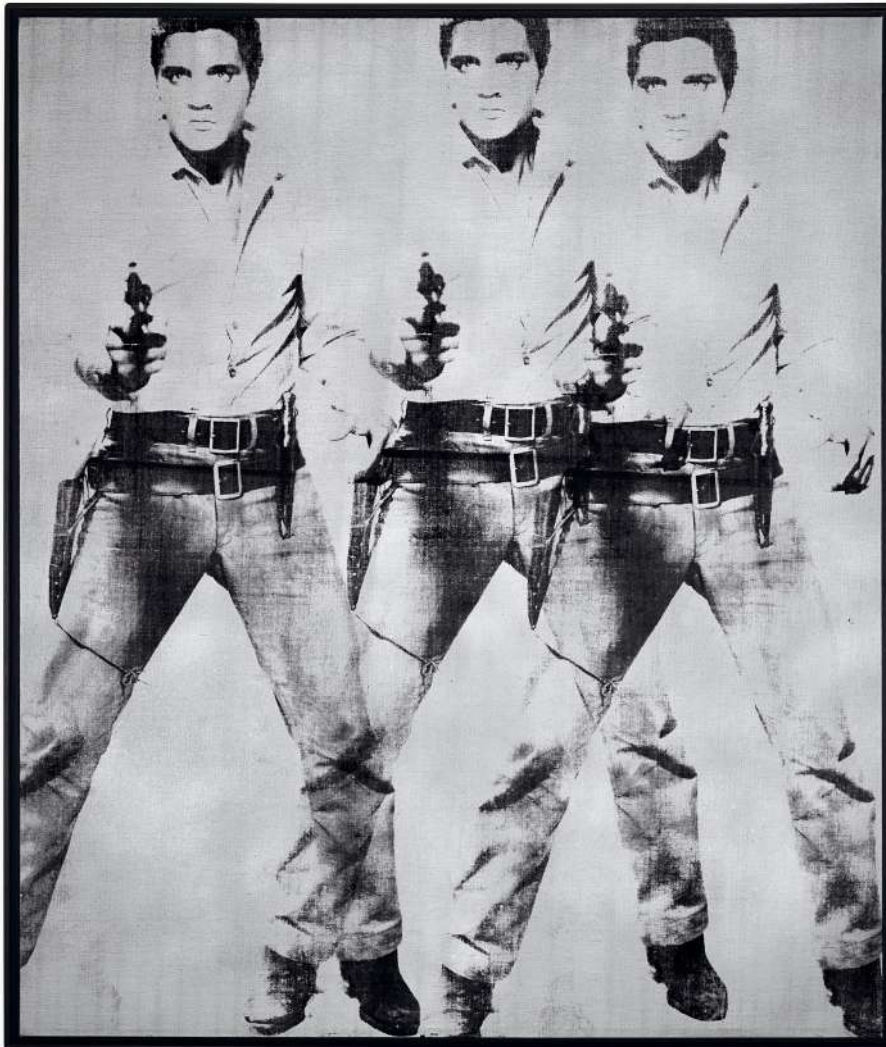
A DECEMBERBEN MEGJELENŐ SZÁM TARTALMÁBÓL:

- ✦ KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZET HAZAI KÖZGYŰJTEMÉNYEK BEN
- ✦ A NEW YORK-I SEPTEMBER 11 MEMORIAL & MUSEUM
- ✦ INTERJÚ KEŠERŰ KATALIN MŰVÉSZETTÖRTÉNESSZEL
- ✦ VÉCSI NAGY ZOLTÁN, AZ ÚJ ERDÉLYI MŰVÉSZETI KÖZPONT RÓL
- ✦ MELLÉKLET: TEREMŐRÖK – ANDY FREEBERG FOTÓI BARNAS FERENC ÍRÁSÁVAL



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

WARHOL VILÁGSZERTE HASÍT – KIRÁLY A KIRÁLY



© Christie's Images Ltd. 2014

Andy Warhol: *Tripla Elvis* [Ferus Type],
1963, szitanyomat, ezüsfesték, vászon,
208,3 × 175,3 cm
Christie's Postwar and Contemporary Art
Evening Sale, New York, Rockefeller Plaza,
2014. nov. 12. [Sale 2891, Lot. 10]
Becsült ár: 60 millió US dollár
Leütési ár: 81 925 000 US dollár

Kimagasló aukciós eredményeket hozott a november a Warhol-művek számára. Egy tripla Elvis Presley és egy négyes Marlon Brando több mint 150 millió dollárért kelt el New Yorkban, a Christie's árverésén.

Az amerikai popkultúra és a Hollywood sztárjairól készített portrék ritkaságszámba mennek a piacon, a két nagy képet még a hetvenes években vásárolta meg a kaszinókat üzemeltető német WestSpiel. Elvis felfegyverzett, csípőből tüzelő, szexi cowboyként láthatta a szerencsejátékokban megfáradt exkluzív közönség, a későbbi Keresztapa, Brando pedig fekete bőrkabátban ül motoron és lehangoló magabiztossággal néz. Előbbi 81,9, utóbbi 69,6 millióval járult hozzá a háború utá-

ni és kortárs időszakból rendezett aukció összeállításához, 852,9 millióhoz. Ez több, mint 200 milliárd forint, ha így könnyebb a nagyságrendjét érzékelni, mindössze pár órányi globális licitálás – ez lett minden idők legmagasabb árverési forgalma. Warhol piaca persze nem ezen az őszön szilárdult meg, egy évvel korábban 105 millió dollár feletti rekordárat fizettek az autóbalesetet – mágikus erővel hat rá a téma, talán mint a nagy amerikai toposz, a motorizáció egyik végpontja – ábrázoló *Silver Car Crash / Double Disaster* képéért. Elvisről több mint húsz portrét festett, egy olyan, mint a mostani, de duplában, két éve 37 millió dollárt csinált a Sotheby's árverésén. Miközben sokszereplős harc folyt

a teremben az egyes képekért, feszült párbajban állt egymással a két nagy árverezőház is. Boldog utókommunikációjában a Christie's éppen ennek a két Warholnak hálása, hogy áraik révén ők lettek világrekorderek. Ebben fontos szerepet játszik az is, hogy ügyesebben érik el az ázsiai vevőket, akik most már a teljes bevétel ötödét adják, vásárlási kedvük tavaly óta megduplázódott. A gyűjtők jó része készül alapítványokat és magánmúzeumokat létrehozni, a közkinccsé tett művek tovább fokozhatják a korszak iránti érdeklődést, melynek létét jól mutatja, hogy az anyagot tízezren látták élőben, tízmilliós pedig online kerestek a katalógusra. Nem tudni, ki vette ezt a két Warholt, de azt igen, hogy múzeumi letétbe kerül, így mi is láthatjuk majd. Aki ezt nem bírja kívánni, éljen azzal a lehetőséggel, hogy a Tate Liverpool most rendez életmű-kállítás, festményekkel, tévéreklámokkal, magazinillusztrációkkal, a zene, divat és popkultúra területeit érintő munkákkal. Ha fáj belegondolni, miért nem mi vetjük meg harmincmillió forint környékén ezt a két képet, hogy most 37 milliárdnál kiszálljunk belőlük, egy Marilyn cupcake tud vigasztalni a múzeumi büfében.

**Transmitting Andy Warhol, Tate
Liverpool, 2015. február 8-ig.**

(W.N.)

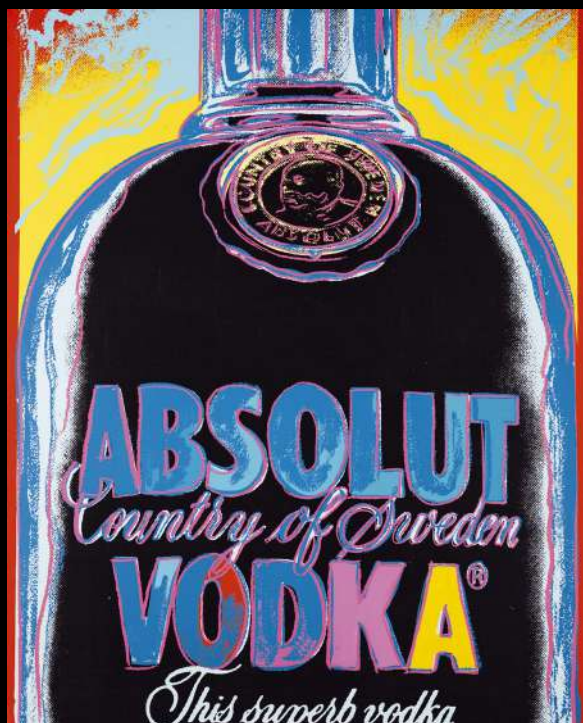


Andy Warhol

©/©/TM The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.



ANDY WARHOL EDITION



FOGYASZD FELELŐSSÉGGEL!

ABSOLUT.

WWW.PREMIUMSPIRITS.HU

WWW.FACEBOOK.COM/ABSOLUT.HUNGARY

WWW.INSTAGRAM.COM/ABSOLUT_HU

IVACS Ágnes

HIBÁZNI SZABAD, SŐT KELL!

BESZÉLGETÉS URAY ÁGNESSEL

Uray Ágnes, avagy Agnes von Uray festőművészt Szépfalvi Ágnesként ismeri a szakma és a műértő közönség. Festményei néha zavarba ejtőek, annak ellenére, hogy ismerős világba kalauzolnak bennünket, amikor archetipikus képeket vagy a film, a divat és a reklám kliséit felhasználva a férfi-nő kapcsolatot, vagy egyszerűen csak a női létezészt állítják középpontba. A 2010-es év fordulópontot jelentett az életében, aminek hatása műveiben is megmutatkozik. Erről beszélgettünk vele.

Ivacs Ágnes: Filmstillek alapján nőket festesz hagyományos női szerepekben. Ezek a nők nagyon érzékenyek, és a vágy tárgyaként jelennek meg, vagyis nőként azt fested meg, ahogy a férfiak látják őket. Állandó feszültség vibrál a képeiden, ami vagy a nők kiszolgáltatottságából fakad, vagy abból, hogy ezek a nők idegennek érzik magukat az adott szituációban, valahogy úgy, ahogy magadról

nyilatkoztad korábban, hogy sokszor érezted, mintha egy filmbe csöppentél volna, és nem érted, ki adta neked ezt vagy azt a szerepet. Mára ez megváltozott. Mi történt?

Uray Ágnes: Azt hiszem, ösztönösen olyan képeket választottam, amikben volt valami ambivalencia, valami kettősség. Ahol nem volt teljesen tiszta, ki az áldozat és ki a támadó, főleg a férfi-női szerepekben. Ha pedig éppen hősnőt festettem, abban is mindig volt egy dühödt életben maradni akarás. Ami viszont nem a szereptől való szabadulást jelentette, inkább azt, hogy belefutok ebbe a szerepbe, ezért kapálózom, de képtelen vagyok kiszállni belőle. De ma már nem akarom naplószerűen megjeleníteni a szorongásaimat. Annak a korszaknak volt csúcspontja, egyben lezárása is *Préda* című kiállításom a Kiscelli Múzeumban. Nagyjából ez után jött a váltás.

Mi okozta a váltást?

2009-ben komoly tárgyalások folytak róla, hogy lesz egy svájci kiállításom. Végre ott volt a nagy kitörési lehetőség, hogy felkerülök a térképre, de miközben ez volt a legnagyobb vágyam, rettenetesen féltem

is, mi van akkor, ha megmérgettem és nem tartatok elég súlyosnak. Hozzá kell tenni, hogy a *Préda* kiállítás után, 2008-ban már kezdtem belefáradni, hogy mindig önmagam cibálásából és tépéséből, a szenvedésből jön a művészet. Nálunk a mai napig azt tanítják, hogy a szenvedésből születik a művészet, a jólétből és az örömből legfeljebb a giccs. Valamiféle szenvedéskultúrában élünk.

Az biztos, hogy a svájci kiállításra úgy választottak ki engem, mint aki jól be tudja mutatni ezt a kelet-európai szenvedést. Korábban Szépfalvi Ágnesként azért vittek, mert olyan jól festettem a szenvedő nőt, aki csapdába esett, kiüttlán és kilátástalan a helyzete – még a legderűsebb festményemen is átütött ez a melankólia. Az egykori német galeristám is azt mondta, hogy Nyugaton ezt várják tőlem.

Ekkor, a svájci meghíváskor változtattam a nevem von Urayra, mert azt akartam, hogy könnyebben megjegyezzenek. A név egyébként a dédapámtól jön, aki a makói kórházat alapította az első világháború előtt, és egészen 1945-ig vezette. Ő nem használta a „von”-t, csak azért tettük oda a német üzlettársam javaslatára, mert a nagyvilágban jól hangzik.



Távolság, 2006, 107 × 122 cm, rajzszen, vászon

Hegyek, 2004, 45 × 130 cm, olaj, vászon [Egy Piero di Cosimo-kép parafrázisa]



Ezután volt egy kiállításod az Inda Galériában a dédanyád naplójából.

A dédanyám naplója nagyon foglalkoztatott, mert korábban képtelen voltam beleolvasni. Rólam szólt: a születésemtől tizennégy éves koromig.

Miért dokumentálta a dédanyád a gyerekkorodat?

Ő mindent dokumentált. A második világháborúban például kézzel lemásolta az *Elfújta a szel*t, hogy meg ne bolonduljon. De nem naplót írt, inkább orvosi leírás volt ez, mint a lázlap az ágy végében, hiszen orvosfeleségként élt a kórházban 35-

40 évig. Alapvetően nem érzelmileg közelített, inkább leltárt írt. Igen ám, de amikor elkezdtem ezt a leltárt olvasni, akkor döbbsentem rá, hogy én vagyok az a gyerek, akiről azt éneklük, hogy: „sós kútba tesznek, onnan is kivesznek, kerék alá tesznek, onnan is kivesznek” – tehát egy szenvedéstörténetet olvastam magamról, és nem értettem, hogyan lehetséges, hogy ez senkinek nem tűnt fel. Hogy a szülők félelmei vetülnek rá a gyerekekre. Ma már azért felvetődik, hogy ha beteges a gyerek, akkor a szülőkkel sincs minden rendben.

Szóval az összes szöveget kitettem: olyan volt, mint egy szőnyeg. Kifénymá-

soltam ezt a régi írást, mert azért az igen látványos volt, és egy-egy mondatot, ami nekem nagyon fájó volt, vagy nagyon tetszett, átírtam pirossal, hogy átéljem a pillanatot.

Engem ez formailag a story boardokra emlékeztetett, amit Nemes Csabával csináltatok.

Csak éppen a rajzok blokkokként voltak a szöveg mellett, és nem a leírtakat illusztráltam, hanem kiválasztottam tizenhat családi fotót, és lerajzoltam őket fekete golyóstollal. Golyóstollal rajzolni karmolós, mint a rézkarc, minél többet dolgozol, an-

Szépfi Alvi Ágnes 1980–84 között a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola festő szakán tanult, majd 1990-ben a Képzőművészeti Főiskola festő szakán diplomázott.

Már a főiskolán megjelenik kiállításokon, de 1995-ben debütál a Stúdió Galériában a *Nőalak oroszlánnyal* sorozattal. 1997-ben Beatrix Ruf, a Stedelijk Museum Amsterdam igazgatója beválogatja egy Nemes Csabával közösen készített storyboardját Michael Ringier gyűjteményébe. 1999-ben részt vesz a stockholmi Moderna Museet *After the Wall* című kiállításán, mely az akkori kelet-európai művészetet mutatta be 140 művésszel. A múzeum megveszi egyik képét. 1999-től 2008-ig együtt dolgozik Christa Burger müncheni galeristával, aki különböző német vásárokat viszi. Ez alatt az idő alatt számos német gyűjteménybe beke-

rülnek művei. 2004-ben egy szóló kiállításon mutatkozik be a budapesti Ludwig Múzeumban, Tímár Katalin a kurátor. 2005-ben a kelet-európai változásokat Japánban bemutató *Positioning* című utazó kiállításon szerepel, a kurátor Petrányi Zsolt. Az oszakai The National Museum of Art egy storyboardot vásárol a gyűjteményébe. 2006-ban a Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München nagy lélegzetvételű figurális kiállításán, a *Zurück zur Figur* tárlaton szerepel. 2009-ben a bécsi Ludwig Museum *Gender Check* című kiállításán bemutatják két művét. 2009-ben a Kiscelli Múzeumban nyílik *Préda* címmel kiállítás. Szerepel a Várfok Galériában, Deák Erikánál, illetve 2007–2011 között az Inda Galéria művésze. 2010 augusztusában veszi fel az Agnes von Uray nevet.



Selfie, filctollrajz

nál jobban felkarcolod a papírt. És egy-két helyen ezekbe is belejavítottam pirossal.

Bosszút akartál állni?

Nem, magamat karmoltam. Októberben volt a kiállítás és novemberben tapintottam ki a daganatot a mellemben. Nagyon rossz volt visszanézni a gyerekkoromra: látni se szeretem. A szakkönyvek azt mondják, írd le, amit átéltél, mert a leírással strukturálsz, megnevezed az érzelmeidet és írás közben eljutsz valahová. Talán a saját érzelmeim megnevezése hiányzott a kiállításból. A fájdalom ott volt. Ez megmagyarázza, hogy miért pont egy svájci kiállítással az orrom előtt menekültem be a sarokba.

De az Inda galériás kiállításodnál már tudtad, hogy a svájci kiállítástól nem lesz semmi?

Igen, akkor jutott eszembe visszanézni a gyerekkoromra, hogy mik azok a ki nem tisztított fiókok a lelkemben vagy a múltamban, amitől ennyire beleszaladtam ebbe a kudarcba. Közvetlenül utána minden a megbánásról szólt, hogy hogyan lehettem önmagamnak ekkora ellensége. Nem mutogathattam senkire. Aztán jött a minek, tehát ha ennyire nem vagyok hajlandó magam elfogadni, akkor minek csináljam. És akkor eszembe jutott egy isteni mondat, amit sokszor elmondok, amikor tanítok, csak épp magunknak

mondani elfelejtjük: hogy legyenek rossz rajzok. Kezdek el rossz rajzokat csinálni! Elképesztően felszabadító volt!

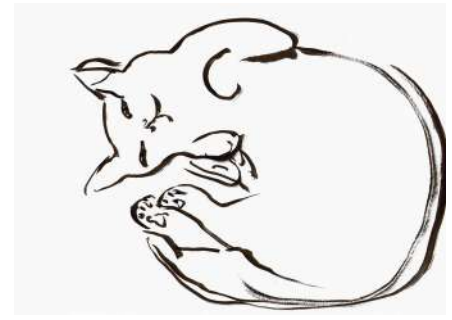
Mi az, hogy rossz rajz?

És mi az, hogy rossz gyerek? Aki nem felel meg az elvárásoknak? Rossznak lenni egy gyerek számára lehet igazi fájdalom, holott esetleg nagyon szeretne rosszalkodni. De akinek ez gond, mert olyan gyerekkort kapott, annak ez igen nagy munka. Azokat az elvárásokat, azokat a bilincseket letenni... És a rossz rajz? Nagyon jó a kérdésed: nincsen rossz rajz. Van izzadt vagy hiteltelen rajz, hamis energia, esetleg élettelen rajz, de a pontatlan rajzra is rásütik, hogy rossz, holott sokszor igazabb, mint a pontos rajz.

Nálunk a mai napig nagyon erősen tradicionális rajzoktatás folyik, kérdés, hogy ez vajon mindenkinek jó-e, annak ellenére, hogy én például büszke vagyok a rajztudásomra. Rengeteget rajzoltattak tizenhárom éves koromtól, és ez azt jelenti, hogy tényleg alig tudok pontatlan rajzot csinálni. Pedig van, amikor jó lenne. Csak azért, hogy valami mást kezdhessenek. Hogy hagyjam magam hibázni, és rájönni, hogy ez jó.

Akkor te nem általában akarsz rossz rajzot csinálni, hanem meg akarod engedni magadnak a hibázást, amiből kinőhet valami új.

Macska öröm, 2014, 21 × 30 cm, tus, papír



Igen, ez a hibázás szabadsága. A nyolcvanas években jött az új szenzibilitás, amikor „műbutát” kellett rajzolni, olyat, mint a gyerekek, de ha lehet, még sutábbat. És ezt azért nem tudta mindenki jól csinálni, mert egy jól iskolázott embernek ebben nem a gyermeki öröm volt, nem a hiteles naivitás. De én két dologra találtam rá mostanában. Az egyik a kísérletezés szabadsága, a másik a létezés öröme a vásznon. Aztán belefutottam Hannes Böhringer írásába. Az élet öröme egyfajta istenkeresés számomra. Egyfajta wake-up call utáni ébredés. A műtét után azt kérdeztem magamtól, mi van akkor, ha ma van az utolsó napom. Akkor tényleg a szenvedéssel akarok foglalkozni? Hát nem! Ha ez az utolsó napom utolsó rajza, akkor az legyen derűs. Lehet vicces, lehet suta, lehet bájos vagy zseniális, de mindenképpen az élet öröme legyen benne. És úgy veszem észre, hogy azok, akik eljönnek mostanában a műtermembe, hátrahőkölnek ettől. Mint annak idején, a gyerekeim születése után attól a sorozattól, amelyen egy nőalak látható oroszlánnal. Azt várják, hogy egy művész legyen társadalmilag érzékeny, de erre én azt kérdezem, melyik oldalon, és nem politizálni akarok. Nem, annál is legyen odébb, mint ahogy Böhringer írja: „visszamenni az első okokra és kezdetekre, Istenről, szabadságról és halhatatlanságról valamit mondani” – ez a művészet feladata.

Még hozzá könnyedén, örömtelen és derűvel. A nehéz dolgokat úgy kezelni, mintha könnyűek volnának.

Igen, mint például azok a festmények, amelyek a Szépművészeti Múzeum holland aranykort bemutató kiállításán láthatók, ahol egy megnevezhetetlen belső fény vetül a szituációra vagy a figurára, és ettől a létezésnek kellemes fénye van. Vagy



Vénusz, 2013, 21 × 30 cm, toll, papír

például azok a templombelsők, amikre te azt mondtad, hogy olyanok, mint a piacterek...

Én azt mondtam, hogy hiányzik belőlük a szentség.

Mit nevezünk szentségnek? A hétköznapi öröme abszolút bennük van. Zászlók, magas oszlopok, fény van azokban a terekben, az esős hidegben nyilván nagyon jó lehetett oda bemenni, amikor már bőrig áztál... A pompát látjuk, a gazdagságot... De nem az itáliait, hanem az igazi jólétet és az élet örömét. Arról beszélek, amikor belső ragyogás van egy képen. Mert azt gondolom, hogy a szentséget le kell hozni a földre.

Szerinted az a probléma, hogy kihelyezzük a szentséget?

Igen. Nekem ott több képen az tetszik és egyébként is arra kezdek rájönni, milyen fontosak a napsütötte délutánok. Nem feltétlenül kell sarkított drámahelyzeteket keresni ahhoz, hogy érezd a szentséget, elég hozzá egy élvezetes „rossz” rajz. Ez a malackának látszó figura ezen a rajzon például a macskám. Látszik rajta, hogy bármilyen kreatúra is, jól érzi magát. Mindig szerettem volna pimasz lenni, de régebben nem mertem megengedni magamnak, hogy aranyló balatoni naplementéket, macskákat, virágokat vagy éppen lottószelvényeket fessek. Most szomjazom a nagyon erős színeket, a nagyon pirosat, a nagyon zöldet, a nagyon kéket, mint amilyeneket a kora reneszánsz festményeken látni. A létezés diadalát akarom megfesteni. Szabadságra vágyom: a fényre és a ragyogásra. ■



Nina az ablakban, 2013, 90 × 65 cm, olaj, vászon



Ákos Birkás: Frontalansicht, 2014, Öl auf Leinwand, 170 × 120 cm

Birkás Ákos – A Másik árnyéka
Ákos Birkás – Der Schatten des Anderen

2015. január 10. – március 7.
 Megnyitó: 2015. január 10. 11-től 20 óráig
 10. Januar - 7. März 2015
 Eröffnung: 10. Januar 2015, 11 – 20 Uhr

A SpinnereiGalerien közös megnyitója
 2015. január 10, szombat, 11-től 20 óráig
 Rundgang der SpinnereiGalerien
 Samstag, 10. Januar 2015, 11 – 20 Uhr

Galerie EIGEN+ART Leipzig
 SpinnereistrasBe 7 / Halle 5
 D-04179 Leipzig
 +49 341 960 7886
 leipzig@eigen-art.com
 www.eigen-art.com
 Nyitva tartás: kedd – szombat 11 – 18.
 Öffnungszeiten: Di – Sa 11 – 18 Uhr

SUGAR! Cukor cirkusz

Hogy egy kreatív csapat új és új kollekciókkal rukkol elő, megszokhattuk a divatból, de ezt a gyakorlatot a sütemények világába idehaza a SUGAR! designcukrászda vezette be. Szerkesztőségünk csábító közelségében működik a kétszintes cukor-, forma- és színorgia, lapzártáinkat sokszor édesítette már meg alapki-nálatuk. Korábbi kollekcióik kapcsán feltárult előttünk Tokió örült sütikultúrája, kóstoltuk a New York felhőkarcolói és az Eiffel-torony inspirálta desszerteket, megnéztük, milyen a cukorból született fantáziavilág, a Candy Land. Horváth Eszter és cukrásztársai most visszarepítették magukat a gyerekkor cirku-szába, zsiszegő cukorkáspapírok, mozgóáru-sok, grillázsok és cukrozott almák ízemlékeibe. Eljött a Cirkusz világa. A frappáns vizuális elemek, tortaszeletek és mignonok rengeteg művészeti analógiát juttattak eszünkbe. Alap-filmeket, mint amilyen Fellini *Országúton*-ja, Wenderstől a *Berlin felett az ég*, de a cirkusz, mint a modern nagyváros esti életének szelete ruhakollekciókban, divatkiegészítőkben, tob-zódó színházi előadásokban, erre tematizált bárók világában is megjelenik. A manézis, a számaikat gyakorló akrobaták, az illúzió és pőre valóság fura elegye igazi képzőművészeti alaptéma – Aba-Novák Vilmos, Scheiber Hugó, Biai Föglein István vagy éppenséggel Picasso életművében gyakran találkozunk ebből a le-nyűgöző, szélsőségeket egyesítő, örült, színes világból merítő képekkel. Miközben a desszer-tekkel szemezünk, elmeséljük, milyen alkotókat és korszakokat idéztek meg számunkra.

POPCORN

Piros-fehér csíkjai az amerikai pop-art lendületét, elsősorban Warhol képi világát hozzák, aki ugyanezzel a két színnel egy másik amerikai ételt, a konzervbe zárt paradicsomlevest emelte a művészet legfelső köreibé, egy korszak ikonjává téve a pár centes terméket, csíkos Brillo dobozok társaságában.

CIRCUSSANDWICH

A szendvicsnek formázott desszert Claes Oldenburg hatalmasra felhúzott, a kiállítóterek jó részét elfoglaló és mindig közönségkedvenc óriáshamburgereire emlékeztet. Oldenburg nagyban szeret gondolkodni, a múzeumokból ki-kitámadva köztérket is képes felrázni abszurd módon oversize hétköznapi tárgyakkal, tortákkal és gyümölcsökkel.

CLOWN

Érzéki piros gömb? Yayoi Kusama. A piros-fehér pöttyök megszállottjaként ismert, idén 85 éves japán művésznő nemcsak képeit, de utcányi fákat is beborított kedvenc mintázatával. 2008-ban rekordáron, 5,1 millió dollárért ütötték le aukción egy festményét, pár éve kollekciót tervezett a Louis Vuittonnak és szerte a világon épülnek káprázatos installációi.

LUNA PARK

Mintha egy lendületesen odavetett festékfolyam lenne hófehér vásznon. Erről persze hogy a gesztusfestészet és annak is legismertebb alakja, Jackson Pollock ugrott be. De szívből ajánljuk megtekintésre Korniss Dezső és Konecsni György hasonló tech-nikával és stílusban született munkáit a Nemzeti Galéria harmadik emeletén.

TRIPLE CHOCOLATE

Erről persze Scheiber Hugó fekete táncosnőire, a harmincas évek jazz-zenészeire asszociálunk, a komoly desszert formái, dinamikusan egymásra rakott rétegei okán pedig a nemzetközi sztárművész, Tony Cragg alkotásaira. Látványos szobrai, dacolva kemény alapanyagukkal, megformálásuk révén néha szinte likvidnek, cseppfolyósak tűnnek.

DODGEM

Erről a csodás rózsaszín formáról Ulbert Ádám objektjei és az azokból összeállított különös, érdekes, megfajtásra invitáló tárgycsoportjai jutottak eszünkbe. De a szín és az anyag puhasága miatt a hazai nőművészet egyik fő alakja, Drozdik Orshi mályva, női testet formázó munkái is megjelentek lelki zemeink előtt.



**POP
CORN**

ÓRIÁSKERÉK

Cirkuszi sátrak mellett pörgő óriáskerekek hosszú sorát felfedezhetjük színes festményeken és fekete-fehér fotografiákon is. Mi most Várnai Gyula forgó installációját idézzük meg, amit tavaly az acb Galériában láttunk. A dunaújvárosi képzőművész többszörösen összetett, a fizika jelenségeit is beépítő szellemes munkáiban mindig van egy csavar, *Időérzék* című kiállításán nála a kerék óráként is üzemelt.

Winkler Nóra

Jó hír muzeológusoknak: a magyar elmegyógyászatban a harmincas években a dokumentálást, archiválást terápiaként alkalmazták! A betegek és orvosok együttműködésén alapuló gyakorlat a háború miatt megszakadt, de az akkoriban keletkezett archívumnak a téma iránt érdeklődők ma is csodájára járnak. Némi ízelítő a Magyar Tudományos Akadémia égisze alatt működő Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény anyagából.

PERENYEI Mónika

A TÉBOLY MÚZEUMA

Az örület kérdésköre ma is a magyar társadalom- és kultúrtörténet marginalizált és ily módon egzotikusnak számító tárgya. És ha valaminek, akkor ennek a hallgatásnak és hiánynak nálunk nagy hagyománya van. Az örület mint az életünkben problémás, mert rettegett vagy elutasított élményvilág és léttapasztalat, illetve orvosi segítséget igénylő pszichotikus elmeállapot a pszichiátria, a pszichológia és a kriminológia felségterületén kívül jobbra a szenzációhajász bulvárban jelent meg a két világháború között, a hetvenes évektől pedig a társadalmi kívülállás, az elkülönülés választásával a stigmatizációt is vállaló deviáns lázadók beszédmódjaiban tűnik fel. A kulturális gyakorlatokban a „tébolyult” és a „deviáns” mint karikírozott hazai szereplehetőségek azonban továbbra is fenntartják az örületről való gondolkodás elszigeteltségét, a kategorikus vélemények burjánzását. A pszichiáteri és a művészettörténeti tekintet élesen elválík: egy kimunkált közös nyelv

hiányában vizuális művészek a képek alapján könnyen válhatnak visszamenőleg is orvosi esetté – botrányos vagy ámulatba ejtő életrajzi adalékok kerülnek előtérbe –, a diagnózisok óvatlan napvilágra kerülésével pedig a művészettörténet választja inkább a diszkrét félrevezés vagy elhallgatás technikáját. Vagy cezúrát húzunk egészséges és patológiás életszakaszok és produkciók között, vagy a diagnózis árnyá vetül az egész életműre. Holott a mentális betegségeket az elmebeteg-ellátás reformjárt küzdő elmeorvosok már a két világháború között is rejtélyes spektrum-betegségeként kezelték, sőt, talán a közérthetőség és az elmeügy emancipációja érdekében, relativizálták is. A traumatizáló Nagy Háborút követő évek forrongó eseményei közepette Oláh Gusztáv köztisztvisletnek örvendő elmeorvos (az angyalföldi, majd a lipótmezői intézet hajdani igazgatója, az elmebetegek felszabadításáért küzdő reform-pszichiáter) egy 1922-ben, a politikai

pszichopatákról írt cikkében így fogalmaz: „Mindenki megkötyagosodott a kömmün idején, csak az örületek maradtak józanok.”¹ „Az elmebetegség tulajdonképpen relatív”, mutatott rá ugyanő egy 1933-ban, az elmeorvosok egyesületének jubileumi ülésén tartott előadásában.² A Jean-Martin Charcot salpêtriére-i intézetében is tanult, franciás műveltségű Oláh azzal, hogy a francia hagyomány közismert toposzát elevenítette fel – miszerint az örületek félelmetesnek tartott zárt világa és a szabadnak vélt kinti élet nem választható el élesen, krízishelyzetekben pedig könnyen fel is cserélődik egymással –, ráirányította a figyelmet a hazai elmegyógyintézetek elszigetelődésére, a „bolondok” és a „bolond doktorok” marginális helyzetének tarthatatlanságára. „A pszichiáterektől való irtózás, a társadalomnak az elmei gyógyintézetektől való félelme és a túlhajlott szabadság feszélyezése nyilvánul meg az összes külföldi és belföldi törvényekben.” Felemelte szavát az elmebe-

© Fotó: Sulyok Miklós



Enteriőr-képek az elmeügyi múzeumról (Selig-múzeum) az ún. múzeum-alumból, 1936 körül | MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény archívuma

tegyűgy törvényhozási anomáliái, a betegek érdekeit sértő hatósági igazolvány, az intézeti páciensek kriminalizálása ellen.

„A múzeumot általában úgy képzei az ember, hogy tágas oszlopcarnokok mélyén óriás üvegszekrényekben ott sorakoznak múlt idők régi emlékei, diluviális idők ki-tömött mammutcsontvázai, Kossuth Lajos kedvenc pipája, esetleg a cinkotai tömeg-gyilkos hírhedt bádoghordóinak pontos másolata. A főváros legújabb múzeuma azonban, amelyet most nyitottak meg és adtak át rendeltetésének, hogy tanítsa és oktassa a jövő orvosnemzedékét – egyáltalán nem hasonlít a hasonló intézmények-hez” – olvashatjuk egy 1931-ben megjelent híradásban, melynek apropóját a szóban forgó múzeum, a Budapesti Angyalföldi Elme- és Ideggyógyintézet elmeügyi múze-umának ünnepélyes megnyitása adta³. Úgy tűnik, a gyűjtést már a tízes években elke-zdő Selig Árpád elmeorvos után akkoriban Selig-múzeumként is emlegetett gyűjte-mény még az 1908-ban megnyílt Bűnügyi Múzeumnál is különösebb helyként került a harmincas évek újságolvasóinak látóteré-be. A múzeum vendégkönyvének tanúsága szerint azonban, a magyar ember nem iga-zán volt fogékony erre a „bizarr” kulturális élményre; e „förtelmes” hely, a rendőrségi beszállítások végállomásaként elhíresült angyalföldi tébolyda zárt mikrovilágának és az ott élő páciensek munkáinak megis-merésére. Míg a múzeum sajtógyűjtésében (1931–35) hemzsegnek a bűnesetek (gyil-kosságok, sikkasztások, vallásos révületek, szerelmi téboly) és az örület közötti ösz-szefüggések gátlátalan tálalásai, a szen-zációsan hátborzongató esetek frappáns kommentálásai, e híreket fogyasztók közül kevesen vették a fáradságot, hogy némi ismeretre tegyenek szert az aziliumokban élő áponcok, ápolók, irgalmas nővérek és orvosok életéről. Pedig e bulvárhírek fősze-replői, a tébolyultak – ki gondolná? – inté-zeti életük munkaterápiás elfoglaltságaként éppen a róluk és orvosaikról szóló sajtóhí-reket rendezték albumokba, amelyek az-tán a múzeumi archívumot gyarapították. A csak töredékeiben megmaradt, hánya-tott sorsú elmeügyi múzeum archívuma (fényképalbumok, sajtógyűjtések, fotótab-lók, grafológiai gyűjtések) a betegek és az elmeorvosok közötti együttműködésnek egy olyan lokálisan sajátos módjáról tanús-kodik, amely a mából nézve még inkább figyelemre méltóvá teszi az Angyalföldön 1931-ben megnyílt intézményt. A múze-um a harmincas évek második felében át-került Lipótmezőre, ahol egyesítették az

Horváth Gy.: másolat Peter Paul Rubens *Loyolai Szent Ignác csodatétele* [meggyógyítja a megszállottakat és a betegeket] című festménye után, 1923, papír, ceruza, 44 × 34 cm
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény 89.320



© Fotó: Sulyok Miklós

ottani orvosok, Fabinyi Rudolf és Nyíró Gyula gyűjtötte képanyaggal, és az addig moziteremként használt helyiségben ren-dezték el.⁴ A második világháború alatti költözések közben számos tárgycsoport megsemmisült (kenyérbel munkák, önsér-tő és támadó fegyverek, szökési kísérlethez barkácsolt eszközök, morfinizmus tárgyi emlékei, öröklés- és elfajulás-kutatások do-kumentumai), az ötvenes évektől viszont a páciensek munkáival és az ápolóképzés dokumentumaival tovább gazdagodott a gyűjtemény.⁵

Az örületet és az örülteket kriminalizá-ló társadalmi környezetben Magyarország első elmeügyi múzeumának megalapí-tása és működtetése számos nehézségbe ütközött, fő akadálynak a pszichiátriával szembeni közöny és az intézetekkel szem-beni előítéletesség mutatkozott.⁶ Épp e két akadály, amelyet az intézeti elmeorvosok saját bőrükön is éreztek, motiválhatta őket

arra, hogy a városi képzeletben viszolygást keltő angyalföldi intézetben egy olyan mú-zeumot hozzanak létre, amelyben nemcsak a páciensek munkái, hanem pszichiátria-történeti adatok, képek és irodalmi anyag, valamint az elmeorvosi kutatások doku-mentumai is helyet kapnak. A múzeum nem egyszerűen az orvosi diagnózist segítő és önterápiás céllal készített alkotások (raj-zok, festmények, hímezések, különféle fa-ragott tárgyak) felhalmozott gyűjteménye lett. Az intézeti élet, a munkaterápia és az orvosi kutatások fényképeken keresztüli bemutatásával a város peremére üzött örül-tek, vagyis a mentális betegek és az intézeti orvosok közös érdekképviselésében is ha-tott. A múzeum az intézet lakóinak, orvo-sok, ápolók és a páciensek közös életének reprezentációs tereként is működött. Az idegenség oldását hivatott szolgálni figye-lemre méltó elmeorvosi ambícióval, amely az orvostörténeti bibliográfiák, a külföldi

képek az Angyalföldi Elme- és
Ideggyógyintézetet bemutató fotóalbumból [MTA PMGY archívuma]

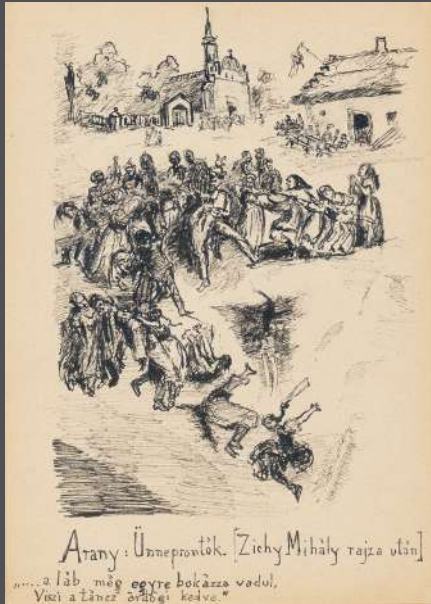
az ún. múzeum-album egy lapja, tabló [MTA PMGY archívuma]

Fig. 100. Szenes von Lucia Biondini und Kasper Kellner.
Von Franz Paul Biondini.*Atrophia musculorum progressiva két testvérmel.*Fig. 101. Szenes von Lucia Biondini und Kasper Kellner.
Von Franz Paul Biondini.*Paralyticus férfi arcképe.**Zsufolttság a női nyugtalan osztályon.**Hysteria, epileptoid periódus, tonikus szakasz [P. Richer, 1901]*Flagellansok kóborlásuk közben egy megerősített városba értek [Onastorozók]
A spinális reflexmechanizmus működése:
A = afferens impulzus a reflexív reakcióhoz
B = efferens impulzus a reflexív reakcióhoz
C = egy reflexív reakció
A = nervus spinalis B = nervus spinalis C = hyperreflexia hyperreflexia

lapok Dr. Zsakó István vázlatfüzetéből

BETEGEK FOGLALKOZTATÁSA CÍ-
PÉSZ MŰHELYBEN.*A fejfájás gúnyképe [H. Daumier]*Dr. Zsakó István: A fejfájás gúnyképe.
[H. Daumier után], 1930-as évek papír,
tus, ceruza, akvarell | 42,5 × 36 cm | MTA
Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, 89.319*Élelmiszer raktaár. A.**B. Angyalföldi elme- és ideggyógyintézet az orvosok előtt.*az ún. múzeum-album
egy lapja, 1936 körül, MTA
Pszichiátriai Művészeti
Gyűjtemény archívuma

lapok Dr. Zsakó István vázlatfüzetéből, rajzok
Brueghel és Zichy Mihály képek után | MTA
Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény archívuma



Dr. Zsakó István: A frenológia előfutára
Matth. Qualle után, 1930-as évek, tus, papír,
52 x 42 cm, MTA PMGY Ltsz: 89.335



kép az Angyalföldi Elme- és
Ideggyógyintézet jubileumi díszalbumából,
1933-34, MTA PMGY archívuma

Az Angyalföldi Elme- és Ideggyógyintézet
Museum albumának egy lapja | 1936 körül
feltehetően Zsakó István által összeállítva
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény



Angyalföldi Elme- és Ideggyógyintézet Museum albumának egy oldala Horváth György
Brueghel táncdüh-járványt ábrázoló festménye után | MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény

szakirodalmat tartalmazó könyvtár és a múzeum pszichiátriátörténeti szekciójának kialakításában mutatkozott meg leginkább.

Az ambiciózus tervek megvalósításához, ezen belül is a múzeum pszichiátriátörténeti szekciójának kialakításához azonban nem csak az anyagi források hiányoztak. Míg a francia, angol és német kultúrtörténetből számos példát tudunk pszichiáterek és professzionális képzőművészek együttműködésére (Jean-Martin Charcot – Paul Richer: *Les Démoniaque dans l'art*, 1883, Párizs), a képtörténetet orvosi tekintettel újraolvasó kutatómunkára (Eugen Holländer: *Die Medizin in der Klassischen Malerei*, 1903, Stuttgart) vagy pszichiáteri és pszichológiai ismeretekkel bíró művészettörténészeknek és művészeknek a két diszciplína módszertanát a vizualitás kutatásában kamatoztató forradalmi szemléletére (Aby Warburg, Hans Prinzhorn, André Breton, Max Ernst), addig a hazai kultúrtörténetben ennek nemigen találjuk nyomát. Ahogy a művészet, úgy az elmeügy intézményrendszere is a nyugat-európai modellhez képest megkésett, illetve fázisok kihagyásával, jelentősebb társadal-

mi igény nélkül jött létre. Amikor a már említett Oláh Gusztáv elmeorvos 1889-ben belügyminisztériumi fogalmazói állását otthagyva, kisebb megbotráncokozást keltve elvállalta az angyalföldi intézet igazgatását, az öreg Lukács államtitkár tréfásan így fogalmazott: „Miért csinál a közegészségügyi tanács ebből olyan nagy dolgot? Egy jóra való őrmester is elvezetheti azt az intézetet, orvos pedig bejárhat, ha szükség van rá, Újpestről.”⁷ Az egyetemi képzés tanrendjében 1882-ben jelent meg a pszichiátria, az orvosi egyetemhez tartozó Elme- és Idegkórtani Klinika pedig 1908-ban nyílt meg. Az európai elmeügyi intézményrendszerhez képest elmaradott környezetben szakmailag felkészült és a külföldi szakirodalomban tájékozott elmeorvosok dolgoztak. E feszültségből a két világháború közötti angyalföldi intézetben egy olyan terápiás és egyben gyűjteményezési gyakorlat alakult ki, amelynek dokumentumai ma a külföldről érkező látogatókból is csodálkozást váltanak ki. A lényeg az intézeti elmeorvosok és az ott élő páciensek közötti együttműködésben ragadható meg. A provincializmus nyomora és egyben a találményságnak teret adó szabadságfoka tapintható ki abból

a képanyagból, amely feltehetően intézeti munkaterápia során keletkezett a „nemes szórakozások”, mint olvasás, zenélés és rajzolás elmeorvosi támogatásával. A gyűjtemény archívumából előkerült feljegyzésből kiderül, hogy Charcot Paul Richer rajzaival illusztrált könyve (*Les Démoniaque dans l'arts*, 1883), Eugen Holländer könyvei, valamint Hans Prinzhorn már Selig Árpád számára is fontos albuma, a *Bildnerei der Geisteskranken: Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung* (1922) mint fontos referenciamunkák az angyalföldi intézet könyvtárában elérhetőek voltak (feltehetően Selig Árpád igazgató főorvos hagyatéka és 4000 kötetes könyvtára megvásárlásának köszönhetően). Horváth Gy. szignóval több olyan grafika megmaradt a gyűjteményben, néhány pedig csak fényképmásolatban az ún. *múzeum-album* lapjain, amelyeket a gyűjteményt gondozó orvosok a pszichiátriátörténeti részben katalogizáltak és nem a kezelték munkái között, pedig készítőjük az intézet páciense volt. Pszichiátriátörténeti szempontból érdekes műalkotásokat maga az intézetet 1930-tól igazgató elmeorvos, Zsakó István is előszeretettel rajzolt le reprodukciók után,

A hagyomány szerint az angyalföldi elmeügyi múzeum alapítójára, Selig Árpád gyűjteményezési gyakorlatára Hans Prinzhorn 1922-ben publikált könyve, a *Bildnerei der Geisteskranken: Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*¹ tett nagy hatást. Prinzhorn 1908-ban művészettörténetből doktorált a bécsi egyetemen, majd pszichiátriát tanult és a pszichoanalízis felé fordult a figyelve. 1919-ben a Heidelbergi Pszichiátriai Klinika igazgatója, Emil Kraepelin felkérte a betegek képeiből már több évtizede gyarapodó gyűjteményük rendszerezésére. 1921-től heidelbergi kutatásait előadásokon és szemináriumokon, többek közt Bécsben is népszerűsítette. Prinzhorn kora pszichiáteri gyakorlatát szűknek érezve, nem elégedett meg a betegek képeinek diagnosztikai leírásával, ám az esztétizáló értelmezést is félrevezetőnek tartotta. Kerülte a képek és a betegek diagnózisának közvetlen megfelleltetését, ugyanakkor a laikus betegeket megkülönböztette a képzett művészekről, az archaikus hangzású *képalkotó* kifejezéssel írt róluk. Elsősorban a pszichózistól szenvedő páciensek *kifejezési* vágyát és *kifejezési* formáit szerette volna megérteni és tudományosan leírni.

A fotográfia nemcsak az orvosi adatrögzítést, a betegek felügyeletét és az intézeti reprezentációt szolgálta az angyalföldi intézetben. A fényképkalkulációk sokasága és a terjesztésük következtében felduzzadt vizuális adatmennyiség a rendszerezés és a válogatás mentén formálódó módszertanok kialakulását inspirálta a két világháború között. Kiemelkedő, kutatók generációira hatást gyakorló példaként említhetjük Aby Warburg legendás *Mnemosyné-atlaszát*, amelyen 1924-től



A Mnemosyne Atlas egy lapja [4/39]

haláláig, 1929-ig dolgozott. A *kifejezés* a művészkultuszból és az esztétikai értelmezési keretből szintén kiábrándult Aby Warburg szemléletében is hívószóként működött. Warburg képzeletét a korokon átívelő ún. *pátoszformulák* ragadták meg. Gyűjtötte az érzelmi, indulati telítettségéről árulkodó mozdulatábrázolásokat, és ezeket átrendezhető tablókra csoportosította. Értelmezésükkel, vagyis a pátoszformulák utóéletét leíró pszichotörténet-írással, az emlékezés pszichológiájának kidolgozásával a művészettörténeti módszertan szó-készletét kívánta bővíteni. A *Mnemosyné-atlasz* a különféle képsokszorosító eljárásokon, majd fotografikus reprodukciókon keresztül ismertté váló és vándorló pátoszformulák tablókba rendezése. Ma már csak reprodukciókon és rekonstruált formában létezik, amely töredékességének és befejezetlenségének is köszönheti elbűvölő és gondolatébresztő hatását. Prinzhorn és Warburg személyesen is ismerték egymást.

...

¹ Az elmebetegek képi világa: a formaképzés pszichológiájához és pszichopatológiájához, 1922

ezek szintén a gyűjteményt gyarapították. A gyűjteményalapító Selig Árpádról tudjuk, hogy a képeket esztétikai alapon is válogatta, ugyanakkor a kezeltektől elkobzott tárgyakból tekintélyes méretű antropológiai anyagot is felhalmozott. Selig halála (1929) után Zsakó István került az intézet élére, archívumépítő ambíciója és dokumentáló hevülete átformálta a gyűjtemény karakterét. Az archívumban ma is őrzött vázlatfüzete tanúskodik az elmebaj, a patológiás elváltozásokat kultúr- és művészettörténeti összefüggésekbe ágyazó szemléletéről. Neurológus-pszichiáterként a pupilla és a szem „izommechanó” vizsgálataiban végzett kutatásokat, mondhatjuk, hogy a látás neurológiája volt egyik szakterülete,

így nem meglepő, hogy a művészetek iránt is fogékony elmeorvosként a vizuálisan észlelhető tünetegyüttesek, a vizuálisan megragadható analógiák és maga a vizuális eszközrendszer manipulatív használata is lekötötte figyelmét, de tervei között szerepelt például a reklám, a vizuális nyelv szuggesztív hatásának tanulmányozása is. A szuggesztio mint kulcsfogalom benne volt a korszak levegőjében, feltűnik úgy művészeti, mint pszichológiai tárgyú írásokban egyaránt. Zsakó e kutatását nem fejezte be, ám a forráanyagként összegyűjtött képes hirdetések ma is megtalálhatók az archívumban, az intézet könyvkötő (munkaterápiás foglalkoztató) műhelyében készült albumba rendezve.

A csak töredékeiben megmaradt elmeügyi múzeum történetét rekonstruáló kutatómunka során elkerülhetetlen, hogy képzelőerőnk működésbe lépjen. Azonban, hogy a múzeumot gondozó elmeorvosoknak a magyar pszichiáterek munkáját reprezentáló gyűjteményezési koncepciója mennyire tudatos volt és ez nem fantáziánk szüleménye, azt az ún. múzeum-album, mint a dokumentumok dokumentuma is tanúsítja. Feltehetően a harmincas évek végén, a múzeum Lipótmezőre költöztetése előtt állították össze ezt a 18 lapból álló albumot, éppen az angyalföldi helyszín, az elrendezés és a gyűjteményi tárgycsoportok dokumentálásaként. A törzssanyagot, a betegek rajzait és írásait szűk válogatással reprezentáló album lapjain megjelennek az angyalföldi épületrészeket, parkrészeket és a múzeumi enteriőröket őrző fényképek. Továbbá olyan tablók, vagyis egyfajta rendszerező logika mentén kialakított képcsoportok, amelyek a vizuális analógiákon alapuló, merész asszociációs szemléletről és külföldi referenciák ismeretéről is tanúskodnak. E néhány albumlapon egymás mellé kerülnek a betegek készíttette, pszichiátriátörténeti vonatkozású másolatok, a betegekről készült, szomatikus elváltozásokat rögzítő orvosi fényképek, az intézet falain kívüli orvosi terepmunka (pellagra-kutatás) és az intézeti rendszer reformjaként proponált családi ápolás dokumentumai. E négyféle képtípus mindegyike egy-egy olyan témakör, illetve kutatási tárgy (pszichiátriátörténet, öröklés- és elfajulás-kutatás, tájkori megbetegedések, családi ápolás intézménye) megjelenítése, amelyeket az intézeti orvosok végeztek – hol a betegek foglalkoztatásával, hol eltárgyasításával – és a mára már elpusztult fotótablókön keresztül be is mutatták. Élve a hajdani elmeügyi múzeumban a fényképezés és a terjesztés (könyv,

folyóiratok, műlapok) adta lehetőségekkel, létrehoztak egy olyan másolatgyűjteményt, amelyben az intézetben készült képeket és fényképeket, valamint a reprodukciókon keresztül elérhető anyagot kutatási területeik szerint rendszereztek, a képek egymás mellé rendezése során pedig újabb összefüggések tárulhattak fel és tárulhatnak fel ma is.

A MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény „Nem művészkórház, de...” című állandó kamaratárlatán további képek és dokumentumok láthatók, amelyek közelebb visznek az elmeegógyintézetek rejtélyes világához az intézet lakói – orvosok és páciensek – alkotásain keresztül.

MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény
1067 Budapest, Teréz krt. 13.
Telefon: +36(1)-341-0970, +36(1)-341-0971
Nyitva tartás: szerda és péntek 10.00–14.00-ig. (Ettől eltérő időpontot is lehet egyeztetni.) Kizárólag bejelentkezésre látogatható és kutatható.

• • •

- 1 A *Nép*, 1922. október 3. Semmelweis Orvostörténeti Múzeum Levéltára, Oláh Gusztáv fond.
- 2 *Pesti Hírlap*, 1933. június 4. MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény archívuma, sajtógyűjtések 1931–35.
- 3 *Múzeum az élőhalottak házában* címmel 1931. május 31-én megjelent cikk a sajtógyűjtésből, bibliográfiai adatok nélkül (a tipográfia alapján *Tolnai Világlapja*).
- 4 Egyes források szerint 1940-ben. Dr. Fekete János – De. Pertorini Rezső: Az intézet pszichiátriai múzeuma, in: *Az Országos Ideg- és Elmeegógyintézet száz éve*, Budapest, 1968. 304. o.
- 5 1945-ben a szovjet hadsereg vette birtokba a lipótmezői épületegyüttest, az intézet múzeumával együtt a tatai Esterházy-kastélyba és a svábhegyi Nagyszállóba költözött. 1946 szeptemberétől működött újra Lipótmező elmeegógyintézetként.
- 6 Magyarország első állami elmeegógyintézete 1863-ban nyílt meg Nagyszebenben. Ezt követte a Lipótmezőként ismert intézet átadása 1868-ban, majd a lipótmezői intézet tehermentesítésére, a gyógyíthatatlan, intézeti kezelésre szoruló betegek elhelyezésére az angyalföldi ápoloda 1884-től működött.
- 7 Dr. Oláh Gusztáv: Emlékfoszlányok az angyalföldi elme- és ideggyógyintézet keletkezésének idejéből. In: *Az Angyalföldi Elme- és Ideggyógyintézet emlékkönyve 1883–1933*. Szerk. Dr. Zsakó István. Budapest, 1933. 5. o.

Jean-Martin Charcot francia neurológus a párizsi Salpêtrière-kórházban végezte hisztériakutatásait a 19. század utolsó harmadában. Hitt a klinikai, objektív pillantás megismerő erejében, és abban, hogy a látható, testi tünetek rögzítése segít a diagnózis felállításában, a betegségek leírásában. Hogy a megfigyelést még objektívebbé tegye, kutatásaiba professzionális képzőművészeket és fényképészeket is bevont, akik fotón vagy rajzban megörökítették a hisztériarohamok fázisait. Charcot hisztéria-színházában a Salpêtrière színészi képességekkel is bíró betegek közönség előtt vitték színre az orvos ingerlésével kiváltott hisztériaroham lefolyását. Ezek a híres keddi előadások mint élő anatómiai kísérletek zajlottak, ám az objektív megismerés ugyancsak megkérdőjelezhető, hiszen a híres hisztériák alakítását nagyon is befolyásolta a közönség és a kamera jelenléte, valamint az orvos, Charcot folyamatos kontrollja.



Jean-Martin Charcot
egy Hisztéria-kronofotográfiája

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

B | BRAUN
SHARING EXPERTISE

„Ahogy álltam a Természettudományi Múzeum tetőtéri raktárában, szemben a fekete testtel, amely a vörös szekrény izzó mélyéből lépett felém, eszembe jutott, hogy olyan szertartásosan, olyan előírászerűen éltünk Ferencsel, mintha színpadon mozognánk. Minden cselekedetünket ahhoz mértük, hogy milyen messzire rugaszkodtunk általa a barbárságtól, s az a remélt publikum, amely a jövőből figyel bennünket, mire tapsol, s mikor kezd unatkozni.”

KITÖMÖTT BARBÁR A MÚZEUMBAN

MÉLYI JÓZSEF

Ha Péterfy Gergely *Kitömött barbár* című regénye nem most, hanem öt évvel ezelőtt jelent volna meg, akkor mondanivalójának barbárságra vonatkozó részét pontosan illusztrálhatta volna a sátorlajújhelyi Kazinczy Ferenc Múzeum. Akkoriban a leobbant intézmény alsó szintjén kitömött állatok fogadták a látogatót, az emeleten pedig – összefűzve a környék rovarvilágának bemutatásával – Kazinczy életének dokumentumai sorakoztak, kronologikus rendben, másolatok formájában. Azóta változtak az idők, az épületet felújították, a kiállításokat már az intézmény fölé rendelt Petőfi Irodalmi Múzeum rendezi;

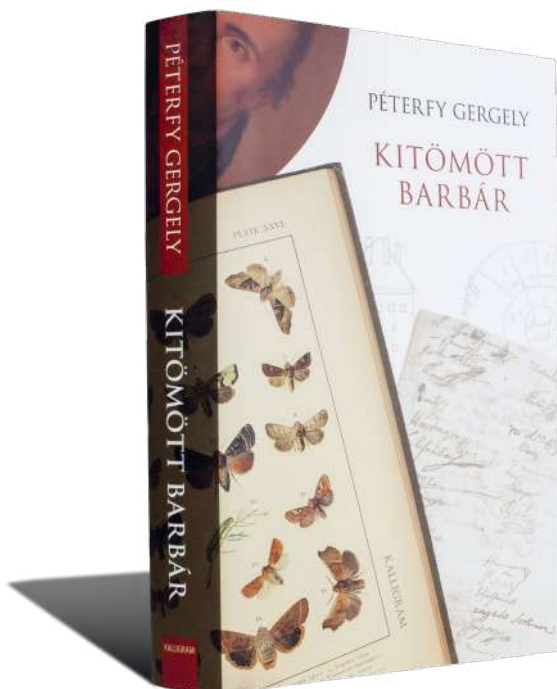
a még 2009-ben a pesti Károlyi-palotába komponált, azután vidékre áthangszerelt *Kazinczy és a művészetek* tárlatot ugyanígy akár Bécs valamelyik kisebb múzeumba is beleképzelhetnénk.

Péterfy regénye egy barbár múzeumi környezetben kezdődik, és ott is végződik: Kazinczy özvegye ott áll a bécsi Természettudományi Múzeum tetőtéri raktárában, vele szemben Angelo Soliman kitömött, fekete teste. Soliman a 18. század egyik legismertebb színes bőrű társasági embere volt Bécsben; valahogyan Afrika mélyéről került Európába, előbb Lobkowitz herceg kísérletezett vele – vajon a feketék is elsajátíthatják-e ugyanazt a műveltséget, amit a fehérek –, később Liechtenstein herceg szolgálatába került, a palotában és az utcán, az ágyban és a kávéházban folyamatosan csodálták és kínozták, a másfajta testet bámulták és tapogatták, ütötték és simogatták. Soliman, aki későbbi szabadságát egy szerencsés kártyanyereménynek is köszönhetette, aktív bécsi szabadkőművesként ismerkedett meg Kazinczy Ferencsel, levelezőtársak lettek. A Martinovics-perben elítélt irodalmár a börtönben értesült arról, hogy barátja meghalt, fekete bőrét pedig a múzeumban tették közszemlére. A kitömött barbár botrányos módon 1806-ig volt látható, utána raktárba került, 1848-ban pedig egy tűzben elégett.

Péterfy könyvében Soliman történetét Kazinczy visszaemlékezésében ismerhetjük meg, míg ezzel párhuzamosan Török Sophie elbeszélésében bontakozik ki Kazinczy sorsa, a széphalmi illúziókkal,

a testvérek fojtogató ellenségességével, a magyar kultúra felvirágoztatására tett hiábavalónak tűnő kísérletekkel. A könyv Kazinczy írásaira, Péterfy kutatásaira, az utóbbi években felduzzadt Solimanszakirodalomra, fennmaradt képekre, korabeli újságcikkekre vagy éppen ügyes beleérzéssel kitalált összekötő jelenetekre épül: egymásba kapcsolódó történetek bonyolult, mégis világos rendszerben egymásra épülő, szép szövedéke. A két középpont, Széphalom és Bécs: a magyarországi nyomorúsággal, a minden felvilágosult törekvést visszahúzó mocsárral szemben a nagy birodalmi barbárság áll, a másik ki- és lenézése, a fekete bőrű különleges ember számkivetettsége a fehérek között. A regényben Sophie valamennyi szóban jelen lévő, magányos alakján túl minden megkettőződik: ahogy Kazinczy testét Soliman teste tükrözi, úgy állnak párban egymással a Kazinczyról, illetve Solimanról készült korabeli festmények, vagy éppen a fontos mellékalakok, a rózsakeresztes alkímista kísérletekben megváltást kereső Török gróf és pendant-ja, a másik szabadkőműves, Ignaz von Born, a korszak legkiemelkedőbb geológusa.

Born a korszak (és a regény) egyik kulcsfigurája: a kapnikbányai vidékiségből mégis birodalmi jelentőségűvé emelkedő tudós képviseli többek között a szabadkőművesség egyiptomi rítusát. Born rendszerezi – részben Soliman segítségével – a bécsi császári természettudományi gyűjteményt (Naturalienkabinett), s róla mintázhatta Mozart a *Varázsfuvolában* Sarastro alakját. A Born személyével



megjelenő két fő szál, az élettelen dolgok múzeumi rendszere és az egyiptomi szimbólumrend mind Kazinczy, mind Soliman életében továbbszövődik, halvány visszfények formájában újra meg újra megjelenik: a sátorlajújhelyi levéltárban, a széphalmi ház képgyűjtemény-szisztémájában vagy éppen a Soliman által éveken-évtizedeken át őrzött kitömött krokodil motívumában.

A regényben minden a halállal kezdődik, és a múzeumi tárggyá váló emberi testtel a halál felé mutat. A bécsi Természettudományi Múzeum kitömött barbárja, mint vég- és kezdőpont, megidézi a Franciaországban a 19. század első évtizedeiben előbb eleven valójában, majd csontvázként közszemlére tett Hottentotta Vénuszt, akinek testi maradványai egészen a 20. század hetvenes éveinek végéig láthatóak voltak, a harmincas évektől kezdve a Trocaderón, a Musée de l'Homme-ban. Saartjie Baartman azóta hazatért Dél-Afrikába, a párizsi múzeum pedig saját történetére reflektálva már az új állandó kiállítás részeként ismerteti az „idegen test” botrányos bemutatásának csaknem két évszázados történetét. Angelo Soliman életének történetét és halálának botrányát három évvel ez előtt nem a Természettudományi, hanem a Wien Museum kiállítása foglalta össze (*Angelo Soliman – Ein Afrikaner in Wien*, 2011–2012).

A halál mellett Péterfy regényének szövetén mindig átsejlik az eleven élet, a 18–19. századi vágyak, elképzelések és valóságok szinte azonnal lefordíthatók mai gondolatainkra, identitásunk keresésére; felismerhetővé válik benne mostani barbárságunk és idegenségünk, megaláztatásunk és gyengeségünk. Péterfy könyvében a múltunk is kiélesedik, mondatai tükrében a dicső szobor és a dicstelenül kitömött ember közti különbséget is pontosabban látjuk. És élesen látjuk önmagunkat: milyen messze van Bécsről Széphalom, ahol ott áll, mint egy felvilágosodás kori kísérlet visszfénye, a világtól távol, szinte megközelíthetetlenül, a Magyar Nyelv Múzeuma.

**Péterfy Gergely: *Kitömött barbár*.
Kalligram, Budapest, 2014, 448 oldal,
3490 Ft**



ÉKSZER DESIGN



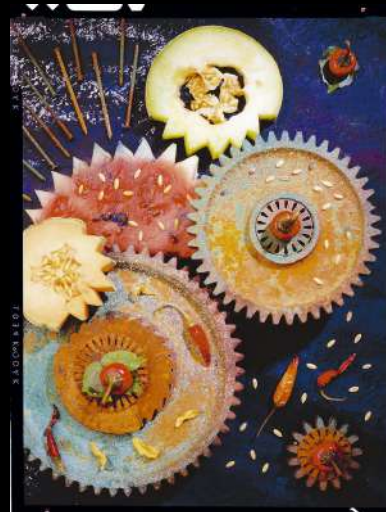
WLADIS GALÉRIA ÉS MŰTEREM
H-1055 BUDAPEST, FALK MIKSA UTCA 13.
TELEFON/FAX: (36-1) 354-0834
INFO@WLADISGALERIA.HU
WWW.WLADISGALERIA.HU

ARTPHOTO GALÉRIA

**Válogatás a kortárs
fotóművészet javából
online-offline**

vintage fotográfiák
múzeumi minőségű
nyomatok
fotóalbumok

Artphoto Collection –
zárt sorozatú, hitelesített
fotográfiai válogatás



Balla Demeter | Farkas Antal jama
Féner Tamás | Eifert János,
Stalter György és még sokan
mások a kortárs hazai
fotóművészet kiváló
alkotói közül

**Artphoto Galéria
1111 Bartók Béla út 30.**

**www.artphoto.hu
telefon: 06 20 444 8159**

Eközben az artmagazin.hu-n...

© Fotó: Viltin Galéria



Kaliczka Patrícia: A boldogság

#Színtér

„A művek az álmok és emlékek ingatag talaján mozognak, nincsenek szabályaik vagy konkrét tényeik. Érdekes módon a fiatal kortárs művészek nem a manapság aktuális témákhoz közeledtek, inkább a múltban kerestek inspirációt. Be lehetett tudni a romantikus elvágódásnak vagy a nosztalgia iránti vonzalomnak, mindenesetre felvetődik a kérdés, hogy vajon milyen jövő vár a múltban és az álomképekben gondolkodó alkotókra.”

#ViltinGaléria #KaliczkaPatrícia #GalambosÁron #KovácsOlívia
#SzakszonImre #boldogság #nemrég #kiállítás – itt: VILTIN Galéria.

© Fotó: Artmagazin



#ArtmagazinBlog

„Persze lehet, hogy párhuzamot vonni a Titus történet és az eddigi MODEM végnapjai között csak annak megnyilvánulása, hogy az értelem milyen mohón vágyik az összefüggésekre, de ha direkt ki lett a dolog tervelve, akkor ennél nagyvonalúbb és viccesebb bosszút elképzelni sem tudok.”

#KuklaKrisztián #MODEM #Debrecen #tk #búcsú #kritika
#BirkásÁkos #ErwinOlaf
– itt: Modem Modern és Kortárs Művészeti Központ

© Fotó: Artmagazin



#Száguldó Riporter

„Erwin Olaf munkáit először utáltam. A hibátlanra retusált fényes-szeplős pofikák, a mesterkéeltséget túlhangsúlyozó teátrális beállítások láttán egy pillanatra sem tudtam egyetérteni az alkotó szándékával. Pont annyira volt minden giccses, hogy már képtelen voltam elfogadni. Próbáltam menteni a helyzetet, felidézve magamban, mi a camp, de sajnos ez is csak azt igazolta, hogy amit látok, az bizony nem az. Olaf mesterkéeltsége egyáltalán nincs túlhajtván, pontosan kiszámított, jól megcsinált, nem tetszik.”

#SzáguldóRiporter #ErwinOlaf #tetsziknemtetszik#feketefehér #emlékezet
– itt: Modem Modern és Kortárs Művészeti Központ.

#VideóBlog

#VideóBlog #FKSE #PATRON #karácsony #műtárgyvásár
#videóklip #buli
– itt: Stúdió Galéria - Rottenbiller utca 35.



Szóljon hozzá! Kérdezzen!

Az Artmagazin Facebook-oldalának köszönhetően tartalmunk megosztható és kommentálható. Kérdezzen egyenesen a szerzőtől, a művésztől vagy az olvasótársaktól! Szerkesztő: Mucsi Mesi

Személyesen szólna egy kortárs művészhez? | Praktikus információkra van szüksége egy kiállítással kapcsolatban? | Van, amit soha nem mert megkérdezni, pedig mindennél jobban érdekli? | Szerelmes a művészbbe? | 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



BUSINESS
Superbrands
4x
2008 2011

MB | MAGYAR
BRANDS
3x '11 '12 '13

 Robert
Capa
Kortárs
Fotográfiai
Központ

KÉP , KÉP TELEN SÉG

KURÁTOR: NEMES ATTILA

2014.11.17.-
2015.03.01.


EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

 Kitchen Budapest
Powered by 