

ARTMAGAZIN



Cézanne és a modernizmus
Mortal Vombat, avagy a preraffaelita állatfarm
„Én is egy pici hópata vagyok?”

nka

19. évfolyam
2021 / 6. szám, 1280 Ft



9 771785 306557 >

132



VIRÁGJUDITGALÉRIA
www.viragjuditgaleria.hu

TÉLI AUKCIÓ: 2021. DECEMBER 19-ÉN (VASÁRNAP) 18 ÓRAKOR A KONGRESSZUSI KÖZPONTBAN
KIÁLLÍTÁS: 2021. DECEMBER 4-18. KÖZÖTT LÁTHATÓ A VIRÁG JUDIT GALÉRIÁBAN

SZÉPMŰVÉSZETI
MÚZEUM

2021.
09. 17.
—
2022.
01. 09.



Királyfej (II. Amenhotep), Kopenhága, Ny Carlsberg Glyptotek

A FÁRAÓ SÍRJÁNAK FELFEDEZÉSE

II. Amenhotep és kora

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

szepmuveszeti.hu

Szakmai partner:



Együttműködő partnerek:



Médiatámogatók:



FŐSZERKESZTŐ:

Topor Tünde

topor@artmagazin.hu**KÉPSZERKESZTŐ, FŐMUNKATÁRS:**

Szilágyi Róza Tekla

szilagy.roza.tekla@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő: Zelei Bori

Munkatárs: Léopold Zsanett

Lapterv: Horváth Csilla, L² Studio

Borító: L² Studio / l2studio.co**LAPUNK SZERZŐI:**

Bordács Andrea, Fáy Miklós,

Jernyei Kiss János, K. Horváth Zsolt,

Lacza Veronika, Márkus Eszter, Pallag Zoltán,

Pirint Andrea, Szegedy-Maszák Zsuzsanna,

Szikra Renáta, Szilágyi Róza Tekla,

Szinyei Merse Anna

LAPIGAZGATÓ:Tormási Anita / tormasi@artmagazin.hu**STRATÉGIA:**

Winkler Nóra

FELELŐS KIADÓ:Einspach Gábor / einspach@artmagazin.hu

Kiadja az Artmagazin Kft.

1061 Budapest, Paulay Ede u. 55.

POSTACÍMÜNK:

Artmagazin – LOFFICE

1085 Budapest, Salétrom u. 4.

info@artmagazin.hu**NYOMDAI MUNKÁK:**

Pauker Nyomdaipari Kft.

CTP szaktanácsadás: Miklós Árpád

TERJESZTÉS:

Árusítás a Lapker Zrt. országos hálózatán

keresztül, a Relay, Inmedio kiemelt

árusítóhelyein és a MOL töltőállomásokon.

ISSN 1785-30-6

ELŐFIZETÉS: elofizetes@artmagazin.hu**ARTMAGAZIN ONLINE:**

Cserna Endre, Léopold Zsanett, Szilágyi Róza Tekla

www.artmagazin.hu

Karácsonyi címlapunkra Cezanne Budapesten őrzött akvarelljét választottuk, ami megmutatja művészetének lényegét – hogyan lehet pár színnel, néhány ecsetvonással érzékeltetni két dimenzióban testek térbeli elrendeződését. Melyek azok a pontok egy síkon, amelyek később már a körvonalak segítségével nélkül is képesek lehetnek a térbeli rend képzetét megteremtteni. A Szépművészeti Múzeum mostani kiállítása azt mutatja meg, miért is indul Cezanne-től a modern művészet, de tulajdonképpen innen vehetik a bátorságot az olyan gondolatok is, mint hogy mi lenne, ha megfordulna a folyamat? Ha a vonalak lejönnének a papírról és kilépnének a térbe? Ahogy ezt Molnár Zsoltról szóló cikkünkben láthatják is. És hát mit festenek a festők? Vagy a tájat, akár az ablakukból, akár szinte beleolvadva a természetbe. Akár egy kocsiban ülve, és a hátsó ablakon kinézve, mint Georgia O’Keeffe, ha épp a sivatagban volt és tűzött a nap. Vagy az emberi testet, már ha akad hozzá meztelen modell, például a harmincas években a főiskolások nyári gyakorlatának helyszínét adó, most százéves Miskolci Művésztelepen.

Vagy festhetnek állatokat, egzotikus kedvenceket, mint a preraffaelita univerzum központi bolygója, Dante Gabriel Rossetti, aki körül nemcsak a többi preraffaelita férfi és nő keringett, de rengeteg madár, kis és nagy emlős is; vagy festhetnek szójátékot, például levitáló lovat, mint egyik cikkünk hőse, Hecker Péter. És ha már levitalás: ennek is van hagyománya a festészetben. Most indul a magyarországi barokk freskókat bemutató sorozatunk, és már rögtön az első példán, a sümegi plébániatemplomban látható karácsonyi jeleneten is hatalmas a kavargás, de az összes égi jelenetet akkor láthatjuk csak, ha elmegyünk Sümegre és végignézzük valamennyi mennyezeti freskót és oltárképet.

Minthogy megépült Kassáig az autópálya, Jernyére, a Szinyei Merse-kastélyba és emlékmúzeumba is könnyedén eljuthatunk, ha a Nemzeti Galéria kiállításán már végignéztük Szinyei híres képeit és a külföldi kortársakét is, például egy Monet-t.

Merre tart a múzeumügy, és milyen új tendenciákkal lehet találkozni a műkereskedelemben? Erről is olvashatnak karácsonyi számunkban, amelyben közvetett módon, a szerkesztőségünket ábrázoló képpel egy filmet is ajánlunk: Wes Anderson új filmjét, *A francia kiadást*, amelynek kerettörténete egy szerkesztőségben játszódik. A film első része a *The New Yorker* pár évet élt francia kiadásának képzőművészeti rovatából jelenít meg egy Párizs témájú cikket – és tele van viccesebbnél viccesebb művészettörténeti utalások mellett még viccesebb mai áthallásokkal is. Mi ennek szellemében kívánunk boldog ünnepeket és jó olvasást! És annak reményében, hogy egyszer talán majd a mi egyik cikkünkéből is születhet film. Mindenesetre dolgozunk rajta!

Topor Tünde

CÍMLAPUNKON: Paul Cezanne: *Gyümölcscsendélet*, 1885 körül, ceruza, akvarell, fehér papír, 238 × 318 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapest, © Szépművészeti Múzeum 2021

TARTALOMJEGYZÉKÜNKBEN: Molnár Zsolt: *Kísérlet*, részlet, 2021, giclée print, papír, kollázs, 50 × 70 cm, fotó: © Zana Krisztián / HUNGART © 2021

KARÁCSONYI ILLUSZTRÁCIÓ: Stocker Alíz**INTERJÚ**

Szegedy-Maszák Zsuzsanna:

„...talán sosem váltottam szót élő művésszel úgy, hogy Cezanne neve ne merült volna fel viszonylag hamar” – beszélgetés Richard Shiff-fel, Cezanne monográfusával

6

KIÁLLÍTÁS

Szilágyi Róza Tekla:

Georgia ablakai

14

PORTRÉ

Márkus Eszter:

Térbe kilépő vonalak.

Molnár Zsolt művészetéről

18

ARTMAGAZIN-DÍJ

Lacza Veronika:

Magasművészet alacsony példányszámban – interjú Sárvári Zitával

26

KÉP A KÉPBEN

Bordács Andrea:

A festészet múltja és jövője, az oktatás jelene. Hecker Péter „önreflektív” sorozatai

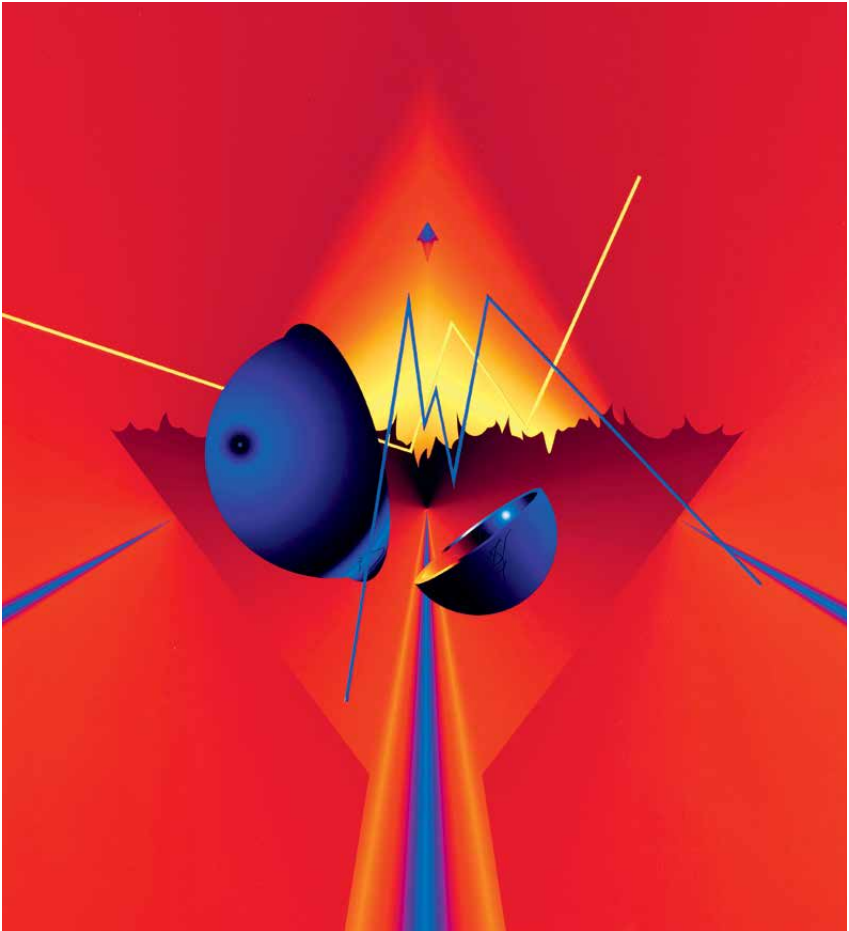
30

TANULMÁNY

K. Horváth Zsolt:

„Én is egy picit hópata vagyok?” A gyermeki mint stílusdimenzió és önismereti imperatívusz Mérei Ferencnél

36

**GYŰJTÉSTÖRTÉNET**

Szikra Renáta:

Mortal Vombat, avagy a preraffaelita állatfarm

44

ÉVFORDULÓ

Pirint Andrea:

100 éves a Miskolci Művésztelep

50

TANULMÁNY

Szinyei Merse Anna:

Őszi nagytakarítás. A Szinyei-hamisítások tipológiája III.

60

BAROKK FRESKÓ

Jernyei Kiss János:

Barokk freskófestészet Magyarországon I. Sümeg

68

GUTENBERG-GALAXIS

Pallag Zoltán:

A globális múzeumigazgató portréja András Szántó: The Future of the Museum. 28 Dialogues

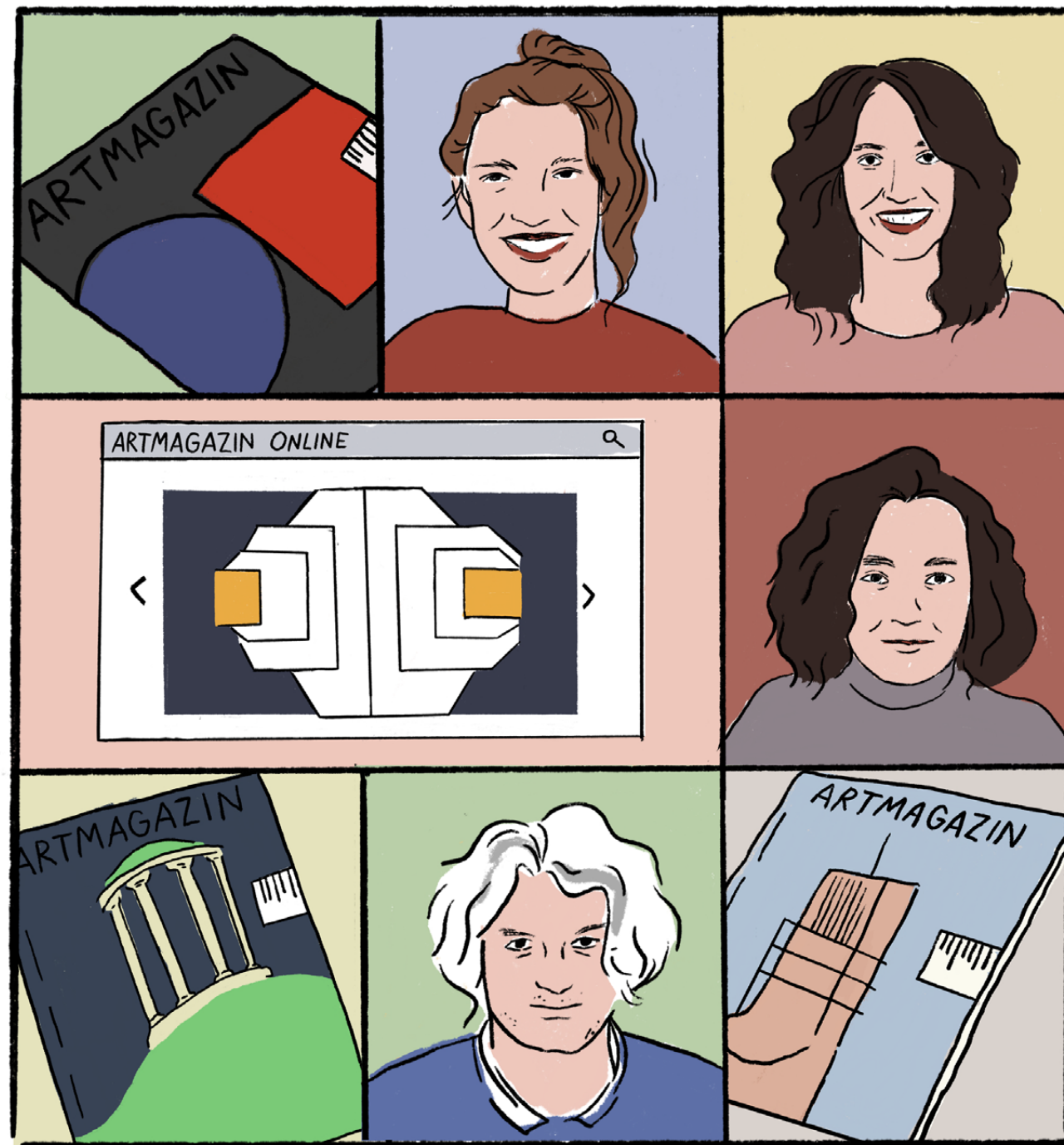
74

ARTANZIX

Fáy Miklós

78

AZ ARTMAGAZIN KIADÁS



BOLDOG KARÁCSONYT
KIVÁN A MAGAZIN
TELJES SZERKESZTŐSÉGE!

Topor Tünde, Szilágyi Róza Tekla, Cserna Endre, Tormási Anita, Zelei Bori, Horváth Csilla, Winkler Nóra, Lépcold Zsannett, Einspach Gábor

„...talán sosem váltottam
szót élő művésszel úgy,
hogy Cezanne neve
ne merült volna fel
viszonylag hamar”

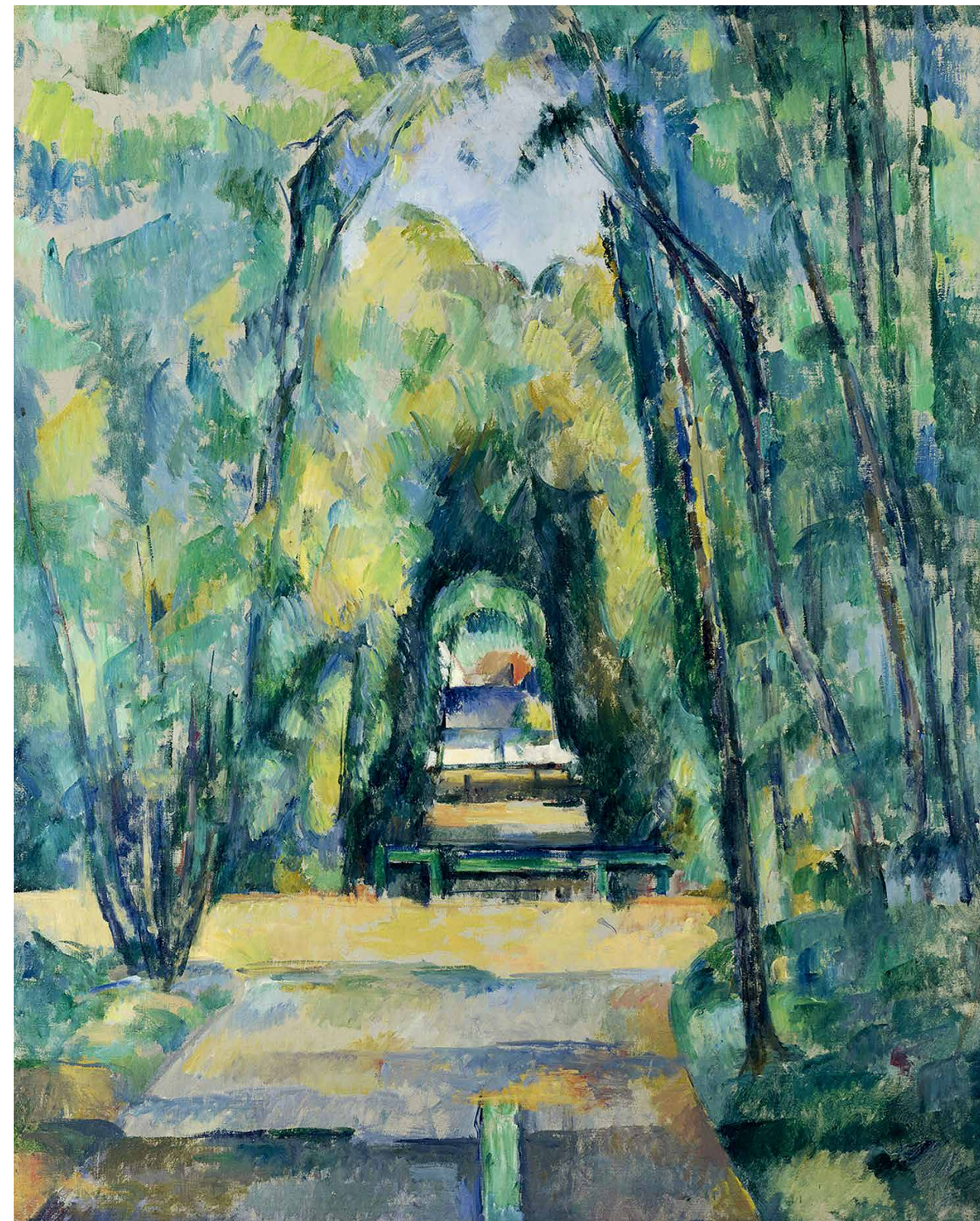
Szegedy-Maszák
Zsuzsanna

Cezanne-től Malevicsig. Árkádiától az absztrakcióig,
Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2022. február 13-ig

Geskó Judit 2012-ben rendezte a *Cézanne és a múlt*. *Hagyomány és alkotóerő* című nagyszerű kiállítást a Szépművészeti Múzeumban. Ehhez kapcsolódott egy angol nyelvű, 2017-ben kiadott konferenciakötet. A járvány miatt az eredeti tervekhez képest némileg eltolódva, 2021 októberében nyílt meg Geskó átfogó, a Szépművészeti Múzeum gyűjteményében található művekből kiinduló projektjének második része, a *Cezanne-től Malevicsig. Árkádiától az absztrakcióig*, amelyet a Cezanne-monográfiájáról híres Richard Shiff* nyitott meg. Vele beszélgettünk.

* Richard Shiff művészettörténész a modern és kortárs művészetek professzora a Texasi Egyetemen, Austinban.

„...talán sosem váltottam szót élő művésszel úgy,
hogy Cezanne neve ne merült volna fel viszonylag hamar”



Paul Cezanne: *Sétány Chantillyban*, 1888, olaj, vászon, 82 × 66 cm,
The National Gallery, London, © The National Gallery

„...talán sosem váltottam szót élő művésszel úgy, hogy Cezanne neve ne merült volna fel viszonylag hamar”

Szegedy-Maszák Zsuzsanna: Nem először jár Budapesten, sőt, ami azt illeti, Cezanne kapcsán sem ez az első látogatása. Miben különbözik ez az élmény, ez a kiállítás a korábbtól?

Richard Shiff: Azt hiszem, az előző látogatásom már csak abban a tekintetben is eltért a mostanitól, hogy maga az alkalom egy szimpózium volt, amelyen meglehetősen sok ismerős kolléga gyűlt össze különböző országokból, és az teljesen más légkört teremtett. A mostani talán kissé nagyobb teret ad a szemlélődésnek, az elmélkedésnek. Első benyomásom az, hogy mivel a két kiállítás ugyanazokat a termeket tölti be, a terek nagyon ismerősnek tűnnek. Érdekes terek ezek: nem tágas csarnokok, hanem az épület adottságainak megfelelően viszonylag kis alapterületű, szabálytalan alakú termek. Ennek köszönhetően tökéletesen alkalmasak az olyasféle meglepetések számára, amilyeneket szerintem Judit kurátorként előszeretettel rejt el. Viszonylag szűk területen látunk egymás mellett két dolgot, de több irányba is kitekinthetünk, átlátunk más terekbe, ahol újabb összekapcsolódásokat fedezhetünk fel. Egyik kiállítás sem olyan volt,

ahol azt érzi az ember, hogy egy „először ez történt, azután pedig az történt” jellegű lineáris történetet mondanak el neki. Persze valamelyest kronologikus a kiállítás, hiszen az elején látjuk Courbet-t, a Cezanne-t megelőző generáció egy tagját, a végén pedig a konstruktivistákat. A köztes anyag azonban jól meg van keverve, és még maguk a Cezanne-ok sincsenek időrendben, ami mindkét kiállítás erénye. Ezek elmélkedő kiállítások, amelyekben akár öt-hat különböző útvonalat is bejárhatunk.

Tehát érdemes öt-hat alkalommal is visszamenni?

Mindenkinek javasolnám.

Rengeteg művész képei szerepelnek a kiállításon az orosz konstruktivistáktól a Bauhaus képviselőin át Ben Nicholson kiállításáig. Hogyan nézett volna ki ön szerint Cezanne nélkül az „érett modernitás”?

Cezanne nélkül valószínűleg ki sem alakulhatott volna. A világ helyzetét egy-két évtizeddel Cezanne halála (1906) után súlyos gazdasági és társa-

dalmi krízisek jellemezték Európában és világszerte. Az első világháború méltán kapta utólagos elnevezését, hiszen azelőtt sosem volt ekkora, világméretű háború. Óriási pusztítást hozott, ami pedig az újjáépítés igényét teremtette meg. Ekkor zajlott az orosz forradalom is; a korszak vége felé, a húszas évek végén pedig beütött a nagy gazdasági világválság. Ezek az események viszonylag szűk időintervallumon belül történtek, ami szerintem lendületet adott a művészeknek, hogy sokkal kísérletezőbbek legyenek és a kulturális forradalmak mindenféle fajtájához csatlakozzanak. És ott volt Cezanne, akit főként francia és német kritikusok és művészek emeltek piederesztálra. Gauguinnek komoly szerepe volt Cezanne tekintélyének növelésében, ahogy Maurice Denis-nek és a német kritikusnak, Meier-Graefének is: ezek az emberek totálisan ráhangolódtak Cezanne-ra és csodálatos dolgokat láttak meg benne. Ekkor lett Cezanne a későbbi generációk hőse. Holdudvarát olyan hasonszórú művészek képezték, mint Renoir, Monet és Pissarro, de ő volt a naturalizmuson túlmutató lehetőségek legjellemzőbb képviselője, bár véleményem szerint

Richard Shiff a kiállítás sajtómegnyitójának napján Budapesten, fotó: © Harasztos Áron / HUNGART © 2021



Részlet a Szépművészeti Múzeum Cezanne-től Malevicsig. Árkádiától az absztrakcióig című kiállításából, fotó: © Szépművészeti Múzeum 2021



„...talán sosem váltottam szót élő művésszel úgy, hogy Cezanne neve ne merült volna fel viszonylag hamar”

ő valószínűleg naturalista művészként tekintett magára. Az általa kifejlesztett technika – vagyis hogy közvetlen szemlélőként figyelte meg saját érzeit és érzéseit festés közben – nyitotta meg azokat az utakat, amelyeket Geskó Judit árkádiaiként, illetve absztraktként azonosított. Az árkádiai valamelyest konzervatívabb, az absztrakt forradalmbibb, de esztétikailag mindkettő újító és forradalmi. Cezanne az újító művészet egész akkori palettájának vált lehetséges forrásává egy olyan korban, amikor a kulturális világ megújulásért kiáltott. Ugyanakkor történt meg ez az áttörés az irodalomban és a zenében is: a huszadi századi zene majdnem teljes egészében absztrakt.

Említette, hogy ezek a művészek forradalmi művészek voltak, Cezanne-nal kapcsolatban pedig korábban azt írta, hogy a tiszta festészetben a tisztaság mint a társadalmi harmóniát idéző kulturális érték jelenik meg. Ez Paul Signac 1902-es előadásának egy gyakran idézett mondatát juttatja eszembe, mely szerint „az igazságosság a szociológiában ugyanaz, mint a harmónia a művészetben.”¹ Gondolja, hogy a Cezanne iránt elkötelezett huszadi századi művészek némelyike nem pusztán önmagáért való művészetként tekintett munkásságára, hanem társadalmi vonatkozásokat is tulajdonított neki?

Igen, és Cezanne-ra jellemző sajátosság, hogy ezek a társadalmi vonatkozások egyaránt lehettek jobb- és baloldaliak. Signac meglehetősen baloldalinak számított kora politikai környezetében, de a társadalmi harmóniával kapcsolatos elképzelései meglehetősen jobboldalinak is tekinthetők, rasszista felhangokkal. Kétélű dolog ez. Mert hogyan érhető el a harmónia? Ha mindenkít egyformává gyúrunk, akkor minden harmonikus lesz, de akkor ebből kihagyjuk az így vagy úgy furcsa embereket. Vagy: a harmónia a befogadás gondolatát is jelentheti.



Paul Cezanne: Recto: Önarckép, 1880 körül, ceruza, papír, 300 × 250 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapest, © Szépművészeti Múzeum 2021

Elmondható, hogy társadalmi kérdésekben Cezanne konzervatív volt.

Igen, társadalmi kérdésekben meglehetősen konzervatív volt. Idős korában még inkább. A feljegyzések szerint nagyon konzervatívan állt a nőkhöz, a technológiához, a földhöz – a családjának birtoka volt, amelyen lényegében paraszti osztályhoz tartozó emberek dolgoztak, és ő minden bizonnyal úgy vélte, hogy a parasztok parasztok, és mindig is parasztnak kell maradniuk. De amilyen konseratív volt társadalmilag, esztétikailag annál merészebb.

Cezanne művészetekre gyakorolt hatása jócskán meghaladja a festészet körét. Kitérne az egyéb művészeti ágakkal, más műfajokkal összekapcsolható vonatkozásaira is?

Úgy vélem, a tisztaság eszméje megoszlik a művészeti ágak között. Tanulmányomat, részben e kiállítás tematikája miatt, Kandinszkij *Klänge* (*Csengekések*) című könyvére történő utalással zártam.² A kötet prózaverseket tartalmaz, melyek lényege a szavak hangzásában és bizonyos mértékig a külalakjukban (vagyis a szavak hosszában) rejlik, ezekhez pedig saját grafikáit



Paul Cézanne: *Három fürdőző nő*, részlet, 1879–1882, olaj, vászon, 67 × 70 cm, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, Párizs, forrás: Wikimedia Commons

párosítja. Kandinszkij ugyanúgy gondolkodott Cézanne stílusának jelentőségéről, mint a zenéről és a nyelvről, azaz, hogy a legerősebb érzelmi tartalom a médium legtisztább alkalmazásából fakad. A médium legtisztább alkalmazása pedig inkább érzéki, mintsem konceptuális, azaz fogalmi. A szó hangzása felülírja a szó referenciális jelentését. Ugyanez érvényes a zenei kompozícióra: példának okáért a zene egy táncelőadásban ugyanúgy képes elmesélni egy történetet, mint egy opera formájában. A történet által keltett érzés sokkal inkább függ a hangzattól, mint a tényleges történetétől. Az operák története gyakran bárgyú, viszont a zene és a jelmezek, a színek és a fények – ezek teremtik meg az érzéseket.

Az az egyik kedvenc falam a kiállításon, amelyiken egy Mont Sainte-Victoire (Cézanne több tucat képet festett a hegyről – a szerk.) két Paul Klee-festmény mellett függ. Mit vett át Klee Cézanne-től? Klee „sichtbar machen”-je³ rokonítható Cézanne „réalisation”-jával?

Valószínűleg igen. A „réalisation” azonban nem olyan egyszerű, mert lehetséges, hogy maga Cézanne talált egy szót, ami az ő értelmezésében saját tevékenységének jellemzésére szolgált. Sokféleképpen értelmezhető ugyanis ez a szó: a Cézanne művészetéről szóló szakirodalomban olyan irányba hajlik, amerre az adott szerző szeretné, de van valami hasonló kép-lékenység Cézanne művészetében is. Nemcsak abban, ahogy ő maga fogalmazott a művészetével kapcsolatban, hiszen a megnyilatkozásaiban sok a kétértelműség, de abban is, amit alkotott. Ezért tudott Picasso, Braque és néhány további művész még nyilvánvalóbban, Cézanne ábrázoló festményeinek alakjaiból geometrikus struktúrákat származtatni. Ahogy mások is. Kandinszkij például a Kandinszkij-féle figurákat alkotta meg ezek alapján. Kandinszkij korai kváziabsztrakciói gyakran „ló lovassal” jellegű képek, amelyek egyetlen lépésre vannak Cézanne fürdőző nőjétől, akinek az alakja szinte alig megkülönböztethető a mellette álló fától, mert mindkettő annyira absztraktnak van megfestve.

Innen veszi saját ábrázoló stílusát Kandinszkij, és talán néhány más további előképtől is, azonban továbblép, és teljesen elhagyja az alakokat, mígnem a pusztá színek és formák válnak képei egyedüli kifejezőeszközévé. Tehát egy-egy művész átvehette Cézanne-től az absztrakciónak ezt a módját, de ugyanúgy eltanulhatta tőle a figuratív ábrázolást is.

Geskó Judit Baxandall⁴ nyomán azt javasolja, hogy felejtjük el a hatás szót, mert az egyirányú viszonyt feltételez, mintha az idősebb művész rátestálna valamit az ifjabbakra.

Igen, mert a *hatással* mintha azt feltételeznénk, hogy az ifjabb művész átvesz valamit a mesterétől. Gauguin úgy fogalmazott, hogy „ezt vagy azt Cézanne-től tanultam” – Cézanne ismerte Gauguinnek ezt a kijelentését és tagadta. Cézanne nem akarta Gauguint befolyásolni, viszont Gauguin tényleg átvett egyes dolgokat Cézanne-től.

Van egy személyes élményben gyökerező kérdésem. Gyerekkoromban gyakran látogattunk el az Indianapolis Museum of Artba, ahol az egyik festmény előtt minden alkalommal tanácstalanul álltam. Gauguin *Tájkép Arles közelében* című képe volt 1888-ból, melynek egyes részei számomra Gauguin keze nyomát viselték, míg mások Cézanne-ra emlékeztettek. A *Női portré Cézanne képpel a háttérben* című 1890-es festmény kapcsán ön „a kép Gauguin-re eső részéről” ír, illetve arról, ahogyan Gauguin nem alkalmazza Cézanne eltérő faktúráját, miközben Cézanne-ra jellemző színárnyalatokkal, az ő komplex fehérjeivel operál. Sőt egyenesen azt veti fel, hogy a csendélet – a kép a képben – keretére helyezett szignóval Gauguin tulajdonképpen kisajátítja Cézanne műalkotását. Ami számomra ebben különösen érdekes, az az, hogy Cézanne stílusának be kellett szivárognia

a festmény Gauguin-re eső részébe is, máskülönben a kép egésze nehezen lenne értelmezhető.

Igen, ez kiváló megfigyelés. Mi mást tehetett volna Gauguin? Ha Cézanne-t használta a háttérben, és ha elég hű akart maradni a Cézanne-festményhez, akkor ahhoz, hogy koherens képet alkosson, a kép fennmaradó részét is legalább valamelyest Cézanne-hoz kellett idomítania. Ha egy mai művész hasonlót festene, nem foglalkozna ezzel. A Cézanne olyan lenne, mint egy Cézanne, a fennmaradó rész pedig teljesen más, de a 19. században ez nagyon furcsa lett volna. Viszont amikor nemrég Chicagóban újra láttam a *Női portré Cézanne képpel a háttérben* című képet, meghökkenve konstatáltam, hogy határozott különbség fedezhető fel a két rész között. A kép Gauguin-féle része úgy nézett ki, mint egy Gauguin, de a Cézanne-rész is egy Gauguin-képre emlékeztetett, csak talán kicsit

cezanne-osabbnak tűnt, mint a többi. Mivel a festmény, ami elé leültetett egy nőt, Gauguin tulajdonában volt, talán az egész jelenetet közvetlenül látvány után festette le. A nő alakja szintén elég Cézanne-szerű, de nem egy Madame Cézanne, nem egy Cézanne-motívum átvétele. Végső soron az egész kép egy Gauguin. A szignó vicces, mondhatjuk, hogy azért ott írta alá, hogy egyértelművé tegye, ő rendelkezik efelett a Cézanne felett, de Gauguin eleve meglehetősen kreatív volt, ami az aláírása elhelyezését illeti. Az appropriáció, a kisajátítás a helyes kifejezés. Gauguin kisajátította, el tulajdonította Cézanne-t, aki mérges volt rá, ezért mondta, hogy Gauguin lopott tőle.

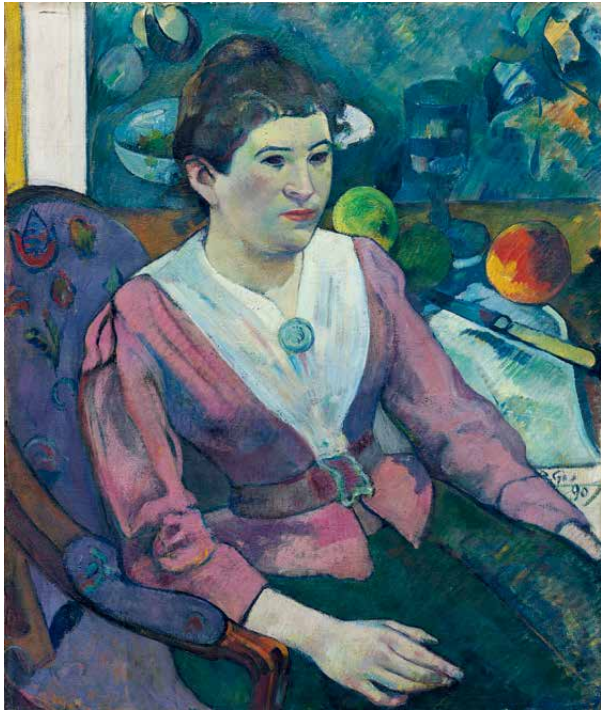
Ben Nicholson is kisajátított?

Mind kisajátították Cézanne-t. Picasso állítása, hogy Cézanne az apánk, nem jelent mást, mint hogy mind loptunk

tőle. Cézanne minden bizonnyal legszívesebben kitagadta volna az összes ilyen gyereket. Van erről egy vicces anekdota. Gauguin Vollard-nak írott levelében panaszkodik, hogy Vollard nem ad el elég festményt tőle, és tudja ám, hogy az ifjabb művészeket jobban veszik. Gauguin valószínűleg Émile Bernard-ra gondolt. Azt írta, szerinte azért veszik őket jobban, mert tőle tanultak, és a következő kérdést tette fel: „*Mit kell tennem, hogy több művet adjak el? Másoljam az engem másolókat?*” Gauguin 1890-ben valószínűleg ismertebb volt a nagy nyilvánosság előtt, mint Cézanne, aki pedig saját művészete utánzójának tartotta őt. Más szóval ez éppen ugyanolyan helyzet, mint ami Gauguin és Bernard között állt fenn, azzal a különbséggel, hogy Cézanne-nak nem sok fogalma volt a művészeti piacról. Ha lett volna, így szólt volna: „*Mit kell tennem? Utánozzam az engem utánzó Gauguint?*”

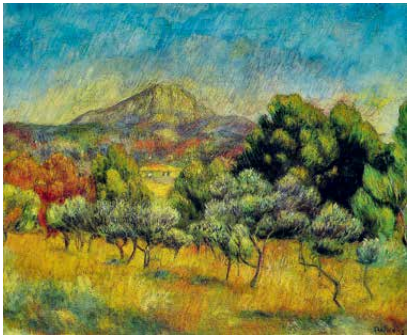


Paul Gauguin: *Tájkép Arles közelében*, 1888, olaj, vászon, 91,5 × 72,5 cm, forrás: Wikimedia Commons



Paul Gauguin: *Női portré Cézanne képpel a háttérben*, 1890, olaj, vászon, 65 × 55 cm, Art Institute of Chicago, Chicago, forrás: Wikimedia commons

„...talán sosem váltottam szót élő művésszel úgy, hogy Cezanne neve ne merült volna fel viszonylag hamar”



Pierre-Auguste Renoir: *A Montagne Sainte-Victoire*, 1888–1889 körül, olaj, vászon, 53 × 64 cm, Yale University Art Gallery, New Haven, forrás: Wikimedia Commons



Paul Cezanne: *A Montagne Sainte-Victoire* látképe *Les Lauves*-ből, 1904–1906, olaj, vászon, 59,9 × 72,2 cm, Kunstmuseum Basel, Bazel, fotó: © Martin P. Bühler / Kunstmuseum Basel

Rendkívül érdekesnek találom azt az okfejtését, miszerint Cezanne ecsetvonásai úgy viszonyulnak a folyamatosabb vonalú ecsetkezeléshez, mint a digitális effektus az analóghoz. Ki-fejtené kicsit részletesebben ezt a párhuzamot?

Azért használom a digitális szót, mert jó ideje foglalkoztat, hogy van-e olyan analóg dolog, amelynek létezése szembeállítható a digitális valósággal. Más szóval, az atom- vagyis részecskefizikában (ugyanis egy fizikus részecskékről beszél és nem atomokról) a részecskék különálló egységek. Amikor számolunk, az digitális. Bárminek a megoldása azon alapul, hogy valamit egységekre vagy elemekre bontunk. A megértésünk egésze digitális. Bármely festmény digitális, ha ecsettel készül, hacsak nem egyetlen henger- vagy ecsetvonás az egész – talán csak ekkor nevezhetjük analóg festménynek. Ám amint hozzáadjuk a második ecsetvonást, máris digitálissá válik,

hiszen a két ecsetvonás különálló. Két eltérő időpontban jött létre két eltérő mozdulat révén. A számítógépek hatékonyabbak, mint a mi érzékeink, amelyek számára analógnak tűnhet valami, amit a gépek nagyon rövid idő alatt dolgoznak fel és bontanak részekre, nagyszámú igen/nem, +/- egységre. Folyamatosan gondolkodunk, és ez analógnak hat, de egy neurológus kutató számára ez is digitális, mert elektromos impulzusokon és külső neuronokon alapul. Hol található tehát az analóg? Talán az időben? Leszámítva, hogy az idő tapasztalata sem feltétlenül analóg. Ami számomra Cezanne-ban olyan lenyűgöző, az nem más – tekintetbe véve mindazt, ami utána lezajlott –, mint hogy egyre fontosabbá válik a világ digitális módon történő felfogása. Cezanne két-séghívül digitális képeket festett, és még csak meg sem kísérli elfedni ezt. Tudjuk, hogy ezeket a festményeket apránként, megszakításokkal, hosszabb idő során készítette.

Cezanne ezeket a kinetikus ecsetvonásokat használja a tömegek – tárgyak, emberek – térben történő értelmezésére. Hasonlóan nem statikus az a tér sem, amelyben a kinetikus vonalakkal életre keltett alanyait elhelyezi?

Azt hiszem, és azért is olyan csálé a perspektíva. Nem szisztematikus.

De nem áll ez közelebb ahhoz, amit látunk, mint amit egy fénykép mutat?

Dehogynem. Gondolom, tervezhetünk volna olyan fényképezőgépet is, ami a szemünkkel észlelt látványhoz közelebb álló képeket készít, de olyat terveztünk, ami ahhoz áll közelebb, amit az emberek festenek, és nem amit látnak. Paul Smith, akinek a tanulmánya szintén olvasható a katalógusban, progresszíven és bátran ír a Cezanne-nal kapcsolatos neurológiai aspektusokról és azokról a vizuális adottságokról, amikkel rendelkeznie

„...talán sosem váltottam szót élő művésszel úgy, hogy Cezanne neve ne merült volna fel viszonylag hamar”

kell az embernek, hogy így fessen.⁵ Azt hiszem, Paul Smith azt kívánja megállapítani, hogy Cezanne nagyon közel került a természetes látáshoz, szemben az afféle idealizált látásmódokkal, amelyeknek a fénykép a leg-szélsőségesebb válfaja.

A Mont Sainte-Victoire méretei Cezanne ábrázolásában jelentősen eltérnek a Renoir művén látottól.

A hegy a légköri viszonyoktól és a napszaktól függően is látszódhat kisebbnek vagy nagyobbak. Én évekkal ezelőtt észrevettem ezt, és Paul Smith tőlem függetlenül ugyancsak megfigyelte: csinált egy sor fényképet is, amelyek szemléltették, hogy bizonyos viszonyok, mint a levegő páratartalma vagy a nap beesési szöge, befolyásolják, hogy milyennek látjuk a hegyet. Ha mindenáron mellett szeretnénk érvelni, hogy Cezanne azt festette, amit látott, elképzelhető, hogy akkor látta a hegyet, amikor az nagynak tűnt.

Cezanne hatása gyorsan elterjedt világszerte. Ön egy helyütt André Suarèsre hivatkozik, aki 1939-ben azt mondta, hogy „Az elmúlt négy évtizedben az összes ország összes modern festménye, jók és rosszak egyaránt, Cézanne-ból eredtek és Cézanne-hoz viszonyultak.”⁶ 2021-ben ön mely Cezanne-appropriációkat tartja a legmeglepőbbnek? Látott valamit az elmúlt években, ami nagymértékben Cezanne adósa?

Annyit bizton állíthatok, hogy talán sosem váltottam szót élő művésszel úgy, hogy Cezanne neve ne merült volna fel viszonylag hamar. Amikor megkérdezek egy művészt, mi foglalkoztatta a művészeti képzése idején, gyakran feleli, függetlenül attól, hogy most mit csinál, hogy olvasott egy könyvet Cezanne-ról, vagy látott pár Cezanne-t a Metropolitan Museumban, és azóta sem tudja kivenni őket a fejéből. Számtalanszor hallottam már ezt. De Kooning azt állította, hogy Cezanne-tól tanulta a legtöbbet. Pár generációval későbből a nemrég elhunyt Chuck Close, akivel sokat beszélgettem, azt mondta, hogy mindent Cezanne-tól tanult – ami korántsem olyan magától értetődő. Ugyanabból a generációból Brice Marden egy másik példa. Az elmúlt években sokat beszélgettem Jack Whitten afrikai–amerikai művésszel, ő is említette Cezanne-t. Egyszerűen úgy tűnik, mindenütt jelen van, és ennek egyik oka, hogy jelentős mértékű pedagógiai tevékenység kapcsolódik hozzá. Amikor jómagam műtermi kurzusokra jártam az egyetemen és absztrakt művészetet csináltam, mert a tanárim absztrakt művészek voltak és engem az érdekelt, ők is azt mondták, hogy nézegesek Cezanne-t.

Mikor kezdett Cezanne-t nézni?

Már az egyetem előtt ismertem Cezanne-t, de azokban az években kezdett el jobban érdekelni a tanárim hatására, akik úgy gondolták, hogy Cezanne-t mindenkinek ismernie kell. Művészettörténész hallgatóként jobban izgatott a 20. századi művészet, de a kar nem vette jó néven, ha a diákok 20. századi művészettel foglalkoznak, ezért kicsit visszább mentem az időben, és így jutottam el Cezanne-hoz.

Mindnyájan rendkívül hálások vagyunk, hogy így történt.



Paul Klee: *Az Ígéret földje*, 1932, olaj, karton, 48,5 × 34,5 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main, fotó: © Städel Museum – U. Edelmann – ARTOTHEK

1 *Justice en sociologie, harmonie en art: même chose* (fr) – Signac gondolatát, miszerint a művészet egyik feladata a közjót szolgálni, a Salon des Indépendants alapítói fő elvként vallották. 2 Richard Shiff: Az érzékelés absztrakciói. In: *Cezanne-től Malevicsig. Árkádiától az absztrakcióig*. Kiállítási katalógus. Szerk. Geskó Judit. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2021, 29–43. o. 3 Utalás Paul Klee ars poeticájára: „a művészet nem a láthatót adja vissza, hanem láthatóvá tesz”, c3.hu/~tillmann/forditasok/Klee/Alkot.html 4 Michael Baxandall (1933–2008) brit művészettörténész, többek között a Berkeley Egyetem professzora, a Victoria & Albert Museum kurátora. 5 Paul Smith: Cezanne és a nem konstruktív vonalak. In: *Cezanne-től Malevicsig. Árkádiától az absztrakcióig*. Kiállítási katalógus. Szerk. Geskó Judit. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2021, 43–57. o. 6 Shiff 2021, 36. o.



Georgia ablakai

Szilágyi Róza Tekla

Georgia O'Keeffe, Centre Pompidou,
Párizs, 2021. december 6-ig

Georgia O'Keeffe: *East River from the Shelton Hotel*, 1928, olaj, vászon, 30,5 × 81,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Alfred Stieglitz Collection, New York, fotó: © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image of the MMA, © The Metropolitan Museum of Art, New York / HUNGART © 2021

*"I wish you could see
what I see out my window.
(Bárcsak látnád, amit én látok
az ablakomon át.)"*

...írja levelében Georgia O'Keeffe Arthur Dove-nak 1942-ben. Annak az Arthur Dove-nak, aki absztrahált tájképeivel a korai amerikai modernizmus egyik meghatározó alakja, és akinek a tájban rejlő ritmus iránti érdeklődése nagy hatással volt O'Keeffe művészetére is. A wisconsini születésű Georgia először 1913-ban, a későbbi férje, Alfred Stieglitz által alapított 291 Galleryben találkozott az akkor már ismert és befutott amerikai

modernista tájképfestő, Dove munkáival. Ugyanott, ahol a legtöbb korabeli érdeklődő ismerkedhetett az európai modern művészettel – hiszen a kortárs amerikai alkotók bemutatása mellett a fotográfus-galerista, azaz Stieglitz volt az, aki az Egyesült Államokban először rendezett kiállítást Rodin, Matisse, Picabia vagy Cézanne munkáiból. Szintén Stieglitz volt az, aki galériája mellé magazint is indított *Camera Work* néven – az 1887-ben született O'Keeffe itt olvashatta Kandinszkij *Über das Geistige in der Kunst* (A szellemiség a művészetben) című 1911-es szövegének angolra fordított részleteit; a szövegben is emlegetett szimbolizmus, valamint a szellem és ter-

mészet iránti romantikus érdeklődés nagy hatást gyakorolt rá. O'Keeffe munkáit először Stieglitz mutatta be a 291 Galleryben; ami után a galéria rendszeres kiállítójává vált, szoros munka- és baráti kapcsolatként induló viszonyuk pedig idővel romantikussá formálódott, 1924-ben házasságot is kötöttek. Stieglitz a barátság és szerelem mellett komolyan dolgozott Georgia O'Keeffe láthatóságán, elismertetésén, és sokat tett sikereiért. Tehetségének és pártolónak köszönhetően ő lett az első női művész, akinek művét 1929-ben kiállították a Museum of Modern Artban, ugyanitt pedig ő az első, aki 1946-ban önálló kiállítást is kapott.



Alfred Stieglitz: Az autójának támaszkodó Georgia O'Keeffe, 1935, forrás: Wikimedia Commons



Maria Chabot: Georgia O'Keeffe, reggeli, *The Black Place*, 1944 © Georgia O'Keeffe Museum / HUNGART © 2021

A festő képeire gondolva legtöbbszörnek a vászon terét teljesen kitöltő, hatalmas virágképei jutnak eszünkbe. O'Keeffe 1919-ben kezdett virágokat festeni, azonban csak 1925 körül döntött úgy, hogy szuperközelről nézőpontból és óriási méretben ábrázolja őket. A korabeli fotográfiák jellemző technikai megoldása, a nagyítás mellett – amelynek Paul Strand fényképei is jellegzetes példái – az őt körülvevő, folyamatosan fejlődő és magasodó város, New York és épületei voltak rá hatással. Úgy érezte, ahhoz, hogy virágai megkapják a nekik járó figyelmet, olyan nagyká és dominánsakká kell válniuk, mint a kiállítótereket körbevevő felhőkarcolók.

O'Keeffe 1919-ben költözött New Yorkba, ahol a későbbi festményen is megörökített, kanyonokként magasodó házak gyűrűjében álló Shelton Hotel (*The Shelton with Sunspots, N.Y. [A napfénypettyes Shelton, N. Y.]*, 1926) soka-dik emeletén éltek – itt kezdődött el ablakon kitekintő képeinek sorozata

is. Az ablak, mint képszerző erő több motívumon keresztül szinte egész életművén végigvonul – kezdve a hotel ablakából festett 1928-as *East River from the Shelton Hotel* (Az *East River a Shelton Hotelből*) című nagyvárosi látképpel.

O'Keeffe 1929-ben járt először Új-Mexikóban az autodidakta festő, Rebecca Strand és férje, a már említett híres fotográfus, Paul Strand társaságában. Amellett, hogy az új és eddig szinte ismeretlen táj teljesen lenyűgözte, ezen az utazáson tanult meg vezetni is, valamint ekkor vásárolta meg első autóját, egy példányt a későbbi kultikussá vált Ford A-modellből, amit utána egészen addig használt, amíg annak kerekei le nem potyogtak. Stieglitz egyik leghíresebb O'Keeffe-et ábrázoló fotója is az út után készült New Yorkban. A képen Georgia játékosan, de büszke tekintettel, a rá jellemző letisztultsággal, fehér blúzban, hátrakötött hajjal könyököl fel autója hátsó szélvédőjére. Mégis miért érdekes egy festő autója?

O'Keeffe első új-mexikói látogatását követően szinte minden évben visszajárt, és egyre több időt töltött az őt és festészetét inspiráló környéken, ahol akár egész napokat kirándult autójával. Reggel hétkor volán mögé ült, hogy az első neki tetsző helyen megálljon, hátsó ülésétől megfosztott Fordjában megfordítsa a vezetői ülést, és a letekert ablakú autóban ülve, a hátsó szélvédőn kinézve fessen – védve a sivatagi rovaroktól és az erős napfénytől. Elmondása szerint ekkoriban szinte egyetlen bosszúsága a délutáni melegben az autóba bejutni igyekvő méhek miatt kényszerűen feltekert ablak volt.

A festő 1940-ben vette meg első új-mexikói otthonát. A Ghost Ranch névre hallgató épületből kinézve pedig a szemben álló, későbbi hamvainak is örök otthont adó Pedernal Mountaint látta, amit többször meg is festett (*My Front Yard, Summer [Az előkertem, nyár]*, 1941). Néhány évvel később, 1945-ben Abiquiúban vásárolta meg második otthonát, így 1949 után

a Ghost Ranch már csak nyári lakként funkcionált. Az abiquiúi ház nappalijának és hálószobájának hatalmas ablakai sok-sok évre nyújtottak inspirációt. A nappaliból a Chama folyó völgye látszott, a hálószoba sarokablakából látható emelkedő hegy és a felé kanyargó út pedig sok O'Keeffe-képen visszaköszön – például az 1950–60-as évek letisztultabb stílusában készült, havas utat ábrázoló festményen (*Winter Road I [Téli út I.]*, 1962).

O'Keeffe élete során többször is találkozott a kérdéssel: „miért ilyen nagyok a virágaid?” Maga értetlenül állt azelőtt, hogy miért nem a képein látható folyók méretéről – vagy bármi másról – érdeklődnek kritikusai. Azokról a folyókról, amelyeket az ötvenes évektől egyre elérhetőbb repülőutakon maga is madártávlatból láthatott – a kitekintés a repülő ablakain pedig újabb,



Georgia O'Keeffe: *Sky Above Clouds – Yellow Horizon and Clouds*, 1976–1977, olaj, vászon, 121,9 × 213,4 cm, Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe, © Georgia O'Keeffe Museum / Adagp, Paris, 2021 / HUNGART © 2021

szinte teljesen absztrakt képeket szült (*Sky Above Clouds – Yellow Horizon and Clouds* [A felhők feletti ég – sárga

horizont és felhők], 1976–1977) a látását ekkoriban már fokozatosan elvesztő festő életművében.



Térbe kilépő vonalak. Molnár Zsolt művészetéről

Márkus Eszter

Molnár Zsolt: *Agro-Wave*, 2018, c-print, maszkolás, papír,
szinterezett alumínium, 185 × 255,5 × 130 cm,
fotó: © Zana Krisztián / HUNGART © 2021



Tény, hogy az ember és a természet (változzon akárhogyan is ez utóbbi fogalom definíciója) kapcsolata a nyugati gondolkodásnak, a filozófiának, a művészetnek a kezdetektől kitüntetett, kifogyhatatlan témája. A klímaválság fenyegetésének árnyékában azonban korunk globális kapitalista berendezkedésének viszonya a természeti környezethez megkerülhetetlen politikai és társadalmi, sőt morális problémává vált. Ez természetesen azzal jár, hogy a kortárs művészetnek – a tematikus kurátori kiállítások világában, a társadalmi témákra *kötelezően érzékeny, progresszív* képzőművészetnek – is meg kell találnia a megfelelő pozíciókat, hogy kivehesse részét a témáról folytatott diskurzusban. A kérdések, hogy melyek ezek a releváns pozíciók, milyenek kell lennie a legitim művészeti hozzájárulásnak, az utóbbi években nemzetközi szinten mindennapos polémia tárgyát képezik, és ez valószínűleg még egy jó darabig így is marad. Itthon azonban mintha az egyébként is csak ritkán meg-megszólaló kritika részéről a kelleténél nagyobb csend övezné ezt a területet. Ezt a csendet én sem fogom megtörni, ugyanis egy egészen más típusú feladatra kaptam felkérést: egy olyan képzőművész, Molnár Zsolt portréjának megrajzolására, aki a maga egészen sajátos módján a kultúra-termesztet viszonyt dolgozza fel munkáin újra és újra, de akinek művészete alapvetően különbözik az ökológiai kérdésekkel foglalkozó, társadalomtudományos elméleteket fókuszba állító, sokszor azokat illusztráló kritikai megközelítésektől. Amit mégis mondani szeretnék, az csupán annyi, hogy Molnár (sokszor túlságosan leegyszerűsített, de annál határozottabb) tartózkodása a statementektől és az, ahogyan az alapvető vizuális eszközöket már-már klasszikusként jellemezhetően használja, a fentieknél egyszerre kevesebbet és többet is mond a témáról, és ez számomra figyelemre méltóvá és érdekessé teszi arra, hogy mégis e narratíván belül kapjon helyet.

Molnár Zsolt egyetemi éve óta, immár közel tíz éve szisztematikusan, konzekvensen, résztmáról résztemára haladva foglalkozik ember és természet kapcsolatával. Érdeklődése saját bevalása szerint személyes indíttatásból fakad, ennek megfelelően egészen specifikus: a mezőgazdaság világával foglalkozik. Ahogy több interjúban is mesél róla, egy kis, nyugat-magyarországi faluban nőtt fel, ahol a mezőgazdasági munka – az állattenyésztés és a növénytermesztés – jelenti a mindennapi élet háttérét, sőt alapjait.¹ Talán ez az egész gyermekkorát elementárisan meghatározó környezet az oka, hogy nem a kritikai művészet távolságtartásával, nem a szöveg, az elmélet vagy a politikum felől közelíti meg témáját, hanem mintha művészi világlátását mélyebben és közvetlenebbül határozná meg ember és az úgynevezett természet sok szempontból ambivalens kapcsolata. A ma divatos, sematikus narratíva szerint az elmúlt évszázadokban az emberi kultúra és természet egymással szemben álló, elkülönült világokként jelentek meg, de a posztantropocentrikus diskurzusokban most e két világ *végre* újra párbeszédbe lép egymással, határaik megint átléphetővé válnak. Molnár művészként nem tematizálja nyíltan ezeket az elméleteket, a maga egészen sajátos vizuális univerzumával azonban mégis ezt a kortárs felfogást képviseli: természet és technológia szétválaszthatatlanul összefonódott világát a maga kettősségében, sokszor ellentmondásosságában is egységként – elmentétek, feszültségek egységeként – formálja újra. Műveiben az élőlények, természeti folyamatok, helyzetek, illetve az ember alkotta technikai eszközök, a természetbe való emberi beavatkozás az absztrakcióban rejlő kifejezési lehetőségek kiaknázásával kerülnek közös narratívába. A Magyar Képzőművészeti Egyetem képgrafika szakának médiumspecifikus, bizonyos szempontból már-már anakronisztikusan hagyományos kép-

zéséről időnként kikerülnek olyan fiatal képzőművészek, akik az egyetemről hozott alapokat a maguk számára elégtelennek tartják, és hosszabb-rövidebb kísérletező, útkereső időszak után a tradicionális képgrafika műfajait kritika alá vonva, attól a legkülönbözőbb területek felé távolodnak el és találnak rá egy számukra megfelelőbb, legtöbb esetben egészen sajátos kifejezésmódra. Molnár Zsolt is közéjük tartozik: az általa megtalált *forma* a két- és háromdimenziós képkalkotásnak valamiféle egészen különleges, egyedi, mással össze nem téveszthető hibridje, aminek kifejező- és jelentéskalkotó ereje intuitív látásmódjában, formaérzékenységében rejlik. Ahogy Molnár már több alkalommal elmondta, az egyetemen elsajátított médiumok, sokszorosító grafikai eljárások lassúsága, pontatlansága és kiszámíthatatlansága, a folyamatokba alapvetően belekódolt bizonytalanság frusztrációt jelentettek számra. Művészeti tevékenységének középpontjába így az került, hogy ezek a technikák transzponálhatók-e más médiumokba. Akár azt is mondhatjuk, hogy esetében – részben – a médium sajátossága-ira kérdező konceptualitásról van szó. Ennek a háttérben munkálkodó konceptualitásnak akár ellent is mondhatna, hogy Molnár célja mindeközben az, hogy a látványt minél több lehetséges *variációban* dekonstruálja, majd alkossa újra. Munkái mindig az előző, kiérlelt gondolatra és a hozzá szorosan, egyfajta élő, belső logika alapján kapcsolódó formai problémára támaszkodva, abból kiindulva fejlődnek, és éppen a konceptuális, formai és tematikus szálaik organikus együttállásából születnek. Bizonyos sokszorosító grafikai eljárások során a rétegek egymás után kerülnek fel a hordozóra. Ha megpróbálom megfogni, mi az, ami a grafikusai múltból adódóan meghatározhatja Molnár Zsolt munkáit, akkor éppen ez a fajta rétegzettség. Diploma utáni első munkái még síkban, de egyre



Részlet a *Végre tanulhatunk valamit* című kiállításból Molnár Zsolt munkáival, bal oldalon: *Agrokémia*, 2020, giclée print, maszkolás, kollázs, 29,7 × 42 cm, jobb oldalon: *Kísérlet*, 2020, giclée print, maszkolás, kollázs, 70 × 50 cm, fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021

több papírrétegből felépülő papírkollázsok voltak. Az aprólékos, már-már gépiesen pontos kivágások egymásra helyezésével a sokszorosító grafikai-val ellentétes minőségű, egyedi, nem sokszorosítható képeket hozott létre (*Vadászfóhász*, 2012; *Számokba fojtva*, 2014; *Alaktan*, 2014). A még pontosan felismerhető, figuratív ábrázolásoknál (a vadászathoz vagy éppen az állattenyésztéshez kötődő eszközök, kisebb-nagyobb építmények és szerkezetek) még könnyen érthető szimbólumokkal (lövészcéltábla, triptichonforma mint szakrális metafora, trófea stb.) dolgozott. Ezeken a munkákon azonban már tisztán láthatóvá vált a naturalisztikus ábrázolásmódot egyre inkább felülíró, éles kontúrokat és tiszta felületeket használó geometrizáló absztraháló-dási folyamat.

Molnár hamar felismerte, hogy a legnagyobb megkötést számára a két dimenzióban, síkban való gondolkodás jelenti. Így aztán következő műcsoportjának darabjai (*Mobil struktúrák*, 2015–2016) már ki is léptek a valós térbe: a képeket fából készült szerkezetek tartották, vették körül. Ezek az egyszerű vonalvezetésű tartószerkezetek a kollázsokon megjelenő tárgyak képének térbe transzponált, sokszor radikálisan leegyszerűsített absztrakciói, a művek integráns részei. A papírmunkákon megjelenített gépek vizuális tulajdonságaiból indulnak ki, ennél közvetlenebbül azonban már nem utalnak a funkcióra. Molnár sosem hagyta maga mögött a kétdimenziós kollázsok készítését, legújabb munkái kiindulópontját is sok esetben ezek jelentik. A *Mobil*

struktúrák után azonban a kollázsok egyre összetettebb térbeli fa-, illetve fémstruktúrákkal kiegészülve növekedtek lépésről lépésre, és váltak egyre komplexebb installációkká. A következő műcsoport a *Ketrecinstallációk* címet kapta: az emberi léptéket bőven meghaladó szerkezetek, a szőlőtőkék melletti betonpóznákat *imitáló* alumíniumkonstrukciók high-tech permezőgépeket megjelenítő kollázsokat ölelnek körbe és zárnak „börtönbe”, a permezés mezőgazdaságban betöltött funkciójának metaforáiként. Ezeknél a szerkezeteknél érhető tetten a másik „grafikai minőség”, ami a mai napig alapvetően meghatározza szinte minden munkáját, ez pedig a vonalosság. Egy 2019-es interjúban Molnár a fából épített szerkezeit térbe kilépő vonalstruktúráknak nevezte.²



Molnár Zsolt: Növényi stressztérkép, 2018, vas, szinterezett vas, 379,2 × 241,8 × 59,1 cm, fotó: © Zana Krisztián / HUNGART © 2021

És valóban, ezek a térbeli vonalrendszerek, amelyek a mai napig munkáinak egyik komponensét adják, legalább annyira táplálkoznak a grafikus látásmódból, mint a klasszikus értelemben vett szobrászati problémákból. Másik alapvető tulajdonságuk az, hogy nem ábrázolnak. Ehelyett tudatosan hívnak elő olyan asszociációkat, mint a növekedő növények csavarodó mozgása, vagy idézik meg a természetben megjelenő mesterséges anyagok esztétikáját, a permetezőgépek rideg funkcionalitását. Egyedül a formák és anyagok által keltett érzeteken, képzettársításokon keresztül kapcsolódnak a grafikákon még sokáig felismerhetően megjelenített témához.

Fontos hangsúlyozni – már csak a nagyrészt a műtárgypiac által generált kortárs absztrakció divatjának jelenségére

reagálva is –, hogy Molnár esetében sosem beszélhetünk a szó szoros értelmében vett öncélú nonfigurativitásról. Formák iránti vonzódása arra indítja, hogy témáját a *kézzel fogható* dolgok felől közelítse meg, azok formáján keresztül próbálja meg megragadni a téma lényegéhez tartozó elvontabb gondolati tartalmakat. Az absztrakció nála annak „eredeti”, tágabb értelmében, az *elvonatkoztatás* szinonimájaként szerepel: a vizsgált tárgyak, jelenségek lényeges tulajdonságainak kiemelését, a lényegtelennek ítélt elhagyását jelenti. Molnár formái sosem önmagukat reprezentálják, nem függetlenek a műcímek által megnevezett témától, illetve az ezekhez kapcsolódó kollektív képzetektől, szimbólumoktól, asszociációktól. Azzal, hogy elvont formákat kreál a kiindulópontot

jelentő konkrét tárgyak képéből, a vizuális eszközöknek azt a képességét használja ki, hogy ezek tisztábban, közvetlenebbül képesek megjeleníteni, átadni az immateriális, a lényeget; felidézve a szimbolizmust vagy akár a korai avantgárd bizonyos irányzatait, de mindenféle spiritualitás vagy transzcendencia nélkül. Absztrakciója a természeti vagy ember alkotta tárgyak immanens tulajdonságainak képei, melyek azonban sosem lépnek át a teljes nonfigurativitásba.

Azzal párhuzamosan, ahogy Molnár munkái fokozatosan veszítettek ábrázoló, illusztráló jellegükből, témaválasztásaira is egyre jellemzőbb lett egyfajta elvontabb fogalmi gondolkodás. A szűkebben vagy tágabban értett mezőgazdaság területéről származó témákat a konkrétumokat egyre inkább

levetkőzve kezdte vizsgálni. Első olyan sorozata, ahol a vizsgált dolgokat absztrakt fogalmakon keresztül közelítette meg, szintén a *Mobil struktúrák* volt. A műveket tematikailag és ezzel analóg módon formai szempontból is meghatározó központi hívószó itt az *alkalmazkodás* volt, ami mint fogalmi szervezőelv a faszerkezetek és az általuk hordozott papírkollázsok ábráinak kapcsolatát is alapvetően meghatározta.³ A *Ketrecinstallációk* darabjain hasonlóképpen a növényt magától a természettől megóvó permetezés ambivalenciáját, a védekezéssel együtt járó bezártságot ültette át formákra.

2017-ben a Paksi Képtár nagy kiállítócsarnokában Molnár Zsolt retrospektív kiállításon mutatta be addigi munkáit.⁴ Az életművet kronologikusan végigkövetve tisztán láthatóvá váltak művészi formálódásának lépései, amik során végül megtalálta alkotómódszerének ezt a hibrid, immár kiérlelt formáját. Az utóbbi időszakban született művein is a grafikai képalkotásban és a térbeli formaalkotásban rejlő lehetőségeket, az absztrakt formák kommunikációs potenciálját vizsgálja. Kiállításain a grafikai munkák és háromdimenziós, immár sokszor színes rétegelt lemez- vagy fémkonstrukciói közötti kapcsolat jelenti ezek után is kutatásainak egyik fókuszát, miközben

a konkrét tárgyak, gépek, szerkezetek helyett újabb munkáiban a mezőgazdaságban megjelenő, lényegét tekintve is absztraktabb digitális világ kezdte érdekelni.

A Krinzinger Galéria rezidenciaprogramján készült és kiállított *Növényi stressztérkép* (2018) című fémszobrán a termesztett növénykultúrák fiziológiai állapotának, egészségének vagy stresszhelyzetének felmérésére drónokkal készített felvételeken alapuló grafikonok hullámzó vonalait alakította körüljárható, térbeli formává. Az önmagában álló, színes fémkonstrukcióban az infografikákon megjelenő dinamikák, törések öltenek valódi testet.

2018-as *Agro-Wave (Mezőgazdasági hullám)* című kiállításán újra az öntözés, permetezés ambivalens hatású mechanizmusaival foglalkozott.⁵ *Tornado AirSerg* (2018–2019) című objektje mellett kiállított grafikai az előbbit magyarázva, kiegészítve, de még a kiindulópontul választott permetező- és öntözőberendezés kezelési útmutatóit és szimulációit felismerhetően ábrázolva jelentek meg – kulcsot, kapaszkodót nyújtva a szobrot és az annak magját jelentő, a már-már felismerhetetlen ábrázolást alakító absztrakciós folyamatok megértéséhez. Hasonló logikát követett *Multi-Row Delta* (2019) című objektje és a hozzá kapcsolódó

Methodological Thinking (Módszertani gondolkodás), 2019) című grafikasorozat, melynek darabjai már kevésbé felismerhető motívumokkal *magyarázták* a vegyi anyagok használatának hatásmechanizmusait.

Legutóbbi munkáin egészen más minőségű, sokkal szorosabb kapcsolat alakult ki a grafikák és a térbeli konstrukciók között: kép és szobor benyúlt, behatolt egymás terébe, ezzel párhuzamosan pedig a kiindulópontul választott téma is tovább absztrahálódott. Molnár érdeklődése az utóbbi időben elfordult a szűken értett mezőgazdaság területétől, és az ökoszisztéma belső folyamatai felé fordult. Olyan motívumok jelennek meg legújabb művein, mint a tüskék, vagy mint a tigrislepke hernyójának önvédelmi mechanizmusai és az annak eredményeként megragott, megbetegített falevelek. A levél motívuma *Szőlőpermetező* (2019) című munkáján jelent meg először: a levélperemek cikcakkos, dinamikus, fenyegető méretűvé nagyított formái ütköznek az aprólékos papírkollázsra megjelenő, organikusabb formavilágú, már-már élőlénynek látszó permetezőgép képével. Szereplőinek immanens tulajdonságait, karakterjegyeit ütköztetve, de immár önmagukból kifordítva, sőt felcserélve mutatja fel a permetezés aktusának egyszerre negatív

Molnár Zsolt: *Módszertani gondolkodás*, 2019, giclée print, maszkolás, kollázs, papír, öt részből álló sorozat, egyenként 42 × 26,6 cm, fotó: © Zana Krisztián / HUNGART © 2021



és pozitív jellegét, általánosabban is kifejezve a védekező és támadó folyamatoknak az élet fennmaradásához, egyensúlyának megtartásához elengedhetetlen kettős természetét.

Együttérző teremtmény (2020) című installációján a szőlőlevél peremének

struktúráját átíró hatalmas rétegelt lemez forma átszúrja a képsíkot: a térbeli faszerkezet behatolása a grafika finom terébe még inkább egymásnak feszíti a két- és a háromdimenziós világot. Ehhez hasonlóan a sík- és térbeli, ábrázoló és absztrakt világok szinte

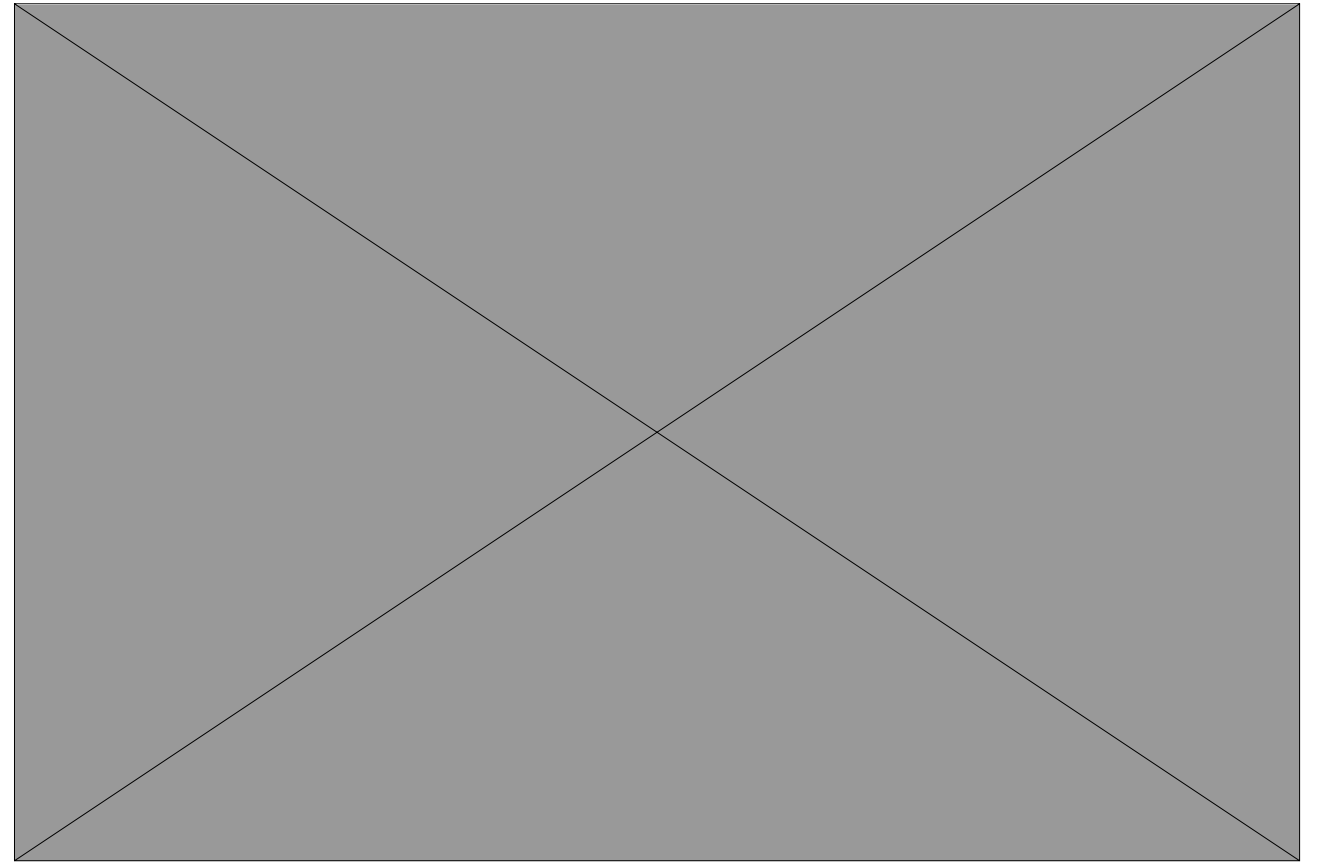
agresszív egymás terébe tolulásának drámaisága hangsúlyozódik ki következő, *Fészek installáció* (2021) című munkáján is.⁶ Az enigmatikus alakzatot ábrázoló grafikát még kíméletlenebbül át- meg átszúró levélperemformák töredezettebbé, fenyegetőbbé váltak, a grafika eddig tiszta, finom felületén pedig külső vagy belső „támadás” nyomainak képét előhívó sérülések, szakadások jelentek meg.

Legújabban Molnár Zsolt saját, már-már tökéletesen kerekre érlelt, biztonságosan használt alkotómódszerétől egy Ruzicska Tünde keramikussal folytatott kollaboráció apropóján nyitott újabb kifejezési lehetőségek felé.⁷ *Nyugvó maradványok* című projektjükben a grafika, az installáció és a porcelánművesség konceptuális megközelítéséből indultak ki. A létfenntartás, vagyis az étkezés agrárkultúrától az asztali tárgy-kultúráig ívelő „történetéből” ragadtak ki személyes érdeklődésük metszéspontjain megtalált motívumokat. Ezeket, illetve ezzel párhuzamosan saját médiumaik hagyományos módszereit dekonstruálták, majd ezekből a töredékekből építettek fel egy közös, még inkább tapogatózó, de új kifejezőmódok csíráit már felmutató vizuális világot.

Ahogy az elején utaltam rá, Molnár Zsolt művei az emberi kultúra és természet dichotóm kettéválasztásával szemben foglalnak állást. Ennek számomra legmegfoghatóbb bizonyítéka pedig éppen az, ahogyan az ellentétes minőségek kapcsolatával foglalkozik. Az ellentétpárok – mint a virtuális és a kézzelfogható realitásból származó, elvont és konkrét, manuális és digitális, organikus és geometrikus, szerves és szervetlen vagy akár forma és tartalom – közötti feszültségeknek sosem feloldására, eltüntetésére, hanem éppen felmutatására és összehangolására törekszik. A különböző ontológiájú dolgok elvitathatatlan létezésére és egyszerre azok szétválaszthatatlanságának kifejezésére törekszik. A világban jelenlévő ellentmondásokat és



Molnár Zsolt: *Vineyard Sprayer* (Szőlőpermetező), 2019, giclée print, papír, kollázs, rétegelt lemez, plexi, 171 × 198 × 150 cm, fotó: © Zana Krisztián / HUNGART © 2021



Molnár Zsolt: *Együttérző teremtmény*, részlet, 2020, giclée print, papírkivágás, plexi, rétegelt lemez, 137 × 247 × 134 cm, fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021

ellentéteket nem tagadja, nem rejti el, hanem látható formákká, vizuális minőségekké fordítja át, majd egyfajta sérülékeny, de mégis stabil harmónia megteremtésével szerves egésszé állítja össze. A technológia ökológiára tett hatását, a mezőgazdaság technicizálását vizsgáló elméleti diskurzusok alapvető konfliktusa a technooptimizmus és annak elítélésének dilemmája körül forog. Molnár nem azok közé a művészek közé tartozik, akik valamelyik

álláspont mellett leteszik a voksukat. Képzőművészként mintha nem ezt tekintené feladatának, hanem az általa vizsgált világ, az ember által birtokba vett, pontosabban az emberi jelenlétet is magába foglaló „természet” belső dinamikáinak, billegő egyensúlyának kifejezését. Sajátos formanyelvén az ember-természet viszony egy speciális területét, a mezőgazdaság számára ismerős, sőt identitásformáló világát vizsgálja, ezen keresztül azonban sok-

kal általánosabban is beszél a világban felfedezett párhuzamokról, megfelelésekről vagy éppen egymásnak feszülésekről, ütközésekről, érdekellentétekről. Munkáiban a világ bonyolult harmóniáját erősítő vagy éppen felborító erők együttállásából születő egyensúlyi állapotok, határhelyzetek törékeny létét teszi láthatóvá.

1 Lásd például: Gadó Flóra: „A stabilitás és az összeomlás közötti állapot” – Molnár Zsolt képzőművész. In: *artportal.hu*, 2018. március 28., artportal.hu/magazin/a-stabilitas-es-az-osszeomlas-kozotti-allapot-molnar-zsolt-kepzomuvesz/ | 2 A 2019-es Leopold Bloom Képzőművészeti Díj döntőse volt. Ez alkalmából készült interjú: [youtube.com/watch?v=XI01h56osLw](https://www.youtube.com/watch?v=XI01h56osLw) | 3 Az *alkalmazkodás* hívószó a kollázsokon ábrázolt mezőgazdasági gépek funkciójában is megjelenik: *Helyzet-szabályozó* (2015), *Anyagátalakító* (2015) stb. | 4 *Agrár forgatókönyv*. Paksi Képtár, 2017. október 7. – 2018. január 14. Katalógus. Paks, Paksi Képtár, 2018 | 5 *Agro-Wave*. Kisterem, Budapest, 2018. február 28. – március 30. | 6 *A levélperem mentén*. Kisterem, Budapest, 2021. június 11. – július 23. | 7 *Nyugvó maradványok*. Kisterem, Budapest, 2021. június 11. – július 23.

Az *Artmagazin* immár tizenegyedik alkalommal nyújtotta át a hazai művészeti vásárok legszebb standjának járó díjat az Art Market Budapesten, amelynek ebben az évben a Bálina adott otthont. Az idei terepszemlét a Pszeudoposzt kollektíva tagjai tartották, a nyertes pedig a Heart & Cherry Limited Editions lett. Sárvári Zitával, a projekt megálmodójával beszélgettünk.

Magasművészet alacsony példányszámban

Laczai Veronika



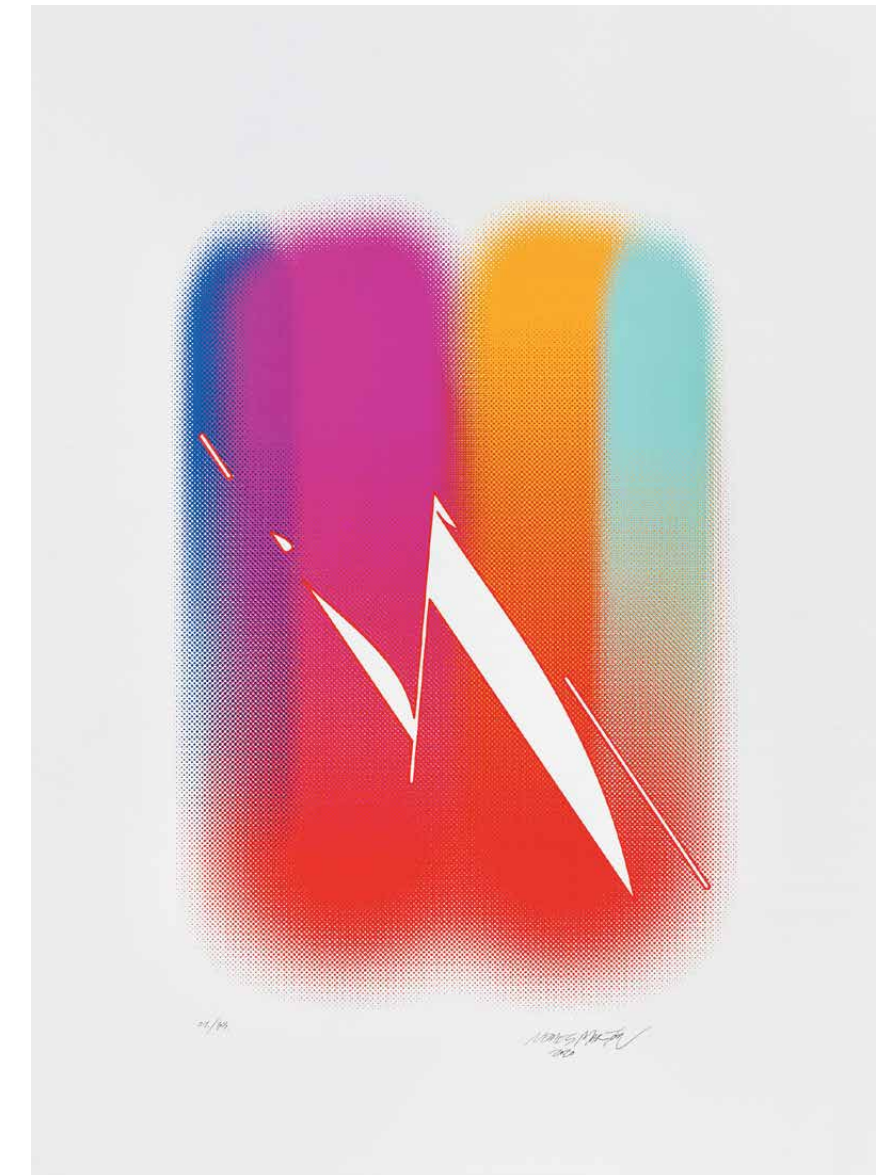
A Heart & Cherry Limited Editions standja az Art Marketen, fotó: © Artmagazin

Artmagazin: Szerintünk a tiéd lett a legszebb stand az idei Art Marketen. Miben más elképzelni egy standot, mint egy galéria terében dolgozni? Mi volt a koncepciód?

Sárvári Zita: Lassan tizenöt éve vagyok a pályán és dolgozom kereskedelmi galériákkal, úgyhogy számtalan lehetőségem volt különböző galériás környezetben és vásárokon kipróbálni magam és kiállításokat rendezni. Számomra különösen fontos volt, hogy elindítottam a Heart & Cherry Limited Editions nevű projektet, és tizenöt év szakmai tapasztalat után a hozzá kapcsolódó saját projektgalériámat is megnyithattam. Tulajdonképpen ennek a bemutatkozása történt meg az Art Market Budapesten – ebből a szempontból is fontos szereplés volt. Kurátorként, galériavezetőként a munkám eddig főként projektalapú volt, ezzel szemben most egy mediális alapon működő projektgalériát kezdek el, amelyben sokszorosított eljárással készült alkotásokkal foglalkozom.

Kicsit kitérve a profilt belefér majd minden, ami *limited*: ami magasművészetet képvisel és alacsony példányszámú; a szitanyomás, litográfia, fotográfia, szobrászat és 3D nyomtatás. Nem az a cél, hogy elárasszam a piacot műtárgyakkal, csak választási alternatívát szeretnék nyújtani a gyűjtőknek – a saját generációmnak.

Mivel műtárgyakat képviselek, kötött volt a részvételem az Art Marketen, mert azokat a műveket tudtam kiállítani, amelyek a Heart & Cherry projekt keretében jöttek létre. Barabás Zsófi, Csató József, Moizer Zsuzsa és Nemes Márton munkái mellé két másik, kevésbé ismert alkotót, Kis Juditot és Magyarlaci Bencét hívtam meg a vásárra, hogy a standomon bemutathassák a legújabb projektjeiket. Bence Párizsban élő szobrászművész, így az általa művelt többpéldányos műfaj belefért a koncepciómba, Judit pedig szitanyomatokat készített a Heart & Cherry számára, de variabilitásuk



Nemes Márton-szitanyomat, 70 × 50 cm, 2020, Ed. 33 / HUNGART © 2021

miatt téglaojektjei is jól illeszkedtek az elképzeléseimbe. Mindenképpen szerettem volna újat mutatni a meglévő kollekción mellé az Art Marketen, és nyilván fontos volt az is, hogy összefüggő, egységes képet prezentáljak a közönségnek.

Mik az előnyei és hátrányai annak, hogy a műtárgypiac itthon alulreprezentált részét képviseled? Miért pont print?

Amikor 2016-ban, a Kállai Ernő-ösztöndíjas kutatásom során szorosabb kapcsolatba kerültem ezzel a műfajjal, sokat beszélgettem a technikáról Bak Imrével, Nádler Istvánnal, Fajó Jánossal – az egykori Pesti Műhely alapítóival –, hogy számukra miért volt fontos ez a médium, mi volt a kezdet. Ők fiatal alkotóként több irányból közelítettek ehhez a műfajhoz: egyrészt Németországban sajátították el a technikát, amely akkor a munkájuk is volt,



Sárvári Zita, fotó: © Simon Zsuzsanna / Artmagazin

lehetőség arra, hogy megélhessenek kint. Külföldi kiállítási lehetőséget is jelentett számukra, különböző nemzetközi grafikai biennálékra tudtak pályázni a nyomatokkal; másrészt a nagyobb, olaj-vászon munkáikat megelőző kísérletként, gyakorlatként és különböző színvariációs próbálkozás-ként is működött a szitanyomás. Nagyon komolyan vették a műfajt, csodálatos nyomatokat és sorozatokat tudtak létrehozni ezzel a technikával, ami egyszerűen passzolt az akkori hard-edge és colour field munkáikhoz is. Fel-tűnt, hogy napjainkra a szitanyomás teljesen kiveszett a képzőművészetből. A képzőművészek nem dolgoznak ezzel a technikával. Ebből indultam ki: a mai, kortárs képzőművészeket is motiválni akartam, hogy ezen a területen is próbálják ki magukat.

A hátrány az, hogy az egyedi papírműveket sem ismerik el igazán a hazai műtárgypiacon, a régi mesterek papírmunkái sem kapják meg a megfelelő rangot és elismerést. Pályám során több papíralapú kiállítást szerveztem, kifejezetten erre a műfajra fókuszáltan, mert szerintem nagyon intim és bensőséges viszony alakulhat ki a befogadó és a műtárgy között, hogyha az egy finomabb, érzékenyebb anyagra és technikával készül. Előnye, hogy

a szitanyomatok, litográfiák alternatívát jelenthetnek az olyan emberek számára, akik nem férnek hozzá a fiatal alkotók egyedi munkáihoz. Szeretném, ha az, amit a kortárs magyar képzőművészet és a fiatal alkotók jelentenek a kultúránk számára, minél több emberhez eljutna. És ehhez tökéletes médium a grafika.

A demokratizálás igénye mellett mindez erős kanonizációs törekvést is mutat...

Igen, a munkámnak az a misszió is része, hogy a művészet demokratizálása és a kortárs alkotók bemutatása mellett a projekt teoretikus háttere is biztos lábakon álljon. Céлом, hogy kiállítássorozatokkal és később egy kiadvánnyal dolgozzam fel a magyarországi szitanyomás történetét. Valahogy úgy tekintek a Heart & Cherry Limited Editionsre is, hogy ha majd húsz év múlva visszanezünk erre az időszakra, a kortárs magyar képzőművészet áttekintését nyújtja az utókornak. Azt látom, hogy amióta foglalkozom ezzel a műfajjal, népszerűsíttem a technikát és ilyen jellegű kiállításokat szervezek – nem azt mondom, hogy emiatt –, a műtárgypiac nyitása is észlelhető a sokszorosított grafikák irányába. Nyilván

az is állhat emögött, hogy fogyóban vannak a nagy olaj-vászon festmények a nagy nevektől, így a kereskedők is kénytelenek a papírmunkák és -nyomatok felé fordulni.

Említetted a galériát. Milyen tapasztalatokkal indítod útjára?

Mindig tisztelet élt bennem azok iránt a galériák, kereskedők és művészek iránt, akik képesek ma Magyarországon képzőművészetből élni. Kell egyfajta örültség, szenvedély és hivatástudat ahhoz, hogy ezzel foglalkozzon az ember.

Mire megjelenik az *Artmagazin*, talán már az első kiállítást is megrendezhettem. Egy lakásgalériáról van szó, ahol eredetileg a saját kollekciómmal szerettem volna debütálni, de akkor még úgy volt, hogy az Art Market előtt megnyit a tér. Azt tervezem, hogy Bak Imre-nyomatokkal indítok, valamint a működési koncepciómban lefektetett teoretikus feladattal: fiatal alkotókkal működöm együtt és az idősebb mesterek szitanyomó tevékenységét is bemutatom. Azt gondolom, hogy ez a műfaj különböző másodlagos piaci szituációkban mindig megjelenik, az én célom pedig az, hogy a műfaj rangját koncepciózus, kurált kiállításokkal és háttérkutatásokkal erősítsem meg. Bak Imre után Soós Tamás litográfiáival folytatom a kiállítási sort, és szeretnék egy kiállítást szentelni a női alkotók szerepének a szitanyomásban – olyan izgalmas alkotókat bemutatni, mint Frank Magda, Márkus Anna vagy Hetey Katalin. Mindig médiumalapú kiállításokat fogok csinálni. Egyáltalán nem célom, hogy művészeket szerződtessek. Szerintem egy ilyen kis piacon ez nem megengedhető (nem életszerű), de a másodpiac szertelen összevisszaságát sem képviselném – valahol a kettő között szeretnék maradni.

A szitanyomás és litográfia technológiája kis példányszámban nyilván drága műfaj, ezért nem tudom felvenni

a versenyt a tőkeerős galériákkal, csak lassú építkezéssel haladhatok, de van már két-három olyan képzőművész, akiket a következő évben szeretnék felkérni együttműködésre, tovább bővítve a Barabás Zsófi-, Nemes Márton-, Moizer Zsuzsa- és Csató Józsi-szériát.

Honnan ered a képzőművészet iránti szenvedélyed?

Mindig is velem volt, mert anyukám (*Sárváriné Rieder Zsuzsa – a szerk.*) egészen kicsi gyermekkoromtól kezdve képzőművészek műhelyeibe, stúdióiba és műtermeibe cipelt. Ezzel foglalkozik a mai napig is: kulturális és közművelődési szakember. Olyan alkotókkal ismerttettem meg és olyan képzőművészeknek szervezett kiállításokat, mint például Ország Lili, Bíró Antal, Borsos Miklós, Szikora Tamás vagy Matzon Frigyes. Ebben nőttem fel.

Hogy látod a kezdeményezésed az intézményrendszerben?

Nyilván van műtárgypiaci előzménye annak, amit elkezdtem, de ettől függetlenül úgy gondolom, hogy a magyar műtárgypiacon, a magyar művészeti közegben ez új, nincs még ilyen, de szükség van rá. Muszáj diverzifikálni és demokratizálni a piacot, és a művészetet ki kell hozni az elefántcsont tornyából, el kell vinni az emberekhez. Nem is csak az olaj-vászon hegemonia árnyalásáról van szó, de a nagy galériák monopolhelyzetéről is.

Talán itt a legnyilvánvalóbb a fiatal kurátorok, műkereskedők, elméleti szakemberek szerepe: ők azok, akik a látogatókkal, gyűjtőkkel és a lehető legtöbb emberrel meg tudják ismertetni a fiatal művészeket, és kicsit árnyalni is tudják a kánont.

Igen, ráadásul a legnagyobb kockázatot a kis, kezdő galériák vállalják. Sem tőkéjük, sem gyűjtőközönségük nincs, mindeközben ők vezetik be a fiatal, még ismeretlen alkotókat a piacra. Öt-tíz év után válik egy galéria az állandó piaci szereplésével relevánssá és egyáltalán láthatóvá, úgyhogy nagyon nehéz helyzetben vagyunk. De azt is látom, hogy nő fel a galériások új generációja: megérkezett Kovács Dávid, Kovács Nóri, Ferenczy Bálint – mind galériás dinasztiákból. Itt vagyunk, és már egy teljesen új, frissebb szemléletmódot képviselünk, mint az elődeink. Összedolgozunk, támogatjuk egymást, mert tudjuk, hogy egy a célunk: korszerűsíteni a kánont, diverzifikálni a piacot, új megoldásokat, módszereket, modelleket kínálni arra, hogy a szélesebb közönséggel is meg tudjuk ismertetni a kortárs magyar képzőművészetet.

VEGYE MAGÁNAK A BÁTORSÁGOT!

DE MÉG JOBB, HA ELŐFIZET

Még sosem volt ilyen fontos. Sem Önnek, sem nekünk.

Fizessen elő most egy évre **8 769 forint kedvezménnyel*** mindössze 31 980 forintért a Magyar Narancsra, és nem csak bátorságot kap tőlünk, de a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító Magyar Narancs Olvasókártyát is!

* Az áruspéldányhoz képest.

ELŐFIZETÉSI ÁRAK 2021. JANUÁR 1-TŐL

negyedév: 9 690 Ft | fél év: 17 670 Ft | egy év + olvasókártya: 31 980 Ft
egy szám újságárusnál: 799 Ft | éves előfizetőknek: 627 Ft

20% kedvezmény: Belvárosi Színház | Bethlen Téri Színház | Cirko-Gejzír | Fonó Budai Zeneház | Írók Boltja | Jurányi Ház | Katona József Színház és Kamra | Ludwig Múzeum | Örkény Színház | Radnóti Színház | Szkéné Színház | Trafó **10% kedvezmény:** Transzit Art Café



Részletek: www.magyarnarancs.hu/elofizetes

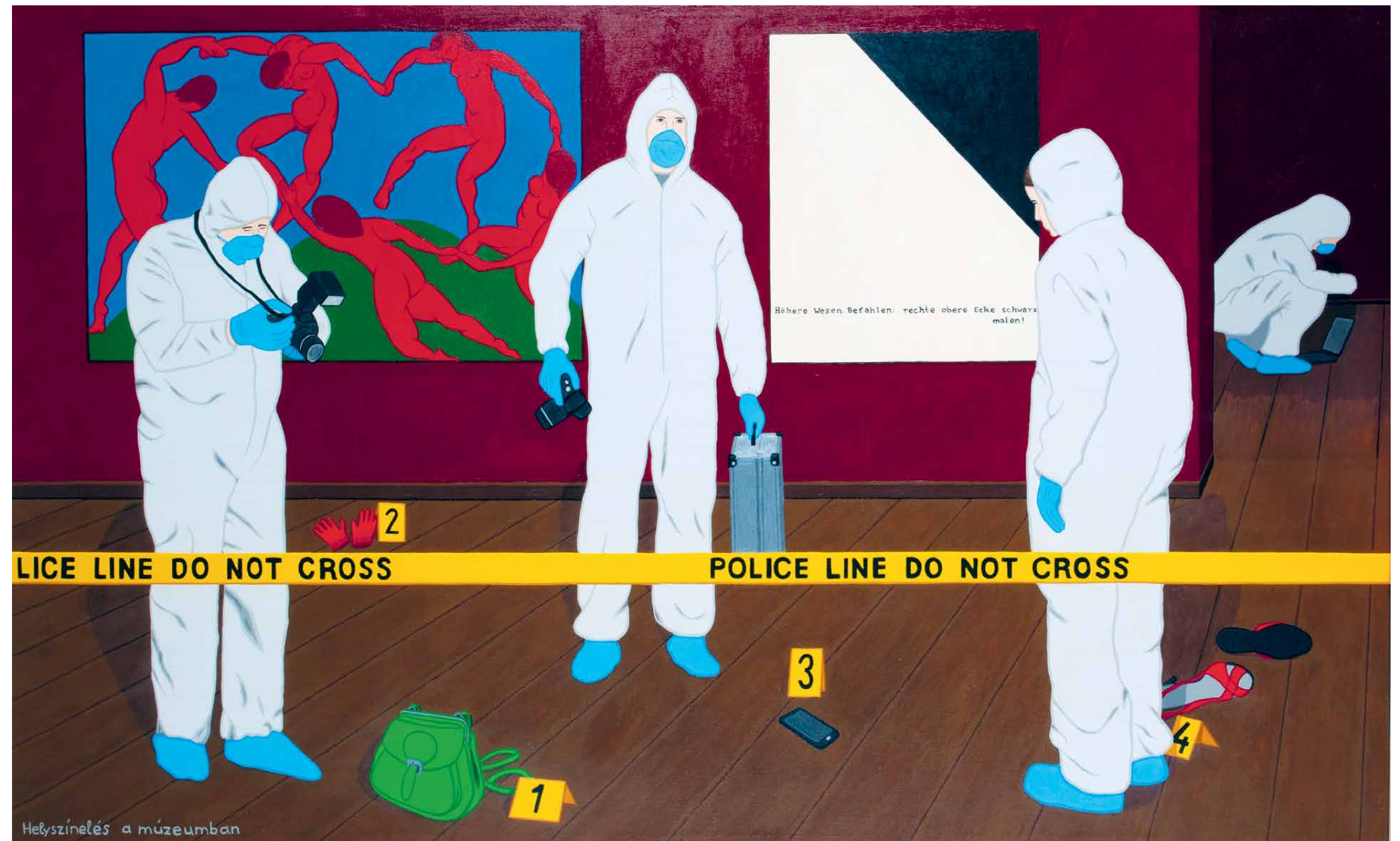
MAGYAR NARANCs

A festészet múltja és jövője, az oktatás jelene. Hecker Péter „önreflektív” sorozatai

Bordács Andrea

*Hecker Péter: A festészet jövője,
Zéró Galéria, ELTE SEK
Vizuális Művészeti Tanszék,
Szombathely, 2021. október 7–29.*

Hecker Péter: *Helyszínelés a múzeumban*, akril, vászon, 105 × 170 cm,
fotó: © Garas Kálmán / HUNGART © 2021





Hecker Péter: *Terápia I.*, akril, vászon,
100 × 75 cm, fotó: © Garas Kálmán /
HUNGART © 2021

Hecker Péter: *Festősírok, Rippl-Rónai*, akril,
vászon, 120 × 105 cm, fotó: © Garas Kálmán /
HUNGART © 2021

A *Busó bevásárlószatyorral csónakázik*, *Apu kézen áll*, *A jószívű rendőr kölcsönadja a pisztolyát a síró kisfiúnak* és az ezekhez hasonlóan meghökkentő és viccesen abszurd címek Hecker Péter védjegyévé váltak az idők során.

Abszurdítás, humor, váratlan helyzetek, szövegek.

Heckerre jellemző a humoros, ironikus hangvétel, stílusára az erős színek, popos formák, a síkszerű, gyakran kontúros alakok. A stilizálás. A Deák Erika Galéria művésze 2019 ősze óta az ELTE szombathelyi kampuszán a Vizuális Művészeti Tanszék oktatója; a közönség az egyetem Zéró Galériájában 2021 őszén tizenhárom olyan

munkáját láthatta, amelyek a művészetre, pontosabban a festészetre reflektálnak – de az oktatási helyzetre is. Tapasztalatom szerint a laikus nézők jobban kedvelik a régebbi korok művészeit, és az elődök a kortárs művészetet sem hagyják hidegen. Hecker *Festősírok* című sorozata is velük foglalkozik: ebben a számára fontos festők sírjainak stilizált megjelenítését láthatjuk, azokét, akik referenciát jelentenek számára. A névsor: Paul Gauguin, Rippl-Rónai József, Mednyánszky László, George Grosz, Denis Hopper. A sorozat darabjain az elődök stílusa is megidéződik, például Gauguin formavilága vagy Rippl-Rónai esetében

a pöttyözések, melyek úgynevezett kukoricás képeit jellemzik.

A művek másik nagy csoportja a *Terápia* sorozat: ennek darabjai kifejezetten a kortárs művészetről tesznek állításokat. Esetükben fontos a kép és szöveg együttes megjelenése és egymáshoz való viszonya. Ez a jelenség ugyan a művészettörténet korábbi időszakában is gyakran előfordult, mégis inkább a kortárs művészet szignifikáns jellemzője. A látszólag egyszerű, sőt tautologikusnak tűnő állítások mögött számos művészettörténeti reflexió sejlik fel. René Magritte pipát ábrázoló és a „Ceci n'est pas une pipe” (Ez nem pipa) feliratot viselő, *A képek árulása*



Hecker Péter: *Terápia V.*, akril, vászon, 80 × 92 cm,
fotó: © Garas Kálmán / HUNGART © 2021



Hecker Péter: *Terápia II.*, akril, vászon, 80 × 110 cm,
fotó: © Garas Kálmán / HUNGART © 2021

című festménye már a kép önálló autoritását tudatosítja, azaz a kép nem egyenlő azzal, amit ábrázol. A szavak és képek vagy épp a szavak és dolgok – ahogy Foucault Magritte képét elemző könyvének címe is mondja – eléggé változatos viszonyban állnak egymással. Akár értelmezhetik is egymást, de lehetnek a különféle médiumok tudatosításának is az eszközei – mint például Magritte esetében. Egyáltalán, mennyire alkalmasak, sőt alkalmasak-e a szavak arra, hogy a látványról beszéljenek? De nemcsak a szavak és a képek viszonya ilyen bizonytalan vagy ambivalens, hanem mindkettőnek a valósághoz való viszonya is. Ahogy például Joseph Kosuth híres *Egy és három szék* című munkájában is szemlélteti: egy valódi szék lényegét se annak definíciója, se fotografikus képe nem tudja visszaadni, mind a három egészen más marad.

Visszatérve Hecker Péter *Terápia* című sorozatához: ennek darabjain művészetre vonatkozó, tautologikusnak tűnő állításokkal találkozhatunk. A tautológia olyan állítás, amely a saját értelménél fogva igaz: igazságtartalma közvetlenül következik a benne

szerelő fogalmak definíciójából. Gondolhatnánk ezeket ilyen állításoknak, de ott van előttük az „I love” (szó helyett szívrajzzal, ahogy a reklámokból jól ismerjük) kezdet, így személyessé válik a kijelentés, amivel senki nem tud, de nem is akar vitatkozni. Valójában az is kérdés, hogy a kijelentések mennyiben kötődnek magához a képhez. Jelen esetben például egy ruhacsipeszen olvasható az „I ♥ contemporary art” (Szeretem a kortárs művészetet) felirat, a festmény valóban egy kortárs mű, ráadásul a tájékozottabbaknak beugorhat Oldenburg hatalmas, popartós, málló acél ruhacsipesz szobra Philadelphiában 1976-ból.

A sorozat *I ♥ abstract painting* (*Szeretem az absztrakt festészetet*) című képén van egy kis ellentmondás, mert a kép nem absztrakt – egy hatalmas tiplit ábrázol. Egy szóval sem állítja tehát, hogy a tiplit ábrázoló kép volna absztrakt, pusztán egy kijelentést látunk, amelynek láthatóan nincs köze az ábrázolt jelenethez. A Zéró Galériában a sorozat utolsó darabja, ami a kiállítást zárta – a meghívón és a plakáton is ez szerepelt – az *I ♥ this painting* (*Szeretem ezt a festményt*). Ez is teljesen

szubjektív állítás, és nyilvánvaló kapcsolatban áll a festménnyel, amelyen olvasható, bár kérdés, hogy ki a „beszélő”. A kortárs művészetre vonatkozó kijelentéseken túl a kortárs művészetet, pontosabban annak szereplőit és intézményeit érintik a *Helyszínelés a múzeumban* és *A festészet jövője* című képek. A múzeum általában nem az a hely, ahol komoly bűncselekmények történnek, legfeljebb a műtárgyrablások lehetnek ilyenek. A mű annak a nem nevesített sorozatnak a része, melynek a *Művészettől zaklatott látogatók verekednek a múzeumban*, a *Halló!... Nem zavarasz. Picasso-kiállításon vagyok* vagy a *Focisták a múzeumban* is a darabjai. Tehát mindegyik esetben valami felettből oda nem illő, azon a helyen szokatlan esemény történik. A *Helyszínelés a múzeumban* is részben a helyzet abszurditása, részben a sikeres kompozíció miatt emblematisztikus kép. Matisse és Sigmar Polke festménye előtt történt valamiféle bűntény, de a „művek a múzeumban” sértetlenek maradtak, noha a szerteszét szóródott tárgyakból, illetve abból, hogy a képen egyébként nem szereplő áldozat kesztyűi, cipői, táskája, telefonja egymástól messze



Hecker Péter: *A festészet jövője*, akril, vászon, 130 x 100 cm,
fotó: © Garas Kálmán / HUNGART © 2021



Hecker Péter: *Síró közalkalmazottak – Tanárok*, akril, vászon, 145 x 118 cm,
fotó: © Garas Kálmán / HUNGART © 2021

repültek, arra következtethetünk, hogy a behatás nagy erejű volt. De a kérdés, vajon milyen (fiktív) bűncselekmény történhetett, nyitva marad, a néző csak találgathat. (A kép a képben motívum egyébként a sorozat külön érdekessége, számos művészettörténeti előzménnyel.)

Hecker Péter nagyon is karakteres stílusa ebben a sorozatában is kereszteződik a megidézett alkotókéval: hol egy Matisse-t, hol egy Polkét, hol néhány Picassót dob fel a vászonra.

A festészet jövője című képén *A festészet jövője* című konferencia egyik mellékes történését látjuk, egy backstage sztorit: művészettörténészeket, de nem előadásuk közben, ahogy várnánk, hanem amint épp futurisztikusan tálalt

ebédjüket fogyasztják. Öltözetük végtelenül konvencionális, már-már egyenruhaszerű. Bár művészettel foglalkoznak, még sincs személyiségük, csak a kitűzőjük alapján azonosíthatók. Minthogy az alkotó egy tanárokat is képző egyetem oktatója, különösen aktuális az oktatás jelenét érintő kritikája *A síró közalkalmazott* című képen. Ez is vicces, mint minden Hecker-kép, bár valójában semmi vicces sincs benne. Legfeljebb ilyen direkten szembesülve a helyzettel, kínunkban nevetünk. Az abszurd helyzetek feloldása talán egy még abszurdabb lehet: mondjuk, a levitálás? Ahogy ez a *Levitáló ló* című képen történik is; a mű egészen magasra került a falon, minthogy a levitáció olyan folyamat, melynek során

egy személy vagy tárgy a gravitációt legyőzve lebeg a levegőben, semmilyen más testtel vagy tárggyal nem kerülve kapcsolatba. A szó gyökere könnyedséget jelent. Levitációt többféle módon létre lehet hozni: főleg mágneses, akusztikus, elektrosztatikus, aerodinamikus levitáció ismert, illetve most már festészeti is.

Hecker Péter a művészet és a világ dolgait nem rózsaszín szemüvegen át nézi: inkább az abszurd helyzeteket, az anómáliákat veszi észre. Ugyanakkor nem harcos aktivista módon ad ennek hangot, hanem valamiféle svejki attitűddel, ironikusan, humorral. Levitálva.

Hecker Péter:
Levitáló ló,
akril, vászon,
150 x 100 cm,
fotó: © Garas
Kálmán /
HUNGART
© 2021



Mérei Ferenc (1909–1986) pszichológus, pedagógus szakember legismertebb, V. Binét Ágnessel közösen írt, *Gyermeklélektan* című munkája nemcsak az 1930-as évek derekán indult gyermekelektani kutatásainak összefoglalása, de egyben egyik legismertebb, mindmáig széles körben használt műve is.

„Én is egy pici hópata vagyok?” A gyermeki mint stílusdimenzió és önismereti imperatívusz Mérei Ferencnél

K. Horváth Zsolt



Mérei Ferenc, fotó a Mérei család archívumából

Ez „a könyv a gyerekről szól. Érzelméről és kötődéseiről, gondolatairól és játékaikról. Arról a sajátos szemléleti módról, ahogyan a világot látja: a gyermekiről. Az indulattelt feszültségnek és a játékos megoldásnak arról a gazdagságáról, amely az átélését jellemzi. [...] A gyermekinek a megértésével – írják – egyben saját történetünkről, gondolkodásunk alakulásáról, érzelmeink kibontakozásáról, személyiségünk fejlődéséről is világosabb képet kapunk. Jobban föl tudjuk eleveníteni emlékeinket a világ megismeréséről, arról a felnőtt szemmel meglepő kíváncsiságról, ahogyan gyermekkorunkban kipróbáltuk önmagunkat egy adott helyzet minden lehetséges változatában. Többet tudunk felidézni azoknak az élményeknek a rendkívüli hőfokából, amelyek korai kapcsolatigényeink örömeit és kudarcait őrzik. Nemcsak a gyereket ismerjük meg jobban, hanem önmagunkat is.”¹

Ebben az értelemben a gyermeknevelés az önismeret egyik fajtája, nemcsak arra tanít meg, hogy elképzeljük a gyermekben a leendő felnőttet, hanem arra is, hogy elfogadjuk, sőt méltányoljuk a felnőttben megmaradó gyermeki minőséget. Mérei és V. Binét a „gyermekit” magát olyan *totalitásnak* fogja fel, amelyben minden jelenség önmagában teljes: a légy zümmögése az ablaküvegen vagy az eső után megmaradt víztócsa azért módfelett érdekes, izgalmas a gyermek számára, mert nem magától értetődő. Sőt, a „gyermeki” minősége új szemléletet ad a modernitás felfogásához, új perspektívából mutatja meg az ábrázolás rendszerét; ez a felismerés pedig Mérei esetében utat nyit a művészet- és irodalompszichológia irányába.

„A modernizmus úgy hangolta át az ízlést – írja Wallon kapcsán –, hogy a gyermeki egyik forrása lett az esztétikumnak. A gyermek szemével látni, ez nemcsak egy további szempontból gazdagítja ismereteinket, hanem egyben olyan indulati sűrűséget, drámaiságot visz az átélésbe, olyan esetlegességekben láttatja meg a lényegest, amelyet a gyermekek játékaiban észlelünk. A többszempontúság, az átlátszóság, a jelzés az ábrázolásban Braque-tól és Picassótól nyert művészi jogot, de ősforrása a gyermekrajz, s így hatásának magyarázatát is ott kell keresnünk. Proust motívumfüzéréinek, az emlékek érzelmi színezetét felelevenítő utalásrendszernek természetes mintája a kisgyermek élménynyag gondolkodása. A fejlődéslelektannak a világkép szintjén érvényes kidolgozása most már a kor szellemi áramlatainak megértéséhez, értékeinek magyarázatához is szükséges volt.”² A gyermeki önkényes jelentésadás egyik legplasztikusabb példája a *Gyermekelektan*ban a hat év körüli kislány párbeszéde nagymamájával, miután előbbi jelenlétében elhangzott, hogy valaki pszichopata. Erre válaszul a gyermek megkérdezi: „mondd, Nagymama, én is egy pici hópata vagyok?”³ A számára ismeretlen jelentésű szó hangsorát tehát a gyermek átfordítja három általa ismert jelentésű kifejezés kombinációjába, mely a fantázia játéka, a váratlan szövegelemek összekapcsolásából származó szokatlan szóképp révén tagadhatatlanul bizonyos poétikai jelleggel bír.

A *Gyermekelektan* szerkezetében tehát nemcsak az a szembetűnő, hogy a fejlődésnek ezeket a feszültségeit emelik ki a szerzők, hanem az is, hogy tudományos igénygel megírt, de rövid és közérthető fejezetekből áll (Mérei egyébként is kedvelte a rövid, logikailag szorossra fűzött mondatokat).⁴ Az egyik vissza-visszatérő elem az ún. megkapaszkodási ösztön gondolata, melyet Mérei és V. Binét Hermann Imre munkásságához vezet vissza (mint korábban már láthattuk, a pszichoanalitikus könyvének második, teljes kiadását a pszichológusnő rendezte sajtó alá).⁵ A *Gyermekelektan* tulajdonképpen végig Hermann érvelését követi,



Gyermekrajz, forrás: KDK / 20. Század Hangja Archívum és Kutatóműhely

¹ Mérei Ferenc – V. Binét Ágnes: *Gyermekelektan*. Budapest, Gondolat, 1975, 5. és 7. o.

² Mérei Ferenc: A gyermek lelki fejlődése – világképünkben. Henri Wallon, 1879–1962. In: *Valóság*, 1967/9., 12. o. Az élménynyag gondolkodás Mérei szerint a négy–hétéveseket jellemzi leginkább. Ezt előzi meg a nagyjából hároméves korig tartó érzékszervi-mozgásos feladatmegoldás, s ezt követi a hetedik életévtől a logikai műveletek alkalmazása. Lásd Mérei Ferenc: Az élménynyag gondolkodás (1961. július–december). In: *Lélektani napló*. Szerk. Forgács Péter. Budapest, Osiris, 1998, 112–113. o.

³ Mérei – V. Binét 1975, 52. o. (Kiemelés az eredetiben.)

⁴ Murányi-Kovács Endréné: Mérei Ferenc – V. Binét Ágnes: *Gyermekelektan*. In: *Pedagógiai Szemle*, 1971/4., 370–376. o.



Mérei Ferenc és Binét Ágnes az 1980-as évek elején, valamint a Mérei házaspár az 1970-es évek végén, fotók a Mérei család archívumából. Külön köszönet Mérei Annának, aki rendelkezésünkre bocsátotta őket.



5
Hermann Imre: *Az ember ősi ösztönei*. Szerk.
V. Binét Ágnes. Budapest, Magvető, 1984.
Az utószó Nemes Livia munkája.

6
Vö. Mérei Ferenc: *Gyermektanulmány*.
Budapest, Egyetemi Nyomda, 1948, 97. o.

ami nem is meglepő, hiszen Mérei már a *Gyermektanulmányban* is elismeri és adaptálja a pszichoanalitikus felfedezését.⁶ A jelenség lényege, hogy az újszülöttek 97%-a 4–5 hónapos koráig rendelkezik azzal a reflexszel, hogy nyitott tenyerének megérintése után az ujjait szorosan összezárja. Ha a felnőtt megpróbálja elhúzni az ujját, az újszülött olyan szorosan fonja körbe, hogy a felnőtt meg tudja emelni a gyermeket, aki néhány másodpercig képes megtartani a saját súlyát. Noha a fent jelzett életkor után kihuny ez a reflex, szorongatott helyzetben, nagyobb fájdalom esetén, bizonytalan állapotban visszatér a fogó-reflex, ezért fogjuk szorosan a karját a fogorvosnál vagy kapaszkodunk valakibe, ha lelki helyzetünk váratlanul destabilizálódik.

A V. Binét Ágnessel közösen jegyzett könyv egy sor olyan témát is a tudományos ismeretterjesztés tárgyává tesz, mint az együttes élmény, az utalás, a pár és csoport, az élménygondolkodás és a szerepjáték, annyiban azonban eltér Mérei hasonló témájú korábbi munkáitól (*A gyermek világnézete, Gyermektanulmány*), hogy nagyobb hangsúlyt fektet a korai gyermekkorra. Így a *Gyermeklélektan* részletesen kitér az anya-gyermek kapcsolatra, az etológiai minták tapasztalataira, a korai szeretetkapcsolatra, a szorongásra, a gyermekkori kondicionált félelemre, a tárgyállandóság kialakulására, az én és a másik problémájára és így tovább. Emfatikusan tárgyalják a korai szülő-gyermek viszonyból, jelesül a büntudatból, illetve a megszügyenítésből származó későbbi lelki diszfunkciókat, mint például az önbecsülés hiánya vagy az öngyűlölet. A kínos büntudat az agresszív fantáziának, a féltékenységnek vagy a tiltott vágyaknak a következménye. „A gyerek utánozta környezetének azokat a tagjait, akik viselkedését szabályozták, lejátszotta azt, ahogyan megtiltanak neki valamit, ahogyan követelményt támasztanak vele szemben. Ezzel beleélte magát a szerepükbe, s így a tilalmakat úgy tette a magáévá, hogy a tiltó személy távollétében is kötelezőnek élte meg őket. Azonosult azokkal a szabályokkal, amelyeket indulatos viselkedésében megszegett, kötelezőnek tudta azt a helyzetet, amelyet vágyaiban és fantáziáiban felborított. Az azonosított, belsővé lett követelmények kerültek így ellentmondásba a tényleges viselkedéssel és vágyképlettel. Ezt a konfliktust éli meg a gyerek a büntudatban.”⁷

Ehhez hasonló feszültséget okoz a gyermekkor legkínosabb érzése: a szégyen. Ennek velejárója az, hogy a gyermek lebecsüli önmagát, önértékelése lesüllyed, hiszen a megszügyenítés a félelemnél annyiival rosszabb, hogy a korábban védelmező szerepben feltűnő felnőtt nem ad oltalmat, hanem kitaszít, megbélyegez, kiközösít.

7
Mérei – V. Binét 1975, 98. o.

Sajnos az iskolai nevelésben is gyakran alkalmazzák pedagógiai eszközként, hiszen a sarokba állítás, a külön padba ültetés vagy a kitérdepeltetés a megalázásnak olyan eszközei, melynek leggyakoribb következménye a már említett önértékelési zavar.⁸ „Az azonosítás folyamatában a gyerek szüleinek a róla való véleményét is magáévá tette. Egyre inkább az lett a véleménye önmagáról, hogy alkalmatlan »egy rendes szakma« kitanulására, hogy ő a család »selejtje«, s ugyanakkor fantáziában kárpótolta magát: ábrándképeiben sikeres, tehetséges, ünnepelt nő volt.”⁹ Érvelésüket oda futtatják ki a szerzők, hogy a megszügyenítésre alapozott pedagógia végtelesen káros, mivel a gyermekkor lezárulásával, amikor a serdülőnek fokozatosan le kell „válnia” a szüleiről, a kamasz magányossá, elszigeteltté válik, az iskolában pedig messze képességei alatt teljesít. A *Gyermeklélektan*ról elmondható az, ami máskülönbén a Mérei-életmű foglalatosa is, nevezetesen a jelenségekből kiinduló kristálytisztaság magyarázat.¹⁰ Az absztrakció csak annyiban érdekes, amennyiben a jelenség megértéséhez szükséges mérés vagy fogalmi apparátus igényli. Végig a *jelenség* (szimulakrum, szerepjáték, utánzás, elhárítás stb.) áll az egyes fejezetek középpontjában, a hozzájuk kapcsolódó empirikus vagy teoretikus anyag csak a megértéshez szükséges kellék. Így a *Gyermeklélektan* valóban tankönyv, és maradéktalanul betölti a tudományos ismeretterjesztés funkcióját.

Az 1960–1970-es években Mérei egyébként is nagy súlyt fektetett a felhalmozott tudományos ismeretek népszerűsítésére, a mindennapi élet gyakorlatába való átvitelére. Célja elsősorban az volt, hogy a gyermekközpontú gondolkodás beleivódjon a hétköznapi életvezetésbe, és a pszichológiában járatlan felnőtt is megértse, hogy a gyermeki világ nem kisebb, rosszabb és ügyetlenebb, mint a felnőtté, hogy a gyermek nem „kis felnőtt”, hanem a gyermeki világ *más minőség*. A mából visszatekintve elképzelhetetlenül magas, hiteles példányszámban megjelenő *Gyermeklélektan* Mérei életében hat utánnomást ért meg, de még ez sem hozhatott számára olyan ismertséget és hatóképességet, mint a Magyar Televízióban futó nevelési és pszichológiai problémákkal foglalkozó *Családi kör* című műsor vagy az általános iskola alsó tagozatában gyakran használt, Mérei enciklopédikus törekvéseit magában foglaló *Ablak–Zsiráf* című gyermeklexikon.¹¹ Az enciklopédiába sűrített gyermeki tudáskészlet felhalmozásának és rendszerezésének Méreire oly jellemző aufklérista programja a tanuló tárgyi ismereteinek bővítését és szókincsének fejlesztését tűzte célul.¹² A szintén V. Binét Ágnessel közösen jegyzett munka azonban a *könyvbe foglalt tudás* eszméjét is megjeleníti, hiszen az európai kultúrkörben a tudás felhalmozásának, rendszerezésének és átadásának a szótár, a lexikon vagy az enciklopédia volt a klasszikus formája.¹³ A könyv médiumán nyugvó tudáskészlet a gyermek számára nemcsak megismerést, olvasást, felolvasást, lapozgatást, képnézegetést, írást, hanem művelti gondolkodást, valamint a felnőttek vagy a testvér gesztusainak (szemüveg felhelyezése, könyv pakolása az iskolatáskába) utánzását is jelenti. Az *Ablak–Zsiráf* tehát nemcsak a felnőtteknek szóló enciklopédikus ismeretek gyermeki megfelelője, a kicsik számára leképezhető tudás összegyűjtése, hanem egyszersmind a klasszikusan könyv- és olvasásalapú európai művelődés követésére felszólító modell is.¹⁴ A minta rögzíti számára, hogy a könyv ugyan tárgy, mégsem egyenmű más használati tárgyakkal (mondjuk a tányérral), így a komoly kulturális tőkével rendelkező családokban már a két éves gyermek is *nézegeti*, nem pedig dobálja vagy nyúzza a könyvet.¹⁵ De ugyanígy kiemelhetnénk a korszakban megjelenő munkák közül T. Aszódi Éva, Sz. Vida Mária és Forrai Katalin közös könyvét is. A művészetre nevelés a családban klasszikus aufklérista elveket követve népszerűsítette az alapvető ismeretszerzési módként értett *olvasást*, a vizuális kultúrában való eligazodáshoz támpontokat nyújtó *látás* és az önkifejezés megkerülhetetlen forrásaként szemlélt *zenei nevelés* fontosságát.¹⁶

8
Vö. Szabó Pál: *Gyermeink világa*. In:
Köznevelés, 1970/24., 17–18. o.
9
Mérei – V. Binét 1975, 99. o.

10
Nemes Livia: *Gyermeklélektan és gyermek-
ábrázolás Mérei Ferenc műveiben*. In:
Mérei Élet-Mű. Tanulmányok. Szerk.
Borgos Anna – Erős Ferenc – Litván György.
Budapest, Új Mandátum, 2006, 65–70. o.

11
Vö. Orosz Béláné: *Tapasztalatok a 2., 3. és
4. osztályos magyar nyelv és irodalom
tankönyvcsaládról*. In: *Pedagógiai Szemle*,
1981/11., 1052–1060. o.
12
Vö. Frédéric Barbier – Catherine Bertho Lavenir:
A média története. Budapest, Osiris, 2004,
25–26. o.
13
Lásd Umberto Eco: *A lista mómora*.
Budapest, Európa, 2009, 49. o., illetve
Frédéric Barbier: *A könyv története*.
Budapest, Osiris, 2005, 233. o.

14
Mérei – V. Binét 1975, 233. o.
15
Vö. Pierre Bourdieu: *Gazdasági tőke, kulturális
tőke, társadalmi tőke*. In: *A társadalmi réteg-
zódás komponensei*. Szerk. Angelusz Róbert.
Budapest, Új Mandátum, 1997, 156–177. o.
16
T. Aszódi Éva – Sz. Vida Mária – Forrai Katalin:
*Művészetre nevelés a családban. A gyermek
irodalmi, képzőművészeti és zenei nevelése
6 éves koráig*. Budapest, Magyar Nők Országos
Tanácsa – Hazafias Népfront – Kossuth, 1974.
A kötet előszavát Hermann Alice írta.

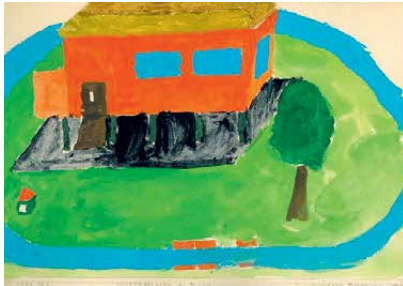
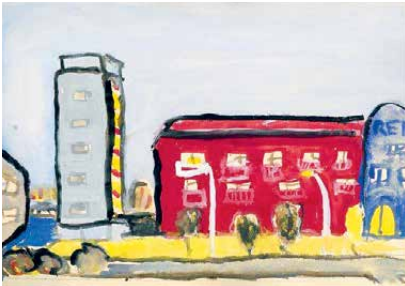


Az MTA Szociológiai Kutatóintézetének tudományos főmunkatársa, H. Sas Judit családszociológiai kutatást folytatott, amely során 1976–78 között az MTA Pedagógiai Kutatócsoportjának tagjai 5–8. osztályos gyerekeket arra kértek, rajzolják le, hol laknak most, hol fognak lakni 2000-ben és hol szeretnének lakni 2000-ben. Illusztrációink ebből a több, mint ötezer darabos, Baranya megyei anyagból származnak.

17
Honti János: *A mese világa* (1937). Budapest, Magvető, 1975, 110. o.

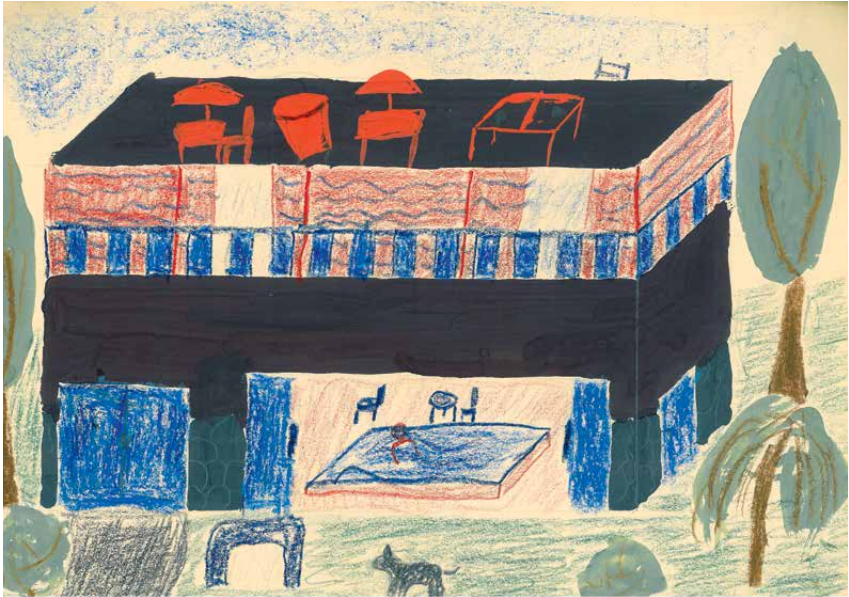
18
Keresztesi József: Janikovszky-jegyzetek. In: *Élet és Irodalom*, 2011/31. Lásd még Kiss Noémi: *Felnőttek iskolája*. Janikovszky Éva és a meseírás. In: *Magyar Narancs*, 2012/16.

A *Gyermeklélektan*ban rendkívül fontos szerepet tölt be a mese. A mese világképének feltárása kapcsán Honti János folklorista azt a kérdést teszi fel, hogy tulajdonképpen miért hallgatunk előszeretettel meséket. Szerinte a mese: a vágyvilág elbeszélő formába öntése – és mindig azé, aki költi, aki elmondja, aki hallgatja. Másképpen fogalmazva azonosulunk a mese hőisével, különben a vágyvilág nem tudna kiteljesedni, és a mese jelentőségét, funkcióját veszítené. Ha a „*mese világa* – így Honti – *a való világ korrigálása, akkor a mesének az az előfeltétele, hogy van mit korrigálni. Így tartja a mese a kapcsolatot a való világgal*”.¹⁷ A mese világképének megkerülhetetlen eleme ugyanis az *alázat* a világ iránt. A hóshöz képest a történet elemei mind nagyok és hatalmasak, ez a viszony pedig a főszereplő kicsinységét és kiszolgáltatottságát emeli ki; egyedül az alázat teremtheti meg annak lehetőségét, hogy a főhős tehetetlensége találkozzék a világrend jóindulatával. Néhány évvel ezelőtt az irodalomértés szempontjából Keresztesi József arra hívta fel a figyelmet, hogy a gyermekirodalmat elsősorban az különbözteti meg a felnőttekétől, hogy a gyermek számára a mű befogadása elsődlegesen nem kulturális, hanem *lélektani tény*.¹⁸ A gyermek szempontjából az őt körülvevő világ értékek, szabályok, normák és vélekedések ismeretlen hálójába, így a mese kitüntetett szerepe abban áll, ahogyan ezeket az elsajátítandó ismereteket közvetíti.



Gyermekrajzok, forrás: KDK / 20. Század Hangja Archívum és Kutatóműhely

A mesében megjelenő alázat Honti értelmezése nyomán valójában nem más, mint a társas-társadalmi világ normáinak átadása, ám korántsem mindegy, mindez hogyan történik. Ezt a *hogyan*t nevezzük ugyanis pedagógiának. Ebben pedig azért van kitüntetett szerepe a mesének, mert a befogadás különleges körülmények között jön létre. Honti János a vágyvilág megfogalmazásáról és a mese átéléséről beszél (melyhez *otium*, testi-lelki nyugalom, a hétköznapi élettől való eltávolodás szükséges), míg V. Binét Ágnes és Mérei Ferenc szerint létezik egyfajta mesére való beállítódás, melyet 4–5 éves kortól fejez ki a gyermek magatartása (s rendszerint 8–9 éves korig tart), amellyel „kilép a hétköznapi napokból, várja a rendkívülit, a különöset, a csodálatosat”. Ez a viselkedés ugyanakkor kifejeződik a felnőtt mesemondónál is, amikor megváltoztatja a hangját, a hanghordozását, a gesztusait, a mimikáját. Mérei Ferenc és V. Binét Ágnes olvasatában a gyermeknél az imént kivonatolt váltás reflexív jellegű, vagyis tudatában van annak, hogy amit lát és hall, az nem a valóság, hanem – ahogy Honti mondaná – annak korrekciója: *vágyteljesítés*. Ennek tudatossága azonban nemhogy csökkentené, hanem növeli az illúzió feszültségét, átélésének mélységét; ezt nevezik szimultán kettős tudatnak. Ugyanakkor Mérei más közleményeiből azt is megtudhatjuk, hogy számára korántsem volt közömbös az,



Gyermekrajz, forrás: KDK / 20. Század Hangja Archívum és Kutatóműhely

19
Ez vissza-visszatérő probléma volt a téma kapcsán, lásd *Gyermekirodalom*. Szerk. Komáromi Gabriella. Budapest, Helikon, 1999. Lásd még Csulák Mihály: A magyar gyermekirodalom születése. In: Budapest, 1978/4. 34–37. o.
20
Részletesebben tárgyalom Bálint Ágnes mese-világa kapcsán: K. Horváth Zsolt: Jelenetek a bábok életéből. A *Mazsola és Tádé* világképe. In: *Litera*, 2018. december 24., litera.hu/irodalom/publicisztika/k-horvath-zsolt-jelenetek-a-babok-eletebol-a-mazsola-es-tade-vilagkepe.html

21
Charles Baudelaire: A modern élet festője. In: *Baudelaire válogatott művészeti írásai*. Szerk. Csorba Géza. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964, 134–135. o. (Kiemelés az eredetiben.)

22
Mérei – V. Binét 1975, 181–182. o. Ez a téma Mérei klasszikus problémája, és már első tudományos közleménye is ezzel foglalkozik, lásd Mérei Ferenc: A gyermekrajzok elemzése. In: *A Jövő Útjain*, 1934/6., 165–168. o.

hogymilyen színvonalú szövegekkel teremti meg a felnőttvilág a gyermek számára a mese illúzióját.¹⁹ Ez a mesébe oltott gyermekközpontú világkép, ahogyan korábban is láthattuk, sok szempontból rokonságot mutat a mitikus történetekkel és a 20. század elején fellépő izmusokkal (főként a szürrealizmussal). A felnőttvilágon kívül álló gyermek perspektívájából látni a világot, annak jelenségeihez a *kíváncsiságból* kiindulva sűrített jelentést társítani azonban nemcsak a „gyermeki lét” sajátosságait mutatja, hanem a normalitáson kívül állóét is.²⁰ Noha láttuk, hogy Mérei maga is kitágítja a *gyermeki* jelentéstartományát, de ahhoz, hogy alaposabban megértsük, miről is van szó, érdemes megállni Baudelaire *A modern élet festője* című jól ismert szövegénél. „Így, hogy mélyebbre hatolhassunk lényének megértésében – írja benne Charles Baudelaire –, mindjárt [...] jegyezzük meg a következőt: a kíváncsiságot úgy tekintjük, mint tehetségének kiindulópontját. [...] A kíváncsiság végzetes, ellenállhatatlan szenvedélyévé vált. Képzelsenek el egy művészt, aki szellemi értelemben örökké a lábadozás (convalescence) állapotában van [...]. A lábadozás olyan, mintha gyermekkorunk térne vissza. A lábadozó, miként a gyermeknek, megvan az a rendkívüli képessége, hogy mohón érdeklődik minden iránt, még ha látszólag a legközönségesebb dolgokról is van szó. Idézzük fel, ha tudjuk, a képzelet visszatekintő erejével legzsengőbb gyermekkorunk legelső benyomásait, s mindjárt rádöbbenünk, hogy milyen rendkívüli módon hasonlítanak azokra az olyan eleven élményekre, melyekben később, valamilyen testi betegség idején volt részünk [...]. A gyermek mindent újnak lát, örök mámorban él. Ahhoz, amit inspirációnak hívunk, semmi sem hasonlít jobban a gyermek öröménél, midőn megízleli a formát és a színt. [...] Ennek a kipusztíthatatlan és boldog kíváncsiságnak kell tulajdonítanunk a gyermekek mohó nézését, midőn az állatok odaadó bámulatával tapadnak rá az újra, bármi legyen is az: egy arc, egy táj, egy fénynyaláb, csillogó tárgyak, színek, színjátékszó kelmék vagy a toalettnél ékesített szépség varázslata.”²¹ Tegyük hozzá, hogy Baudelaire a zsenialitást ugyanitt „önként visszahívott” gyermekornak, gyermeki szellemnek nevezi. Vagyis a gyermeki ráeszmélésben, rácsodálkozásban és az újat kereső világlátásban látja a művészi attitűd foglalatát. A gyermekrajz kapcsán írja Mérei Ferenc és V. Binét Ágnes, hogy a legkisebbeknél még nincs meg a „tárgyaknak és a dolgoknak [...] az a szemléletes rendje, ahogyan a felnőtt látja a világot. [...] A gyerek ugyanis nem külső mintát követ. [...] Így jöhetnek létre szétdobált – juxtauponált – elemekből álló egészek. Ablak, kémény, kapu elegendő a házhoz, tekintet nélkül arra, hogy hol helyezkedik el. [...] Ábrázolásmódját sokáig az határozza meg, hogy mit tud a dolgokról. A szemlélet alá van rendelve az ismereteknek. [...] A gyerek a valóságnak megfelelően rajzol, csakhogy nem úgy rajzolja a dolgokat, ahogyan látja őket, hanem azt adja vissza, amit tud róluk. Ábrázolása ideovizuális, képzetvezérlésű.”²² Az esztétikum szempontjából pedig azt emeli ki Mérei és V. Binét, hogy a gyermekrajzok a valóság érzelmektől átítatott, erősen emocionális megjelenítései.

A szorongást például a fekete épületekre rajzolt, aránytalanul nagy kapu jelzi, az egy-egy témára, motívumra összpontosuló túldíszítés, cirkalmazás érzelmi megtapadást sejtet, míg a zsúfoltság (házak, tárgyak, emberek) az indulati túltelítettséget, a belső feszültséget vagy a horror vacuit, az ürességtől való félelmet jelezheti. Ez az érzelmektől átítatott, képzetvezérlésű valóságfelfogás azonban távolról sem csak a gyermekekre jellemző, hanem a szürrealista ábrázolásra is. „A szürrealizmus keresi azt az elvarázsolt világot, amelyet a gyermekeknek az ideovizuális belső modellek készen nyújtanak. Keresi a rendkívülinek és a nem anyaginak azt a valóságszintű ábrázolását, amely a gyerekeknek természetes. Gyakran idézik Aragonnak azt a gondolatát, hogy az emberi értelem számára az álom, az illúzió, a véletlen, a fantasztikus éppen úgy elsődlegesen megközelíthető, mint a megfogható valóság, s a létezésnek e különféle fajtáit, a szürrealitás megjelöléssel foglalkhatjuk össze.”²³ Nem arról van azonban szó, hogy a szürrealisták forrásnak tekintenék a gyermekrajzot, hanem sokkal inkább arról, hogy a képzőművészeti ábrázolás és látásmód változása vezette az érdeklődőket arra, hogy a legkisebbek munkáit ne kezdetlegesnek, primitívnek vagy fejletlennek tekintsék, hanem meglássák benne a gyermeki értelem változásának grafikus leképezését. A gyermeknek kevés racionális ismereti modell áll rendelkezésére, világát olyannak formálja meg, amilyennek közvetlen tapasztalatai alapján látja, érzékeli – modelljei tehát élménymodellek.²⁴ Ezeket a felismeréseket tekintetbe véve korántsem véletlen, hogy Mérei ebben az időszakban fordul a művészetpszichológia felé is, mi több, egy írásában a gyermeket egyenesen *stílusdimenzió*nak tartja. „Vizsgálódásaink szerint ilyen sajátos, ebben a században kibontakozó stílusdimenzió az – pontosít Mérei –, amit gyermekinek nevezünk. Ebben a században különítették el a viselkedés és a kifejezés egyéb jellegeitől, s fascinááló, formateremtő hatása még ebben a században elapadhat. 1900 decemberében jelent meg Ellen Key svéd pedagógus-író könyve: A gyermek évszázada. [...] A könyv címe romantikus túlzás, a jelszó pars pro toto képződmény. Az 1900-as évvel induló század a szocialista forradalom százada is, és Ellen Key címadása a nagy folyamat részletének általánosítása.”²⁵ Mérei szerint a felnőttek gondolkodása, megnyilatkozása, reakciója tele van sablonokkal, melyeket a látható és láthatatlan társadalmi normák szabályoznak. Ezzel szemben a gyermeki képzeletben és élménygondolkodásban több a – felnőtt szemszögből észlelt – gátlástalanság, spontaneitás, vagyis a kifejezés ereje, intenzitása jobban tapad az élményfeldolgozáshoz. Így a szemlélet és a képzelet, a vágykép és a megvalósulás könnyen feszültségmentes, sőt szimbiotikus viszonyba kerül. „Ha a gyermekrajzokon egy ember nagyobb, mint a mellette lévő háromemeletes ház, s egy szál virág az emeletig ér föl, az nem azért van, mert a gyerek nem tudja, hogy mekkorák a dolgok és a lények, hanem azért, mert az ábrázolthoz fűződő érzelmi viszonyulást belesűríti az ábrázolásba; ez módosítja az arányokat.”²⁶ A tanulmány azonban nem empirikus vizsgálatból kiinduló gyermeklélektani fejtegetés, hanem elsősorban Anatole France, Marcel Proust, Jean Cocteau és Lewis Carroll példáján mutatja be, milyen funkciói vannak a művészi képzeletben és megjelenítésben a gyermekinek és a gyermekornak. Ezek az írásai tehát egyértelműen hidat képeznek a gyermeklélektani vizsgálatok és a művészetpszichológiai elemzései között. Az egyik pillanatban még a kényszeres neurozist palotaépítésbe transzponáló dél-franciaországi Cheval postásról olvasunk, ezt követően betekintést kapunk Kassák Lajos választott kívülállásáról mint alkotói modellről, majd a gyermekrajzok elemzése révén nyomban a Baudelaire által kiemelt gyermeki minőségénél találjuk magunkat.²⁷ Visszatekintve ezek az intellektuális, vizuális, irodalmi, művészeti képzettársítások azok, amelyek mindmáig izgalmassá, vonzóvá és elevenné teszik Mérei Ferenc életművét.

23
Mérei – V. Binét 1975, 186. o. Az utalásra pedig lásd Louis Aragon: *Une vague de rêves*. Paris, Seghers, 1990
24
Vö. Mérei Ferenc: A hamistudati hiedelmek egyik forrása: a gyermeki elméletképzés. In: *Szociológia*, 1976/3–4., 502–507. o. Lásd még Gerő Zsuzsa: *A gyermekrajzok esztétikuma*. Budapest, Akadémiai, 1974, ezzel kapcsolatban lásd Mérei Ferenc: Gerő Zsuzsa: A gyermekrajzok esztétikuma. In: *Valóság*, 1975/6., 116–118. o.
25
Mérei Ferenc: A gyermeki mint stílusdimenzió és értéktartomány. In: *Társ és csoport*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989, 292. o. Vö. Ellen Key: *A gyermek évszázada*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1976. Művészetpedagógiája kapcsán pedig Zsolt K. Horváth: The Production of Creativity. The Politics of Ferenc Mérei’s Psychological and Pedagogical Approach. In: *Creativity Exercises. Emancipatory Pedagogies in Art and Beyond*. Szerk. Dóra Hegyi – Zsuzsa László – Franciska Zólyom. Berlin, Sternberg Press, 2020, 342–353. o.
26
Mérei 1989, 295. o.
27
Ehhez lásd K. Horváth Zsolt: „Kalmár szellő járt a szomszéd mezőkön”. Mérei Ferenc művészetpszichológiájának irodalmi utalásairól. In: 1749, 2021. november, 1749.hu/fuggo/tanulmany/kalmar-szello-jart-a-szomszed-mezokon-me-rei-ferenc-muveszetpszichologiajanak-irodalmi-utalasairol.html

K. Horváth Zsolt: *Mérei Ferenc*. 1. kötet: *Peremhelyzet és a remény szocializmusa, 1909–1945*. 2. kötet: *Szocialista felvilágosodás és törzsi avantgárd, 1945–1986*. Budapest, Korall, 2021. A tanulmány részlet a hamarosan megjelenő könyvből.

”a joy, a triumph, a delight, a madness
(öröm, diadal, élvezet, őrület)”

Mortal Vombat, avagy a preraffaelita állatfarm

Szikra Renáta



Vombatábrázolás John Gould 1863-ban megjelent *The Mammals of Australia (Ausztrália emlősei)* című könyvéből, forrás: Flickr

Mortal Vombat,
avagy a preraffaelita állatfarm



William Bell Scott, John Ruskin és Dante Gabriel Rossetti
William Downey 1863-as fényképén, forrás: Wikimedia Commons

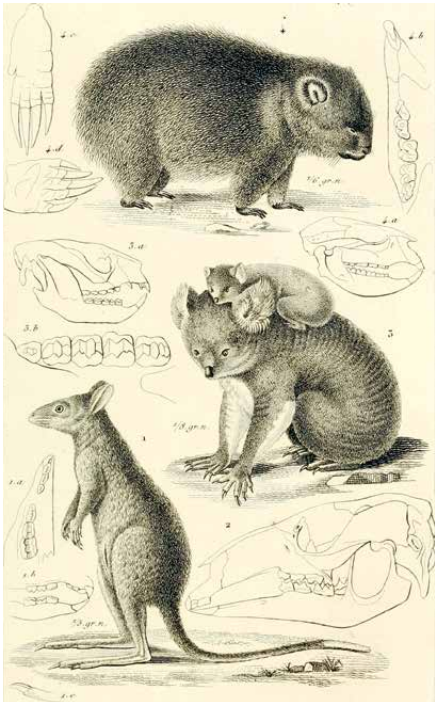


Illusztráció Max Beerbohm angol esszéista és karikaturista
Rossetti and his circle (Rossetti és köre) című 1922-es könyvéből,
a rajz címe: *Mr. William Bell Scott Wondering What It is Those
Fellows Seem to See in Gabriel (Mr. William Bell Scott azon
tűnődik, mit látnak azok a fickók Gabrielben).*
A háttérben William Morris küzd egy törpekenguruval.

A szigorúnak és prűdnek tartott viktoriánus kor valójában kifogyhatatlan forrása a meglepő és extravagáns alakoknak, társaságoknak, eseményeknek. Ki gondolta volna, hogy a 19. század közepi Londonban magánszemély is vehetett élő elefántot, tigrist, medvét vagy akár krokodilt az East End számos, erre szakosodott üzletében? 1869 szeptemberében Dante Gabriel Rossetti is különleges háziállatot vásárolt egy londoni állatkereskedésben. A preraffaelita festő az óházában leg egzotikusabbnak számító, Ausztráliában honos fajokért lelkesedett, a kiválasztott vombat pedig baráti körének megannyi rajzon és versben megörökített abszolút kedvence lett. De hogyan válhatott a preraffaeliták címerállatává egy délszaki erszéyes? Az első vombatábrázolás Angliában 1798-ban jelent meg a déli kontinenst feltérképező Matthew Flinder *Ausztrália felfedezésének elbeszélése* című művében (ő volt egyébként, aki az Új-Hollandia, illetve Új-Dél-Wales gyarmatnév ellenében az Ausztrália elnevezést propagálta). A szerző a telepések megfigyeléseit is közzétette. A kis termetű, kövérkés, medveképű erszéyesnek (*Vombatus ursinus*) közönséges és szőrös orrú alfaja jól

alkalmazkodott az ausztrál kontinens éghajlati viszonyaihoz. Feljegyezték, hogy leveleket, fűvet és fakérget rág, bonyolult járatrendszereket fúr a föld alatt, és hogy erszénye praktikus módon hátrafelé nyílik, hogy a kikapart földet ne utódja fejére lapátolja. Lusta és szelíd állatnak írták le, még azt is tűrte, hogy ölben cipeljék. Pedig ha úgy hozta a szükség, meglepően fürgének bizonyult, de sajnos ez sem mentette meg attól, hogy ízletes húsaért nyársra ne húzzák. Az első igazi vombat egy kacsacsőrű emlős társaságában egy évvel később, 1799-ben érkezett meg a Britannia feldélzetén Angliába. John Hunter kormányzó a kew-i Királyi Botanikus Kertek igazgatójának, Sir Joseph Banks botanikusnak küldte ajándékba, aki maga is részt vett James Cook első Föld körüli útján, és elsőként írta le az ausztrál kontinens növényvilágát, s honosította meg az eukaliptusz- és akáciaféléket Európában. Sajnos a viszontagságos hajóutat sem a vombat, sem a kacsacsőrű emlős nem élte túl, így brandyben tartósítva kerültek a londoni Természettudományi Múzeumba. Ez az első Britanniába érkezett egyed – feltehetően a legöregebb kitö-mött vombat – ma is látható a Hancock

Múzeumban. (A kacsacsőrű emlőst sokáig hamisítványnak minősítették, míg szakértői véleményt nem alkot-tak róla, hogy a különös csőrszerű képződmény organikusan kapcsolódik a vidraszerű testhez.) Eleven példányok először – az angolok legnagyobb bosszúságára – Nicolas Baudin expedíciójának köszönhetően 1804-ben Franciaországban, egyene-sen Josephine császárné malmaison-i kertjében landoltak néhány kenguru-val és emuval, valamint a híres fekete hattyúkkal együtt.¹ Igaz, hogy akkorra a kenguruk III. György windsori ma-gánállatkertjében már megszokott lát-ványnak számítottak, hiszen oda egye-nesen Cook kapitány szállította az első példányokat még az 1770-es években, az oroszlánok, tigrisek, zebrák és a rit-kaságszámba menő gepárd mellé.² A század közepén azonban már nem kevés vombat élt Londonban. A leg-korábbi szerzemény Everard Home természettudósé volt, aki 1809-ben értekezést is közzétett a vombat ana-tómiai sajátosságairól. A legszebb áb-rázolás pedig John Gould ornitológus-tól származik, aki a harmincas évek-ben Ausztráliában járva úgy érezte, mintha egy másik bolygóra került volna, és éveket szentelt a kontinens



Illusztráció Georges Cuvier *Iconographie du règne animal* (Az állatvilág ikonográfiája) című 1829-ben kiadott könyvéből, forrás: Wikimedia Commons

különleges faunájának feltérképezésének. 1855-ben kiadott *Ausztrália emlősei* című képes luxusalbumát minden bizonnyal Rossettiék is ismerték. Gould mint tudós szakértő a „Darwin-pintyek” beazonosításával járult hozzá az evolúciós elmélet térhódításához. Kiváló preparátorként a Zoológiai Társaság 1847-ben a nagyközönség előtt is megnyitott Regent’s Park-i állatkertjének első múzeumi kurátora volt, és szívügyének tekintette az ausztrál részleg gyarapítását. Ez a tény történetünk szempontjából azért fontos, mert az első Londonban hancúrozó vombatokra Rossetti két testvére, Christina és William ebben az állatkertben figyelt fel. Viktória királynő és így a közönség kedvence a korabeli lapokban agyonajnározott nílusi vízilóbébi, Obaysch volt, ám az árral szemben úszó preraffaelita kör legfőbb találkahelye hamarosan a park észak-keleti sarkában elhelyezkedő vombatkifutó



Dante Gabriel Rossetti rajza testvére, Christina *Goblin Market* (Koboldok vására) címet viselő, 1865-ben megjelent hosszúverséhez – az illusztráció alján ez olvasható: *Buy from us with a golden curl* (Vegyen tőlünk egy aranyfürtért)

lett. Az erszényesek ábrázolásai leveleikben, naplóbejegyzésekben, lapszéli vázlatokban tűntek fel először, hogy azután meghódítsák a preraffaelita univerzumot. 1857-ben Rossetti barátaival (köztük az öt odaadóan csodáló William Morrisszal és Edward Burne-Jonesszal) az Oxford Union Hall freskóin dolgozott minden bizonnyal remek hangulatban, mert a visszaemlékezések mindegyikében szerepel a tény, hogy a legviccesebb vombatkarikatúrákat Burne-Jones karcolta a szűrt fény elérése érdekében lemeszelt ablakokra. Morris és Charles Faulkner keze nyomán további vombatok tűntek fel a fantasztikus állatokkal benépesített mennyezetén (melyet a közönség retentően rikítóan és rondának talált, így 1875-ben lecserélték egy decens növényornamentikára, szintén à la Morris). A tehetséges író-költő húg, Christina gyerekverseiben és romantikus mesekönyvében, a *Koboldok*

vásárában a koboldok álcázzák magukat vombatnak a bátyja tervezte címlapon. Már csak egy saját vombat hiányzott, és erre egy tragikus esemény kínált lehetőséget. 1862-ben Elizabeth Siddal, Rossetti korábbi nagy szerelme, akit végül 1860-ban feleségül is vett, meghalt laudánnumtúladagolásban.³ Ez még a kifejezetten nárcisztikus, önző (és maga is alkohol- és drogfüggő) Rossettit is megviselte, aki Lizzie visszajáró kísértete elől menekülve kibérelt egy Tudor-háznak nevezett csinos villát a Cheyne Walk 16. szám alatt, ahol kezdetben bátyjával és költőbarátaival, Algernon Swinburne-nel és George Meredith-szel lakott, mígnem azok a festő hisztérikus viselkedése miatt inkább másutt kerestek alberletet. A ház és a hozzá tartozó, elvadult Temzeparti kert azonban elég tágas volt ahhoz, hogy a „magányos” Rossetti végre létrehozhassa saját állatkertjét.

Számos érdekes példányt Charles Jamrach Európa-szerte ismert állatkereskedésében vett, ahol excentrikus és gazdag vásárlók fordultak meg (később fia vitte tovább az üzletet). A különös teremtményekkel benépesített 19. század közepi boltról a még meglehetősen rossz hírű Ratcliff Highwayen Rudyard Kipling és H. G. Wells is megemlékezett. Jamrach boltja egyébiránt antikvításüzletként is üzemelt. Mielőtt a Szezi-csatorna megépült volna, az Afrikából és Ázsiából érkező hajók elsőként Londonban kötöttek ki, és a fél glóbuszt betérítő gyarmatbirodalmat járó hajókon egzotikus állatok mellett műkincsek, értékes keleti porcelánok, mívés fegyverek, ékszerek, bútorok árasztották el a piacot, melyet a kifinomult ízlésű preraffaeliták különösen értékelték (meglehet, hogy Rossetti híres kékporcelán-gyűjteményét is gyarapította Jamrach kínálatából). Fő profilja mégis az egzotikus állatok beszerzése volt, melyet az egész világra kiterjesztett ügynökhálózatán keresztül bonyolított le. Az új állatok érkezéséről a napilapokban leadott hirdetések útján értesült a vásárlóközönség. Elefántok, nagymacskák mellett óriáskígyó és teknős, medve, mindenféle majom, foka, kenguru, krokodil, emu váltotta egymást a kirakatokban és az épület hátsó traktusában lévő udvar ketreceiben. A sok száz trópusi madarat (köztük arapapagájt, tukánt, flamingót, kakadut) a padlótól a mennyezetig kalitkákkal telezsúfolt külön helyiségben tartották. Kisebb-nagyobb malőrök mindig előfordultak, de igazi szenzációnak számított a korabeli sajtóban, amikor 1857-ben Jamrach maga gyűrte le a gondatlanul bereteszelt ketrecéből kiszökött bengáli tigrist, megmentve ezzel egy utcagyerek életét, akit a vadállat hurcolt magával.⁴ Mondani sem kell, hogy a fogság körülményei, a szűk ketrecek, az angliai éghajlat és az új kórokozók erősen megtizedelték az állományt, míg sok állat már az utazást sem élte túl. A 19. század folyamán fogalmazták

meg ugyan az első állatvédelmi törvényjavaslatokat, de ezek elsősorban a kakas- és bikaviadalok betiltására vonatkoztak, nem pedig a gyarmatokon gátlástalanul halomra ölt nemes vadak kereskedelmét és vadászatát szabályozták. Tulajdonképpen bárki tarthatott egzotikus állatokat – szomszédai legnagyobb bánatára. Rossettit is többször feljelentették a rendőrségen csendháborításért vagy azért, mert a dilettáns módon, kaotikus rendtelenségben tartott állatok nem vették figyelembe a telekhatárokat. A törpekenguruk mellé vásárolt armadillók nemcsak saját kertjét túrták fel, de mindenütt a környéken átluggatták a szent angol gyept. A csirke- és tojáspusztító mosómedvét gazdája egy márványfedeles dobozban tartotta, de az folyton elszökött, és a mogyoróspele-hordákkal együtt

a kéziratokat is előszeretettel pusztította. A szomszédok a papagájok, pávák kórusát is utálták, ezen még szép látványuk sem segített. A legkísértetiesebb hangokat azonban a Jamrachnál rendelt különleges baglyok és az ausztrál jégmadár adták ki. Rossetti legmeghökkenőbb állatát, egy zebut (Dél-Ázsiából származó púpos szarvasmarha) 1864-ben egy chelsea-i vidámparkban, a Cremorne Gardensben szerezte be, ahol a táncmulatságok mellett rendszeresen tartottak állatbemutatókat az utazó cirkuszok és állatkertek, s ahol a pónikon vagy kutyákon lovagló felöltöztetett, idomított majmok mindennapi látványnak számítottak. Rossetti James Abbott McNeill Whistlert hívta el, akivel egy utcában lakott (és számos nocturne festményét ihlette a londoni „Városliget”), hogy alkudjanak a zebura.



Az egzotikus állatokkal benépesített 19. század közepi bolt a meglehetősen rossz hírű Ratcliff Highwayen Alfred Thomas Elwes rajzán, forrás: Wikimedia Commons



Christina Rossetti *O, Uommibatto* kezdetű vombatversei, ahogy azok a sydney-i magazinban, a *The Bulletin*ben megjelentek 1904. április 21-én



Max Beerholm: *Dante Gabriel Rossetti a hátsó kertben.* Az előtérben Fanny Cornforth, Rossetti szeretője ül modelt a festőnek, Rossettitől balra J. M. Whistler áll, A. C. Swinburne és Theodore Watts-Dunton a falon ül, míg William Rossetti ábrándos alakja előtt Edward Burne-Jones nyújt virágot a kengurunak. Mellette William Morris szaval, William Bell Scott a fal mögül figyel, William Holman Hunt és a jobb alsó sarokban John Ruskin néz rosszállóan.
Forrás: victorianweb.org/authors/mb/backgarden.html

Végül húsz fontért szerezte meg az állatot, és diadalittasan szállította haza. Sajnos azonban a Whistler által „Basham bikájá”-nak keresztelt fenevad mindenkit megkergetett, és a házba beszabadulva a kínai porcelánok között is irtózatos kárt tett, így Rossetti, aki saját bevallása szerint csak azért vette meg, mert a bika pillantása Janey Morris szemére emlékeztette, kénytelen volt haladéktalanul túladni rajta. Rossetti egyébként is gyakran vont párhuzamot barátai, szerelmei és kedvenc állatai között. A szintén a Cremorne Gardensben megismert kedves modelljét, Fanny Cornforth-t például többször is lerajzolta mint elefántot. Szenvedély és közöny, gondoskodás és feledékenység között hullámoztak érzelmei szerelmeit és háziállatait illetően egyaránt. Talán sikerült érzékeltetni, hogy Rossettinél a felesége halálát követő visszavonulás és gyász nem tartott soká, vagy ő egészen mást értett alatta. A dandy Maximilian Beerbohm esszéista és humorista remek karikatúrákat készített a kertben tartott össze-

jövetelekről, Rossetti művészekből, modellekből, állatokból összeverődött, szórakoztató menaszériájáról. A festő akkortájt szeretett bele (újra és ismét végzetesen) a tíz éve Oxfordban még modellként megismert Jane Burdenbe, aki időközben William Morris felesége lett és két gyermeket is szült neki. A házaspár már elhidegült egymástól, és a mindig nagyvonalú barát, Morris teret engedett a liaisonnak. Ebbe a bonyolult képletbe, érzelmi zűrzavarba és kaotikus állatkertbe érkezett meg végül Rossetti vombatja 1869 szeptemberében. Hosszas alkudozás előzte meg a vásárlást, mert az évi háromezer fontos jövedelemmel rendelkező festő soknak tartotta a vombatért kért nyolc fontot (alkudott egy kis indiai elefántra is, pedig az alapáron is négyszáz font lett volna). Végül asszisztense, Harry Dunn vette át Jamrachnál a kiválasztott majdnem bébikorú állatot, mert Rossetti akkor épp Skóciában tartózkodott szembaját, krónikus álmatlanságát és szerelmi bánatát kúrálni. Mire hazaérkezett, a bébivombat minden-

kit meghódított. A bohém társaság vacsoráin az asztal közepére tett ezüst tálalóban szunyókáló Top lett a sztár. Christina olasz verset írt a fürge és vidám vombathoz („O, Uommibatto, agil, giocondo...”), aki Rossetti szerint „egy kerek szőrlabda, a feje valahol a medve és a tengerimalac között, lába ugyan nincs, de talpa, sarka emberi, és farka sincs.” Alice Boydnak címzett levelében elragadtatottan írja, hogy vombatja „öröm, diadal, élvezet, örület”. Páros portrét rajzolt imádottjairól: a *Mrs. Morris és a vombat* címet viselő rajzon mindkettőjük feje felett glória lebeg. Rossetti gonoszkodó természetére vall, hogy vombatját Topnak nevezte el. Topsy volt ugyanis hű barátja, William Morris, vagyis a „pórázon vezetett” és felszarvazott férj beceneve. Nem mintha nem lett volna Morris és a vombat között némi alkati hasonlóság: ha Fannyt elefántként vetette papírra, akkor a mindig borzas, nagydarab, félszeg Morrisnak csakis a vas-tag bundájú, kövér vombat lehetett a megfelelője Rossetti állatkertjében.



Dante Gabriel Rossetti rajza Jane Morrisről és Topról, a vombatról, 1869, toll, tinta, grafit, papír, 182 × 113 mm, British Museum, London, forrás: Wikimedia Commons

Az örömnünnep azonban nem tartott sokáig, mert Top hamarosan elvesztette étvágyát, és egyre aggasztóbb állapotba került. November 6-án, alig kéthónapos korában kimúlt, ahogy a szegény vombat fölött zokogó Rossetti híres önportréja mutatja. A rossz májú Whistler azt állította, hogy egy doboz szivar elfogyasztása vitte sírba, de valószínűbb, hogy valamiféle fertőzést kapott. A taxidermia fénykorában, amikor szemrebbenés nélkül készítették ki és tették üvegbúra alá a kimúlt pincsiket, az elnémult, de még mindig ragyogóan színes házipapagájokat, Top is groteszk dísz tárgyként végezte: kitömött teteme a hallban fogadta a látogatókat. Rossetti pedig egy szelíd mormotával vigasztalódott.



Dante Gabriel Rossetti önarcképe elhunyt vombatjával, Toppal, 1869. november 6., toll, papír, 179 × 113 mm, British Museum, London, forrás: Wikimedia Commons

| 1 Erről bővebben itt: Szikra Renáta: A karibi rózsa. In: *Artmagazin*, 2017/5., 40–43. o. | 2 Vombatot csak Alfréd herceg, Viktória királynő negyedik fia szerzett a királyi állatkertbe, aki 1867-ben tett látogatást a távoli gyarmatokon. | 3 Erről bővebben itt: Keserű Luca: Földi vagy égi szerelem? Női alakok és alkotók a preraffaeliták oldalán. In: *Artmagazin*, 2021/4., 16–24. o. | 4 Ez a történet ihlette meg Carol Birch angol írónőt, akinek *Jamrach vadállatai* címen megjelent 2011-es regényét Man Booker-díjra is jelölték. Magyarul is megjelent 2013-ban a Gondolat Kiadónál.

Felhasznált irodalom: John Simons: *Rossetti's wombat. Pre-raphaelites and Australian Animals in Victorian London*, Middlesex University Press, 2008. Caroline Grigson: *Menagerie. The History of Exotic Animals in England*. Oxford, Oxford University Press, 2016. Carol Birch: *Jamrach vadállatai*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2013

„Ha így megy tovább, nyugodtan mondhatjuk, hogy lesz egy miskolci művészet, amely csak így és csak itt keletkezhetett. A művészettörténet Baedekerében pedig majd Miskolcnak is kijut a különleges értéket jelentő pici, de annál többet érő csillag.”
(Lyka Károly, 1928)*

100 éves a Miskolci Művésztelep

Pirint Andrea

100 éves a Miskolci Művésztelep, Herman Ottó Múzeum –
Miskolci Galéria, Miskolc, 2022. február 27-ig

* Miskolci Művészek Társasága I. kiállításának katalógusa. Miskolc, 1928, 6. o.

Szabad ég alatt
beállított modell festése
a Miskolci Művésztelepen,
1925, fotó, magántulajdon,
Benkhard Ágost
hagyatékából



Volt egyszer egy művésztelep, amelynek életre hívásával 1921-ben új korszak kezdődött Miskolc képzőművészeti életében, a város neve pedig országos kontextusban is jelentőséget nyert. Az intézmény az idén százötven éves Képzőművészeti Főiskola (2000 óta Egyetem) művésztelepeként jött létre, s ekként működött három évtizeden át. Alapítója a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium, az ingatlan tulajdonosa a Magyar Királyi Kincstár volt. Ez idő alatt fontos szerepet töltött be a hazai művészképzésben. 1932-től a főiskola egyetlen állandó művésztelepe maradt, ahol a növendékek nyári gyakorlatukat végezheték. Kapuja ugyanakkor a helybeliek előtt is nyitva állt, ösztöndíjas műtermeiben pedig egész éven át alkotómunka folyt.

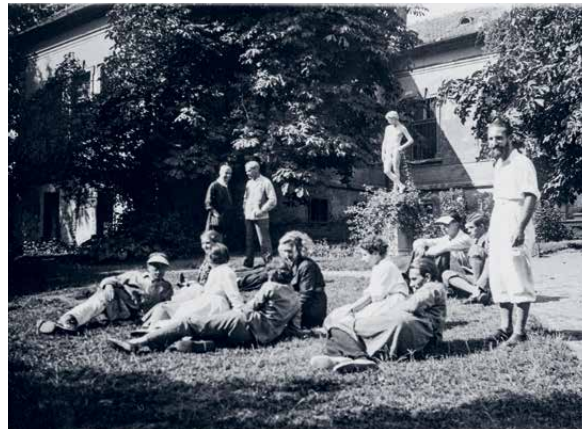
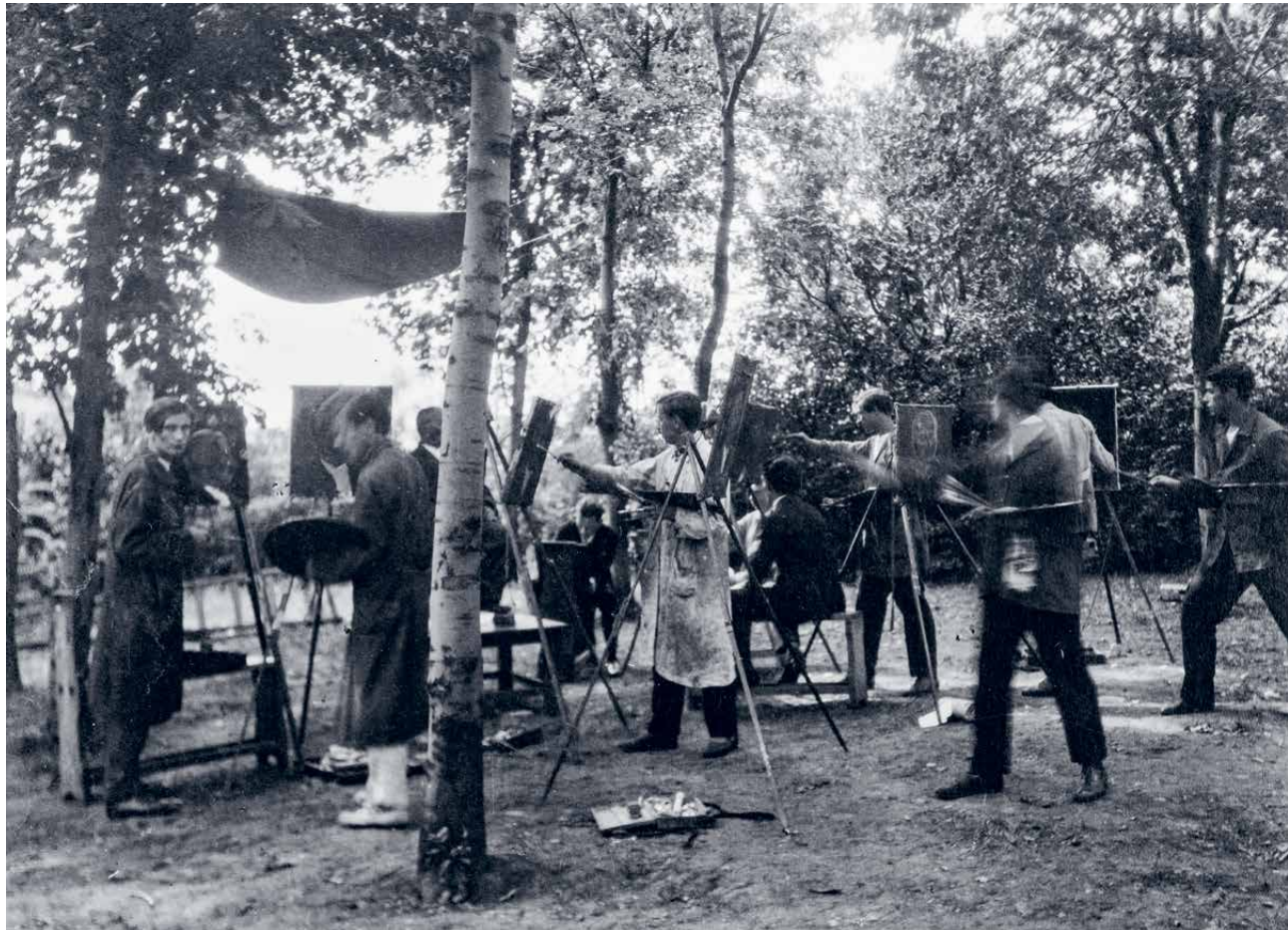
Múlt időben szólnak a művésztelepről, amennyiben a centenárium alkalmából az intézmény első periódusát állítjuk fókuszba. Története valójában mindmáig nyitott. A százéves létesítmény metamorfózisának akárcsak vázlatos bemutatása is túlságosan messzire vezetne. Egyelőre nem is kacérkodhatunk az átfogó igényű történetírás gondolatával, hiszen számos kérdés vár még tisztázásra. Az elmúlt években végzett kutatások az úgynevezett főiskolai korszak történetének rekonstrukciójára és kézzel fogható eredményeinek feltárására irányultak. Az évfordulós kiállításra felkutatott alkotások jelentős része a nyilvánosság előtt ismeretlen, a képek hagyatékokból, magántulajdonból, közhivatalokból, gyűjteményi rakományok mélyéről lépnek most elénk.

A régi telep emléképei

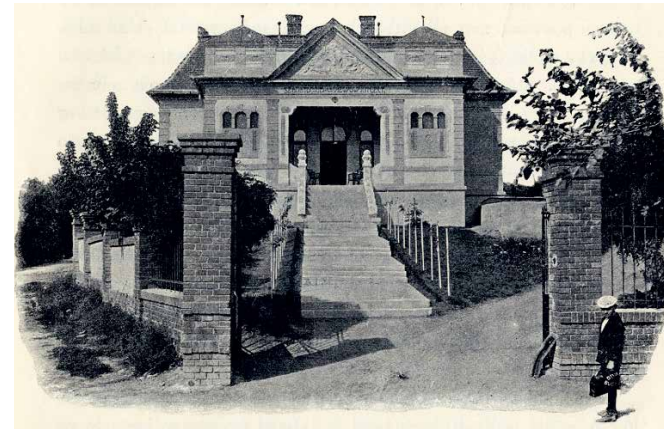
A kiállítás egyik falszakaszát beborító archív fotón festőnövendékek dolgoznak lázasan a művésztelep kertjében. Mindannyian a beállított modellre, egy idősebb férfira koncentrálnak. Láthatóan semmi más nem létezik számukra, csak a téma és a vászon, ami épp most válik festménnyé. Karjuk kinyújtva, ujjaiuk közt ecsetet, s ezt úgy tartják maguk elé, mintha kard volna. Elszántan, fegyelmezetten készülnek hivatásukra.

A pillanatfelvétel 1925-ben készült, de az évszámnak nincs különösebb jelentősége. A nyári délelőttökön idelátogató vendégeket ugyanis minden alkalommal ez a látvány fogadta, csak épp a modell volt más és más: idős

Festőnövendékek dolgoznak lázasan a művésztelep kertjében, archív fotó



Fűben heverésző, beszélgető növendékek a művésztelep kertjében, archív fotó, Benkhard Ágost hagyatékából



A szanatórium (a későbbi művésztelep) alsó épülete, 1911, közölve: Szendrei János: *Miskolcz város története 1800–1910. V. kötet*. Miskolc, 1911, 535. o.

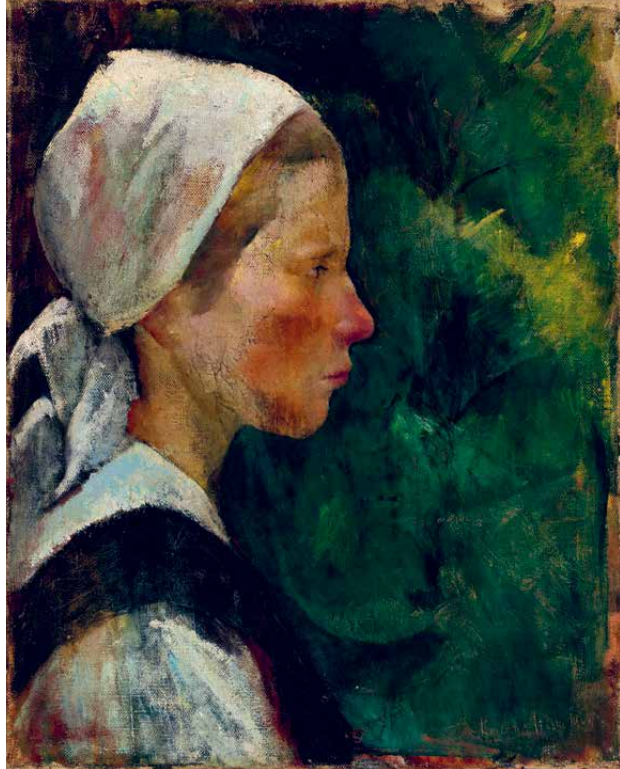
asszony, fiatal lány, hetyke legény. Egyik alkalommal a telepen bábmeszkodó újságíró egy öreg bácsit pillantott meg modellt ülni a kert közepén. *„Gorkij Maxim regényeiből szállt ki Miskolcra”* – jellemzi a modell karakterét. *„Körötte állványok, az állványok mellett munkaruhás növendékek: nők, férfiak”,* akik *„mintha napimádók volnának. Gémberegett nyakkal merednek fölfelé”* – rögzíti impresszióját a publicista 1924-ben. *„A miskolci Művésztelep magasranőtt fái között szorgalmasan folyik a munka. Színesruhás cigánylányt festenek vagy húszan”* – kezdi élménybeszámolóját egy másik hírlapíró 1935-ben.

A kiállítótérben sétálva újabb fényképfelvételeket látunk, nagyjából százszoros nagyításban. Az egyiken egy középkorú férfi dolgozik, ecsetje épp a vászonhoz ér. Arcát profilból szemléljük: csupa átszellemültség. Minden idegszálával a műre összpontosít. Aligha észleli, hogy valaki eközben őt fényképezi. A lencsevégre kapott festő Benkhard Ágost, a nagybányai irány elkötelezett híve, aki éppen akkor nyert tanári kinevezést a főiskolán, mikor a művésztelep létesítésének ügye révbe ért, és alkalmas személyt kerestek a vezetésére. A tanári kar újdonsült tagja lelkesen vállalta el a feladatot. 1921-től 1937-ig ő volt a telep „motorja”: vezető tanára, szervezője, menedzsere. 1938-

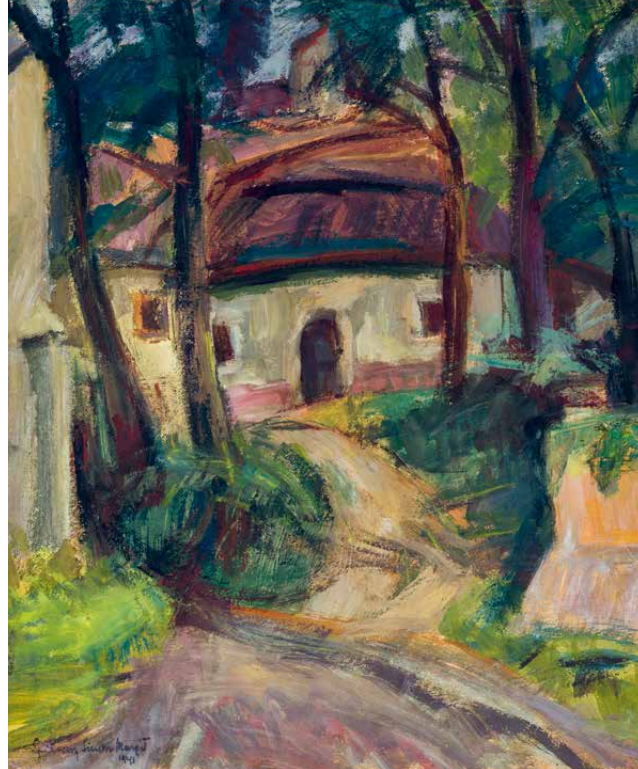
tól Burghardt Rezső irányította a nyári tanfolyamok munkáját, de 1947-ben ismét Benkhardra esett a választás, hogy a háború alatt kényszerszünetet tartó intézetet újjászervezze. Két szakaszban összesen tizenkilenc éven át töltötte Miskolcon a szabad ég alatti festésre leginkább alkalmas nyári-őszi hónapokat, így életművének tekintélyes része legszorosabban a térséghez kötődik. *„Nélküle ez a telep csak aktákban élte volna papíros-életét”* – jelentette ki érdemeiről szólva Lyka Károly 1948-ban.¹ Megállapítása – a miskolci bázis küzdelmes történetének ismeretében – a legkevésbé sem eltúlzott udvariasság. Az utolsóként szóba hozott fényképfelvételen a növendékek a fűben heverésznek, beszélgetnek. Ezúttal nincs rajtuk munkaköpeny. Magasan áll a nap, délidő lehet. Vélhetően ebédhez gyülekeznek. Mögöttük egy kétszintes épület magasodik, melynek málladozó vakolata a fák takarásában sem kerüli el a figyelmünket.

Ez a viharvert tömb volt a telep felső épülete. A művésztelep-alapítást szorgalmazó helyi festők – Meilinger Dezső és Nyitray Dániel – már 1919 őszétől termeket béreltek itt, és képzőművészeti szabadiskolát működtettek az utóbb hozzájuk csatlakozó Bartus Ödönnel közösen. A ház falai közt szövegetett tervek a következő év derekától kezdtek összetalálkozni a kultúr-

politika szándékaival és a Képzőművészeti Főiskola igényeivel. A fővárosi szervek nemcsak az ideát pártfogolták, de a helyiek által kiszemelt ingatlant is megfelelőnek találták, így aztán 1921 nyarán a Csabai kapu egykor magán-szanatórium céljait szolgáló, már régebb óta elhagyatott építményeiben valósult meg a művésztelep nevű álom. Két épület, köztük és a felső tömb mögött egy-egy fákkal tarkított kert: a szubjektív visszaemlékezések szerint – a tábori körülmények ellenére is – a művészek számára maga volt a Kánaán. A Miskolci Művésztelep gazdaságilag különösen nehéz korszakban jött létre, és örökösen pénzhíánnal küszködött. Nagyszabású elképzelésekkel indult, de az anyagi feltételek az épületek gyökeres felújítását sem tették lehetővé. Véget nem érő, mindig csak a legszükségesebb beavatkozásokra szorítkozó állagjavítások kísérték a telep életét, melyek leginkább csak sebtapasszal látták el a súlyosan beteg épületeket. A felső tömb, amit a fényképfelvételen látunk, már régóta a múlté: lassacskán menthetetlenné vált, s az 1970-es évek elején lebontották. Részben ennek helyén épült fel 1977-re az új ház, amely nyolc műteremlakást foglal magában. Az utcafront felőli, alsó tömb szerencsére ma is áll: 1980 óta kollektív műtermekkel, Alkotóház néven működik.



Léderer Jolán: *Fejtanulmány*, 1928, olaj, vászon, 50 × 40 cm, Herman Ottó Múzeum, Képzőművészeti Gyűjtemény, fotó: © Mészáros Viktória / HUNGART © 2021



Szilvásyné Simon Margit: *Avasi pince*, 1941, tempera, papír, 494 × 411 mm, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria / HUNGART © 2021

könnyen elveszítik fontosságukat: elkallódnak, megsemmisülnek, újabb kompozíciók megfestéséhez kínálnak hordozóvásznat. Korszakunk vonatkozásában a világháborús hányattatás ugyancsak hozzájárult az „emlékek” pusztulásához. Itt mérhetjük fel igazán a hivatali vásárlások jelentőségét, melyekkel a fenntartók a tanfolyamzáró tárlatok sikerét támogatták. Két példát kiemelve: az 1928. évi kiállításról vette meg Miskolc város – és adta át rögvést a helyi múzeumnak – a harmadéves Léderer Jolán érett művésznek is dicsőségére való fejtanulmányát, s az 1940-es tárlatról került köztulajdonba a másodéves Mongyi Gyula kerti jelenete, amely a Vallás- és Köznevelési Minisztérium vásárlásának köszönhetően épülhetett be utóbb a Magyar Nemzeti Galéria

gyűjteményébe. Ma a közületi képvásárlások biztosítják számunkra a biztos alapot a régi történet rekonstrukciójához, még akkor is, ha az írott forrásokban említett művek későbbi sorát sok esetben egyelőre homály fedi. Egészen más úton haladva, a növendékek nyomába eredve, az örökösöknél fennmaradt hagyatékokból bukkant elő számos, történeti szempontból különösképp értékes emlék. Majoross Edit főiskolai növendék 1927–1928-ban járt nyári gyakorlaton Miskolcon, s közben naplót is vezetett. Feljegyzéseiből kitűnik, hogy a művésztelepen – társaihoz hasonlóan – főleg cigány modellekkel dolgozott. Már az első évben szívébe zárt egy markáns arcú cigánylányt. „*Ma beszélgettem Ancival, milyen szomorú az ő sorsa, igazi tragédia, szülei nem tudják, hogy modell.*

Ő pedig nem akar a szülei nyakán lenni, ezért inkább választja azt a kenyérkeresetet, ami ellen lázong a jobbérzése, a szemérme, nőiessége, mert más választása nincsen. Meghasonlít önmagával külsőleg, lealacsonyítja magát a modellségig, de belsőleg, lelkileg tiszta szép marad, megmarad az az ártatlan széplelkű fiatal leány, ami homlokegyenest ellenkezik hivatásával” – írja naplójába 1927 augusztusában.² A következő nyáron tovább mélyülő barátságuk emlékét egy líraian szép tanulmányrajz őrzi, amely – több más miskolci munkájával együtt – a család tulajdonában máig megmaradt, s amely a centenáriumi kiállítás alkalmából néhány hónapra visszakerült oda, ahol megszületett. A miskolci művésztelep a cigány téma tekintetében is sikerrel töltötte be az elcsatolt Nagybánya

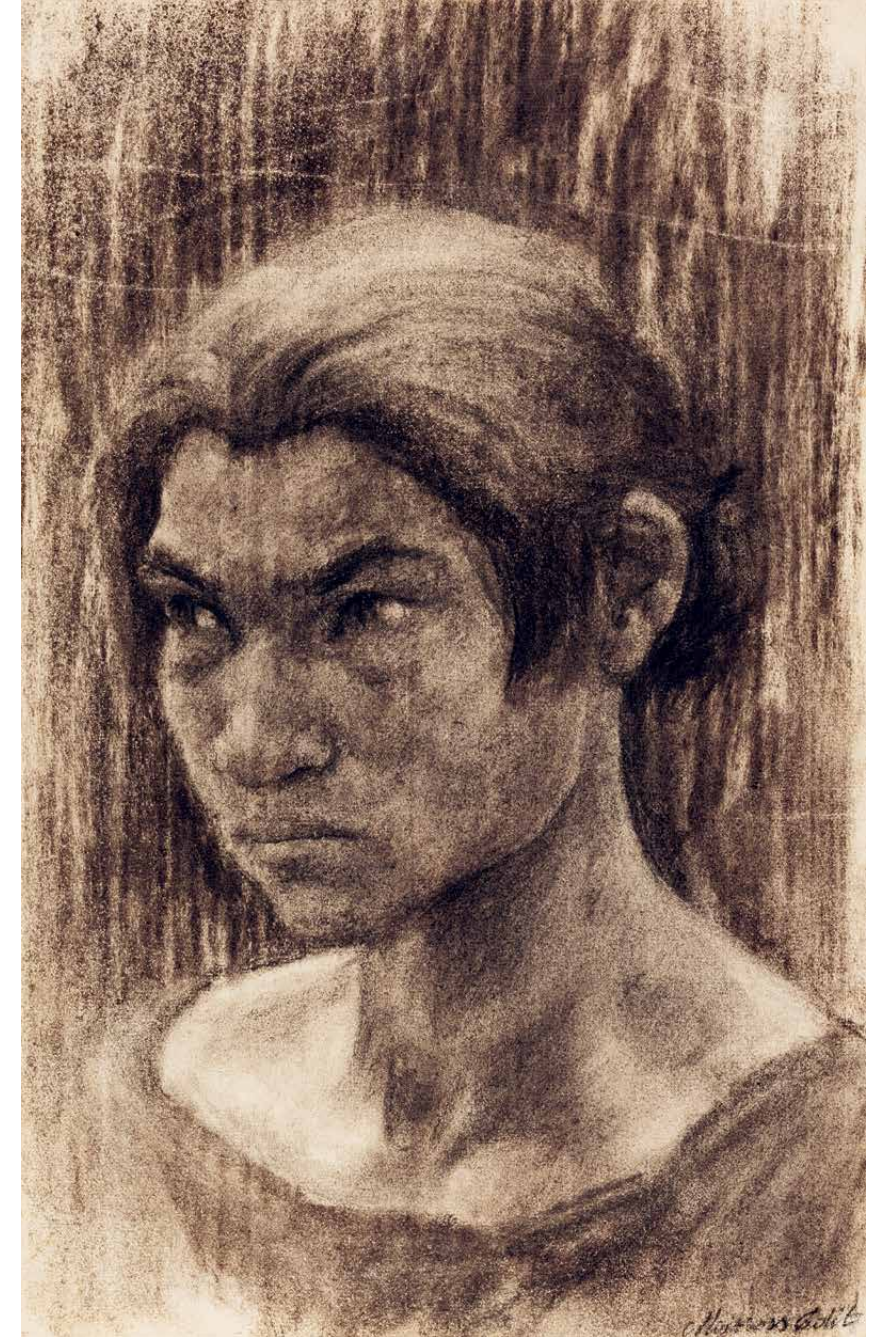
Barátságuk
emlékét egy líraian
szép tanulmányrajz
őrzi, amely a család
tulajdonában máig
megmaradt,
s amely a
centenáriumi
kiállítás alkalmából
néhány hónapra
visszakerült oda,
ahol megszületett.

Majoross Edit: *Annus (Anci)*, 1927–1928, szénrajz, papír, 450 × 290 mm, magántulajdon, fotó: © Mészáros Viktória / HUNGART © 2021

szerepét. Magyarországon ők jelentették azt az egzotikumot, illetve a társadalomból kivonult, a természettel összhangban lévő életet, ami a kötöttségek ellen általában lázadó művészek számára izgalmas volt. Más szabályok szerint éltek, közülük néhányan aktmodellkedésre is vállalkoztak.

Zsuzsannák és Vénuszok

Minthogy a mezítelen test anatómiai-lag tökéletes ábrázolásának elsajátítása a mesterségbeli tudás alfája, az aktstúdium a főiskolai képzés keretei közé igazodó miskolci kurzusoknak is állandó tantárgya volt. De a nagy fontossággal bíró gyakorlat folyamatosságát csak a fővárosból hozott aktmodellekkel tudták biztosítani.

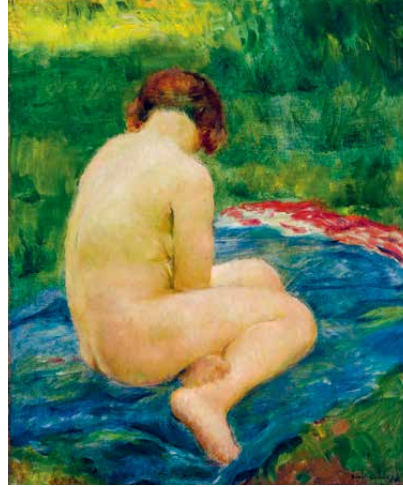


Miként a korszak aktfestészetére, úgy természetesen a miskolci képekre is rányomta bélyegét a klasszikus keret témákra való asszociatív utalás szándéka. Értékesítési szempontból ez az „áthallás” igen nagy jelentőséggel bírt, hiszen a vásárlóközönség a közismert bibliai vagy mitológiai történetekhez kapcsolódó aktokat kedvelte. Számos

női akt kínált emiatt lehetőséget a téma esetleges szimbolikus értelmezésére, sőt kapta akár címét is az *Ószö-vetség* Zsuzsannájáról – akit a vének meglestek – vagy a római mitológia Vénuszáról – a szerelem, szépség és termékenység istennőjéről –, noha a kép maga kizárólag formai érdeklődésből született.



Benkhard Ágost: *Szabadban (Réti István fest)*, 70 × 80 cm, olaj, vászon, magántulajdon, a Kieselbach Galéria közvetítésével, fotó: Kieselbach Galéria archívuma / HUNGART © 2021



Bánáti Sverák József: *Fürdés után*, 1925, olaj, vászon, 68 × 57 cm, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria / HUNGART © 2021

Az általános tendenciákat tükröző művek mellett persze bőséggel akadnak e műfajnak olyan miskolci eredményei is, melyek messziről elkerülik a tematikai köntösbe bújtatás gyanúját. Ezek egyik legszebbike épp a centenáriumi kiállítás „arcának” választott festmény, amely egykor a K&H Bank gyűjteményébe tartozott, majd két ízben is a Kieselbach Galéria aukcióin cserélt gazdát. Benkhard Ágost *Szabadban* című alkotása egyszerre aktkép és portré, hiszen az aktfestés szituációját ábrázolja. A napfénybe állított ruhátlan nőalak ebben a helyzetben pon-

tosan az, aki: a festő modellje. A mezítelen és a mellette ülő, fürdőruhát viselő hölgy kompozíciójának megfestésébe belefeledkező piktor pedig Réti István. A nagybányai mester szívesen járt Miskolcra: festeni, feltöltődni, felszabadulni a kötöttségek terhe alól. Noha vélelmezhetően több kép is született, melyek látogatásaihoz kötődnek, a jelenleg ismert művek konkrét módon az 1935-ös itt-tartózkodását dokumentálják. A Miskolci Művésztelep alapításának századik évfordulóját ünneplő kiállítás száz képet mutat be. A látogatókat

épp az utóbb említett mű fogadja, s most végül ennek „megvillantásával” invitáljuk Miskolcra a kedves olvasót is, remélve, hogy felkeltettük az érdeklődést a város méltatlanul elfeledett művésztelepe és annak termése iránt.

| 1 Miskolc 25 éve a magyar festőművészetben. Az Országos Magyar Képzőművészeti Főiskola Miskolci Művésztelepének kiállítása. 1948. október 2–17. Katalógus. Miskolc, 1948, 2. o. | 2 Majoross Edit leánykori naplója, 1926–1930. Kézirat, magántulajdon. A naplóból részleteket közöl: Thurnay Béláné Schulek Vilma: *Termő csipkebokor. Egy evangélikus lelkészfeleség, családanya, festőművész, Schulek Tiborné Majoross Edit élete, szolgálata és művészete*. Piliscsaba, Ordass Lajos Baráti Kör, 2009



SZINYEI MERSE PÁL

KÉP ÉS KULTUSZ

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

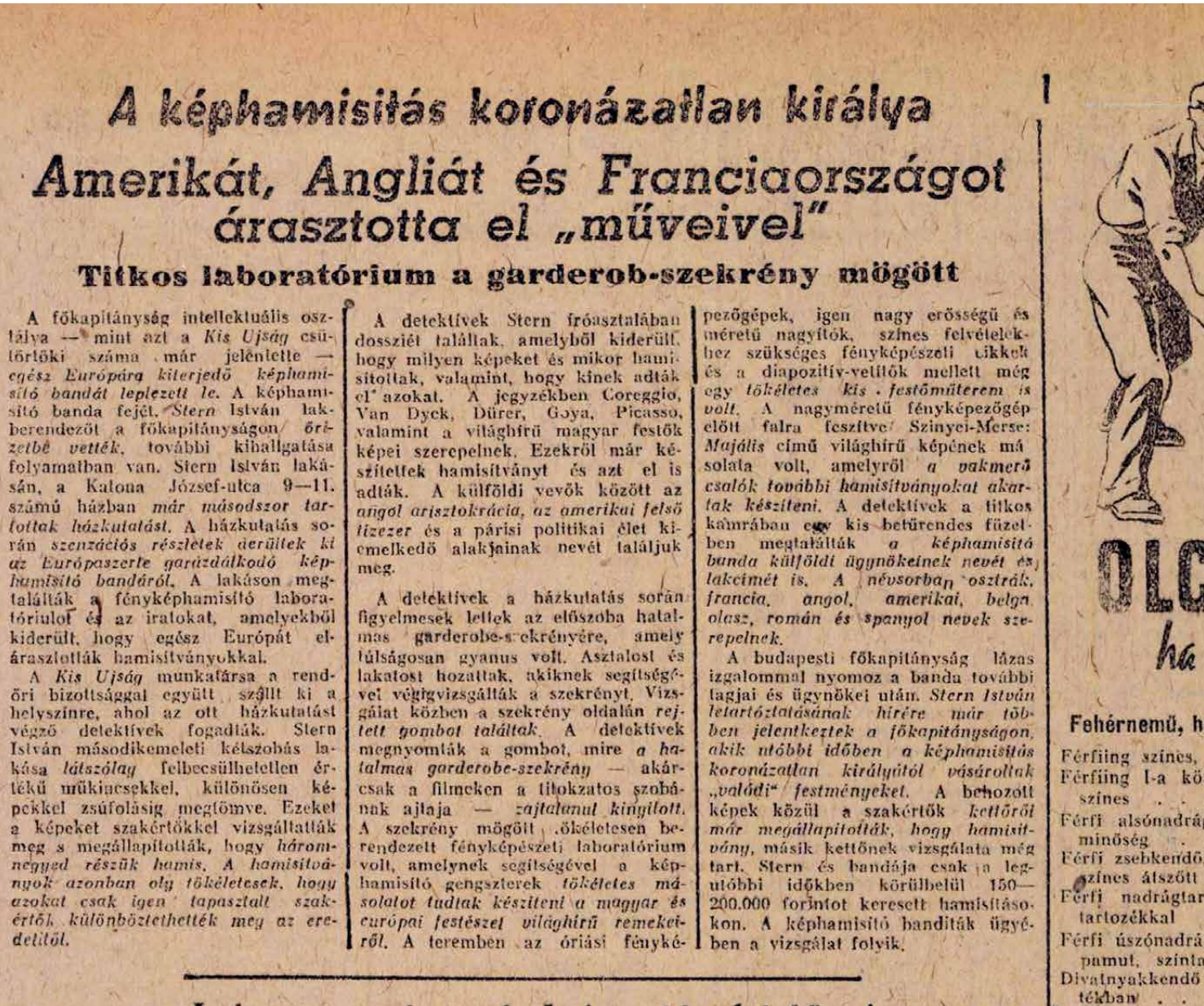
2021. november 12. – 2022. február 13.

mng.hu



Megnyílt a Nemzeti Galéria kiállítása, ahol az eredeti Szinyei Merse Pál-festményekkel találkozhat az olvasó/múzeumlátogató. Sorozatunk befejező részében már csak egy érdekes archív újságcikk erejéig foglalkozunk a hamis képekkel, a következő oldalakon ugyanis inkább arról lesz szó, milyen téves vagy erősen kiszínezett életrajzi elemek öröklődtek generációról generációra Szinyeivel kapcsolatban, és ezekkel szemben mi az igazság – vagyis hogyan születtek az olyan mesterművek, mint a *Majális* vagy a *Pacsirta*, és szöktették vagy nem szöktették a feleséget, Probstner Zsófiát.

Hamisítás nagyban. 1947-ben megdőbrentő pesti felfedezésről tudósított a *Kis Újság* július 26-i száma. (Ezúton is köszönet Szücs György művészettörténésznek, a Magyar Nemzeti Galéria tudományos főigazgató-helyettesének, hogy felhívta a figyelmet a cikkre.)



Őszi nagytakarítás. A Szinyei-hamisítások tipológiája III.

Szinyei Merse Anna

Szinyei pályájának és személyiségének irodalmi hamisításairól

A mester szavait már életében meghamisították: először Malonyay Dezső, aki készülő Szinyei-könyvéhez még 1902-ben kért és kapott tőle részletes önéletrajzot. Az óvatoskodó író többek között Szinyei kortársairól írott, nem egyszer éles hangú kritikáit hagyta ki 1910-ben megjelent monográfiájából, és helyettük olyasmiket tett bele, amelyek nem is szerepeltek a művésznél. A világhálóra jóideje felkerült Malonyay-kötet nyomán szinte máig ez a számos részletében meghamisított ars poetica terjed, hiszen csak 2020-ban vált digitálisan is elérhetővé 1989-es megjelenésével mindezeket helyretevő kritikai szöveggondozásom *A Majális festője közelről* című dokumentumkötetben.¹ A Malonyay-féle átírásokból Lázár Béla is bőven idézett, ő továbbá a levelek publikálásakor is megmásított egyet s mászt a művésztől kapott kéziratokból. Szinyei pályájáról, egyéniségéről és feleségéről a legkártékonyabb hamisítást azonban Fedor Ágnes követte el.² Az 1966-ban hetilapi folytatásokban közölt kisregény olvastán Kampis Antal, Szinyei későbbi monográfusa még abban az évben publikálta felháborodott tiltakozását a *Művészet* folyóiratban: pontról pontra cáfolta azt a rengeteg ízléstelen hazugságot, amellyel az író nő tudatosan megmásította a művész pályaképét és a házaspár életrajzát.³ A későbbiekben Gál György Sándor 1975-ös kiadású Szinyei-regénye életszerű korrajzával vált még inkább olvasmányossá, Végvári Lajos 2001-ben viszont egy kitalált szerető segítségével igyekezett izgalmassá varázsolni az időződő festő életét. A maguk módján regényesebbé formált cselekményt a Fedoréhoz képest ugyan kevesebb, ám így is bőséges téves adat gördítette tovább.⁴ Hiába, az univerzális művészettörténet számos nagyságához hasonlóan Szinyei Merse Pál valóban nem mindennapi élete sem kerülhette el, hogy regények főszereplőjévé „avanzsáljon”. Súlyosabb következményei lettek Czeizel Endre tudományosnak tűnő, ám a tárgyalt húsz magyar festő között Szinyei családfáját és egyéniségét is tévesen és tendenciózusan elemző könyvének. A genetikus szerző idegbeteggé minősítette a sokat szenvedett művészt, ezzel még nagyobb kárt okozva Szinyei valós tényeken alapuló recepciójának.⁵ Köztudomású, hogy a Szinyei Merse családban is rendkívül tisztelt Arany János egyetlen

1
Az első részleges és hibás közlés: Malonyay Dezső: Szinyei Merse Pál. In: *Művészet*, 1903, 227–233. o. Az átszilizált, sőt hamisított teljes közlés: Malonyay Dezső: *Szinyei Merse Pál*. Budapest, Lampel R. Könyvkereskedése, 1910, 9–26., 97. o. A kötet nyomán a további monográfusok is ebből idéztek hibásan. A birtokomban lévő eredeti, autográf önéletrajzok első szöveghű közlése, a megmásítások és azok további felhasználásainak pontosításával: *A Majális festője közelről*. Szinyei Merse Pál levelezése, önéletrajzai, visszaemlékezések. Válogatta, sajtó alá rendezte, bevezetővel és jegyzetekkel ellátta: Szinyei Merse Anna. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989, 265–273. o., mek.oszk.hu/20800/20860/20860.pdf

2
Fedor Ágnes 1953-ban a *Béke és Szabadság* hetilapban közölte első írását Szinyei százegy éves, elvált feleségéről. Adatokat kérve Apámat is felkereste, de visszaelt a család jóhiszeműségével. Későbbi kisregénye: A Lilaruhás hölgy. In: *Nők Lapja*, 1966. január-február (XVIII. évf./5., 6., 7., 8. sz.). Harmadszorra, ugyanezzel a címmel, már kötetben jelentette meg: *Három dáma rámában*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980, 361–411. o.

3

Kampis Antal: Levél a szerkesztőhöz. In: *Művészet* 1966/8., 48. o. A kitűnő írás minden mondata máig érvényes. A *Nők Lapjánál* annak idején természetesen a művész leszármazottai is tiltakoztak Fedor kártékony művének közzététele miatt, a napjainkban a világhálón terjedő hibás és igaztalan írárok nagyobb száma miatt azonban már szinte tehetetlenek vagyunk.

4

Gál György Sándor: *Majális*. Budapest, Móra Kiadó, 1975; Végvári Lajos: *Szurokfenyő. Szinyei Merse Pál kései szerelme*. Budapest, RNS, 2001.

5

Czeizel Endre: *Festők, gének, szegények. Magyar festőművész-génuszok családfa-elemzése*. Budapest, Galenus Kiadó, 2007, 91–100. o. Ha a genetikus szerző alaposabban utánajárt volna a művész családjára vonatkozó és addigra már zömmel publikált, igencsak szerteágazó adatoknak, bizonyára kevesebb hibás következtetésre jutott volna.

6

Czeizel Endre: Szinyei Merse Pál tragédiája. In: *Interpress Magazin*, 2010. január, 78–81. o.

7

A mester születésének százhetvenötödik és halálának századik évfordulójára tervezett, majd a járvány miatt 2021 novemberére halasztott Szinyei-kiállítás címe: *Kép és kultusz. Szinyei Merse Pál (1845–1920) művészete*. A katalógusban külön tanulmányok foglalkoznak többek között a művész kultuszával, valamint az emlékére alapított Szinyei Merse Pál Társaság történetével is.



Szinyei Merse Pál: *Majális*, 1873, olaj, vászon, 127 × 162,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, © Szépművészeti Múzeum 2021

verset sem volt képes írni imádott Juliska leánya elvesztését követően több, mint egy évtizedig – a költőóriást mégsem kiáltotta ki senki bipoláris depressziósnak! Szinyei Merse Pál mélységes művészi és emberi válsága, amikor az 1884 és 1894 közötti tíz évben szinte semmit sem festett, nagyon is érthető okokra vezethető vissza. Az akkoriban még egyeduralkodó akadémikus hagyománnyal szembe-helyezkedő, korszerű festészete már a kezdetektől általános elutasításban, sőt támadásban részesült. Mivel senki sem értette meg, ő pedig nem volt hajlandó kielégíteni a régies ízlést, úgy döntött, hogy inkább kivárja, amíg a Párizsban lassanként elfogadottá váló új irány idehaza is polgárjogot nyer. Művészi karrierje első évtizedeinek sikertelenségét ráadásul családi tragédiák sorozata súlyosbította: járványokban három kisleányát vesztette el, a falusi elvonultságot megelégedő, változatosabb életre vágyó felesége pedig hamarosan elvált tőle. Az ecset pihentetésének évtizedét követően végre megtapasztalt sikernek és népszerűségnek köszönhetően aztán Szinyei életében is termékenyebb és boldogabb időszak következett. Mégis, a világhálóra újabban felkerült írásokban továbbra is megjelennek Czeizel tévesen felállított és túlhangsúlyozott orvosi látletelei ahelyett, hogy kortársaink a mester optimizmust és természetszeretetet sugárzó, világgraszoló művészeti eredményeinek elemzésével foglalkoznának. Könyve megjelenése után pár évvel Czeizel a saját szakterületét jóval meghaladó szintérre is átmerészkedett. Szinyeit, sőt a magyar művészettörténészeket is igyekezett befektetni, kijelentve, hogy „*az egyik legkiválóbb magyar festőművészt a világban sehol sem tartják számon a képzőművészet nagy mesterei között*”, valamint, hogy „*a magyar művészettörténet képviselői nem voltak képesek bebizonyítani Szinyei Merse Pál modern festőművészetben korszakot nyitó szerepét*”!⁶ Szerencsére ennek éppen az ellenkezője az igaz: Szinyei elég régóta azon kevés magyar festők közé tartozik, akik nemzetközi ismertségnek örvendenek, elég csak a Taschen kiadó impresszionizmust tárgyaló kötetére gondolnunk, amelynek címlapján a *Léghajó* lebeg (bár egy, a világ nagyvárosaiban bemutatandó, régóta esedékes nagyszabású monografikus kiállítása bizonyára sokat lendíthetne hírnevén). A másik vádat illetően pedig nyugodtan kijelenthető, hogy a róla szóló tekintélyes mennyiségű szakirodalomnak köszönhetően Szinyei egyike a legsokoldalúbban feldolgozott nagyjainknak. Erről kötelessége lett volna Czeizelnek magának tájékozódnia, mielőtt ennyire elmarasztaló mondatokat tesz közzé. Az azóta sajnálatosan elhunyt genetikus bizonyára elcsodálkozna a Magyar Nemzeti Galéria jelenlegi nagyszabású, jubiláris Szinyei-kiállítására összeállított katalógus érdekfeszítő tanulmányainak olvastán.⁷

Végül Nyáry Krisztián írásairól kell megemlékeznünk. A művészek szerelmi életét kutató bestseller író ugyan Szinyei önéletrajzaiból és leveleiből, sőt leánya visszaemlékezéseiből, tehát a valóságot feltáró dokumentumokból is idéz, sajnos azonban Fedor Ágnes kisregényét is igazmondó forrásnak tekintette, így a hazugságokon alapuló régi kitaláció néhány részlete újabb generációk figyelmét kelthette fel.⁸ Már a *Majális* című remekmű keletkezéséről kitalált bevezető jelenet is hamis: az a Szinyei Merse Pál, aki köztudottan irtózott attól, hogy festés közben bárki meglesse, hiszen kizárólag magányosan szeretett alkotni, ezúttal – Fedornál, majd Nyárynál is – piknikezés közben festi a kiránduláson leheveredett társaságot, miközben kedélyesen beszélget a festmény szereplőivel. A nagy fantáziájú szerzők azt is figyelmen kívül hagyták: maga a mester vallotta meg, hogy képe műteremben készült. A megörökített modelleket is már korán megnevezte érdeklődő kortársainak, ez is olvasható néhány monográfiájában.⁹ Fedor (és az ő nyomán



Szinyei Merse Pál: *Lilaruhás nő*, 1874, olaj, vászon, 103 × 76,6 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, © Szépművészeti Múzeum 2021



Szinyei Merse Pál: *A művész felesége*, 1880, olaj, vászon, 63 × 47,3 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, © Szépművészeti Múzeum 2021

Nyáry) ettől markánsan különböző szereplőgárdáját ugyan a művész müncheni környezetéből merítette, ám együttes jelenlétük Böcklinnel még alkalmilag is elképzelhetetlen. Állításuk szerint a fehér ruhás hölgy modellje Probstner Zsófia, holott a nővére, Mária volt az – húga egyáltalán nem szerepel a képen. Szerintük Mária viselte a rózsaszínű ruhát, noha azt egy meg nem nevezett modell öltötte magára. Utóbbi gesztikuláló udvarlója maga Szinyei lett volna, ám ő a hason fekvő férfiként, bevallása szerint a hátulját mutatja képe eljövendő kritikusaiknak (az udvarló modellje igazából báró Lukszénszky Zsigmond volt). Vagyis az sem igaz, hogy a fekvő figura Gundelfinger Gyulának felelne meg. Mindez a cserebere eltörpül amelle, hogy Fedoréknak a fehér ruhás hölgyet csodálattal figyelő kalapos férfi személyében (a valódi modell Viotti olasz építész volt) egy olyan valakit sikerült becsempészniük kulcsfiguraként a mesébe, akire a *Majális* kép sikertelenségét okozó egyik személy szerepét is rá lehetett osztani. Eszerint Pulszky Ágost, a pesti múzeumigazgató Münchenben jogot tanuló fia vette volna rá apját Szinyei Merse Pál remekművének visszautasítására, hogy megbosszulja a festő mellett döntő Zsófia vonakodását a fiú szerelmes közeledésétől. És még egy csavar a történet bonyolításában: a meseírók szerint ezeket a fiatalokat a Pulszky és Probstner szülők (utóbbiak ekkorra már rég elhaláloztak) egymásnak szánták volna, ezért is történt az ominózus festmény alkotójának megleckéztetése. Sorolhatnánk még Fedor további tódításait, a Szinyeivel, sőt az apjával szembeni, kifejezetten rosszindulatú beállításokat, amelyek azt szerették volna bizonyítani, hogy Zsófiának milyen sokat kellett szenvednie a festő és annak szülei mellett. De hol marad könyvében a Szinyeivel kapcsolatban mégiscsak leglényegesebb művészeti kérdések kibontása? Meseszölvő írónőnk ez a legkevésbé sem érdekelt. Az *Artmagazin*ban közölt részlet, sőt Nyáry Krisztián könyvbeli történetének továbbszövése is, szerencsére sokkal mértéktartóbb,

8

Nyáry Krisztián: „A családi boldogság mindenért kárpótolhatott volna”: Szinyei Merse Pál és Probstner Zsófia. In: *Artmagazin*, 2016/4., 64–69. o.; kötetbe foglalva, bővebben uő.: *Festői szerelmek*. Budapest, Corvina Kiadó, 2016, 50–59. o.

9

Főként Meller Simon: *Szinyei Merse Pál élete és művei*. Budapest, Országos Magyar Szépművészeti Múzeum, 1935, 92. o., majd az ő nyomán is többek között Szinyei 1989, 206. o.; Szinyei 1990, 73–74. o.

„Életemnek legszebb és legboldogabb korszaka volt ez, [...] ment is a munka lázasan, Böcklin animált »zöldebbre még zöldebbre« – csak az élénk erős színekkel lehet a napsütést visszaadni, lila, piros, sárga, kék, barna – a fehéren a könnyű kék árnyékok játéka, a csillogó napfoltok, – mindig feljebb és feljebb a skálával!”
– részlet Szinyei Merse Pál 1903-as önéletrajzából.



10
Szinyei Merse Félix: Emlékeim édesatyámról.
In: *Magyar Művészet*, XV./3. (1948. május 1.),
120–126. o.; Szinyei 1990, 102–103, 170. kép
(a birtokomban lévő eredeti modellfotóról).
11
Szinyei Merse Rózsi feljegyzései apjáról.
In: Szinyei 1989, 287–306. o.

mint Fedor Ágnes eredeti regénye. A leszármazottakat különösen bántó két hamis állítás azonban azóta is könyörtelenül visszatér a 21. századi média Szinyei-vel kapcsolatos megemlékezéseiben. Az egyik az a leányszíveket megdobogtató jelenet, hogy Zsófiát az új férjjelölt négylovas hintón szöktette meg Jernyéről. Ennek eredete a Sáros megyei dzsentrik publikussá tett pletykáira vezethető vissza. Az igazság az, hogy a válást kezdeményező feleség pontosan betartotta a jogi procedúra által megkövetelt szakaszokat, és szabályszerűen költözött el a különélés helyszínére, így szó se lehetett ilyenféle romantikus szöktetésről. A másik lódítás, miszerint a száz éves *Lilaruhás nő* huncut mosollyal vallotta volna be, hogy a *Pacsirta* aktmodellje is ő volt egykor, napjaink Szinyei-cikkeinek reprodukciója alatt is kiirthatatlanul ott díszleg. Cáfolata az elsőszülött fiú, Szinyei Merse Félix visszaemlékezésében olvasható, aki leírta, hogy bécsi tartózkodásuk első felében, 1882-ben egy kibérelt meidlingi villa műteremnek használt emeleti nagy termében „*festette atyám a Pacsirtát is, nem a szabad természetben, de a műteremben. [...] Aktjához egy modell is járt a házhoz és egy nagy dívány zöld matracán feküdt egy nagy asztalon a nagy ajtók és ablakok közelében a műteremben. Ezt onnan tudom olyan pontosan, mert egyszer megvallom, belestem a kulcslyukon*”.



Szinyei Merse Pál: *Pacsirta*, 1882, olaj, vászon, 163 × 128 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, © Szépművészeti Múzeum 2021

A nyolcéves fiú tanúságán kívül szerencsére egy félalakos fotó is készült a modellről, aki a nagy méretű kép festésének dandárjában megbetegedett, így Szinyei emlékezetből, valamint a fénykép alapján volt kénytelen befejezni művét, amelyért újra csak rosszalló, sőt gúnyos kritikákat tudott begyűjteni, és sokáig eladnia sem sikerült ezt a később emblematicussá vált festményt.¹⁰ Arról természetesen szó sem lehetett, hogy felesége helyettesítse a hivatásos aktmodellt: a párizsi erkölcsökkel ellentétben egy felvidéki magyar úriembernek/úriasszonynak ilyesmire akkor még gondolnia sem volt ildomos. A tönkrement házasság feltételezhető okainak sokszor ízléstelen boncolgatása helyett tehát sokkal hasznosabb lett volna, ha a szerzők Szinyei Merse Rózsinak, a művész festővé lett leányának forrásértékű, őszinte, ugyanakkor érdekfeszítő emlékiratait tanulmányozták volna szülei egyéniségéről, házasságuk buktatóiról – és leginkább a mester művészi alkotómódszerének műhelytitkairól. Utóbbiak alapos ismerete a művek sajnos nem mindig szakszerű, esetenként túl radikális restaurálását is megakadályozhatná, sőt a hamisítványok kiszűrését is megkönnyíthetné.¹¹

Zárszó

A hamisítványok biztosabb felismeréséhez – nem csak Szinyei esetében – elengedhetetlen lenne az illető művész életművének alaposabb ismerete. A múzeumok állandó kiállításain csak néhány főművük látható, egyéni kiállításait pedig jó, ha emberöltőnként egyszer megrendezik. Ám ilyenkor sem tárul fel az oeuvre összessége: a magángyűjteményekben rejtőzködő alkotások kiállítását tulajdonosaik nem egyszer megtagadják, és a kurátorok sem mindig igénylik a koncepciójukba kevésbé beilleszthető alkotások bemutatását. A Magyar Nemzeti Galériában ugyan mintegy ötven Szinyei-festményt őriznek, zömük digitalizált szabad elérhetősége ma még hiányzik. Ez is mielőbb pótolandó lenne, hiszen a közeljövőben remény sincs arra, hogy – mint korábban említettük – a hazai könyvkiadás végre eleget tegyen a teljes életműveket minél nagyobb számú színes reprodukció segítségével közzétevő művészmonográfiák természetes igényének. Mesterünk szülőföldjén, legalább egyetlen szempontból, valamivel előbbre tartanak. Szinyei Merse Pál halálának centenáriuma a világjárvány miatt egyedül Jernyén tisztelegtek ünnepséggel, amely a művész sírjának koszorúzásával kezdődött, majd előadásokkal folytatódott. Az uniós forrásokból példászerűen helyreállított jernyei Szinyei Merse-kastély földszinti termeiben 2015 óta sok látogatót vonzó könyvtár és digitális oktatóközpont alakítottak ki, míg az emeleti reprezentatív teremsorban feltárul szinte a teljes Szinyei-életmű. A falakon már száznál is több festmény mérethű reprodukciója függ hála a Magyar Nemzeti Galéria, más múzeumok és a magántulajdonosok önzetlen segítségének. A jelen cikk szerzője által berendezett vitrinekben pedig a művész legszebb rajzainak reprodukcióit és számos dokumentumot, főként korabeli fotókat lehet évek óta tanulmányozni. Szinyei Merse Pál magas kvalitású művészetének népszerűsítése Szlovákiában talán valamelyest visszariaszthatja a hamisítványokkal üzletelőket. Szinyei-rajongó magyar turistáinknak is melegen ajánlható az egykori Sáros megye festői tájába simuló Jernye (Jarovnice) felkeresése, nem messze a gyönyörű műemlékekkel zsúfolt Eperjestől (Prešov), illetve Csontváry szülővárosától, a szintén patinás Kisszebentől (Sabinov). Szinyei főbb hazai tartózkodási helyei közül az 1916/17-es fonyódi festői nyarakról már megemlékeztek emléktáblával, kiállításon és kötetben is.¹² A mestert egykor vendégül látó, most helytörténeti múzeumként üzemelő villából hiányzik ugyan egy róla szóló állandó dokumentációs kiállítás, de ezt a művelődési központban igyekeznek pótolni. A *Léghajó* és egyéb képek ihlető helyszíne, Szirmabesenyő épp idén avatta fel a mester első egész alakos bronzszobrát, Sánta Csaba munkáját. A művészről évtizedekkel korábban elnevezett ottani iskolában Józsay Zsolt alkotta portrérelief és dokumentumfotók sora őrzi emlékét, míg a budapesti Szinyei Merse Pál Gimnázium előcsarnokában az iskola egykori tanára, Perlay Rezső büszkje emlékezteti a diákságot névadójukra. Miközben számos magyar művész rendelkezik emlékmúzeummal az ország legkülönbözőbb pontjain, Szinyei Merse Pál nemzetközi mércével is kiemelkedő művészetének népszerűsítésén is sokat lendíthetne egy méltó kultuszhely, arra érdemes helyen. Úgy tudjuk, hogy Jernye testvértelepülése, Cserkeszölő, ahol mostanság hozzák rendbe a művész fiának alföldi kúriáját, már tett is ezirányú lépéseket.



Az ősi jernyei Szinyei Merse-kastély, ahol többek között a *Lilaruhás nő* című kép keletkezett, fotó: Bajza Zsófia / HUNGART © 2021



A kastély ünnepi bejárata 2020. július 15-én, valamint jubileumi megemlékezés az emeleti nagyteremben, fotó: Jarovnice, Knižnica / HUNGART © 2021

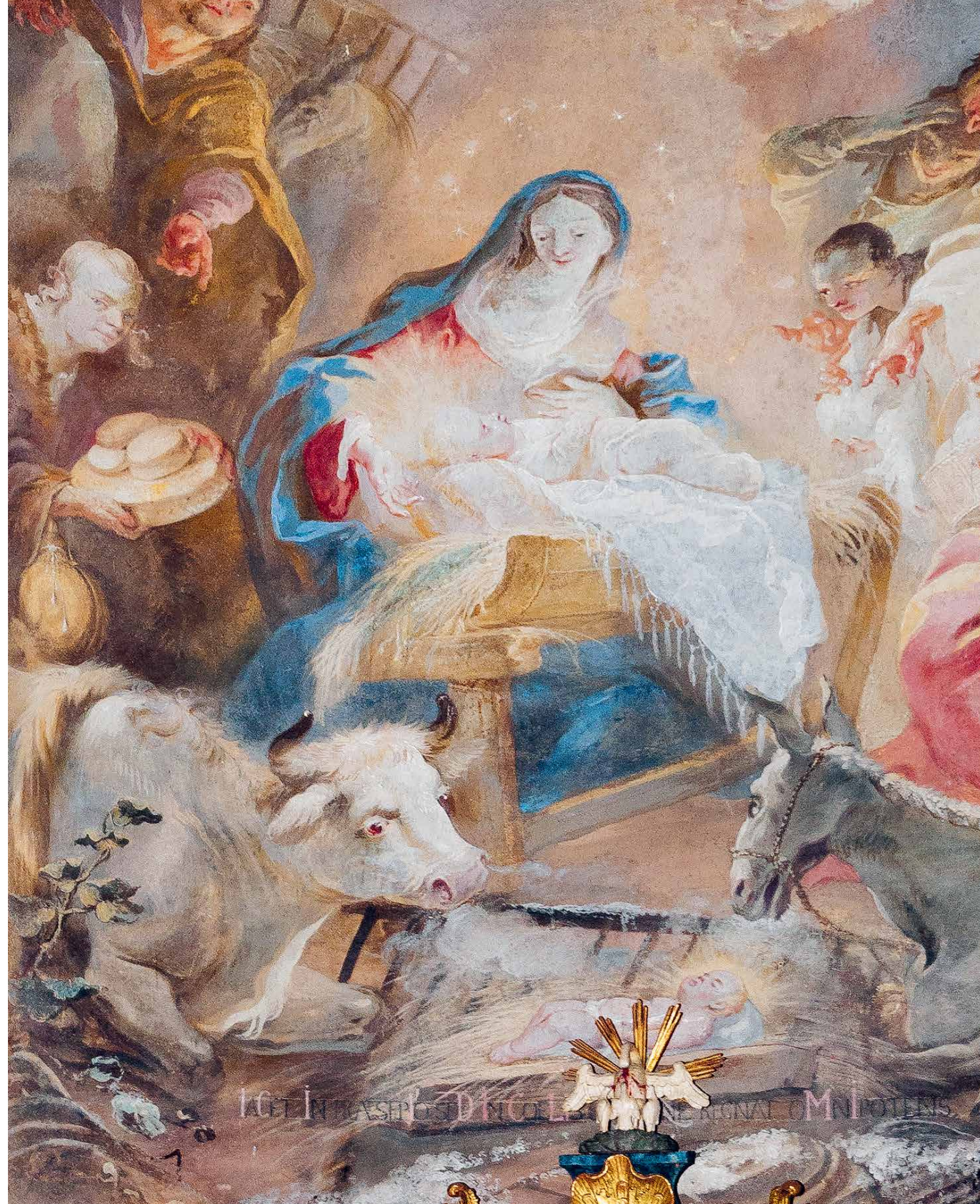
12
Vö. „*Színcsodák álmodója*”. Szinyei Merse Pál Fonyódon. Szerk. Varga István és Szinyei Merse Anna. Fonyód, Fonyódi Kulturális Intézmények, 2016, mek.oszk.hu/18000/18044/18044.pdf. A művész portréreliefje Buda István munkája.

2008 őszén vette kezdetét az a kutatás, amelynek eredményei nagyszabású könyvsorozatban jelennek meg. Már az eddig publikált két kötet is jól mutatja, hogy a szigorú tudományosság és szakszerűség mellett a művek szépsége, a tereket kitöltő freskófestmények mediális sajátosságai is kibontakozhatnak. Egyszerűbben szólva: a teleobjektívval készült felvételek segítségével az olvasó a magyarországi barokk freskófestészet története mellett a művek olyan részleteihez is közel kerülhet, amelyek eddig talán csak a restaurátorok számára bomlottak ki teljes szépségükben. Ennek örömeire mi is sorozatot indítunk, azt remélve, hogy az *Artmagazin* olvasói is kedvet kapnak a freskóval díszített helyszínek felkereséséhez és a könyvek fellapozásához. Sorozatunkban a kötetek szerkesztője emel ki egy-egy művet a gazdag emléktanyagból: most épp karácsonyi a téma.

Barokk freskófestészet Magyarországon I. Sümeg. Franz Anton Maulbertsch: Pásztorok imádása, 1758

Jernyei Kiss János

Franz Anton Maulbertsch: *Pásztorok imádása*, részlet, a sümegi plébániatemplom freskóegyütteséből, 1758,
fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2021



A 18. századi Magyarországon működő neves freskófestők között kétségtelenül Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) a legragygóbb egyéniség, akinek festői világa üdeségével, virtuóz könnyedségével ma is megragadja a szemlélőt. Ifjúkori főműveinek egyike a sümegi plébániatemplom nagyszabású freskóegyüttese. A templomot középkori eredetű elődje helyébe Padányi Bíró Márton püspök építtette, aki szívesen tartózkodott a városban (már az 1740-es években átalakíttatta a vár tövében, a ferences templom mellett álló püspöki palotát, ahol gyakran időzött, és birtokait is innen irányította). A plébániatemplom alapkövét 1756-ban helyezte el. A munka gyorsan haladt, 1759-ben a felszentelés is megtörténhetett. Az építészeti kialakítás, bizonyos részletek arra utalnak, hogy azokat Padányi maga határozta meg, és a belső teret eleve a tervezett freskók elrendezésének megfelelően képzelte el.



A nézőre kitekintő, sajtot hozó szőke hajú ifjú Maulbertsch önábrázolása – a *Pásztorok imádása* részlete

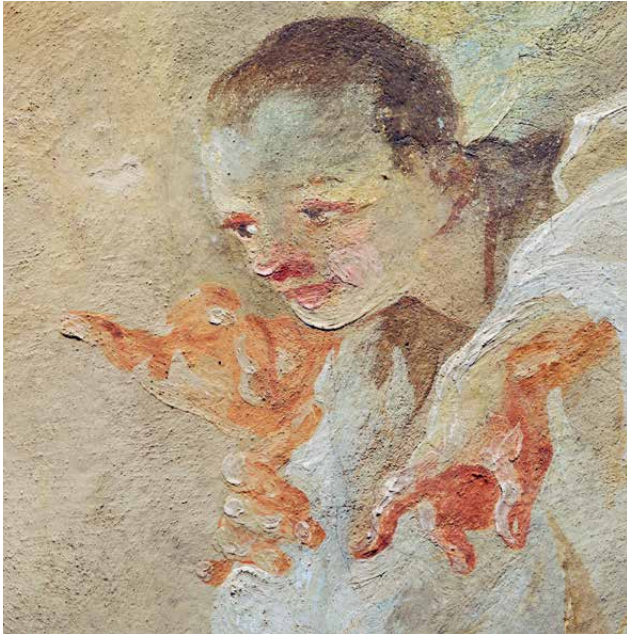
Maulbertsch sümegi tartózkodásának dokumentumai a plébániai anyakönyvek, amelyek tanúsága szerint 1757 és 1758 októberében egy-egy alkalommal ő, másik két esetben pedig felesége, Barbara vállalt helyi polgári családoknál keresztszülőséget. Ezek szerint mindketten jó viszonyt ápoltak a helybéliekkel, ezért minden bizonnyal hiteles az a beszámoló, amely szerint a művész jelen volt a felszentelési ünnepségen.¹ A művész és segédei a templombelső egészét kifestették: az oltárképek, a boltozatok és az orgonakarzat képei mind freskótechnikával készültek. A freskóegyüttes illuzionisztikus rendszere a legapróbb részletekig átgondolt és kidolgozott, beleértve a mennyezetképek látszatarchitektúráit, az oltárképek kereteit, a stukkóutánzatú kartusokat, a festett lizénákat és hevederíveket. A képsorozat egyetlen nagy teológiai gondolatot fejt ki: a megváltás művének folyamatát ünnepli. Márton püspök programja szerint a ciklus kezdetét az előcsarnokban a pokol tornácán sínylődők, Ádám, Éva, Mózes és más ószövet-ségi alakok jelentik, betetőzését pedig a főoltárfreskó ünnepélyes jelenete adja, amin a templom címünnepe, Jézus mennybemenetele látható, és amelyet kétfelől, egy triptichon szárnyképeihez hasonlóan a megváltottak csoportjai kísérnek. A mellékoltárképeken és a hajó mennyezetén Krisztus életének epizódjai, illetve az ősegyház kezdeteire utaló szcénák sorakoznak a *Pásztorok imádásától Szent Péter prédikációjáig*. A hajó három boltszakaszát a mennyboltra nyíló látszatarchitektúrában a Szentháromság három személyére utaló égi jelenségek uralják. A szentélyben az oltárfalat

a boltozat égi jelenete egészíti ki, amelyen az Atya előkészített trónussal várja Fia érkezését, míg a festett fülkékben egyházatyák szürke kőalakjai állnak, felettük pedig felhőkön színesen festett püspökszentek térdepelnek. Az orgonakarzat fölött a Szentháromságot dicsőítő égi kórus lebeg Szűz Mária vezetésével, akihez a hátalon Szent Mihály és az apokaliptikus aggastyánok, lejjebb pedig a földiek, azaz a püspök és udvara, a megyei előkelőségek és maga a festő csatlakoznak. A többségében már sokszor megfestett képtémák Maulbertsch kezén friss hatású, élénk jelenetek lettek, tele szemet gyönyörködtető részletekkel, ragyogó képi ötletekkel. A drámai történetek és azok szenvedélyes, eksztatikus figurái mesészerű hangulatban keverednek kedves, zsánerszerű mozzanatokkal és szereplőkkel, néhol humoros vagy akár nyers típusokkal is. Az intenzitás és életteli hatás a változatos kolorit mellett a falképeket megvilágító természetes sűrűfény hatásának leleményes kiaknázásából is adódik, amely felélénkíti a plasztikus festékfelületet. Maulbertsch utolérhetetlen művelője volt a közép-európai menyegyzetfestészetben akkoriban elterjedt (később *Kalkfresko* elnevezést kapott) technikának, amivel a friss vakolaton világos, ragyogó színhatást, illetve az olajfestéshez hasonló, gazdag modelálást és plasztikus felületi hatást lehetett elérni.² A sümegi templom kifestésében ráadásul kezére játszott az a szerencsés körülmény, hogy itt az oltárképek is freskófestésűek, így a falképek közel- és távolnézetének váltakozásában a szemlélő még inkább felfedezheti festékhasználatának merészségét és virtuozitását.

A sümegi falképek további sajátossága, hogy a püspök intenciója szerint mindegyikük kiegészül latin nyelvű kronosztikonnal, egy többnyire háromsoros szöveggel, amelynek kiemelt betűi római számokként a festés évszámát rejtik magukban (a szentélyben az 1757., a hajóban az 1758. esztendőét).



Fiatal nő, kezében tojásokkal teli kosárral – a *Pásztorok imádása* részlete



A sűrűfény hatására felélénkülő plasztikus festékfelület, amely az olajfestéshez hasonló, gazdag modellálásnak köszönhető – a *Pásztorok imádása* részlete

Ezek a versek bibliai szöveghelyek parafrázisai, és további jelentésárnyalatokkal gazdagítják az ábrázolásokat. A püspök a prédikációiban is gyakran élt dramatizált, párbeszédes formában előadott bibliai jelenetek megidézésével.³ A *Pásztorok imádása* jelenet fölötti kartus felirata: „GLORIA IN EXCELSIS DEO VIVO ET VERO ATQVE / IN TERRA PAX HOMINIBVS : QVIA / NATVS EST NOBIS SERVATOR FILIVS DEI EX INTEGRA ET INTACTA / VIRGINE EXVLTEMVVS”, azaz: „Dicsőség a magasságban az élő és igaz Istennek és a / földön békeesség az embereknek, mert / Megváltó született nekünk, Istennek fia, sértetlen és érintetlen / Szűztől, ujjongjunk.” A szöveg első része bibliai eredetű (Lk 2, 14 és Lk 2, 11), de azt Padányi az *Énekek énekéből* származó, Máriára vonatkozó részlettel egészítette ki, hangsúlyos utalást téve a szűzi istenanyaság teológiai koncepciójára. Maulbertsch festői tolmácsolásában a kép közép-

pontjában, ragyogó fénytől kiemelve ez a szűzies, ifjú Mária hajol a kis Jézus fölé, aki fehér lepedőn fekszik a jászolban. Az égen ujjongó angyalcsoport száll kanyargó mondatszalagot lebegtetve: „ECCE EVANGELI [...] VOBIS GAUDIUM MAGNUM QUIA NATUS EST HODIE SALVATOR” („Nagy örömet hirdetek nektek: ma született az Üdvözítő”). A kis Jézushoz jobbról négy pásztor érkezik, előttük egy fiatal nő, kezében tojásokkal teli kosárral. Balról sajtot hoz a nézőre kitekintő, szőke hajú ifjú, Maulbertsch önábrázolása. Mögötte pedig Szent József mutat az újszülöttné, aki a festmény alsó zónájában ismételen megjelenik, amint egy ökör és egy szamár az orrlukaikból kiáramló lehetetükkel melegítik a testét. Itt újabb kronosztikon olvasható: „IACET IN PRAESEPIO SED IN COELIS SINE FINE REGNAT OMNIPOTENS” („Jászolban fekszik, de a mennyekben mindenhatóként vég nélkül fog uralkodni”).

Ez az archaikusnak ható figuraismétlés talán Krisztus kettős természetét, isteni és emberi mivoltát hivatott hangsúlyozni.⁴ Maulbertsch falképe kiváló példája annak, hogy a kora újkorban mit is jelentett a festői invenció. A kompozíció kitalálását, a témához választott stílus-eszközöket és formulákat mindig meghatározta a múlthoz és a kortárs irányzatokhoz való viszony: a művészek gyakran használtak felismerhető mintaképeket. Amit azonban a mai néző esetleg az önállótlanág, a fantáziátlanág számlájára írta, a modernitás előtt a művészeketől megkövetelt alkotói metódus volt, és korántsem pusztán másolást jelentett. Az alkotó imitációval, a kreatív utánzással a korábbi nagy, kanonizált művek kifejezésformái, elemei új összefüggésbe kerültek, új műalkotás logikájába épültek. A művész számolt ezek felismerésével, mi több, elvárta a nézőtől.

A sümegi *Pásztorok imádása* Rubens Medici-ciklusából a királynő születését ábrázoló jelenet ihletéséről tanúskodik, amelyet a művész a század elején megjelent metszetreprodukcióról ismerhetett. A Rubens-mű a testeknek a képfelületen szétterülő dekoratív mintázatával ösztönözhetette Maulbertschet a figurák gesztusainak és kontúrjainak, a drapériák szeszélyes mintázatainak ornamentális felfogására, sőt az ő kosaras leányalakja egyenesen a Rubens-kép Firenzét megtestesítő nőalakjának átfogalmazása. Az alulról megvilágított fejek és karok, továbbá az erős fény és a sejtelmes félhomály kontrasztja a velencei settecento festészet hatását tükrözi, amelyhez Maulbertsch a Pietro Monacóéhoz hasonló metszetek révén férhetett hozzá. Így tehát a sümegi freskón a barokk festészet hittitkokat közvetítő, eksztatikus, látomásos kifejezésmódja a rokokó kecsességével, festőiségével keveredik. A festészeti párhuzamok, stilisztikai mesterfogások – ahogyan a kép és a szöveg kölcsönös egymásra vonatkozása is – mindenekelőtt a tanult szemlélőt szólítják meg. Ám a mű befogadásában mindezeket a tanulságokat és feliratos utalásokat felülmúlja a szent téma jellemzően maulbertschi, emberközeli tolmácsolása, amelynek egyedi ízét gyengédsége, derűs játékosága adja, és amely egy betlehemes játék naív közvetlenségével képes a szemlélőt megszólítani.



Franz Anton Maulbertsch: *Pásztorok imádása*, a sümegi plébániatemplom freskóegyütteséből, 1758, fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2021

A barokk freskófestészet Magyarországon témájú kutatást, vagyis hazai emlékeink teljes körű feldolgozását a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténeti Tanszéke végzi a Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal (újabban Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ) munkatársaival együttműködve. A kutatási eredmények a Magyar Művészeti Akadémia és a MÉM-MDK jóvoltából megjelenő könyvsorozatban kerülnek az olvasók elé. A munka során az emlékekről levéltári és tervtári kutatásokon alapuló, történeti, technikai és ikonográfiai leírásokat tartalmazó szövegek születtek. Gaylhoffer-Kovács Gábor fotóiból gazdag válogatás jelenik meg a kötetekben, a teljes képmezők reprodukciói mellett teleobjektív részletfelvételek és enteriörképek egyaránt.

Barokk freskófestészet Magyarországon I–IV. Szerk. Jernyei Kiss János. Budapest, MMA Kiadó, 2019–2022, 9500 Ft/kötet. Lapszámunk megjelenéséig az első két kötet készült el.

| 1 Haris Andrea: Sümeg, római katolikus plébániatemplom. In: *Barokk freskófestészet Magyarországon I.* Szerk. Jernyei Kiss János. Budapest, MMA – Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ, 2019, 346–389. o. | 2 Manfred Koller: Ölmaltechnik und Vollendung bei Franz Anton Maulbertsch. In: *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen.* Szerk. Eduard Hindelang – Lubomír Slavíček. Langenargen am Bodensee–Brno, 2007, 136–151. o. | 3 Nagy Veronika: *Maulbertsch sümegi „műhelye”.* Falképfestészet a Dunántúlon a 18. század derekán. PhD-disszertáció. Budapest, 2014 | 4 *Barokk freskófestészet Magyarországon – Urunk Mennybemenetele Plébániatemplom, Sümeg.* A könyvsorozathoz kapcsolódó rövidfilm. Szakértő: Gaylhoffer-Kovács Gábor – Nagy Veronika, rendező: Borbás Tamás. MMA, 2020, youtube.com/watch?v=Fu5q2194jlo

FORTEPAN MASTERS

Legnagyobb örömünkre a Fortepan Masters első kiadásának példányai alig három hét alatt el is fogytak. A nagy érdeklődésre való tekintettel elindítottuk a Fortepan Masters második kiadásának folyamatát. A könyv gyártása speciális, sok részlete nagy odafigyeléssel, esetenként kézi munkával készül. Különleges papírokat használunk, amelyek beszerzése ezekben a hónapokban nehézkes, így a könyv a több hónapos nyomdai folyamat után csak jövő év márciusától lesz újra elérhető. Azt javasoljuk, hogy aki szeretett volna, de nem tudott venni a Fortepan Mastersból, már most rendeljen elő a második kiadásból e-mail-címünkön.

fortepanmasters@gmail.com



A globális múzeum-igazgató portréja

Pallag Zoltán

András Szántó: *The Future of the Museum. 28 Dialogues*, Hatje Cantz Verlag, Berlin, 2020, 317 oldal, 19,9 euró

A múzeum jövője
28 beszélgetés
Szántó András

A múzeum háborús övezet. Évek óta világosan látszik, hogy milyen erővonalak mentén zajlanak a harcok, hogy a nemzetközi múzeumi világ milyen aktuális kihívásokkal szembesül. Kezdeni kell valamit a faji és nemi egyenlőtlenségekkel, a környezeti válsággal, a nyugati művészeti kánon dominanciájával, a gyarmatosítás örökségével, az anyagi források elapadásával és a koronavírus okozta bezárásokkal és látogatószám-csökkenéssel. És mégis, ebbe a háborús övezetbe szemlélődni és feltöltődni járnak az emberek. Jó lesz tehát óvatosnak lenni a szekrényekből előkerülő csontvázakkal. A vírusnak köszönhetően a múzeumoknak egyre erőteljesebb és kreatívabb megoldásokat kell alkalmazniuk annak bizonyítására, hogy léteznek, ami jót tesz az online jelenlétnek, hiszen sokszor valódi tartalommal – interjúkkal, tárlatvezetésekkel, új megközelítéseket használó műtárgyismertetésekkel – töltődnek fel a youtube-os, instagramos stb. felületek, noha továbbra is rettegéssel várom az újabb nemzetközi teknős- és macskanapokat, mint a gyűjtemények ilyen vonatkozású tárgyainak bemutatására szolgáló nagy lehetőségeket.

Az anyagi források elapadása már keményebb dió, ami komoly fennakadásokat okozhat kis és nagy múzeumoknak egyaránt. A helyzet a vírus előtt sem volt könnyű, de 2020-ban a múzeumok látogatottsága 80%-kal esett vissza, részben a bezárások, részben pedig a megcsappant utazási kedv miatt. Mindez elbocsátásokkal, a kiállítási terv újragondolásával, felújítások és építkezések elmaradásával, illetve leállításával, valamint a raktározási gondok súlyosbodásával jár. A környezeti problémák jelenvalósága nemcsak abban mutatkozik meg, hogy hogyan hat a múzeumokra a klímaváltozás, hanem abban is, hogy ők maguk mit kezdenek ezekkel a problémákkal: reagálnak-e rájuk világosan látható módon, beszélnek-e róla, próbálják-e aktivizálni a közönségüket, zöldbebekké válnak-e? Nemcsak azért, mert a hitelességük múlik ezen, hanem mivel nincs más választásuk. Ha be akarják tölteni funkciójukat, akkor valamilyen módon edukálni és szolgálni kell a látogatókat, részt kell venniük a világban, amelynek részei. A gyarmatosítás öröksége nem csak a British Museumot – mind közül a legkolonialistábbat – érinti. A leg-

eldugottabb egyetemi múzeumokból is kerülnek elő az 1897-es benini bűntetőexpedícióból származó tárgyak, és a tiszteletreméltó nyugati intézmények most forró pogácsaként dobálják egyik kezükből a másikba őket, nagy hirtelenjében nem is tudva, hogy mit kezdenek velük. Ez azért mégiscsak eredmény. Mármint, hogy visszaadják őket vagy legalább nyilvánosan gondolkodnak róluk. A British Museum előző igazgatója, Neil MacGregor által 2002-ben meghirdetett „univerzális múzeum” elve szerint a Parthenón-márványoknak, a rosette-i kőnek, a benini bronzoknak és más homályos vagy nagyon is világos és konfliktusokkal terhelt eredetű tárgyaknak azért van a gazdag nyugati múzeumokban a helyük, mert azok lehetővé teszik, hogy a világot egyként láthassa a látogató az afrikai maszkoktól egészen Grayson Perry kerámiáiig, ezáltal járulva hozzá egy toleránsabb társadalom kialakulásához. Hogy ez a cinikus indoklás máig él és virul, mutatja az idén megnyílt berlini Humboldt Forum példája, amelynek – micsoda véletlen – éppen Neil MacGregor volt az alapító igazgatója.¹ A faji és nemi egyenlőtlenségek nem „csak” a nyugati művészeti kánont érintik, vagyis a múzeumokban bemutatott vagy éppen raktárakban álló műtárgyakat, hanem a múzeumvezetőket éppúgy, mint a kurátorokat, a stábot és a látogatókat. A múzeumi világot, ahogy a művészeti világot is, többnyire nyugati fehér férfiak uralják, annak ellenére, hogy arányaiban jóval több nő szerez muzeológiai, művészettörténeti és más olyan tárgyakból diplomát, amelyekkel aztán múzeumi dolgozókká válnak. Ugyan egyre több nem fehér és nő kerül kuratori, igazgatói pozíciókba, a helyzet összességében mégis elszomorító, a probléma ugyanis strukturális és szisztematikus. 2018-ban a világon kiállított művészeknek mindössze 33%-a volt nő. Szántó András kulturális stratégia jól ismeri ezt a csatamezőt, hiszen doktori

értekezését is a New York-i művészeti világ átalakulásáról írta a Columbia Egyetemen Arthur C. Dantónál, az „art world” fogalmának megalkotójánál. Évtizedek óta ad tanácsot kulturális intézményeknek, főleg múzeumoknak és egyetemeknek. Aki követi az Instagram-oldalát,² láthatja, hogy hol Koppenhágában, hol Berlinben, hol Budapesten, hol Londonban bukkann fel, mindig ott, ahol történnek a dolgok: művészeti vásárokon, múzeumokban, egyetemeken. Mindenkit ismer, és mindenki ismeri. Ha valaki, akkor ő képes arra, hogy megszóltassa a múzeumi világ főszereplőit, hogy hogyan is látják intézményeik jelenét és jövőjét. És új könyvében, nagyszerű ritmusérzéssel, éppen ezt teszi. *A múzeum jövője* című interjúkötetben tizennégy országból huszonnyolc múzeumigazgatót kérdez, akiknek a fele nő. Az interjúkat 2020 tavaszán és nyarán készítette a George Floyd meggyilkolása utáni időszakban a Black Lives Matter mozgalom csúcspontján, amikor a múzeumok jó része zárva volt, és a múzeumi dolgozók (is) megismerkedtek az otthonról dolgozás elméletével és gyakorlatával. A könyv, címével ellentétben, csak a művészeti múzeumokra fókuszál, kihagyva a nemzeti, régészeti, történeti, antropológiai múzeumokat és ezzel egy nagy esélyt a szélesebb merítésre. Persze így is elég befogadnivalót szolgáltat az olvasónak, de talán mégis helyesebb lett volna „A művészeti múzeum jövője” címet adni a kötetnek. A választásait nem indokolja, a munka nem tudományos jellegű, nincs szintézis, se konklúzió, de van nagy fokú diverzitás, tájékozottság, problémaérzékenység és ezekből fakadóan sok jó kérdés. A bevezetőben egy teljesíthető – és előre bocsátom: teljesített – célt határoz meg, miszerint a könyv a múzeumi szektor pillanatnyi hangulatának és gondolkodásmódjának panorámáját kínálja, és az utóbbi évtizedek diskurzusához kíván hozzájárulni a múzeumok lehetőségeiről.

Amit kapunk, az a globális múzeumigazgató portréja. A megkérdezettek 1960 és 1986 között születtek, átlagéletkoruk negyvenkilenc év, jó részüknek közősek a meghatározó múzeumi igazodási pontjaik, mint például a művészeti múzeum radikálisan új koncepciója a párizsi Pompidou Központban Pontus Hultén igazgatósága alatt vagy Harold Szeemann és Okwui Enwezor munkássága. Gondolkodásukat a művészeti vásárokkal, biennálékkal, növekvő művészeti piaccal, blockbuster kiállításokkal és a digitális technológiák térnyerésével benépesített közös mentális térkép határozza meg. Jellemzően elit gazdasági és/vagy művésztörténeti oktatásban részesültek, és évek, évtizedek óta járják a globális művészeti világ nyilvános és láthatatlan labirintusait. A hasonlóságok mellett a különbségek, az egyedi sajátosságok természetesen még érdekesebbek. Szántó visszatérő kérdései közül az egyik legfontosabb, hogy ki hogyan határozna meg a múzeumot. A hagyományos felfogás szerint a múzeumok az emberiség nagyszerű művészetének, múltjának, tárgyainak tárházai, amelyek őrzik, tanulmányozzák és bemutatják azokat. Emellett egyre inkább közös vágy és cél, hogy igaz történeteket mondjanak el a műalkotások által és a műalkotásokról – több szempontból, bátran szembenézve a múlttal és a jelennel is, ahogy Anne Pasternak, a Brooklyn Museum igazgatója fogalmaz. Míg az előbbiekkal Thomas P. Campbell, korábban a Metropolitan Museum of Art, jelenleg a Fine Arts Museum of San Francisco igazgatója is egyetért, az ő meghatározása némileg eltérő: „*A múzeum egy olyan hely, ahol régi és kortárs műtárgyakat mutatunk be, hogy lehetővé tegyünk a látogató számára, hogy megértse saját és más emberek örökségeit és a jelen kérdéseit, és ennek tudatában tevékenyen és kreatívan alakítsa saját jövőjét.*” A múzeum és közönsége közti párbeszéd fontosságát, a közönség bizalmának visszaszerzését, a gyűjteményhez

való kritikus, elemző, objektív viszonyulást, a nagyobb diverzitás és a nyitottság jelentőségét nemcsak Campbell, de szinte mindegyik interjúalany hangsúlyozza. Az már kevésbé látszik, hogy hogyan fog ez megvalósulni, hiszen az akarat csak az első lépés: idő, tervezés, jelentős átalakítások és rengeteg pénz is szükségeltetik hozzá. Brian Kennedy, a massachusetts-i Peabody Essex Museum – a könyv megjelenése óta lemondott – igazgatója is meglepően őszintén fogalmaz: „*mutass egy fényképet a vezetésről, és megmondom, hogyan állsz a sokszínűséghez.*” Nos, elég egy gyors keresés a Google-on ahhoz, hogy megállapítsuk, a Peabody Essex Museum vezetősége kétségbeejtően fehér többségű. A legtöbb interjú kimondottan izgalmasra sikerült, olykor felvillantva az interjúalanyok személyes történeteit is. Például Max Holleint, a Metropolitan Museum of Art igazgatóját, miután 1992-ben befejezte gyakorlatát a Guggenheimben, Thomas Krens, az alapítvány nagyhatású igazgatója – akinek működése megváltoztatta a globális múzeumi világ térképét – ezekkel a szavakkal engedte útjára: „*Ha egyszer befejezed a tanulmányaidat, van egy állásod.*” És lőn, a friss diplomás Hollein máris a Guggenheimben kezdhetett pályáját. „*Kevésbé számít, hogy minél több tárgyat gyűjtsünk össze egy helyen, inkább az lesz a fontos, hogyan adjuk át a tárgyakkal kapcsolatos tudást, értelmezéseket és bonyodalmakat egy tágabb közönségnek*” – válaszolja Hollein arra a kérdésre, hogy hogyan képzei el a jövő múzeumát.

Mindez jól hangzik, és érvényes út lehet, de nem minden múzeum számára. Amikor Marion Ackerman, a drezdai Staatliche Kunstsammlungen igazgatója szavait olvasom arról, hogy „*sok múzeum számára komoly terhet jelent, hogy nemzeti intézmény*”, nem tudok nem gondolni a Magyar Nemzeti Múzeum



A Humboldt Forum előtere a nagy méretű információs toronyként és világító reklámként működő Kosmograffal, © Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, fotó: © Alexander Schippel / HUNGART © 2021

élén történt hirtelen váltásra és arra, ahogy az új igazgató, L. Simon László pályázatában meghatározza a múzeum feladatát: „*felkarolandó témákat, ügyeket szállítunk a kormányzati emlékeztetpolitikának, illetve, hogy a kormányzat számára is fontos kérdéseket szellemileg előkészítjük.*” Nos, az efféle fejlemények azok, amelyek igazán megnehezítik a múzeumi munkát errefelé, és emiatt lenne izgalmas egy külön interjúkötet a nemzeti, régészeti és történeti múzeumok vezetőivel Budapesttől Londonig, Koppenhágától Újdelhiig. Mindezt persze nem kérhetjük számon Szántótól. Könyve így is fontos és izgalmas pillanatkép a művészeti múzeumok

helyzetéről a koronavírus-járvány idején, amely nemcsak megmutatja a múzeumok szerepe, jelene és jövője körül zajló diskurzust – nem a tudományosat, hanem az intézményvezetőit –, hanem maga is annak katalizátorává válik. Azt hiszem, az idő múlásával csak nőni fog a jelentősége, mint a Nagy Múzeumi Átalakulás küszöbén az intézményvezetők gondolkodásába betekintést nyújtó történeti dokumentumé. Mint tudjuk, a múlt egy idegen ország, ott másképp csinálják a dolgokat. Néhány évtized múlva talán éppen ennek a könyvnek köszönhetően értjük majd meg, hogy hogyan is csináljuk most.

Az idézetek Borus Judit fordításai, a kötet készülő magyar kiadásából.

1 A 2021. július 20-án élőben látogatható kiállítással megnyílt Humboldt Forumról mi is írtunk az Artmagazin Online Heti Pop rovatában. Az intézmény a város néprajzi gyűjteményének ad otthont, és a tervek szerint évi ezer eseményt rendeznek itt. 2 Instagram.com/andrasszanto/

„Németh István pályája elején konstruktivista enteriőrökkel kísérletezett, 1948 után fontos kiállítási installációk megoldásával és politikai vezetők otthonainak berendezésével bízták meg. Az 1958-as Brüsszeli Világkiállítás magyar éttermét is Németh tervezte, majd Hidasi Lajos mellett a Budavári Palota belsőépítészeti irodájának lett a vezetője.”

múzeumcafé 85



A MúzeumCafé 85. számát keresse a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

múzeumépítészet lakhatás és fenntartás

RESIDENT ART FAIR 2021

Resident Art Fair 2021

Nyitvatartás:
2021. december
09-20-ig
H-V 14-19 óra

Cím:
Budapest Art Factory
1138 Budapest, Vízafogó u. 2.

Web:
residentart.com

Kurátorok:
Bánki Ákos
Schneller János

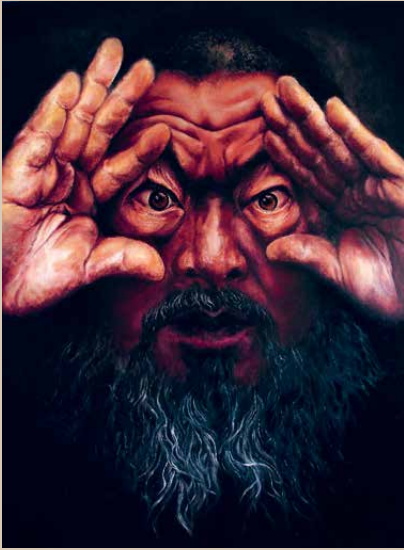
resident art

Kína közel van

Lelőtt Micimackóval pózoló pártfőtitkár. Téli olimpia: a biatlonisták a céltábla helyett ujjurokra lőnek. Nem ebből lesz a nagy művészet – ámbár soha ne lehessen tudni. De népszerű művészet lehet belőle, az ember legalább tudja, hogy mire kell gondolni. Főleg, ha Kína megteszi azt a szíveséget, hogy tiltakozik. Márpedig itt épp ez történt, a bresciai kiállítás megnyitása előtt Kína római nagykövetsége levelet írt a polgármesternek, hogy Badiucao kiállítása tele van Kína-ellenes hazugságokkal, és nagyban sérti a kínaiak érzékenységét.

Ennél hatásosabb hirdetési kampányt nehéz lett volna megtervezni, hirtelen mindenki kíváncsi lett „a kínai Banksy”-re, az inkognitóját 2019-ig sikeresen őrző Badiucao-ra. A bresciai polgármester asszony természetesen nem zárhatja be a kiállítást. Elképzelem a válaszcsepást: jól be fognak olvasni az olaszoknak a pekingi hivatalos művészek.

La Cina non è vicina. Badiucao – opere di un artista dissidente (Kína nincs közel van. Badiucao – egy emigráns művész munkái), Museo di Santa Giulia, Brescia, 2022. február 13-ig



Badiucao: Ai, 2015, olaj, vászon, 106 × 77 cm, © Badiucao

Badiucao: Winnie the Trophies (lefordíthatatlan szójáték Micimackó [Winnie-the-Pooh] angol nevéből és a trófeákat győzni kifejezésből – a szerk.), 2017, digitális nyomat, 115 × 150 cm, © Badiucao



Kína még közelebb van

Négy év csúszással, megdöbbentő költségekkel, de felépült, és idén megnyílt Hongkongban a világ legnagyobb kortárs képzőművészeti múzeuma, az M+. Elképesztő méretek, hatalmas gyűjtemény és hatalmas érdeklődés, állítólag hetvenötezren regisztráltak a megnyitóra. Most attól félnek, hogy... Nem, nem attól, hogy be fog zárni, csak hogy hiába van a gyűjteményben Ai Weiwei, nem lehet majd megmutatni. Már most sem lehet. Nem csak az a baj, ha ő az alkotó, azt a fényképet sem állíthatják ki, amelyen ő látható, fölemelt középső ujjal. A Tienanmen téren.¹ Kína hozzájuk tényleg közel van, a kínai nemzetbiztonsági törvények Hongkongban is érvényesek. Biztosan lehet lavírozni, de vajon meddig?

M+ Sigg Gyűjtemény, M+, Hongkong

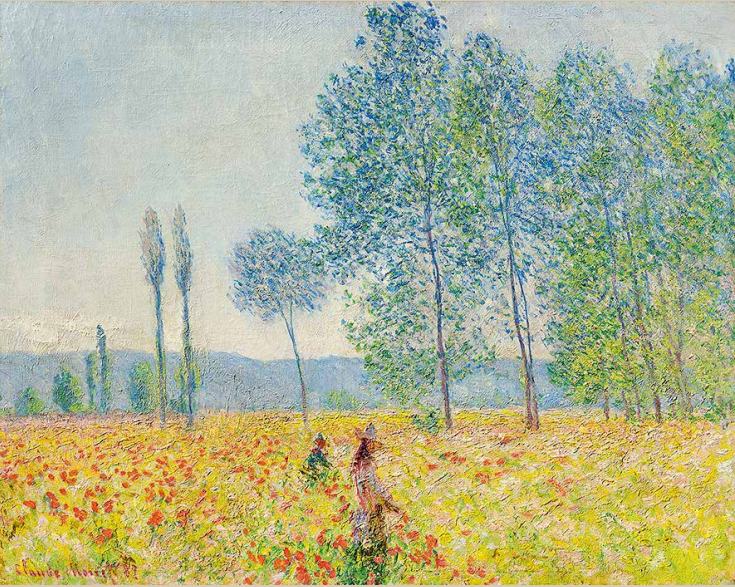
¹ Ai Weiwei: Study of Perspective: Tian'anmen (Perspektíva-tanulmányok: Tienanmen tér), 1997



Young-Hae Chang Heavy Industries: Crucified TVs – Not A Prayer In Heaven (Traditional Chinese/ Cantonese/English version) (Mégfeszített tévék – Nem mennybéli imádság [Tradicionális kínai/kantoni/ angol verzió]), installációs nézet a múzeum épületében, fotó: © Kevin Mak / © Herzog & de Meuron

Potsdami mágia

A Barberini névről mindenkinek Róma jut az eszébe, okkal, de 2017 óta van egy Barberini Museum Potsdamban is. Semmi köze nincs a római családhoz, leszámítva azt, hogy valaha a barokk palotát a palazzo Barberini mintájára tervezték és építették. Az épületet szinte az utolsó pillanatban, már mint a 2. világháború utolsó pillanatában, 1945 áprilisában bombázták szét, az NDK-időkben a romos ház parkolóként funkcionált, aztán jött a gondolat: föl kell építeni. Amennyire csak lehet, az eredeti állapotban. A pénzt, majd utóbb a képeket is a Hasso Plattner Alapítvány adta, így legalább az egészen elképesztő gyűjteménynek is van biztos helye. Plattner elsősorban impresszionistákat gyűjtött, harmincnégy Monet boldog tulajdonosa, övé a legnagyobb Monet-gyűjtemény Párizson kívül. Ezek közül egy a Nemzeti Galéria Szinyei-kiállításán most előben is megtekinthető.



Claude Monet: Nyárfák alatt, 1887, olaj, vászon, 73 × 92 cm, Hasso Plattner Collection, Museum Barberini, Potsdam

Kép és kultusz. Szinyei Merse Pál (1845–1920) művészete, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2022. február 13-ig

Artmagazin a karácsonyfa alá és az e-mail-fiókokba

Idén karácsonykor is különleges Artmagazin-előfizetési csomaggal készültünk:
ha decemberben fizettek elő az Artmagazinra, akkor az öt vagy tíz nyomtatott lapszámhoz
a karácsonyi Artmagazin PDF-verziója mellett az előfizetett lapszámok digitális verzióját is elküldjük.

Így az Artmagazinban olvasottak karácsonyi ajándékként korlátlanul
továbbküldhetők (és megbeszélhetők!) lesznek.

Előfizetési díj 10 lapszámra 2022-től:
9 800 Ft/10 nyomtatott Artmagazin lapszám
+ ajándék 2021-es karácsonyi lapszám PDF-ben
+ ajándék 10 lapszám PDF-ben

Előfizetési díj 5 lapszámra 2022-től:
5 600 Ft/5 nyomtatott Artmagazin lapszám
+ ajándék 2021-es karácsonyi lapszám PDF-ben
+ ajándék 5 lapszám PDF-ben



Megrendelés: az elofizetes@artmagazin.hu e-mail-címen vagy az Artmagazin Online-on
kitölthető megrendelőlapon (www.artmagazin.hu/megrendelolap).

OLVASNI BIZTONSÁGOS

Boldog karácsonyt kíván az Artmagazin teljes szerkesztősége!

PAUKER®
az én nyomdám



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

színnel + lélekkel

AAA
Highest creditworthiness

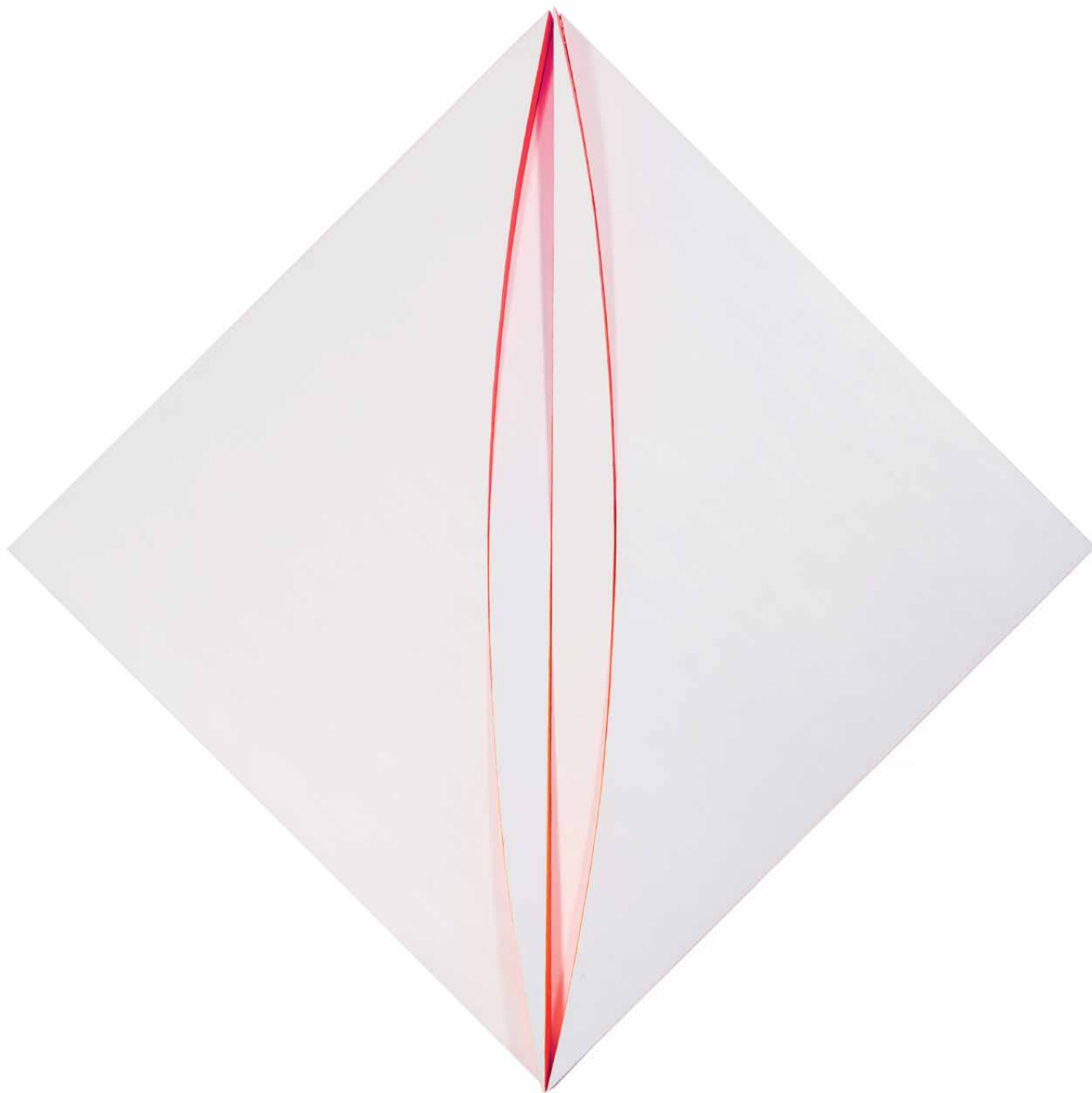
MB | MAGYAR BRANDS
10x '11 '12 '13 '14 '15
'16 '17 '18 '19 '20

BUSINESS 11x Superbrands
'10 '11 '12 '13 '14 '15 '16 '17 '18 '19 '20

„A LÁTÁS SZÁMOMRA ÉLVEZET”

Fajó János (1937-2018) kiállítása

2021. 11. 18. – 2022. 01. 15.



NYITVATARTÁS:

KEDDTŐL PÉNTEKIG 14-18 ÓRÁIG

BEJELENTKEZÉssel: [INFO@EINSPACH.COM](mailto:info@einspach.com)

H-1054 BUDAPEST, HOLD UTCA 12.,

A BATTHYÁNY-ÖRÖKMÉCSÉSÉNél

EINSPACH.COM

EINSPACH
FINE ART & PHOTOGRAPHY