

13. évfolyam 2015/2

artmagazin⁷⁶

nka

980Ft



15002

9 471785306021

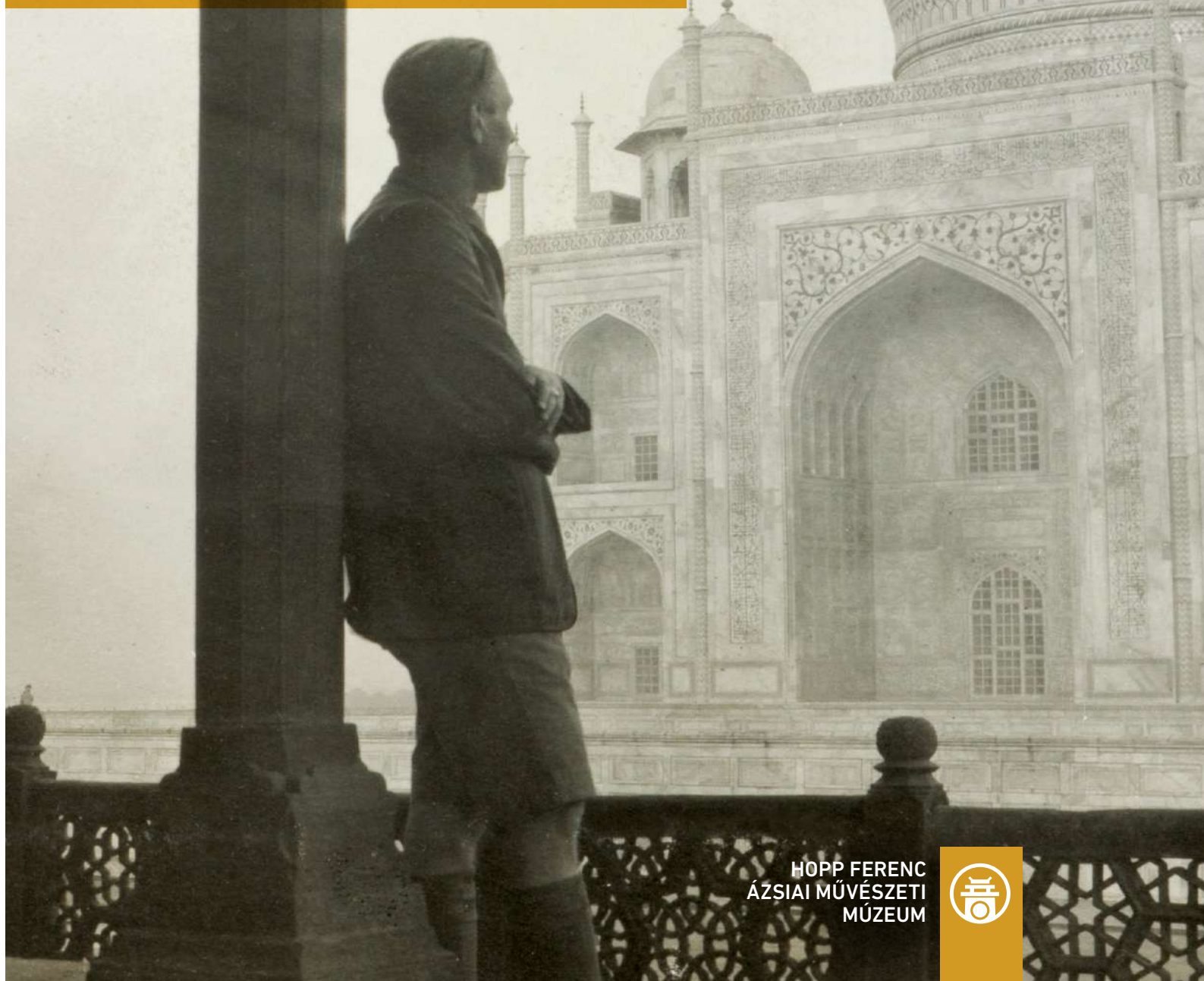
AZ INDOLÓGUS INDIÁN

Baktay Ervin
emlékezete

HOPP FERENC ÁZSIAI MŰVÉSZETI MÚZEUM

1062 BUDAPEST, ANDRÁSSY ÚT 103.

2015. MÁRCIUS 11. – NOVEMBER 1.



HOPP FERENC
ÁZSIAI MŰVÉSZETI
MÚZEUM





Tavaszi aukciók

**március 24.
kedd, 17 óra**
néprajzi tárgyak



**március 25.
szerda, 17 óra**
19. és 20. századi
festmények, bútorok



**A kiállítás
március 21-ig
megtekinthető.**



**Következő aukcióink:
május 26.**

Régi mesterek és
19. századi festmények

május 27.

20. századi festmények

május 28.

Művészeti tárgyak,
ezüstök, ékszerek

**Tárgyfelvétel
március 20-ig.**



Ki gondolná, hogy a címlapunkon közölt kép a Nemzeti Hangversenyerem színes falfe-lületeinek tervvázlata? Hogy ennek alapján készült el az ország egyik legnagyobb köztéri műalkotása, Jovánovics György gipsz relief-sora? Mint ahogy ahhoz is alaposan át kell gondolni az innen-onnan tudott tényeket, hogy összeálljon a kép: a magyar szecesz-szió egyik legszebb enteriőrje, a Rippl-Rónai által tervezett Andrassy-ebédlő Andrassy Katinka, vagyis a vörös grófnő édesapjának

megrendelésére született, és eredetileg ott volt, ahol most a Francia Intézet áll. Az is érdekes adalék, hogy Gerhard Richter főiskolai vizsgamunkája, egy leginkább szocreálnak nevezhető falfestmény a drezdai Higiéniái Múzeumba készült, és az is, hogy a Városligetben van egy magánsír, amin csak egy latin felirat látható: FUIT, azaz VOLT. Van egy cikkünk filmekről is, amiben letűnt vagy soha nem volt világok művészettörténeti kapcsolódásairól írunk, és ha film, akkor olvashat-

nak egy interjút Forgács Péterrel, amiben egy pár perces, telefonnal, futva készült videó és annak közönség elé tárása a központi elem. Ebben a számunkban szinte minden arról szól, ki hogyan lépett ki a műfaji keretek közül, milyen átfedések vannak film, képzőművészet, iparművészet, építészet és zene között. Az irodalom sem maradhat ki: olvasóinknak Kornis Mihály mondja el, miket gondol Birkás Ákos festményeiről, és arról, hogy Birkás Ákos mit tart, mi a festő dolga.

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: Fáy Miklós, Gréczi Emőke, Kornis Mihály, Kovács Ágnes, Mélyi József, Mucsi Emese, Simon Bettina, Szikra Renáta, Topor Tünde, Winkler Nóra

Fotó: Bognár Benedek, Réthely-Prikkel Tamás, Szmolka Zoltán, Vékony Dorottya



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

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

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

ISSN 1785-30-60



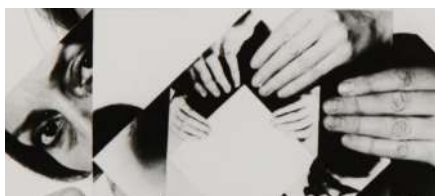
6



18



24



30



34



38



60

4 ARTANZIX

Tartalom

6 Kornis Mihály: DEMONSTRÁL A HATÁRON
– Birkás Ákosról

14 KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ: VIRÁGOK, NŐK, TENGER
[ÉJSZAKA MEG SZÍNHÁZ] – Vaszary János képei

18 Mucsi Emese: „MI VAN A FÜGGÖNY MÖGÖTT?
– EZ NAGYON ÉRDEKEL” – Interjú Forgács Péterrel

24 Szikra Renáta: AKUSZTIKONOK
– Jovánovics-relief a Művészetek Palotájában

30 Simon Bettina: SZUPREMATISTA ÁRAMLÁSOK

34 KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ: M & M
– August Macke és Franz Marc barátsága

38 A VÁROSLIGET SZELLEME [1. rész]
Fáy Miklós: RÉGI SZERELMEK LÁBNYOMA

42 Gréczi Emőke: A VÖRÖS RUHÁS NŐ
ÉS EGY CSALÁDREGÉNY VÉGE

50 Kovács Ágnes: KORONA A CSAP ALATT
– Magyar műkincsek a müncheni Central
Collecting Pointban 1945–46 [2. rész]

56 Mélyi József: A MÉREGEEMBER ÉS A FIGYELŐ KUNDI
– A drezdai Higiéniai Múzeum története [2. rész]

60 Winkler Nóra: ANDERSON MESÉI
– Szállodába kihelyezett művészettörténet-óra,
avagy a Grand Budapest Hotel titka

Címlapunkon Jovánovics György színterve a Művészetek Palotája Bartók Béla
Nemzeti Hangversenyterem gipszreliefjeihez [2004, színes papír, 460 × 1010 mm].
Cikkünk a 24. oldalon

© Artmagazin © Vékony Dorottya

VÉGTELEN HÁZ



Friedrich Kiesler: A „Végtelen ház” nagy modellje, New York, 1959

„Házaink koporsók, melyek toronyként emelkednek a földtől az égig. [...] Koporsók légzőnyílásokkal” – ez volt Friedrich Kiesler véleménye a felhőkarcolókról, miközben olyan házról álmódott, amely átengedi magán a körülötte lévő világot, és egymásba olvadó belső tereivel a psziché folyamatosan változó állapotához igazodik. Háza a pusztá funkcionális ellenében, a szürrealistákhoz hasonlóan, az álom és a tudatalatti vágyak fontosságát hangsúlyozza. A Möbius-szalagként tekeredő, megszakítatlan külső héjjal borított biomorf épület sajnos csak makettek formájában maradt fenn. Nemhogy sorozatgyártásra nem került, de még a MoMA 1958-ban megrendelt lakható modellje sem készült el végül. Vízión maradt a „repülő város”, viszont tervei szerint épült meg „az első 100%-os mozi”, a New York-i Guild Cinema 1929-ben, ahol az új médium adta lehetőségeket tökéletesen kihasználva falra és mennyezetre is vetítettek, újszerű virtuális térélménnyel ajándékozva meg a nézőket. A Monarcia szülöttjeként Bécsből induló Kiesler Moholy-Nagyhoz és Breuer Marcellhoz hasonlóan vált modernista amerikai építész-designerré. Kivételes színháztechnikai újításairól, köztük a háromdimenziós térszínpadról írtunk már két évvel ezelőtti müncheni és bécsi kiállítása kapcsán [Galács Judit: Széthulló kulisszák, Frederick Kiesler színházi víziói, *Artmagazin*, 2013/4, 26–32. o.], de idehaza elsőként az Osztrák Kulturális Fórumban nyílt fotókiállításon ismerkedhetünk meg pályája főbb állomásaival, lenyűgöző vízióival.

Friedrich Kiesler. Művész, építész, látnok.

Osztrák Kulturális Fórum, 2015. április 2-ig.

PICASSO FODRÁSZÁ

Azonosították Picasso „fodrászát”, aminek hírértéke – ha hús-vér emberről volna szó, a jellegzetesen tar fejű művész esetében legalábbis vitatható. A *La Coiffeuse* azonban a Pompidou raktárából több mint egy évtizeddel ezelőtt kicsempészett és 2001-ben eltűntnek nyilvánított kubista festmény, ami december közepén egyszerű postai küldeményként bukkant fel New Yorkban. A Belgiumban behajózott FedEx küldeményt a postai feladószervényen „művészi alkotás/játék” kategóriába sorolta és 37 dollár értékűnek becsülte feladója [bizonyos „Robert”], aki még a „Joyeux Noël” karácsonyi üdvözlőket sem felejtette le a csomagról, címzettként pedig egy queensi klimatizált raktárt jelölt meg. A Long Islandről a newarki kikötőbe továbbított csomag szűrőpróbaszerű átvizsgálása során fedezték fel a vámhivatal tisztviselői a festményt, amit azonnal lefoglaltak. A múlt hónapban francia szakemberek vetették össze az ellopott kép dokumentumaival, és megállapították, hogy tényleg Picasso 1911-ben festett „fodrásza” került elő. Bár a bűntény még messze nincs felderítve és a titokzatos feladó kilétét is sűrű homály fedi, a festmény hamarosan visszatérhet hazájába. A *La Coiffeuse* a francia állam tulajdona és valószínűleg 2,5 millió dollár.



Picasso: *La Coiffeuse* / Fodrásznő, 1911, olaj, vászon, 33 × 46 cm

Ha bizonyítást nyer az a feltételezés, hogy a cambridge-i Fitzwilliam Múzeum gyűjteményében őrzött párducson lovagoló férfiak valóban az ifjú Michelangelo kezétől származnak, akkor bennük csodálhatjuk a mester egyedül megmaradt bronzszobrait. Bár alapvetően márvánnyal dolgozott, a források szerint Michelangelo több bronzszobrot öntött. Kétharmad életnagyságú Dávidja francia megrendelésre készült [ám a forradalom alatt nyoma veszett], II. Gyula pápa hatalmas szobrát pedig röviddel elkészülése után beolvasztották. A két vadul acsarkodó párducot diadalmasan megülő meztelen ifjú és nála jóval idősebb társa régi-új attribúciójának egy 500 éves vázlattörredék adott friss lendületet. Michelangelo neve ugyanis már akkor szóba került, amikor a 19. században Adolphe de Rothschild megvásárolta a különös lovasokat, de sem származástörténetük, sem a mester szignója nem támasztotta alá a feltételezést. Emiatt később Tiziano Aspetti, Jacopo Sansovino, sőt Benvenuto Cellini neve is felmerült az egyébként máig csak „Rothschild-bronzokként” emlegetett szobrokkal kapcsolatban. Tavaly ősszel bukkant rá Paul Joannides, a Cambridge-i Egyetem nyugalmazott professzora a Musée Fabréban [Montpellier] őrzött, 1508 körülre datált vázlatra, amelyen egy Michelangelo-tanítvány másolatában szereplő Michelangelo-művek között, az egyik sarokban egy párducson lovagló ifjú alakja is feltűnik. A vázlat mind az alak tartását, mind a rajztechnikát tekintve nagyon hasonlít a mester szoborvázlataihoz és a cambridge-i szobrok egyikéhez is. A Cambridge-i Egyetem és a Fitzwilliam Múzeum nemzetközi szakértőgárdát hívott össze a felfedezés megvitatására, melynek eredményét a 2015. július 6-ra meghirdetett nemzetközi konferencián tárják majd a nagyközönség elé.

A Michelangelo-bronzok. Fitzwilliam Museum, Italian Gallery, Cambridge, 2015. augusztus 9-ig.

PÁRDUUC



@wikimediacommons / Fotó: Libby Norman

Michelangelo [?]: Párducson lovagló meztelen bacchász (részlet), 1506–8 k., bronz, 102 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge

Az Arte televíziós csatorna új francia dokumentumfilmje a marseille-i tarot-kártya titkait kutatja. A film készítői a Lorenzo Medici udvarában működő humanista pap és a neoplatonista tanokat később a keresztény szellemiséggel összeegyeztető filozófus, Marsilio Ficino tanait sejtik a tarot 22 allegorikus alakja mögött. Ficino munkásságát jól ismerte és nagy becsben tartotta Hunyadi Mátyás is, bár a király minden igyekezete ellenére személyesen sosem találkoztak. A dokumentumfilm a Mediciek pártfogását élvező Sandro Botticelli számos alkotásában véli felismerni a neoplatonista szimbolikán alapuló tarot figuráit, sőt megkockáztatja azt a feltevést, hogy Ficino és Botticelli is közreműködtek a ma ismert alaptípusok megalkotásában. Így került képbe Vitéz János esztergomi érsek studiólójának a négy sarkalatos erényt ábrázoló freskó-szekkója is. A helyreállított nőalakok közül ugyanis a Mértékletességet ábrázoló Wierdl Zsuzsanna és Prokopp Mária kutatásai [és 2009-ben publikált, nagy vihart kavart elmélete] szerint a munkával megbízott Filippo Lippi műhelyében dolgozó ifjú Botticelli készíthette. Az egyik korszából a másikba vizet töltő alak, a filmben megszólaltatott Wierdl Zsuzsanna szerint nemcsak korszát emelő kezét, de félrebillentett fejtartását és hajdíszét tekintve is meglehetősen hasonlít ahhoz a Temperantia-ábrázoláshoz, amely a 15. század végi eredetivel azonos formában ma is mindenütt kapható 78 lapos tarot-kártyában szerepel, igaz, ez utóbbit angyalszárnyak is ékesítik.

A marseille-i tarot misztériuma [Les Mystrères du tarot de Marseille] Rendezte: Philippe Truffault, Christophe Poncet, Arte 7, 2014, 52 perc

BOTTICELLI ÉS A TAROT



A keresztény teológia Platónról átvett négy sarkalatos erényének freskósora: Prudentia [Bölcsesség] – Temperantia [Mértékletesség] – Fortitudo [Erő] – Iustitia [Igazság] alakja Vitéz János esztergomi érsek ötszögletű dolgozószobájában, az egykori palota Fehér-tornyában, ahol a boltozat hevederívére festett zodiákus töredékei egészítik ki az allegorikus nőalakok sorát. A freskó mérete 4 × 5 méter | Forrás: wikimediacommons

DEMONSTRÁL A HATÁRON

Identitás, 2011, olaj, vászon, 140 × 260 cm

© Foto: Tihanyi-Bakos Fotostúdió



Birkás Ákos stílusváltása a magyar művészettörténész-szakma máig ki nem hevert traumája. Újabb, figuratív képeiről nem születtek igazán számottevő tanulmányok (talán egy kivételtől eltekintve), a katalógusokban, folyóiratokban leginkább vele készült interjúk olvashatók, magángyűjtemények reprezentatív kiállításain régebbi, nonfiguratív művei szerepelnek. Nemrégiben a MODEM-ben azonban olyan provokatív címmel – *A festő dolga* – mutatta be az új módszer szerint felépített és az új technikával festett képeit, hogy ez már tényleg nem maradhatott szó nélkül. És rendben, ha művészettörténész nem akar a kimondatlan szakmai verdikttel szembemenni, akkor beszéljen Birkás Ákos műveiről egy író. Végül is figuratív képek, nézzük, kibontakozik-e rajtuk bármilyen történet, kirajzolódik-e általuk az új világ.

BIRKÁS ÁKOSRÓL KORNIS MIHÁLY



Az igen ritka, amikor valaki bájos, ahogyan bármit is csinál, beszél, és közben mindig dolgozik, mindig-mindig dolgozik. Én megjegyeztem az ő nevét. Néha láttam a képeit, igazán csak futólag, nem vagyok nagy tárlatlátogató, ott jobban leköti a közönség, mint a kép. Engem zavar a képpel való intim viszony kialakításában a nyilvánosság, reprodukció-fogyasztóként jellemezném magam. A neten látok naponta millió képet, fotót, festményt, rajzot, grafikát, napom nagy része netes vizuális élmények előtt zajlik. Sokkal, de sokkal több képet látok, képen meditálok, mint amikor még nem volt internet. Imádom az összes webgalleryt, online elérhető múzeumi és a szememet foglyul ejtő kép- és galériakínálatot, de szakértőnek nem mondanám magam. Viszont időtlen idők óta imádom képet nézni, hároméves korom óta képekért lapozom a könyvtárakat, manapság főleg a dokumentumfotókat vadászom, meg az emberről szóló képet, abból mindenfélét. A festmények közül is leginkább a portrékat szeretem, a meséket, egy arc is mese, a helyzetes képeket, a mitológiaiakat. Rembrandt a kedvencem, magasan. Ajjaj, jól nézünk ki. Folytassam azért? A szobrokkal rossz a viszonyom. Szobrok állítását a bálványimádással határos jelenségnek tartom, pedig nem vagyok vallásos. Kevesektől fogadom el. Michelangelótól igen, meg Brancusitól is, sőt, a becsomagolós palitól, Christótól is, meg még néhány művésztől. De a köztéri szobrászattól sebesen elfordítom a fejem bárhol a világon.

A művészet már önmagában is döntés.

A képalkotás pedig hipnotikus hatású döntés. Veszedelmes, istenkísértő tett. Ákos az a ritka festő, aki ezzel tisztában van. Mégis festményeket állít ki, realitának minősíthető képeket. Ez megint csak valamifajta döntés. Azért néztem meg ezt a kiállítását. Engem azok a ké-

pek szólítanak meg, amelyek „pofátlanul” embert és életet ábrázolnak (még ma is, mikor az már úgymond lehetetlen, mindenesetre problematikus). Aki már száz éve és még mindig nonfiguratív módon fest, formákat fest, az fáraszt. Sem lakni nem tudok ilyen formák közt, sem nézelődni. Ami nem érdem és nem bűn szerintem, de tény, a nonfiguratív számomra egymástól kényszeresen különbözni szándékozó, első jelentésükben azonban engem meg nem érintő ornamentika. Egy kép első jelentése – hogy amikor megpillantom, mi történik bennem – döntő. Ha a kép valamiért elkap, akkor nézem. Nézem, és mind többet és többet látok. Ha nem kap el, nem nézek rá többet. Mirót nézem, nem udvariasságból, Kleet nézem, Malevicset is nézem, de... Hát engem ki kell rúgni az iskolából! Ha nem muszáj nézmem, ha nincs jelen, aki csinálta, akkor van esélyem meglátni egy képet.

A vernisszázs figyelemelterelés.

Ákos kiállítását is úgy néztem, jó hosszan, mert ő nem jött mellettem, pedig vele utaztam le. De okosan magamra hagyott. Az ő művészete átver minden okostojást, mert ha ezek a képek realisták, akkor én programozó vagyok.

Ma már köztudott, hogy inkább az agyunkkal, mint a szemünkkel látunk. Az én szemem az ötvenes-hatvanas években tanult meg látni (1949-ben születtem), de csak 2000 tájt esett le a tantusz, hogy a világ realitása, mint az ember maga is, több mint problematikus: immár veszélyes.

Irrealitás-góc.

Fertelem-forrás inkább, mint a további élet forrása, bár az is. De katasztrofális a helyzet. Nem úgy, ahogy a dadaisták vagy a szürrealisták felvetették, annál sokkal kevésbé romantikusan kiszámíthatatlan a valóság jövője. Veszélyeztetett.

Ez a legkevesebb, amit mondhatok a Birkás-kiállítás friss élménye után. Hát azt nem tudom, mióta. De hogy most miért, azt Ákos megfesti. Ez a festő dolga. Amire először felfigyeltem nála, amikor itt a kiállításon dokumentumfotó-imitációként jellemezhető, illetve kora középkori szentek nevei révén címet kapott képeivel találkoztam, de még jóval e kiállítás előtt, először úgy két-három éve, azon gondolkodtam el, hogy miért nem tudom megmondani kapásból, mit látok. Pedig irtózatúan világos, látszólag. Mégis lehetetlen szerintem megállapítani, hogy a képen ábrázolt alakok milyen viszonyban vannak egymással és a világgal.

Ez a hétköznapi percepció alapélménye is a nyilvánosság csataterein. Ákos képei zöme ott játszódik, a semmiben, az úgynevezett média-nyilvánosságban. Még a zárt terekben is, mintha valaki fényképezte volna. Talán nem igaz? Ugyan hol nem vagyunk megfigyelve. De vajon hol vagyunk látva? Lehetne fényképmásolat is, de nem az, ez nem fotonaturalista utánzat, hanem nagyon bele van festve mindaz, amit részint úgy szimmant meg, mint egy kivételesen érzékeny vizslakutya, ha volna ilyen művészből, és benne van a képeiben az a több könyvtárnyi tudás, főként társadalomfilozófia és szociális antropológia, amit a neocortexében, a homlokfronti lebenyében halmozott fel. Ember.

Nagyon jó kérdés, amit ez a kiállítás feltesz: mit ábrázol a kép?!

Sok mindent, de hogy mit pontosan, azt nem tudod megmondani. De miért baj ez? Ezen gondolkodol, míg nézed. És a bensőd nyugtalanná válik. Annak a szituációnak a sűrített leképezése ez, ami „a világban” ér. Hol vannak ezek az emberek? Gőzöm sincs. Holott Birkás precízen, már-már szájbarágósan ábrázolja. Mégse tudod. A realitás mai percepciójának természetére világít rá.

Fejek 34 CDHKL, 2004, olaj, vászon, 70 × 210 cm



© Fotó: Thany-Bakos Fotostúdió

A világ egyforma.

Vannak képei, ahol az emberek, főként férfiak, elvéve nők – nézik egymást, máhára. Lehet, hogy barátok? Szerelmesek egymásba? Vagy színleg barátok, de valójában gyűlölik egymást? Mindenesetre hamiskodnak, én úgy láttam, és ettől feszültek. Intimitást és gyöngéd figyelmet hazudnak, ami azonban mégiscsak lehet, hogy valódi figyelem szeretne lenni. Ezek a képeken nem látni idős embert. Többnyire fiatalok, akik még nem tudnak viselkedni, mert már a nagyszüleik sem tudtak, a hajdani kommuna-lakók. E mai elveszett jelenlétnek vannak mimikai és más gesztusai, gesztushíányt-pótló gesztusok. A '68-as nagy remények mára totálisan becsődölt világa ez. Unokáink egyedül maradtak. Fogalmuk sincs, mit kezdjenek a Másikkal.

**„Engemet egy Ősz inte,
hogy legyek mindig őszinte.
Mert Ő szinte ő
szinte.”**

Ők, a srácok már nincsenek köztünk, a túlsó parton vannak, ott várják, hogy történjen végre velük valami. Nincs a fejükben egy transzcendens jövő szép rózsaszín felhője, mint nekünk. Hiszen a jövő nem tud nem metafizika lenni, nem remény lenni, ha egyáltalán számol vele az ember. De Birkás fiataljai már nem számolnak. Még tudásanyaguktól független meghatározottságaik is rém kopár terepen állnak fenn, és ott is csak mint „díszletelemek”. Egy régi-új gonoszság bábjai ők, az agyabeteg történelem felöltöttetett bábuiskái, a változatos módon egyforma plázacucc-kínálatból kímélet-

lenül felöltöttetett, ifjú emberek. Ákos képein mindez együtt van meg. Ő tudja, mert látja az új helyzetet és szomorúan mosolyogva bele is festi a képbe. Lehet, hogy foglyok, lehet, hogy szerelmesek, alkalomadtán gyilkosok is, inkluzíve áldozatok, tüntetők és diktátorok, ám mintha a valóságra nem hatna mindez már. Vagy ha igen, ha mégis, az kitudhatatlan.

„Hádititok.”

Olyannak látom az ábrázolt helyzetet, amilyennek akarom. Ez különben rögtön az ismerősség hangulatát adja. És rangsorol. Beiskoláz. Mit látsz? Miért? A kép a nézőnek tükröt tart, amelyben az általa látott világon keresztül látja magát. Ha akarja. Ha nem akarja, hazudik. De a kép nem hazudik. A való életben sem lehet tudni, hogy mi van. Senkiről nem lehet tudni ma, hogy mit akar a másiktól. A hírnél, pontosabban a látványánál iga-zabb az, amit abból Ákos megfest. A hírral ellentétben ő megőrzi a titkot, amire a hír utalna, titkának érzékelése volna a kulcs a hír jelentőségének kalibrálásához a közvélemény számára. De a média-híradás önnönmagával semmisíti meg tartalma titkát. Ákos képei pedig felmutatják.

Van egy képe, ahol valami, gondolom fontosabb embert, minisztert vagy elnököt kísérnek a reptér betonján fekete politikusok és fekete biztonsági őrök. És a pali fehér. Meg szőke. És az öltönye is egész más színű, mint azoké. Nem tudom, épp letartóztatják? Vagy búcsúztatják? Fel fog jutni a gépre? Valami rossz fog történni vele. Talán éppen az a rossz, ami történik vele. Nekünk rossz. Tán éppen az a szörnyű, hogy őt itt ünnepélyesen búcsúztatják?

Kik? Mert az isten szerelmére, mindenk előtt hát hogy néznek ki ezek a főszerekek?! Amilyen mulatságos, olyan szörnyű. Idi Amin Dada diktátoron is lehetett nevetni, Rupert Murdoch tyconon meg még most is lehet – no és? Hogy merek? Milyen alapon? Kin nevetek?! „De hát ez egy unalmas diplomáciai protokoll pillanatképe...” – szólalhat meg egy másik hang. Igen? Így néz ki ma egy politikus? „Nem te nézel ki úgy?” – szólhatna le a vászonról a fekete biztonsági emberektől körbevett ellen-szenves szőke pali, ez a részvényes-öltönyös. És milyen igaza lenne...

Egyfelől a fotórealista festészet technikai tudása érződik a technikán, de mégis, a régi mesterekre meghökkentően emlékeztető, költői, „bele-költői” gondossággal van az egész megfestve. Nem manuális kopizás: elementáris festészet. Mondjuk egy-egy ruha anyaga, színe, különböző fény-árnyék reflexei, vagy hogy a messzi-messzi háttér mennyire ki van dolgozva... Holott mintha alig volna a képeken festék! Majdhogynem egy plakát. De nem az, mégsem az, megszegyenítően nem plakát, azt kell mondanom, ez a prompt-valóság vagy micsoda, így nézünk ki, ez a steril realitás, aminek Ákos részletes, finom, elmélyült munkával visszalopja nem-létező auráját. Ez a festő tette.

Valóság-helyreállítás, egy büntény rekonstrukciója.

A kép egésze hat ez által, és nem a festői részletek. De azok is ott vannak, és ez igen fontos, helyre vannak állítva. A szarban. Az elme ugyebár úgy működik, hogy összefüggéseket keres. Nincs is olyan, hogy valóság ebben az értelemben, mint tudjuk,

elménk teremti a valóságot projekciók révén, már mondtam. De ez a tény Ákos művészetében igen fontos, a festészete Magrittéval rokon e tekintetben. Nemcsak az, hogy olykor esze ágában sincs azt a címet adni a képeinek, amit egy hagyatéki becsüs vagy egy rendőr adna, de nem is költői, inkább ébresztőóra-funkciója van e gondolati szökelléseinek.

Másképpen is ébresztő.

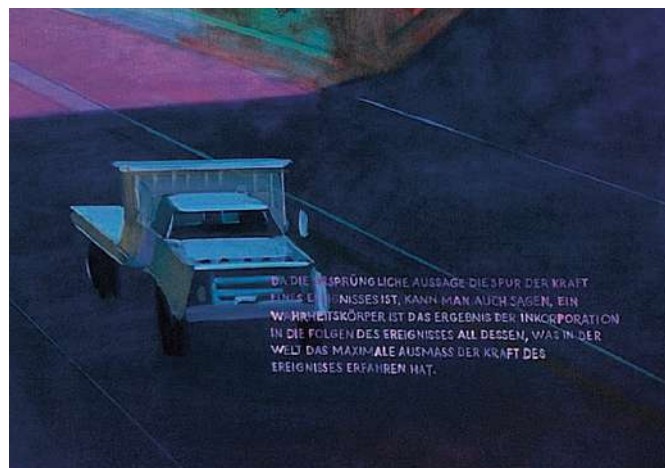
Gyakran vannak szövegek, iniciálészerűen, nagyon pici betűkkel, mint a középkori festményeken a szalagokon a bibliai idézetek, vagy a donátor neve, oda vannak írva angolul a képre, vagy németül, a mai bölcsességek. De nem magyarul. És még ha magyarul is lenne, ahhoz, hogy elolvassam, egy órát kellene egy-egy képpel töltenem (ami különben normális igény, Ákos a Szépművészeti Múzeum belsejét fotózó korszakában meg különben is minimum egy órát töltött egy-egy öt érdeklő kép előtt, de hiába töltenék ott két órát is, mivel a képre roppant fontos dolgok vannak írva, magasröptű szaknyelven, és amit megértettem belőlük, az szenzációsan újszerű, de nem értettem meg a negyedét sem. Nem pusztán a hozzá szükséges idő hiánya folytán. A tárlatlátogatók tömegei (?)

számára akkor is elérhetetlen volna a leírt idézetek sora, mégpedig a szükséges tudás hiányában. Hogy ha órákon át „néznék”, akkor sem látnák a képek és a szövegek együttes hatásából előálló, belső (gondolati) montázst. Hát ahhoz érteni kéne. Nem vagyunk elég képzetek önnön valóságunk birtoklásához.

Világos?

A komplex jelentés megértéséhez, aminek alapján (a szerintem rettenetes állapotban lévő) földi valóság értelmezhető lenne, kivételesen nagy tudás szükségeltetik. A magyarok, döntő többségükben csak magyarul tudnak, így a globalizált létezés problémahalmazának legfontosabb elemzéseitől el is vannak zárva. Nincsenek lefordítva ezek magyar nyelvre, miért is lennének. Nem tartom kizártnak, Birkás angol és német nyelvű szöveg-szalagjainak ez a hozzáférhetetlenség is az üzenetei közé tartozik. Képeire írt idézeteinek szerzői, mint tőle megtudtam, elkötelezett baloldali, így-úgy neomarxista, feminista vagy igényesen radikális gondolkodó. Ismernem kellene mind, de a hároból, akit megnevezett, csak egynek olvastam több könyvét, a másik szerzőbe néha belelapoztam, egyről meg nem is tudom, hogy kicsoda.

Identitás [részlet], 2011, olaj, vászon, 140 × 260 cm



© Fotó: Tihanyi-Bakos Fotostúdió

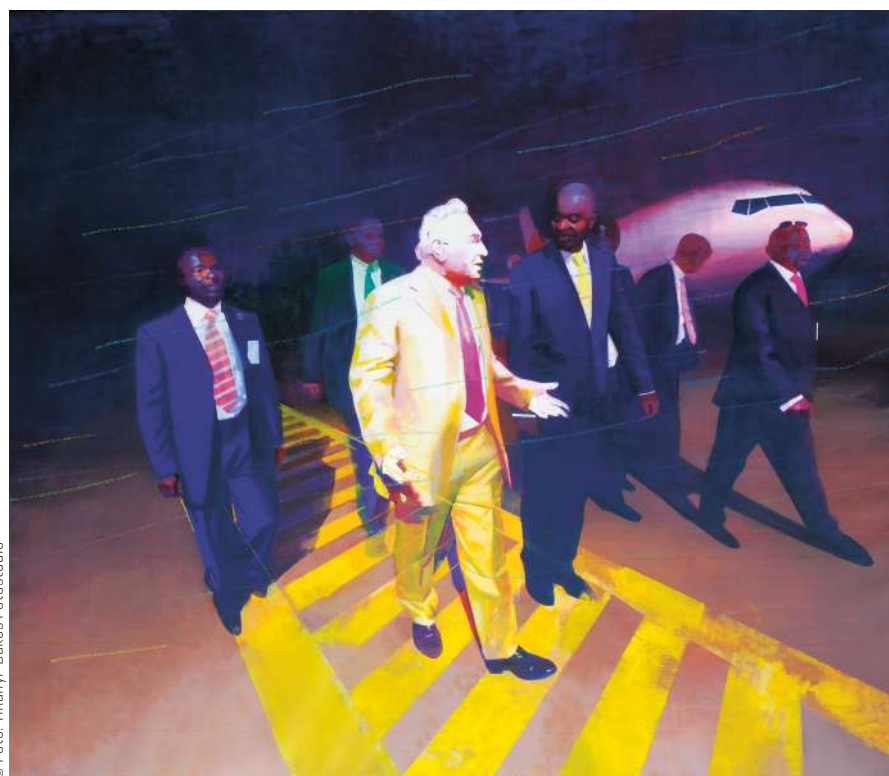
Miért, a kolostorok falán ki olvasta el a szalag-szövegeket a freskókon?

A szerzetesek.

Képeinek tehát csak egy része, csak a töredéke értelmeződik a naiv képnezőben. Próbáltam rábeszélni, hogy írja oda magyarul is, legyen ilyen könyv, minden fontosabb nyelven ÉS magyarul – de mire a mondat végére értem, rájöttem, hogy amit javasolok, nem csupán gondolatilag hibás. Nincs rá pénz. Ugyan honnan, kitől!? Sőt, ha netán meg is lehetne csinálni, nem volna igaz. Az már propaganda. Ákos ennél bonyolultabbat mond. Az általa ábrázolt valóság súlyos jellemzője, hogy az átlátásához szükséges szellemi erő, kompetencia annyira elidegenedett voltaképpen tárgyától, mint maga a valóság is. De ez a valóság ábrázolható. Elvileg „olvasható”.

Szükséges közbevetés.

Mindabból, amit Birkás képeiről mondtam, természetesen következik, hogy ezek az én szellemi projekcióim. Belőlem ezt váltja ki, amit látok. De nem biztos, hogy ez van a falon. Ez mindig így van, és nem csak egy képtárban. Csak művész képes magát a megismerési folyamatot is a műalkotás részévé, meditatív alkotóelemévé tenni. Én ezt nagyszerűnek találom. Így tessék hallgatni tehát, amit mondok, és átgondolni az eddigieket is, amit mondtam. Ezek mind olyan becsapós képek, tragikusan ironikus, „harapós” képek. Az elfojtás miatt, amivel védekezésképpen szüntelenül élünk, például nehezebben tudatosul az érzékiségük.



© Fotó: Tihanyi-Bakos Fotostúdió

Tökéletlenség, 2012, 160 × 190 cm

A populista odaliszk, 2014, olaj, vászon, 80 × 100 cm



© Fotó: Rosta József

Az ember testisége. Ennek a menthetetlensége.

E mélyen, valami végső őszinteséggel felvállalt érzékiségnek a kegyetlensége, a tragikuma, az iróniája, a keserűsége. Szerintem arról is szólnak a képek, hogy momentán hogyan van jelen a világ katyvaszában az emberi test. Nem a korpusz, hanem a test örök meghívása, az a szitu, hogy a libidó az agresszivitásával és a farkasétvágyával ma is mindent meghatároz. Sose inkább, mint ma, sose alattomosabban. Nike és a többi ruházati világceg is mind ebből él, a test eltakarásából, annak elhazudásából, hogy valójában mégis csak erről szól az élet. A tudomásul-nem-vettről. Az ember kérem szépen, minden pillanatban „vágynak”. De nem szabad tudnia róla. El kell dugnia.

A ruha mind nyilvánvalóbban csak jelmez a vadállaton.

Ennek a bestialitása a mában. Itt vannak a képeken. Vagy én így látom. A nő mint botrány és a férfi mint botrány. Botrány

helyett fogalmazhatnám eltaposódásnak is. A nő mind kevésbé várhat valamit a férfitől. Mint nő, férfivá kell lennie, ha öl, beveszik a csapatba. Ha férfivá válik, akkor is. A női test, mint olyan, a nyilvános jelenlét számára elviselhetetlen. Uniformizált globál-cuccokban vannak a nők is, ezek közül a katonai egyenruha a legszexibb. A Levi's volt az első metroszex egyenruha. Vagy takargatják magukat, mint a veszélyt vagy a hullát. A nő, mint olyan, napjainkban még csak nem is a férfi, a patriarchátus szolgálója, nem a Máriája se, nem az anyja, a felesége, a házasság oszlopa, hanem ő is csak az Apparátus ügyfele. Ebben a minőségében tárgy. Vagy pornótárgy, vagy a férfival azonos, tehát besorozható, besorolható tárgy. Érdekérvényesítő lehet még, meg a férfival egyenlő, arra is törekedhet. Ha megtanul ütni.

A férfi?

Szintén tárgya az Apparátusnak, de mint ha joga lenne potensnek hinnie magát, amennyiben betartja a kriminális valóság íratlan szabályait – hétannyira, mint az

írottakat. De formálisan azokat is. Arra szolgál a hivatali öltöny, a fejbehúzott kámzsa. Az is „hivatalos” ám, a kriminális valóság egyik jelző-öltözete. Művelt, vagy barbár verekedésre kész *homo robustus sed malitiosus* (Hobbes) jelvények, vagy más banda-jelek megkívántatnak. Üzleti öltöny. A nő akkor potens, ha fegyvere van. Minden a farokról szól.

Itt nem hagyhatom szó nélkül: Birkás festett magáról egy meztelen portrét, vérfagyasztóan szépet, mégis humorral tele, bátorsággal és szomorúsággal vegyeset. Manet *Olympiája* jut róla eszembe. Nem az a póz, de talán mégis. Kesztyűt dob az álszentek arcába: a férfitest szépségét, pontosabban a férfitest hatásának sosem csupán esztétikai szinten robbanó botrányát mutatja meg, amikor úgy meztelen, hogy nemi szerve is VAN. Akkor áll elő a probléma: az ember, az emberi problémája.

Amit régen bűnbeesésnek hívtak.

Először, azt hiszem, Caravaggio hívta másként. „A fark (a pénz) beszél, viszont a kutya, a kutya az csak ugat”, így éneklük a 1944-es magyar operettben. (*Eisemann Mihály: Én és a kisöcsém*) Racionalitásunk paraván, vele igyekszik az ember valamit mórlikálni; okoskodik, hogy azzal eltakarja magát, hogy a csecsebecseje bestiális beszédje ne hallatszódjék hangosan. De hát mindenki tudja, hogy miről volna szó. *Michelangelo Merisi* folyvást erre céloz. A micsoda micsodáját – hangját? – nem lehet befogni. Ebből (is) jönnek aztán a világháborúk.

Caravaggio aktuális.

Ő jutott eszembe a leggyakrabban, amikor a festészetben ennek a fajta ember-látásmódnak a forrásán tűnődtem. Már Csernus Tibor gyűjteményes kiállításán is feltűnt. Azóta meg a neten, látom, hogy sokan, a nagyok, akik egyáltalán tudnak festeni, mernek még embert festeni, mind Caravaggiót medítálják, ha kézbe veszik az ecsetjüket. Természetesen nem utánozzák, nem ezt mondom, hanem értik. És mivel értik, „továbbfestik”. Bacon értette, Lucian Freud értette. Miért mind aktuálisabb Caravaggio emberképe? Azt hiszem, a fasizmus barbarizmusa juttatta eszükbe.

Alvó férfi, 2007, olaj, vászon, 100 × 150 cm



© Fotó: Tihanyi-Bakos Fotóstudió

Az igazság tűz, kard, éget, fáj.

Amit Caravaggio az emberből észrevesz, az nekem sokáig ijesztően egyoldalúnak, remekművekben sikerült önigazolásnak tűnt. De nem az. Hanem igazság, sokáig ignorált igazság. A nagyok ezt az igazságot ma már nem ignorálják. Ákos végső soron nem *caravaggiózik*, nehogy félrértés legyen, csak nem csinál titkot belőle, hogy milyennek látja az embert. Nem keresi a gyanús modelleket, mint őse, hanem csak aki eléje kerül, azt kegyetlenül megfesti. Minden arcban megismeri és ábrázolni is képes az ambivalenciát. Nem kiválasztott modelljeinek tulajdonsága ez, hanem az emberé, a homo sapiens sapiens nevű szörnyetegé, vagy mit mondjak. A kiszámíthatatlan állat. Akiben sok van. Még ész is van. Nem tombolásában ábrázolja, hanem annak előtte. A veszélyességét, a visszafojtott valóját festi Ákos. De milyen gyöngéden! Humorral, vagyis szeretettel, finoman.

Van egy korai sorozata portrékból. Egy hosszú csíkfestmény, csupa barátja, rokona,

gyermeke, csupa-csupa hozzá közel álló ember van rajta. Ez az egyik legfélelmetesebb képsorozat az egész kiállításon. Nekem! Én nem tudtam, amikor először láttam (évekig), hogy ezek a festő szerettei. Nem is érdekes különben. Caravaggiónál se tudtam, nagyon sokáig ezt. Éppen az ábrázolás pontossága, gondossága folytán, az ember mint kiismerhetetlen fenek vad örökítődik meg. Abban nagyon jó az Ákos, hogy egy mosoly nála oly talányos... Fogalmad sincs, hogy dühöt vagy elragadtatást, kedvességet, netán valamely idegbetegséget – vagy mit ábrázol? Nem azért van ez, mert valamit befest, hanem benne van az elemi tudás arról, hogy az ember félelmetes.

Gyermekei naivitással közeledik a valóság tárgyaihoz. Hogy hát nézzük meg, milyen. Van egy képe a kiállításon, kórházi jelenet, egy fiú fekszik kerek kórházi ágyon. *Alvó* a címe a képnek, mikor én már végeztem, és búcsúképpen együtt sétáltunk végig a termeken, mondom, gyönyörűen van megfestve az a brokátszerű anyag, amire rá lett

fektetve a fiú. Mert gondoltam, hogy halott, azért tették ilyen díszes végű lepedőre, hát így ravatalozták fel. S kérdezem Ákost, ez a fiú halott? Jézusi értelemben nevezed elvónak? Azt mondja, nem, de ez tényleg egy nagyon beteg fiú, egy afrikai kórházban. Odahúzott az Ákos egész közel a képhez, azt mondja: „Te, engem az egészben a legjobban az a rész érdekelt itt, ami az ágy és a fal között van, mert én sokat voltam beteg kiskoromban és láttam ilyen ágyat és nagyon féltem a réstől, a haláltól. Mi van az ágy és a fal között? Oda akár be is lehet esni! Fantáziáltam. Vagy onnan akárki kímászhatsz, érted?” Azért festi ilyen csodálatosan részletezve a lepedővég színezetét. Ez az ő projekciója. Neki ez a kép ezt jelenti. Végtelen gondosságból ezer minden mást is megfest még ezen a képen, és sok képen is: a világ állapotát. Izoláció, izoláltság, a kapcsolatfelvétel szomszaga és ugyanakkor valami bizonytalanság a tekintetben, létezik-e és milyen kapcsolat létezik még ember és ember közt. Az embernek az az érzése, hogy akiket éppen látunk, valami szörnyű előtt állnak. Amiről esetleg nem is tudnak.

**Nem Godot-ra, hanem
a terroristájukra várnak.**

Nem tudom pontosan, mire, de – semmi jóra. Arckifejezésük jelenthet rémületet, elragadtatottságot, kábítószer-mámort; egy csinált vagy őszintén átszellemült belső pillanatot. Gondolj, amit akarsz, néző. Lásd, amit látni tudsz. Ott, az a vörös zászló előtt gesztikuláló, csuklyás ember, és a mögötte égő világ az egyik néző számára lehet a világforradalom szimbóluma, a radikálisan baloldali eszmék nemtudom-milyen kiteljesedésének a pillanata, de lehet a teljes káosz, az apokaliptikus képe is. Egy harmadiknak meg szín-

padi pillanat. Média-jelenet. Érdektelen. De dekoratív. Mi a fontos az élénk társuló valóságban? Ez Birkás kérdése.

Ez a festészet alapkérdése is, nem?

Azzal hogy lefestünk valamit, felhívjuk rá a figyelmet. Van jövő vagy nincs? És mi van helyette? Van egy tüntető kép, ahol dühös fiatalok táblákat tartanak magasba, ilyenek vannak ráírva: *Democracy go to hell!* Mondom neki, én azt hiszem, ez valami radikális iszlamista tüntetés a Közel-Keleten, azért kívánják a pokolba a demokráciát. Másfelől milyen mulatságosak a baseballsapkáik meg a többi glo-

balizációs rekvizitjuk. Mire azt mondja Ákos, stimmel, de nem a Közel-Keleten, hanem Londonban. Zajlik a tüntetés. Azért vannak ilyen érdekesen öltözve. És hány millió tüntetés van ma a világon? Rengeteg. Hány okoz változást? Nagyon kevés. Az egyszeri ember komoly hatással nincs a valóságot alakító erőkre. Viszont azért, hogy Birkás lefesti, nem leleplezi, nem is kitarja, ő olvasott Derridát. Kérdéssé változtatja. Miért gondoljuk, hogy az emberek rosszak? Miért gondoljuk: „melegek”? És ha nem is melegek, hanem hidegek?

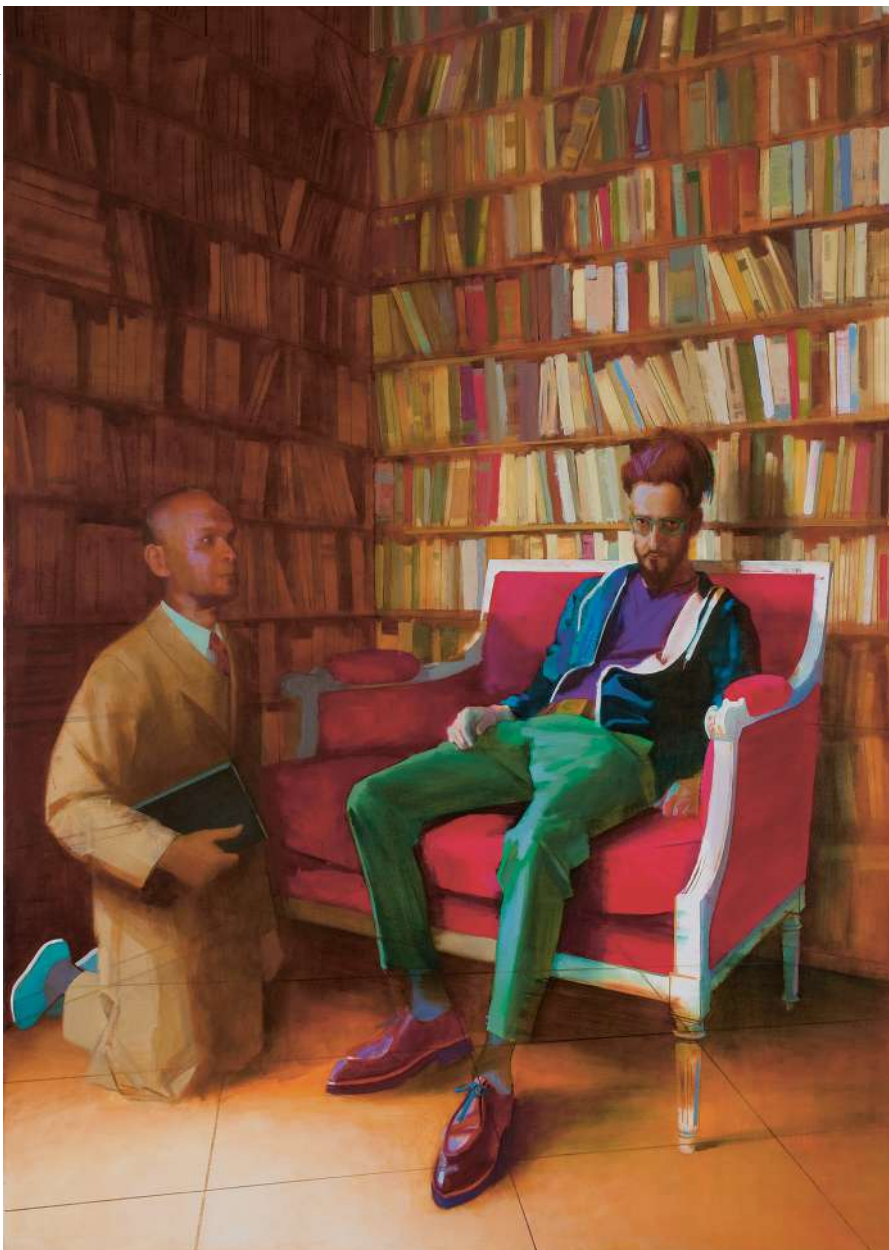
**Birkást a nemek kérdése
komolyan és mélyen foglalkoztatja.**

Amikor a képein két ember vonzalmat érez egymás iránt, akár nő, akár férfi, számomra nem nyilvánvaló, hogy azok éreznek valamit, illetve hogy azt kommunikálják-e, amit valójában éreznek? Nem inkább azzal kísérleteznek, hogy valamit érezzenek végre? Hogy valami történjen köztük. Én így látom. Válgják érvényessé, hogy összetartoznak. Nem megvalósult szerelmek, kész és rendezett, harmonikus viszonyok képét kapjuk, hanem ezek próbák. Mintha elpróbálnák, hogy milyen lenne, ha ők így lennének egymással. De hát valójában nem azonosak a helyzettel. Mintha az ember saját maga számára játszana el színpadi jeleket, mikor mással van együtt. Van-e benne lejtés?

**Az embernek a magába zártsága
összefügg a világhelyzettel.**

Mesterkelt, feszült, megoldatlan, megoldhatatlan, bármi lehetséges, minden megtehető, de semmi nem valósítható meg, globalizált, egyneműsített, az egyneműnek kismillió változata, nem lehet megtudni, melyik a lényeges, melyik a lényegtelen elem ebben, a dolgoknak nincs hierarchiája, minden egymás mellett van, vanik, iparian demokratikus szinten van egymás mellé téve. Hányféle irányt nyit meg Ákos festésze! Az embertől várhatjuk-e azt, hogy megvédi magát önmagától? Vagy nem várhatjuk. Jelent-e még valamit a mosoly, a magatartás? Vagy az emberi magatartás már tulajdonképpen csak álarc és maszk? Sose volt más?

© Fotó: Sulyok Miklós



Szent Jeromos és egy ismeretlen, 2013, olaj, vászon, 170 × 120 cm

Megkülönböztethető-e az álarc a nem-álarctól?

Van két képe egy könyvtárszobáról, két változatban is megfestette. Egy kócos fiatal értelmiségi, sokat olvasott, gondolom, gondterhelten ül a foteljában, és az egyik változatban Ákos a maga valójában áll mellette, nagy tisztelettel, gondolom, a tudás és annak papja, a még mindig minden fontosat elolvasó ember iránt, a másikon pedig ő már kis imádkozó faszobor, a fotelban ülő, depis pasi mellett. Irónia és őszinte áhítat egyszerre van az egészben. Összefoglalása annak, amit mondani akar. Vörösmarty, *Gondolatok a könyvtárban*.

„...- Ment-e
A könyvek által a világ elébb?
Ment, hogy minél dicsőbbek népei,
Salakjok annál borzasztóbb legyen,
S a rongyos ember bősziült kebele
Dögvérszt sohajtson a hír nemzetére.”

Ez a tudás önmagában reménytelen szituációját jelenti. Ám e megfestett képekben Birkás döntését, hogy ő mégis, noha valamiféle melankolikus rezignáltsággal, de mégiscsak a tudás tisztelete mellett döntött.

Csak hát nincsenek különösebb illúziói.

Mondok még egy képet, amelyik talán szintén önvalomás. Gondolom. És összefoglalja a festő pozícióját. A képen egy, a hajdani berlini falhoz hasonló építmény látható, Mexikó és az U.S. határán felhúzott határázár-fal Tijuánában, hogy az illegális bevándorlók, a nyomor elől menekülők dolgát a hatóságok megnehezítsék. Ez egy különös tájkép voltaképp. Az USA-ból a magas fal miatt semmit sem látni, a nagy vászon háromnegyed részén a meredélyre épített fal alatt húzódó tijuánai kopár lapály látható. De valaki, aki nincs jelen, felcipelt oda egy kényelmes széket, mellé kempingasztalt meg egy kis széket a vendégnek, netán a nézőnek, hogy maradjon ott. A kép láthatatlan főszereplője be rendezkedett, itt lakik. Csak most éppen nincs. De demonstrál. A határon. Hogy mi a probléma, alighanem azt. Tüntetőleg ott tartózkodik, ahol a legkínosabb az ő felfogása szerint a valóság.

A szöveg a Kornis Mihállyal 2015. február 1-jén készített hangfelvétel szerkesztett változata. Szerkesztette: Topor Tünde ■

Vörös zászló, 2007, olaj, vászon, 200 × 280 cm



© Fotó: Franz Schachinger



Demokrácia, 2009, olaj, vászon, 140 × 200 cm

© Fotó: Tihanyi-Bakos Fotostúdió

TOPOR Tünde

VIRÁGOK, NŐK, TENGER [ÉJSZAKA MEG SZÍNHÁZ] – A SZÉP ÉLET UTÓPIÁJA KÉPEKEN



Vaszary János: *Ernyők Viareggióban*, 1929, olaj, vászon, 45 × 68,5 cm | jelezve jobbra fent: Vaszary J.

Vaszary Jánosnak olyan sokat köszönhet a magyar festészet története, hogy megérdemli: ugyanolyan friss szemmel nézzünk újra meg újra képeire, amilyen friss szemmel ő nézte a világot, amilyen nyitottsággal ő viseltetett az új dolgok iránt.

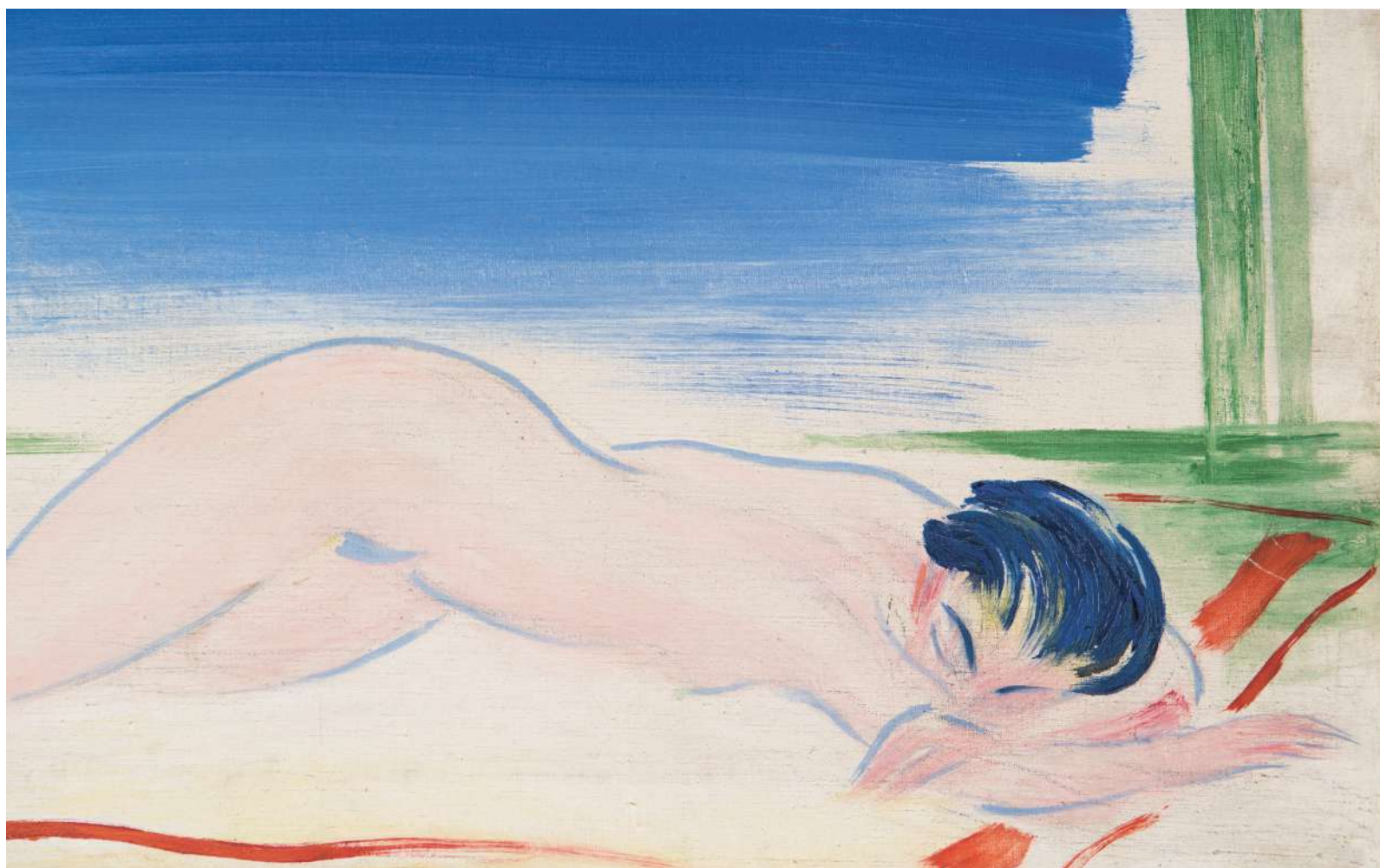
Szinte egyedül végezte el a legfontosabb munkát, a magyar festmények kimosdatását a barna katyvaszból. Hogy milyen radikálisnak kellett lennie a tiszta, élénk színek használatában, hogy milyen nagy utat kellett megtennie mondjuk a Székely Bertalan-féle iskolázottságtól, a nagybányai típusú természetelvűségtől a népművészet és naiv művészet, valamint Csontváry értékeinek felismerésén át a radikális, ámde figuratív modernizmusig, azt a legjobban akkor érzékelhetjük, ha összehasonlító tárlatnézést tartunk: elmegyünk a Várkert Bazárban nemrég megnyitott új kiállítótér Csók István-kiállítására, majd ellátogatunk a Virág Judit Galériába (oda csak március 28. után, mert akkor nyílik náluk a Vaszary-kiállítás). Látni fogjuk, még a két kolléga között is – akik pedig vállt vállnak vetve igyekeztek meghonosítani a franciás szellemet, egészen 1932-ben bekövetkezett kirúgásukig a budapesti akadémiai képzésben – micsoda különbségek vannak a tiszta színek használatát, a bátor, a fényképszerű természetmásolástól elszakadó képépítést illetően.

Vaszary rengeteg stáción keresztül jutott el addig a stílusig, amiben a húszas évek közepétől élete végéig alkotott. Sokan kárhoztatták állandó váltásait, nyughatatlan inspirációkeresését, de ezek az elégedetlen hangok pont azáltal veszítet-

ték értelmüket, hogy utolsó, színes és virtuóz korszaka nyugodtan tekinthető az életmű csúcsának. Nála nem érzékeljük azt a fajta hanyatlást, invenciótlan önis-métlést, amit annyi pályatársánál, akiknél az öregkori művek egy-két kivételtől eltekintve a szomorú elerőtlenedés vagy az eladások hajhászása miatti silányság jeleit mutatják. Mondjuk Vaszarytól sem volt idegen a sikeres kompozíciók újragyártása, és nála is előfordulnak gyengébb kései művek, de az összbélyomás mégis az, hogy ha nincs vészkorszak, nincs második világháború és nincs ötvenes évek, akkor a Vaszary-képek színes világa uralta volna évtizedekig a magyar festészetet, akkor minden generáció Rapallóba, Portofinóba, Nervibe és Viareggióba járt volna nyaralni, akkor nem lett volna hatalmas kincs a Fa szappan, akkor nem tartottak volna családok ezrei üres sörösdobozokat a polcokon. Akkor csodálatos revüket lehetett volna nézni a színpadokon, és nem azt, hogy lép be Kevély Nagy Márton a tévészcsébe, akkor reggelenként a nők selyempizsamában szaladtak volna le a Molnár Farkas tervezte villák kertjébe virágokat szedni, mielőtt zongorázni kezdenek a napsütötte, nagy ablakos szalonokban, akkor mindig lehetett volna kalapokat és szörméket hordani és a pesti Duna-korzón üldögelni.



Vaszary János: Füüdruhás nő csíkos strandsátor előtt, 1930 körül, olaj, vászon, 67,5 × 40 cm | jelezve jobbra lent: Vaszary J.



© Fotó: Mester Tibor

Vaszary János: *Fekvő akt*, olaj, vászon, 49 × 82,5 cm | jelezve balra fent: Vaszary J.

Nem tudom, Vaszary tényleg annyira élvezte-e az életet, mint amennyire képei sugallják, nem tudni, tényleg csak ezeket látta meg a világból, vagy inkább nagyon is szorongott (olvastam fiatalkori naplóját, biztos, hogy akkor nagyon szorongott), és inkább teremtett magának egy új, boldog világot, még a luxe, calme, volupté jegyében, matisse-i alapokon. Ha művészetfelfogásából, illetve festői technikájából indulunk ki, akkor teremteni akart, nem elsősorban ábrázolni. Ő is osztotta a francia kor és pályatárs, Raoul Dufy nézeteit, aki azt mondta, nem arra törekszik, hogy a látott dolgok színét megpróbálja valahogy kikeverni, utánozni, hanem nála a szín maga a tubusból kinyomott festék. Ezek a szavai, ezekből áll össze az a festői nyelv, amelyen beszél. Vaszary is így dolgozott: tubusból kinyomott festékekkel, tiszta színekből, japános vonalakból, leegyszerűsített formákból építette a magyar modernizmus fellegvárát. Vagy kártyavárát. Utópiáját.

Vaszary János kiállítása a Virág Judit Galériában
2015. március 28. – április 25.



© Fotó: Mester Tibor

Vaszary János: *Párizsi mulató*, olaj, papírlemez, 35,5 × 50,5 cm | jelezve balra lent: Vaszary



FEJEST AZ OFF-BA!

Az idei év talán legnagyobb érdeklődéssel várt kortárs művészeti eseménye az OFF-Biennále Budapest, amely első alkalommal jelentkezik több tucat fővárosi és több vidéki helyszínen. Várakozásaink szerint az OFF új lendületet adhat a hazai kortárs művészeti szcéna működésének.

Az utóbbi hetekben sokszor hallhattuk: önszerveződő, hálózatos, a szakma különböző szereplőit a közös érdekeltség alapján összekapcsoló, az állami intézményeket és a közpénzt kerülő vállalkozásról van szó. A több mint száz projekt közül nagyon nehéz mindössze néhányat kiragadni, itt tényleg minden esemény meglepetést tartogat. Amit leginkább ajánlunk: fejesugrás az OFF-ba!

Société Réaliste: Universal Anthem

A francia-magyar művészcsoport megint „összegez”, azaz szintetizál, és egyben valami teljesen újat hoz létre. Ezúttal az ENSZ 193 tagországának himnuszából alkot meg egyetlen közös zenedarabot. Az élő zenekari előadás az Eleven Emlékmű helyszínén szólal meg.

Keserue Zsolt: Nemzeti Tankönyv

A művész a korábban megkezdett tankönyv-projektjét gondolja tovább egy workshop és egy valódi kötet formájában. A szomszédos országok ránk vonatkozó középiskolai történelem-tankönyvi anyagait gyűjti össze és szerkeszti köteté.

Casting History

Ha már a történelemnél tartunk: két külföldön élő magyar kurátor, Páldi Livia és Molnár Edit csoportos kiállítást hoz létre Budapesten, nemzetközi/külföldi művészekkel. A *Casting History* a történelmi emlékezettel, a történelemírással és a politika kapcsolatának kritikai feldolgozásával foglalkozik.

Horizontal Standing

Magyar és külföldi művészek csoportos kiállítása. Simon Katalin kurátor a Magyarországon tapasztalható kivándorlási hullám kérdését állítja fókuszba. A több százezer emigráns történetét személyes történetek segítségével elemzi. A helyszín a szintén külföldön élő kurátor itt hagyott lakása.

Bookmarks 2.0

Három kereskedelmi galéria, az acb, a Kisterem és a Vintage folytatja a 2013-ban megkezdett projektjét, amely a hazai neoavantgárd és posztkonceptuális pozíciókat vizsgálja és állítja új összefüggésbe élvonalbeli, nemzetközileg is elismert magyar művészek bemutatásával.

Kerecsi Nemere: Közös Terek Hordozható Múzeuma

Az egyik legeredetibben gondolkodó fiatal kortárs művész megint egy izgalmas felvetéssel állt elő. A hordozható műgyűjteményt több alkalommal is bemutatja nyilvános terekben az OFF ideje alatt. Váratlan, kéretlen, ellenállhatatlan.

Artmagazin loves Miskolc

Az Artmagazin sem marad ki az OFF-Biennáléből. A programsorozat derekán, május elején az egész stáb Miskolcra megy, ahol első utunk rögtön a Boris Borozóba vezet majd. A legfontosabbnak mi is a jó hangulatot tartjuk, a Borisba mégis elsősorban a falát díszítő Erdély Miklós-mozaik miatt megyünk, hogy a vizit után egy laza nyilvános beszélgetés keretében mondassunk el róla kulisszatitkokat és kérdezhessünk más szakértőket is. Az Erdély-mozaik mellett a civil kezdeményezések jegyében kitárgyalunk majd egy régi acélvárosi sztorit, a Kollektív Ház történetét, melyet az alulról kezdeményezett közösségi lakozás egyik első példjaként ismerünk Magyarországon.

—
OFF-Biennále Budapest
2015. április 24. – május 31.



Részletes program március végétől:
offbiennale.hu
<http://offbiennale.tumblr.com>
www.facebook.com/pages/OFF-Biennale-Budapest

MUCSI Emese

„MI VAN A FÜGGÖNY MÖGÖTT? – EZ NAGYON ÉRDEKEL”

INTERJÚ FORGÁCS PÉTERREL

Ha látni szeretnénk Forgács Péter mostanság kiállított összes munkáját, akkor bizony komoly szervezési tevékenységbe kell kezdenünk. Először is minél hamarabb váltsuk meg jegyünket a tengerentúlra, de most már semmiképp se New Yorkot célozva, mert a *Levelek a messzeségbe* videoinstalláció tekintélyes hat hónapja már letelt a helyi városi múzeumban és a munka február végén a San Franciscó-i Zsidó Múzeumba került át. Miután ez megvan, elkezdhetjük megtervezni budapesti utunkat. Ha egy hónappal ezelőtt kerültünk volna ebbe a helyzetbe, a Szépművészeti Múzeum Rembrandt-kiállításával és a Magyar Nemzeti Galéria *Fordulópontok* című csoportos bemutatójával is számolnunk kellene, de minthogy ezek nemrég bezártak, marad a *LUDWIG 25. A kortárs gyűjtemény* a Duna-part mellett és a Molnár Ani Galéria-beli bensőséges egyéni show a Nyolcban.

Artmagazin: Eddigi életművedet áttekintve galériás szempontból nem túl könnyen eladható munkákat, filmeket, installációkat készítesz. Hogyan kerültél kapcsolatba mégis a művészetkereskedelmi közzel és az egyik jelenlegi kiállításod helyszínével, a Molnár Ani Galériával?

Forgács Péter: 2011-ben a Deák Erika Galériában megrendezett *Tapintat* című kiállítással kezdődött ez az egész. Hét igen érzékeny videodarabom volt ott kiállítva, meg fotók, és hét akrilkép. A galerista horizontjáról szemlélve nem vettem figyelembe a kereskedelmi szempontokat, hanem inkább közegkeresési szituációnak tartottam az egészet. Később kiderült, hogy azért nem halad előre ez az ügy, mert én is úgy véltem, hogy nem tudok előállítani olyan darabokat, amelyek

ebben a közegben jól működnek és sikeresek. Nehéz ügy a kereskedelem, főként kulturált polgárság nélkül, hatvan-hetven év elzártság után, távol a centrumoktól.

Szinte megoldhatatlannak tartom a magyarországi galeristák pozícióját a képzőművészeti galériák világhálójában. Létezik egy nagyon bonyolult képlet, egy sokdimenziós táncrend, amiben a kurátorok, a képzőművészek, a piac, a galeristák, a múzeumok és a kritikusok vesznek részt. Információk szintjén betekinthetünk a nemzetközi kereskedelmi galériás közzel, így számomra szinte lehetetlennek tűnik, hogy egy hatvan éven felüli, „még élő” magyar művész hirtelen belépjen ebbe a mega műkereskedelmi körforgásba. Emellett persze figyelemmel kísérem az olyan jó alkotók kitörési kísérleteit, mint



Forgács Péter *Tapintat* című kiállítása a Deák Erika Galériában, 2011
Forrás: Deák Erika Galéria Facebook

Birkás vagy Fehér László, akik nemzetközi műpiaci szereplőkké váltak, és persze vannak további izgalmas résztvevők is, mint Csörgő vagy Csákány István. Szóval vannak itt azért befektetési lehetőségek a külföldi galeristák előtt is, de én valószínűleg nem ezek közé tartozom.

A munkáimat valóban nehéz kategorizálni, meg talán ritkán termelek, azt is főleg mozgóképben és installációban, ami aztán végképp nem fér el egy kis galériában. A galériarendszerbe történő visszatérésemnek ezért a kereskedelmi szféra felől nézve semmi „értelme”, látva a terepet végső soron van bennem egyfajta közöm-bösség a befektetői piaccal szemben.

Mégis elvállaltál egy galériás szereplést. Miért?

Molnár Anival még 2006-ban találkoztam a *Dunai Exodus* című kiállításomon a Ludwig Múzeumban, sokat beszélgettünk ott, de az együttműködést csak most kezdtük meg. Azért mondtam mégis igent a felkérésére, mert az általam szimpatikusnak és érdekesnek talált magyar művé-

szek is ebben a közegben próbálnak megjelenni. Van egy nagyon komolyan veendő zóna, vagy inkább személyek, akik remek dolgokat csinálnak, és akiknek a munkájával valamiféle *spirituális* rokonságot érzek: Kicsiny, Gerhes, Esterházy Marcell, Vojnich Erzs, Csiszér Zsuzsi, Németh Hajnal, Komoróczy Tamás, Várnai Gyula, Benczúr Emese vagy a Société Réaliste... Ezeknek a hirtelen felsorolt „kedvenceknek” a munkáihoz tudok aktívan kapcsolódni. Ugyanakkor nekem mindig fiatal Pauer vagy Erdély Miklós is, az avantgárd magatartás, nem öregszik ki, ami a dadaizmus óta nagy kérdésekkel és sikkes persziflázsokkal feszíti magát a piacot is.

...röviden fogalmazva: megtaláltam azt a belső lehetőséget, hogy bár ebben a perifériális helyzetben „nincs sok értelm” törekedni a galériapiaci jelenlétre, de van egy olyan világ, amelyben érdemes jelen lenni, talán egy képzeletbeli szellemi univerzum, ahol érintkeznek a művek és a gondolatok. Mint a filozófiában vagy a filmművészetben: az én fejemben együtt van Bódy, Jim Jarmusch, Erdély Miki és

Bergman, vagy Kubrick, Jonas Mekas meg Jay Rosenblatt és David Lynch, és ezek a rokonságok megvannak a „képzőművészetben” is.

Hogyan készültél erre a kiállításra?

Amikor most megkért Molnár Ani, hogy állítsak ki a galériájában, nagyon sok bizonytalanság volt bennem. Semmi nem jutott eszembe. Hiába vannak munkáim, amik készülnek folyamatosan, nem volt koherens anyagom, amit kiállíthattam volna. Először a széttört idejű és terű panorámaképeimet gondoltam bemutatni, összhangba hozva azt a tíz-tizenöt képet, amin belül van valamiféle közös húr: a talány, a tér, a fény, a többnézőpontúság és a többidejűség.

A panorámakép ugyan állókép, de látjuk, hogy a történések egyidejűleg mutatkoznak meg, mint egy gótikus tizenkét stáción, vagy a sienai iskola festményein, ahol például Jézust látjuk mind a tizenkét mozzanatban egy táblaképen. Ez a többszörözött talányos időbeliség és narrativitás nem új dolog, csak a roman-



© Artmagazin @ Fotó: Bognár Benedek

Molnár Ani Galéria – *Megtörtént, holott nem követtem el...* című kiállítása a Molnár Ani Galériában, 2015 [középső szoba]

tikus festéssel kicsit háttérbe szorult egészen Picassóig. Sokat foglalkoztam ezzel, és egy ponton úgy éreztem, ennek lesz helye a galériában. Aztán hirtelen egy személyes, igazán drámai történet egyszer csak „leütött”, és átfordította az egészet. 2014. december 28-án egy nagyon közeli barátom, Pierre Vanier megölte magát.

Ez a halál „várt” halál volt. Már többször próbálta az öngyilkosságot. Pierre egy francia fej, aki itt Magyarországon élt tizenöt éves korától egy ideig, majd később felnőttként is. Feleségül vette az egyik közös barátunkat, nagyon jóban voltunk. Élénk szellemű, de hallgatag és rendkívül érzékeny barát volt, akivel gyakran együtt futottam fönt a Hármashatárhegyen. Egy évvel ezelőtt január 1-jén vagy 2-án éppen ott kísérelt meg öngyilkosságot, de véletlenül túlélte. Ezek után valamiféle mentési remény és aura vette körül őt a szűk baráti körben. Franciaországban élő felnőtt lányai megszenvedték apjuk halálba gabalyodását.

Miért volt fontos ezt ábrázolni?

Talán nem *ezt* ábrázolom, hanem ami *innen* körüljárható, a létbe vetettség kétségbeesett aspektusait.

Miután – mint *Pierrot* – Pierre-rel a fejemben ébredtem és feküdtem, az összes többi kép, ami 2012 óta készült, átrendeződött, „eljelentéktelenedett”. Ez az erős motiváció, vezérelv – vagy drávj – kiszorított minden mást. Pierre halálaktusa, Pierre és Pierrot lett a központja ennek az egész kiállításnak.

Nem félttem attól, hogy a műfaji csapongás vagy az anyag eklektizmusa gondot jelent, mert ott van ez a központi szervezőerő az egész mögött. Az egész kiállításban és mindegyik munkában ott van ez a kérdés is, hogy vajon mi van a felszín alatt. Vagy inkább..., van egy ilyen Laurie Anderson-dal: *What's behind the curtain?*, azaz *Mi van a függöny mögött?* – ez nagyon érdekel.

Szóval rég elhajtottam azt a gondolatot, hogy úgynevezett „művészetet” állítsak ki, a halál aspektusváltása mellett nem érdekelhetett, hogy sikeres-e a kép vagy sem – ezért kezdtem olyan messziről, a galériaszisztémától – amihez meglehet, hogy igazán nem is értek –, de azt látom, hogy egyes itteni galériák hogyan küzdenek,

Enteriőrfotó Forgács Péter *Megtörtént, holott nem követtem el...* című kiállításán – harmadik szoba – Pierre és Pierrot



© Artmagazin © Fotó: Boglár Benedek

hogy egy Erdély Miklósnak legyen „útlevele a világba”. Igen, ez még most sem törénthetett meg igazán...

Hogyan tudtál ehhez a nehéz, személyes témához közelíteni?

Bár jól ismertem Pierre élettörténetét, szándékosan nem bontottam ki túl részletesen a kiállításban. Én ebből a pillanatból indultam ki, az ő halálának a pillanatából, azt merevítettem ki, majd „narratív” történetekbe ágyaztam, egy olyan képsorba, amelynek háromféle „elmondása” van. Ez a háromféle „elmondás” olyan videón alapul, aminek egy levél a kezdőpontja. Pierre írt nekem – és két másik hozzá közel álló embernek – egy e-mailt december 28-án reggel fél 6 körül, amelyben közölte velünk, hogy most a Dunába gyalogol itt és itt, „ne haragudj, mert már nem bírom tovább”. Én ezt még nem láttam hajnalban, csak később olvastam el, de addigra már *megtörtént*. A Pozsonyi útról – ahol a lakásánál toporogtunk – hirtelen azt vizionáltam, hogy még ott vannak a halottkémek meg a rendőrök, gyorsan siettem a Margitszigethez.

Amikor futva odaértem, még láttam a rendőrcsónakot, a letakart testét. Borzalmas volt, mint egy beteljesített görög jóslat, hiszen ő jelezte szavak nélkül is, előre. Lementem, oda a híd lábához és beazonosítottam. Alig kaptam levegőt. Ezt a rövid kis videót, amit a telefonommal vettem fel, ahogy rohanok a hídról, ezt ajánlom fel a daimonomnak, a kiállításon

látható három videóban, a három stációban. Éreztem, hogy önmagában nem tudom átadni a létbánatomat, a fájdalommat, a frusztrációimat, a keserűségemet, a lázálmaimat. Eleinte gondolkodtam azon, hogy leveleket idézek az anyjától, Janine-től, meg bemutatam a gyerekkorát, valamiféle „körelőzményt” állítok föl, de aztán rájöttem, hogy ez félrevezető, mert valójában orvosilag sem tudjuk összerakni a képet, az ok-okozati viszonyokat. Nincs biztos válasz a miértre. És ez, hogy nincs válasz, ez rádöbbenett arra, hogy én csak a kérdéseket tudom feltenni. Ezzel az egész gondolkodásomat, így a kiállítást is áthatotta a „mi van mögötte” problematika, a keresés, a kérdésfeltevés.

Milyen formában tetted fel ezeket a kérdéseket?

Kerestem, kutattam a nyelvet hozzá, rajzokkal, fotókkal kezdtem... Az egyik fiammal, Bálinttal, valamikor, nagyjából egy éve, február-március körül kreáltunk egy forgatókönyvet a Pierre-hez kapcsolódó filmötletemhez. Elmeséltem neki egy vidám estén, hogy volt egy álmom, egy vízióm, Pierre 2014-es kísérlete után, amiben mi ketten mint két fehér pofájúra festett Pierre és Pierrot bohóc – amolyan klasszikus, francia, melankolikus, önironikus bohóc – baktatunk, és ez a duett fölmeleg a Hármashatárhegyre, a „mi futópályánkra”, és ott botladozunk az erdőben, eljártsszuk a halált, az öngyilkosságot, ami „nem sikerül soha”.

Enteriőrfotó Forgács Péter *Megtörtént, holott nem követtem el...* című kiállításán – előszoba



Kérésemre Bálint újra megírta és felolvasta nekem ezt, ami hirtelen visszatért abba a helyzetbe, egy évvel ezelőttre, amikor még csak vártuk, hogy mikor történik meg ez az egész. Nagyon inspiráló és megvilágító volt, ekkor kezdtem el dolgozni azokon a munkákon, amiket az egészsel kapcsolatban anyagivá tudtam formálni: a fotókon, a rajzokon, a három videón és a három preparált festményen. Kerestem a válaszokat. Ezt a keresést mutatják a videók, a történet háromféle „elmondása” is, mint *A vihar kapujában*-ban, és talán ezt sem lehet megfejtetni. Csak kontemplálni rajta.

Azt mondtad, hogy egy formanyelvet találtál, de valójában ez épp formanyelvi sokaság, még bizonyos panorámaképeket is használtál. Mit kell érteni végül is ez alatt a nyelv alatt?

Nagyon erős vonzása volt ennek a halálnak és magának a halálnak. Az kétségtelen, hogy ezt a kiállítást nem jellemzi az a világos, meghatározott nyelvi egyszerűség, ami mondjuk a filmjeimet. Itt a totális installáció elemei vannak három térbe komponálva, amelyek külön-külön belső utazásokat engednek meg, nemcsak Pierre történetébe, hanem az egyes művekbe is. Erre jó példa a fogadórész, ahol a végigfóliázott, családi képekkel kirakott nagy tükör rögtön fölveti a láthatóság és a nem láthatóság kettősségét. A fotók boldog, idilli kisugárzását ellensúlyozza a velük szembehelyezett radikális Hajas

Tibor-szöveg, amely a halálhoz való viszonyunkról szól.

Ez az együttállás persze nem lesz mindenki számára ugyanolyan, a számomra egyértelmű személyes vonatkozásai nem fognak mindenki előtt megmutatkozni. A belógatott pótnadrág, a borotva és a lemaszkolt ember összefüggéseit mindenki magának teremti meg. Az egész kiállítás egy „fájdalom-problémának”, egy hallgatás-problémának a sokrétegűségét jeleníti meg, talán ezért rétegzek többféle eszközt.

Hogyan döntötted el, hogy felveszed azt a látványt vagy eseményt, amit a kiállításban is felhasználasz?

Amikor rohantam ott a parton és a hídon december 28-án, akkor egyrészt rettentő lelkiállapotban voltam, úgy éreztem magam, mintha egy Hitchcock-filmben lennék. A *suspense*, a késleltetés, amikor tudod, hogy meghalt valaki, de százszor átéled, míg a film végére érsz. Ebben a furcsa hitchcocki állapotban hirtelen láttam magamat, ahogy ott rohanok, és Pierre tényleg ott van, és tényleg ő az, ő megmondta, és hirtelen úgy éreztem, hogy ezt föl kell vennem. Másrészt mániákus képkészítő vagyok. A rajzolás, a képrögzítés, a szobrok készítése gyerekkoromtól kezdve mind a legfontosabb tevékenységeim közé tartoztak. Tizennyolc éves koromban vettem az első fotókamerámat, és most nálam volt a *telefonom* (sic!), és így magától értetődő módon

fölvettem a futással a szigetsúcst, azt a látvány-folyamat-pillanatot, amikor lassan tudatosul bennem, hogy *ez az egész tényleg ott van*. A valóság szürreális volt. Azt viszont, hogy ebből a felvételtől mi lesz, akkor még nem tudtam. Ha Pierre felkelt volna, azon sem csodálkoztam volna, annyira képtelen helyzetben voltunk, ő meg én.

Hogyan tudtad ezt publikus térbe helyezni? Mitől lett több ez, mint dokumentum?

Duchamp 1917-ben bemutatott *Forrása* óta tudható, hogy ha bármit is belehelyezünk a galériatérbe, annak a jelentése megváltozik.

Először mindent összegyűjtöttem. Családi leveleket és rengeteg fotót kaptam a rokonoktól (ezeket végül nem igazán használtam fel). Éreztem, hogy a pátosznak itt semmi helye, inkább az említett hitchcocki rettenetnek kell megjelennie. A felvételt nem is mertem megnézni sokáig (mindennap nagyon hosszú lett). Később, amikor megérkezett Bálint végső írása, hangfelvétele és egy másik szöveget, egy spontánul leírt búcsúlevelet is találtam Tim Nugent-Head – Pierre-rel közös barátunk – blogján „Pierre lencseleveséről”, akkor megnéztem. Ez a búcsúlevél szintén nagyon inspiráló volt, furcsa és őszinte, még a recept is belekerült. Aztán kaptam még egy értékes hanganyagot is, Pierre által felmondott Baudelaire-verseket a lányától, és összeállt a kép. Hirtelen a felvétel a három narratív anyag mellé rendelődött. A videóból önmagában nem derült volna ki mindaz, amit átéltem, amíg rohantam a hídon, mert az tényleg minden volt, ami köztem és Pierre közt történt, plusz az a félelemmel



A *Megtörtént, holott nem követtem el...* című kiállítás központi videómunkájának második változata, a *Pierre lencselevese* [Hattyúdál], amely Tim Nugent-Head közreműködésével jött létre

Enteriőrfotó Forgács Péter *Megtörtént, holott nem követtem el...* című kiállításán – középső szoba

© Artmagazin © Fotó: Bogárné Benedek



vegyes halál-várhozás sem, amit egy ideig még magamnak sem vallottam be.

Már készítettem az anyagot, miközben rájöttem, hogy itt valójában hármasságok vannak. Három fotó, ami bemutatja az ő hangulatait, három tér, három videó, három preparált festmény. De nem ragasztottam a háromhoz, mint valami varázsforgatókönyvhöz, egyszerűen valahogy így jegecesedett ki ez az egész gondolatkör.

A kiállítás kísérőszövege totális installációként határozza meg a kiállítást, valóban az?

Ha totális installációként nézem az egészet, akkor ez olyan, mint egy lakásház és annak különböző szobái, benne a szelektált, leltárszerű kép- és tárgykompozícióval, ami Pierre-ről és Pierrot-ról szól. Lakásszerű az előszoba a fóliával takargatott családi képekkel és a tükörrel. A Molnár Ani Galéria egyébként is lakásgaléria. Az installációimban pedig mindig van ilyen pseudo-komfort, úgyhogy nekem végül is ez a helyzet kedvez. Szeretem a szobaszerűt. Volt „paraszt-szoba installáció” (*Magyar Videó Konyha Művészet*) a *Sub Voce* című kiállításon 1992-ben, ahol a konyha-szobában fűtőgla, bútorok, képek és egy zen-tévé volt. Newcastle upon Tyne-

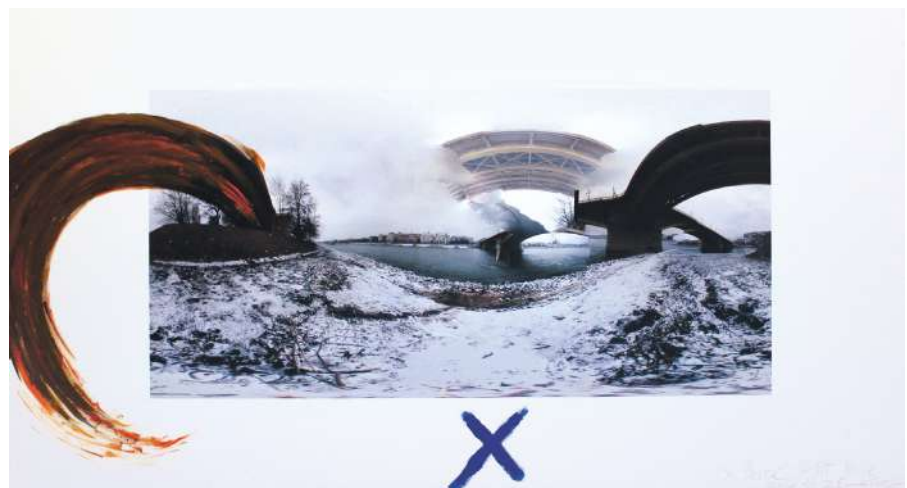
ben is csináltam egy videoinstallációt (*A szobám esete*, 1992), egy bizzar osztott szobát, amiben a két oldal között volt egy kulturális hasadás: egy vályog, tapasztott *mesa* teret és egy angol kispolgári zónát hoztam létre. A kórházi installációim esetében (*Pre-Pro-Sec-Tura*, 1996) is ilyen kórházterem-miliőt csináltam. Hasonló bejárési rendbe lett szervezve ez az anyag, mint a *Col Tempo*, de belső okok folytán itt másként fókuszáltam. Itt az egész egy megfajlásra váró kompozícióvá vált, ahol a belső Pierre-Pierrot-narratíva kapcsolja össze a munkákat és a három teret.

A *Megtörtént, holott nem követtem el...* egy nyilvános gyászunka?

Hogy ez az egész gyászunka, azt Rényi András is felvetette a megnyitászövegében. Én ezt egyrészt elfogadom, mert a gyászunka az nem a meggyászoltról szól – ahogy Rényi idézte is Zigi Freudot –, hanem arról, hogy aki gyászol, az hogyan tudja a történeteket feldolgozni. Egy eltávolítás. A szublimáció nagyon erős mélyítő, átvezető eszközöm nekem is. Mindannyiunkban benne él az élet-öszön-halálösztön paradoxon, ezért az a hasonlat, amit Rényi felhozott, szubsztanciálisan igaz: „kényszer alatt kellett cselekednem”, amíg ezt a kiállítást létrehozta. Most úgy néz ki a műtermem meg a mellette lévő szoba, mintha gránátot dobta volna be, a mindent felbolygató csinálásnak a nyomait nincs erőm most rendbe rakni. Teljesen ellepték azok a tárgyak, eszközök, félig megcsinált dolgok és emlékeztetők, amelyek mind – mint egy nagy örvényben – itt kavargtak, és amelyeket mint lehetőségeket megfontoltam a különböző munkastádiumokban. Ez olyan, mint az álomproblematika. Egy rövid álom során is rengeteg kép merül fel az emberben, amiből nagyon kevés marad meg utána. Itt is ez a helyzet: kikerült a kiállítótérbe az, ami beépíthető volt ebbe a furcsa struktúrába, ebbe a totális installációba. A „maradék” itthon maradt.

Most dolgoztál először ilyen flow-ban, vagy máskor is ez a munkamódszered?

Általában az elmúlt húsz-harminc évben így születtek a dolgok, a filmek, a performanszok, a korábbi installációk. Mindegyiknek van egy láthatatlan, de



Forgács Péter: *Helyszín*, 2014, vegyes technika, 100 × 178 cm

szenzuálisan és fogalmilag megközelíthető középpontja, amihez ezek a dolgok gravitálnak és ahogy egymáshoz viszonyulnak. A biennálén bemutatott totális installáció, a *Col Tempo* is ilyen erős központi gondolatsor köré szerveződött. Nagyon nehéz ezt megtalálni, utólag viszont fel lehet ismereni a drájját. Amikor mániákusan érdekel valami. A „művészi termék” szerintem a mánia felől kell megközelíteni. Miért azt festi például Reigl Judit, amit fest? Mi a fene kényszeríti őt arra, hogy azt fesse? Nyilván ugyanaz, a drájjá.

„Megtörtént, holott nem követtem el, és nem történt meg, holott elkövettem.” – Pilinszky Merénylet című verse lett a kiállítás címe és mottója. Te választottad? Igen. Ezt egyszer már idéztem egy filmemben (Az örvény – Privát Magyarország 10.,



Forgács Péter: *Magyar Videó Konyha Művészet*, 1991, a *Sub Voce* című kiállításon, Múcsarnok, Budapest | Forrás: www.c3.hu



Forgács Péter: *A szobám esete*, videoinstalláció, 1992, Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne | Forrás: Forgács Péter



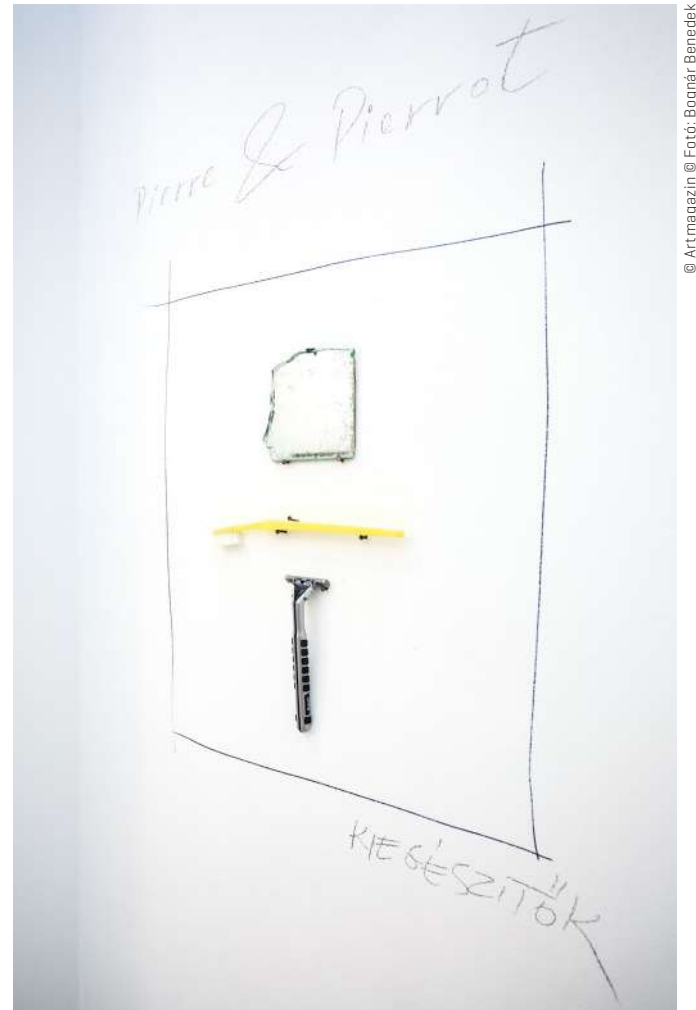
Forgács Péter: *PRE*PRO*SEC*TURA*, videoinstalláció, 1996, *A pillangó-hatás* című csoportos kiállításon, Múcsarnok, Budapest | Forrás: www.c3.hu

1996), mert ez a mondat valahogy megragadja azt, hogy az egészben jelen van a képzeletem. A képzeletemben megtörtént dolgok és a valóságosan megtörtént dolgok paradoxona ez, mint a heideggeri felvetés, a létbe vettetés, és hogy mit csinállok a létemmel. Ugyanez a gondolat, hogy valahova vettette vagy és egy életet kell megcsinálnod, úgy, hogy megfelelj azoknak a normáknak, amelyek emberileg fontosak, ez sugárzik Hajasból, Kertész Imréről, Nádas Péterből, Petriből vagy Borbély Szilárd munkáiból is. Komolyan kell venni. Az installációim gyakran személyesek. A filmekben inkább mások története mögött latolgatom a lét lehetőségeit, a megértést és a kiszolgáltatottságot azoknak a véletleneknek a mentén, amiket utólag, megtörtént múltként, már „logikus” (életdramaturgiai) eseménysorozatnak látunk. Pedig nem az. A Pilinszky-vers a legfeszítettebb módon mutat rá a halálra: *megtörtént, holott nem követtem el* – ugyanis életünkben igen kevés dologra vagyunk igazán hatással, de tesszük a dolgunkat.

Említetted, hogy az installációid általában személyesek. Valóban több munkád esetében összeér a saját személyes múltad mások, a közvetlen környezeted múltjával. A mostanihoz hasonló mértékű személyes érintettség azonban kevés munkádat jellemzi.

Bizonyos munkákat föl tudok hozni, amelyekben ugyanez az érintettség megvan. Kétségtelen, hogy a Bálnában bemutatott installáció például nem ilyen volt, az a nagy bálványról – Übü királyról – szólt, aki csak rombolás útján képes (a szahar!) terjeszkedni. A *Dunai Exodus* sem ilyen. De például az *A KASZT Ó!* című triptichon installáció személyes. '97-ben a Budapest Galériában mutattam be, és később egy önálló videót is összeraktam belőle: három kép – egyben. Nagyon hatékony munka, R. D. Laing pszichiáter-költő *Csomók* (Knots) című verseskötetéből idéztem az alapszöveget egy családtörténethez, ami kissé utal a saját emlékeimre. Egyébként nagyon furcsa ez a történet, a főhősök – apa, anya és gyerek – teljesen elbeszélnek egymás mellett. Az *Álom inventárium*ban megjelenő álmok is nagyon szorosan kapcsolódtak hozzám. Paradox módon, elválasztom ezeket a médiumokat, az installációk az én szememben valahogy mindig egy személyes gondolat vagy érzés körül forognak – nem mondom, hogy mindegyik.

Enteriőrfotó a *Megtörtént, holott nem követtem el...* című kiállításról



© Artmagazin © Fotó: Bogiár Benedek

Ez a kiállítás igyekezett arra, hogy megértsem a „Pierrot létemet”. Pierrot-nak a haláltól és Pierre-től sincs elegendő távolsága, ezért ezeket a műveket teremtettem közöttük. Ezen az eltávolításon munkálkodom, emiatt talán megállja a helyét Rényi megfigyelése. Elsodort a barátom elvesztése, és ez fontos, de nem nyom nélkül tűnt el. Sokáig fogok rá gondolni, mint egy sikertelen mentési kísérlet eredménytelenségére. Mindezek ellenére én mégis úgy érzem, hogy ez az egész több lett, mint gyászmunka, mert azok, akik nem éltek át ezt a fajta Püthia megjósolta történetet, azoknak ott vannak a saját asszociációik.

Megtörtént, holott nem követtem el...

Forgács Péter kiállítása

a Molnár Ani Galériában

2015. február 13-tól április 10-ig

AKUSZTIKONOK

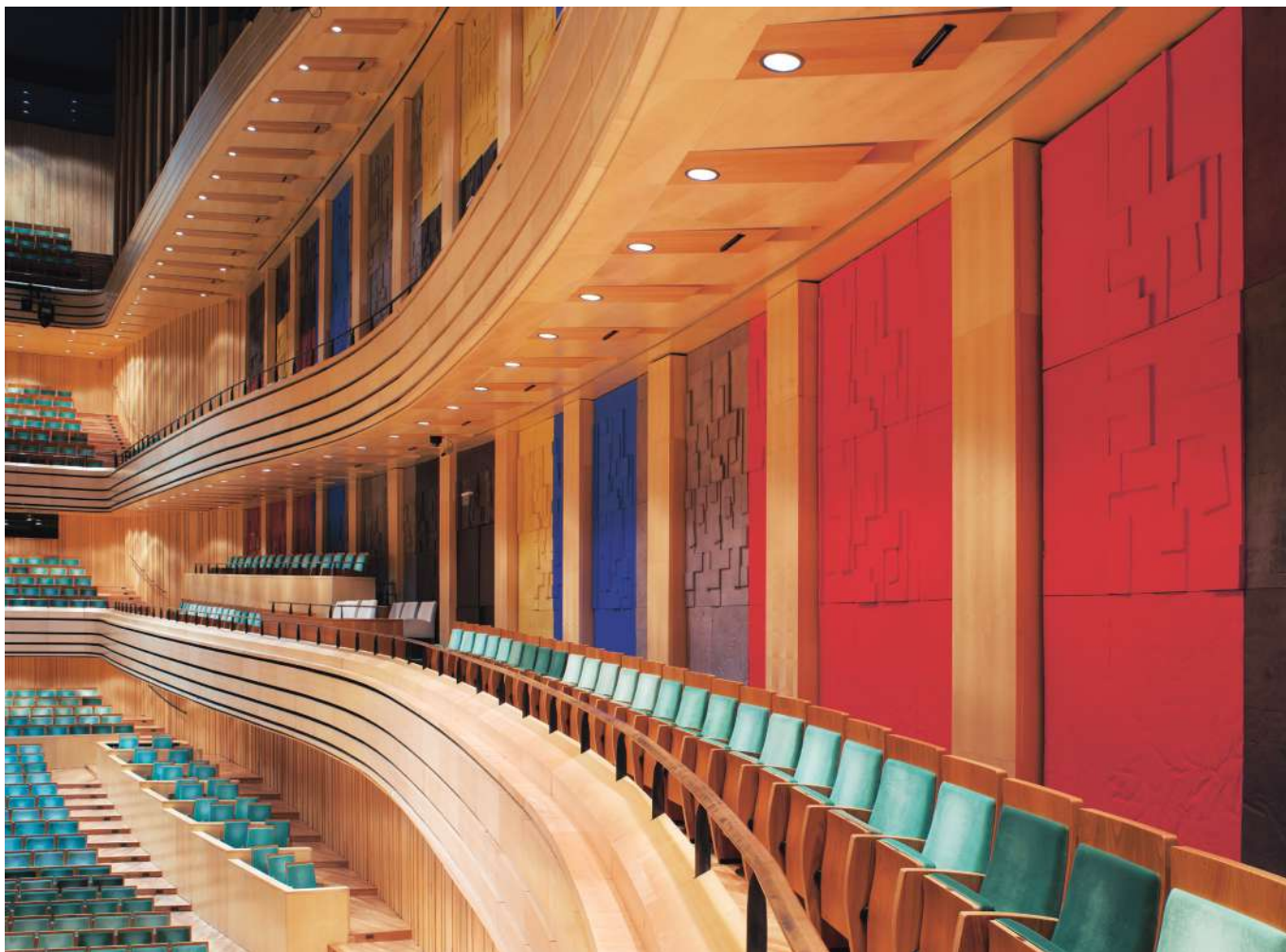
JOVÁNOVICS-RELIEF A MŰVÉSZETEK PALOTÁJÁBAN

Tízéves a Művészetek Palotája, ennek kapcsán egy olyan műről írunk, amiről saját jogon szinte sohasem esik szó. A koncertre járók megszokták már, hogy ha beülnek a nagy hangversenyterembe, színes falak veszik őket körül, felületükön furcsa gyűrődésekkel, geometrikus törésekkel, sajátos ritmusban ismétlődő elemekkel. Az orgonaülések fölött pedig egy soha nem mozduló aranyfüggönyt nézhetnek. Hogyan készültek a hatalmas gipszreliefek, mi a funkciójuk és mi van mögöttük? Első kézből, magától a reliefek alkotójától, Jovánovics Györgytől kaptuk a válaszokat.



© Artmagazin © Fotó: Vékony Dorottya

A falburkolat színterve. A tompább vasoxid, umbra, capot mortuum és a harmadik szint magasságában lévő kevert színek közül kiragyg a kadmiumvörös, ami ma éppen olyan luxusfestéknek számít, mint a középkori festők ultramarinja, amiből a kompozíción világos és sötét árnyalatot is találunk.
2004, színes papír, 460 × 1010 mm



© MÚPA Fotó: Réthely Prikkel Tamás

Méretét tekintve az ország egyik legnagyobb köztéri műalkotása, Jovánovics György közel ezer négyzetméteres színes gipszrelief kompozíciója gyakorlatilag láthatatlan. Részben talán azért, mert ahová készült, ott a vizuális élményt többnyire háttérbe szorítja az akusztikai. Az idén tízéves jubileumát ünneplő Műpa Bartók Béla Nemzeti Hangversenytermének technikai kialakítását a világ egyik legnagyobb szaktekintélye, (a 2007-ben elhunyt) Russell Johnson és New York-i csapata, az ARTEC végezte – a falat borító műalkotás pedig szerves része a szuperlatívuszokban emlegetett akusztikai rendszernek. A térhangzás és a szobrászat egymásra találásában fontos szerepet játszott, hogy Russell Johnson és Jovánovics György közös szenvedélye: a gipsz.

Jovánovics évtizedek óta legfontosabb anyagaként – médiumaként – használja a gipszet. A hatvanas évek elején a bécsi Iparművészeti Egyetemen, illetve később, párizsi tanulmányai során fedezte fel magának a szobrászi segédanyagként kezelt,

olcsó és könnyen kezelhető matériát. Ikonikussá vált korai figurális alkotásaiban (*Részlet a Nagy Gilles-ből*, 1967, *Ember*, 1968, *Fekvő alak*, 1969) az efemer, rövid élettartamúnak gondolt gipszet a bronz és a márvány rangjára emelte. A nyolcvanas évek elején berlini ösztöndíjaként készítette első hófehér gipszrelief-sorozatait. A végtelen variációkra lehetőséget adó, gondosan kiérlelt koncepciót és mérnöki precizitását öntéstechnikát igénylő – fehér, majd színes – munkák a mai napig fontos szeletét alkotják Jovánovics sokrétű életművének. Korábbi gipszreliefjei ritkán haladják meg a táblakép-méretet, a Műpa esetében azonban egy 25 méter magas és széles, mintegy 50 méter hosszú terem oldalfalait borító gigantikus „gipszpannóra” kapott megbízást, ráadásul nem hófehérben, hanem ragyogó színekben megkomponálva.

Russell Johnson a gipszben leginkább hangvisszaverő tulajdonságát értékeli. Csaknem ötven koncertterem akusztikai tervét felölelő három évtizedes pályájának tapasztalatait összegző egyik fontos

munkája, a Jean Nouvel tervei alapján pár évvel a Műpa előtt épült luzerni kongresszusi központ koncertterme, ahol a falakat teljes egészében négyzetes modulokból álló rácsos gipszrelief burkolja. A dombormű felülete megtöri, megsokszorozza és minden irányba szétszórja a hangot – úgy tűnik, a téglavakolat elve alapján működő beton-gipsz kombináció a faburkolattal kombinálva a legjobb hangzás biztosítója. A Bartók Béla terem alaprajzát és akusztikai felszereltségét tekintve nagyon hasonló a luzernihez: az arányai alapján csak

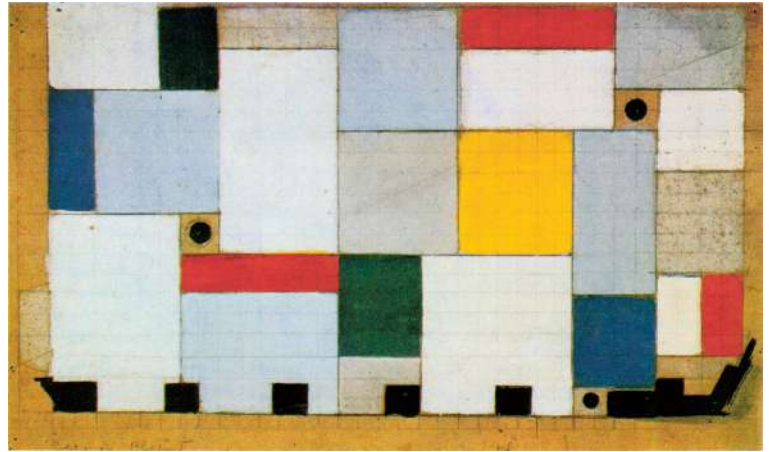


© Fotó: Cobrecht

A KKL Luzern hangversenyterme
hófehér rácsos gipszburkolattal
[Ateliers Jean Nouvel, 1995–2000]
Forrás: Wikimediacommons



Az Aubette Theo van Doesburg tervezte bankett-termének rekonstrukciója, a színes panelek mennyezetre is kiterjedő kompozíciójával, melyekbe a világítótesteket is belekomponálta | Forrás: Wikimediacommons



Theo van Doesburg: A Café L'Aubette étteremének mennyezeti színvázlata, 1927, papír, tus, gouache, kollázs, karton, 24 × 38 cm, Musée National d'Art Modern, Paris | Forrás: Wikimediacommons

„cipősdobozként” emlegetett teremtípus doboz a dobozban is egyben, mert a külső héj Johnson által tervezett zengőkamra-rendszere lehetővé teszi, hogy a falakat majdnem teljes magasságukban, három szinten megnyitó 58 panel a terem méretét az utórezgési idő szabályozásával az aktuális zenemű igényei szerinti ideális hangzáshoz igazítsa. (Ebben a zengőkamrák függőyeinek és a szintén minden irányban mozgatható, plasztikus megformálású hangvetőnek is megvan a maga szerepe.)

Jovánovics reliefmoduljai az elektronikus vezérléssel lamellaszerűen kiforgatható többtonnás betonpaneleket burkolják. A luzerni terem miatt a hófehér eleve nem jöhetett szóba; a bensőségebb, intimebb hangulatúnak tervezett budapesti térbe az építésziroda eredetileg is „tomboló, mély tűzű színeket” képzelt el.

A konstruktivista színekompóziót, amelyet Jovánovics a ragyogó kadmi-umvörös, okkersárga, vasoxid, gesztenye, umbra barna és szürke árnyalataiból, valamint világos és sötét ultramarinból

komponált, a teremben ülő sosem látja egyben, mivel a három szint magas, teljes teremhosszúságú falképet részben kitakarja az erkély- és páholysorokat tagoló világos juharfa burkolat. Az alsó két szinten szinte csak háttérként sejlik fel, a kakasülön azonban a teljes falszakasz látható, és a többméteres színsávok mellett haladva „mintha egy végtelenített Barnett Newman-képben sétálna az ember”. Annál is inkább, mert míg az alsó két szint színmezőit tiszta színek, addig a harmadikon az alapszínekből kikevert

© MÚPA Fotó: Réthely Prikkel Tamás

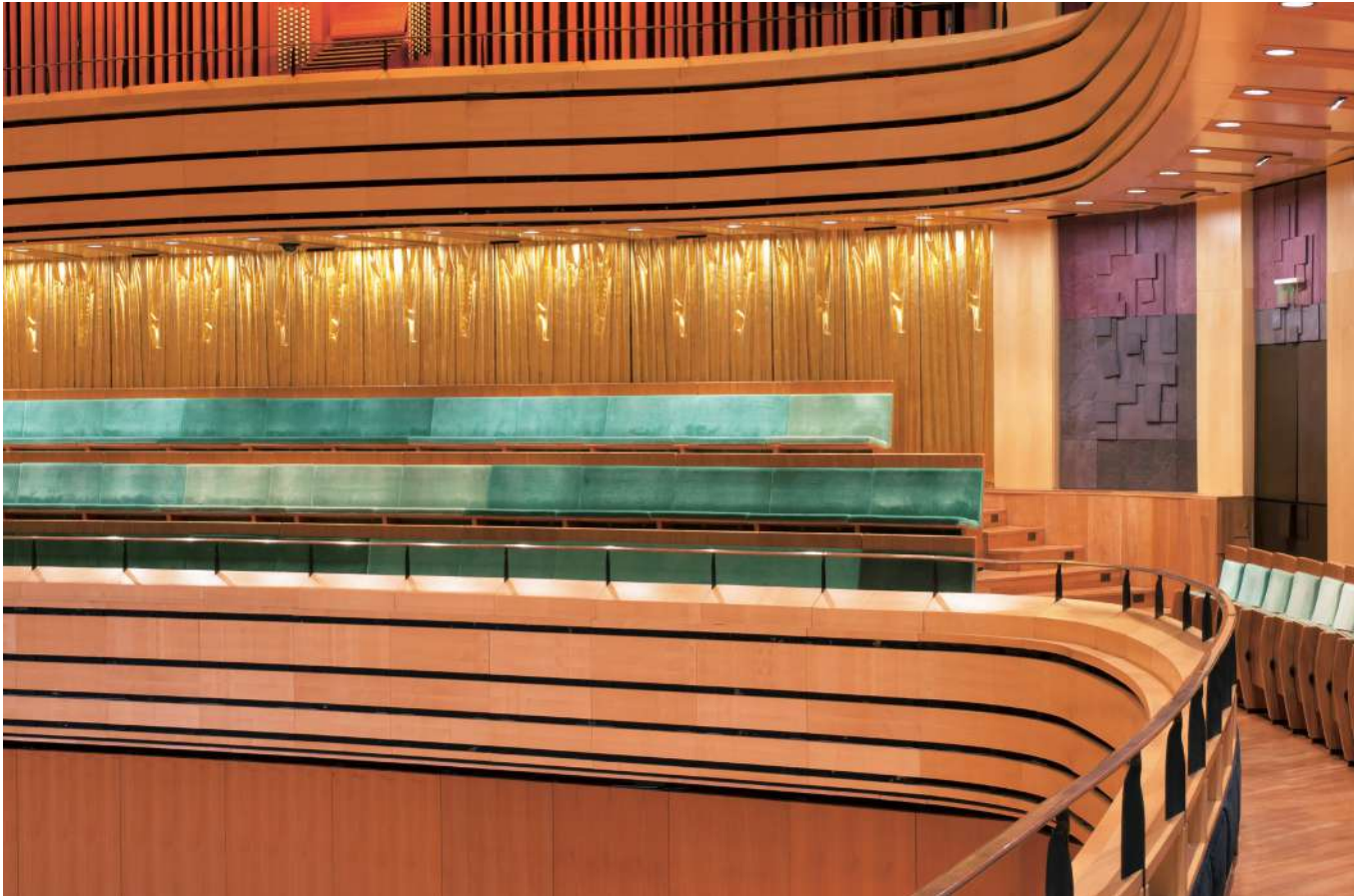


A „sík” tábla felületének lehetőfinom redői és gyűrődései lágy felület illúzióját keltik



© Fotó: Jovánovics György

A reliefek rögzítése, hatalmas konstruktivista színekompózió rejtőzik az oldalerkélyek takarásában



A kórus karzat „aranyfüggőnye”

Sokan nem tudják, hogy a konstruktivista Jovánovics leleménye az orgona alatti kórusrész falborítása is. A két szimmetrikus oldalkompozíciótól független mű optikai illúziót keltő alkotás: redőzött függőnyt imitáló, 14 karátos arannyal bevont gipsztáblák ismétlődő sora. Ez a gesztus, amit tekinthetünk posztmodern gegnek (vagy giccs-parafrazisnak) visszacsempészi a koncertterem letisztult, modernista terébe a színház hagyományosan vörös-arany világát.



Pietro Cavallini: *Utolsó ítélet* (részlet), 1230 k., Santa Cecilia in Trastevere, Róma | Forrás: Wikimediacommons



A két különböző redőzetű függőnyrelief a műteremben, még aranyozás előtt

A középkori művek is felbukkannak inspirációs forrásként. Az aranyfüggőny esetében a torcellói székesegyház aranymozaikkal burkolt szentélyét vagy a korábban ott őrzött 13. századi aranyozott ezüstoltárt említette Jovánovics. Egy másik kedvenc műalkotásán, Pietro Cavallini *Utolsó ítéletén* (Santa Cecilia in Trastevere, Róma) megfestett angyszárnnyak színharmoníája köszön vissza a koncertterem felső traktusának tört árnyalataiban.

csodálatos mélyzöldek, kékek, dohánybarna és vasszürke derengenek.

A 80×100 centiméteres alapmodulokból összeállított színes falkompozíció művészettörténeti párhuzamaként a modernista (belső)építészet egyik gyöngyszeme, a strasbourgi Café L'Aubette kínálkozik: a Theo van Doesburg tervezte bankett- és táncterem „tisztá plasztikai elemekből, síkokból és színekből konstruált képe”. A De Stijl-alapító Doesburg a konkrét mű-

vészet apostolaként tiszta, egzakt, mechanikus mű létrehozására törekedett. A falsíkokon kívül néhol a padlót és a mennyezetet is magában foglaló kompozíciója egyszerre volt vizuális élmény és funkcionális tér – esztétikai és egyben szigorúan mérnöki teljesítmény. Jovánovics művére ez ugyanígy érvényes: a megrendelő kívánságaihoz és a tér funkcionális kötöttségeihez való alkalmazkodás a kivételes precizitást igénylő akusztikus technológia követelményeinek betartását jelentette. Jovánovics saját szavait idézve gúzsba kötve táncolt, amikor megalkotta az óriási konstruktivista kompozíció milliméterre kiszámolt modulrendszerét. Nyolcféle táblát öntött: ebből négy csaknem sík, négy pedig plasztikus konstrukció. Az egységesen 2 centiméter vastag „sík” táblák felületén a leheletfinom redők és gyűrődések puha drapéria hatását keltik. A Kassák képarchitektúráit és El Lissitzkij *Prounjait* egyaránt megidéző plasztikus táblákon az alapsíkból kiemelkedő geometrikus formák magassága Russell Johnson előírása szerint egységesen 1, 2 vagy 3 centiméter lehetett. És mintha ez nem volna elég, a különféle magasságú kiemelkedések összterületből elfoglalt százalékos arányát is pontosan meghatározta és be is tartatta a szobrásszal. (Ahogy azt is személyesen ellenőrizte, hogy az acéltokokba illesztett és extrém teherbírású zsanérokra kiforduló zengőkamra-ajtók 10 centiméteres betontáblájára légrésmentesen ragasztják-e fel a megfelelő vastagságú gipszreliefeket.) A plusz kompozíciós elemként alkalmazott hosszú, egyenes „pálcák” két modulra is kiterjedhetnek, plasztikusabbá téve a gyűrt felületeket is. Egy panelen belül a gyűrt és plasztikus reliefek aránya is kötött. A matematikai számítások és próbaöntések után legyártott táblákból, a színvariációkat is számba véve mindezek ellenére is számtalan kombinációs lehetőség nyílt: a reliefek tükörszimmetrikusan

Lábán Rudolf [1879–1958], a táncírás korszerűsítője, háttérben a minden emberi mozgás lejegyzésére alkalmas Lábán-kinetográfia jelrendszere, kezében a táncmozdulatok térbeli megjelenítésére szolgáló eszköz, 1928 körül
Forrás: Wikimediacommons

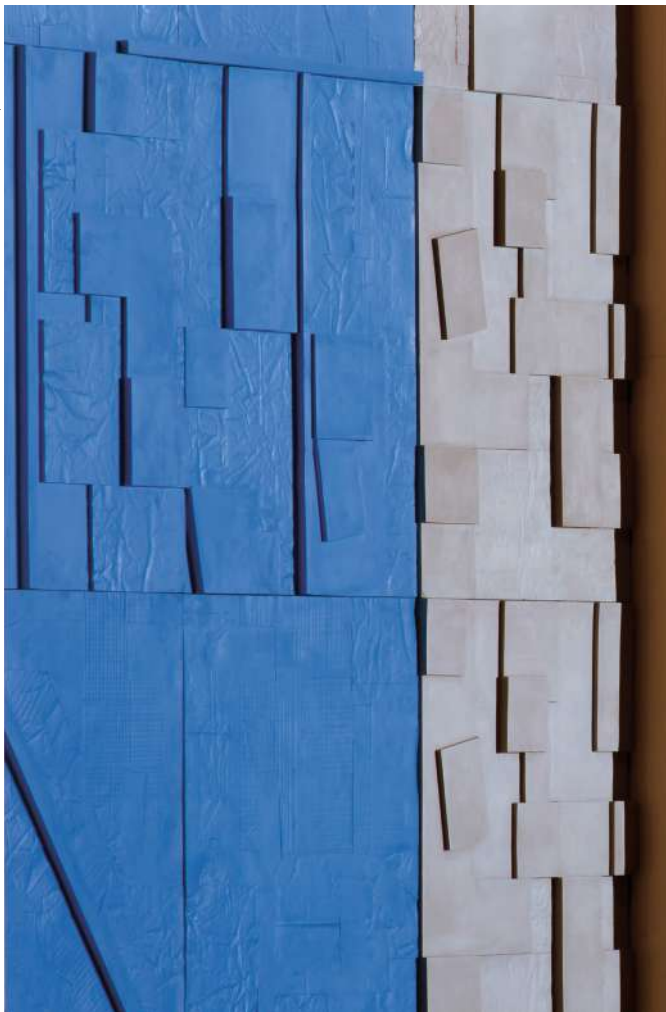


© Foto: ismeretlen

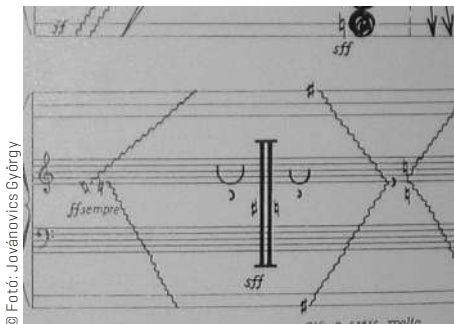
helyezkednek el a terem jobb és bal oldali falán, így egy oldalon nincs két egyforma vagy közelítőleg is hasonló panel.

Jovánovics kompozícióit nemcsak a konstruktivista elődök, hanem saját bevallása szerint elsősorban a zene vizuális megjelenési formája, különböző kottáképek absztrakt rendszere inspirálta. Egy Kurtág-partitúra részlete mellett a gregorián kották négyszögletes fejű hangjegyeinek ugráló sora vagy egy performansz kottaszerű jegyzete. Még az sem kizárt, hogy egy arra fogékony szem Jovánovics reliefjeit sajátos, szeriális zeneműként olvashatja – hasonlóan ahhoz, ahogy Lábán Rudolf szintén geometrikus alapformákból építkező táncírás-rendszeréből dekódolható egy teljesen más műfajú műalkotás.

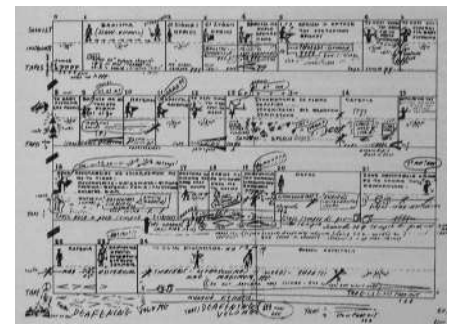
© MÚPA Foto: Réthey Pirkel Tamás



Konstruktivistakompozíció „plasztikus” modulokból



© Foto: Jovánovics György



Inspiráló kottarészletek Kurtág zenemű-részletétől a gregorián hangjegyeken át a performance-forgatókönyvig

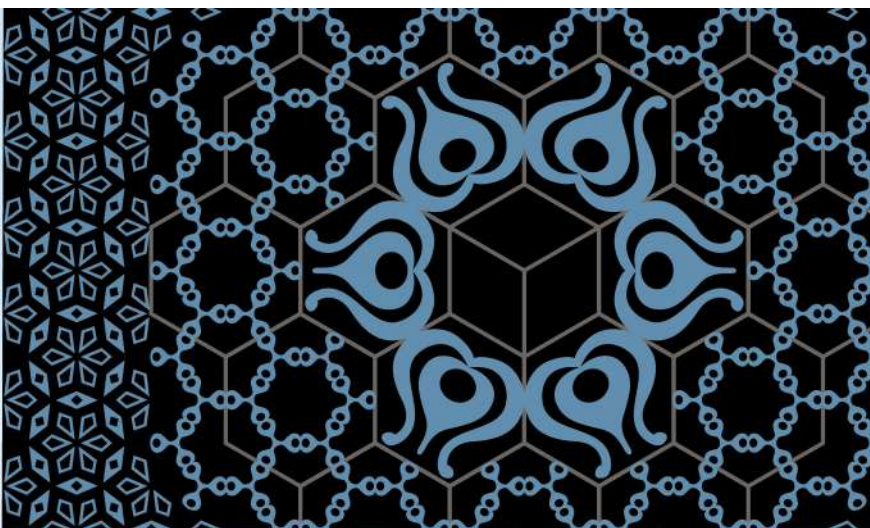
MÚZEUMCAFÉ
A MÚZEUMOK MAGAZINJA
MUZEUMCAFE.POSTR.HU

A FEBRUÁRBAN MEGJELENŐ SZÁM TARTALMÁBÓL:

- ✦ MAGYAR NÉPRAJZI KIÁLLÍTÁS AZ EGYESÜLT ÁLLAMOKBAN 1914-BEN
- ✦ INTERJÚ PIETER ROELOFSSZAL, A RIJKS MÚZEUM 17. SZÁZADI HOLLAND MŰVESZETTEL FOGLALKOZÓ KURÁTORÁVAL
- ✦ 20. SZÁZADI OLASZ MŰVESZET A FIRENZEI MUSEO NOVECENTÓBAN
- ✦ MIT JELENTETT A 25 ÉVVEL EZELOTTI RENDSZERVÁLTÁS A MAGYAR MÚZEUMOK ÉLETÉBEN?



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



LECHNER

AZ ALKOTÓ GÉNIUSZ
A CREATIVE GENIUS

1091 Budapest, Üllői út 33–37.
www.imm.hu/lechner



Iparművészeti Múzeum

SIMON Bettina

SZUPREMATISTA ÁRAMLÁSOK

Nincs vita a művészettörténészek között afelől, hogy

Fehér alapon fehér négyzet című festményével Malevics forradalmat csinált, megteremtve és elindítva a huszadik század nonfiguratív festészeti iskoláját a Föld mindkét féltekéjén.

Ennek a forradalomnak állít évfordulós emléket egy grandiózus tárlattal – *A Fekete Négyzet kalandjai: Absztrakt művészet és társadalom 1915–2015* – a londoni Whitechapel Galéria. A két kurátor, Iwona Blazwick és Magnus af Petersens az absztrakt geometrikus alkotások egymás mellé

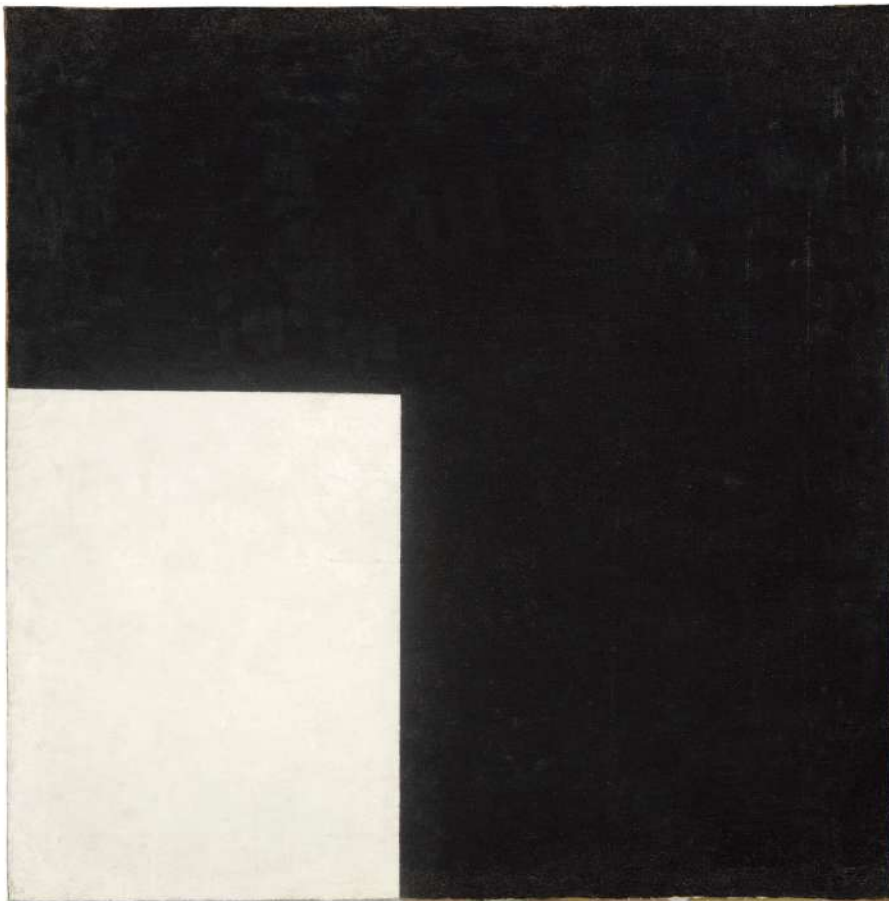
helyezésével nem egy stílus történetét írja meg, hanem a kapcsolatok feltérképezését vállalja, s ez a törekvés tágabb művészettörténeti narratíva felé mutat, ami nagyon jó döntés.

Malevics egy évszázaddal ezelőtt felszabadította a kört, a vonalat, a négyzetet,

a síkot, a formát, a színt. Szuprematizmusa festészeti értelemben jelentett valódi forradalmat. Az új stílusirányzat elnevezése is tőle származik, és a tiszta geometria transzcendens értelemben is vett felsőbbrendűségét jelenti.

A Mexikóban dolgozó török származású Francis Alÿs videón dokumentálta, ahogyan egy 80 km hosszú szakaszon újrafestette a sárga színű országúti forgalomelválasztó sávot Észak- és Dél-Amerika között. A sárga vonal metszően éles kontúrja a monokróm aszfalton Malevics festményeihez hasonló módon teremt kontemplatív aurát a galéria falai között – ezen a ponton különösen erősen érvényesül az egész tárlaton uralkodó intertextualitás, vagyis hogy minden összefügg összes előzményével is, ami a kurátorok koncepciójának magját képezi.

Bár a huszadik századi modernizmus történetére jellemző a nyugati művek felülreprezentáltsága, a nyugati művészet hegemóniája, most ez a Whitechapel Galéria falai között jól érezhetően megszűnik: az eklektikus válogatásnak köszönhetően eltűnnek a határvonalak a különböző földrészek és országok között. A tárlat elején kiállított alkotások között találjuk Kassák Lajos aktivista folyóiratát, a MA-t, Moholy-Nagy fotogramját és Ljubov Popova festményét a *Painterly Architectonic* sorozatból, ami kifejezetten Malevics szuprematista kompozíciójára adott válasz. A semleges háttér előtt az egymást fedő rétegek, felületek háromdimenziós hatást keltenek



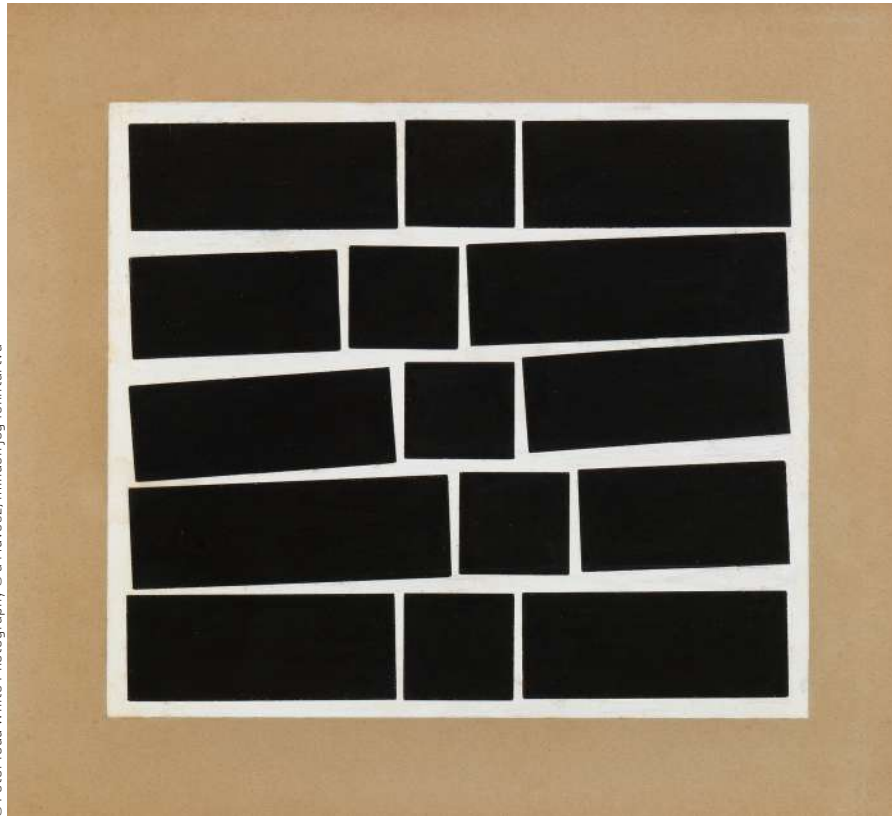
Kazimir Malevics: *Fekete és fehér. Szuprematista kompozíció*, 1915, olaj, vászon, 80 × 80 cm, Moderna Museet, Stockholm, Bengt és Jelena Langfeldt ajándéka [2004]



© Maurer Dóra

Maurer Dóra: *Hét elforgatás 1-6*, 1979, ezüst zselatin, egyenként 20 × 20 cm | Somlói Zsolt és Spengler Katalin gyűjteménye

Hélio Oiticica: *Metaesquema 464*, 1958, gouache, karton, 29,8 × 33 cm, Catherine és Franck Petitgas hozzájárulásával



– ez megidézi másik mestere, Tatlin reliéfképeit is. A valódi felütést természetesen Malevics három festménye és a Péterváron rendezett első szuprematista kiállítás katalógusa jelenti: a tekintélyes méretű *Fekete és fehér. Szuprematista kompozíció*, a félarasnyi *Vörös négyzet* gouache kép és a szintén kisebb méretű olajfestmény, a *Fekete négyzet*. Ezek a képek adják meg a kétszintes kiállítás alaphangját. Visszavissza lehet és kell is térni hozzájuk, mint a kályhához szokás, hogy aztán az alapoktól indulva újabb és újabb felfedezéseket lehessen tenni.

Jól ismerjük a huszadik századi absztrakt művészet referenciális pontjait, Mondrian sárga-kék-piros kompozíciójától a weimari Bauhausig és így tovább. Az európai absztrakció fontos helyszínei mellett szinte észrevétlenül, vagyis magától értetődően bukkannak fel a kevesebbszer emlegetett latin-amerikai, közel-keleti, kínai, illetve kelet-európai művészek és csoportosulások. Nem didaktikusan elrendezve, külön szekcióban kaptak helyet, hanem tényleges egymás mellettiségük, párhuzamosságuk érvényesül a kiállítárendezésben is – ezáltal a földrészek, egyszersmind művészettörténeti

korszakokon átívelő kapcsolatok gördülékenyen követhetők.

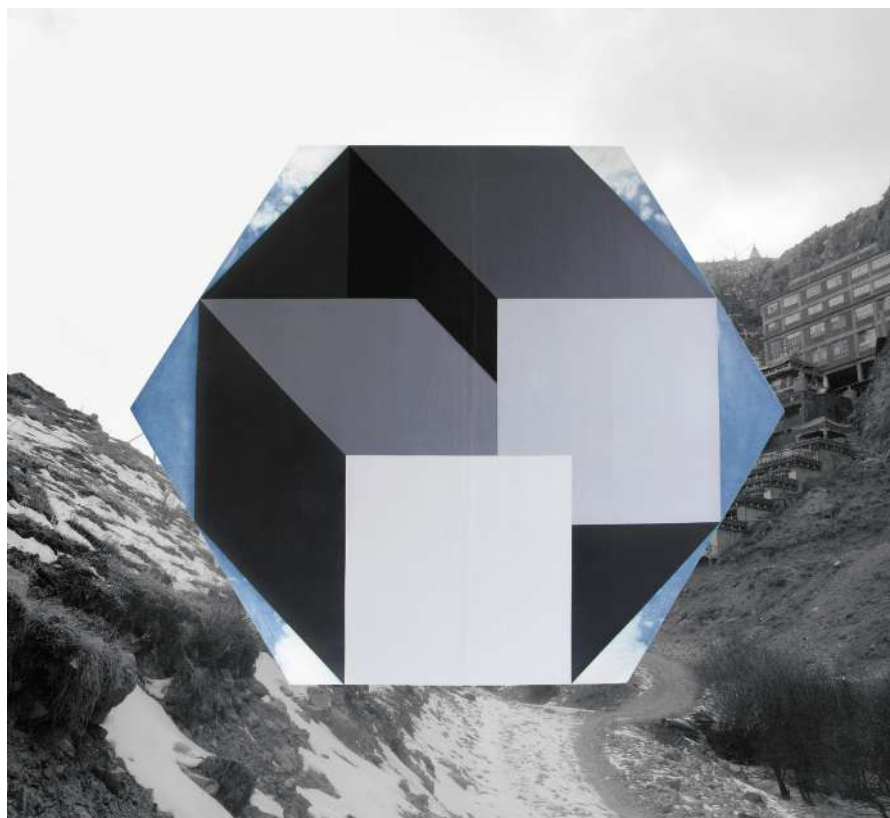
A különböző témák, történetek világosan láncolódnak egymáshoz. A kiállítási installáció szépen ível a brazil avantgárd művésznők munkáitól Maurer Dóra önarcképsorozatáig. Lygia Pape gyufásdobozokból készített installációja rímeli Maurer fragmentált képeire. A *Rotációk* sorozat mellett egy dubai és egy spanyol művész helyspecifikus alkotásai láthatók – Hassan Sharif egy fehér kocka segítségével négyzetet rajzol a földre, Ágnes Ribé akciója pedig egy derékszögű háromszög meghatározása egy tartórúd és önmaga által a talajra vetett árnyéka segítségével. Itt van Karl Peter Röhl, aki az első Bauhaus-logót tervezte 1919-ben, másfél évtizeddel később belépett a náci pártba, majd a fronton hadifogságba esett. A textiltervező, Anni Albers férjével, Josef Albersszel együtt a zsidóüldözések miatt kényszerült elhagyni Németországot. Eva Hesse és Josef egy ideig együtt dolgoztak, majd Eva is emigrált – New Yorkban Sol LeWitt köréhez tartozott. Max Bill a Bauhausban tanult, majd a háború után brazil modernizmus egyik legfontosabb hivatkozási pontjává vált az első São

Pauló-i biennálén való részvételét követően. A művészeti áramlás tehát korántsem lineáris irányban mozog, hanem diffúz módon, koncentrikusan terjed.

Az ukrán Arkagyij Sajhet lencsevégre kapta a gyárépületeket és közben körbeutazta a Szovjetuniót. Mindezt a Sztálin-féle öt éves terv égisze alatt végezte hivatalból, a kollektívizmus és az industrializáció dicséretképpen. Közben a fotózsurnaliszta felvételeiben a mindennapi élet helyszíneit, szereplőit is dokumentálta: a kijevi pályaudvaron áthaladó embereket például. A városi életet fényképezte a magyar származású Thomaz Farkas is, aki a brazil hétköznapiakat rögzítette a katonai diktatúra évtizedeiben – fő témája a társadalmi egyenlőtlenségek és igazságtalanságok. Ezeken a képeken az architektonikus felületek és emberek organikus egysége sima, higgadt síkká szublimálódik, melyeken a városi részletek monokróm egységekké válnak.

Hélio Oiticica munkáit szoros párhuzamba lehet állítani Malevics szuprematista kompozícióival. Oiticica a brazil absztrakt modernizmus úttörője, az ötvenes években létrejött Neo-Concrete mozgalom egyik alapítója. A mozgalom küldetése, hogy a „hagyományos európai absztrakt művészetet élettel, érzelmekkel töltsse meg”. Érdeklődésük a hagyományos táblaképfestéstől a tér felé mozdult. A harmadik dimenzió bevonása mellett a néző aktivizálására, installációikban a festészet és az építészet szintetizálására törekedtek. Hasonló elgondoláson, a festészet és építészet közötti átmeneti művészeti formán alapul El Lissitzkij saját művészeti irányzata, *Proun* elmélete is – Hélio Oiticica *environmental experience*-nek hívja saját munkáit.

A kiállítás egészére érvényes, hogy a munkák a malevicsi örökségre reflektálnak azáltal, hogy felhasználják a szuprematista filozófia motívumait. Nasreen

Zhao Yao: *Spirit above All 1-93 A*, 2012, akril, farmervászon, 200×222×8 cm | magántulajdon

© Zhao Yao / A Pace London hozzájárulásával

Mohamedi, a közelmúlt egyik úttörő indiai női művésze ceruzával és tintával készült rajzainak finom törekenysége egyszerre utal a szuprematizmusra és az iszlám mintavilágra. Blinky Palermo, Josef Beuys egykori tanítványa pedig installációjával térben rendezte el Malevics szuprematista motívumait, a kék kört és pálcát. A másik visszatérő motívum, ami a kiállítás egészen végigvonul, a mindennapi élet és a városi tér reprezentálása. Armando Andrade Tudela projektje összegyűjti a perui roadtripeken lefényképezett teherautók hátulját, amiket változatos geometrikus jelek díszítenek – mindennek kontextusa a hatvanas-hetvenes évek avantgárd művészeti virágzása Latin-Amerikában.

Az első fejezet Dan Flavin fényinstallációjával zárul. Emlékművét Tatlinnak címezte, aki a Harmadik Internacionálé emlékművének soha meg nem valósult, monumentális tervét készítette. Az utópikus szerkezet motívuma jól illeszkedik a kiállítás narratívájába.

Az emeleti rész az alsó szinten feltérképezett orosz avantgárddal kezdődő történet erőteljes kritikai olvasatát adja, kortárs művészeti teljesítményekre koncentrálna. A csalódás a modern utópiákban és a kortárs tapasztalatokból eredő kiábrándultság egymást felerősítve hívják elő az erőteljes kritikai attitűdöt. Szép párhuzamot ad két megafont ábrázoló munka: az emeleten Zvi Goldstein román művész munkája a megafon szimbólumára ad különböző értelmezési lehetőségeket: kommunikációs forma, forradalom vezére jelképe és propagandaeszköz, és közben arra az alsó szinten található hangosbeszélőtervrajzra is válaszol, amelyet Malevics tanítványa, a litván Gustav Klutis készített – Klutis részt vett az 1917-es októberi forradalomban, szovjet propagandaplakátokat készített, majd 1938-ban Sztálin kivégeztette.

Folytatódik a korábban megfogalmazott gondolat, miszerint a művészet nem a világtól elszigetelt entitás, hanem releváns társadalmi gyakorlat. Ehhez kapcsolódóan további kérdésként a tárlat azt is felveti, hogy az absztrakt művészetnek lehet-e progresszív ereje, aktuális mondanivalója most, jelen pillanatban. És láthatjuk, hogy a geometrikus absztrakció sikeresen állja a próbát: a nemzeti identitás reprezentálásának eszközévé válik a palesztin zászló geometrikus kompozícióba illesztése, vagy éppen a kapitalista világrend kariatúrjaként jelenik meg egy franchise szupermarket logójának kaleidoszkopszerűen egymásba fonódó, végtelenül ismétlődő formákká alakítása. A számos utalással terhelt, ikonikussá vált fekete négyzet vagy terület a cenzúra szimbóluma Jenny Holzer munkáján.

A pekingi Zhao Yao képe azt az ellentmondást jeleníti meg, ami a kulturális forradalom óta regisztrálható az ősi és a modern szokások között Kínában. Absztrakt eszköztára motívumszinten rokonítható az európai tradícióval: kubusos zárt rendszer és transzcendentális dimenzió konfliktusából adódó geometrikus egység. Azonban más síkon ugyanez a motívum,

vagyis a farmeranyagra festett geometrikus zárt kompozíció annak a gazdasági és kulturális függőségnek a kifejeződésévé válik, ami Zhao szülőföldjét, Kínát az „elnyomó” Nyugathoz köti.

A show valóban széles spektrumon ível át – Varsótól a messzi Rio de Janeiróig, női művészek a klasszikus avantgárdtól napjainkig, a városi élet helyszínei a privát műterem mellett – és sikerül politikailag korrekt módon kereteznie a huszadik század fontos művészeti forradalmát.

A Fekete Négyzet kalandjai: Absztrakt művészet és társadalom 1915–2015
(*Adventures of the Black Square: Abstract Art and Society 1915–2015*)
Whitechapel Gallery, London
2015. április 6-ig

SZIKRA Renáta

M & M

AUGUST MACKE ÉS FRANZ MARC BARÁTSÁGA

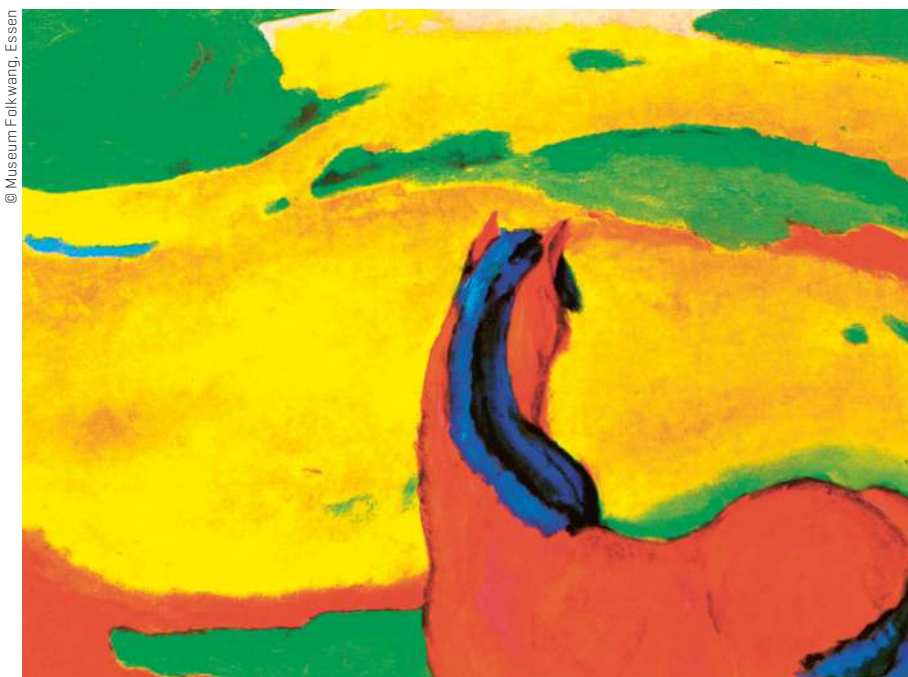
Barátságuk mindössze négy évig tartott, de annál intenzívebb volt. Kapcsolatuk, akárcsak az első világháborút megelőző, amúgy is forrongó évek, impulzív és sűrű: gondtalan családi nyaralások és heves veszekedések váltakoztak benne. Az alig 23 éves August Macke 1910. január 6-án lépett először Franz Marc müncheni műtermébe.

A hét évvel fiatalabb és művészeti kérdésekben nagyon határozott nézeteket valló August Macke (1887–1914) barátsága sokat jelentett az akkortájt épp válságos időszakát élő, egyébként is visszahúzódó természetű Franz Marcnak (1880–1916). Mackének viszont azért volt sorsfordító az ismerkedés, mert Marc bemutatta őt a müncheni progresszív festőkörnek, az 1909-ben alapított Neue Künstlervereinigung tagjainak, új kapcsolatokat és perspektívát kínálva

fiatal kollégájának. A heves vérmérsékletű, közvetlen, spontán Macke és a megfontolt, töprengő Marc nem is lehettek volna különbözőbbek, művészeti és kultúrpolitikai kérdésekben mégis mélyen egyetértettek és megerősítésül szolgáltak egymás számára.

Marc még 1910 januárjában viszozta a látogatást Macke műtermében a Tegernseenél; az elkövetkező időszakban pedig sok időt töltöttek együtt, különösen Sindelsdorfbán, ahol 1911-től egész

művészkolónia alakult ki. Franz Marc először csak nyárra vett ki egy muskátli ablakú házat a bajor falucskában feleségével, Mariával, majd a szomszédban telepedett le festőkollégájuk, Heinrich Campendonk is. Kandinszkij, élettársával, Gabriele Münterrel, Murnauból jött át vendégségbe, a Macke házaspár pedig Bonnból érkezett egy kis nyaralásra és művészi eszmecserére. Amikor Kandinszkij *V. kompozíció (Az utolsó ítélet)* című absztrakt festményét a részben általa alapított Neue Künstlervereinigung 1911-es kiállításáról kiutasították, Marc, Münter, Javlenzkij, Alfred Kubin, Marianne von Werefkin (később Macke is) Kandinszkij mellé álltak, nagy sikerű ellenkiállítást szerveztek a szomszédos Thannhauser galériában és új terveket szöttek. Egy olyan művészeti almanach kiadását tűzték ki célul, amely „az emberi nem egész kultúráját felöleli”. Az 1912 májusában megjelent, szenzációszámba menő művészeti album a művészi kifejezés sokszínűségét hirdette, lapjain az avantgárd irányzatok mellett a primitív törzsi művészet, a gótika, a népművészet, a gyerekrajz vagy a japán tusfestészet egyaránt képviseltette magát, műalkotásokon és művészetelméleti írásokban. Három bevezető tanulmányt Franz Marc írt, Macke a törzsi maszkokról értekezett, Schönberg pedig zeneelméleti írások mellett egy darabot (*Herzgewächse*)



Franz Marc: *Ló a tájban*, 1910, olaj, vászon, 85 × 112 cm | Museum Folkwang, Essen

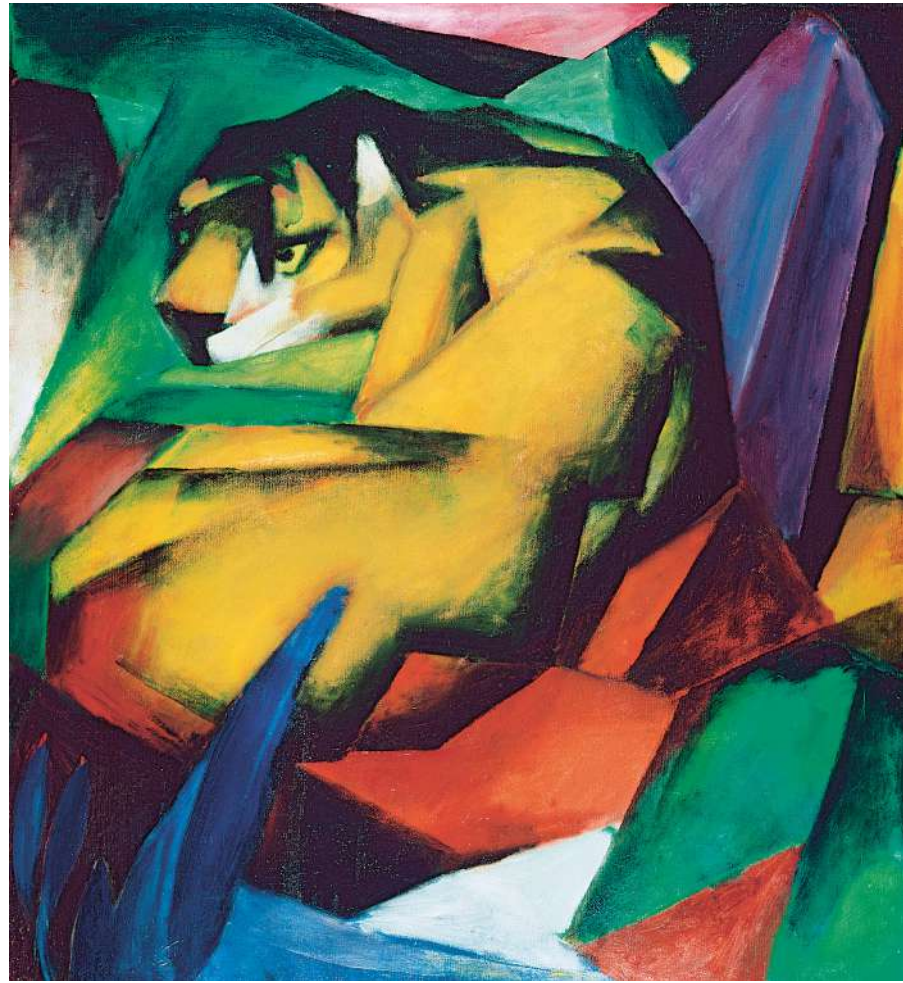
is közzétett az almanachban, amelyet már az újonnan megalakult, önmagát *Blauer Reiter*nek nevező csoport jegyzett.

A „Kék lovas” voltaképpen a sindelsdorfi szőlőlugasban született; Kandinszkij emlékei szerint elég gyorsan megállapodtak a névben, mert „a kéket mindketten szerettük, Marc a lovakat, én meg a lovast, így aztán szinte magától adódott a név”. A leginkább művészeti kiadóként, szerkesztősként funkcionáló laza csoportosulás – bár 1911 és ’12-ben művészeti elveiket demonstrálandó két kiállítást is szerveztek Münchenben – szíve és lelke Kandinszkij és Marc volt. Macke, aki nemegyszer heves vitába bonyolódott velük, különösen Kandinszkijjal szemben volt kritikus: 1913-ra annyira eltávolodott a *Szellemi a művészetben* „patetikus” és „dogmatikus” művészetelméletétől – emellett kevesellte az almanachban ráeső oldalakat is –, hogy Kandinszkij modorában egy akvarellt festett, amelyen barátját, Marcot Kandinszkij kocsisaként, a bakon ülve ábrázolta (*Der Blaue Reiter persziflázs*, 1913). Természetesen mindenki vérig sértődött, Macke pedig sietett kiengesztelni barátját; szeretett volna újra együtt festeni vele, „de anélkül, hogy a Blauer Reiterre vagy akár kék lovakra gondolnánk”, írta őszintén „Lieber Franz”-nak.

Kettejük művészetében jóval több a közös vonás, mint ami megkülönbözteti őket: a valóság objektív leképezésére törekvő naturalista, impresszionista irányzatokkal ellentétben képeik szubjektív valóságábrázolása a psziché rezdüléseit rögzíti. A Marc transzcendens tájképein gyakran megjelenő állatok szimbolikus lények; az energiasugarak és színnyalábok rendszerébe foglalt totemállatok egy magasztos, spirituális egység jelképei, a valóság elemei csupán kiindulópontot jelentenek az ehhez vezető úton. Marc igazi német romantikus miszticizmusát ellenpontozzák Macke energikus, színfoltokra és ritmusokra bontott életképei; vad és eleven növényportréi éppen úgy „hangulat-kották”, ahogy promenádok és állatkertek ábrázoló képei a városi élet lüktetését, a kapcsolatok és erők harmonikus szövedékét rögzítik.

Szívesen dolgoztak együtt a nyaralások alkalmával, közös tanulmányutakat tettek, akár feleségstül is. Igaz, hogy 1912 tavaszán is összevesztek

Franz Marc: *A tigris*, 1912, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München



© Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München

a nagy kölni Sonderbund-kiállításon való Blauer Reiter-részvétel egyes kéréseire, de nyár végére kibékültek, sőt szeptemberben együtt utaztak Mariával Párizsba. Visszatérve még hosszú heteket töltöttek együtt Bonnban, megnézték a Sonderbund-kiállítást, és megfestették Macke Bornheimer Strasse-i műteremfalára első és egyetlen közös freskójukat, a régóta tervbe vett *Paradicsomot*, amely összetartozásuk és barátságuk jelképe lett. A kép a bűnbeesés vagy kiűzetés helyszíne helyett – Marc állatfestményeihez hasonlóan – ember és természet vágyott egységét ábrázolta. A négy méter magas, két méter széles jelenetet minden előkészítés nélkül temperával és olajjal vitték fel a meszelt falra. Az aszimmetrikus kompozíció alakjai közül az állatokat, Ádámot és a táj nagy részét Marc festette, a kép közepén ülő Évát és a három keletiesen öltözött kis alakot Macke készítette, Maria pedig méhes bordúrt festett az expresszionista freskónak. Az egymásba

fonódó alakokat burjánzó dzsungel veszi körül. (A ritkaságszámba menő falfestmény többé-kevésbé épségben vészelt át a náci időköt és a háború pusztításait is, és mivel a házat 1975-ig a család lakta, a műtermet sem építették át. Az 1957-es münsteri Macke-retrospektív alkalmával restaurálták és megerősítették, majd 1980-ban leválasztva a falról a münsteri Landesmuseumba szállították, ahol ma is látható.)

A feleségeik között kialakult bensőséges barátságról az asszonyok, Elisabeth Macke és Maria Marc rendszeres levélváltása (illetve Elisabeth 38 kötetnyi naplója) tanúskodik, amelyben a bohém művész-társaság legújabb pletykái mellett egymás (művészi) munkáját is figyelemmel kísérik, bár a levelezés nagy részében természetesen családi ügyeket vitatnak meg. Maria Marc rajongott a Macke házaspár elsőszülött fiáért: Franz Marc is Walternak, a „kis lovasnak” küldött képeslapra festette élete második kék lovát. Amikor a férjek ha-

Franz és Maria Marc a sindelsdorfi lugasban, 1911



© Foto: Vaszilij Kandinszkij

August és Elisabeth Macke, 1908



© Foto: Münster, LWL-Museum, W 89.4.62/10

ragban voltak, a nők tovább leveleztek és igyekeztek elsimítani a viszályt (sőt özvegyen, új életet kezdve hosszú évtizedeken át életben tartották bensőséges kapcsolatukat). Az együtt töltött időben azonban a művészeti eszmecsere mellett muzsikáltak és jókat vacsoráztak. Elisabeth tehetség-

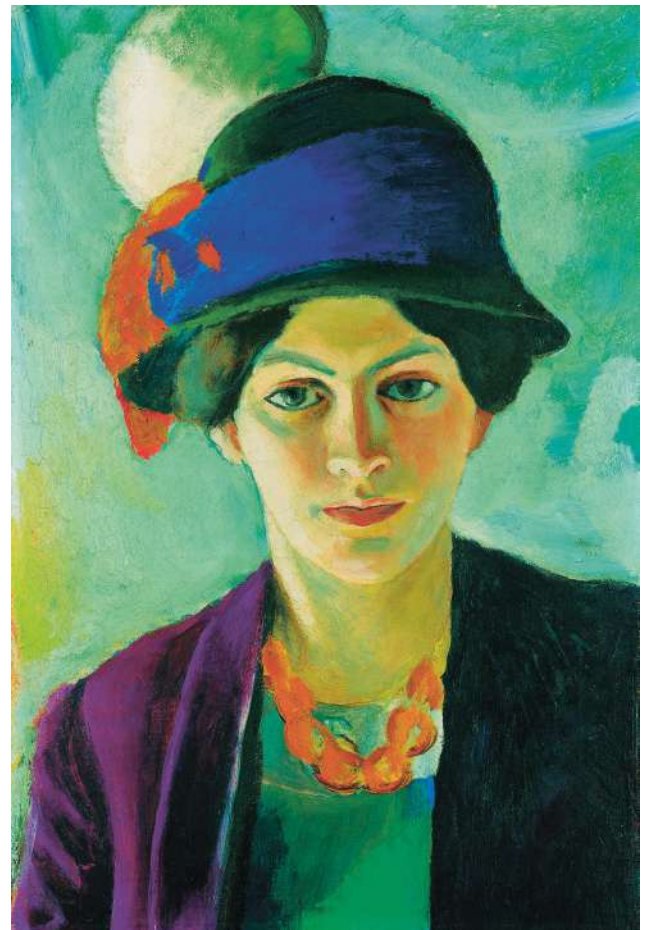
esen zongorázott és énekelt, meséket írt, a nála idősebb Maria korábban rajzot tanított, de amikor Marckal összeköltözött, feladta a festést. Éppen Macke inspirálta, az ő virágcsendéletei hatására vett újra ecsetet a kezébe. Készítettek négyesben üvegablak-terveket, karácsonykor postára

adott csomagjaikban saját készítésű ajándékokkal kedveskedtek egymásnak. Míg a férfiak festettek, a nők hagyományosan hímeztek. Rippl-Rónai és Maillol feleségeihez hasonlóan ők is a férjek kartonjai alapján dolgoztak. Elisabeth Macke már 1907–8-tól kezdve készített textilmunká-



© Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

August Macke: *Franz Marc portréja*, 1910, olaj, karton, 50 × 39 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie



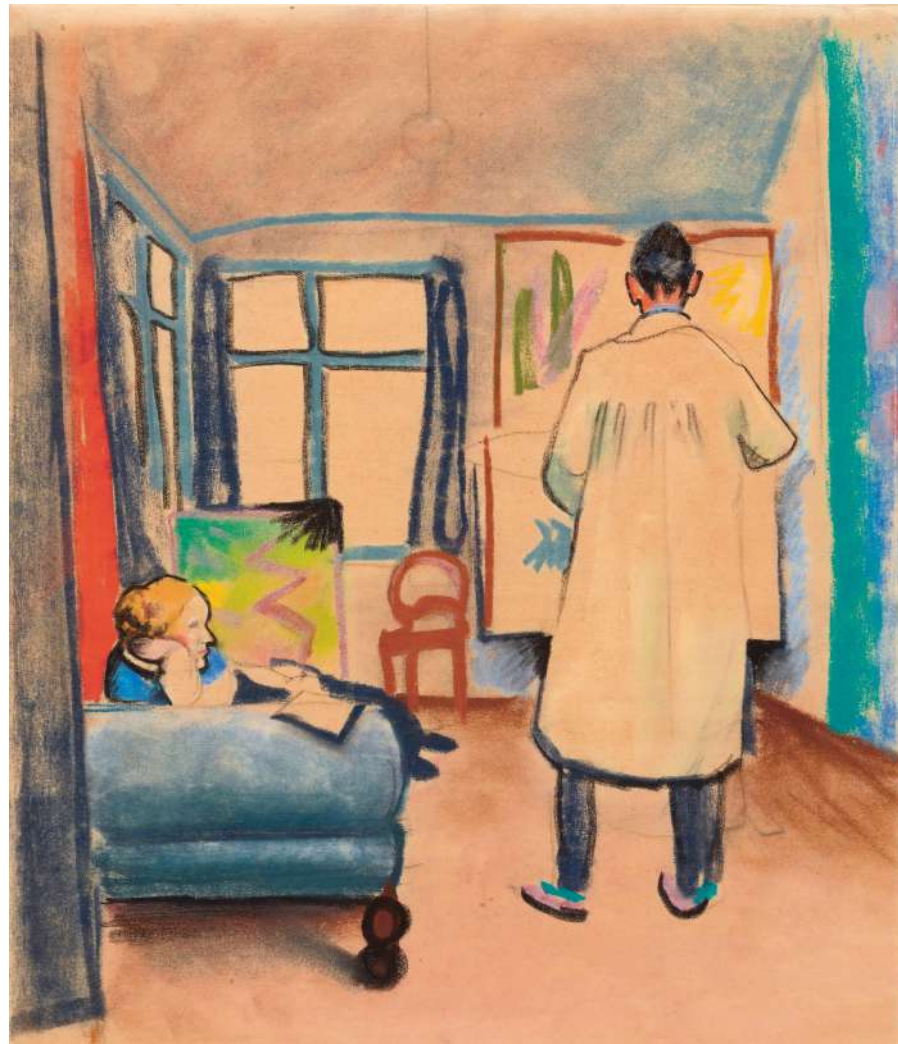
August Macke: *A művész felesége kalapban*, 1909, olaj, vászon, 49,7 × 34 cm | magántulajdon tartós letétben, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum, Münster

Franz és Maria Marc August Macke bonni műtermében, 1912, pasztell, pauszpapír, 32,1 × 27,2 cm | Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

kat (édesanyja és nagynyja bevonásával) Macke tervei alapján (keleties mesejele- netek, fürdőzők), 1912 nyarán pedig nagy falikárpit készítésébe fogtak Mariával, akit felvillanyoztak Sonia Delaunay ult- ramodern textiltervei, amelyeket párizsi útjuk során látott. Maria Marc a háború után a festéssel végleg felhagyva maradt is ennél a műfajnál; először elhunyt férje vázlatai, majd később saját tervei alapján dolgozott. A 20-as években a kárpitszővés technikáját elsajátítva, a dessauai Bauhaus- ban képezte tovább magát.

A háború kitörése előtti évben a két család jó ideig nem találkozott, de tovább- ra is tartották a kapcsolatot. Marcék Ber- linben töltötték 1913 telét és a Herwarth Walden Sturm Galériája körüli társ- ságban mozogtak, a Macke házaspár- nak megszületett második fia, Wolfgang. Tavasszal az addig vadházasságban élő Franz és Maria összeházasodtak, és 1913 őszén Macke és Marc együtt vettek részt a *Sturm* szervezte Első Német Őszi Sza- lonon. A háború évében Macke Tuniszba utazott Klee társaságában, míg Marc fe- leségével Kochelben telepedett le. Művé- szetük utolsó időszakában Macke és Marc is a tiszta absztrakció felé mozdult el; Marcnál a dinamikus, kavargó csatázó színek, Mackénél a plasztikus formakom- pozíciók egy lehetséges új utat jelöltek ki. Sok közös tervük között szerepelt egy új almanach, új színház, új Biblia.

A háború kitörését követő első napokban Macke Bonnban, Marc Münchenben vo- nult be. Siettek – ahogy Marc írja – „az ecsetet ágyúval felcserélni”; a futuristák-



© Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

hoz hasonlóan ők is hittek egy mindent megtisztító nagy tűz szükségességében, amiből új, jobb világ születhet. Egyikük sem élte meg a háború végét. Macke alig egy hónappal a bevonulása után az első között esett el Franciaországban. Barátja sosem tette túl magát Macke halálán, úgy érezte „egy darabja odaveszett” vele és „mérhetetlenül magányossá vált Németor- számban”. Nekrológjában a következőket írta: „A háborúban mind egyenlők va- gyunk. De bátrak ezrei közül egy *pótolha- tatlant* talált el a golyó. Halálával egy nép kultúrája veszítette el egyik karját és va- kult meg fél szemére. (...) August Macke, az 'ifjú Macke' halott.” Őt magát két évvel később, 1916-ban éppen a hazatérése előtti napon találta el egy repeszszilánk.

„Az egész világ hangulat” expresz- szionista tételén hamar túllépett a világ, a Nagy Háború után az elhivatott, konst- ruktív új világot építő irányzatok kerültek

előtérbe, hogy majd a szürrealisták újra visszatérjenek a belső tájakra, visszanyúl- va és újra felfedezve mindazokat a forrá- sokat, amelyekre az expresszionisták is támaszkodtak. A Blauer Reiter egykori tagjai is új utakon jártak, Macke és Marc barátsága és expresszív képei megmarad- tak egy letűnt világ dokumentumainak.

August Macke – Franz Marc. Egy művészbarátság, Städtische Galerie Lenbachhaus, München (a Kunsthaus Bonn közreműködésével), 2015. május 3-ig.

A VÁROSLIGET SZELLEME



© Artmagazin © Foto: Szmulka Zoltán

A dolgok állása szerint hamarosan eltűnik a Liget abban a formájában, ahogy többségünk már gyerekkora óta ismeri. De akármilyen szedett-vedett kinézetű, gondozatlan, sőt viharvert néhol, azért szeretnénk emléket állítani neki, hogy amikor már látványos lesz, mozgalmas, tele turistával, elő lehessen szedni a megfakult Artmagazinokat, és merengeni a régi szép időkön, búsulni azon, miért is nem sétáltunk többet az akkor még elhagyatott részeken.

Sorozatot indítunk, amiben szerzőink, munkatársaink feleleveníthetik és megoszthatják olvasóinkkal a Ligethez fűződő élményeiket, mintha csak a *Négy esküvő, egy temetés* című film búcsúztató jelenetében lennének. Vagy a *Halálos temetésében*, amiben a főhős sokszor fut neki a beszédének: Apám kivételes ember volt....

Báró Podmaniczky Frigyes úgy százötven évvel ezelőtt végiglovagolt a kicsi Pesten, eljutott a Városligetig, körülnézett, és megborzongott azon, amit látott. Szegénység, utálatosság, szomorú állapotok. De Podmaniczky nem elégedett meg azzal, hogy borzongjon, hanem így szólt magában: megvan. Megvan, amiért dolgozni kell, megvan élete célja, hogy fölemelje ezt a szeretett várost, kényelmes, derűs, barátságos és vidám helyé változtassa Budapestet. Hogy Budapestből mi lett, azt most hagyjuk. Nézzük csak ezt a fontos kiindulópontot, a Városligetet.

I. rész | FÁY Miklós

RÉGI SZERELMEK LÁBNYOMA

Erőltetem, de nem megy. Mondanék valami szívhez szólót, ami itt történt velem, ami miatt most sírás erőltet, amit ügyes kis versbe foglalhatnék. Ó, Városliget. Mióta lufim elrepült itt, a világ egy lakatlan sziget.

Csak hát semmi. Maga a Városliget volt egy túlságosan is lakott sziget, csupa féle-

metes fazonnal, amilyenekkel nem kellett addig találkoznom. Felnőtt emberekkel, akik flippermasinákba dobálták a pénzt, és úgy löködték a golyókat, mintha az életük múlna azon, hogy a fényes fém ne suhanjon ki a két mozgatható kar vagy fül között. Cigaretázó lányok a műjégpályán,

akik a cikázó ifjú hímek közeledésére vártak, amíg én megpróbáltam a felcsatolható (jóságos ég) korcsolyámmal egy kört csak tíz eséssel abszolválni. Az Állatkert, ami tökéletes világmodell, és nemcsak azért, mert igen, megnézhetők benne a nagyvilág állatai, hanem mert éppen úgy érzékelni

© Artmagazin © Fotó: Szmolka Zoltán



© Artmagazin @ Fotó: Szmolka Zoltán



benne a világot, mint a valóságban. Van a külföld, ami nyilván végtelenül nagy, de közben meg egészen kicsi, távoli és valószínűtlen a belföld méretei és félelmetesége mellett.

Nekem a Városliget csak azóta otthonos, amióta múzeumba megyek. Amióta rájöttem, hogy ez egy lehetséges emberi magatartásforma: odaföldalattizni, bemondani, hogy diák vagyok, és pénz nélkül kóvályogni a tárgyak között, röhögni azon, hogy *A Föld füle*, nézni, hogy hány tálka romlik el a vizes mobilszoborból, bámulni Sassettát. Ha valaki azt mondja: fedjük be az egész teret, rakjuk tele műtárgyakkal, hadd jöjjenek el ide a szépség koldusai és hajléktalanjai, rám számíthat. Engem nem szédítenek meg a friss levegővel meg egyéb közhasznú megfontolásokkal. Nekem a városligeti levegő az a rózsaszínes köd, amelyben

úttörőnek álcázott kisdobosként át kellett szaladni, hogy vörös nyakkendőben adjuk át a virágokat a szovjet küldöttségnek. Valaki eltúlozta a füsteregetést, nem találtunk elegendő aranyfogú vendéget, a megmaradt szegfűk fejét úgy dobáltuk föl a tribünre, amíg ránk nem szóltak. A bájos proletárromantika az, amikor három izmos legény közül az egyik rám förmedt: mit néző?, nem vagy te intéző! Amire mérsékeltan intelligensen azt feleltem, hogy: tessék?

Minden ilyen szörnyűség, kényelmetlenség, zavar a múzeumon kívül történt. Odabent békén hagyták az embert.

A Liget maga nekem nem emlék. Legfeljebb a mások emléke. Sőt: a mások síremléke. A Fuit sírkő, amiről először egyetemi latinórán hallottam, mert kiválóan szemléltette az est rendhagyó ragozását. Egy ügyvéd sírja, mondta a tanárnő, ta-

lán ezzel is erősítendő az ügyvédi pálya vonzerejét, aki itt végez, lehet rendes ember, nemcsak pénzért hazudó, hájjalkent gaz. A történetet azonban nem mondta tovább, hogy 1809-ben elhunyt, és azt kérte az ügyvéd, hogy még azt se lehessen róla tudni, hogy ügyvéd, azt sem, hogy mi a neve, csak hogy volt. Aminek így semmi értelme, aminek nincs neve, az nem volt, annak nem lehet örizni az emlékét, áldó imádság mellett. Olyan az egész, mint Rómában a páros sír, Umbra és Nihil a Santa Maria in Campitelliben. Altieri herceg és felesége márvány emlékműve, az egyikre azt írták, árnyék, a másikra, hogy semmi. Ha tényleg árnyék, semmi és volt, akkor ennek sem kellene ott lennie, akkor az utókor teljesen értelmetlen kifejezés, a nincsnek nincs folytatása.

Ahogy a rómaiakról lehet tudni, hogy kik voltak, úgy lehet tudni az ügyvédről

© Artmagazin @ Fotó: Szmolka Zoltán



© Artmagazin @ Fotó: Szmolka Zoltán



is, Horváth Jakab, nagy vagyonú, sikeres ember, aki 700 forintot hagyott a városra, hogy valami nyugodt helyen temessék el. A pénz fele elment a sírboltra és a márványköre, a maradék lett a városé, cserébe nem teljesítették a kívánságát. Önhibán kívül, amikor még az Ökördülőn hevert vízi madarak és a nádak között végigsuhogó szellő társaságában, még nem volt sehol a Pecsá meg a Közlekedési Múzeum. 1955-ben egy Toldi Miklós nevű munkás szakította be a sírboltot csákányával, és ő látta meg az omladozó koporsót, 1995-ben Antal Sándor faragta újra a sérült követ, és most, a köré emelt kis bádögkerítéssel a sír olyan, mint egy külön, egyszemélyes temető. Mint egy tárgyiasult mindenszentek, akiről nem tudunk, vagy nem jut eszünkbe, az mintha mind oda volna temetve, ismeretlen katona, aki se nem ismeretlen, se nem katona.

Ismerni kellett volna a történetet, hiszen Arany János már írt róla az *Ének a pesti Ligetről* című versben, fuit az utolsó szó, arra rímelt, hogy koszoruit. Megtud belőle az ember sok mindent, amit nem gondolt volna, hogy a Ligetbe kimenni mekkora kaland, vonaton vagy szekéren lehet menni, az egyik út bűdös, mint a döghalál, a másik viszont meleg. Van kapu, amin be kell menni, és aztán, odabent ugyanazok Arany bajai, mint bárki máséi az évtizedek során: sokan vannak, bunkók, egy ingre vetkőzve hevernek a gyepon. Koldus, bűn, nyomor, bucka, posvány. Mondjuk ő hangsúlyozottan nem szidja emiatt sem az önkormányzatot, sem a kormányt, és még büszke is rá.

Mi szidjuk. A régi és jelenlegi polgármestereket, akik nem futottak vagy nem itt futottak, így csak a Margitszigeten van



© Artmagazin © Foto: Szmolka Zoltán

rekortán pálya, itt még rendesen kijelölt útvonal sincs. A fél város itt kocog, de összevissza útvonalon, bizonytalan közvilágítással, hol előttünk hallani a zuhanást, hol mögöttünk, hol meg mi zuhanunk egy gyökérben megbotolva.

Nem is ez az igazán érdekes a versben, hanem az első versszak végén, amikor azt írja Arany: összeillenek, a kopott ember és a kopott Liget. Mindent beszámítva, Arany melankóliáját és a szeptembert, amikor a verset írta, akkor is 1877. Az nem a hanyatlás ideje, még csak nem is a fénykoré, hanem a fejlődésé. A Liget és a ligeti élet hajnala. Mi az, hogy kopott? Csak mert a gyepp kiszáradt? Vagy ahogy vannak emberek, akik öregnek születnek, évtizedeket kell várniuk, amíg eléri a habitusuknak megfelelő testi állapotot, úgy vannak parkok, ligetek, városrészek, amelyeket így terveznek, porosnak, öreg-

nek, hanyatlónak? Veszélyesnek és megújíthatatlannak? Van a Ligetnek szelleme, amely most egy kicsit aggódik, de belül, legmélyen tudja, hogy nincs mitől félni, jönnek a szelek, avarok, nejlonzacsók, dolgukat végző kutyák és emberek, eldobott fecskendők, összetört padok, leskelődő szatírok?

Megint csak Aranyt idézve: megéri, aki fiatal.

a



© Artmagazin © Foto: Szmolka Zoltán



© Artmagazin © Foto: Szmolka Zoltán

GRÉCZI Emőke

A VÖRÖS RUHÁS NŐ ÉS EGY CSALÁDREGÉNY VÉGE

Ma már világos, hogy a művészetpártoló Andrássy Tivadar és a Párizsból hazatérő Rippl-Rónai József együttműködésének eredményeként a magyar iparművészet egyik legnagyobb sikerű tárgye gyűjtése jött létre, az úgynevezett Andrássy-ebédlő. Sajnos a magyar szecesszió rövid történetének emblematikus bútorai és edényei már csak nyomokban lelhetünk fel eredeti példányt. De ha a megrendelők felől közelítjük a témát, vagyis hogy kik ültek az ólomüveg ablakokon beszűrődő színes fényben, kik ettek a virágmintás táányérokba, kik ittak a tulipánkelyhet formázó poharakból, akkor egy szinte hihetetlen, de a 20. századi magyar történelmet pontosan modellező családregény bontakozik ki előttünk.



© Iparművészeti Múzeum, Budapest

Rippl-Rónai József: *Vörös ruhás nő*, 1898, hímzett, lapos öltés, vászonszövés, gyapjú, gyapjúsál, vászon, 230 × 125 cm, Iparművészeti Múzeum, Budapest

„Nem volt telefonja, sem rádiója, nem működött nála a villanyvilágítás, az iratait szétszórták és összetaposták, bútorait részben elfűtötték. Mindez borzasztóan megviselhette anyámat, hiszen olyan nagyon szerette a lakását, bútorait” – írta Andrássy Katinka, a „vörös grófnő” anyja utolsó napjairól, 1945 októberének végéről. Akiről szó van: a világraszóló szépség, Zichy Eleonóra, egy lágy pasztell, de mindenekelőtt a *Vörös ruhás nő* modellje Rippl-Rónai falikárpitján. Tekintsük őt a családregény kiindulópontjának – az Andrássy-ebédlő terveit ismerve joggal feltételezhetjük, hogy a friss, tavaszi virágoskertet idéző berendezés sokkal inkább az ő ízlését tükrözte, mint a megrendelő Andrássy Tivadarét.

Zichy Eleonóra apósa, idősebb Andrássy Gyula, vagy ahogy régen emlegették, a „szép akasztott” korának férfiideálja volt. A szabadságharc idején folytatott tevékenységéért a király – távollétében – halálra ítélte, majd már miniszter-

ként úgy állt bosszút (idézzük Andrássy Katinkát) a császáron, hogy felszedte a feleségét. A regényes háromszög csúcspontjaként az akkor már külügyminiszter Andrássy Gyula személyesen helyezte fel a magyar koronát Ferenc József fejére. (Rudolf trónörökös gyermekkori játszópajtása a két Andrássy fiú volt, Tivadar és ifjabb Gyula, később mindkettő Zichy Eleonóra férje lett, de ez még arrébb van néhány évvel.) Hogy kapcsolódjunk e lap profiljához is: idősebb Gyula megalapította az Országos Magyar Képzőművészeti Társulatot 1861-ben, melynek közfelkiáltással első elnökévé is választották, valamint felépíttette az eredeti Múcsarnokot (természetesen az Andrássy úton, ma a Képzőművészeti Egyetem működik benne), hogy azután a következő Múcsarnok felépítését a sugárút végében már nagyobbik fia, Tivadar, a Társulat új elnökéként megrendelhesse. Az idősebb Gyulát tekintik Munkácsy felfedezőjének, az *Itatónál* című festménye megvásárlása jelentős tett volt a művész karri-



© Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár

Rippl-Rónai József: *Gróf Andrássy Tivadarné portréja*, 1896, pasztell, vászon, 54,5 × 38 cm, Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár



Gróf Andrássy Tivadarné Benjamin Constant: *Theodora bizánci császárné* című festményét megjelenítve. [Élőképek a Műbarátok körének Park-klub estélyéből. Strelisky fényképei után.]

erjének elindításához, Andrássy támogatta kezdetben Munkácsy párizsi tartózkodását, de vendégül látta terebesi kastélyában is. (A család gyűjteményében több művet is őriztek Munkácsytól, ezek közül néhány a közelmúltban, 2000-ben egy restitúciós ügy kapcsán is szerepelt a sajtóban, illetve a Mű-Terem Galéria aukcióján.) A családi legendáriumban fennmaradt egy jelenet: Andrássy egy fogadáson a magas rangú vendégekről megfellelkezve hosszan beszélgetett Munkácsyval. Amikor az egyik barátja kérdőre vonta, azt felelte, hogy senki sem tudja, ki volt Rembrandt korában a külügyminiszter, róla is megfellelkeznek majd, de Munkácsyt mindig ismerni fogják.

Idősebbik fia, Tivadar sem a gyűjtésben, sem ízlésben nem folytatta apja pályáját, ellenben maga is tanult festeni, leg-

inkább tájképekkel bajlódott, és műpártolóként a modernebbek felé fordult, ami akkoriban a barbizoniakat és Mészöly Gézát jelentette. 1895-ben meghirdetett egy iparművészeti pályázatot, ami totális kudarccal végződött, ám ez irányú tevékenységét nem adta fel, és az akkor még teljesen ismeretlen Rippl-Rónait felkérte Fő utcai palotájá ebédlőjének berendezésére. A házigazda 1893-ban örökölte meg a Fő utcára és a Margit rakpartra is néző épületet, amelynek első emeletén kapott helyet a legendás ebédlő. Ám előtte még, 1885-ben Tivadar feleségül vette az alig 18 éves Zichy Eleonórá, akit teljesen váratlanul ért a házasság, pláne ami vele járt, a szülést egyenesen megalázónak érezte, pedig négyszer is volt benne része. A fennmaradt fotók alapján inkább kacérnak, önnön szépségével teljesen tisztában lévőnek tekinthető asszony valójában szélsőségesen prűd volt és került mindenfajta testi érintkezést, még a lányaival is. „Anyánkat egyébként ritkán láttuk, csak jó reggelt és jó éjszakát kívánhattunk neki. Szenvedéllyel szerettem anyámat; szeretetembe csodálat és félelem vegyült. Egyik legrégibb gyerekkori emlékem egy jelmezes felvonulásra vonatkozik, amelyet anyám rendezett néhány más hölgygel együtt Budapesten a Nemzeti Lovardában, a téli bál idényben. Anyám nehéz aranybrokátból készült középkori ruhát viselt és hófehér lovon ült. Gyönyörű volt. [...] Úgy vártam, hogy a felvonulás után odajöjjön hozzánk, és megcsókolhassam a kezét. Nagyon ritkán csókoltuk meg anyánk arcát, csak gyűrűkkel megrakott, vékony ujjú kezét. Ezt is úgy, hogy legtöbbször mintha észre sem vette volna, szórakozottan folytatta, amit éppen csinált. Még ennél is ritkábban fordult elő, hogy ő csókol meg bennünket [...] ezért aztán különös kegynek számított, ha mégis megtette” – írja Andrássy Katinka önéletrajzában. Noha testvéreivel együtt ő is kora legendás szépségének számított, saját bevallása szerint egyikük sem érhetett anyjuk nyomába, akinek kékes-szürke szeme világított kreol bőrű arcán, magas volt és karcsú, alakját kiemelték a Párizsból hozatott, a legújabb divat szerint készült ruhái. Fennmaradt egy fotó, mely Eleonórá Theodora császárnőnek öltözve, egy aranytrónuson ülve ábrázolja – tényleg nincs miért kételkedni Ka-

tinka szavaiban. Andrássyné rendszerint 11 óra körül kelt fel, majd hosszan készülődött a napra jegesmedvebőrrel díszített öltözködőszobájában, ahol a sarokban egy óriási, Watteau stílusában madarakkal, virágokkal telepingált szánkó állt, virágtartó gyanánt. Lányaikat, akik jobbára csak az idegen nyelvű nevelőnőkkel találkozhattak, betegesen féltette minden „ártalomtól”: a klasszikusok kötetében áthúzta azokat a sorokat, amiket a nevelőnők nem olvashattak fel, később összevarrta a könyvekben azokat a lapokat, ahol bármilyen érzelmekről írt a szerző. Arról viszont rendelkezett, hogy a lányokat alul kell öltöztetni, kesztyűt és harisnyát sosem láttak, hogy erősödjön az immunrendszerük (egyfolytában fáztak), és a Kneipp-kúra jegyében jéghideg patokban futtatta őket. (Ez később jól jött nekik, a börtön és a kitelepítés idején.) A lányok egyáltalán nem vették zokon ezt a szigort, továbbra is rajongva szerették anyjukat, akit, ha néha leült a zongorához játszani, elbűvölve hallgattak. „Nyaka és válla körül könnyedén lebegett egy lila fátyol. Ujjai alig látszottak érinteni a billentyűket, sokkal lágyabbnak tündek, mint amikor a nádpálcát fogták, vékony csuklójú keze a szikrázó, tarka drágaköves gyűrűkkel úgy lebegett a billentyű felett, mint valami egzotikus madár” – írja Katinka, és persze arról az egyébként ismert tényről is szót ejt, hogy anyja a szerzője a később irredenta himnuszoként legendássá vált *Krasznahorka büszke vára* című dalnak, melyet II. Rákóczi Ferenc hamvainak hazahozatala ihletett.

1905-ben Zichy Eleonóra más arisztokrata asszonyokkal megalapította a magyar ipart támogató országos „Tulipán Mozgalmat”, amely a magyar áru vásárlására szólított fel. Katinkától tudható, hogy a tulipánmánia egészen eluralkodott a társaságon, ruhájukat, kalapjukat teleaggatták tulipános jelvényekkel, némelyiket a legdrágább Váci utcai ékszerész készítette gazdagon díszítve drágakövekkel.

Visszatérve az ebédlőre, a legalább tervek szintjén fennmaradt darabok némelyike személyes, de ez nem véletlen, hiszen Tivadar, a „disztigvált ízlésű nagyr” (R. R. J.), a megismerkedés után rögtön vendégül látta a művészt tőketerebesi kastélyában. Itt készítette el Rippl-Rónai

Eleonóra portréját, később ifjabb Gyula arcképét és nyilván vázlatokat a kastélyról, hiszen egy szőnyegterv és egy 1900-as pasztellkép (*A tőketerebesi kastély éjjel*) is fennmaradt az épületről és a parkról. A ház úrnőjét ábrázoló *Vörös ruhás nő* című falikárpit az ebédlő kandallója fölé kapott helyet, a tavaszi égboltot idéző ólomüveg tető alatt. A berendezés ebben a formában, eredeti helyén talán egy évtizedig sem állt. Az biztos, hogy a rakparti Rippl-ebédlőben a lányok a legkritikább esetben ehettek, 14 éves korukig csak a tálalóig mehettek, és odáig is csak akkor, ha vendégek voltak a háznál. A legidősebb, Ilona 1886-ban született, ő teljes gyermekkorát ebben a házban töltötte (vagy vidéken, a Zemplén megyei Terebesen, Tiszadobon vagy a dubrini vadászkastélyban). Őt követte Borbála (Boji) 1890-ben, Katinika 1892-ben és Klára (Kája) 1898-ban. A legkisebb lány mindössze hétéves volt, amikor apjuk elhunyt, anyjuk hamarosan hozzáment sógorához, ifjabb Gyulához, vagy ahogy mindenki hívta, Duci bácsihoz. A palotát a lányok örökölték, de 1910-ben Károlyi Imre (később rokon Károlyi Mihály révén) megvásárolta, így a család átköltözött néhány házzal odébb, Gyula palotájába, az ebédlő pedig leköltözött a tiszadobi kastélyba. Itt a télikertet alakították át, hogy a berendezés, ha zsúfoltan is, de elférjen, az úgynevezett „fekete ebédlő” mellett, amit rendszerint használt a család. (Terebes Tivadaré volt, Tiszadob ifjabb Gyuláé, az erdélyi Dubrin, miként a Szlovákiához került Terebes is, Trianon után elveszett.) Gyula gyűjteményében keveredett apja klasszikus és Tivadar modern ízlése, a budai és a tiszadobi otthon zsúfolásig volt reneszánsz és barokk alkotásokkal, de éppúgy magyar és francia impresszionistákkal és posztimpresszionistákkal is. Lehetetlen itt akár egy hevenyészett áttekintést is adni a gyűjteményről, legyen elég annyi, hogy volt benne Rembrandt, Rubens, Canaletto, Courbet, Szinyei, Ferenczy és persze Rippl-Rónai. Először a tiszadobi anyagot érték károk, a forradalmárok (1918-ban és 1919-ben) feldúlták a kastélyt, a berendezést szétverték, ekkor semmisült meg Rippl-Rónai ebédlőjének berendezése. (Csoda, hogy a család soha nem tudott megbocsátani az egyébként ott is sokszor vendégül látott és beházasodó Károlyi Mihálynak?)

A világháború következményei is súlyosak voltak. A három nagyobb lány már előtte férjhez ment: Ilona Esterházy Pálhoz (és meg is özvegyült 1915-ben), majd 1917-ben Cziráky Józsefhez, Boji Pallavicini György örgrófhhoz, Katalin 1914-ben Károlyi Mihályhoz. Ilona ápolónőként teljesített szolgálatot, közben többnyire az Egyetem utcai Károlyi-palotában (ma Petőfi Irodalmi Múzeum) lakott Katinikával. Borbála két kicsi gyermekével várta vissza férjét a frontról Remete utcai házukban. Zichy Eleonóra az Edelsheim Kórházat vezette önkéntesként, Andrássy

Gyula diplomáciai tárgyalásokat folytató a Monarchia nevében. A folyamatosan balra tolódó Károlyi magával húzta feleségét, ez végzetes szakadáshoz vezetett a családon belül, emellett a birtokokat és a vagyontárgyakat érintő anyagi kár is tetemes lett. Az Andrássyak a Monarchia bukása után is teljes mellszélességgel Károly királyt támogatták, a legkisebb lány, Kája (rövid ideig Odescalchi Károlyné) egyenesen a legitimista nőmozgalom élére állt. A dénesfai Cziráky-birtokról (Ilona otthonától) indult el IV. Károly második puccskísérlete, amely budaörsi csataként



© Iparművészeti Múzeum, Budapest

Rippl-Rónai József: Nagy tálalószekrény a tiszadobi Andrássy-kastély ebédlőjében, 1898, Thék Endre Bútorgyára, Iparművészeti Múzeum, Adattár és Fényképgyűjtemény

Enteriőrfotó, a tiszadobi Andrassy-kastély ebédlőjének üvegmennyezete, 1899, [felvétel, 1912], kivitelező: Friedrich Zitzmann, Wiesbaden | Iparművészeti Múzeum, Adattár és Fényképgyűjtemény

© Iparművészeti Múzeum, Budapest



vonult be a történelembe: a Győrhöz közeli Dénesfán szállt le IV. Károly és Zita királyné repülője, ahol „véletlenül” éppen az egyik Cziráky gyerek keresztelőjére gyűlt össze a királypárti arisztokrácia, Andrassy Gyulával, Zichy Eleonórával, a Pallaviciniakkal, és innen indult a menet vonaton a főváros felé, hogy aztán a Budaörsnél kitört lövöldözés visszakeresse a királyt Tihanyig, majd el az országból, végleg.

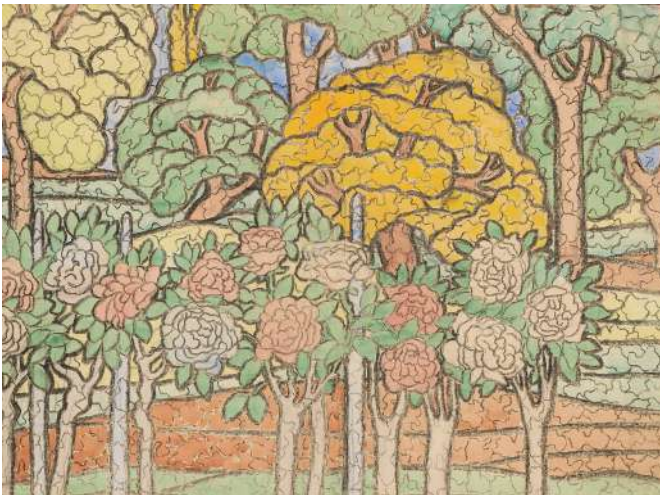
Andrassy Gyula 1926-ban hunyt el, a tiszadobi és a terebesi birtokok érték-tárgyaiból 1930-ban árverést rendezett a Postatakarékpénztár. Zichy Eleonóra

élete hátralévő részét az iratok rendezésével és saját naplója sajtó alá rendezésével töltötte. 1945. november 1-jén hunyt el nyomorúságos körülmények között, számos betegségtől (köztük combnyaktöréstől) sújtva, ápolás nélkül. Otthonából, férjei gyűjteményéből csak nyomokban maradt valami: a banki letéteket a szovjet csapatok szállították el, és amit nem vittek el a fosztogatók a lakásokból, azt a MOK (Múzeumok Országos Központja) beletárolta és elszállította. Naplóját és a család levelezését Boji lánya leadta az Országos Levéltárnak (ma is ott van, sosem publikálták), a többit elégette a ki-

telepítés előtti utolsó percekben, mielőtt érte jött a teherautó, hogy Besenyszög-pusztára vigye. Ekkor már Andrassy Katinkáék második emigrációs időszakukat éltek, éppen Londonban, Kája pedig már nem élt. A legkisebb lány elvakult királypártiságát Katinkáék hatására baloldali nézetekre váltotta. Egyes források partizánként, mások kémként jegyzik, mindenesetre angol titkosszolgálati megbízásból szállított híreket, amikor 1941-ben Dubrovnikban egy bomba letépte a lábait, és a sérülésbe belehalt. Ilonáékat nemcsak hogy megfosztották a dénesfai kastélytól, de ő és férje, Cziráky József az egykori uralkodó osztályt ért szokásos indokokkal börtönben is ült az ötvenes években.

Zichy Eleonóra – aki az utókor szerencséjére lányai számára kötelezővé tette a naplózást – saját naplója tehát kiadásra vár, immár hetven éve. Andrassy Katinka kétkötetes emlékiratának (*Együtt a forradalomban, Együtt a száműzetésben*) kiadása a kádári konszolidáció egyik jellegzetes lépése volt – kap is benne Kádár szép szavakat az 1956-os forradalmat követő „béke” megteremtéséért. Pallavicini-Andrassy Borbálának a rendszerváltás után megjelent kitelepítési és 1956-os naplója egyike a magyar arisztokrácia végnapjait megörökítő időszak legmeghatóbb dokumentumainak. Andrassy Ilona első világháborús naplója, amelyet az elmegyógyintézet átépített dénesfai kastély tatarozása során egy falba rejtve találtak meg 1971-ben és helyeztek el a győri

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Rippl-Rónai József: Üvegfestmény-terv az Andrassy-ebédlő festett ablakához, 1899, szén, akvarell, papír, 54 × 72 cm, Magyar Nemzeti Galéria



© Iparművészeti Múzeum, Budapest

Enteriőrfotó, a tiszadobi Andrassy-kastély ebédlőjének üveglakája, 1900 [felvétel, 1912] | Iparművészeti Múzeum, Adattár és Fényképgyűjtemény



© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Rippl-Rónai József: Tányérterv az Andrássy-ebédlőhöz, 1898, pasztell, papír, 27,9 × 33,5 cm | Magyar Nemzeti Galéria, Adattár

© Iparművészeti Múzeum, Budapest



Rippl-Rónai József: Lapostányér gróf Andrássy Tivadar budai házának ebédlőjéhez, 1989, porcelánfajansz, színes és szintelen magas tűzű máz, átmérő: 23,6 cm, Zsolnay-gyár, Iparművészeti Múzeum, Budapest

© Iparművészeti Múzeum, Budapest



Rippl-Rónai József: Lapostányér gróf Andrássy Tivadar budai házának ebédlőjéhez, 1989, korongozott, mázas porcelánfajansz, átmérő: 23,8 cm, Zsolnay-gyár, Iparművészeti Múzeum, Budapest

© Iparművészeti Múzeum, Budapest



Rippl-Rónai József: Lapostányér gróf Andrássy Tivadar budai házának ebédlőjéhez, 1989, porcelánfajansz, mázas, vonalkázott, átmérő: 24 cm, Zsolnay-gyár, Iparművészeti Múzeum, Budapest



A tiszadobi kastély ma

múzeum gyűjteményében, tavaly novemberben jelent meg, újabb adalékokkal szolgálva az Andrássy-Zichy-család életéről.

Nem feledkezhetünk meg Tivadar és ifjabb Gyula testvéréről, Andrássy Ilonáról sem, aki Polgárdiban élt férje, Batthyány Lajos oldalán, gyermekük az a Batthyány Gyula volt, aki később az úri társaság népszerű figurája és számos arisztokrata úr és hölgy portréjának alkotója volt. Unokatestvéként sok időt töltött az Andrássy lányokkal, Ilona világháborús naplójában igen sokat foglalkozik vele, később pedig talán Borbála állhatott hozzá a legközelebb, aki az ötvenes években a legtöbbet próbált segíteni a mindenétől megfosztott, tehetetlen fiával magára maradt és bebörtönzött Gyulán. Mivel – a közelmúltig – a művészettörténeti kutatás hanyagolta Batthyány Gyula életművét, több évtized távlatából nehéz rekonstruálni az életraj-

zot – ebben sokat segítenek az Andrássy lányok fennmaradt naplói. A sors furcsa játéka, hogy a Polgárdiban található Batthyány-kriptában nyugszik a festőművész Gyula mellett (noha hamvaikat valamikor csak ideiglenesen helyezték el, ám mára úgy tűnik, véglegesen maradnak) ifjabb Andrássy Gyula és a Rippl-Rónai-féle ebédlőből utolsóként megmaradt csodálatos falikárpit modellje, a világszép Zichy Eleonóra. A leszármazottak (a négy lánytól összesen tizenegy unoka született) közül többen tragikusan fiatalon haltak meg, háborúban vagy a Gulágon, a többiek pedig szétszéledtek a világban.

Az Andrássy-ebédlő eredeti otthona helyén ma a Francia Intézet modern épülete áll, a másik rakparti Andrássy-palota ma művelődési ház. A korábban évtizedekig gyermekotthonként működő, mára felújított tiszadobi kastély jelenleg zárva

van, nem kapott működési engedélyt, holt a rekonstrukció során sikerült néhány eredeti berendezési tárgyat megvásárolni a leszármazottoktól. Az ebédlőt nemrégiben a kaposvári Róma-villában rekonstruálták.

Rippl-Rónai és Maillol
– *Egy művészbártság története*
2015. április 6-ig
Magyar Nemzeti Galéria

Rippl-Rónai Emlékmúzeum
(Róma-villa), Kaposvár



R O M A N I



WWW.ROMANI.HU

Hári Anikó

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



Ragyogó kedvezmények egész évben!

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

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

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

*Az áruspéldányhoz képest.



magyarnarancs.hu/elofizetes

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezményt nyújt:

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

10% kedvezmény: Transz Art Café

7% kedvezmény: Lira Könyvesboltok

MAGYAR NARANCs

KOVÁCS Ágnes

KORONA A CSAP ALATT

MAGYAR MŰKINCSEK A MÜNCHENI CENTRAL COLLECTING POINTBAN 1945–46 / II. RÉSZ

Kultúrtörténeti rémmesénk folytatása a Szent Korona elrejtésének és megtalálásának krimibe illő körülményeit, valamint a „hajlított kalap” müncheni leltárba vételét megelőző vizsgálatok, nemritkán bizarr részleteit idézi fel amerikai katonai források, valamint az egykori magyar érintettek visszaemlékezései alapján.

Ha még léteznének vérbeli történelmi festők, bizonyára igen alkalmas témának találnák annak a tragikus jelenetnek a megfestését, amely a Salzburghoz közeli Mattsee mocsaras partján zajlott le 1945. április 26. éjszakáján.

A mindenkori magyar államiságot jelképező, ezeréves Szent István korona, a koronázási ékszerek, valamint a Szent Jobb, a védőládákkal és tokokkal, ekkor már egy hónapja úton voltak egy katonai teherautó platóján.

Az elvileg felbecsülhetetlen értékek ép-ségét állandóan veszélyeztető gyakori bombázások, a front elől menekülők áradata és a visszavonuló német fegyveres alakulatok elől mentett kincsek továbbszállítása lassanként lehetetlenné vált. A helyzet április végére olyan kaotikusnak tűnt, hogy a Koronaőrség már nem bizonyult megfelelő védelemnek, ezért a maga is menekülő Szálasi utasítást adott miniszterelnök-helyettesének, Szöllösi Jenőnek a koronázási ékszerek elásására.¹ (Egyes visszaemlékezések szerint az is felmerült, hogy a „nemzetvezető” szétszedette volna a Szent Koronát annyi részre, ahány kormánytagja volt, hogy minden miniszterének átadjon egy darabot „megőrzésre”, az ötletből azonban szerencsére nem lett semmi.)

A katonai helyzet alakulása, a szövetségesek előrenyomulása a délnémet területeken fontos szerepet játszott a további események szempontjából. A 7. hadsereg harmadik gyalogoshadosztálya (a „Marne sziklája”) április végén részt vett München elfoglalásában és a közeli dachau haláltábor felszabadításában, de a hetedik gyalogoshadosztály (a „gyapotbálázók”) továbbnyomult Salzburg felé, amikor a 3. hadsereg is Dél felé fordult, és hamarabb érte el az osztrák Alpokat. Ismert volt a versengés a két hadsereg között, amely az általuk elfoglalt területek „kizárólagos” fennhatóságát is jelentette, amely a műkincsekkel kapcsolatos illetékességre is vonatkozott. Ez a körülmény nem kevés bonyodalmat okozott később a magyar korona ügyében is.

A koronával történetekkel kapcsolatban – a főként a magyar emigráns körök által készített interjúkat (*oral history*) olvasva – kissé ellentmondásos verziók is feltűnnek. Az egyik szerint, a Horthy Miklós kormányzóhoz hű Bankói Pajtás Ernő², a koronaőrök parancsnoka nem akarta, hogy Szálasi és főként környezete tudomást szerezzenek az elrejtés pontos helyéről.³ Ezért többen azt állítják (Pajtás ezredes is), hogy teljes titokban hajtotta végre a kincsek el-

rejtésének ezt az egyébként eléggé méltatlan és kétségbeesett „műveletét”. Ennek azonban ellentmondani látszik az a tény, hogy a koronáláda kulcsait és a rajta lévő lakatok kulcsait az ezredes Szöllősitől kapta meg, és csak a kulcsok birtokában lehetett képes eltávolítani a koronaékszereket a vasládából, hogy eláshassa azokat. Ezért nehezen hihető, hogy felettese ne tudott volna a rejtékhelyről. Mindenesetre Pajtás ezredes visszaemlékezéseiben a következőképpen írta le az akciót. „Április 26-ról 27-re virradó éjszaka két legmegbízhatóbb altisztemet magamhoz vettem és kimentünk a teherautóhoz, mely mellett természetesen ott állt az őr [...] Felnyitottuk a sötétben a nagy ládát, és kivettük a szent koronát, a jogart és az országalmát.

A kincsek eredeti börtokjukban nyugodtak [...] belehelyeztem őket egy kettévágott katonai benzineshordóba. A ládában csak a kardot hagytuk (mivel a kard nem fért bele a tokba), azt ismét lezártuk, azután előrementünk két altisztemmel egy szikla-fal előtti helyhez, amelyet nappal már megkerestünk, és amely könnyen felismerhető volt és a közelében emberi lakás nem volt. Mély gödört ástunk, betettük a hordót, és betemettük a helyet is, hogy az ásásnak semmi nyoma nem maradt.”⁴

A Szent Korona a müncheni gyűjtőpontban, 1945. augusztus 3.

National Archives, Inv.: 5757191 Id.:111-SC-212507 | National Archives and Records Administration / NARA / Public Domain



A titkos terv része volt az is, hogy a látszat fenntartására, miszerint az ékszerek még a helyükön vannak, a most már csak a koronázási kardot tartalmazó koronaládát az örök tovább őrizték, és a közeli Zellhof nevű majorban várták be sorsuk további alakulását, vagyis az amerikai elfogatást.

Az üres láda

Sokáig nem is kellett várniuk, május 6-án tartóztatta le őket az egyébként magyarul is beszélő George W. Granville hadnagy⁵ különítménye, amely Seehamban állomásozott. Hamarosan a 7. hadsereg augsburgi Kihallgató Központjába szállították őket, ahol Pajtás ezredes állítólag „elismervény” ellenében átadta Paul Kubala őrnagynak⁶ a koronaládát. A 7. hadsereg Kihallgatói Központjának legendás kihallgatótisztje akkor még nem tudhatta, hogy a láda tulajdonképpen üres.

Ezt erősíti meg az a memorandum is, amely majd egy hónappal később, 1945. június 10-én keletkezett, és amelyet a 7. hadsereg főhadiszállására küldött William W. Quinn, a hírszerző szolgálat ezredese írt alá, és amelyről egy másolatot a legendás James J. Rorimer műkincsvadász is kapott.⁷

1) „Felhívom a figyelmet arra a közleményre, amelyről G-2 jelentése⁸ (No. 267. 1945. május 9.) szól: egy szerzeményre, egy ládára, amely állítólag a magyar koronát és a koronázási ékszereket foglalja magában. Ezt a ládát elvitték a 7. hadsereg Kihallgatói Központjába. A láda kísérői a hagyományos Koronaőrség, egy magyar ezredes és tizenkét besorozott katona voltak. Ezek közül az ezredest és négy besorozott katonát őrizetbe helyeztek, a többieket visszavitték a hadifogoly-gyűjtőhelyre. Ettől fogva a láda és az örök a központban maradtak.

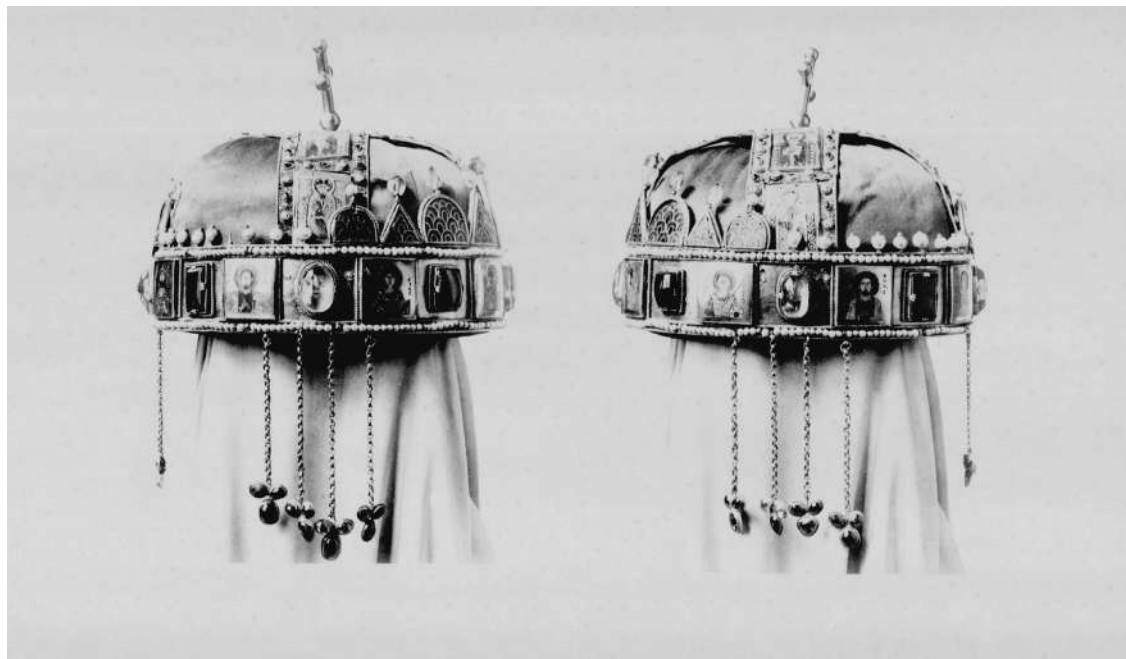
2) A kihallgatások során kiderült, hogy a kulcsok, amelyek a láda kinyitására szolgálnának, egyik személynek sem voltak a birtokában, amikor elfogták őket. A ládát ezért soha nem is nyitották ki. Ki kell deríteni, hogy mi az aktuális tartalma.

3) Nemzetközi vonatkozásai is vannak a ládának, ezért azt és a kísérő öröket együtt kell kezelni, mielőtt a végső visszadása megtörténhet egy legitim magyar kormánynak.

4) Azt javaslom, hogy Ön a megfelelő csatornákon a 12. katonai csoporttól szerezzon további instrukciókat az elhelyezéssel kapcsolatban. Addig is Row ezredes javaslatára a láda maradjon őrzés alatt a 7. hadsereg Hírszerző Központjánál.

1945. augusztus 2-án ugyanerről a történetről és az azt követő eseményekről egy másik dokumentum is született, amelyet a már említett Paul Kubala őrnagy készített.⁹

Szent István koronájának két nézete | Records Concerning the Central Collecting Points („Ardelia Hall Collection”) Wiesbaden Central Collecting Point 1945–52, General Records, Photographs of Hungarian Crown Jewels including the Crown of St. Stephens, 7. oldal Forrás: <http://www.fold3.com/image/114/232012918/>



Ebben az áll, hogy 1945. május 7-én egy régi ládát adtak át a 7. hadsereg Kihallgatási Központjában. „Ott volt még Pajtás ezredes és 12 ór a magyar hadseregtől. Pajtás ezredes azt állította, hogy a nekem átadott láda Szent István koronáját tartalmazza. Az ezredes azt állította továbbá, hogy neki a koronával kellett maradnia, mivel ő volt annak hivatalos felügyelője és védője. Arra a kérdésemre, van-e tudomása arról, hogy hol vannak a ládához való kulcsok, az ezredes azt felelte, hogy az eredeti kulcsokat elosztották három ember között, de hogy tö-



Pajtás Ernő ezredes, a Magyar Királyi Koronaőrseg utolsó parancsnoka, koronaőri díszegyenruhában, 1930-as évek vége Forrás: Magyar Koronaőrök Egyesülete

lük megszerezte a miniszterelnök, Szöllősi. Bemutattam egy képet Quinn ezredesnek¹⁰, és utasítottam, hogy kövessen el mindent a kulcsok előkerítésére. Granville hadnagyot jelölték ki a feladatra, hogy minden magyar nemzetiségű foglyot kihallgasson, akinek tudomása lehet a kulcsok helyéről. Ezzel egy időben többször is sikertelen kísérletet tettem arra, hogy a ládát visszaszolgáltassam a megfelelő hivataloknak.

Július 24-én Granville hadnagynak sikerült hozzájutnia a kulcsokhoz, és a ládát kinyitottuk Granville és Zoller kapitány¹¹ jelenlétében, a láda azonban üres volt.

Közben hívtam Pajtás ezredest és magyarázatot kértem tőle. Pajtás ezredes azt a magyarázatot adta nekem, hogy ő tudta, hogy a láda egész idő alatt üres volt, mert személyesen távolította el onnan a koronát, a jogart és az országalmát, és az utasításoknak megfelelően elásta. Felhívtam az ezredes figyelmét arra, hogy ezzel engem rendkívül nehéz helyzetbe hozott, mivelhogy az egész világ úgy tudja, hogy a koronáláda és tartalma a 7. hadsereg tulajdonában van. Pajtás ezredes önként felajánlotta, hogy azonnal a korona megkeresésére indul. Időközben Andrew alhadnagy, aki éppen belépett a szobába, szintén önként vállalkozott arra, hogy az ezredessel tart. Először beleegyezésemet adtam, de később meggondoltam magam, mert előzőleg fel akartam venni a kapcsolatot a G-2 (lásd 8. lábjegyzet) hadtest parancsnokával. Ezért megtil-

tottam Andrew hadnagynak és Pajtás ezredesnek, hogy elinduljanak. Négy kísérletet tettem az éjszaka folyamán, hogy felvegyem a kapcsolatot Perry ezredessel telefonon. A következő nap délből, amikor éppen levelet írtam Perry ezredesnek, Andrew hadnagy és Pajtás ezredes léptek a szobámba kijelentvén, hogy tegnap éjjel csendben távoztak és most tértek vissza a koronával. Régi, sárral borított benzineshordót hoztak be a szobába. A tartályt azután Pajtás vésővel kinyitotta, amiből három nagyon sáros és rossz állapotban lévő börtök került elő. Ezek a tokok tartalmazták a koronát, a jogart és az országalmát, a tokok szétesésben voltak. A tárgyakat bevittük a fürdőszobámba és lemostuk róluk az iszapot és a koszt. Ezt a műveletet én és Pajtás ezredes hajtottuk végre. Ezután letettük őket a padlóra száradni. Miután minden darab teljesen megszáradt, visszatettük őket az eredeti ládába. Szent István kardja soha nem volt az eredeti tartótokban. A láda eddig a dátumig nem volt kinyitva.”

A nyilatkozatban, amelyet Kubala őrnagy megemlít és amelyet Pajtás ezredes írt alá, a következő szöveg áll: „Én, alulírott, aki 1937. augusztus 1. óta a Koronaőrseg tagja, 1943. január 1. óta pedig parancsnoka vagyok, és mint a Magyar Királyi Korona őrzője és védője, kijelentem és igazolom, hogy a vasláda – amelyet koronáládának hívnak – a következőket tartalmazza. 1) Szent István koronája 2) Jogar 3) Arany Országalma és 4) Koronázási Kard, amelyet Szent István kardjának hívnak. A ládában van még egy üres, vörös medalionláda is (a Magyar Signum Laudianak).” Pajtás ezen nyilatkozata 1945. augusztus 1-jén született.

Létezik azonban egy másik dokumentum is, amely a láda tartalmát és más átadott tárgyak leltárát rögzíti. Az Egyesült Államok Hadseregének Európai Főhadiszállása (G-5) Gazdasági Irodájából származó, 59. számú szállítólevélen, amelyet 1945. augusztus 3-án állított ki B. S. Schilling kapitány, a következő áll: „Robert P. Rowe, a 7. hadsereg vagyonszámlázási ezredese ezen a napon egy vasládát adott át, amelyet koronáládának is hívnak, a következő tartalommal:

1 korona, amelyet Szent István koronájának hívnak, 1 jogar, 1 országalma, amelyet Arany Országalmának hívnak, 1 kard, amelyet koronázási kardnak hívnak.

Csatolmány 1

HITELES MÁSOLAT: JAMES W. SHEA hadnagytól:
(ez a rész Selke százados kézírásával)

- 1 Egy vasláda 1608-ból Matthias II. felirattal, amely a Szent Koronát és a koronázási jelvényeket tartalmazza.
- 2 Vasdoboz állvány fehérre festve, amin az előbb leírt doboz áll.
- 3 Egy félkör alakú kézi vasalású vasasztal a koronázási palástnak.
- 4 Egy selyemtakaró, a koronázási palást védője.
- 5 Fehérre festett vasszekrény dupla üvegajtóval és belül üvegpelccal.
- 6 Egy kisebb vasdoboz, üres, kulccsal.
- 7 Öt darab lakat három darab kulccsal.
- 8 A Szent Korona bélése, amely I. Ferenc József megkoronázása alkalmára készült. Ezzel együtt egy kerek fa-alap, bársonyborítással, és egy üveg-gömb. Az üveggömb sérült.
- 9 Aranytörmelék, amit a Szentkoronáról faragott le Bachruch ötvös, amikor a koronát restaurálta. Az aranytörmeléket üvegcsöbe helyezték egy levél kíséretében, amit Halász Julius (Gyula) címzett gróf Széchenyi Béla koronaőrnek 1917. január 6-án. A fiolát lepecsételték.
- 10 Két kisméretű bársonytakaró, aranszegéllyel és 8 bojtal díszítve.
- 11 Egy pár vörös selyemharisnya.
- 12 Egy pár kisméretű papucs aranyszínű anyagból.
- 13 Két darab öreg papucs viseltes állapotban és négy darab talpbőr.
- 14 Két darab derékszíj /: ? :/ selyemborítással.
- 15 /
- 16 Két darab bársony kardkötő (?) az egyik réz, a másik aranyozott vopperbuckel.

1945. június 18. Salzburg
Aláírás: Selke százados GEORGE W. SELKE

Csatolmány 2

HITELES MÁSOLAT: JAMES W. SHEA hadnagytól:
(ez a rész Selke százados által kézírással írva)

- 17 Egy vörös bársony kardtartó.
- 18 Egy országalma és jogartartók vörös bársonyból.
- 19 Egy koronázási kardtartó réz dekorációval.
- 20 Ugyanahhoz az öreg bőrtakaróhoz tartozik (?)
- 21 Három darab aranybojt.
- 22 Két darab szakadt koronabélés.
- 23 Egy nagyméretű vörös bársonytakaró.
- 24 Egy darab sárgás selyemanyag, amely a koronázási palást letakarására szolgált.
- 25 Egy darab selyemcsík.
- 26 Tizenhat különböző anyag, aranytrimmeléssel és rojtokkal.
- 27 Régi takarók a koronáláda letakarásához.
- 28 A koronadobozban volt egy pár kesztyű, amit IV. Károly hordott a koronázása alkalmával.
- 29 A koronadoboz a következő meghatározott leírást-leltárt is tartalmazta: 1638, 1647, 1655, 1681, 1712, 1741, 1790, 1790, 1790, 1712, 1714, 1792, 1805, 1808, 1820, 1825, 1862, 1867, 1867, 1880, 1896, 1896, 1917, 1920.

A leírást 1929. november 24-én gróf Bethlen István és Dr. Hóman Bálint, a Magyar Nemzeti Múzeum igazgatója írta alá, valamint Görgey Miklós százados, a Koronaőrseg kapitánya, aki még ezt is hozzáfűzte: „Különböző felsorolt objektumok szétválasztva, különböző helyeken őrizték.” Ez a leltár 4/1929 (a széfből) tartalmaz minden meghatározást.

A fordítást az eredeti magyar nyelvből angolra Charles Brauss készítette 1945. június 19-én, Mattsee-ben, Ausztriában.

Salzburg
Aláírás: Selke százados GEORGE W. SELKE

Oktatási, Vallási, Szépművészeti és Pénzügyi Szekció
(töredék) ...ahogy az összes amerikai tiszték részt vettek, a hercegprimás felügyeletre megkapta a következő tárgyakat, felsorolva alább:
a) Szent István Keze (a Szent Jobb)
b) A királyi koronázási palást
c) A királyi ezüstkészlet egy része

Ez a dokumentum összeegyeztethetetlen SELKE százados 1945. június 18-án kelt, „A SALZBURGI Hercegprimás őrizetére bízott tárgyak” című levelével, amelyben a tárgyak a következőképpen vannak meghatározva:
a) St István Szent Kezét tartalmazó doboz
b) Egy láda, aminek tartalma:

- egy textiltekercs batiszttakaróvá varrva
- egy királyi ruha, szatén és selyem feltekerve a belső hengerre, ez van a batiszttakaróban biztosítótűkkel rögzítve
- egy pár kesztyű, állítólag IV. Károly király viselte
- Egy bőr levéltartó a következő leíró leltárral a következő évekből: 1638, 1647, 1655, 1681, 1712, 1741, 1790, 1790, 1790, 1712, 1714, 1792, 1805, 1808, 1820, 1825, 1862, 1867, 1867, 1880, 1896, 1896, 1970,(!) 1920.

4. További eltérések merülnek fel a Charles BRAUSS által készített leltár elemzésekor azokkal a tárgyakkal kapcsolatban, amelyeket SHEA hadnagy adott át SELKE századosnak 1945. június 18-án. Ebben a leltárban szerepel, amit SELKE százados aláírásával is megerősít, hogy egyebek között a következő tárgyat is átvette:

(a) (listázva mint No.1 cikk SHEA hadnagy nyugtáján)
„Egy vasdoboz 1608-ból Matthias II. felülírással, a Szent Koronát és a koronázási jelvényeket tartalmazza.”
SELKE százados nem kaphatta meg SHEA hadnagytól a Szent István Koronát 1945. június 18-án, mert a koronát 1945. májusától a 7. hadse-reg Kihallgatási Központjában őrizték, ahonnan később átszállították Wiesbadenba és a Müncheni Gyűjtőpontba. Továbbiakban említésre kerül ebben a nyugtában:

(b) (listázva, mint No.9 cikk SHEA hadnagy nyugtáján)
„Aranytörmelék amit a Szent Koronáról faragott le Bachruch ötvös, amikor a koronát restaurálta stb.”
Ez az aranytörmeléket tartalmazó üvegfiola jelenleg szintén a Müncheni Gyűjtőpontban van, és sohasem volt MATTSEE-ben.

(c) (listázva mint No.18 cikk SHEA hadnagy nyugtáján)
„Egy országalma és a jogar”
Az országalma és jogar szintén a müncheni kincsek között található.

(...)



George W. Granville hadnagy, a magyar háborús bűnösök hazaszállító repülőgép parancsnoka Péter Gábor vezérőrnaggyal, aki a foglyok átvételét igazolja, 1945. október 5.
Forrás: <http://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=6037>

Ezekhez járulnak még a következők: 2 magyar nyelvű dokumentum, 1 kicsi, lezárt üvegfólia, amelynek tartalma kis mennyiségű arany, 3 lakat kulcsokkal a ládához és és 1 kulcs a láda nyitásához.”

Eltérő leltárak – káosz –

avagy a „hajlított kalap” további sorsa

1945. augusztus 8-án a koronaékszerek már a frankfurti Reichsbankban voltak. Ezt bizonyítja az a dokumentum, amely Edwin C. Rae kapitány két nappal korábbi, a frankfurti bankban tett ellenőrző látogatásáról szól, és amelynek tárgya a „Birodalmi és Királyi koronázási ékszerek”. Itt

őrizték a magyar korona mellett a porosz koronát és királyi koporsót is, amelyeket összevetettek a leltárral. Ami a magyar leltárt illeti, ebben a jelentésben már csak négy tétel szerepel, a korona, a kard, a jogar és az országalma, a vörös medalionláda már nem, és a kicsi, lezárt üvegtubus, valamint a kulcsok sincsenek feltüntetve. A rövid leltáron kívül ennek a jelentésnek a 2. pontjában az áll, hogy a korona megsérült, „...két drágakő kimozdult a koronából, és a jogar tokjában őrzik azokat. Egy barokk gyöngy is hiányzik a koronáról, amelyet szintén észrevételeztek. A frankfurti bankhivatalnok jelentette, hogy a tárgyak leltározása a magyar koronaörök jelenlétében folyt le, akik kérelmezték, hogy, a dokumentumok másolatát továbbítsák osztályunkhoz.”

A helyzet azonban tovább bonyolódott Walter Horn hadnagy jelentésével, amely sokkal hosszabb listát tartalmazott. Ennek a dokumentumnak a fordítását érdemes teljes terjedelmében közreadni, mert tükrözi azt a káoszt, amelyért ezúttal nemcsak az amerikai tisztek a felelősek, és amelynek tisztázását Horn az alábbiakban igyekezett a katonai vezetés elé tárni. Mindenekelőtt két hiteles másolatát csatolta azoknak a listáknak, amelyeken George W. Selke százados aláírása szerepel, és amelyeket ő James W. Shea hadnagytól¹² kapott. A lista 29 tételből állt, amelyből első tételként „egy vasláda 1608-ból *Matthias II. felirattal, amely a Szent Koronát és*

a koronázási jelvényeket tartalmazza” szerepelt. Ezt a listát Horn összevetette egy szintén mellékelte másik dokumentummal, amely a salzburgi hercegprimás őrizetére bízott műtárgyak listáját tartalmazta (a két leltárt lásd keretes mellékletünkben), és a következőket állapította meg:

„Gondos elemzés után, a leltár, amit nyugtaként is használt SELKE százados, nem a valóságon alapult. Amit kézhez kapott, az egy régi magyar leltáron alapult, amit Charles Brauss egyszerűen lefordított angolra, ahogy az jelezve is van a leltár alján: „A fordítást az eredeti magyar nyelvből angolra Charles Brauss készítette 1945. június 19-én, Mattsee-ben, Ausztriában”. Tehát SELKE százados aláírt egy nyugtát olyan műkincsekről, amelyek becsült értéke 2 1/2 millió arany dollár, és olyan tárgyakról, amiket valójában soha sem kapott meg.

Vajon miért nem akarta Pajtás ezredes átadni a láda teljes tartalmát? A fentebb említett verzió azt sugallja, hogy tulajdonképpen Szálasiék ellenében „védte” a koronát, hiszen ő eredetileg Horthy Miklós kormányzónak esküdött fel, vele szimpatizált. A másik verzió szerint azonban maga a vezér utasította erre, mivel Szálasi azt remélte és úgy kalkulált, hogy visszatérve Magyarországra, eljátszhatja, hogy ő volt a korona védelmezője és felfedezője is egyben. Ez a „dicsőség” azonban végül nem neki jutott osztályrészül, hanem Pajtás ezredesnek, akit posztumusz előléptettek, és a koronakiadási akcióban részt vevő texasi hadnagynak, aki 1992-ben Budapesten kapott kitüntetést mint a „Magyar Szent Korona megmentője”. Worth B. Andrew (1911–1998), aki két interjút is adott a történetekről, meglehetősen őszinteséggel és realisan értékelte szerepét: „Ez a vállalkozás nekem és Dannynak¹³ is csak egy kaland volt. Soha nem hittük és nem is gondoltunk arra, hogy mi egyszer egy történelmileg fontos eseménynek leszünk a részesei. (...) Unatkoztunk, és amellet dühös is voltam, hogy ez a két ember – Pajtás ezredes és alantasa – nem kapott rendesebb elbánást, mint amit megérdemeltek. Valójában nem is érzem, hogy tettem külön dicséretet érdemel.”¹⁴

Münchenből a koronát és a koronaékszereket, alapos restaurálás és vizsgálat után, 1949. május 13-án szállították



Paul Kubala őrnagy a letartóztatott Hermann Göringgel egy amatőr filmfelvételen, 1945. május | Forrás: <https://www.youtube.com/watch?v=mQNuRz6IMI>

A Szent Korona a koronázási jelvényekkel: az országalmával, a királyi jogarral és a koronázási karddal | Forrás: Országgyűlés Sajtóirodája



tovább Frankfurtba, és a róla szóló információkat „titkosnak” nyilvánították. Az aktát a „Hajlított kalap” fedőnévvel látták el. Később innen is továbbvitték, majd végül a „Klondike” fedőnevű titkos operáció keretében 1953-ban Amerikába kerültek. Kipárnázott és rezgésmentes teherautóval szállították Fort Knoxba (Kentucky állam), ahol „megkülönböztetett tulajdonként” (*property of a special status*) őrizték 25 éven át. A főkoronaőr és Nagy Ferenc¹⁵ egykori miniszterelnök kívánsága, hogy a koronát ne adják vissza, amíg idegen hatalom uralkodik Magyarországon, nem teljesült. A korona és koronaékszerek jóval a szovjet csapatok kivonulása előtt visszakérültek az országba. 1978. január 6-án és 7-én Jimmy Carter és kormánya ünnepélyes keretek között visszaadta a „magyar államiság jelképét” a magyar népnek. Feltetele az volt, hogy a koronát úgy kell állandó jelleggel kiállítani, hogy mindenki szabadon megtekinthesse.¹⁶

A dokumentumokat az olvashatóságot sejtő, szerkesztett változatban közöljük.

Helyreigazítás: Leonardo da Vinci Hölgymelinnel festménye az előző részben leírtakkal ellentétben sosem volt az Altaussee-i bányában, mivel Hans Frank Lengyelország főkormányzójának bajorországi villájában találták meg. Vö: Ruth és Max Seydewitz: *Hölgymelinnel*. Corvina, 1965.

1 Szálasi Ferenc (1897. január 6. Kassa – 1946. március 12. Budapest). A Budapesti Népbíróság háborús bűnök elkövetése miatt halálra ítélte. Ő volt a Nyilaskeresztes Párt és a Hungarista Mozgalom megalapítója, majd a megszálló (1944. március 19.) német csapatok támogatásával a háború utolsó hónapjaiban Magyarország miniszterelnöke. Edmund Veesenmayer, Hitler magyarországi megbízottja kezdetben nem találta alkalmasnak a hatalomátvételre, de Horthy kiugrási kísérlete után, 1944. október 15-én mégis hatalomra segítette. A nemzetvezető „dicsőséges” országjárása alatt ezreket végeztek ki, lőttek a Dunába, és mindenféle módon zaklatták nemcsak a zsidóságot, de a Hungarista Mozgalom számára „megbízhatatlan” elemeket is. Szálasi állítólag nem hitt a náci fajelméletében, ő nem kiirtani, csak dolgoztatni akarta a zsidókat, de rendületlenül bízott a német győzelemben és a „csodafegyver” hatékonyságában.

2 Pajtás Ernő (1896–1950) az I. világháborúban a császári és királyi 34. gyalogezred hadnagya volt. 1937-ben került beosztott tisztként a Koronaőrséghez, majd 1943. január 1-jétől a Koronaőrség parancsnoka lett. A háború után félve a perekől nem tért vissza Magyarországra, Ausztriában, Granstadtban hunyt el. 1993-ban hamvait Budapestre hozták és posztumusz vezérőrnaggyá léptették elő.

3 Vö.: Interjú Vitéz Jákfai Gömbös Ernővel. In: Simontsits Attila: *A Szent Korona története. 1945–1983. Egy texasi hadnagy szerepe a korona megmentésében a második világháború végén*. Püski, 1984. 53–57. o. és Farkas László: *Epilógus*. In: Fazekas László – Hegedűs Ernő – Hennel Sándor: *A Szent Korona őrzése. A koronaőrök, a koronaőrség*. Heraldika Kiadó. 2002. 212–222. o.

4 Vö.: Katona Tamás: *A korona kilenc évszázada*. Európa. Budapest, 1979. 359. o.

5 Granville (Gross-Grünwald) George, magyar származású, amerikai hírszerző tiszt. Intelligence Corps (Hírszerzési Alakulat), 7. hadsereg.

6 Paul Kubala a háború alatt először Afrikában szolgált, Augsburgba a 7. Hadsereg G2 csoportjának kihallgatótisztjeként, 1944 telén került. 1945. májusában Augsburgban Göringgel és Guderiannal is készített interjúkat. 1946-ban tért vissza az USA-ba, ahol a légierőnél szolgált.

7 Central Collecting Points „Ardelia Hall Collection” Wiesbaden Central Collecting Point, 1945–1952. General Records, M 1947 [AI, Entry 492]. A továbbiakban idézett dokumentumok (feljegyzések és jegyzőkönyvek), valamint a koronáról és a koronaékszerekről készített fotók, amennyiben másként nem jeleztük, a National Archives and Records Administration (NARA) archívumában találhatók: NARA M. 1947 Records Concerning the Central Collecting Points („Ardelia Hall Collection”): Wiesbaden Central Collecting Point, 1945–1952, General Records Hungary; Hungarian Government Restitution Claim 941 [Hungarian Crown Jewels] Fold 3 Roll: 0008

8 G-2 = Intelligent Section = Hírszerző Szolgálat

9 7. hadsereg, Kihallgatási Központ, APO 758. (7th. Army Interrogation Center, Augsburg. Ez Paul Kubala őrnagy közvetlen parancsnoksága alatt állt.)

10 William Quinn W. a 7. amerikai hadsereg CIC = Counter Intelligence Corps (Hírszerzési Alakulat) központjának parancsnoka.

11 A 7. amerikai hadsereg hírszerző tisztje.

12 James W. Shea hadnagy 242. Infantry Regiment, 42. Division. 3. hadsereg (242. gyalogsági ezred. 42. hadosztály). Ő tartóztatta le Szálasi és környezetét, és mint az MFA&A (Monuments Fine Arts and Archives Service) beosztottja kutatót a Mattsee környékén. Neki adták át az osztrák egyházi személyek a koronázási palástot, a Szent Jobbot és más értékeket is. Például annak az ominózus királyi étkezlőnek egy részét is, amely a háború utáni visszaszolgáltatási folyamat során lopás gyanújába keverte az amerikai tiszteket, különösen Granville hadnagyot.

13 Daniel Schell, ő vezette a katonai dzsipet, Andrew hadnaggyal szolgált a 143. ezredben.

14 Az Andrew hadnaggyal készített interjúk időpontjai: 1) 1983. szeptember 14. Mattsee, 1983. november 16–19. Cleveland. Vö.: Simontsits Attila: *A Szent Korona története. 1945–1983. 24–30., 64–76. o.*

15 Nagy Ferenc (1903–1979) a II. Magyar Köztársaság miniszterelnöke (1946. február 4. – 1947. május 31.) és a Független Kisgazdapárt elnöke volt. A kommunista Baloldali Blokk svájci távollétében „lemondatta”, munkatársait letartóztatta, vagyonát elkobozta (1948), így nem térhetett vissza Magyarországra. Az USA-ba emigrált és aktívan politizált, megírta az emlékiratait is.

16 Vö.: Fazekas László – Hegedűs Ernő – Hennel Sándor: *A Szent Korona őrzése. A koronaőrök, a koronaőrség*. Budapest, 2002. 222. o.

a

MÉLYI József

A MÉREGEEMBER ÉS A FIGYELŐ KUNDI

A DREZDAI HIGIÉENIAI MÚZEUM TÖRTÉNETEI | II. RÉSZ

A múzeum történetére a harmincas években a fasiszta fajelmélet és az eugenikai program propagálása vetett sötét árnyat, ám a háború után a hamvaiból feltámadt intézmény újult erővel vetette bele magát az egészséges életmód népszerűsítésébe, amihez *Életöröm* című erősen szocreál freskójával a frissen diplomázó Gerhard Richter is hozzájárult. Üvegember után lett Üvegtehén is, amitől még Nehru is el volt ragadtatva, és a szimbolikus mindent látó szem mellett színpadra lépett Kundi, a múzeum új kabalafigurája, aki titkosszolgálati módszereket vetett be a mocskos kéz, elhanyagolt fogmosás képében támadó ellenséggel szemben.



© Deutsches Hygiene Museum

Kundi, a múzeum kabalafigurája a hatvanas évekből. Ő volt az NDK-s gyerekek Makk Marcija, az egészséges életmód testőre

A drezdai Higiéniái Múzeum a weimari köztársaság idején az egészségügyi felvilágosító munka és a múzeumi tudásközlés világszinten is egyedülálló központjának számított. Az 1930-ra elkészült épületben az emberi test működését bemutató *Üvegember* a látogatók tömegeit vonzotta, a kiállításokat megtervező és kialakító szakemberek pedig az egészséggel, betegséggel, a szélesen értelmezett higiénával kapcsolatos információk vizuális megragadhatóságára dolgoztak ki újabb és újabb módszereket. Az intézményi háttérrel legitimált tudás azonban 1933-tól a nemzetiszocialista hatalom kezében vált propagandafegyverré: a náciak a múzeumban elsősorban az eugenikai elképzeléseikkel kapcsolatos ismeretterjesztés és meggyőzés eszközét látták. Ebben az időben a meggyőzendő tömeg, illetve a később tömegpusztítóvá váló gondolatok befogadó közege is átalakult. Elegendő ezt csupán a német orvosi kar számarányainak megváltozásával illusztrálni: 1933-tól kezdve rövid időn belül 8000 zsidó származású orvos veszítette el a munkáját; ezekben az

években a Németországban dolgozó orvosok körülbelül 45 százaléka lett a nemzetiszocialista párt tagja.

Az alacsonyabb rendűnek tételezett embercsoportok megőrzésére, illetve az egyes ember életének értéktelenségére alapozó rasszizmus és biologizmus ebben az időszakban Németországban az állami ideológia részévé vált. A mérgező gondolatok kialakításának és terjesztésének egyik központja a drezdai Higiéniái Múzeum lett; a múzeum munkatársai és az általuk rendezett kiállítások kulcsszerephez jutottak a propagandában, a náci fajelmélet terjesztésében. Csaknem minden funkcióját a Higiéniái Múzeum irodáiban látta el például Ernst Wegner, a szászországi belügyminisztérium egészségügyi komisszára, a fajhigiéniái állami akadémia rektora, tartományi népegészségügyi vezető. 1933 és 1936 között a múzeum örökség- és fajgondozó osztályának vezetője volt Hermann Vellguth, aki a „német nemzettest megtisztítása” érdekében tevélegesen vett részt az 1934-es *Nép és faj* és az 1936-os *Vér és faj* című kiállítások elkészítésében.

A hatvanas évek nagy attrakciója, az Üvegtehén, amiben 60 km vezeték és 120 lámpa segíti modellezni egy szarvasmarha életfunkcióit, köztük az összetett gyomor működését. Az átlátszó négylábú jelenleg az állandó kiállítás étkezéssel kapcsolatos részlegében tanulmányozható.



© Fotó: Oliver Killing © Deutsches Hygiene Museum

A Higiéniai Múzeum munkatársaként került Berlinbe Bruno Gebhard, aki a 19. században Francis Galton által kialakított eugenika náci továbbgondolásának nép-

szerűsítője lett. Gebhard rendezte 1934-ben az *Eugenika az új Németországban*, illetve 1935-ben *Az élet csodái* (Wunder des Lebens) című hírhedt kiállításokat, utóbbihoz a valaha a Bauhausból indult Herbert Bayer készített plakátokat. Számos nemzetiszocialista megbízást követően Bayer 1938-ban távozott az Egyesült Államokba – Gebhard, aki már 1937 óta ott élt, 1940-ben Clevelandben megalapította az USA első egészségügyi múzeumát.

Ezekben az években a drezdai múzeum kiállításainak arculata teljesen átalakult: a nácik a tények összefüggésrendszere helyett az érzelmi meggyőzésre helyezték a hangsúlyt – ennek jeleként a tárlatokról szinte teljesen eltűntek a statisztikák. Az 1938-as *Egészséges élet – vidám alkotómunka* című berlini kiállí-

tásra a Higiéniai Múzeumban készült el az úgynevezett *Méregember*, egy 3 méter 30 centi magas alak, amely többek között öt motor, 498 higanykapcsoló és 369 izzó segítségével mutatta be a mérgezés útját. Ugyanilyen demonstrációs eszköz volt a három és fél méternél is magasabb *Cellon óriás*, amelynek átlátszó műanyagból elkészített mellkasában vilámlók cikáztak. Az épületben – amelyben különböző náci népegészségügyi intézmények kaptak helyet – a háború alatt folyamatos maradt a propaganda-tevékenység, amely egyrészt továbbra is a (politikai) szervezet részeként értelmezett munkások egészségvédelmét, másrészt a kényszersterilizációval, majd a foggyatékosok megsemmisítésével végződő „fajhigiénia” népszerűsítését célozta.



Az egykori bauhausos Herbert Bayer tervezte *Az élet csodája* vándorkiállítás plakátját és a képen látható katalógus címlapját is 1935-ben | Forrás: Wikimédiacommons

Enteriőrfoto az állandó kiállítás „Emlékezet – Gondolkodás – Tanulás” interaktív terméből



Az 1945 elején lezajlott drezdai bombatámadások során a múzeum épületének 80 százaléka megsemmisült. Az újjáépítés szinte azonnal megkezdődött, a szerkezet 1946-ban már ismét a helyén állt. 1949-től az intézmény az NDK legfontosabb egészségügyi propagandaeszközevé vált: az ötvenes években nemcsak a nevelés számított kiemelt feladatnak, hanem az újonnan alakult államban fellépő gyógyszer- és vitaminhiányra vonatkozó „ellenséges propaganda” ellensúlyozása is. A múzeum mindenekelőtt vándorkiállításokat szervezett, ezek közül a *Vidéki higiénia* című tárlat Romániában és Bulgáriában is sikert aratott. A keletnémet városokban

utazó pavilonokat állítottak fel – a több mint tíz éven át Berlinben állomásozó kiállítást a drezdai múzeumépület kicsinyített másában rendezték be. Elindult az üvegemberek exportja, 1948 és 1959 között 21 nő és 12 férfi készült eladásra, ezenkívül legyártottak még három torzót és egy üveglovat is. Időközben a Nyugatra települt egykori munkatársak – köztük az *Üvegember* tervezője, Franz Tschackert – Kölnben kiépítették a múzeum párdarabját, s ezzel e területen is kezdetét vette a német–német konkurenciaharc. A hazai harcokban a múzeum a korszak bejáratott ötleteihez nyúlt; 1953-ban készült el a keletnémet gyermekeknek az a naptár,

amelyben egy Sztálin-idézet alatt kifürkészhetetlen okból ez a tanító versike állt: „Egy dologra mégis gondolj / állatokat sose csókolj!” (Und noch eines musst Du wissen / niemals darfst Du Tiere küssen!)

A Higiéniai Múzeum épületében található leghíresebb alkotás 1956-ban készült, és ma is ott van a helyén, bár nem látható. Gerhard Richter *Életöröm* című 5 x 15 méteres falfestménye a drezdai főiskola akkor 24 éves hallgatójának diplomamunkája volt (amely „nagyon jó” minősítést kapott). „A tér alaphangulata ünnepi-derűs, vidámságra hangoló, de egyszerre megnyugtató, világos és tárgyilagos is legyen” – írta Richter még akkoriban. A természetiséget szándékosan kevésbé hangsúlyozó, szinte tapétaszerű képen, amelybe a festőnek még egy négy-szárnyú ajtót is bele kellett komponálnia, több csoport volt látható: a reggeli a szabadban szocialista parafrázisa, körtáncoló gyerekek vidám együttese, galambok, fák, gyümölcsök, őzikék, egy meztelen férfi törülközővel a vízparton, anya és apa gyermekükkel, háttérben egy traktor. A foyer-ban lévő képet 1979-ben a hivatalos indoklás szerint egyrészt azért festették le, mert vissza akartak térni az eredeti építészeti koncepcióhoz, másrészt – és nyilván ez a valódi indok – mivel az alkotó 1961-ben elhagyta az NDK-t és Nyugatra távozott. Egy kiállítás előkészületei során 1994-ben a falat két helyen kibon-



A „Szexualitás” termének egyik vitrinrészlete
grafikonok és táblázatok helyett asszociatív diagrammal



© Fotó: David Brandt © Deutsches Hygiene Museum

Az anatómiai rendellenességeket vagy kuriózumokat bemutató viaszkabinet gyűjteményét és a tematikára reflektáló kortárs művészeti alkotásokat kapcsolja össze a 2015. április 19-ig látható *Blicke! Körper! Sensationen!* időszaki kiállítása. A legizgalmasabbak az 1900 körül készült, vásárokon és népnevelő szándékú egészségügyi felvilágosító körutakon mutogatott meghökkentő viaszfigurák. Az előtérben látható villám sújtotta lány égési sebeket, a torzó a kardnyelő trükköt modellezi.

tották, így láthatóvá váltak a mű részletei – Richter azonban nem akarta, hogy művét ismét teljes egészében megtekinthetővé tegyék. „Ami a falképet illeti, meg kell mondanom, bár egyrészt megtisztelő, hogy kibontásért erőfeszítéseket tesznek, másrészt azonban biztos vagyok benne, hogy ez a falkép nem tartozik a világ megőrzendő műalkotásai közé. Ezért nem is tudom jóváhagyni a helyreállítására irányuló esetleges ráfordításokat, és meg kell hogy mondjam Önöknek, ezzel nem is értenék egyet.” 2000-ben az épület felújításakor a képre védőréteget, arra pedig fehér vakolatot vittek fel – Gerhard Richter hivatalos életmű-katalógusának kezdő évszáma pedig 1962.

1959-ben, az NDK fennállásának tizedik évfordulójára készült el az újabb attrakció: az *üvegtehen*, amely szinte már a tervtúlteljesítés jegyében 60 kilométer vezetékkel és 120 lámpát foglalt magában. A világító objektum nemzetközi premierjére Indiában került sor, innentől fog-

va a tehén a fejlődő országokba exportált szemléltetőeszközök „zászlóshajója” lett (a nyolcvanas évekig összesen kilenc üvegtehenet készítettek és adtak el a világ különböző országaiba). A múzeum hazai feladatai erre az időszakra már kissé elmozdultak a korábbi irányoktól, elsősorban az egészséges táplálkozás propagálása, a cigaretta, az alkohol és egyéb káros szenvedélyek hatásainak bemutatása, illetve a szexuális felvilágosítás felé. A legmodernebb eszközök (egy 1986-os kiállításon megjelent már a komputer is) felvonultatása mellett fontos szerepet kapott a múzeum kabalafigurája, Kundi, aki felvilágosító munkáját a televízióra, rajzfilmekre is kiterjesztette. Az egyes epizódokban a kis sapkás manó (magyar párhuzama: Makk Marci) fantasztikus berendezései – egy telefon, egy monitor és egy csodálatos messzelátó – segítségével figyelte a gyerekeket, vajon rendszeren elvégzik-e a napi tisztálkodással járó feladatokat. Mivel e tevékenysége erős

párhuzamot mutatott az NDK állambiztonság megfigyelő apparátusával, ezért Kundi 1990-ben nyomtalanul eltűnt a képernyőkről.

Németország újraegyesülése után nem tűnt el azonban a múzeumból az NDK múlt; az önreflexív történeti visszatekintés ma ugyanúgy a múzeum része, mint a néhány éve beszerzett viaszgyűjtemény, amelyben a vásári tárgyak mellett a kortárs műalkotások is megtalálhatók. Az autoriter politika kisajátításainak hosszú évtizedei után a múzeum visszatért az alapítók gondolataihoz.

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

B | BRAUN
SHARING EXPERTISE

WINKLER Nóra

ANDERSON MESÉI

SZÁLLODÁBA KIHELYEZETT MŰVÉSZETTÖRTÉNET-ÓRA, AVAGY A GRAND BUDAPEST HOTEL TITKA

Most, hogy számos BAFTA-, Golden Globe- és egyéb díjak után az Oscar-gálán kilenc jelöléséből négyet beváltott a *Grand Budapest Hotel* – legjobb kosztüm, smink, design és eredeti zene –, rámutatunk kedvenc részleteinkre belőle. Persze hallottunk nézőkről, akik lassúnak, ne adj’ isten unalmasnak találták a történetmesélést, de nem úgy mi a magazinnál! Nemcsak hogy többször láttuk, de lassítva, léptetve néztük, és egymást felülkiabálva soroltuk, melyik képkockának, belógó részletnek, megkomponált totálképnek mi lehet a képzőművészeti inspirációja.



A puncstorta-színű grandiózus szállodahomlokzat, amely szinte megelőlegezi azokat a mesteri cukrászsüteményeket, melyeknek a történetben fontos szerepük lesz | A képek forrása: Grand Budapest Hotel Official International Trailer | www.youtube.com/watch?v=1Fg5iWmQjwk

A Van Hoytl-féle *Fiú almával* – már a vonaton szöktetve

Nők Schiele stílusában, hogy fedjék az ellopott Van Hoytl-főmű hült helyét



Régi Wes Anderson-rajongó vagyok, elsősorban szerethető történetei, humora és humanizmusa miatt, és az már a *Tenenbaum*, a *háziatok* vagy az *Édes vízi élet* esetében is világos volt, hogy itt a képekkel, stílussal mániásan foglalkozó rendezővel van dolgunk. Mindez a *Grand Budapestben* vált orgiasztikussá, hiszen a film minden egyes beállítása kép a képben, minden egyes kockája szerepelhetne egy képes albumban. Amit nyugodt tempóban lapozgathatnánk, jéé, látod, ez itt mi, ó, azt észrevetted, mondanánk lelkesen, aztán néznénk a következőt. Viszont ez egy film, amitől még nagyvonalúbbnak tűnik a részleteket kialakító gondosság, mert sok esetben szinte észlelni sincs idő egy háttérben megbújó elemet. Irodalmi alaptól indulunk, a véletlenül Anderson elé került utolsó Stefan Zweig-mű, *A tegnap világa* adta a film ötletét. A *Grand Budapest* világát pedig rengeteg építészeti és képzőművészeti analógia. Most ezeket vesszük sorra.

Sokat utazott Európa-szerte a stáb a szálló helyszínét keresve. A patinás, nagy szállodák, ahova a vendégek akár hat-nyolc hétre is beköltöztek, jellemzően az 1800-as évek végén, az 1900-asok ele-

jén épültek, de végül nem közöttük találták meg a tökéletes helyszínt, hanem egy üresen álló áruházban, Görlitzben. „Félig Németország, félig Lengyelország a város, húsz perc utazással pedig Csehországban lehetsz. Tehát voltaképpen pont ott voltunk, ahol a történet szerint lennünk kell, ha létezne ilyen valós hely” – mondta Anderson a szerencsés mágikus egyezésről, sőt azt is, hogy amikor eldől, az 1912-es proto-art deco áruház alakul hotellé, a közelében, pár kilométeres sugarú körben minden szükséges dekorációs anyagot, kiegészítőt megtaláltak. A designercsapat két hotelt is felépített benne, egyrészt a sokszor játszó harmincas évekből, illetve a mi posztoszocialista szemünknek ismerős, hatvanas évekből modern, melynek lobbijában a szálló tulajdonosa visszaemlékszik az elegáns, stílusos, pezsgő évekre. Az áruház homlokzata elé egy újat húztak, itt látszik, hogy nem volt kidobott pénz a szállodatúra, például Karlovy Vary hatása. (Ha már szóba jöttek a hatvanas évek, muszáj dicsőítőleg kitérni Ujj Mészáros Károly *Liza*, a *rókatündér* című új filmjének hasonló stílusos bravúrára, modernista hivataltartására, jelmezeire, Mekk Burgerére. Lásd 63.o.)

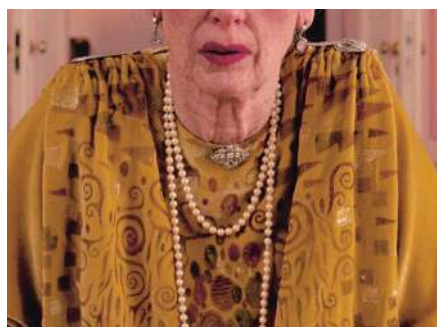
A film történetében központi szerepet játszó festmény, a *Fiú almával* valójában nem létezik, mint ahogy szerzője, Johannes Van Hoytl is a rendezői fantázia szüldötte. A kép megfestésére Anderson a Londonban élő realista festőt, Michael Taylort kérte fel, és mivel elég pontos elképzelése volt, képeket is küldött neki. Az e-mailben Bronzino, Holbein és 17. századi holland festők művei érkeztek. „Fel se merül egy ennyire izgalmas felkérést visszautasítani.

Wes pontosan tudta, mit akar, csak ugye semmi ehhez hasonló nem létezett” – mesélte Taylor. Hoytl kitalált festői stílusa ifj. Hans Holbein és id. Lucas Cranach keveréke lett, kis francia reneszánsz beütéssel.

Amikor a főszereplő ellopja – vagy jogos jussaként magával viszi – a *Fiú almával*, helyére nagy sietve egy Schiele-szerű képet akasztanak. A fiktív, de teljesen az életműhöz igazított *Maszturbáló leszbikusok* egy amerikai festő, Rich Pellegrino alkotása. Anderson őt mint régi ismerőst kérte fel a feladatra, mert Pellegrino rendszeresen részt vesz San Franciscóban a *Bad Dads* éves kiállításán, ahol csupa olyan mű szerepel, melyet valamelyik Wes Anderson-film inspirált. Erotikus képe rövid életű, mert amikor az örökösök nagy sokára észlelik, hogy eltűnt a fiú és az alma, dühösen szagattják szét az ál-Schielét.

Tilda Swinton játssza kilencvenévesre maszkírozva Madame D.-t, otthona, a fenti jelenetek helyszíne, a Lutz-kastély tele van Klimt-képekkel, ezeket berlini művészek festették. Klimt olyannyira alapeleme Madame D. különös világának – Anderson ezt tartja egyik legfontosabb rendezői feladatának, hogy autentikus világokat kreáljon szereplői köré –, hogy *Grand Budapest*-beli lakosztálya falán is észrevehettük a képeket, sőt elképesztő öltözékein, az arany bőrruhán vagy a szörmeszegélyes pelerinen is kézzel festett, klimtes minták vannak.

A hotel lobbiján félóránként átszáguldozó concierge és segédje mögött felbukkan egy-egy német romantikus kép, Caspar David Friedrich, és a vacsora-szalon óriási központi falfelületén is egy németes, fik-



Madame D. csodás ruhája, csupa Klimt-motívummal díszítve

tív monumentális tájképet mutat gyakran a nagyotól, a szálló helyszínéül szolgáló, szintén abszolút fiktív Nebelsbadról.

Ha néha kimegyünk a városba, egy magaslatra épített diadalmas szarvas szobrot látunk, erről a DOCUMENTA városa, Kassel ugrik be, a Wilhelmschöhe hegyi parkjának tetejére emelt, sok-sok kőlépcső megmászával elérhető Herkulesz-szoborral.

Alkalmanként a szereplőket nagyobb vonatkirándulásokra viszi a történet, és ha valamikor, ilyenkor szűrődik be a harmincas évek politikai valósága, darabos arcú, agresszív igazoltató tisztekkel, de ha egy pillanatra el tudunk vonatkoztatni attól, hogy a részletek tiszteletében élő, verseket szavaló, zenében és parfümökben járatos concierge itt éli át annak a civilizációnak az elmúlását, amiről Zweig könyve is szól, észrevehetjük, hogy a hófödte földeken várakozó katonacsoport is csodás szimmetriában áll, a tisztek mintha a *Patyomkin páncélosból* jöttek volna, vagy a forradalmi agitáló plakátokról.

A vonatút szegény megboldogult Madame D.-hez vezet, a félelmetes Lutz-kasztélyba, és láthatjuk, milyen pózban boldogult meg, kifacsarodott, fekvő testtartása hatvanötödik címlapunkat idézi, Szentjóbgy Tamás képeslapját, amin egymás mellé tette Maubertsch és Duchamp egy-egy művét, pont arra keresve választ, mi lehetett Duchamp előképe utolsó művének, amin egy szétvetett lábakkal a földön fekvő nő látszik. Szépen cseng egybe, hogy Zweignél is az utolsó műről van szó, és mind e képeslap, mind a film hatások, referenciák, előképek gazdag, szétszalazásra hívogató hálózata.

Az ügyvéd, Monsieur Kovacs és a végrendelet doboznyi irata a vadász-szeccsziós agancslábú asztalon



A múzeumi jeleneteket Drezdában, a Zwingerben vették fel, itt történik meg az a sajnálatos eset, hogy a Madame D. végrendeletét végrehajtó ügyvéd először négy ujjpercét, majd életét is elveszti. A Jeff Goldblum által játszott karakter neve Vilmos Kovács, ami páros tisztelgés a filmtörténet nagy magyarjai, Zsigmond Vilmos (nemsokára kiállítása nyílik a Ludwig Múzeumban!) és Kovács László előtt. Ha további nemzeti gesztusokat keresünk, akkor vehetjük például Bill Murray – aki minden Anderson-filmben játszik – névtábláját: a M.Ivan egyedül a mi nyelvünkön ad pluszpoént.

Viszont rengeteg további pluszpoént ígér ez a gondos rétegezés, amiből most lefejtettünk párat, de lehet, hogy még csomó másik pihen a cukrászsütemények dobozai vagy a börtönlakók tetoválásai között. Kérdezték Wes Andersont, magánéletében is ennyire kicentizetten precíz-e minde, hogy néz ki például a zoknisfiókja. Azt mondta, ezeket a kitalált világokat kizárólag a filmjeiben éli meg, előben nem ilyen, sőt, arra se venne mérget, hogy van egyáltalán külön fiókja a zokniknak.



Madame D. halála sok kérdést vet fel, de póza egyértelműen 63. számunk címlapját idézi, melyen Szentjóbgy Tamás a rejtélyes utolsó Duchamp-mű előképeként Maubertsch egyik Jézus-alakját mutatja fel. Csodálatos, hogy valószínűleg Wes Anderson is olvassa az Artmagazint



SOSEM LÁTOTT, ELVARÁZSOLT BUDAPEST

Ujj Mészáros Károly *Liza, a rókatündér* című filmjét gyakran nevezik Wes Anderson-osnak, aminek nem tudom, ő örül-e, mindenesetre biztos azért asszociálunk az amerikai forgatókönyvíró-rendezőre, mert a kifinomult stílus, aprólékosság, aurateremtő erő közös bennük. Liza egy, a hatvanas évek végére tehető fiktív Budapesten keresi az igaz szerelmet, de mivel legjobb barátja egy türkiz selyemöltönyös japán popsztár alakját magára öltő szellem, valahogy rosszul végződnek a randevúi. A filmet nemcsak üdítően színvonalas humora és a színészválasztás teszi szerethetővé, de a már említett ízlés és stílus, a minden látványelemre kiterjedő tervezettség – színei, a balsorsú férfiakat elválasztó feliratok, korhű öltözetek, tapéták, rádiók vagy presszósopoharak. Balsai Móni, alias Liza mesélte, hogy a rendező már-már emberfeletti módon ügyelt a legapróbb dolgokra is. Berendezői néha sportot űztek abból, hogy direkt betettek a díszletbe valami kicsi, nem tökéletesen odaillő tárgyat, Ujj Mészáros meg komótosan odament, és nevetve kiszedte. Mindössze öthétnyi idő volt a forgatásra, tehát a stábnak átlagon felül össze kellett dolgoznia, hogy egy ennyire komponált film létrejöjjön.



Liza lakása a főhelysín, ezt a fóti filmstúdióban építették fel, de a ház valódi. A Magda-udvar a Tavaszmező utca sarkán áll, a Mátyás téren, a figuratívan díszített premodern épületet Löffler Sándor és Béla tervezték 1912-ben. Külön szép, hogy akkoriban a földszinten itt mozi működött. Lépcsőháza viszont nem volt perfekt, úgyhogy azt egy lakatlan, málló vakolatú budai ház adta kölcsön. Liza lakterét tehát józsefvárosiasra csinálták, elosztása, belmagassága, a padló recsegése is passzol. Viszont hiába a sok trapéznadrág, Vidal Sassoon, régi lábas, a kor nem tisztán 60–70-es évek, és ez extra mulatságos. Bejön a *Cosmopolitan* magazin, sőt egy hamburger gyorsétterem is fontos helysín. A Mekk Burger az Erzsébet téren található, a forgatás alatt éppen üresen állt a József Attila utcára néző oldal bárja, úgyhogy ezt tudták piros-sárgára alakítani. Környezetét, benne egy régimódi újságosbódéval pedig digitálisan időutaztatták. Sok nüansz, finomság, ötlet és figyelem adja a fekete szerelmi komédia hátterét, és nem akarom szpojlerezni, de minden jó, ha a vége jó.

W. N.



Eközben az artmagazin.hu-n...

Forrás: Vimeo



Hodworks: A halandóság feltételei

#Színtér

„Ezekben a darabokban meglehetősen közel mennek a nézőhöz. Egy olyannyira személyes, köznap, természetes közeget teremtenek meg maguk körül, amitől az ember azt érzi, hogy nagyon is köze van ahhoz, ami a színpadon folyik. Régen voltak nagy, heroikus, gondolatgazdag drámák, színdarabok, elérhetetlen, mitikus hősökkel – s ez alól a táncszínpad sem volt kivétel. Ez a generáció viszont már végérvényesen deheroizál mindent, akár közvetlen múltját is: nincsenek hősök, ők sem azok. Csupán saját magukat adják.” Muskovics Gyula interjúja Králl Csaba tánckritikussal az Y-generáció táncelőadásairól, azok képzőművészeti vonatkozásairól a márciusban zajló dunaPart3 – Független kortárs magyar előadóművészeti szemle apropóján.

#Ajánljuk #NEXTFESZT #Trafó #KrállCsaba #MuskovicsGyula #Artemagazin #kortárárt #határterület #Artemagazin #dunaPart3

© Fotó: Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház.



#ArtemagazinBlog

„Tegnap a Jurányiban meg lehetett nézni a projekt_LULU*-t, egy olyan színházi (...) projektet, ami szembemegy minden megcsontosodott nézői beidegződéssel (többet sajnos nem lehet mondani, mert az rögtön spoljerezés lenne), de nem ezért érdekes, hanem mert a résztvevők elkezdik elvégezni azt a munkát, ami több generáció óta elmaradt Magyarországon. Nálunk ugyanis nem zajlott le a szexuális forradalom, legalábbis az a része biztos nem, ami egyúttal a nőket is egyenjogúsította volna.” by: tk

#projekt_LULU* #JurányiHáz #SzexuálisForradalom #tk #kritika #FrankWedekind #GerébZsófia #MASZK – itt: Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház.

© Fotó: Illés Katalin



Illés Katalin KOLLEKCIÓ – női, személyes, rejtélyes wunderkammer című kiállításán jártunk

#VideóBlog

Az Artemagazin Online videóstábja mozgóképen rögzíti, majd közvetíti azt az élményt, amit máshogy nem lehet. Lencsevégen: kiállításmegnyitók, egynapos kiállítások, művészinterjúk, induló és pezsgő kulturális helyek, filmakciók, kurátori állásfoglalások.

A Videóblog operatőrei és szerkesztőtársai: Bognár Benedek, Esterházy Marcell, Mucsi Mesi és Simon Zsuzsanna.

#VideóBlog #Fuga #IllésKatalin #fotó – itt: Fuga.

© Fotó: The Royal Collection



Michelangelo Buonarroti: Titius megbüntetése (recto), 1532, fekete kréta, Királyi Gyűjtemény, Nagy Britannia© The Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II, 2009

#AzArchívumból

Hogy az Artemagazin több mint tízéves archívuma csak pár kattintásra van bárkitől, aki internetkapcsolattal rendelkezik, arra folyamatosan emlékeztetjük olvasóinkat. Valamilyen esemény, évforduló, hír szerencsére mindig akad, ami apropót ad egy-egy cikk felelegetésére.

Ezen a napon, március 6-án született Michelangelo 1475-ben. MICHELANGELO WAS GAY – írtuk 2010-ben.

„A címbeli tömör és találó megállapítást a népszerű világutazó, Rick Stevens Róma útikönyvében találtam, és mondanom sem kell, eszemben sincs most az amerikai szerzők vagy olvasók földhözragadtságán élcelődni. Stevens sem akart ezzel mindent megmagyarázni, csak azt gondolta, jobb, ha képben vannak a Rómába látogató honfitársak, mint ha értetlenkedve nézik azt a sok meztelen pasast a templomban. Az Albertinában egy kicsit körülményesebben mondják el ugyanezt, de néha tényleg ugyanezt mondják.” Fáy Miklós a Michelangelo, egy génius rajzai című 2010-es bécsi kiállításról

#onthisday #Artemagazin #AzArchívumból #Michelangelo – itt: Albertina Museum

Szóljon hozzá! Kérdezzen!

Az Artemagazin 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
4x
Superbrands
2011-2013

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

BOOK —MARKS

Neoavantgárd és posztkonceptuális
pozíciók a magyar művészetben
az 1960-as évektől napjainkig

Altörjay Gábor_Attalai Gábor_Bak Imre
Erdély Miklós_Hajas Tibor_Halász Károly
Jovánovics György_Kaszás Tamás_Keserü Ilona
Kokesch Ádám_Ladik Katalin_Lakner László
Little Warsaw_Maurer Dóra_Nádler István
Perneczky Géza_Société Réaliste_Szentjóby Tamás
Szabó Dezső_Szalay Péter_Tóth Endre_Várnai Gyula

acb / www.acbgaleria.hu
Kisterem / www.kisterem.hu
Vintage / www.vintage.hu

ART COLOGNE
2015. április 16–19
www.artcologne.com

katalógus: www.distanz.de

Szállító partner:



Maurice Ward
Art Handling