

ARTMAGAZIN

2023 / 1. szám, 1980 Ft



Nemzeti
Kulturális
Alap



140

Blutusz



Pop-up néprajz



Bekötik a fejét

időszaki kiállítás

A magyar, a zsidó és a muszlim kultúra fejkendő viselésének hagyományai. Egy ruhadarab, amelynek viselése lehet a közösséghez való tartozás önként vállalt elfogadása, de lehet kötelezően előírt szabály is. A Néprajzi Múzeum időszaki pop-up kiállításával aktuális kérdésekre reagál múzeumi eszközökkel.

 Néprajzi Múzeum
Museum of Ethnography

neprajz.hu

SIMILAR STORIES

Fajgerné Dudás Andrea • Horváth Lóczy Judit
Kurátor: Szabó Noémi

2023. február 16. - március 24.



Fajgerné Dudás Andrea és Horváth Lóczy Judit: mindketten markáns, egyedi stílusban alkotó, sikeres képzőművészek és mindketten anyák. Közös kísérleti projektjük az anyaság szubjektívan megélt tapasztalatát, és az anyaság társadalmilag meghatározott intézményének sablonos keretrendszeréből fakadó kérdéseket, dilemmákat, frusztrációkat dolgozza fel. Hét anyasággal kapcsolatos fogalom mentén festik meg hasonló történeteiket.

THE SPACE
CONTEMPORARY ART GALLERY & MANAGEMENT

1015 Budapest, Hattyú utca 16. fszt 4.
www.thespace.hu

FŐSZERKESZTŐ:

Topor Tünde

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

Szilágyi Róza Tekla

szilagyi.roza.tekla@artmagazin.hu**SZERKESZTŐ:**

Kergyó Zsófia

kergyo.zsofia@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő: Zelei Bori

Lapterv: Horváth Csilla, L² Studio

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

Barki Gergely, Békefi Eszter, Cserna Endre,

Hornyik Sándor, Kergyó Zsófia, Laczai Veronika,

Molnos Péter, P. Szűcs Julianna, Szilágyi Róza

Tekla, Topor Tünde, Tóth Márton, Zelei Bori

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.**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:**

Szilágyi Róza Tekla, Cserna Endre

www.artmagazin.hu

Andy Warhol szellemében megragadtuk az alkalmat, hogy egy aukciós hírhez kapcsolódóan sokszorosíthassunk, és ezzel olvasóink kezébe is adhassunk egy-egy példányt a 20. század legemblematikusabbnak mondott képéből.

Az eredeti mű mintegy hetven milliárd forintos árában valószínűleg egyesül mindaz, amit Warhol és a képen szereplő Marilyn Monroe jelképez: élet, halál és művészet a sokszorosíthatóság korában.

Ez tehát a címlapunk, belül pedig cikk arról, tavaly milyen más művekért fizettek még rekordárat aukciókon, de arról is írunk, miként változik az idők folyamán egy életmű megítélése – egykori kritikusa néz rá újra Mácsai István festészetére.

Az ötvenes évek fojtásából kibontakozó magyar műkereskedelem kezdeteit tekinti át most induló sorozatunk, amelyben egy olyan gyűjtőnek is emléket állítunk, akit jobban vonzottak az ismeretlen életművek, mint a nagy nevek. Francia és magyar kubista művek azonosítását is végigkövetjük, egy százaléknyi esélyét fenntartva annak, hogy egy művészházaspárból esetleg nem is a férfi volt egy kép alkotója, hanem a nő. Könyvből is olyat ajánlunk, amelyben fiatal, elszánt festőnők lépnek elő a feledés homályából, részben még ma is érvényes kérdésektől gyötörve. Régi művészettörténésznőket is megidézzünk: nálunk sajtáságos, tulajdonképpen vígjátéki szituációba keverednek, de nyomasztó történelmi háttérrel. A múlt század elejéről egy Párizsban karriert befutott magyar grafikus illusztrációinak segítségével felvillantjuk a másféle szerelem akkori arcait, egy tanulmányban pedig arról írunk, Hantai Simon festészetében hogyan játszik egymásba magasztos gondolkodás és alantas, szerves anyagiság. Már volt szó az időben átértékelődő életművekről: ilyen William Egglestoné is, aki a tömegkultúrán keresztül vált hírhedten rossz sajtójú fotósból kultikonná.

Végül megint pop-art, csak egészen újfajta: egy narancssárga, önmagától felfújódó, majd leeresztő hatalmas, szobányi műanyag tank, ami pár napig volt látható egy budapesti pincében. Ennek kapcsán beszélgettünk a MAGMA nevű kortárs művészeti központ munkatársaival.

*Topor Tünde***CÍMLAPUNKON:**Andy Warhol: *Shot Sage Blue Marilyn*, részlet, 1964, akril és szitanyomás tintával, vászon,

101,6 × 101,6 cm, eladva a Christie's 2022. május 9-i aukcióján, © Christie's Images Limited 2023,

© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / HUNGART © 2023

TARTALOMBAN:William Eggleston: *Cím nélkül*, 1971–1973 körül, © Eggleston Artistic Trust and David Zwirner /

HUNGART © 2023

ARTANZIX

A múlt század színésznője

Nem főződedény: Mikiophone!

A dolgok kettős természetéről

4

MŰKERESKEDELEM

Kergyó Zsófia – Szilágyi Róza Tekla:

A modern jó befektetés.

2022 műtárgypiaci legjei –

külföldön és itthon

6

KIÁLLÍTÁS

P. Szűcs Julianna:

Ami a mából hiányzik.

Gondolatok Mácsai István

kapcsán

18

**MŰKERESKEDELEM/
TÖRTÉNET**

Molnos Péter:

Kereskedők, gyűjtők és

nepperek az újjáéledő magyar

műkereskedelemben I.

Saphier Dezső emlékére

24

GRAFIKA

Tóth Márton:

A „másféle szerelem” arcai

Vadász Miklós párizsi

karikatúráin

32

KIÁLLÍTÁS:

Cserna Endre:

Bourbon-szagú színes erdő.

William Egglestonról

40

INTERJÚ

Topor Tünde (szerk.):

MAGMA – beszélgetés

Kispál Ágnessel és Kispál Attilával,

a sepsiszentgyörgyi kortárs

művészeti központ vezetőivel

42

TANULMÁNY

Hornyik Sándor:

Festői rétegtan, avagy

az anyagi és a szellemi valóság

sztratigráfiája. Hantai és Klee

52

WANTED

Barki Gergely:

Elveszett kubista művek

felbukkanása I.

60

KUTATÁS

Békefi Eszter:

A két Edith.

Szemezgetés az Adattárból II.

74

GUTENBERG-GALAXIS

Laczai Veronika:

Egy sorsközösség emlékei.

Kopócsy Anna: Új nyolcak

78

ARTMAGAZIN ONLINE

Cikkíró open call

80





Tilla Durieux mint Putifárné, 1921, fotó: © KHM-Museumsverband, Theatermuseum Wien

A múlt század színésznője

A bécsi Leopold Múzeumban február 27-ig látogatható a Tilla Durieux életútját bemutató *Eine Jahrhundertzeugin und ihre Rollen (Egy évszázad tanúja és szerepei)* kiállítás. Az osztrák, magyar, horvát és francia felmenőkkel rendelkező, a 20. századi képzőművészeti alkotásokon talán leggyakrabban ábrázolt Bécsben született Ottilie Godeffroy – a Durieux a művészneve – megélte a Belle Époque-ot, mindkét világháborút, majd jugoszláv és nyugatnémet mindennapokat. Fiatal színésznőként Oscar Wilde *Salomé*-jének szerepe hozott számára ismertséget; a korszak festőinek kedvenc modellje lett. Második férje, a berlini galerista Paul Cassirer mellett töltött éveiben közös háztartásuk a német művészeti élet egyik fontos helyszíne volt – egészen a férj öngyilkosságáig. 1933-ban harmadik férjével, egy zsidó iparos-sal menekült el Németországból – ezt követően még a Zágrábi Bábszínház varrónőjeként is dolgozott. 1952-ben tért vissza Németországba – és a színházi világba, amelynek egészen haláláig megbecsült szereplője maradt. (Szilágyi Róza Tekla)

Nem főzőedény: MikiPhone!

Vadász Miklós (lásd cikkünket a 32. oldalon) testvére, Vadász István alkotta meg azt a csodálatos kis szerkezetet, aminek segítségével már nemcsak a húszas évek legjellemzőbb helyszínein, a mulatókban lehetett táncra perdülni, hanem bárhol, ahol volt pár négyzetméternyi erre alkalmas terület. Az ötletgazda után elnevezett MikiPhone tulajdonképpen a walkman elődjének is tekinthető: egy összecsiszható kis gramfon, amihez még pár minilemezt is lehetett pakolni. Bárhová magával vihette a társaság, és akár a lakásban, akár a szabadban már indulhatott is a vad shimmyzés vagy charlestonozás. A korszellemet híven tükröző, igazi art deco tárgyhoz a fiatal magyar mérnök szinte percek alatt talált befektetőket, és a gyártó svájci cég gépsoráról az ő vezetésével hamarosan már percenként két készülék jött le. Pár évig az egész világon népszerű volt, de István nem tagadta meg a találmányát inspiráló közeget: „gyáram újévkor minden érdekesebb párisi színésznőnek egy ezüst MikiPhone-t adott ajándékba. [...] ez is Miklós bátyám ötlete volt” – nyilatkozta akkoriban. (Topor Tünde)



MikiPhone, fotó: © Soltész Vince, © Szépművészeti Múzeum 2023

A dolgok kettős természetéről

Ahogy a dolgoknak részecske- és hullámtermészete, úgy a világ mikéntjének művészi és tudományos magyarázata is lehet. Ezen a meglátáson alapul az Arts at CERN művészeket és fizikus kutatókat összehozó programja, mely tíz éve fogad rezidenseket a genfi kutatólaborban, és Európa-szerte együttműködik nagyobb múzeumokkal is. A jubileumi év alkalmából podcastokat is hallgathatunk a közösen dolgozó fizikusokkal és művészekkel a fekete lyukak és a dimenziók működéséről, a Standard Modellről, a Nagy Hadronütköztető belsejéről (radioaktív, belépni tilos!) vagy arról, hogy mi történik, ha felbomlik a szimmetria, megbillen az egyensúlyi állapot: e kritikus pillanatban elkezdődhet az élőképből a táncelőadás, létrejöhet a világegyetem. Izgalmas, vajon kinek ad többet egy ilyen együttműködés: az érkező művészek attól tartanak, hogy butaságot kérdeznek, ám nincs buta kérdés, a kutatók pedig rádöbbennek, hogy az egzakt-ság mögött, amivel a napi munkájukat végzik, ugyanaz a kíváncsiság munkál, mint a művészek fejében – és földönkívüli létformákat festenek vízfestékkel. (Zelei Bori)



Suzanne Treister: *The Escapist BHST (Black Hole Spacetime)*, 2019

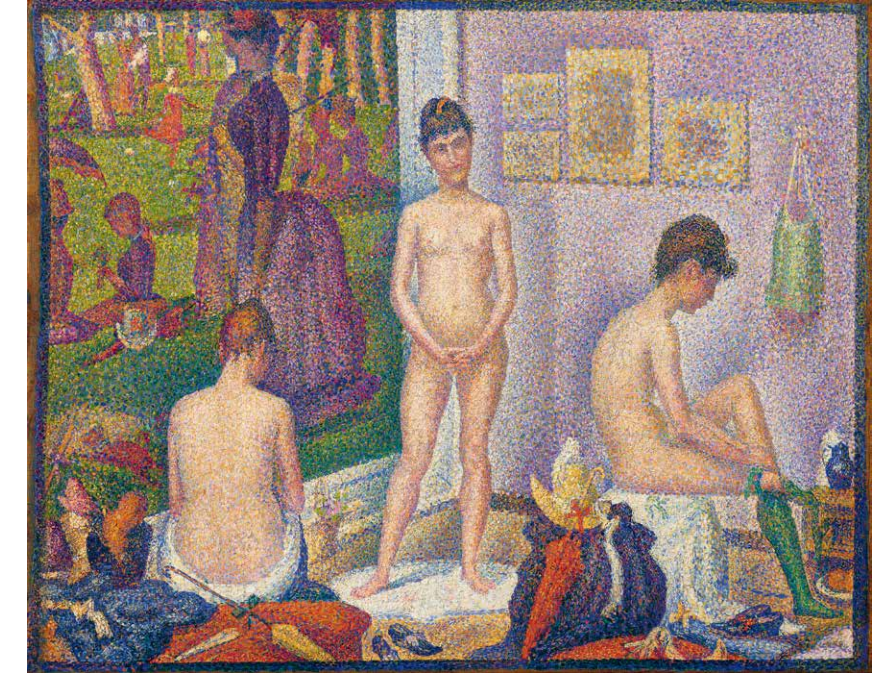
Hagyománnyá vált, hogy az év első lapszámában áttekintjük, milyen rekordárak születtek az előző évben a műtárgypiacon. A sorozatot 2014-től egészen eddig Martos Gábor vitte, akinek ezúton is köszönjük mindenre kiterjedő figyelmét, szórakoztató összefoglalóit és a miénknél bombasztikusabb címadásait!

A modern jó befektetés. 2022 műtárgypiaci legjei – külföldön és itthon

Kergyó Zsófia – Szilágyi Róza Tekla



Licit a Paul Allen-aukción, © Christie's Images Limited 2023 / HUNGART © 2023



Georges Seurat: *Les Poseuses, Ensemble (Petite version)*, 1888, olaj, vászon, 39,3 × 50 cm, © Christie's Images Limited 2023

A korábbi évekhez híven idén is összegyűjtöttük az elmúlt év legizgalmasabb, legdrágább és legmeghatározóbb aukciós eredményeit, így beszámolunk az eddigi legsikeresebb magángyűjteményi aukcióról, a top 10-ről, vagyis a nemzetközi aukciókon legmagasabb áron eladott műtárgyakról, egy új fotográfiai eladási rekordról, valamint a hazai piacot meghatározó árverési eredményekről és történekekről.

A nemzetközi mezőny összeglése

A tíz legdrágábban eladott tétel összegzése során hamar feltűnik, hogy a tavalyi év során élő művésztől nem került be mű az aukciókon legdrágábban eladott első tíz tétel közé. A kilencvenkét éves Jasper Johns 55,3 millió dollárért elkelt *Small False Starts (Kis hamis kezdetek)* műve az összesített nemzetközi listán a tizenharmadik helyet érte el – így rá hivatkozhatunk a 2022-es év legdrágábban eladott kortárs művészeként. Itt érdemes

megjegyeznünk, hogy 2022-ben még mindig Jasper Johns a rekorder egy 2010-ben 110 millió dollárért eladott festményével, az 1958-as *Flag (Zászló)* cíművel – ami akkori gyűjtője, Leo Castelli fia, Jean-Christophe Castelli és az amerikai üzletember, a New York Mets baseball-csapatának tulajdonosa, Steven A. Cohen között cserélt gazdát. A top 10-es listán csupán egyetlen művész dupláz: Andy Warhol két művével is bekerült a legdrágábban eladott műalkotások közé, Jean-Michel Basquiat pedig eddigi életműrekordjának javítása nélkül került fel a listára.

Visszatérve a 2022-es év összegzésére: tavaly a modernnek és a klasszikus kortársak keltek el a legdrágábban. A top 10-es lista tizedik műve is majdnem elérte a 80 millió dolláros árat, ami összehasonlítva a pandémia által leginkább érintett év, azaz 2020 rekordjaival, amikor a top 10-es lista csupán két eleme kelt el 50 millió dollár felett, szerencsésnek könyvelhető el.

A legsikeresebb aukció: Paul Allen

A szóban forgó lista tekintetében a tavalyi év legsikeresebb tranzakciójaként egyértelműen Paul Allen, a Microsoft néhai milliárdos társalapítójának gyűjteményét piacra bocsátó, a Christie's szervezésében november 9–10-én megvalósult aukciót kell kiemelnünk, ami a szinte hihetetlennek hangzó 1,6 milliárd dolláros összeggel növelte az aukciósház éves eredményét. Viszonyítási alapot keresve: egy ilyen összeg általában a nagyobb aukciósházak tavaszi vagy őszi szezonban elért teljes forgalmának feleltethető meg. Ezzel a kollekció – ami a reneszánsztól a kortárs művészet élvonaláig terjedő remekművek széles skáláját tartalmazza – a történelem legértékesebb magángyűjteményévé vált, már ha az aukción értékesített művek vonatkozásában vizsgálódunk. Az Allen-aukción szereplő művek között öt alkotás is 100 millió dollár körüli összeget

Gustav Klimt: *Birkenwald*, 1903, olaj, vászon, 110,1 × 109,8 cm, © Christie's Images Limited 2023

hozott – a top 10-ben csupán négy mű szerepel, ami nem ezen az aukción találta meg új tulajdonosát.

Nemzetközi aukciós csúcsok 2022-ben – top 10

És akkor jöjjön a tíz legdrágábban eladott mű. Első helyen Andy Warhol 1964-es *Shot Sage Blue Marilynje* (*A meglőtt zsályakék Marilyn*) végzett. A mű a Christie's aukcióján kicsivel több, mint 195 millió dollárért kelt el – ezzel ismét Andy Warhol lett az aukción valaha legdrágábban eladott amerikai művész. Warhol ezzel saját barátját és kortársát, Jean-Michel Basquiátot előzte le, akinek művéért 2017-ben a Sotheby's aukcióján a japán milliárdos, Yusuku Maezawa fizetett 110,5 millió dollárt. Sőt jelenleg Leonardo da Vinci *Salvator Mundi*-ja után ez a Warhol-mű lett minden idők második legdrágábban leütött aukciós tétele. Az aukció előtt a Christie's úgy nyilatkozott, hogy közel 200 millió dollárt remélnek a műtől, ami egyébként Marilyn Monroe egyik 1953-as filmjéhez, a *Niagarához* készült promóciós fotót emeli ki eredeti kontextusából.

Vincent van Gogh: *Verger avec cyprès*, 1888, olaj, vászon, 65,2 × 80,2 cm, © Christie's Images Limited 2023Paul Cézanne: *La Montagne Sainte-Victoire*, 1888–1890, olaj, vászon, 65,2 × 81,2 cm, © Christie's Images Limited 2023

A top 10-es lista második helyére George Seurat 1888-as *Les Poseuses, Ensemble (Petite version)* (*Modellek csoportja [Kis változat]*) című festménye került, ami valamivel több, mint 149 millió dollárért kelt el szintén a Paul Allen-aukción. A festmény aukciós történetét tekintve: 1970-ben ugyanez az alkotás több, mint egy-millió dollárt ért el.

A lista harmadik helyén Paul Cézanne 1888–1890 között készült *La Montagne Sainte-Victoire (A Sainte-Victoire hegy)* című műve áll. Az ugyancsak az Allen-aukción elkelt művet tulajdonosa az akkoriban is igencsak magasnak számító 38,5 millió dolláros áron vásárolta 2001-ben – most pedig majdnem 138 millió dollárért adta tovább.

A lista negyedik helye Vincent van Gogh 1888-as *Verger avec cyprès* (*Gyümölcsös kert ciprusokkal*) című festményéé, amely valamivel több, mint 117 millió dollárért cserélt gazdát az Allen-aukción. Ez az eredmény sokat elárul a Van Gogh-képek piacáról és a történelem egyik legnagyobb művészeti piaci buborékjáról, amely az 1980-as évek végén kipukkadt, amikor

Lucian Freud: *Large Interior, W11 (after Watteau)*, 1981–1983, olaj, vászon, 185,4 × 198,1 cm, © Christie's Images Limited 2023 / HUNGART © 2023



Jean-Michel Basquiat: *Untitled*, 1982, akril, spray, vászon, 239,4 × 501 cm, Phillips, © The estate of Jean-Michel Basquiat / HUNGART © 2023

is az impresszionista és modern művészeti piac több évnnyi spekulatív vásárlás után összeomlott. A buborékról: 1990-ben a Van Gogh-képek éves aukciós összesítése 110 millió dollár körül

mozgott – ez a szám 1994-ben nulla volt. Ennek oka, hogy a művész korábbi aukciós csúcsát 1990-ben érte el, amikor is a *Portrait du docteur Gachet* (*Dr. Gachet portréja*) című festményt

a japán Ryoei Saito 82,5 millió dollárért vásárolta meg. A vevő azonban később pénzügyi gondokba ütközött, sőt le is tartóztatták. Ennek ellenére akkor a szóban forgó festmény lett

a legdrágább, aukción eladott mű – legalábbis egy időre. Ötödik a listán Paul Gauguin *Maternité II* (*Anyaság II.*) című műve (amely akkor készült, amikor Gauguin visszatért Tahitira): majdnem 106 millió dollárért

kelt el; a képet Paul Allen 2004-ben 39,2 millió dollárért vásárolta a Sotheby's-nél. A lista hatodik helyén Gustav Klimt *Birkenwald* (*Nyírfaerdő*) című 1903-as vászna áll, ezt valamivel több, mint 104 millió dollárért vásárolta meg új

tulajdonosa, szintén az Allen-aukción. Paul Allen 2006-ban 40,3 millió dollárért vette meg a művet, az ezt jóval megduplázó mostani árnak köszönhetően ez lett az aukción valaha legdrágábban eladott Klimt.



Man Ray: *Le Violon d'Ingres*, 1924, zselatinos ezüst, 14,6 × 10,8 cm, © Christie's Images Limited 2023, © Man Ray 2015 Trust / HUNGART © 2023



René Magritte: *L'empire des lumières*, 1961, olaj, vászon, 114,5 × 146 cm, © Sotheby's / HUNGART © 2023

A lista hetedik helyére Lucian Freud 1981–1983 között festett *Large Interior, W11 (after Watteau)* (*Nagy enteriőr, W11 [Watteau nyomán]*) című műve került. A brit képzőművész 2022 decemberében ünnepelte volna századik születésnapját – ennek apropóján a tavalyi év folyamán a londoni National Galleryben volt látható az egész Freud-életművet áttekintő kiállítás. A szintén az Allen-aukción több, mint 86 millió dollárért gazdát cserélt művet – ami a Freud-életmű legnagyobb méretű darabja – előző tulajdonosa 1998-ban a Sotheby's-nél vásárolta 5,8 millió dollárért. Ezzel az összeggel akkoriban ez a festmény volt a művész legdrágábban eladott munkája.

Nyolcadik helyen a tavalyi csúcstartó, Andy Warhol egy másik műve, az 1963-as *White Disaster (White Car Crash 19 Times)* (*Fehér katasztrófa [Fehér autóbaleset tizenkilencszer]*) áll, amely több mint 85 millió dollárért kelt el a Sotheby's novemberi aukcióján. A festmény – a harmadik legdrágább aukción elkelt Warhol-mű – egy, a *Newsweek* magazin 1963. június 3-i számában megjelent, szörnyű autóbalesetet ábrázoló fényképen alapul, és Warhol *Death and Disaster (Halál és katasztrófa)* című sorozatának része: ennek darabjai egyébként közel tíz éve nem szerepeltek aukción. A top 10-es lista kilencedik helyén Jean-Michel Basquiat 1982-es *Untitled*

(*Cím nélkül*) műve áll, amely a Phillips New York májusi aukcióján 85 millió dollárért talált új gazdára – ezzel jelenleg a művész harmadik legmagasabb áron eladott festménye. Sőt a tízes listán ez az egyetlen olyan mű, ami nem a Christie's vagy a Sotheby's aukcióján került kalapács alá. A tizedik hely René Magritte a Sotheby's-nél több mint 79 millió dollárért eladott *L'empire des lumières* (*A fények birodalma*) című 1961-es festményéé. Ezt a művet korábban még soha nem árverezték el, mivel előző tulajdonosa 1961-ben közvetlenül az alkotótól vásárolta meg – így nem meglepő, hogy a mostani eladási ár megdöntötte Magritte eddigi, 2018 novemberében

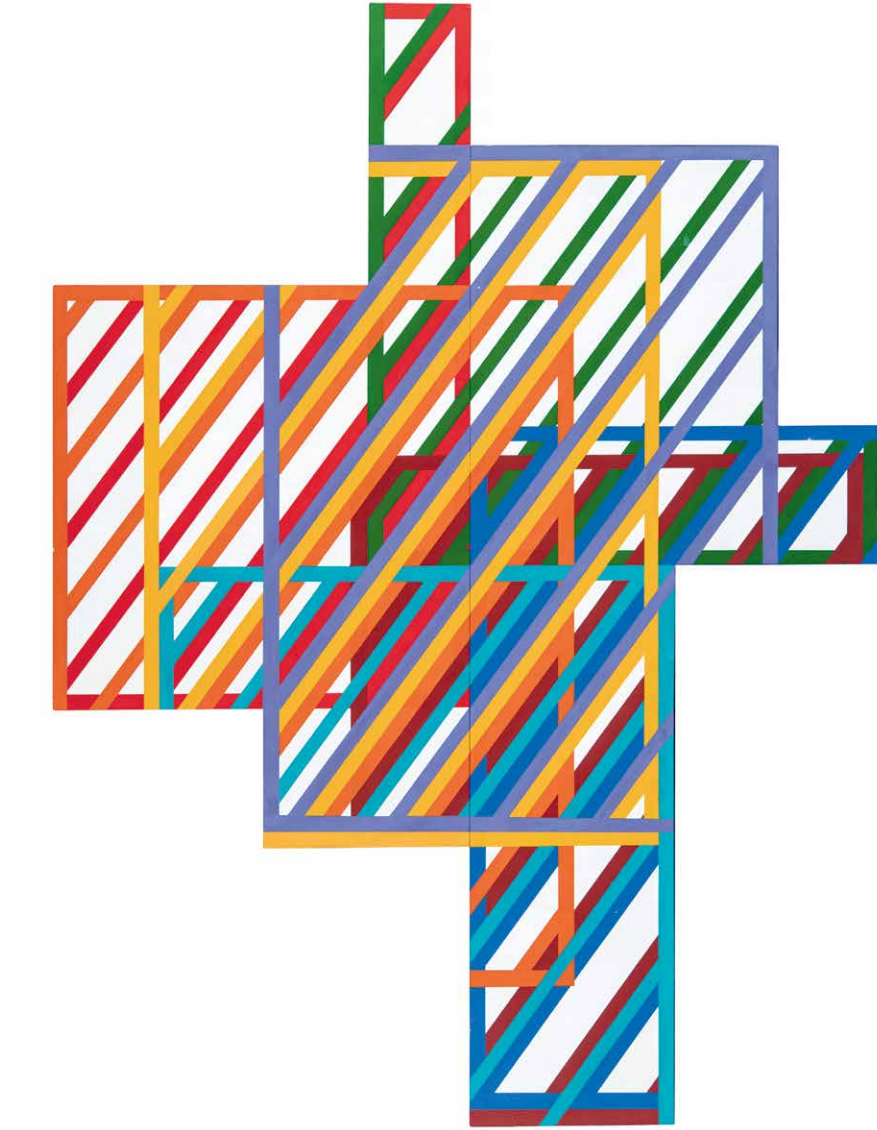
felállított aukciós rekordját, ami 26,8 millió dollár volt. A kép egy tizenhét festményből álló sorozat része, és Anne-Marie Crowet Gillion gyűjteményéből származik, aki a művész egyik legfontosabb mecénásának lánya volt, és többször állt modellt Magritte-nak. A Sotheby’s tavaly mindent megtett a mű sikeres értékesítésének érdekében: a cég londoni központjának homlokzatát például a mű trompe-l’œil másolatává alakította.

A legdrágább fotográfia

2022 májusában a Christie’s aukción 12,4 millió dollárért kelt el Man Ray *Le Violon d’Ingres* (*Ingres hegedűje*) című fényképe – az 1924-es mű ezzel a világon aukción valaha eladott legdrágább fotográfia lett. A Man Ray leghíresebb műveként számontartott vintage leütési ára jóval felülmúlta az előzetes becsléseket: a Christie’s az aukciót megelőzően 5–7 millió dollár közötti eladási árra számított. (A tavaly májusi esemény előtt a rekordot, vagyis a valaha aukción legmagasabb áron eladott fotográfia címét Andreas Gursky *Rhine II* [*Rajna II.*] című műve tartotta 4,3 millió dollárral.)

Itthon élő kortárs művész
először a magyar aukciós
legek között

A hazai aukciós eladások toplistájának első tíz helyét idén nemcsak az abszolút listán, de az élő művészek leütési csúcsai esetében is a Virág Judit Galéria és a Kieselbach Galéria adják. Tavaly még a Bodó Galériával osztozott a legdrágábban eladott élő művészek névsorán a Virág Judit Galéria, azonban az év végén rendezett első, kifejezetten kortárs árverésével a Kieselbach kiszorította a Bodó Galériát. A Kieselbach Galéria aukción kelt el az élő művészek listájának élén végzett Keserü Ilona-festmény, amely 110 millió forintos leütési árával egyúttal az abszolút lista tizedik helyére



Maurer Dóra: *Quasi-kép, perspektivikus, a 71. lépésből*, 1985, akril, pozdorjalemez, 180 × 131 cm, © Virág Judit Galéria

is befutott, de az első hely mellett még további négyet foglalnak el Keserü Ilona alkotásai. Ilyen sikert itthon élő képzőművész korábban sosem ért el, egyedül a Franciaországban alkotó Reigl Judit került be két munkájával a top 10-be 2018-ban. Az 1967-ben festett *Sírkövek 2*-n a balatonudvari szíves sírkövek sematizált motívumai láthatók. Kiállítását a művész eredetileg a sorozat első tagjával együtt képzelte el: „kazettákként” borította

volna velük a falat. Egy 1967-es kiállításon így is installálta őket, szorosan egymás mellett – erre utal a vakkerten olvasható „falkép részlet” felirat. A fennmaradó helyeken Maurer Dóra és Nádler István osztoznak – és ha ezt a listát 2022. december 23-a előtt készítettük volna el, az elhunyt Bak Imre műveinek eladási eredményeit is figyelembe kellene vennünk. Sajnos már nem tudjuk.



Bak Imre: *Festmény II.*, 1969, akril, vászon, 170 × 120 cm, © Virág Judit Galéria / HUNGART © 2023



Nádler István: *Cím nélkül*, 1970, akril, vászon, 120 × 120 cm, © Virág Judit Galéria / HUNGART © 2023



Keserü Ilona: *Sírkövek 2.*, 1967, olaj, farost, 120 × 175 cm, © Kieselbach Galéria és Aukciósház / HUNGART © 2023

Csontváry árverési rekordja óta a legmagasabb hazai leütési ár

Keserü Ilona teljes 2022. évi, 312,6 milliós aukciós forgalma – mellyel szintén vezet az itthon élő művészek között – közelít ahhoz a 300 milliós leütési ár-hoz, amelyet a hazai aukciós listát vezető Rippl-Rónai József-műért adtak. Az 1912-ben festett *A geszti kastély kertjében* című kép azonos kezdő árral indult, mint Csonsváry csúcstartó, 2021-ben 460 millióért elkelt *Titokzatos szigete*. A festmény korábban Spitzer Hermann textilkereskedő gyűjteményében volt – a második világháborút egy újlipótvárosi lakás pincéjében vészelte át. Spitzer disszidálásakor a gyűjtemény több darabját is a Nemzeti Galériában helyezték letétbe, így került oda a listát vezető alkotás párdarabja is, *A geszti kastély Somogyban*. A geszti Halmos Imre-kastély parkjának képét azonban Spitzer magával vitte, és csak halála után került vissza Magyarországra.

A Virág Judit Galéria aukcióin eladott két Rippl-Rónait (a második helyen az *Enteriőr*, mely 200 millió forintért kelt el) a Kieselbachnál leütött Patkó Károly-festmény, a *Mediterrán kikötő (Hajóácsok)* követi, melynek 180 milliós eladási ára életműrekordot is jelent. A katalógus vonatkozó tanulmánya hivatkozik Aba-Novák a festmény létrejöttét megelőző évben kelt levelére, amely lelkesen tudósít a San Vito Marinó-i közös útjukról, a halászfaluban látott színes vitorlákról és halászkosztümökről, valamint műtermi rekonstrukciójuk tervéről. A tízes lista további szereplői közül aukciós életműrekordot döntött Vaszary János (*Alassiói strand*, 165 millió forint) és Kondor Béla (*A műtűcsők felbocsátása*, 120 millió forint); valamint szerepel még rajta Márffy Ödön (*Lelátás a műteremből [Táj kéménnyel, Zebegényi téglagyár]*, 160 millió forint), Aba-Novák Vilmos (*Róma melletti kisváros [Subiaco]*, 120 millió forint) és Perlrott Csaba Vilmos (*Parkban*, 120 millió forint).



Rippl-Rónai József: *A geszti kastély kertjében*, 1912 körül, olaj, papírlemez, 70 × 100 cm, © Virág Judit Galéria



Patkó Károly: *Mediterrán kikötő (Hajóácsok)*, 1930, tempera, vászon, 145 × 180 cm, © Kieselbach Galéria és Aukciósház

VEGYE MAGÁNAK A BÁTORSÁGOT!

De még jobb, ha előfizet.

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

Fizessen elő most egy évre **11 880 forint kedvezménnyel*** mindössze 39 600 forintért a Magyar Narancsra, és nem csak bátorságot kap tőlünk, de a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító Magyar Narancs Olvasókártyát is!

ELŐFIZETÉSI ÁRAK

negyedév: 11 700 Ft | fél év: 21 600 Ft | egy év + olvasókártya: 39 600 Ft

* Az áruspédányhoz képest.



A partnerek és az akciók listájáért olvassa be a QR-kódot!

magyarnarancs.hu

MAGYAR NARANCs

„...a magyar művészettörténetben kialakul egy olyan időszak, amelyet olyan művek is jellemeznek, amelyek Pannónhalmával való interakcióban jöttek létre.”

múzeumcafé
92



szakralitás
vallás és örökség

A MúzeumCafé 92. számát
keresse a múzeumshopokban
és a muzeumshop.com webáruházban!

Ami a mából hiányzik. Gondolatok Mácsai kapcsán

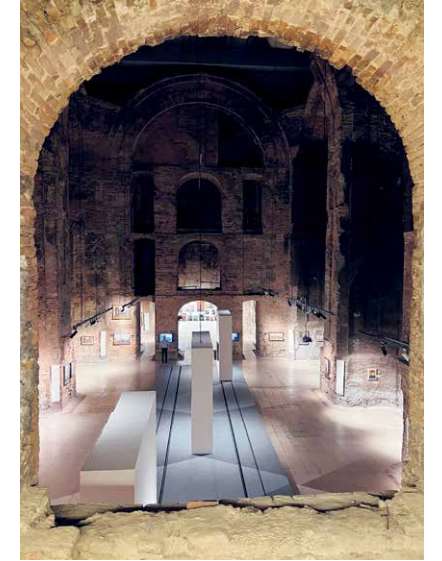
P. Szűcs Julianna

Elmozdul a fal! Mácsai István Kiscellben, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest, 2023. április 2-ig



Mácsai István: *Pesti utca*, 1961, olaj, vászon, 105 × 160,5 cm, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, fotó: © Gyuricza Máttyás / HUNGART © 2023

Ami a mából hiányzik.
Gondolatok Mácsai kapcsán



Enteriőrképek az *Elmozdul a fal! Mácsai István Kiscellben* című kiállításból, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Templomtér, Budapest, fotók: © Gyuricza Máttyás és © Artmagazin / HUNGART © 2023

Jó helyre nyúlt B. Nagy Anikó, a Kiscelli Múzeum Mácsai-kiállításának kurátora, amikor a katalógus bevezető tanulmányában megidézte Umberto Eco szellemét, aki a művet olyan „palackba zárt levélhez hasonlította, melynek szerzője a vízre bocsátás pillanatától tisztában van azzal, hogy üzenetének olvasatát és címzettjeit nem befolyásolhatja.”¹ Az történt ugyanis, hogy a címszereplő – majd két évtizede lezárult – produkcióját a „vízre bocsátás” pillanatának kulturális közege alapjaiban értékelte másképpen, mint a „palackpostát” kihalászó utókor. És Mácsai ma nincs egyedül. Bele kell nyugodni, hogy gróf Batthyány Gyulától Kádár Béláig, Czene Bélától immár Mácsai Istvánig a művelt befogadók, valamint a piacképes gyűjtők viselkedése akkor is nagyot változott, ha a két jelző által lefedett populáció nálunk (különösen) nem esett egybe. Az „én időmben” (nem tegnap történt) a szakmai kánon „úgy tudta”, hogy az említett festők művei a kommerszhez tartoznak, olykor még a giccsnyút is nehezen porolták le magukról. És most tessék: az értelmiségi ellenszenv, mint a köd, egyszerre fölszállt. A hátrány előnnyé,

a peremhelyzet centrummá, a ressentiment vonzalomba fordult. Radikális ízlésváltás történt. Vajon miért? A megidézett lista művészettörténeti beltartalmának stiláris besorolása zsákutca. Aktuális győzelmük titka aligha vezethető le a neofrív art deco-divat boomjából vagy a felhígított kubo-expresszionizmus újrafelfedezéséből. Mint ahogy Czene mai sikerének megértéséhez is kevés a római iskola teljesítményének ártértékelése vagy, Mácsai esetében, a realizmus rehabilitációja. A tisztán szakmai szempont vizsgálataival addig ugyan el lehet jutni, hogy „ki kire hasonlít”, mert hát mindenkinek van rokona és boldog őse, de ezzel a tartalom igazi volumene és a kvalitás valódi mértéke még rejtve marad. Mind a négy kiragadott példában kellett lennie valami *plusznak*, amit csak a szociológia, a társadalomtörténet vagy egyszerűen csak egy aktuálpolitikai életérzés-fordulat magyaráz meg. Hagyjuk is a másik három festőt, tábláikkal úgyis tele vannak a belvárosi galériák, viszik őket, mint a cukrot. Amúgy is föladják a leckét, hogy a legjobb magyar kiállítótér, a Kiscell romos kápolnaenteriórje olyan mester

életmű-válogatása előtt nyitott kaput, akit korábban az outsidersnek járó hűvös mosollyal fogadott a művésztörténeti meritokrácia². (Nem beszélve a főhajót átszelő sínpárról és a rajta mozgatott falakról, mint költséges szimbólumokról. Bár a színpadias enteriőr szinte nélkülözhetlenné tette valamiféle titokzatos masinéria bevezetését. Csak képekkel ez a tér egyszerűen belakhatatlan.) Ez a *plusz* pedig nem más, mint egy napjainkban keletkező hiánylista kielégítésének ígérete. Konkrét képek következnek:

**A biztos élet reménye:
A pesti utca, 1961**

A Mácsai-recepció legújabbkori áttörése ennek a festménynek köszönhető.³ Sok minden nincs a képen, amit Bernáth Aurél boldogtalan – a főiskolát befejezetlenül hagyó – tanítványa és a szocreál korszak kétszeres Munkácsydíjával kitüntetett mestere korábban képre próbált. Nincs a kompozíciónak szűzsége. Nincs oldott ecsetkezelése. Nincs tonális színre hangolása. Nincs kiemelt főfigura, és az ábrázolt tárgyak

között sincs centrumba emelve valamiféle főmotívum. Majdnem fotószerű a kép, de csak majdnem. Pátosztalan hétköznapisága miatt lehetne akár az is, de a kicenzúrázott zavaró részletek miatt ez csak a valóság tudatosan megszürt égi mása. Az utcaseprő kabátján mindössze annyi ránc van, amennyit egy köztisztasági hivatali főnök még elviselne. A falusi textilt árusító cigányasszony ruhája oly pedáns, hogy igazoltató rendőr szeme rajta nem akadna fenn. A városi emberek blazírt fegyellemmel viselik belül hagyott pszichéjüket, mint ahogy az aranymetszési vonalra helyezett sanyarú sorsú akác-csemetén sem látszik a neki szánt kevéske föld és az autók kipufogógázának mérge. Mácsai azt üzeni elhíresült festményével, hogy ez egy „élhető világ”. Mindennek ellenére és mindennek dacára. Személyi kultusz nincs, egyenlőség van, az erőszak látható jelei eltűntek, és a közelgő amnesztia is belengi a levegőt, akár az ironikusnak is felfogható reklám a villamoson: „Nikotex Harmónia”. Ez maga a konszolidáció, ahol egy kicsit minden szürkébe hajlik, kicsit minden unalmas, de minden nagyon kiszámítható,⁴ hiszen rend a lelke mindennek. Ez itt és most – nem esztétikai, hanem szociológiai értelemben – vágyott utópia, lelki borogatás, igazi nosztalgiautazás. (És akkor még kitakartuk a kép vonzó és méltósággal teli Kossuth Lajos utcáját, amely mai állapotában a vadkeleti lumpenkapitalizmusnak akár jelképe is lehetne.)

Az élet szép részleteinek dicsérete: *Aranydarázs*, 1939

Első megmaradt műveinek egyike. 1945-ös naplójának tanúsága szerint (mely munkásságának fő forrása, hiszen folyamatosan írta egész életében) számára a mesterség alapjai sosem jelentettek problémát. „*Én eddig úgy festettem, hogy megláttam valamit és lefestettem. Hogy mi tetszett a látványban? Mit tudtam én azt... Ezzel a felfogással*

és rajztudással beléptem a Képzőművészeti Főiskolára. Rövid napok után elégedetten láttam, hogy az újoncok közül senki nem tud úgy rajzolni, mint én.”⁵ Anch’io sono pittore (azért én is festő vagyok) – mondta állítólag Vasari tolmácsolásában Raffaello, mikor féltékenyen nézegette kollégájának produkcióját. Ilyesmit érez ugyanis minden pályakezdő, amint rálép a pástra, és ez az önbizalom tartja karban, hogy ne válják később pályaelhagyóvá. Hogy mennyire tudta a mesterséget, azt ez a tizenhét évesen rajzolt, darazsat ábrázoló papírmunka mutatja leginkább, amiben nemcsak az északi reneszánszt megszégyenítő pontosság a lenyűgöző, hanem a rovarszőr bolyhos anyagszerűségét kiemelő tusfestés és a leheletvékonyan használt puha ceruzával fölhor-dott árnyékolás. „Hű képet alkotni” – így foglalta össze Svetlana Alpers az Alpokon túli kora polgárság művészeti ars poeticáját. De mit tegyen egy „túl ügyes” mester abban a korban, amikor a hű képalkotást az okos gép megteszi helyette, és a precíz munkát leginkább a másolóktól, a restaurátoroktól és a hamisítóktól várják? (Nota bene Mácsai a naplóírás mellett végig is fényképezte való világát. A bemutatott anyag szerint mintha oldottabban és őszintébben kezelte volna a modern technikát, mint az archaikus eszköztárat.) „*Az új stílus, az enyém, csak az enyém* – írta a *Napló*ban, mely szinte úgy hat ma, mintha félelmében, főképpen kritikusi ellen füttyörészne a sötétben. – *Ami dekoratív is, színes is, modern is, realista is, ami egyszerű is, de egyszerűsége mellett helyet ad a részletek iránti szeretetemnek.*”⁶ Az önmaga elé állított követelmény akceptálható. Mást nem is tehetett az a mester, aki a művészet-filozófia ellen be volt oltva, de a művészetről azért volt fogalma, akit fiatalon az üldöztetés miatt megfosztottak természetes közösségétől, de a gyors siker megóvta azért a magánytól, akinek a gyarló és lejárt szavatosságú világnézetekből csak baja származott, amúgy ízlése a „világnézet nélküli”

tevékenységhez vonzotta leginkább. Az *Aranydarázs*ban már benne volt mindaz, ami jó Mácsaiban, és ami itt és most annyira hiányzik. A munkakultúra és a mesterség tisztelete, a finom kidolgozás és az alaposág. Kár – ahogy írta –, hogy lefestette, mert festenie kellett, a „*százharminc-harmadik szomorú kisasszonyt a Képcsarnoknak*”, meg vadvirágokat, meg kagylókat, meg városképeket. Kicsit túl sokat is.

A magas műveltség tekintélyének derűs helyreállítása: *Téli vadászat*, 1989

Ez a vonulat valójában a többször is megfestett és nagyon népszerűvé vált *Oroszlánnal* (1961), valamint a (Kiscellben nem kiállított, szintén elhíresült) *Dunaparti Vénusszal* (1964) kezdődött, de csak akkor szökött szárba, amikor az idézetképeket kezdte festeni. E két előzményben ugyanis már megfogalmazódott a szándék (szürreális szituáció és művészettörténeti allúzió), igaz, akkor még külön-külön. Az előbbi kompozícióban kipróbálta, hogy milyen az, amikor egy kispolgári enteriőrbe be-robban egy főúri (ráadásul félelmetes) motívum.⁷ Az utóbbiban pedig szerelmi vallomással adózhatott többszörösen megcsodált kedvenc festménye, Manet *Olympiája* előtt.⁸ Mire elérkezett a Szent István körútra körülbelül az akkori Sziget Cukrászda magasságában bevonuló Bruegel-féle staffázsfigurákhoz, már túl volt az ötlet sokadik kidolgozásán. Először talán *A látomás* (1979)⁹ Velázquez-parafrázísánál jutott eszébe, hogy a varrógép és az esernyő véletlen találkozása a boncasztalon bretoni dramaturgiáját rávetítse egy sárosporos alföldi falu és az *Udvarhölgyek* kép főszereplőjének összetolására, de a sor hosszan folytatódott. Nemcsak Velázquezzel, akinek pradóbeli műveit sohasem láthatta, de a jó kádereknek kijáró számos nyugati útja során volt alkalma bőven megismerkedni konkrét Botticellivel, konkrét Vermeerrel, konkrét párizsi katedrálissal.¹⁰ Akik



Mácsai István: *Aranydarázs*, 1939, színes ceruza, tus, papír, 300 × 200 mm, magántulajdon / HUNGART © 2023



Mácsai István: *Téli vadászat*, 1989, olaj, farostlemez, 100 × 75 cm, magántulajdon / HUNGART © 2023

Mácsai újrafelfedezésével kapcsolatban gyakran felemlégetik a pop-art blaszfémikus motívumhasználatát, sőt, horribile dictu, a posztmodern radikális eklektikát szorgalmazó látásmódját, alighanem tévúton járnak. A pop-art motívumütköztetésének szándéka romboló jellegű, szarkasztikus és leplező. A posztmodern motívumkeverésének szándéka egyneműsítő, cinikus és relativista. Mindkettő kritikus: előbbi egy uralkodó mainstreammel, utóbbi az összes kulturális hagyománnyal szemben. Mácsai viszont – noha ő sem nélkülöz némi iróniát – valójában *megemeli* a hétköznapi alaphelyzet méltóságát, felékesíti a Bildungsbürger műveltségisményeivel, miközben persze jó pedagógus módjára az alapismerettel rendelkező befogadóval összekacsint, és megnevelteti. Jó világ ez a Mácsaié.

Irigylem érte. És sajnálom magunkat, akik annyi könnyet ejtettek a létező szocializmus és a létező kapitalizmus, a nem létező demokrácia és a nem létező közösségi élmény, a művészethalál és a kultúrhalál miatt.

Az erkölcsi felelősség felébresztése: *Óbuda*, 1977

A „jó világ” koncepciónak látszólag ellentmond egy bajokról tudósító műtárgycsoport. Például egy utcai tragédia részvétet nélkülözni kénytelen áldozatáról (*Pesti halál* [1978], kivágata a katalógus címlapján és 80. oldalunkon – *a szerk.*), egy kibelezett autóról a sarjados búzamező közepén (*A roncs*, 1977) vagy az országút mentén egy eligazodást nehezítő táblahalomról (*Elágazás Ürömnél*, 1993). Az ellentmondás

azonban csak látszólagos. Ha a szépségnek, a műveltségnek, az élhető körülményeknek nincs árnyoldala, akkor a bónuszok igazsága belesimul a két-dimenziós, kellemesen fogyasztható létezésbe, és ez Mácsai etikai érzékenységevel nyilvánvalóan ellenkezett. Nem beszélve arról, hogy így könnyen kontraproduktívvá válhat az életigenlő vallomás őszintesége. Igen, vannak még hibák – állította a mester. Mint ahogy az értekezletek is kieresztették anno a feszítő gőzt, mert voltak még hibák. Mint ahogy a kabaré is elment a határig, mert voltak még hibák. Mint ahogy a *Ludas Matyi* is „tollhegyre tűzte”¹¹ a visszasságokat, mert voltak még hibák. Ahogy a fent jelzett festmény is mutatja: lelketlenség volt letarolni a meghittent ódon régi házakat, lelketlenségből fakadt



Mácsai István: Óbuda, 1977, olaj, farostlemez, 60 × 100 cm, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár / HUNGART © 2023

mögötte egyenkockaházakat építeni, és lelketlenség kellett ahhoz is, hogy a végképp eltörölt múlttal eltörldjék egyszermind az ember nyoma is. Hiba volt. Mácsai felszólamlásai jogosak voltak. Többségünk ugyan is hitte, hogy a dolgok javíthatók, és ezért többségünk most öngyűlöletet

érez. Jut ebből az érzésből Mácsainak is. Kevesen érezték ugyanis azt, ahogy Petri György írt például az efféle látszatról: „*Nem, nem volt robbanás, / csak összeomlás. / A belülről megőrölt, / a magát csalva másokat csaló, / a látszattal terrorizáló / hang nélkül szétomolt.*”

A nem-Petriknek – néha nekem is – hiányzik ez a testmeleg közös önccsalás. Kulturálisan ez életünk része volt. Abban már nem vagyok olyan biztos, hogy a művészettörténet és a kultúra ez esetben egy srófra jár.

| 1 B. Nagy Anikó: Takarásból kilépve. In: *Elmozdul a fal. Mácsai István Kiscellben*. Kiállítási katalógus, szerk. Merényi Ágnes. Budapest, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, 2022, 9. o. | 2 A kánont alapító összefoglaló, Németh Lajos könyve (*Modern magyar művészet*. Budapest, Corvina, 1968) nevét nem említi, Beke László fejezete a *Magyar művészet 1800-tól napjainkig* (Budapest, Corvina, 2002) kötetben nevét szintén kihagyja, Szűcs György fejezete a *Magyar képzőművészet a 20. században* (Budapest, Corvina, 1999) kötetben nevét csak a szocreál és a hiperrealizmus összefüggése kapcsán említi egy fél mondatban. Az egyetlen róla szóló monográfiát sem szakmabeli írta, hanem az esszéista szépirod., Szabó György (*Mácsai*. Budapest, Körmendi Galéria, 2002). | 3 A nemzeti galériabeli *Keretek között. A hatvanas évek művészete Magyarországon (1958–1968)* (2017. november 17. – 2018. február 18., kurátor: Petrányi Zsolt) című kiállításon is ez a festmény keltette a legnagyobb figyelmet a négy Mácsai-kép közül. | 4 Révész Emese katalógusban közölt tanulmánya (*Realizmus(ok) Mácsai István festészetében*) az amerikai pre-hiperrealizmussal, mindenek előtt Grant Wood, Edward Hopper és főleg Andrew Wyeth republikánus ízű rokon törekvéseivel hozza kapcsolatba Mácsai stílusát. A sokat utazó művész itt-ott persze láthatta e példaképeket, de mentalitása és mondanivalója véleményem szerint inkább a hrucsovi konszolidáció néhány erős művével hozható kapcsolatba: például a Perneczky Géza által is dicsért Dimitrij Zsilinszkijjal vagy az Aradi Nóra által is népszerűsített kései Alekszandr Dejnekaival. Bennük megvan az a hűvös életigenlő lojalítás, amit a makacs és individualista amerikaiaknál kár keresni. | 5 Idézi a katalógus *Tékozló aszkézis és sóvárgó hedonizmus* című tanulmányában K. Horváth Zsolt (173. o.) | 6 Lásd Révész Emese katalógusbeli tanulmányát, 64. o. | 7 Az ebből fakadó humort a szürrealizmus alaphelyzetén kívül kiaknázza a filmművészet is. Mácsai legközelebbi élménye talán Gianni Franciolini *Jónapot, elefánt!* (1952) című nagysikerű neorealista alkotása lehetett. | 8 Ráadásul pontosan ellenkező előjellel, mint tette azt a szocreál rosszlelkű főszereplőjeként Bortnyik Sándor, aki a *Korszerűsített klasszikusok* sorozattal (1954-től kezdve) egyszerre gúnyolódott az alapűrügyn és a célba vett modern művészetben. Napjainkban dr. Máriás kísérletezik hasonlóval. Mácsai *Vénusza* pozitív kicsengésű: rajta van még az egyik legfontosabb „konszolidációs szimbólum”, az épülő budai vár. | 9 Címvariációk: *A nyitva felejtett ajtó; Infánsnő Kiskunfélegyházán* | 10 *La Derelitta*, 1981; *A Notre-Dame Kiskunfélegyházán*, 1981; *Ars longa – vita brevis*, 1982 | 11 *Kaján és Hegedűs* (1960) – a két karikaturista barát jelzi a mentalitást.



HANTAI, KLEE és más absztrakciók

Hantai Simon: Festmény, 1950 körül, részlet | © Archives Simon Hantai | HUNGART 2022. Fotó © Szépművészeti Múzeum, 2022

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

2022. 12. 07. – 2023. 03. 19.

Együttműködő partnerek:

PORSCHE
HUNGARIA

EUROSTARS
HOTEL COMPANY

Médiatámogatók:

műtárgy.com

ARTMAGAZIN

IME

*FÖLDGÖMB

LAM

NOKLAPIA

TREND OF M

90.9

90.9

90.9

90.9

90.9

90.9

90.9

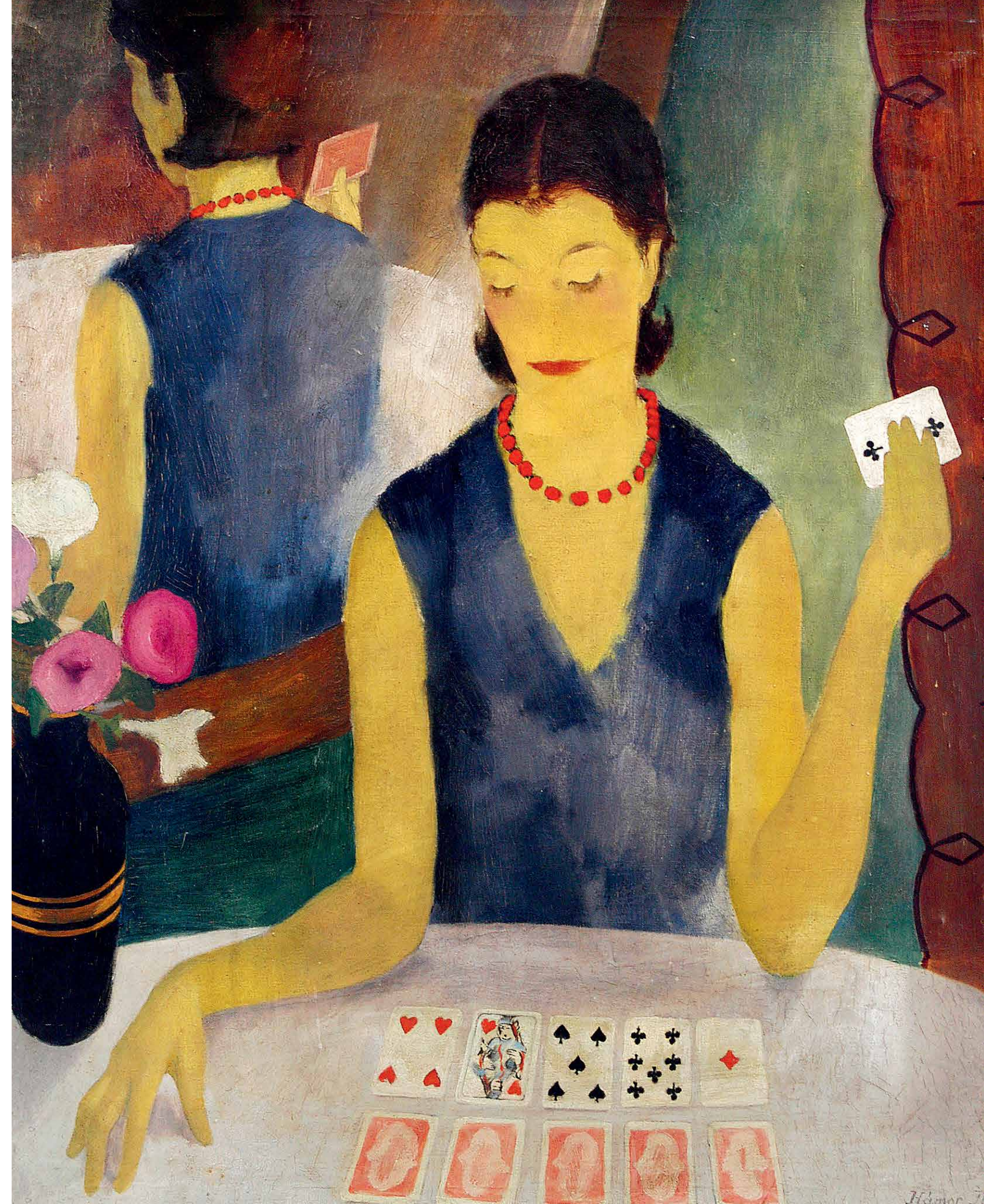
szepmuveszeti.hu

2018. november 10-én, hónapokig tartó súlyos betegség után elhunyt az 1945 utáni magyar műkereskedelem és műgyűjtés legszínesebb alakja, Saphier Dezső. Azóta gyűjteményének jelentős része ismertté vált a műkereskedelem révén, kirajzolva az egyik legizgalmasabb és egyben legellentmondásosabb magyar kollekció felépítését, belső hangsúlyait, erőnyeit és karakteres tévedéseit. Sajátos gyűjtői stílusa, a még ismeretlenek vagy elfeledettek iránti érdeklődése olyan művészek felfedezőjévé tette, akik nélküle talán sosem kaptak volna megbecsülést. A női festőket, a naivokat és a cigány művészeket itthon ő kezdte elsőként szisztematikusan vásárolni, miközben elszántan kutatta az elkallódott életműveket is. Írásommal rá, egykori barátomra és mentoromra emlékezem, valamint arra a kereskedői és gyűjtői körre, amelynek tagjai zömében az 1960-as és 70-es években léptek színre: a nagy úttörőkre, akik a kizökkent idő szigorú törvényeit kijátszva mozgásban tartották a magyar műtárgyakat.

Kereskedők, gyűjtők és nepperek az újjáéledő magyar műkereskedelemben I. Saphier Dezső emlékére

Molnos Péter

Hámor Ilona: *Pasziánsz*, 1929, olaj, vászon, 81 × 70,5 cm, magántulajdon
(A közölt festmények valaha Saphier Dezső gyűjteményében voltak.)



Varázslatos ember volt, mély nyomot hagyott mindenkiben, akivel valaha beszélgetett. Ha hálás hallgatóságra talált, fáradhatatlanul ontotta a történeteket: nemcsak áradó mesélőkedve és szikrázó humora, de lenyűgöző élet-tapasztalata is arra predesztinálta, hogy rögtönzött előadásaival órákon át ébren tartsa közönsége figyelmét. E képességét nem csupán oktatóként, becsüsöknék tartott tanfolyamok sok száz hallgatója előtt kamatoztatta sikerrel. Fiatalon éveken át élt hajléktalanként, csavargók és igazi keményfiúk között, így a verbális meggyőzőerőt néha testi épsége megőrzése miatt is be kellett vernie. Büszkén mesélte kalandos ifjúkora egyik dicső epizódjaként, hogy egy rátámadó banda tagjai között pár jól irányzott mondattal olyan ellentétet sikerült kihoznia, aminek következtében végül eredeti tervüket feladva nem őt, hanem vezérüket hagyták helyben.

Szórakoztató stílusát és azt a ritka képességét, hogy mindenkivel pillanatok alatt megtalálta a hangot, minden bizonnyal az állandó pszichés készenlét, a bizonytalan hétköznapi megpróbáltatásai, vagyis a kalandos ifjúkor fejlesztette benne tökélyre, de talán családi örökségként is érkezett mindehhez némi ösztönös vagányság, (túl)fejlett kritikusi véna és jó adag humor. A legendárium szerint egyik őse Saphir Móricz „humorisztikus író” és szerkesztő volt, akinek apja az újján viselt zafírköves gyűrűre utalva vette fel ezt a családnevet II. József császár idején. Az ifjú újságíró az 1820-as évek közepén már jelentős hírnevet szerzett. Számos lap bécsi tudósítójaként ontotta mindenkit kritizáló, pikírt megjegyzésekkel teli cikkeit, amivel hamar elérte, hogy egy időre felsőbb rendelettel ki is tiltották a birodalom fővárosából. Pár esztendő múlva már saját, *Der Humorist* című lapját szerkesztette, miközben rengeteget utazott, és szórakoztató előadásokat, afféle korabeli stand up show-kat tartott Ausztria és Magyarország városaiban. Igazi intézménnyé



Saphier Dezső az Ecseri piacon, 2003 körül, Frankl Aliona felvétele – Kieselbach Archívum

vált: „*Akkoriban nem volt ember, aki többet nevettetett és többet bosszantott volna, mint ő*” – olvashatjuk Szinnyi József magyar írókról szóló lexikonjában.¹ A legendás humorista kései utóda, Saphier Dezső Hajdúszoboszlón született 1944. augusztus 16-án.² Bár édesanyja, Zloch Anna e tragikus kor gyalázatos elvárásai szerint is „hibátlan” származású, Bécsben született és szinte bigottan vallásos katolikus asszony volt, de férje hiába keresztelkedett ki már 1941-ben: zsidósága miatt az egyre drasztikusabb faji törvények menekülésre és bujkálásra kényszerítették. Az órák és ékszerész dinasztia-ból származó, ötvösként dolgozó, majd drágakövek adásvételéből élő idősebb Saphier Dezső jobbnak látta, ha e drámai időkben folyamatosan mozgásban tartja családját. Ezért született a hétgyerekes, egyébként Budapesten élő család utolsó, legfiatalabb sarja éppen Hajdúszoboszlón.

A háború után Pestre visszaköltöző családban a kis Dezső amolyan csodabogárnak számított. Végletekig pedáns, otthon is csak németül beszélő édesanyja „Alte spekulant”-nak nevezte az örökké a fejét törő, mindent szét- és összeszerelő, szabadidejében állandóan

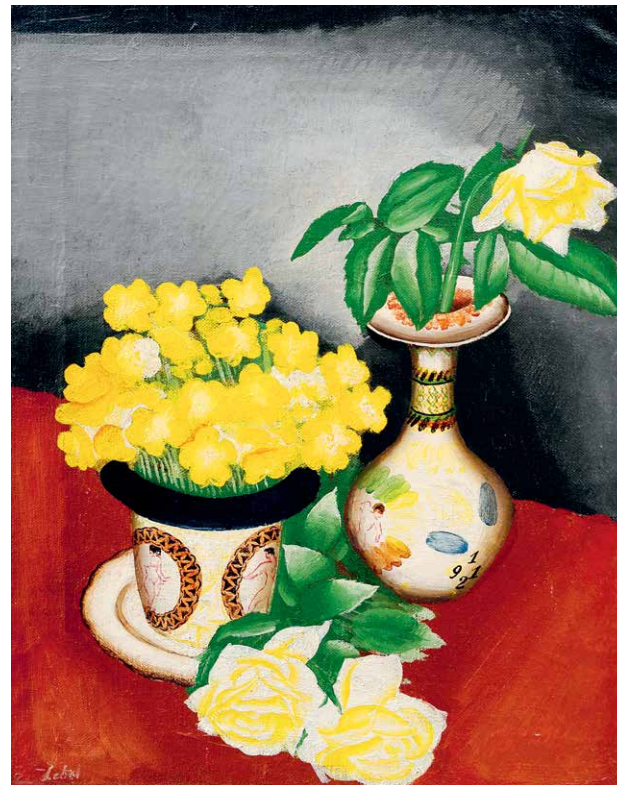
olvasó gyereket, akinek tudásvágyánál csak a kötöttségek elleni örökös lázadása volt erősebb. Ez utóbbi vezetett el élete talán legnagyobb töréséhez. Alig végezte el az általános iskolát, amikor egy kiadós veszekedés után faképnél hagyta szüleit, és örökre elköltözött hazulról. Egész életében ereklyeként őrizte, nekem is sokszor megmutatta azt a fanyelű ruhatisztító kefért, amit anyja e drámai távozás során az ajtóból felé hajított. „*Mikor visszazanéztem a kapuból, úgy pattant meg a fejem, mint a kacsázó kő a vízben*” – mondta mindig, mikor szóba került életének e drámai, utólag mégis tragikomikusként tálalt eseménye: kalandozó korszakának indító momentuma. Hosszú időn át egy elhagyott autóban lakott, alkalmi munkákból és baráti segítyekből tartva fenn magát. Munkakönyve – ha megvolna – tanulságos és mulattató látteleletet adná a szocializmus társadalmi viszonyai között félig illegalitásban rejtőzködő, a közveszélyes munkakerülés miatti felelősségre vonástól rettegő fiatalok életének. Dolgozott bányában, különböző gyárak és üzemek raktáraiban, de kórházi beteg- és hullaszállítóként is. Sok budapesti lakásban fordult meg hivatalos

rovarirtóként, de egy későbbi kollégája közel fél évszázad távolából még arra is emlékszik, hogy először egy pesti nagyáruház kirakatait pucolva pillantotta meg a hetvenes évek elején. Fiatalon, valódi otthon híján rengeteget sétált magányosan, mindig készenlétben, hogy a következő sarkon megpillantott rendőr elől időben és feltűnés nélkül kerek tudjon oldani. Ezekben az években általában az ünnepeket is Budapest utcáin töltötte, ami egész életére nyomott hagyott benne: gyűlölte a karácsonyt, mert a csavargás éveiben szenteste sokszor nézte irigykedve, magányosan és fázva a kivilágított ablakok csábító fényeit. A gyűjtői és kereskedői pályafutás kezdete – mint a legtöbbször – az ő esetében is homályba vész. Annyi bizonyos, hogy az első lépcsőfok az egykor valószínű járványként terjedő, csaknem minden gyermeket megfertőző filatélia

volt. Már az általános iskolában üzelt bélyegekkkel, majd tizenkét éves kora körül a numizmatika felé fordult, hogy rövid idő múlva kikössön fiatal évei meghatározó területénél, a néprajznál.³ A hatvanas évek közepétől a népművészeti emlékek gyűjtése egy csapásra divattá vált Magyarországon, így ezek felkutatása az örökös anyagi nehézségekkel küzdő, a majdnem-hajléktalanságból éppen csak kikecmergő fiatalember számára nemcsak kellemes időtöltést, hanem megélhetési forrást is jelentett. De ezekben a kezdeti időkben „hónaljas” kereskedőként könyvek forgalmazásával is foglalkozott, s miközben idősebb gyűjtők számára hajtotta fel a szakirodalom ritka példányait, a megelőző generációk számos jeles műértőjével sikerült megismerkednie, első kézből szerzett információkkal bővítve egyre növekvő tudását.

Néprajz – az új magyar műkereskedelem előszobája

A paraszti világ tárgyi emlékeinek újkéletű gyűjtése és lakberendezési felhasználásuk hirtelen jött divatja részben Nyugat-Európából gyűrűzött be Magyarországra: az idelátogató osztrák, német, holland és skandináv turisták elkezdtek felvásárolni a falusi padlásokról előkerülő, sok esetben kidobásra ítélt használati eszközöket. A másik ok egy jól körülhatárolható gyűjtői-kereskedői kör szisztematikus munkájával függ össze, amelynek egymással szoros viszonyt ápoló tagjai a legendás üzletasszony, Hemző Ilona vezetésével lappangó „kampányt” indítottak a népművészeti tárgyak népszerűsítésére.⁴ E folyamatok eredményeként már nem csupán az elszánt, pár évvel korábban „beindult” gyűjtők, de sok fiatal értelmiségi, néhány



Lehel Mária: Sárga virágok, 1912, olaj, vászon, 57,5 × 47 cm, magántulajdon / HUNGART © 2023



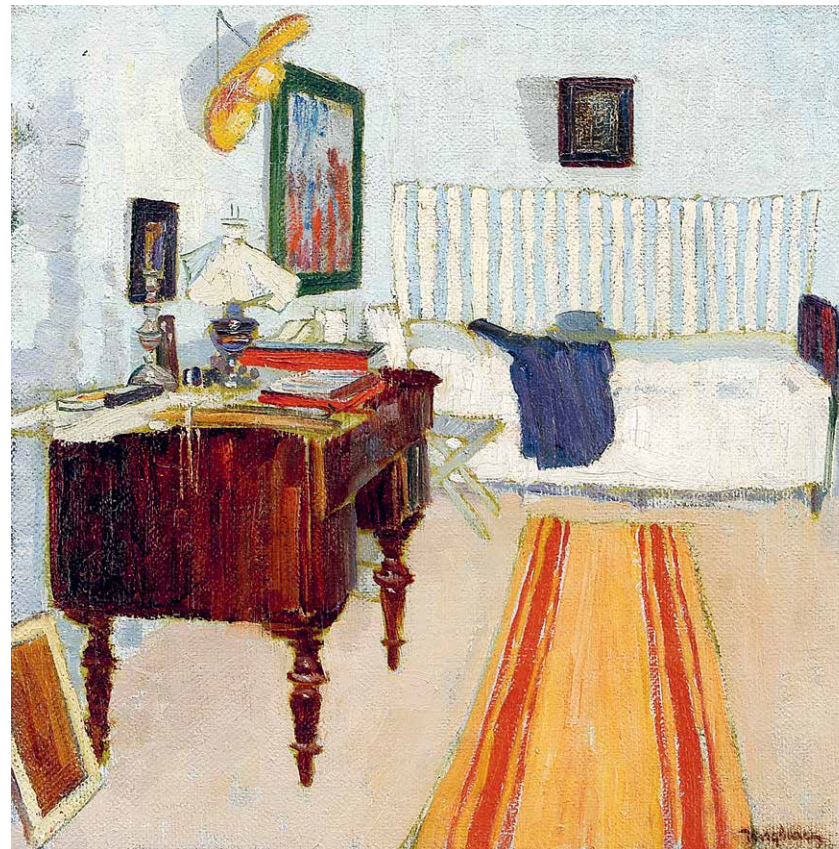
Vaszkó Ödön: Zsidó temető (Beteg virág), 1931, olaj, vászon, 68 × 55,5 cm, magántulajdon



Richter Gyula: Család, 1930-as évek, tempera, papír, 585 × 345 mm, magántulajdon

művész, valamint rengeteg házaló, köztük a magyar cigányság korábban lókupeckedésből és tollkereskedelemből élő, így nagy hely- és emberismerettel felvértezett rétege is meglódult a falvak irányába. „Elszabadult a pokol” – olvashatjuk a „magyar falvak módszeres kifosztása” miatt aggódó írók dörgedelmeit a *Ki mit gyűjt?* című, 1980-ban megjelent népszerűsítő munka lapjain.⁵

E folyamat már a hetvenes évek elején olyan méreteket öltött, hogy a *Magyar Nemzet*ben dr. Bárány János kalocsai múzeumigazgató kénytelen volt megkongatni a vészharangot. A múzeumi szerzeményezők amúgy sem túl fényes esélyeit féltő szakember szavai szerint „ma már szinte lehetetlen olyan falut, majort vagy akár tanyát is találni, ahol ne jártak volna muzeális, vagy muzeális értékűnek vélt tárgyakat vásárló üzletelők.”⁶ A vidék „gátlástalan lerablói” rendszeresen ostromozó, a témának komoly, közel fél évtizeden át tartó cikksorozatát szentelő újságíró, Kiss Károly jól ismerte ezt a világot, hiszen – maga is gyűjtő lévén – leginkább saját, nagyban dolgozó konkurenseit állította pellengérré.⁷ Sorozatának indító írásában így foglalta össze erősen elfogult véleményét a vidéket járó házalók új generációjáról: „Szinte észre sem vettük, hogy néhány esztendő leforgása alatt milyen nagy szakmai ismereteket igénylő iparrá vált ez a zsákmányszerző harácsolás. A jobb sorsra érdemes festőművésztől kezdve az Ügyvédi Kamarából kiakolbólított jogász is ezt űzi. Hányan vannak? Negyvenen? Hatvanan? Van, aki szinte művészi nagyvonalúsággal dolgozik, nagyüzemi módszerekkel: maga előtt földerítő fölhajtókkal indul útnak furgonnal. Elhatározásának biztonságot ad a fölényes anyagismeret, a cserépedények formájából, díszítéséből tökéletes pontossággal megmondja, melyik, hol, mikor készült. Azt is tudja, hogy merrefelé érdemes keresni rokkát, intarziát utánzó festett szekrényt, faragott széket, vagy díszes, virágos számlapú falusi ingaórát.”⁸



„szinte lehetetlen olyan falut, majort vagy akár tanyát is találni, ahol ne jártak volna muzeális, vagy muzeális értékűnek vélt tárgyakat vásárló üzletelők”

Ungváry Sándor: Enteriőr, 1910-es évek, olaj, vászon, 53,5 × 53,5 cm, magántulajdon

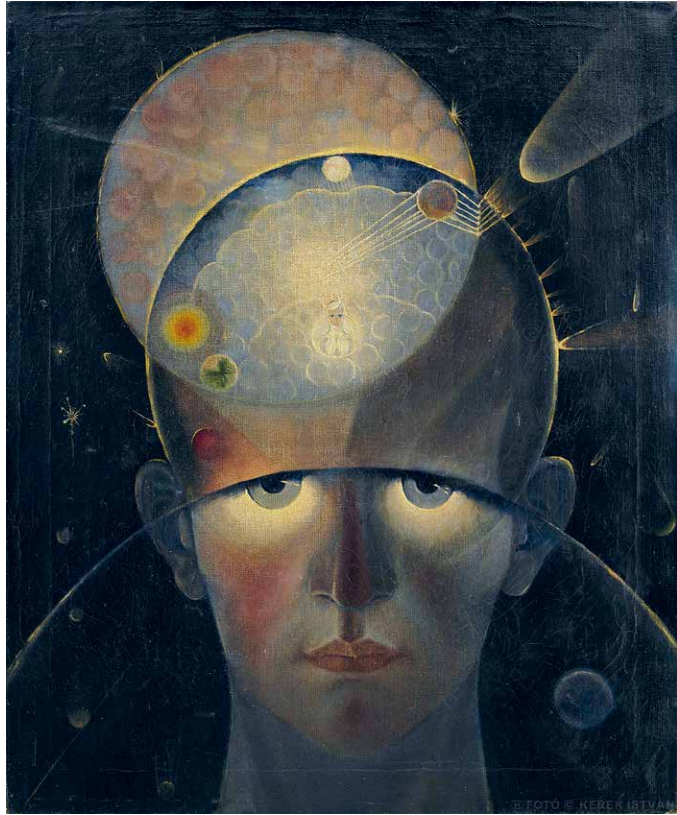
További cikkeiben felvázolta a falvakat járó vagy a pesti BAV üzletek előtt prédára leső nepperek munkamódszerét, írt a legendás *Kék fény* című műsorban is bemutatott csempészkamionról, amely négy éven át egy Hollandiában élő hazánkfia irányításával rakomány-számra szállította ki a magyar falvakban összevásárolt árut, de sorra vette azokat az üzleteket is, ahonnan a hetvenes évek során a néprajzi tárgyak legális és illegális exportjának döntő többsége származott.⁹ Ma már szinte csak e cikkek által és néhány idős szemtanú emlékei alapján idézhetjük fel a Balatonnál nyaraló nyugati turistákra specializálódott, „Régi-népi” cégtáblát viselő szárszói üzletet, Spang Gyuláné budapesti kereskedő Zamárdiban üzemeltetett vállalkozását, az egri vár alatt lapuló műkereskedést vagy a hatalmas forgalmat lebonyolító mádi fényképész-műkereskedőt,

aki szovjet tiszti tányérsapkát hordott és orosz rendszámú autókkal közlekedett, így adta irigyei tudtára, hogy nem érdemes firtatni anyagi sikereinek és érinthetetlenségének pontos okát. Egykori ügyfelei még ma is ámulattal idézik fel a Tokaji borvidék legendásan gazdag tárgyi kultúrájának maradványán fényes karriert építő Asztalos István „kombinátjának tetsző telephelyét”, amelyet újra és újra képes volt polgári és néprajzi tárgyak páratlan tömegével megtölteni, majd sikerrel kiárusítani a pesti gyűjtőknek, de leginkább a nyugatról érkező és valutával fizető műkereskedőknek.¹⁰ E kétes hírű nagyágyú szárnyaló üzletmenetében csak az

okozott pár hónapos megtorpanást, hogy az egyre elkeseredettebb múzeumi szakmának 1975-ben végre sikerült kijáratnia a Belkereskedelmi Minisztériumnál egy olyan üzletkörü döntést, amely a hajdani zsidóbarátok és handlerek



Paraszti hosszúház kockára bővítése, forrás: Magyar Nemzeti Levéltár



Takách Béla: *Kozmikus fej*, 1920-as évek, olaj, vászon,
60,5 × 50,5 cm, magántulajdon



Pál István: *Kibicelők*, 1920-as évek, olaj, vászon,
100 × 70 cm, magántulajdon

modern utódait, az úgynevezett használcikk-kereskedőket határozottan eltiltotta a muzeális értékű képző- és iparművészeti tárgyak, valamint a népművészeti alkotások adásvételétől. Addig ugyanis az efféle iparigazolványok többé-kevésbé legális menlevelet jelentettek ahhoz, hogy a BÁV mesterséges monopóliumát megtörve magánszemélyek is régiségek kereskedelmével foglalkozzanak.

A hatvanas-hetvenes évek folyamán végbemenő változást, a korábban állami eszközökkel megfojtott régiségkereskedelem furcsa, a legalitás határán egyensúlyozó újjászületését a budavári feltárásokat irányító, így tengernyi tapasztalattal rendelkező, az orvrégészek és zugkereskedők világát testközelből ismerő történész, Zolnay László egy 1975-ös cikkében így foglalta

össze: a használcikk-kereskedők iparengedélye „csak praktikus célokat szolgáló áruk csereberéjét teszi lehetővé. Am ezek az élelmes emberek – akad köztük még hajdani múzeumi alkalmazott is – egyre inkább vérszemet kaptak s gyűjtési területüket olyan »használcikkek« felvásárlására is kiterjesztették, persze önkényesen, mint régi festmények, szobrok, ódon órák, fegyverek, feszületek, ötvöstárgyak, népművészeti és néprajzi emlékek, régi pénzek, antik bútorok. Mivel Budapesten sok a múzeum s a műgyűjtő meg a muzeológus, zugkereskedésüknek színhelyét vidékre tették át. Felvásárlási körleteik is itt vannak.”¹¹ Zolnay persze jóval műveltebb és intelligensebb volt annál, hogy e kényszer szülte felemás helyzetben ne látta volna meg a másik oldal igazságát, sőt erényeit is, így igyekezett

nyugalomra és önmérsékletre inteni az apparátus keményfejű, a teljes körű tiltást szorgalmazó tagjait. Jól tudta ugyanis, hogy a falvakat járó önkéntes felvásárlók jelentős része egyre nagyobb tudást felhalmozó gyűjtő, akik közül többen a dolog természetéből fakadóan éppen kollekcióik fejlesztése miatt váltak botcsinálta kereskedőkké. Valamennyien igyekeztek – Vörösváry Ferenc szavait idézve – „csúcsra járatni” gyűjteményeiket, vagyis alkalmazták a kvalitás folyamatos növelésére vonatkozó alapszabályt: „felülre venni és alulról eladni”.¹² Ez pedig – tetszik vagy nem – vételek és eladások láncolatához, vagyis kereskedéshez vezet. Ráadásul Zolnay azzal is tisztában volt, hogy az évtizedek óta kallódó magyar műtárgyanyag fennmaradása jelentős részben

éppen az efféle, cikkekben és tv-műsorokban felelőtlenül kriminalizált házaló kereskedőkön és amatőr gyűjtőkön áll vagy bukik. „Amíg múzeumaink és azok kutatói döcögő vonatokon utazgatva és 31 forintos napidíjakon tengődve kutatnak régiségek és néprajzi emlékek után, a vidéki múzeumoknak pedig sem szakembere, sem pénze nincs még arra sem, hogy a MÉH-telepeket s a használcikk-kereskedők raktárait rendszeresen ellenőrizze, korai dolog fellépni e kereskedők ellen! Ők legalább begyűjtik azt, amit a múzeumok nem képesek megtenni.” Nem túlzás tehát azt állítani, hogy e szürke zónában felépült világ egykori főszereplői nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy az amúgy is megtizedelt magyar műtárgyállomány egy része elkerülje szomorú végzetét. Ez az időszak, vagyis a hatvanas-hetvenes évek a magyar falu teljes átalakulásának korszaka volt, amikor a paraszti gyökereit önként elszakító vidéki lakosság új generációja elvesztette kötődését ősei életének tárgyi emlékeihez. A korábban padlásra száműzött rokkák, tékák, cserepek, mángorlófák, hímzett ruhák, mozsarak és üvegikónok csak annak köszönhetően éltek túl az éppen aktuális modernizációs hullám észrevétlen pusztítását, hogy hirtelen áruvá váltak, majd a városból érkező gyűjtők és kereskedők révén új otthonra leltek.



Fazekas Pál: *Sítúra*, 1933, olaj, vászon, 100,3 × 70,5 cm, magántulajdon / HUNGART © 2023

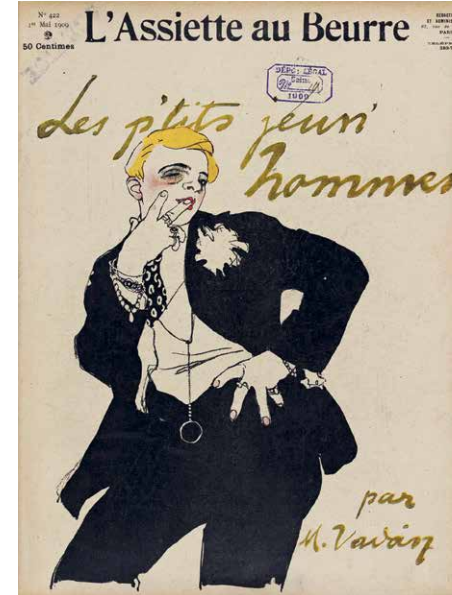
1 Szinnyi József: *Magyar írók élete és munkái* 12. kötet. Budapest, k. n., 1908, 170. o. 2 Számos életrajzi adatot és személyes történetet osztott meg velem Saphier Dezső kollégája és barátja, Herth Edit. Ezúton is köszönöm neki nélkülözhetetlen segítségét. 3 Sz. I. G. [Szegő Iván]: Élő gyűjtő „hagyatékai árverése”. In: *Népszabadság*, 1998. szeptember 10., 34. o. 4 Hemző Ilonával számos, rendkívül informatív interjút tudtam készíteni. E helyen is köszönöm neki, hogy nagy segítségemre volt. (Hemző Ilona ekkoriban Szentendrén, a Bogdányi utca elején egy pincehelyiségben működtetett Nosztalgia néven régiségkereskedést, majd pár évre rá megnyitotta az ugyan-ezen a néven legendássá vált Nosztalgia Kávéházat – a szerk.) 5 Berkó Pál – Fehér Béla: *Ki mit gyűjt?* Budapest, Gondolat, 1980, 156. o. 6 Dr. Bárh János: Nepperek nyomában. In: *Magyar Nemzet*, 1973. november 27. 7 A repülő rokkák. In: *Magyar Nemzet*, 1973. április 13., 7. o.; Piacon a múlt. In: *Magyar Nemzet*, 1973. augusztus 29., 4. o.; Kiskapuk és nepperek. In: *Magyar Nemzet*, 1974. január 16., 7. o.; A rokkák hazatérnek. In: *Magyar Nemzet*, 1975. augusztus 24., 10. o.; Az aranygyapjú földje. In: *Magyar Nemzet*, 1976. július 11., 9. o.; Műkincseink a mi kincseink. In: *Magyar Nemzet*, 1977. május 15., 9. o.; Alkalom szüli a műkincstolvajt. In: *Magyar Nemzet*, 1977. szeptember 3., 4. o. 8 Kiss Károly: A repülő rokkák. In: *Magyar Nemzet*, 1973. április 13., 7. o. 9 Kiss Károly: A rokkák hazatérnek. In: *Magyar Nemzet*, 1975. augusztus 24., 10. o. 10 Kiss Károly: Az aranygyapjú földje. In: *Magyar Nemzet*, 1976. július 11., 9. o.; Priska Tibor: Értékeinket kutatva. Mit árul a használcikk-kereskedő? In: *Észak-Magyarország*, 1976. március 20., 5. o. 11 Zolnay László: Fordulat a műemlékvédelemben. In: *Budapest*, 1975/6., 8–9. o. 12 Itt köszönöm meg Vörösváry Ferencnek, hogy alapos tudását, sok évtizedes gyűjtői emlékeit megosztotta velem.

A „másféle szerelem” arcai Vadász Miklós párizsi karikatúráin

Tóth Márton



Vadász Miklós:
Tanulmányrajz a Les p'tits
jeun' hommes-sorozathoz,
papír, ceruza, akvarell,
320 × 295 mm, Budapest,
Magyar Nemzeti Galéria,
© Szépművészeti Múzeum
2023



A *L'Assiette au Beurre* 1909. május 1-jei, 422.,
Les p'tits jaun' hommes című számának címlapja
Vadász Miklós grafikájával, forrás: gallica.bnf.fr /
Bibliothèque nationale de France



Vadász Miklós műtermében 1911-ben, Balogh Rudolf felvétele, forrás: OSZK EPA
(Vasárnapi Újság, 1911. szeptember 3., 713. o.)

A *L'Assiette au Beurre* francia satirikus hetilap 1909. május 1-i, 422. száma *Les p'tits jaun' hommes* (A kis fiatal emberek) címmel jelent meg. A sejtelmes cím önmagában ma már talán nem teszi egyértelművé a lapszám témáját, a címlap-illusztrációt szemügyre véve azonban világosabbá válik, miről is van szó: a párizsi *belle époque* meleg közösségének paródiájáról. A karikatúrák, melyeket a francia fővárosban éveken át alkotó, azonban mindmáig kevésbé ismert magyar grafikus, Vadász Miklós (1881–1927) készített, óriási sikert arattak. Visszhangjuk mind a magyar, mind pedig a francia sajtóban tetten érhető. 1911-ben Sztrakoniczky Károly (Jean Preux) *A Hét* hasábjain idézte vissza párizsi emlékeit a művész képeiről: „Egy különös, pajzánul ötletes számot rajzolt akkor a *L'Assiette au Beurre*-nek s a kirakatok tele voltak a nevével, az emberek az utcasarkokon kacagva és gyönyörködve lapozták a képeit s az újságárus kioszkok asszonyai mosolyogva,

kifordított tenyérrel jelentették, hogy nincsen több *L'Assiette au Beurre*, ha háromszor annyit nyomtak volna belőle, akkor is elfogyott volna már.”¹ Paul Reboux francia író 1926-ban a *Paris-Soir*-ban, a művészről közölt elismerő kritikájában mint „numéro inoubliable” (felejtethetetlen szám) emlékezett vissza rá,² a *Magyar Zsidók Könyvében* 1944-ben megjelent rövid művészportréban pedig „életének nagy és hangos sikereként” említik a szóban forgó illusztrációkat, hozzáfűzve, hogy Vadásznak ezek „az erotika legszélsőbb tájain járó rajzai itthon is nagy feltűnést keltettek”.³ A századvégi piktorként⁴, a párizsi mulatók dandys megörökítőjeként⁵ és világvárosi croniqueurként⁶ jellemzett Vadász Miklós Európa számos országát bejárta, sőt az Egyesült Államokba is eljutott, második hazája azonban Franciaország volt, pontosabban Párizs, ahova újra és újra visszatért. A budapesti Iparművészeti Iskola elvégzését követően 1905-ben

érkezett először a francia fővárosba, ahol könyvillusztrálás mellett élc-lapokba rajzolt karikatúrákat, így a *Le Rire* mellett a *L'Assiette au Beurre*-be. Utóbbinak két tematikus számát teljes egészében ő illusztrálta: ezek egyike volt a *Les p'tits jaun' hommes* címet viselő szám.⁷ Külföldi pályafutásának legikonikusabb művei a „nagyvárosok túlfűledt kultúrájának különlegességeit”⁸: a kávéházak, szalonok, kabarék, színházak és éjszakai klubok jellegzetes alakjait, „egy dekadens világ pillangóéletét”⁹ mutatják be. Jóllehet Vadásznak kevés figyelmet szentelt a magyar művésztörténet-írás, tavaly Vaszary János és Vértess Marcell mellett ő is szerepelt a Magyar Nemzeti Galéria *Dancing 1925* című kiállításán, amely a húszas évek Párizsának éjszakai életét mutatta be e három művész alkotásainak tükrében.¹⁰ A szóban forgó sorozathoz kapcsolódó grafikákat ugyanakkor nem válogattak be a tárlatra.

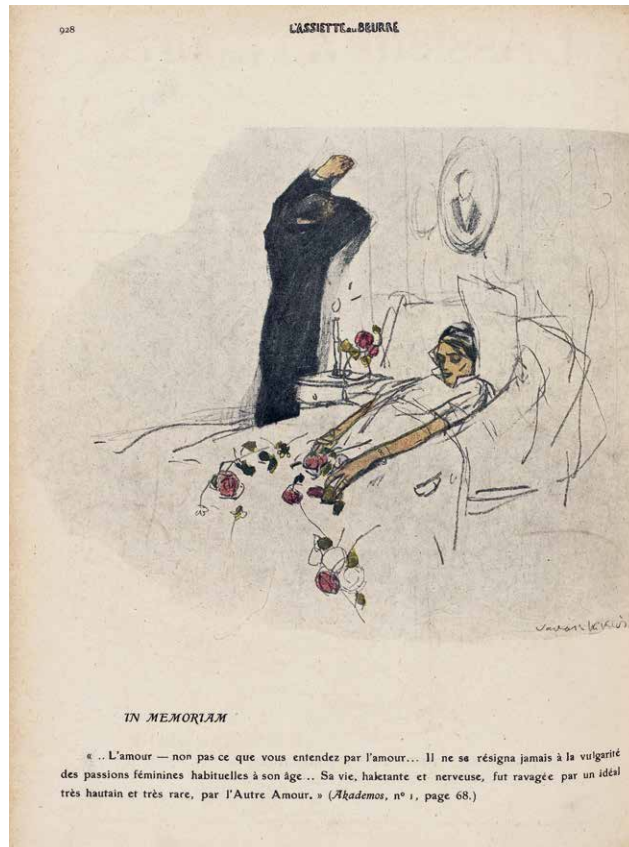


Báró Jacques d'Adelswärd-Fersen, az *Akados* folyóirat megalapítója 1905-ben, forrás: Wikimedia Commons

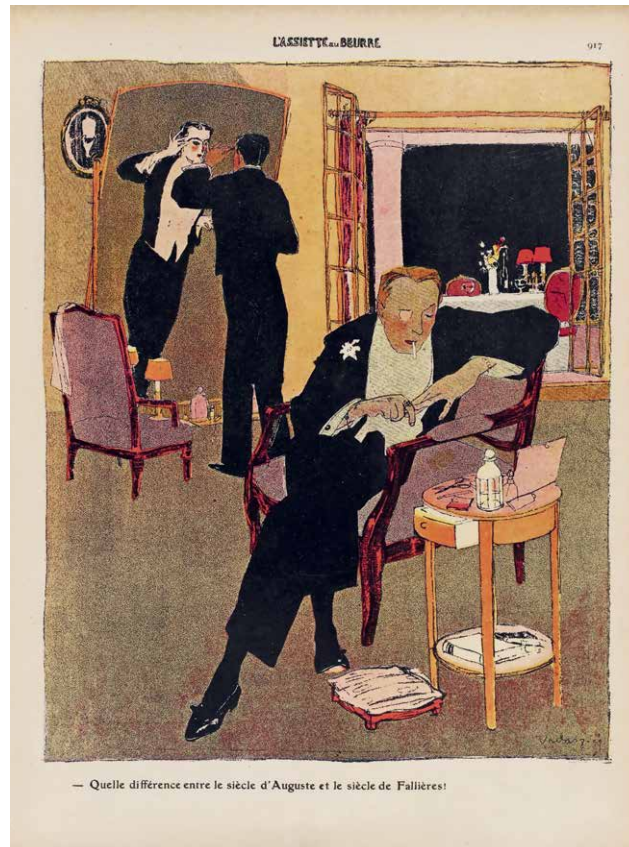
Variációk egy témára

A 19. század végétől az azonos nemű vonzalmak egyre nagyobb hangsúllyal jelentek meg az orvosi, pszichiátriai és jogi diskurzusban, az irodalomban, de a képzőművészetben is. Az ebben az időszakban kialakuló, klubok és éjszakai szórakozóhelyek körül szerveződő homoszexuális szubkultúra a nagyvárosi modernitás jelenségeként, a nyüzsgő metropoliszok rejtette bűnös élvezetek egyikeként és a társadalmi zűrzavar szimbólumaként élt a köztudatban.¹¹ A tudomány és közbeszéd elnyomó retorikája mellett ugyanakkor a századfordulóhoz köthető az első meleg aktivista mozgalmak és magazinok megszületése is. Vadász *L'Assiette au Beurre*-ben megjelent szatirikus illusztrációinak elsődleges

célpontja az első francia nyíltan meleg művészeti, irodalmi és filozófiai folyóirat, az 1909-től megjelent *Akados* és alapítója, az arisztokrata költő báró Jacques d'Adelswärd-Fersen (1880–1923) volt.¹² Fersent 1903-ban letartóztatták szeméremszértés és kiskorúak megrontásának vádjával, amiért barátjával, Albert François (Hamelin) de Warren gróffal heti rendszerességgel gimnazista fiúkat hívott meg párizsi legénylakására, és erotikus élőképeket rendezett az antik kosztümökbe öltöztetett, félmeztelen fiúk közreműködésével. A sajtóban „fekete miséként” elhíresült események keltette botrányt követően, külföldi utazásairól visszatérve fogott hozzá a báró az *Akados* szerkesztéséhez, amellyel kimondott célja „a másféle Serelem” (l'autre Amour), azaz az azonos nemű



Vadász Miklós *Les p'tits jeun' hommes* sorozatának illusztrációi a *L'Assiette au Beurre*-ben, 1909, balról jobbra: az utolsó illusztráció és „– Micsoda különbség Augustus császár kora és Fallières évszázada között.”, forrás: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



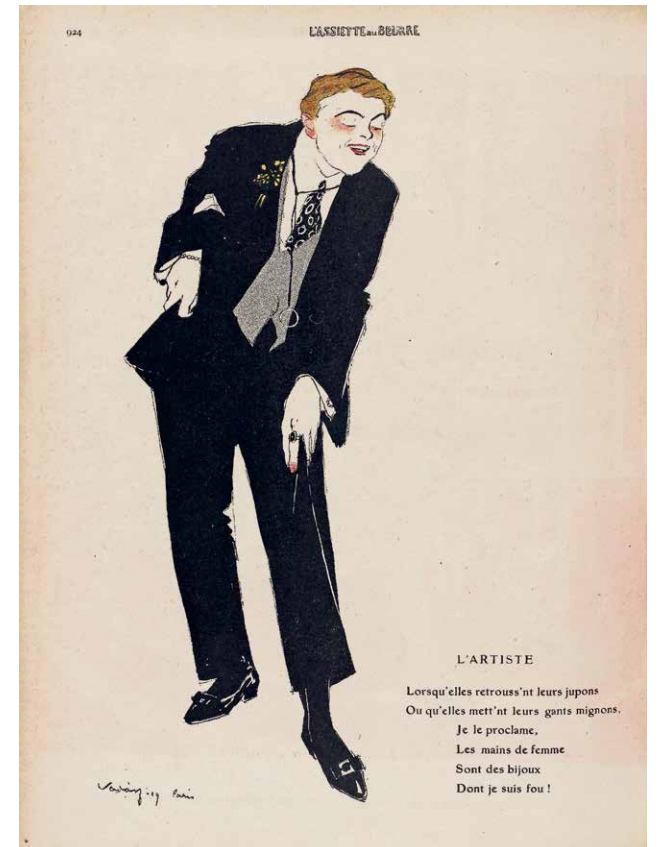
kapcsolatok rehabilitálása volt. A rövid életű havilap egyfajta irodalmi, a századvégi dekadens szimbolizmusban gyökerező víziót közvetített a homoszexualitásról. Nem meglepő, hogy a szokatlan profilú lapnak szembe kellett néznie a korabeli szatirikus sajtó kíméletlen gúnyrajzaival. A *L'Assiette au Beurre* Vadász illusztrálta számának címlapján látható alak minden bizonnyal magát Fersen bárót parodizálja ki, amint elnőiesedett dandyként pózol, virággal a zakózsebében, kipirosított orcákkal, festett ajkakkal és szemmel, mintha kacsintásával közvetlenül az olvasót igyekezne elcsábítani. Ujjain és csuklóján ékszerek egész sora, gyűrűk és karkötők. A lapszám záróoldalának illusztrációja és az azt kísérő szöveg direkt utalás egy, az *Akados* első számában megjelent

nekrológra, amelyet Fersen írt Raymond Laurent-ról, a folyóirat szerkesztősi titkáráról, aki huszonkét évesen, 1908-ban egy amerikai író iránti viszonatlan szerelmének következtében öngyilkosságot követett el Velencében. Vadász illusztrációja alatt pontos idézet olvashatunk Fersen szövegéből, amely szerint az ifjú életét a „másféle szerelem” nemes és ritka eszménye pusztította el: „*Sa vie, haletante et nerveuse, fut ravagée par l'idéale très hautaine et très rare de l'Autre Amour.*”¹³ Az idézet feletti rajzon szentimentális jelenetbe komponálva látjuk az elhunytat: az ifjú ernyedten, rózsákkal körülvéve fekszik halálos ágyán, barátja pedig – vélhetően Fersen báró maga – a falhoz támaszkodva siratja őt, egyben, minden bizonnyal, a „másféle szerelem” nevetség tárgyává tett tragikumát.

Vadász további karikatúrái a lapban a párizsi meleg közösség sztereotipikus alakjait mutatják be különböző helyzetekben és helyszíneken: humoros bepillantást engednek szellemes kávéházi beszélgetésekbe, az éj leple alatt zajló utcai ismerkedésbe, a *soirée*-ra készülődők otthoni szépítkezésébe, a női nemmel való vetélkedésbe és az álcázott prostitúció rejtett világába, de megjelenik rajtuk az elnőiesedett piperkőc mint művész alakja is. Az egyik dupla oldalon Vadász mint ha egyfajta tipológiát akart volna bemutatni: a lapszélekre rajzolt figurákon azokat az ismertetőjegyeket veszi végig, amelyek mintegy vizuális kliséivé váltak az elnőiesedett homoszexuálisnak: ernyedt csukló, ékszerekkel teleaggatott kéz, affektáló gesztikulálás, kitolt hátsó, sminkelt arc.



Vadász Miklós *Les p'tits jeun' hommes* sorozatának illusztrációi a *L'Assiette au Beurre*-ben, 1909, balról jobbra: „– A tehenek azok, akik tönkreteszik a szakmánkat.” és „A MŰVÉSZ / Amikor felhúzzák szoknyáikat / Vagy felveszik csinos kesztyűiket, / Kihirdetem, / A női kezek / Ékszerek / Amikért megveszek!”, forrás: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France





„– Bobette egy áruló! Most házasodott meg... egy nővel!” Vadász Miklós Les p'tits jeun' hommes-sorozatának illusztrációi a L'Assiette au Beurre-ben, 1909, forrás: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

A Magyar Nemzeti Galéria őriz egy publikálatlan ceruzarajzot a művésztől, amely az említett dupla oldalon balra fent megjelenített alakhoz készült. Az akvarellal színezett tanulmányrajz ugyanazt a sejtelmesen oldalra pillantó, sminkelt férfit ábrázolja, csuklóján karkötőkkel, nagyobb kivágatban. A lap alján olvasható felirat („au Bar Mauri.”) alapján arra lehet következtetni, hogy Vadász a párizsi Maurice's Bar közönségének egy jellegzetes alakját örököltette meg rajzán. A zsidók, homoszexuálisok és prostituáltak egyik törzshelyének számító bár a rue Duperré 23. szám alatt, a 9. kerületben működött, ami a századfordulón a város egyik meleg legfrekvenciáltabb környéke volt.¹⁴

Franciaországban, ahol – ellentétben Angliával – 1791 óta nem minősült bűncselekménynek a homoszexualitás, a 19. század végétől egészen az 1930-as évekig virágzó meleg szubkultúra működött. Az azonos nemű kapcsolatok megnövekedett társadalmi láthatóságával párhuzamosan a karikatúra műfajában is egyre gyakrabban tűnt fel a homoszexualitás ábrázolása: a *L'Assiette au Beurre* mellett elsősorban a *Le Rire* és a *Fantasio* lapok foglalkoztak ezzel a témával. Elmondható, hogy a másság ábrázolása a karikatúrákon ugyanannak a néhány vizuális klisének a variálásával operált, amelyek az orvosi diskurzusban mint a homoszexuális férfi külső ismérvei – elsősorban a nőiesség – voltak jelen, és amelyek összefüggésbe

hozhatók a Karl Heinrich Ulrichs német jogász nyomdokaiba lépő Magnus Hirschfeld német szexológus harmadik – vagy köztes – nemről alkotott teóriájával is. Hirschfeld véleménye szerint a homoszexuális férfiak női lelkek férfi testbe zárva, akik a férfi-női skálán egyfajta köztes helyet foglalnak el. Bár Ulrichs és Hirschfeld a saját területeiken a meleg pozitívabb megítélésének előmozdításáért küzdött, nézeteik még inkább hozzájárultak a sztereotípiák terjedéséhez. Következésképpen a meleg elnőiesedett deviánsra redukálása jól látható a karikatúrákon. A néhány, már említett jellegzetes „ismertetőjegy” felvillantása elég volt ahhoz, hogy a néző vagy olvasó felismerje az utalást a homoszexualitásra.¹⁵



„– Készítse elő a kék szalagos ingem! Von Hinter főhadnaggyal vacsározom.” Vadász Miklós Les p'tits jeun' hommes-sorozatának egyik illusztrációja a L'Assiette au Beurre-ben, 1909, forrás: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Sir Max Beerbohm után: Oscar Wilde, 1894, mezzotinto / féltónus, National Picture Gallery, London, © estate of Max Beerbohm

Az „Oscar Wilde-féle betegség”¹⁶

A századforduló meleg férfijének legzetes ábrázolása az elnőiesedett degenerált volt, akihez szorosan kapcsolódott a dekadencia eszméje, előidézve a dandy mint homoszexuális férfi képzetének elterjedését. A sztereotípiák terjedéséhez a tudományos dirkurzusnál még nagyobb mértékben hozzájárultak a sajtó által terjesztett botrányok. A századforduló legnagyobb hatású homoszexuális botránya Oscar Wilde-hoz köthető, akit 1895-ben két év fegyházra és kényszermunkára ítélték Angliában, miután a szerelme, Lord Alfred Douglas („Bosie”) apja által „súlyos szeméremstértés” vádjával indított pert elvesztette. Alan Sinfield meghatározó, *The Wilde Century* című könyvében amellet érvel, hogy az „elnőiesedés, henyélés, semmittevés, immoralitás, fényűzés, nemtörődömség, dekadencia és esztétizmus” a mindezeket megtestesítő Oscar Wilde óriási nyilvánosságot kapó pere hatására vált a homoszexualitás sztereotípiájává: korábban kevesen hittek az író szexualitását érintő pletykáknak, sokkal inkább úgy vélték, Wilde mássága csak felvett póz.¹⁷ Dominic Janes *Oscar Wilde Prefigured* című könyvében tovább árnyalta a témát: véleménye szerint Wilde pere valójában nem létrehozta ezeket a kliséket, sokkal inkább köztudatba emelte a már létező sztereotípiákat.¹⁸ A satirikus képi tradícióban ugyanis egészen a 18. századig visszavezethető

a dandység összekapcsolása a férfiszelemmel és elnőiesedéssel, és Wilde ikonikus self-fashioningje is már létező önkifejezés-mintákhoz nyúlt vissza. Wilde botránya nem egyfajta modern queer identitás megszületését eredményezte, hanem elterjesztette az elnőiesedett dandy mint homoszexuális férfi képét. Vagyis az ő példája által az emberek immár úgy érezhették, tudják, hogyan lehet ráismerni egy szexuális deviánsra, hiszen mindegyikük többé-kevésbé olyan, mint Wilde. Wilde, aki az 1880-as évektől kezdve több alkalommal is járt Párizsban (ahol aztán élete utolsó éveit töltötte szabadulását követően), a francia szalonok ünnevelt alakja és kifejezetten frankofil író volt. Nem meglepő, hogy később Jacques de Langlade Wilde-monográfiája alcímében egyenesen úgy aposztrofálta: „écrivain français” (francia író).¹⁹ Hírneve a zártabb irodalmi körökön túl is tetten érhető: rendszeresen foglalkozott vele a bulvármédia.²⁰ Elítélése és bebörtönzése óriási sajtóvisszhangot váltott ki nemcsak Angliában, de Franciaországban is, melynek következtében a közbeszéd és vita tárgyává váló homoszexualitás társadalmi láthatósága érezhetően megnövekedett.²¹ Mindez közvetlen összefüggésbe helyezte a Wilde által képviselt dekadenciát, a nőies self-fashioninget, illetve a homoszexualitást. A nagy nyilvánosság mellett Wilde meghurcoltatásának és munkásságának egy párhuzamos, rejtettebb fogadtatása is volt, mégpedig az értelmiségi homoszexuális körökben, ahol az író perével egy időben franciára fordított regénye, a *Dorian*



1904-ben a közismerten homoszexuális francia festő, Jacques-Émile Blanche (1861–1942) portrét készített az akkor tizenkilenc éves Sir Coleridge „Roy” Kennardról, amelyet az ifjú anyja, Helen Carew, Oscar Wilde közeli barátja rendelt meg. A híresen jóképű arisztokrata portréját azonban Mrs. Carew, akiben egészen más kép élt a fiáról, annyira nőiesnek találta, hogy ezt követően minden kapcsolatot megszakított a festővel. A képet 1924-ben azzal a kikötéssel állították ki, hogy a portréalany neve nem lehet feltüntetve: így kapta a *Dorian Gray arcképe* címet. Jacques-Émile Blanche: *Dorian Gray arcképe* (Sir Coleridge Kennard), 1904, olaj, vászon, magángyűjtemény, forrás: Wikimedia Commons

Gray arcképe főhősének nevét az azonos nemű vonzalmat kifejező, kódolt utalásként vették át.²² Dorian Gray Franciaországban a dekadens homoszexualitás szimbóluma lett, és olyan mértékben bevésődött a köztudatba, hogy két francia szexológus is, Marc André Raffalovich és Georges Saint-Paul esettanulmányként foglalkozott Oscar Wilde-dal és regényhősével homoszexualitásról szóló „tudományos” értekezéseiben.²³ Bár Párizsban is megvoltak a saját híres dekadens homoszexuális dandyjei, úgy mint a költő-regényíró Jean Lorrain (1855–1906) vagy a költő-festő Robert de Montesquiou (1855–1921), akik referenciául szolgálhattak a vizuális klisék formálódásához, Wilde, a camp²⁴ koronázatlan királya 1900-ban bekövetkezett halála után is tovább élt az emlékezetben²⁵. Különös

egybeesés, hogy Vadász *Les p'tits jeun' hommes* sorozata a *L'Assiette au Beurre*-ben Wilde párizsi, Père-Lachaise temetőben történt újratemetésének évében, 1909-ben jelent meg.

Queer vonzerő

A peres ügyeket kísérő, nagy hírvel járó botrányokon túl az azonos nemű vonzalmak megnövekedett társadalmi láthatóságához és megítéléséhez maguk a karikatúrák is nagyban hozzájárultak. Érdekes megfigyelni, hogy e műfaj milyen speciális módon képes egymásnak ellentmondó reakciókat kiváltani. A felismerést elősegítő vizuális kódok, azaz a férfi homoszexualitás „ismertetőjegyeinek” eltűnésére, felnagyítására alapozó gúnyrajzok egyszerre voltak képesek egyfajta kíváncsisággal vegyes

vonzódást és a jelenségtől való távol-ságtartó irtózást kiváltani a nézőben. Ahogy a cikk elején idézett visszaemlékezésben írja Sztrakoniczky Károly, az emberek kacagva és gyönyörködve lapozták Vadász illusztrációit Párizsban. A degeneráltak vagy züllöttek ábrázolt másság és a kigúnyolt meleg érzékenység a korabeli közönség számára visszatetsző és nevetséges lehetett, a téma bizarrságából eredő festőiség és humoros előadásmód ugyanakkor gyönyörködtette őket.

1 Jean Preux: Művészet. Vadász Miklós. In: *A Hét*, 1911. december 17., 830. o. 2 Paul Reboux: N. de Vadasz. In: *Paris-Soir*, 1926. június 27., 1. o. 3 Scrutator: Magyar zsidók a képzőművészetben. In: *Magyar zsidók könyve*. Szerk. Szilágyi Géza. Budapest, OMIKE, 1944, 98–99. o. 4 Preux 1911, 830. o. 5 Feiks Jenő: Vadász Miklós. In: *Az Est*, 1927. augusztus 12., 5. o. 6 Feiks 1927, 5. o. 7 A másik, egészében Vadász által illusztrált, 1906. május 12-i, 267. száma a *L'Assiette au Beurre*-nek a *L'Amour* (*Szerelem*) címet viselte. A tematikus szám a szerelmi kapcsolatok különböző megnyilvánulásait karikírozta ki. 8 Lyka Károly: Művészeti élet és irodalom. Vadász Miklós. In: *Magyar Művészet* 3. évf. Budapest, Athenaeum, 1927, 477. o. 9 Lyka 1927, 477. o. 10 *Dancing 1925. Magyar művészek a párizsi éjszakában*. Kiállítási vezető. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2022. Vadász Miklósról lásd: 15–16. o. Szeretném megköszönni a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztálya munkatársainak, Bárdi Sárának és Drienyovszki Zsófiának a kutatás során nyújtott segítségüket. 11 Florence Tamagne: Figures de l'étrange et de l'étranger. La peur de l'homosexuel(le) dans l'imaginaire occidental (1880–1945). In: *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 2002/2., 129–142. o. 12 Az *Akados* és az első német, nyíltan meleg magazin, a *Der Eigene*, valamint a bennük formálódó homoerotikus érzékenység elemzését lásd Damien Delille tanulmányában. A szerző a *L'Assiette au Beurre*-ben megjelent *Les p'tits jeun' hommes*-karikatúrákról is szól, azok alkotójára azonban nem tér ki. Lásd Damien Delille: L'œil inverti. Homoerotisme et culture visuelle dans les revues Der Eigene et Akados. In: *Images Re-Vues*, 2020/17., 1–34. o. 13 *Ideg* és *ziháló életét a Másik Szerelem nagyon nemes és nagyon ritka eszménye pusztította el*. Saját fordítás – T. M. 14 Régis Revenin: *Homosexualité et prostitution masculines à Paris, 1870–1918*. Párizs, L'Harmattan, 2005. Lásd továbbá Jérémy Guedj: Variations identitaires. Homosexualités juives dans la France de l'entre-deux-guerres. In: *Archives Juives*, 2011/2., 92. o. 15 A témában lásd: Florence Tamagne: Genre et homosexualité. De l'influence des stéréotypes homophobes sur les représentations de l'homosexualité. In: *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 2002/75., 61–73. o.; továbbá uő: Caricatures homophobes et stéréotypes de genre en France et en Allemagne. La presse satirique de 1900 au milieu des années 1930. In: *Le Temps des médias*, 2003/1., 41–53. o. 16 E. M. Forster 1914-ben írt, azonban témája miatt csak 1970-ben publikált *Maurice* című könyvében a homoszexuális főhős saját identitását érintő vívódásában az orvosnál tett látogatásakor így írja le helyzetét: „[a]molyan Oscar Wilde-féle betegségben szenvedek”, lásd: E. M. Forster: *Maurice*. Ford. Lázár Júlia. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1994, 169. o. 17 Alan Sinfield: *The Wilde Century. Effeminacy, Oscar Wilde, and the Queer Moment*. London, Cassell, 1994. Az idézet saját fordítás – T. M. 18 Dominic Janes: *Oscar Wilde Prefigured. Queer Fashioning and British Caricature, 1750–1900*. Chicago, The University of Chicago Press, 2016 19 Jacques de Langlade: *Oscar Wilde, écrivain français*. Párizs, Stock, 1975 20 Oscar Wilde francia recepciójáról lásd: Richard Hibbit: The Artist as Aesthete. The French Creation of Oscar Wilde. In: *The Reception of Oscar Wilde in Europe*. Szerk. Stefano Evangelista. London, Bloomsbury, 2010, 65–79. o.; továbbá Emily Eells: Naturalizing Oscar Wilde as an homme de lettres. The French Reception of Dorian Gray and Salomé (1895–1922). In: Evangelista 2010, 80–95. o. 21 Wilde perének francia sajtóvisszhangjával számos tanulmányban foglalkoztak, ezek közül kiemel-ném: Frederic Canovas: Dishing the Dirt. Reading Oscar Wilde's Trial in the French Press. In: *Journal of Research in Gender Studies*, 2015/5(2), 71–84. o. 22 Eells 2010 23 Marc-André Raffalovich: *Uranisme et unisexualité. Etude sur différentes manifestations de l'instinct sexuel*. Lyon – Párizs, A. Storck – Masson, 1896, 241–278. o.; Dr. Lauphs (Georges Saint-Paul): *Perversion et perversité sexuelles. Tares et poisons*. Émile Zola előszavával. Párizs, Georges Carré, 1896, 105–188. o. 24 *Camp*: a giccsre épülő, de azon túl is mutató, túlzó esztétizálást alkalmazó stílus és látásmód, a mai populáris kultúra egyik kiindulópontja. Bővebben lásd: Susan Sontag 1964-es, Oscar Wilde-nak ajánlott *Notes on Camp* (*A camp-ről*) című esszéjét Göncz Árpád fordításában, in: Susan Sontag: *A pusztulás képei*. Szerk. Osztovis Levente. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971, 277–299. o. – a szerk. 25 A Vadász-illusztrációsorozat kapcsán említett homofil *Akados* folyóirat 1909-ben több cikkben foglalkozott a hányattatott sorsú angol íróval és műveivel, kiemelve a tolerancia fontosságát és elutasítva a „szexuális előítéleteket”.

Bourbon-szagú színes erdő

Cserna Endre

William Eggleston: *Mystery of the Ordinary* (A hétköznapiság misztériuma), C/O Berlin, Berlin, 2023. május 4-ig



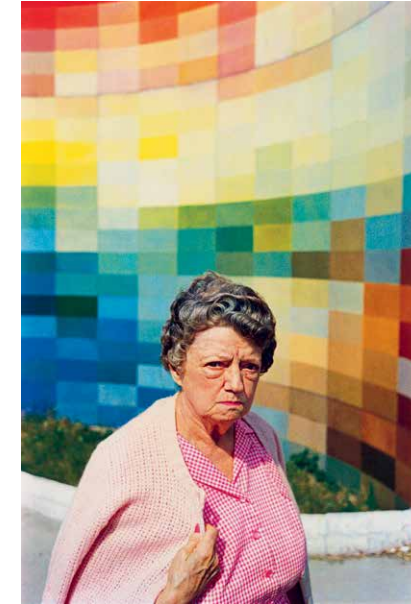
William Eggleston: *Cím nélkül*, 1971–1974 körül, © Eggleston Artistic Trust and David Zwirner

Az 1939-ben Memphisben született William Eggleston munkásságát – illetve annak szerepét a fotográfia háború utáni történetében – általában kissé túlzó módon a színes fotográfia művészi rangra emelésével szokták tömören összefoglalni. Bár mások mellett a szintén pop-art gyökerekkel rendelkező Stephen Shore-ról vagy csak az utóbbi időben a *Carol* (2015) című

Todd Haynes-film kapcsán újra felfedezett Saul Leiterről¹ is elmondhatnánk ezt (csak hogy az észak-amerikai alkotóknál maradjunk), egyedül az USA déli államainak életét és annak kulturális átalakulását évtizedeken keresztül bemutató Eggleston tudott ebből az újító generációból már-már mitikus rangra emelkedni. Ehhez bizonyára hozzájárul izgalmas imázsa

is: a mindig elegáns sötét öltönyt és fényesre pucolt fekete cipőt hordó, Bourbon-szagú és cigarettázó déli arisztokrata beütésű öregúr a képein túl „larger than life” személyiséggel is popkulturális ikonná vált mára. Életművéért a szakmán belül ugyanúgy rajong a rebellis divatfotóikon Juergen Teller, mint az érzékenységről ismert Turner-díjas Wolfgang Tillmans.

Eggleston kapcsán gyakran elhangzik, hogy az ő felvételei hozták el a fotográfia által vizsgált témák demokráciáját. Anyagaiban ez nem csak a hétköznapi jelenetek, környezetek, tárgyak bemutatásában tűnik fel. A háború előtti humanista fotográfia – jelesül Henri Cartier-Bresson – híres „döntő pillanatokra” törekvése, a konkrét társadalmi problémák keresésének szocio-dokumentarista vágya vagy a „tiszta fotográfia” médiumautonomizáló görcsössége már szinte radikális mértékben hiányzik alkotásaiból. Néhol a pop-arttal párhuzamos amerikai hiperrealisták perspektíváját tudjuk felfedezni, de legikonikusabb képei még a popkultúra felvillanó kódjainál is finomabban, szövevényesebben működnek: egy vörösre festett, baljósan izzó plafon, egy idős hölgy összefogott ősz haja egy éjszakai *diner*-ben, jeges ital a repülőn. A fotó megszokott sűrítő működéséhez képest is a közlés minimumai. A Steidl-nél 2015-ben átdolgozva, újra kiadott *The Democratic Forest* (A demokratikus erdő) című tízkötetes, több mint ezer oldalas albuma azt a célt tűzte ki maga elé, hogy Eggleston gigantikus, főképp a nyolcvanas években készült képanyagát és sajátos vízióját a fotográfia médiumának lehetőségeiről teljes komplexitásában, hatalmas léptékben mutassa be. Ha munkáinak ezen jellegével akarunk megismerkedni, érdemes ezzel a kiadvánnyal kezdenünk. Bár még a hetvenes években megkapta többek között a Guggenheim és a National Endowment for the Arts ösztöndíjait, korai törekvéseit nem követte átütő siker, még ha jelentős lehetőségekhez jutott is. John Szarkowski, a MoMA kurátora – akinek nevéhez nemcsak Brassai és Kertész amerikai kanonizálása fűződik, de ő jegyezte a korszakalkotó 1967-es *New Documents* című, a szubjektív dokumentarista fotográfia új hullámát felvonultató kiállítást is – 1976-ban *William Eggleston's Guide*



William Eggleston: *Cím nélkül*, 1965–1968 körül, © Eggleston Artistic Trust and David Zwirner



William Eggleston: *Cím nélkül*, 1971–1974 körül, © Eggleston Artistic Trust and David Zwirner

(*William Eggleston kalauza*) címmel rendezett neki tárlatot. A kiállítást a *New York Times* az év legrosszabb kiállításának nevezte, más kritikusok banálisnak nyilvánították munkáit – mondhatni hírhedten rossz sajtójú művésszé vált. Ehhez képest a nyolcvanas évek második felétől a tömegkultúrán keresztül lassanként amolyan „kult” fotográfussá avanszált. Az egyesült államokbeli alternatív kultúra egyre több – nála fiatalabb – fotográfusa (mint Jeff Wall vagy Gregory Crewdson), filmrendezője (mint Gus van Sant vagy David Lynch) tartotta meghatározónak munkái hatását a saját praxisára, nem beszélve arról, hogy tucatnyi rock- és popzenekar, valamint kortárs író és költő használta képeit album- vagy könyvborítóként. Ahogy a január 28-án a C/O Berlinben megnyílt kiállítás címe, a *Mystery of the Ordinary* (A hétköznapiság misztériuma) is kidomborítja, William Egglestont leginkább az amerikai élet rejtett természete

érdekelte, amely érzékenység jól tudott rezonálni az őt követő generációk kiábrándultságára. Nem véletlen, ha erről a tárgydemokráciáról, az Americana-életérzésről, a hetvenes és nyolcvanas évekről, a szépség és jelentés felrúgott hierarchiáiról eszünkbe jutnak az Amerikát megjárt és azt posztmodern vízióként megíró francia filozófus, Jean Baudrillard írásai, kifejezetten a magyarul is olvasható *Amerika* és *A tárgyak rendszere* című kötetek. Előbbinek egy bevezetésében mintha Eggleston melankóliájára ismernénk: „*Ez a világ teljesen át van itatva gazdagsággal, hatalommal, szenilitással, közömbösséggel, puritanizmussal, mentálhigiéniával, nyomorral és pazarlással, technológiai göggel és haszontalan erőszakkal, de – mit van mit tenni – levegőjében mégis a reggel frissességét érzem. Talán azért, mert az egész világ egyfolytában róla álmodik, miközben ő uralkodik rajta és kihasználja.*”²

1 Saul Leiter filmes hatásairól bővebben lásd: Mucsi Emese: Azt hiszem, tényleg csak a fejedben létezem. In: *Artmagazin*, 2020/5., 74–76. o. 2 Jean Baudrillard: *Amerika*. Ford. Tótfalusi Ágnes. Budapest, Magvető, 1996

MAGMA – beszélgetés Kispál Ágnessel és Kispál Attilával, a sepsiszentgyörgyi kortárs művészeti központ vezetőivel



Lea Rasovszky: *SOFT WAR, Bubblegun of Sweet Surrender* (PUHARC, Az édes megadás gumitankja), 2017, felfújható szerkezet, Várműház krt. 11., Budapest, fotó: Artmagazin / HUNGART © 2023

A szöveg a 2022. december-8-án, a Tilos Rádió este 8-tól 10-ig tartó, *Spanyol inkvizíció és Alkotás útja* műsorsávjában elhangzott beszélgetés szerkesztett, rövidített változata (a teljes adás a rádió archívumából bármikor visszahallgatható). A kérdezők: Horváth Balázs, Sugár János, Topor Tünde. Szerkesztette: Topor Tünde

Tilos: A kulturális élet egy nagyon fontos helyszínét működtetitek, távol a centrumoktól, ráadásul nem is könnyen megközelíthető helyen, de hogyha már eljutott hozzátok az ember, akkor minden rendben van. Mikor alakult a MAGMA, mi volt vele a fő szándékotok, és mi tette lehetővé a létrejöttét?

Kispál Attila: A *Maybe* (Talán) kiállítássorozattal indult az egész, amelynek első részére 2002-ben került sor. A csoportos kiállítás apropója az volt, hogy a Sepsiszentgyörgyön indult Művészeti Líceum végzősei akkor fejezték be az egyetemet, mások pedig akkor kezdték el frissiben. Az akkor létrejött Művészeti Líceum első generációjáról beszélünk, akik '94 és '98 között érettségiztek, és utána kerültek egyetemre. Az volt az elképzelésünk, hogy *maybe* címszó alatt csinálunk egy csoportos kiállítást, ahol mindenki be tudja mutatni, mit hozott létre az egyetemen. Kolozsvár, Temesvár, Nagyvárad, Bukarest és Budapest: ezek voltak a főbb helyszínek, ahol továbbtanultak a diákok. Ez a 2002-es kiállítás mindössze két hétig tarthatott nyitva, ennyire le volt terhelve az akkori Képtár programja. A következő kiállítást ennek fényében öt év múlva rendezhettük meg, és mert úgy tűnt, sem bemutatóhelyünk, sem költségvetésünk nem lesz, a helyzet határozta meg a koncepciót; arra kértük a meghívott művészeket, hogy csak az elképzelt alkotások terveit küldjék el. A megnyitót

MAGMA – beszélgetés Kispál Ágnessel és Kispál Attilával, a sepsiszentgyörgyi kortárs művészeti központ vezetőivel



A képeken: Sugár János és Kispál Attila, Kispál Ágnes Evelin és Horváth Balázs (Byron) © Artmagazin

követő napon kerekasztal-beszélgetést rendeztünk, ahová meghívtuk a kiállítókat, valamint a helyi kulturális bizottságok résztvevőit és elnökeit városi és megyei szintről. Ezen a beszélgetésen fogalmazódott meg az igény, hogy egy kifejezetten a kortárs képzőművészet bemutatására alkalmas teret nyissunk, megfelelő infrastruktúrával – mert még a 2007-es kiállításakor is, ha valaki mondjuk egy videót szeretett volna bemutatni, akkor otthonról kellett hozni a videólejátszót, a tv-készüléket. Viszont nem mondom, hogy egy marék szög és kalapács volt minden eszközünk, hiszen az is teljesen felesleges lett volna, mivel nem szabadott a falba szeget ütni.

T.: Hol találtatok helyet, hogyan képzelje el, aki nem járt még nálatok, milyen a MAGMA?

Kispál Ágnes: Az előzményekhez tartozik, hogy miközben mi Budapesten tanultunk, a sepsiszentgyörgyi Képtár előcsarnokában, lépcsőházában kisebb megmozdulások sorozatát rendezték havi rendszerességgel Péter Alpárék *Art Station* címen. De 2007-ben, az egyetem elvégzése után mi már úgy költöztünk haza innen, Budapestről, hogy kell egy kiállítóteret nyitnunk otthon, ami a kortárs művészet befogadására alkalmas. A Képtár épületének földszintjén lévő L alakú terem sor gyakorlatilag tíz éven keresztül üresen állt, úgyhogy a megyei vezetés segítségével ennek felújítása

kezdődött meg 2007-ben. Vetró Barnabással hárman alapítottuk a MAGMA-t, Barnabás és Attila végigkísérték a felújítási munkálatokat, Attila megtervezte, hol menjen az elektromos villanyhálózat, a kábelek, hogyan építsék a falba az internetkábeleket, és hogy a padlóban is legyen csatlakozó áramellátás.

T.: Ezek szerint állami finanszírozású intézmény lett?

K. Á.: Természetesen: az épület a megyei önkormányzat tulajdonában és fenntartásában van.

T.: Minek köszönhetően gondolkodhattatok ilyen nagyban?

K. Á.: Megpróbáltuk visszautasíthatatlanná tenni az ajánlatunkat. Először megkerestük Sepsiszentgyörgy valamennyi kulturális intézményének vezetőjét, a Tamási Áron Színházét és a Bod Péter Megyei Könyvtárét, és elmondtuk nekik, mit szeretnénk csinálni. Harminc-ötven aláírásunk lett intézményvezetőktől, művészekről, újságíróktól, mindenkitől, aki élt és mozgott, még az egyházat is megkerestük.

K. Á.: És civileket is.

T.: Miért pont ez lett a neve?

K. Á.: A városban működik az Etna Alapítvány Ütő Gusztáv vezetésével, ők szervezték többek között az AnnART



Képek Onucsán Miklós 2015-ös *Mo(nu)ments (Emlék[műv]ek)* című kiállításának installálásáról, a képeken a *Befejezetlen mérések II. (egy archívum felé)* című mű érkezik a kiállítótérbe, © MAGMA Kortárs Művészeti Kiállítótér / HUNGART © 2023

performanszfesztivált. Adta magát, hogy magma legyen a kiállítótér neve, és akkor mi kitörünk az Etnából. Guszti tanítványai voltunk korábban a líceumban, önkénteskedtünk a fesztiválon is, Attila innen (Budapestről) menedzselte pályázatokat. A másik ok a nemzetköziség volt, hogy ne kelljen románra és angolra is lefordítani: a magmát mindhárom nyelven így írják.

T.: Ez egy egyszintes, mondjuk klaszszicista vagy legalábbis olyasminek kinéző történelmi épület. Sepsiszentgyörgy belvárosának kellős közepén, a Szabadság téren található, szemben a színházzal és a parkkal, tehát ideális közösségi környezet veszi körül.

K. Á.: Igen, és az épület folytatásában, az emeleten a Gyárfás Jenő Képtár működött, amit sajnos 2011-ben bezártak a belső felújítás miatt. Azt ígérik, jövőre befejeződnek végre a munkálatok. Két szárnya van, az egyikben az állandó kiállítással Barabás Miklóstól kezdve a kilencvenes évekig, a másikban időszakos kiállítások kapnak helyet.

T.: Mi lett a MAGMA profilja? Mik voltak a legemlékezetesebb események, kiállítások?

K. Á.: Arra törekedtünk, hogy elsősorban a kortárs képzőművészetben belül is inkább a médiaművészeti installációknak adjunk teret, aminek korábban nem volt helye, vagy talán inkább a türelem hiányzott. Mert azért sok esetben egy-egy munka kiállítása vagy egyáltalán, a szállítása komoly problémákba tud ütközni. Onucsán Miklósnak volt egy munkája, egy 850 kilós kő, amit be is kellett vinni a kiállítótérbe. Úgy képzeltük el, hogy egy daru megfogja, az ajtón benyúl vele és leteszi. De a daru nem fért be az ajtó nyílásán, így csak a lépcsőre tette le, és azzal el is ment. Az ajtót sem tudtuk becsukni. Hál' istennek nem vettük le a raklapról, bár a művész nem azon szerette volna kiállítani, de így csak kölcsön kellett kérnünk egy békát, amivel meg lehetett emelni, és úgy behúzni. A raklapot gipszkartonnal fedtük el.

T.: A modern muzeológia problémái.

K. Á.: Amikor vége lett a kiállításnak, csak egy hónap múlva tudták volna elvinni a követ, hát mit csináljunk vele? Betoltuk a sarokba, gipszkartonnal bevontuk az egészet, és ott szolgáltuk fel a bort a megnyitón. De mindegyik kiállításhoz fűződnek ilyen történetek. Eleinte nagyon benéztük a dolgokat, mert havonta nyitottunk egy kiállítást, leginkább egyénieket. Aztán egy idő után éreztük, hogy váltani kéne, csoportos kiállítások is kellenek, olyanok, mint a *Maybe* volt. A *mester és tanítványa* című sorozattal nyitottunk, Rónai Péter és Farkas Roland kiállítása volt az első. A második Bartusz György és az egyik tanítványáé volt. Egy év múlva folytattuk ezt a sorozatot Németh Ilonával és Jaro Vargával.

K. A.: Rögtön az első, nyitó kiállításra a plakát úgy volt megfogalmazva, hogy „Picasso mondjon le”. Ez Rónai Péter egyik munkája, ami már akkor kiütötte a biztosítékot néhány művésznél. Volt, aki azt mondta, hogy ahol illet írnak ki az ablakba, ő oda be nem teszi a lábát, és ezt be is tartotta.

T.: Akkor ez is egyfajta hőskor volt. De például az Etna Alapítvány hogyan jött létre, és mennyire voltak annak is előzményei vagy gyökerei? És a kicsit hagyományosabb felfogású művészek hogyan viszonyultak ahhoz, hogy jött a MAGMA és a kő, és hogy Picasso mondjon le?

K. A.: Vissza kell mennünk minimum 1981-ig, a Baász Imre¹ által szervezett *Medium* kiállításig. Ez volt az akkori fiatal művészek első olyan kiállítása, amelyet más városban, mondjuk Marosvásárhelyen vagy Bukarestben nem tudtak volna megrendezni. Sepsiszentgyörgyön nem kapott akkora figyelmet, ezért nem gördítettek elé akadályt a népszerűsítő potentátok. Rá tíz évre, 1991-ben Baász megszervezte a *Medium II* kiállítást is, amelynél már nemzetközi kitekintés is volt, illetve több médiaművészeti, elsősorban videóművészeti munkát tartalmazott. A megnyitón Geert Lovink² is jelen volt, és tényleg teljesen nagyvárosi hangulata volt akkor Sepsiszentgyörgynek. A *Medium II* kiállításon fogalmazta meg Baász Imre, hogy szeretné, ha Sepsiszentgyörgy kortárs képzőművészeti centrummá válna. És erre talán lett is volna mód, ha rá néhány hónapra tragikus hirtelenséggel bekövetkezett halála nem vet véget ennek a tervnek. Emellett előzményként ott volt a már említett AnnART, ami 1990-től 99-ig tíz kiadást élt meg. Ez számunkra is óriási dolog volt, mi lícistákként ezeken a fesztiválokon nőttünk fel, itt találkoztunk performansszal, happeninggel és köztéri beavatkozással.

T.: Mit kell tudni az AnnART-ról?

K. A.: Az AnnART a Szent Anna-tó partján, a Mohos-tőzegláp közelében, ennek a gyönyörű vulkanikus tónak a szomszédságában megrendezett háromnapos performanszfesztivál volt. Sátorral felment oda a művész és néző egyaránt, és különböző csoportosításokban naponta hoztak létre műveket.

Az elején hozott anyagokból dolgoztak, illetve a művészek kérhettek különböző tárgyakat, hogy felvigyék oda, de erről a szervezők később lemondtak, és inkább arra buzdították a művészeket, hogy az ott elérhető dolgokból hozzák létre a műveiket. Időközben a fesztivál nemzetközivé vált, az utolsó években elég komoly keresztmetszetét tudta nyújtani a – nem csak európai – performanszművészetnek.

T.: Hogy illeszkedik a MAGMA az erdélyi, illetve a román kortárs művészeti közegbe?

K. A.: Inkább a román kortárs szcénában látjuk pozicionálva a helyünket, az egyesületet Kovászna Megye Tanácsa támogatta. Kvázi függetlenként kerültünk a román színtérre, és ez a független közeg hálózatszerűen működik, amiben szoros kapcsolatok épülnek ki. Megismerkedtünk a hasonló bukaresti, marosvásárhelyi kisebb terekkel, és az együttműködéseinket valamilyen szinten még a Román Nemzeti Kulturális Alap is elismerte egy díj formájában. A kiállított művészeink túlnyomó



A *mester és tanítványa* című sorozat első részének, Rónai Péter és Farkas Roland közös kiállításának plakátja Rónai Péter munkájával, 2010

többsége magyar, akik a MAGMA-n keresztül is bekerülnek a román képzőművészeti szcénába látókörebe. Ropant izgalmas tud lenni, hogy ilyen értelemben is figyelnek ránk, hogy mi kiket állítunk ki, és ez alapján további kiállításokra hívják őket.



Ütő Gusztáv és Kónya Réka: *Etna IV.*, 1994, performansz, fotódokumentáció. A performansz során a művészek egy kenyeret szeletekre vágtak, majd az egyikre stencil segítségével, papirkából a Transylvania feliratot szórták. (Ütő Gusztáv: képzőművész, performer, a sepsiszentgyörgyi képzőművészeti kar tanszékvezetője. Kónya Réka: performanszművész, művei budapesti, kolozsvári és érsekújvári csoportos kiállításokon is szerepeltek). Fotó: © Lázár Zsolt / HUNGART © 2023



Bartha József: Személyazonosító kártya Drakula országából, 1999, videó, részlet.
The Anathomy of We, Anathomicum Gallery, Tartu, Észtország, 16'30" / HUNGART © 2023

K. Á.: De ez a kapcsolatrendszer fokozatosan épült ki. Amikor hazamentünk, nagyon kevésbé láttunk rá a romániai szcénára. Meg is voltam ijedve, hogy úristen, azt sem tudom, mi történik itt, utána kell nézni, hogy kik, mit és hogyan csinálnak. Aki Sepsiszentgyörgyöt kevésbé ismeri: hetven-nyolcvan százalékban magyarul lakta településről beszélünk, ahol el lehet boldogulni magyarul. Tehát fiatalától idős korig nem szükséges más nyelvet használni, ami persze egy adott ponton hátrány is. Azok a kollégák, akik másik közegből jönnek, sokkal fontosabbnak tartották ezt a kérdést, mint mi akkor ott. Csináltunk egy nagy csoportos kiállítást a bukaresti Román Kortárs Művészeti Múzeumban a marosvásárhelyi Monotremu művészpárossal, olyan művészeknek, akik elhagyták Romániát. Utazó kiállítás lett belőle, a Nemzeti Kortárs Művészeti Múzeum (MNAC) után a MAGMA-ban, illetve Marosvásárhelyen is bemutattuk ezt az anyagot.

T.: A színházzal mennyire vagytok kapcsolatban?

K. A.: A színház a MAGMA egyik legfontosabb partnere a városon belül. Bocsárdi Lászlónak köszönhetően fantasztikus előadássorozattal és társulattal rendelkezik Sepsiszentgyörgy, nagyon büszkék vagyunk rájuk. A Reflex Színházi Fesztivált háromévente igyekeznek megszervezni kisebb-nagyobb sikerrel, hogyha éppen nem szól bele egy Covid vagy valami gazdasági válság. Ezeken a fesztiválokon olyan előadásokat lehet látni, amihez egyébként minimum Berlinig kéne utazni. Rendszerint kiállítással vagy más rendezvénnyel szoktunk kapcsolódni hozzá, és nagy öröm számunkra, hogy jövőre a Reflex újabb kiadását tervezzük.

T.: És az Erdélyi Művészeti Központal milyen a viszonyotok?

K. A.: Nagyon jó. A MAGMA semminek nem az ellenében jött létre, hanem

inkább a kiegészítésére. Az EMŰK a '45 és a '90 közötti időszakot kívánja feldolgozni. Persze mindezek ellenére az emberek vagy nagyon szeretik, amit csinálunk, vagy nagyon nem. És van olyan réteg, akit nem érsz el se-hogy, ők véleményt sem tudnak mondani, mert ötvenezres városról beszélünk, ahol van egy mondjuk három-ezer fős aktív közönséged, de ebből is körülbelül százötven ember jár könyvbemutatókra és kiállításokra.

T.: Térjünk át a személyesebb szálra: hogy kerültetek ebbe a közegbe, ebbe a pozícióba? Az előzményekről volt szó, de a művészet, a kortárs művészet iránti érdeklődésnek volt táptalaja a családjaitokban?

K. Á.: Gyerekkoromban semmiféle elképzelésem nem volt róla, mi leszek, ha nagy leszek, de volt egy időszak, amikor azt mondtam, én leszek a kenyeres néni, mert jeggyel kellett a kenyérért sorban állni, és én akartam a pult mögött lenni. Apám is fotózott, otthon volt egy kis sötét labor, nagynéném rajzot oktatott, az unokatestvéreim közül többen művészeti egyetemet végeztek. Nagypám falusi orvos volt óriási könyvtárral, ami egy hatalmas, asztalokkal és fotelekkel teli tér volt, ahol művészeti albumok meg mindenféle könyvek voltak, és dohányozni is lehetett, lemezeket hallgattunk, ott ünnepeltük a karácsonyt is. Illata és aurája volt, minden, ami kell. Jó volt ott lenni és nézegetni az albumokat, rajzokat, festményeket, bármit.

T.: Akkor teljesen egyértelmű volt, hogy a Művészeti Liceumba fogsz jelentkezni?

K. Á.: Anyám döntötte el inkább: amikor ötödik osztályba mentem, azt mondta nekem, hogy na, akkor mit szólsz, mész-e Szentgyörgyre a művészeti iskolába? Mire én visszakérdeztem, hogy anya, meg akarsz szabadulni tőlem? És mondtam, hogy nem, nem

megyek. Eltelt még három év, nyolcadikban már mentem magamtól.

K. A.: Engem a fotográfia varázsolt el. Amikor Vilmos bátyám fotót hívott elő, bekerültem a sötét laborba, és elvarázsolt az előhívó vegyszerbe mártott fotópapír és az exponált fotópapíron megjelenő kép. Hatodikos-hetedikes diák lehettem, amikor megkérdeztem az osztályfőnökömet, hogy ha engem a fotó érdekel, akkor hol tanulhatnék tovább. Mondta, hogy hát menjél a Művészeti Liceumba. Rajzolni nem tudtam, de sikerült teljesítenem a felvételihez szükséges feladatokat. És aztán a Művészeti Liceumban is a fotóval váltottam ki nagyon sok festészeti és grafikai feladatot. Emellett elkezdtem videóval is foglalkozni, videokamerával próbáltam átkukucskálni a fényképezőgépen. Pont tavaly volt Várnagy Tibornak kiállítása a MAGMA-ban, amin a televízió-képernyővel

exponált fotópapírai szerepeltek. Ilyenekkel próbálkoztam én is akkor a líceum után, azt hiszem, az intermédia felvételire is vittem belőlük. Nem ismertem Várnagy felvételeit, és ő nyilván sokkal professzionálisabban oldotta meg, mint én akkor, de örültem, hogy bennem is hasonló gondolatok mozogtak. A Művészeti Líceum elvégzése után közel három éven át próbálkoztam Kolozsváron felvételizni a fotó-videó szakra, mert gondoltam, hogy akkor ott lesz nekem a helyem. De olyan, akadémiai stílusú rajzot kértek, ami nekem nem ment. Aztán valaki szólt, hogy van a budapesti Intermédia Tanszék, ahol nem a rajzon van a hangsúly, hanem a kreativitáson. Megpróbáltam, és felvettek. Ott megváltozott, amit addig a művészetről gondoltam. Már a fotográfiát sem abban a formában műveltem utána. A mozgókép sokkal inkább érdekel.

T.: Még egy kicsit menjünk vissza: milyen volt a líceum?

K. A.: A zenei részleg '90 előtt is működött. '90-ben jött létre a Képzőművészeti Szak, akkor kerültek oda a tanárok, tehát tanár, diák, mindenki akkor kezdett. A kilencvenes évek elején volt azért ez az eufória, ami még néhány éven át kitartott, míg mindenki le nem nyugodott, és feleszmélt, hogy mi van. A tanáraink fiatalok voltak, lezserek, és hagyták, hadd történjenek a dolgok. Ma már nem ilyen a líceum. Akkor az összes város közül a szentgyörgyi Művészeti Liceumból került a Magyar Képzőművészeti Egyetemre a legtöbb diák. Ez az akkor ott tanító tanári gárdának köszönhető. Szóval óriási dolog volt, örömmel gondolunk vissza az ott eltöltött évekre. Reggeltől este hétig ott voltunk, és nyolckor elmentünk még színházba. Bocsárdi *Kasimir és Karoline* című előadását vagy hússzor láttam.



Flaviu Cacoveanu: *Class of 1989*, 2015, kézzel kötött pulóver, a művész nagymamájával együttműködésben,
© MAGMA Kortárs Művészeti Kiállítótér / HUNGART © 2023

Cătălina Nistor festményei a *Viaszosvásznak* sorozatból, 2010–2011, akril, viaszosvászon, 120 × 90 cm és 120 × 80 cm / HUNGART © 2023

K. Á.: A líceum területén is voltak performansnapok, a diákok szervezésében.

K. A.: És hát diáklapot szerkesztetünk, fotólabort hoztunk létre.

T.: Milyen volt ezután Pest?

K. A.: Teljesen más. Eleve nem az a típusú oktatás zajlott az intermédián, amihez az ember hozzászokhatott. Szentjóbý azt mondta, hogy ő nem tanít, hanem együtt tanulunk. Akkor nekem ezek teljesen új megközelítések voltak, és nagyon-nagyon élveztük.

T.: És milyen volt itt lakni?

K. A.: Én személy szerint imádtam Budapestet. Körülbelül '96-tól voltam itt,

mert miközben próbálkoztam Kolozsvárra bekerülni, ide jöttem vissza, elvégeztem egy dokumentumfilm-tanfolyamot a Fekete Doboz Alapítványnál, aztán elmentem egy fényképész szakmunkásképzőbe, és utána kerültem be az egyetemre. Előtte még három évig lébecoltam. Amikor 2007-ben eljöttünk, egy picit megkönnyebbültünk, jól esett eljönni. Vagy a város változott, vagy mi, vagy mindkettő. Roppantul zavart az, hogy ha valakivel beszélgettünk, a második mondat után a politikára terelődött a szó. Ez annyira nyomasztó és terhes volt. Odahaza nem ez volt, mintha levettek volna egy nagy ólom hátizsákot a hátamról.

T.: Magyarországon minden, ami Budapesten kívül van, az már a centrumtól távolinak számít, Sepsiszentgyörgy pedig tényleg nagyon messze van. Marosvásárhelyre még viszonylag könnyen el lehet jutni, de onnan tovább azért már nehéz. Hogyan rajzolnátok meg a számotokra belátható kortárs művészeti közeg mentális térképét?

K. Á.: Van ugye Marosvásárhelyen a B5 Stúdió és az azt működtető ART-east Alapítvány mint egy egység Bartha József³ vezetésével; aztán még a Camera K'ARTE kiállítótér, egy nagyon pici szobányi, nagy kikapcsolódási lehetőség, amelyet Eliodor Moldovan működtet, és kisebb-nagyobb, hosszabb-rövidebb ideig nyitva tartó kiállítások szoktak lenni ott. Kolozsváron a Tranzit Ház és a köré csoportosuló művészek. A Kozma Leventéék által szervezett

K. Á.: Van ugye Marosvásárhelyen a B5 Stúdió és az azt működtető ART-east Alapítvány mint egy egység Bartha József³ vezetésével; aztán még a Camera K'ARTE kiállítótér, egy nagyon pici szobányi, nagy kikapcsolódási lehetőség, amelyet Eliodor Moldovan működtet, és kisebb-nagyobb, hosszabb-rövidebb ideig nyitva tartó kiállítások szoktak lenni ott. Kolozsváron a Tranzit Ház és a köré csoportosuló művészek. A Kozma Leventéék által szervezett



2022 őszén, a MAGMA kezdeményezésére negyedszer is megvalósult Sugár János *Időjárór* projektje. Sepsiszentgyörgy közterein feltűnt egy lakókocsi, amin a következő szöveg szerepelt: „Ha minimum 10 percen át képes megszakítás nélkül, fejből diktálni, akkor fizetünk Önnek 100 lejt.” Az elhangzott szövegek az *Időjárór* kötetben olvashatók, amely a MAGMA-ban, illetve Budapesten az ISBN galériában és az Írók Boltjában kapható.

Fotó: © Kispál Attila / HUNGART © 2023

Simultan fesztivállal is érzünk rokon-ságot mint civil kezdeményezéssel, és Bukarestbe is voltak meghívásaink. Érződik egyébként, hogy a periféria csak periféria marad, mert hát Debrecenig is elég nehéz Budapestről elmenni, nemhogy még tovább. És ez olyan szempontból is érződik, hogy a meghívottaink ránéztek a térképre és megijedtek, hogy hú, de messze vagytok. Vagy az is tény, hogy a kiállításainkról nem születnek visszajelzések, kritikák. A román kritikaírás nagyon keveset foglalkozik velünk: ha Bukarestben csináltunk kiállítást, akkor az még valahogy összejött, de egyébként nem igazán kapunk visszahangot a szcénában.

T.: Azért tegyük hozzá, hogy Marosvásárhelyig van repülőjárat, ami

másfél óra cakumpakk, a repülőút után pedig mindössze egy két és fél órás transzfer vár az emberre. A taxi-val és a tankolással átkötnék a mostani kiállításokra.

K. Á.: Néhány héttel ezelőtt derült ki számunkra, hogy Sepsiszentgyörgy és Ferencváros testvérvárosok, és a ferencvárosi kerületnapokra meghívtak minket, hogy hozzunk létre valamit. A Bakáts téri Bunker Centrumba hívtak, aztán úgy alakult, hogy mégsem ez lett a helyszín, de addigra a bunker már adta magát a témát, hogy milyen kiállítással készülünk. A bunker kapcsán egyértelművé vált, hogy a háborúra reagáló műveket választunk. A legerősebb, illetve a térben a legnagyobb kiterjedésű alkotás Lea Rasovszkyé. Visszaadja egy tank valós

méreteit: hat méter hosszú, négy méter széles, két és fél méter magas. Felfújható anyagból készült alkotás, amihez tartozik egy időzítő berendezés és egy ventilátor, ami, miután felfúvódott a tank, tizenöt perc alatt leereszt. Ez egy lassú szobor, ahogy Rasovszky hivatkozik is rá. E köré válogattunk még öt videóművet Németh Árpádtól, Váncsa Domokostól, László Istvántól, Iulia Tomától és a Csiki Csaba – Kiss Zsuzsa alkotópárostól.

T.: Lea Rasovszkyról mit kell tudni?

K. Á.: Fiatal, harmincas éveiben lévő, bukaresti képzőművész, installációkat készít, de rengeteg rajza, festménye is van, a groteszkkal foglalkozik. De az itt bemutatott tank más vonalat képvisel.



Kispál Attila, Kispál Ágnes Evelin, Vetró B. Barnabás és Róth Enikő: *UAP / Uniunea Artiștilor Plastici (Romániai Képzőművészek Szövetsége)*, 2009, digitális fotók, változó méret / HUNGART © 2023



A MAGMA egyik utcafronti ablaka Lia Perjovschi *Knowledge Museum (Tudásmúzeum)* és Dan Perjovschi *Other Stories (Más történetek)* kiállítására idején, 2011. december 8. – 2012. január 13., © MAGMA Kortárs Művészeti Kiállítótér / HUNGART © 2023

T.: Rengeteg különböző képzetet előhív, nem csak a tankét. Bőrszínű, és ahogy leereszt, majd felfújódik, az tényleg sokfelé viszi el az ember gondolatait. Egyáltalán nem világháborús panoptikumot kell elképzelni egy labirintusban. Ahogy leér az ember és meglátja a tankot, mondhatni euforikus érzései is támadnak. Plusz ezt a kiállítást egy kocsi el tudtátok hozni, mert leeresztve a tank elért a csomagtartóban.

K. Á.: Igen, ez a szuszogó tank ebben a csapdába ejtett szituációban organikus testként, fantomvégtággként emel-

kedett a boltív magasságába vagy sülyyedett a padló szintjére, a megsemmisülés határára. Örültünk, hogy elért a csomagtartóban, hiszen ez egy pop-up kiállítás, és a videók nem igényeltek, csak digitális tárhelyet. *Pop-Up Tankolás* címmel december 6-án Bezsenyi Tamás tartott megnyitóbeszédet, és nagyon rövid ideig, december 9-ig volt látogatható. De 2023 márciusában újra jelen leszünk Magyarországon, mégpedig a Veszprém-Balaton 2023 Európa Kulturális Fővárosa keretén belül a Csikász Galériában.⁴ Itt öt sepsiszentgyörgyi művész alkotása lesz látható, velük párhuzamosan pedig –

a kiterjesztett főváros gondolataként – a MAGMA-ban kiállító magyarországi alkotók művei, melyek az Áfrány Gábor⁵ által javasolt, az *Utolsó helyetti pillanat, radikális válságkezelés* témájára reagálna.

Working Title 3 címmel hamarosan pályázatot hirdetünk fiatal, harmincöt év alatti alkotóknak csoportos kiállításon való részvételre, majd az acb Galériával együttműködésben Ujj Zsuzsi fotós munkáiból rendezünk tárlatot; az évet pedig egy válogatással zárjuk, mely kifejezetten videóra rögzített performanszokat tartalmaz a Reflex fesztivál kísézőprogramjaként.

| 1 Baász Imre 1972-ben végzett a kolozsvári Képzőművészeti Főiskola grafika szakán. 1976-ban költözött Sepsiszentgyörgyre, 1982-ig a Sepsiszentgyörgyi Képtár őre. 1990-től 1991-ig, ötvenévesen bekövetkezett haláláig a bukaresti Képzőművészeti Főiskola tanára és a kolozsvári Állami Magyar Színház díszlettervezője volt. | 2 Geert Lovink holland médiatudós politikatudománnyal és művészetelmélettel is foglalkozik, az Institute of Network Cultures alapító igazgatója. | 3 Bartha József vizuális művész, kurátor, UNITER-díjas díszlettervező, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem docense, az ARTEast Alapítvány és a B5 Stúdió alapítója és működtetője. 1987-ben végzett a kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Intézetben. | 4 Az *Utolsó helyetti pillanat* kiállítás 2023. március 4. és április 2. között látható a két helyszínen. A kiállító sepsiszentgyörgyi művészek: Daczó Enikő, Koter Vilmos, Ördög-Gyárfás Ágota, Váncsa Domokos és Vetró Bodoni Barnabás. | 5 Áfrány Gábor a veszprémi Művészetek Háza – Csikász Galéria kurátora.



BAK
IMRE

HELYZETEK
Művek 2004–2022
Vaszary Galéria,
Balatonfüred
2023. január 22.
▷ április 30.



VEB 2023



BALATONFÜRED
KULTURÁLIS NONPROFIT KFT.



Vaszary Galéria
Balatonfüred

BALATONFÜRED.HU



acb

Festői rétegtan, avagy az anyagi és a szellemi valóság sztratigráfiája

Hornyik Sándor

Hantai, Klee és más absztrakciók, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2023. március 19-ig



Hantai Simon: *Absztrakt kompozíció*, 1951–1952, olaj, lazúrozott zománcfesték, vászon, 105 × 155 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest, © Szépművészeti Múzeum 2023, © Archives Simon Hantai / HUNGART © 2023



Joan Miró: *Vándormadár*, 1941, gouache, pochoir, papír, 428 × 353 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapest, © Szépművészeti Múzeum 2023, © Successió Miró / HUNGART © 2023



Sam Francis: *Cím nélkül*, 1986, a Michel Waldborg *Égi versek (Poèmes dans le Ciel)* című művéhez készített sorozatból, színes litográfia, 759 × 559 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapest, © Sam Francis Foundation, California / HUNGART © 2023

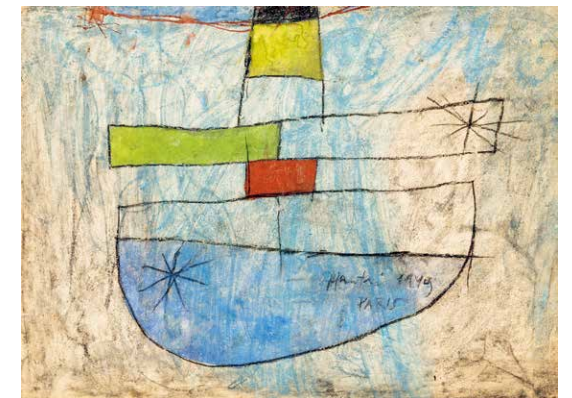


Pablo Picasso: *Dohányzó férfi*, 1964, színes lágypapír, rézlemezről, 416 × 314 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapest, © Szépművészeti Múzeum 2023, © Succession Picasso / HUNGART © 2023

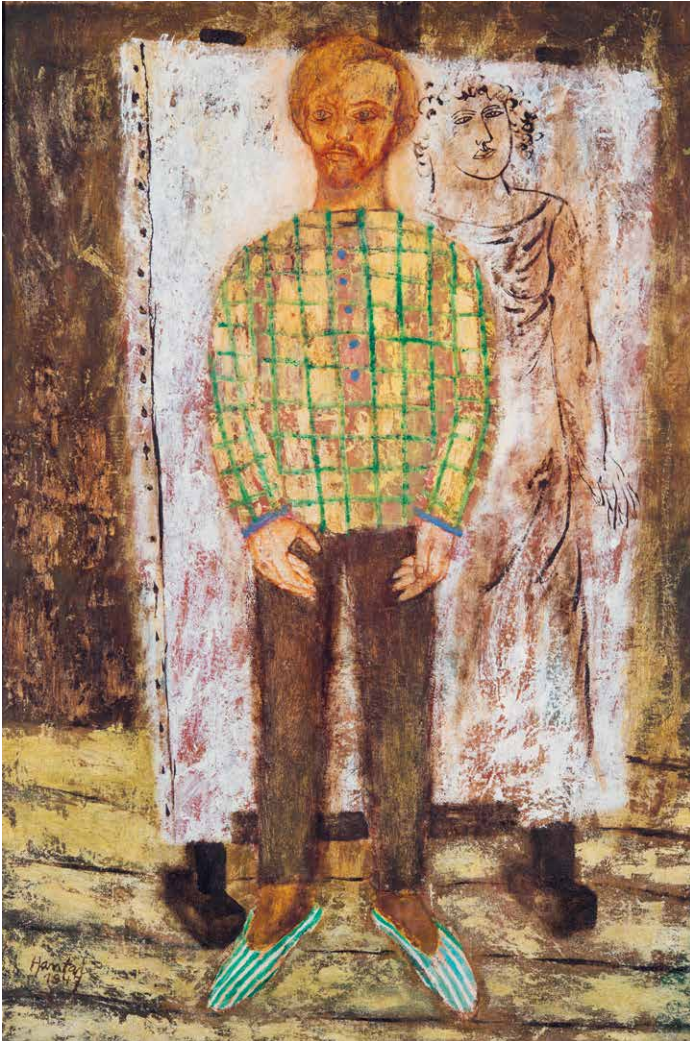
Hantai Simont már egy jó ideje az egyik legfilozofikusabb festőművészként tartja számon a művészettörténet, ami egyrészt annak köszönhető, hogy olyan filozófusokkal folytatott párbeszédet, mint Jean-Luc Nancy és Jacques Derrida,¹ másrészt pedig annak, hogy elképesztően koncentrált művészi megnyilatkozásainak fényében absztrakt vagy inkább elvont művészete a valóság anyagi komplexitásának és rétegzettségének festői feltárását célozta meg. A Hantai-féle feltárás és leírás alapvető részét képezte a festészet történetének és képalkotó potenciáljának megértése és megemésztése, amit a szakirodalom általában Henri Matisse, Pierre Bonnard, Joan Miró, Roberto Matta, Max Ernst és Georges Mathieu figuráival szokott példázni. A *Hantai, Klee és más absztrakciók* című kiállítás kurátora, Geskó Judit most e hatalmas figurák közé emelte be Paul Klee alakját és romantikus kreativitását, mégpedig azért, mert a kétezres években Hantai műtermének könyv- és festményrétegei között felfedezett néhány Klee jellegzetes biomorfikus vizualitására és organikus absztrakciójára emlékeztető grafikát. A hasonlatosság ráadásul nem pusztán formai jellegű, hanem egyúttal szellemi is, hiszen Klee szerint a valódi művészet nem a természet másolására, hanem elemzésére és megértésére törekszik. Ennek a programnak a Hantai-féle verzióját tükrözi vissza az a műcsoport is, amely az egykori látogatás és a jelenlegi kiállítás egyik apropóját adta. Hantai ugyanis élete végén egy nyolc képből álló válogatást ajándékozott a Szépművészeti Múzeumnak egészen korai gesztuális absztrakcióitól a *Mariale*-ok, a *Panse*-ok és a *Meun*-ök világán át a kései, mediálisan újraalkotott hajtogatásokig. Hantai válogatása átgondolt és tanulságos, de csak akkor válik egészen kísértetiesé, amikor Geskó Klee két bioromantikus kertjét is beilleszti a korai gesztusfestmények és a tektonikusan gyűrődő *Mariale*-ok közé. A néző innentől kezdve nehezen szabadul attól a gondolattól, hogy Klee festői természetfilozófiája igen fontos eleme lehetett a képalkotás Hantai-féle kozmológiájának.

1

Jacques Derrida – Hantai Simon – Jean-Luc Nancy: Szövegek ismerete. Egy olvashatatlan kézirat olvasata (Levelezések). In: *Enigma*, 2002/32., 12–56. o.



Hantai Simon: *Cím nélkül*, 1949, akvarell, szén, kréta, kasírozva, 310 × 440 mm, Archives Simon Hantai, Párizs, fotó: © Áment Gellért, © Archives Simon Hantai / HUNGART © 2023



Hantai Simon: *Önarckép*, 1947, olaj, vászon, 150 × 100 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, © Szépművészeti Múzeum 2023, © Archives Simon Hantai / HUNGART © 2023

2
Kállai Ernő: *A természet rejtett arca*. Budapest, Misztótfalusi, é. n. [1947]. Az 1947-es *Új Világkép* kiállításon Kállai három nagyon fontos és tanulságos Klee-festmény fotografikus reprodukcióját állította párhuzamba kristályok és élőlények mikro- és röntgenfotóival: *Ászkarákhal, Télikert, Kristályos táj*.
3
V.ö.: Félix Guattari – Gilles Deleuze: *Mille Plateaux*. Párizs, Minuit, 1980, 337–342. o. Geskó Judit rendkívül gondolatgazdag tanulmányában hivatkozik is Deleuze-re, valamint a morált a biológiával és a geológiával összekapcsoló deleuze-i sztratigráfia paradox komplexitására. Geskó Judit: Hantai, Klee és más absztrakciók.

Hantai és Klee közös története ráadásul Párizsból, illetve Hantai műterméből visszavezet bennünket Budapestre, az Európai Iskola és az elvont művészet világába. Geskó ugyanis Hantai híres 1947-es, Matisse, Bonnard, Picasso és Mondrian vizualitását is megidéző budapesti *Önarcképével* nyitja a kiállítást, de odateszi mellé Klee egyik önarcképét is, ám nem annyira a formai rokonság, hanem inkább a párhuzamos történetek örvén. Geskó műtermi leletei, Hantai korai, 1949-es és 1950 körüli nonfiguratív kompozíciói ugyanis strukturálisan, sőt szellemiségükben is hasonlatosak Klee biomorfikus kertjeihez. A szellemi rokonság dimenzióit példázza egyrészt Hantai könyvtára, másrészt „Európai Iskolá-s” múltja, melynek részeként találkozhatt a természet Kállai-féle rejtett arcával is, amelyben kitüntetett szerepet kapott Klee bioromantikus absztrakciója.² Klee kozmikus kertjei a természetfilozófia és az absztrakció története felől nézve egyáltalán nem bájos tájak, hanem a valóság elemi formakincsének és színvilágának vitális indíttatású kombinációi, melyek célja az anyagi valóság szerkezetének és mélységének festői megragadása volt. Klee képeinek rétegzettségéről eszünkbe juthatnak Gilles Deleuze intellektuális platói és ismeretelméleti rétegei is, ám Klee műveit a *Mille Plateaux* lapjain Deleuze nem a morál geológiája, hanem a vitalista kozmológia vizualizálása, az erők és az energiák ábrázolása kapcsán elemzi.³ Azt a híres részt is idézi Klee-től,⁴ amely arról szól, hogy a művészet feladata nem a látható valóság ábrázolása, hanem a valóság láthatóvá tétele.⁵ A filozófus ugyanis Klee ars poeticáján keresztül vezeti be az olvasót a valóság sajátos energetikájába, melynek kulcsfogalma a *devenir*, a valamivé válás, pontosabban az állandó és folyamatos alakulás és változás.

Klee számára ugyanis éppen ez, avagy a formálódás, a formaalkotás és a formaadás ábrázolása a fontos, vagyis nem a tökéletes és harmonikus forma megtalálása a cél, hanem a megformálódás, a formát öltés vizualizálása. A festészet Hantai szerint kifejezetten az anyagról, a matériáról szól, az ő szavait idézve: „a festészet az anyag és az anyag transzformációja általi kifejezőmód”,⁶ vagyis akkor működik csak igazán, ha feltárja és felmutatja magát az anyagot, az anyag struktúráját és potenciálját. Az idézett ars poetica egy különleges szövegből származik, amely a *Másféle és egyre inkább zavaros jegyzetek egy redukálhatatlanul reakciós avantgárdért* címet kapta, és az 1958-as *Souvenir de l’avenir (A jövő emléke)* kiállítás manifesztumának része. A kiállítás maga egyfajta dokumentuma Hantai szürrealizmuskritikájának, illetve annak, hogy miért és hogyan lépett túl Breton és Mathieu esztétikáján is. Azt az időszakot injektálja a festészet materialista értelmezésébe, amikor Georges Mathieu-vel közösen a 13. századi párizsi eretnek teológus, Brabanti Siger arisztotelianus és averroista filozófiáját idézték meg az univerzum örökkévalóságával, az anyag állandóságával és az intelligencia panteista egységével, ami Deleuze felől nézve

a pánpszichizmus korai verziójaként értékelhető, de egyúttal egy provokatív reakció is a szürrealisták naiv antiklerikalizmusára. Hantai katolikus teológiával megtámogatott festészeti materializmusa valahol Georges Bataille alapvető, alantas materializmusához (le bas materialisme)⁷ kapcsolódik, ami lényegében a Breton-féle éteri szürrealizmus szellemiségének kritikája. Bataille-hoz hasonlóan Hantai is az anyag végtelenül gazdag, nem megformált, szabályos formákkal leképezhetetlen komplexitását akarta megmutatni, illetve mozgásba lendíteni biomorf festményein és későbbi gyűrt és hajtogatott vásznain is. Hantai egyszer konkrétan is idézte Bataille-t, és a *Sexe-Prime*⁸ kiállítás (1956) kapcsán rá is lehet mutatni egy sajátos, szellemi és anyagi értelemben is transzgresszív esztétika működésére.⁹ A *Sexe-Prime* ugyanis a túlzás, az excesszus igézetében született gesztuális absztrakt képeket takar, amelyek azonban Bataille erotikája felől nézve éppen a valóság valódi, élő, lüktető struktúráját szeretnék megmutatni. Azt a valóságot, amely irracionalitásával és kaotikusságával a feje tetejére állítja a rációt és a tudományt – Hantai tehát nem véletlenül idézi Bataille obszcén módon meditatív ismeretelméletéből azt a töredéket, hogy „a lényeg az aberráció”, mert az eltérés, a másság, a különlegesség és a furcsaság az, ami törvényszerű.¹⁰ A *Sexe-Prime* kiállítás ráadásul egy okkult francia nyelvfilozófus, Jean-Pierre Brisset előtt tiszteleg,¹¹ aki groteszk genealógiáját



In: *Hantai, Klee és más absztrakciók*. Szerk. Geskó Judit. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2022, 19. o.
4
Deleuze–Guattari 1980, 342. o.
5
Paul Klee: *Schöpferische Konfession*. In: *Tribüne der Kunst und Zeit*. Szerk. Kasimir Edschmid. Berlin, Erich Reiss Verlag, 1920, 28. o.
6
Simon Hantai: *Notes confusionnelles accélérantes et autres pour une avant-garde réactionnaire non-réductible*. In: Simon Hantai: *Souvenir de l’avenir*. Párizs, Galerie Kleber, 1958, o. n.
7
Georges Bataille: *Alantas materializmus és gnózis*, 1931, aszem.info/2017/11/georges-bataille-alantas-materializmus-es-gnozis/
8
A párizsi Galerie Kléberben rendezett kiállítás címe a francia *s’exprimer* (kifejezi magát) ige és a tökéletes szexuális aktusra utaló kifejezés összecsengésével játszik – a szerk.
9
Lásd Berecz Ágnes: *Hantai I. 1949–1959*. Budapest, Maklár Fine Arts, 2012, 64. o. Bataille filozófiájának és gondolkodásának ambivalens hatásához lásd még Molly Warnock: *Penser la peinture*. Simon Hantai. Párizs, Gallimard, 2012, 118–127. o.
10
V.ö.: Georges Bataille: *Méthode de méditation*. Párizs, Fontaine, 1947
11
Jean-Pierre Brisset: *Le science de Dieu ou La création de l’homme*. Párizs, Chamuel, 1900. Brisset könyvének szexről szóló részlete bekerült a Breton által szerkesztett *Fekete humor* antológiájába is. V.ö.: Berecz 2012, 63–64. o.

Balra fent: Hantai Simon: *Festmény*, 1949, olaj, papír, 420 × 560 mm, Archives Simon Hantai, Párizs, fotó: © Áment Gellért, © Archives Simon Hantai / HUNGART © 2023
Alatta: Paul Klee: *Mese a két halról*, 1937, pasztell, pamutszövet kartonon, 22 × 57 cm, Albertina, Bécs, Dauerleihgabe Sammlung Forberg, © Fotoatelier Peter Schalchli, Zürich / HUNGART © 2023

12
A képről régebbi számunkban olvashatnak:
T. T.: Sötét fény. Hantai Simon misztikus képpárja. In: *Artmagazin*, 2013/7., 12–13. o. – a szerk.

13
Fontos momentum e tekintetben Hantai személyes megnyilatkozása, illetve kérése, hogy a Szépművészeti Múzeum cserélje el vele a mostani kiállításon is bemutatott reprezentatív, 1964-es Michaux-képét. Lásd: Geskó 2022, 21–23. o.

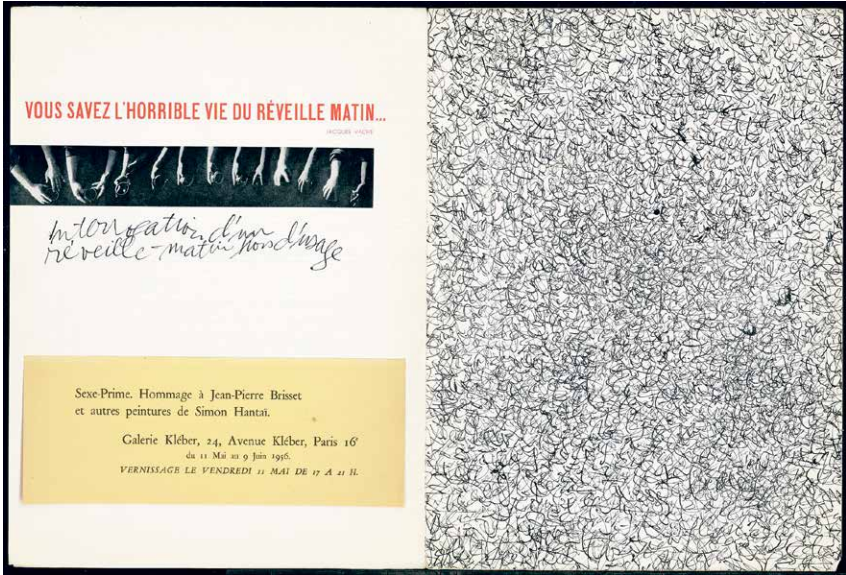
14
Geskó 2022, 25–27. o.

15
Walter Benjamin: A történelem fogalmáról. In: *Angelus Novus*. Szerk. Radnóti Sándor. Budapest, Helikon, 1980, 959–974. o.

16
Hubert Damisch: Dubuffet, ou la lecture du monde. In: *Art de France* 2, 1962, 337–346. o.; damisch.hypotheses.org/files/2019/10/Dubuffet-ou-la-lecture-du-monde-.pdf
17
V.ö.: Georges Didi-Huberman: *Csillagrepedés. Beszélgetés Hantaival*. Budapest, Műcsarnok, 2013, 21. o.



Balra: Henri Michaux: *Ütközetek*, 1964, tus, papír, 600 × 1000 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapest / HUNGART © 2023, jobbra: Hantai Simon: *Meun*, 1967, olaj, vászon, 50,5 × 37,5 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest, © Szépművészeti Múzeum 2023, © Archives Simon Hantai / HUNGART © 2023



A *Sexe-prime. Hommage à Jean-Pierre Brisset et autres peintures de Simon Hantai* kiállítás meghívójának eleje, tervezte: Hantai Simon

adja a szexnek, amikor a francia *sex* szó hangzásában a „mondd, mi ez” ([tu] sais que c’est) kérdést ismeri fel, és ekként egymás testének megismerését a világ megismerésével kapcsolja össze. Hantai pedig Brisset hangnemében a gesztuális absztrakció teóriáját dekonstruálja Nietzsche, Duchamp, Breton, Bataille, Mathieu és más kevésbé ismert szerzők szövegeit kollázsolvá és konfrontálva. A festői gesztus és a gesztusfestészet akkoriban egyértelműen Pollock energetikájára utalt, de Geskó a kiállításon és tanulmányában arra is rámutat, hogy az absztrakt expresszionizmus és azon belül Robert Motherwell és Kenneth Noland



milyen sokat köszönhet Klee szabad asszociációs, nem reprodukív, nem tudatos (*unterbewusste*) vonalvezetésének, intuitív „automatizmusának”, ami aztán Georges Mathieu-vel közös tevékenysége idején teljeseedik ki Hantainál. A kalligrafikus képek és az *Écriture rose* (*Rózsaszín írás*, 1958)¹² kapcsán azonban a Szépművészeti Múzeum művészettörténész-muzeológusa nem Pollock és Mathieu, hanem Henri Michaux hatását emeli ki, aki ráadásul az organikus absztrakció és a bioromantikus gondolkodás felé is erőteljes és sajátos kapcsot jelenthet a test biológiai dimenzióiban elmerülő szövegeivel.¹³ Hantainál a sajátosan rétegzett, sokszor lekapart és átfestett kalligrafikus struktúrák ekként nemcsak a gesztusok és az érzelmek mélyrétegeit hivatottak feltárni, hanem a test biológiai szövetét is. Michaux biológiai tájaitól vezet át Geskó Klee vizuális nyelvéhez, és tanulmányában képi analógiával mutatja fel azt a különös rokonságot, ami Klee absztrakt kertjeihez (*Fiatal kert*, 1927) teszi hasonlatossá Hantai kalligrafikus-filozofikus teológiai kertjét.¹⁴ Az *Écriture rose* ugyanis liturgikus kalligráfiákból és filozófiai szövegrészletekből alkot szemet gyönyörködtetően részletgazdag, anyagi dimenziókat idéző intellektuális televényt. A kalligrafikus-filozofikus kert televénye felől visszatekintve Hantai biomorfikus absztrakt festészete – amit a kiállításon gyönyörűen reprezentál a Szépművészeti Múzeum *Absztrakt kompozíciója* – is a formálás és az organikuság biológiai kertjének tűnik, ahol a mikrovilág és az elemi formák paleontológiai dimenziói is megnyílnak, amire Geskó remekül ráerősít egy amőbaszerű Arp-kompozícióval és egy kevésbé ismert, de egyértelműen Arppal párbeszédet folytató 1932-es Klee-festménnyel (*Befolyás*, Albertina), amely a természet ősi, primordiális, jelszerű formáit kívánja felmutatni. Megjelenik a kiállításon egy egészen különleges Klee-allúzió is, ami csak a katalógus tanulmányában bomlik ki teljes egészében, amikor a művészettörténész-kurátor Hantai gyermeki ördögfiguráját merészen Klee és Walter Benjamin angyalához (*Angelus Novus*, 1920) köti,¹⁵ miközben a festményen a Dubuffet-féle „primitív” art brut hatása dominál, ami persze organikusan összeköthető Klee „gyermeki” angyalaival is. Ráadásul maga Dubuffet is felbukkan a kiállításon, de nem jól ismert figuráival, hanem füstös, kormos absztrakcióival, amelyek anyagiságukkal és rétegzettségükkel idézik meg azt a művészetet, amely programszerűen az anyag és a valóság fölött filozofáló festészet kívánt lenni.¹⁶ Dubuffet anyagisága, az 1950-es *Corps de dame*-ok (*Női testek*) valódi – fossziliákat idéző – tetsisége a Max Ernst-féle anyagi varázslat (frottázs, grattázs, dekalkománia) élménye mellett a másik fontos tanulság lehetett Hantai számára, amikor a természet hagyományos képével és leképezésével kívánt szakítani. Georges Didi-Huberman is arra a Hantai-gondolatra építi igen komplex, az inkarnáció problematikája körül forgó Hantai-elemzését, hogy Hantainál a vászon nem vetítőfelület, hanem matéria, amelyből ki kell bomlania, ki kell fejlődnie a képnek.¹⁷ Tulajdonképpen már a „szürrealista” Hantai biomorfikus strukturalizmusa, festői



Hantai Simon: *Festmény*, 1950 körül, olaj, papír, 43,5× 27 cm, Archives Simon Hantai, Párizs, fotó: © Szépművészeti Múzeum, Szabadi Flóra, © Archives Simon Hantai / HUNGART © 2023



Paul Klee: *Fiatal kert* (*Ritmusok*), 1927, olaj, karcolt rajz, vászon, 64,4 × 50,1 cm



Paul Klee: *Angelus Novus*, 1920, olajtranszfer és akvarell papíron, 318 × 242 mm, Israel Museum, Jeruzsálem, forrás: Wikimedia Commons

18
V.ö.: Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. Budapest, L'Harmattan, 2006.
A látható és a láthatatlan szövege jórészt az ötvenes évek végén öltött formát, abban az időben, amikor a Geskó által hivatkozott természet-filozófiai kurzusait is tartotta a Sorbonne-on.

19
Hantai Michaux 1962-es *Vents et poussières* című kötetéből idéz egy 1966-os interjújában. Lásd Geneviève Bonnefói: *Entretiens et témoignages sur l'œuvre peint d'Henri Michaux – Simon Hantai*. Párizs, Les Cahiers de l'Herne, 1966, 381. o. V.ö.: Berecz Ágnes: *Hantai II. 1960–2001*. Budapest, Maklár Fine Arts, 2013, 62. o.

20
Maurice Merleau-Ponty: *A szem és a szellem*, esztetika.elte.hu/baranyistvan/files/2012/02/Merleau-Ponty_A_szem_%C3%A9s_a_szellem.pdf

21
V.ö.: Cezanne-tól Malevicsig. *Árkádiától az absztrakcióig*. Szerk. Geskó Judit. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2021; illetve Kállai Ernő: *Cézanne és a XX. század konstruktív művészete*. Budapest, Anonymus, 1948

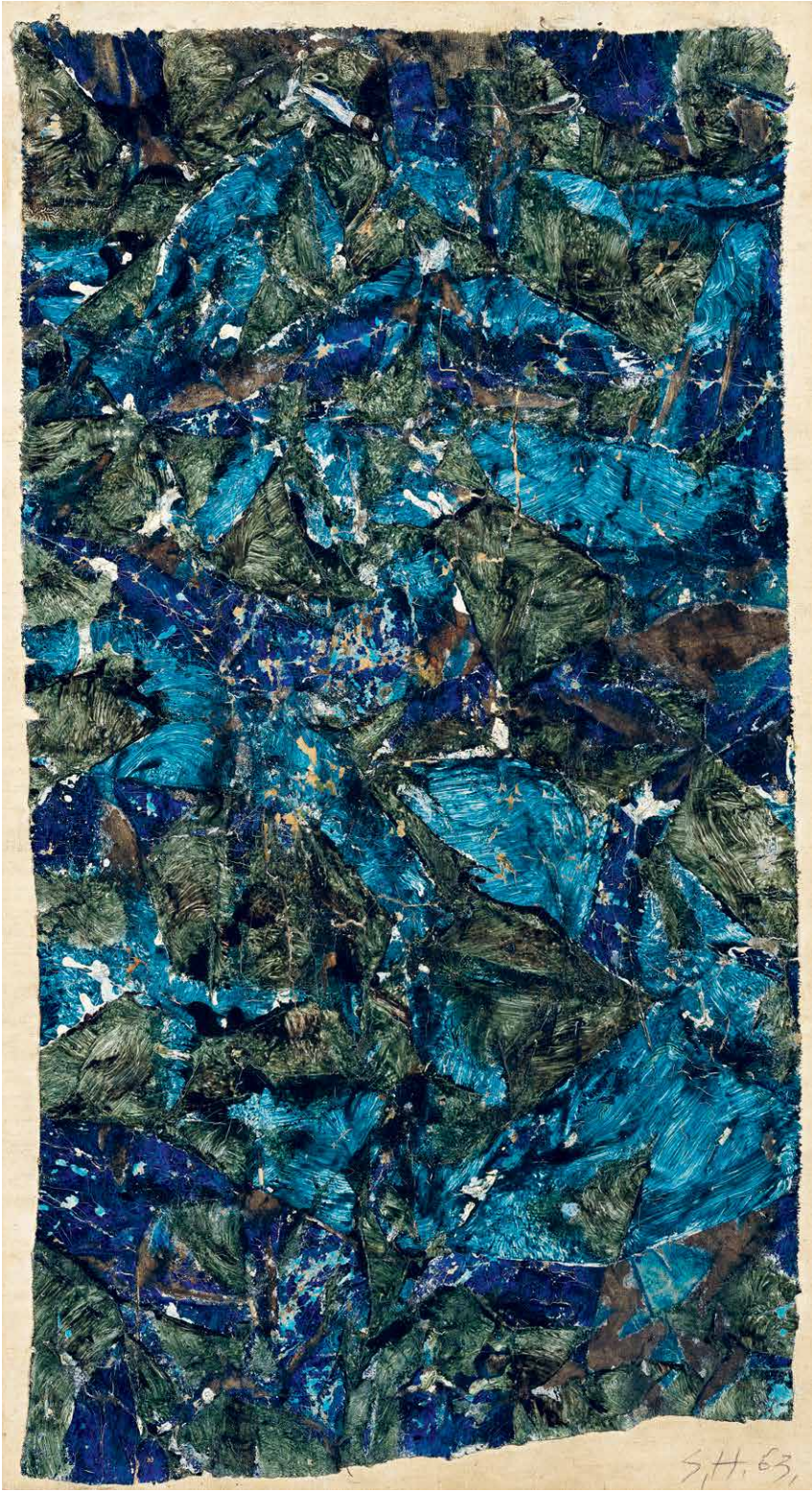
22
V.ö.: Paul Klee: *Das bildnerische Denken*. Bázeli, Schwabe, 1956; Paul Klee: *Pedagógiai vázlat-könyv*. [1924] Budapest, Corvina, 1980



Hantai Simon: *Panse*, 1964, olaj, vászon, 48,5 × 37 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest, © Archives Simon Hantai / HUNGART © 2023

rétegtana is az anyag velejét, a valóság húsát¹⁸ kívánta feltárni a festészet szövetének, húsának elemzésén keresztül. Ennek a folyamatnak a leggyönyörűbb darabjai talán a *Máriás-képek* és az azokból kifejlődő gondolkodó *Bendők*, melyek kapcsán Hantai konkrétan is kiemeli Michaux biológiai látásmódjának hatását, ami talán azt is indokolja, hogy miért vonzódott annyira Michaux hatvanas évekbeli, mikrobiológiai asszociációkat keltő kalligráfiáihoz, melyek kapcsán a sejtes szövetek és a kozmikus hurkák rétegeire is utalt.¹⁹ A világ pszichológiai-biológiai szövetének megértésével foglalkozó Maurice Merleau-Ponty az 1960-as *A szem és a szellem* című tanulmányában éppen a valóság „láthatatlan” húsának feltárása kapcsán reflektált Klee-re és a festői gondolkodás láttató erejére.²⁰ Merleau-Ponty szövegének másik hőse a festészetben és a festészettel gondolkodó Paul Cezanne volt, aki Geskó Judit munkásságában is kitüntetett alkotó, és bizonyíthatóan Hantai számára is igen

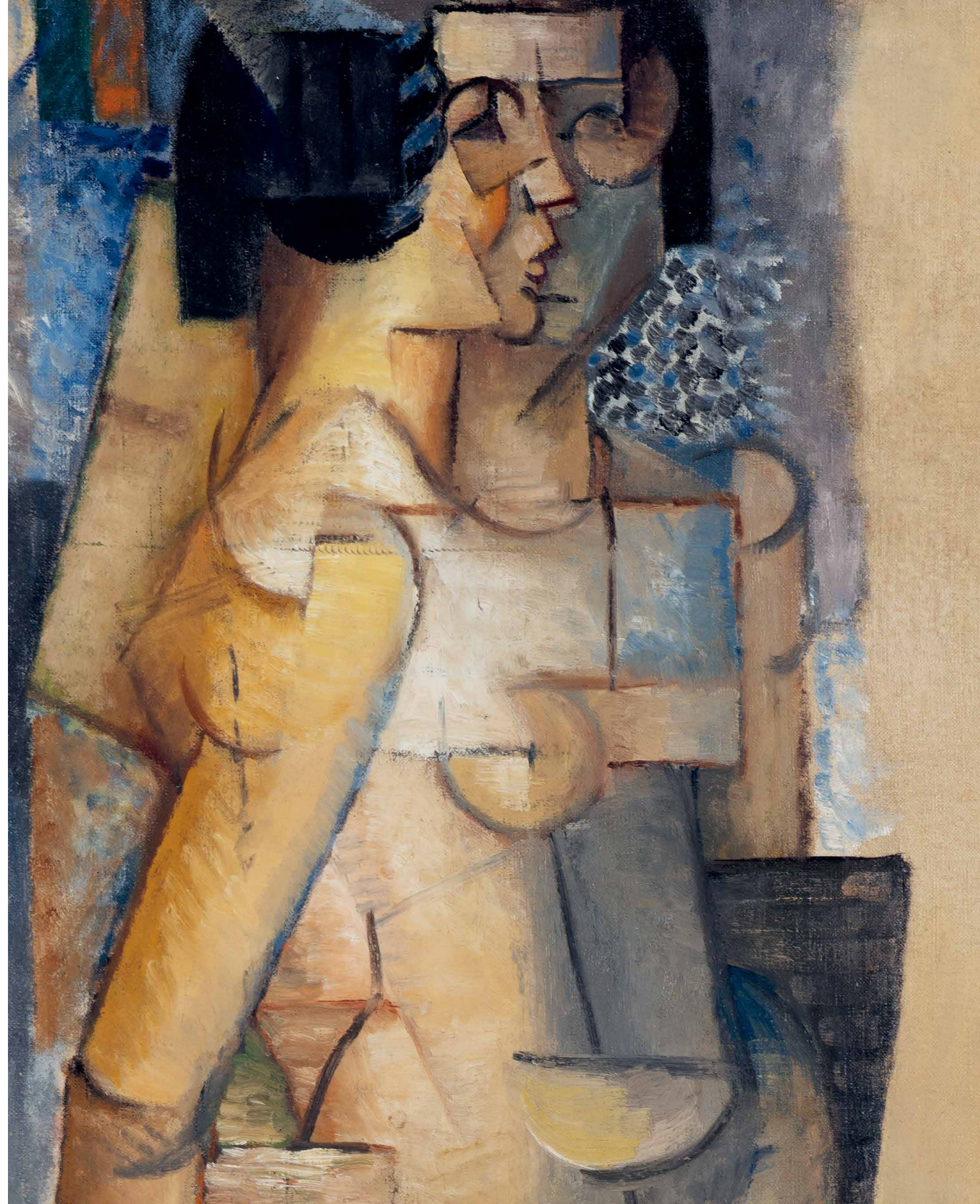
fontos volt, amit gyönyörűen szemléltet egyrészt az 1949-es *Fürdőzők*, ami nyilvánvalóan kapcsolódik Cezanne híres kompozícióihoz, másrészt pedig Hantai meun-i műtermének Geskó által közölt fotója, amelyről Cezanne egyik magas homlokú önarcképe néz vissza ránk. Hantai és Geskó előtt már Kállai Ernő is Cezanne-tól eredeztette az absztrakciót, azaz a valóság illúziójának absztrahálását és festői eszközökkel történő újrateremtését.²¹ Innen nézve Klee mintha Cezanne programját szisztematizálta volna a festészeti gondolkodást összegző és formalizáló művészi traktátusaiban.²² Hantai pedig mintha ezt a fajta gondolkodást merítette volna bele az anyagba, hogy valódi testi dimenziókat kapjon. A festett valóság és a festészet valóságának rétegeit tárja fel a hajtogatások előtt már a frottázs, a grattázs és a dekalkománia szürrealizmusa is, amelyből kapunk egy szép papíralapú válogatást a kiállításon is, ahol Hantai dörzsöli, kaparja, roncsolja, rétegezi a motívumokat és a festéket, és megmutatja azt, ahogy a látvány mögött és a kép alatt mindig ott van az élő és lüktető anyag. Ezt a korai festői feltárást és a természet rejtett arca által inspirált analízist mélyíti el később a vászon, illetve a kép rétegzett gyűrése és hajtogatása, amikor Szűz Mária redőinek (*Mariale*) és a belsőségek fodrainak (*Panse*) idején az anyag maga is gondolkodni kezd, hiszen Hantai tudatosan játszik rá a magasztos gondolkodás (pense) és az alantas szervesség (panse) francia egybehangzására. Így – ilyen komplex festészeti, esztétikai és ismeretelméleti rétegeken keresztül – jutnak el oda Hantai gondolkodó képei – Cezanne és Klee nyomdokain –, hogy sikeresen tárják fel nemcsak a Kozmosz materialitását, de az abban elmerülő festészet sziporkázó anyagságát is.



Hantai Simon: *Mariale*, 1963, olaj, vászon, 44 × 24,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, © Archives Simon Hantai / HUNGART © 2023

Elveszett kubista művek felbukkanása I.

Barki Gergely



Egy kis francia csoda

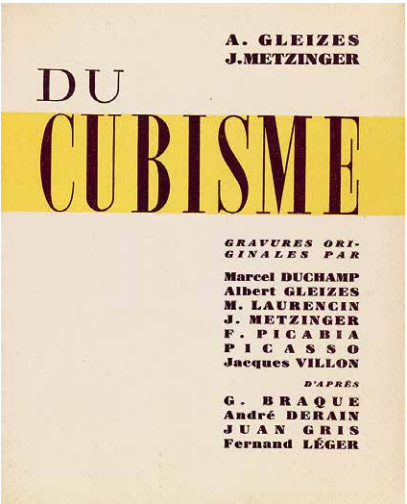
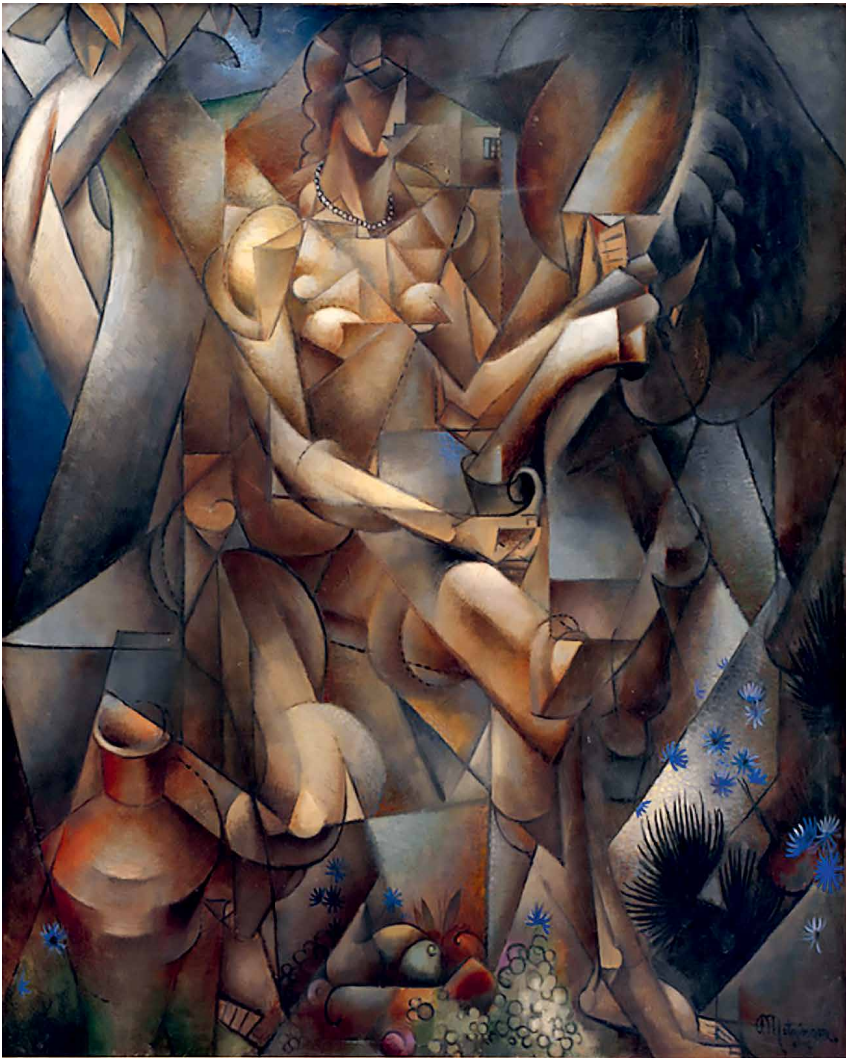
Tavaly májusban decens úriember látogatta meg a párizsi Magyar Kulturális Intézetben (azóta Liszt Ferenc Intézet) rendezett, magyar kubisták-ról szóló kiállítást, melynek kurátora ezen sorok írója volt. Hamisítatlan párizsi elegancia, a franciákra oly jellemző, magabiztos megjelenés, öltönyének gomblyukában rikít a francia érdemrend kis gubaccsá sodort vörös szalagja. Csupán néhány utcasaroknyira lakik, Párizsnak ebben az igen jól szituált negyedében a Luxembourg-kert környékén, s mivel maga is gyűjtő, sőt kubista képek is szerepelnek jelentéktelennek nem mondható kollekciójában, természetesen felfigyelt a hosszú-ra sikeredett, enigmatikusnak szánt és magnetikusnak bizonyuló címre: *WANTED / Lost & Found – À la recherche du cubisme hongrois perdu* (Az elveszett magyar kubizmus nyomában).¹ Feszült figyelemmel olvasta a fekete-fehér archív fotók formájában



Jean Laporte feleségével párizsi otthonukban a megtalált Metzinger-festménnyel, a szerző felvétele

kiállított magyar kubista művek eltűnésének szomorú történetét. Amikor a földszinti terem utolsó falához érkezett, földbe gyökerezett a lába, és illedelmes visszafogottsággal, de mégis hallhatóan felszisszent: „De hisz’ ez a festmény az enyém!”, és egy elveszettnek hitt Jean Metzinger-festmény több, mint százéves fotóreprodukciójára mutatott. (Nagy kár, hogy ennél a jelenetnél már nem lehettem jelen, ugyanis pontosan az ilyen pillanatokért rendezek kiállításokat.) Ezen a tárlaton nemcsak a magyar veszteségek vaskos listáját mutattam be, de egy válogatást is a francia kubisták (jóval szerényebb számú) elveszett műveiből, afféle gesztusként, hogy ezáltal a helyi, párizsi közönséget érdekeltté, érzékennyé tegyem a téma iránt. Abban szinte biztos voltam, hogy a párizsi *WANTED* kiállítás eredményes és hatásos lesz, hogy felbukkan majd néhány elveszett és keresett, vagy korábban egyáltalán nem ismert magyar mű. Arra viszont még csekélyebb összeget sem mertem volna feltenni, hogy az első megkerült kép épp egy vérbő francia kubista alkotás lesz. A váratlan, mégis igen kellemes fordulat után természetesen felvettem a kapcsolatot a gyűjtővel, Monsieur Jean Laporte-tal, akivel néhány héttel később már személyesen is találkozhattam az intézettől tényleg kőhajításnyira található lakásán. Mivel legközvetlenebb kollégám és barátom, Rockenbauer Zoltán éppen Párizsban tartott előadást a kiállítás kapcsán, együtt mentünk képszemlére. Laporte úr és felesége körbevezetett minket a labirintusszerű lakásban, ahol csodálkozásomra a legtöbb mű Emmanuel Gondouintól származott. Attól a festőtől, akit némi túlzással Kajdi Csaba (aka Cyla)

dédnagybátyja, Adalbert Berger, az az Berger Béla fedezett fel.² Ami ennél is meglepőbb volt, hogy minderről a házigazda is tudott. Mint kiderült, olvasta a Cylánál megtalált Csáky-szoborról írt, szintén az *Artmagazin*-ban megjelent cikkemet, ami a világhálóra franciául is felkerült.³ Nem mellesleg gyűjteményében egy Csáky József-szobor is előkelő helyet foglal el, de a fő attrakció természetesen a korábban elveszettnek hitt Metzinger-tájkép volt. Bár azt is meg kell említeni, hogy nem ez az egyetlen Metzinger-festmény Laporte úr tulajdonában. Az is az igazsághoz tartozik, hogy az alig két tenyérnyi, apró veduta nem a semmiből bukkant most elő: néhány éve, 2016 őszén lelt rá jelenlegi tulajdonosa a híres francia „aukciógyárban”, az Hôtel Drouot-ban. Elmondása szerint az volt a szerencséje, hogy ez a kis kép szinte észrevétlen maradt, ugyanis sem a szokásos provenienciakutatás, sem reprodukciós jegyzék vagy kiállítástörténet nem állt mellette, sőt félre is datálták a művet. Laporte úr azonban nem csupán *collectionneur*, hanem valódi *connaisseur* is, aki művészettörténészeket megszégyenítő ismeretekkel és kvalitásérzékkel rendelkezik. Laporte úr az eladók hanyagságát kihasználva gyorsan lecsapott a műre, és a vásárlást követően, a hiányzó adatokat pótlandó, saját kutatásba kezdett, amelynek eredményeit velem is megosztotta:⁴ Jean Metzinger szóban forgó *Paysage (Tájkép)* című festményét először az 1912-es Salon des Indépendants-on (Függetlenek Szalonján) állították ki *La Femme au Cheval (Nő lovon)* és *Le Port (Kikötő)* című művei társaságában, majd a festő elajándékozta a kis tájképet a szintén kubista Raymond Duchamp-Villon szobrásznak és feleségének, akik Puteaux-ban éltek ekkoriban, Jacques Villon és František Kupka mellett. Metzinger még ebben az évben a kubizmusról írt teoretikus igényű, máig alapvető fontosságú könyvében,



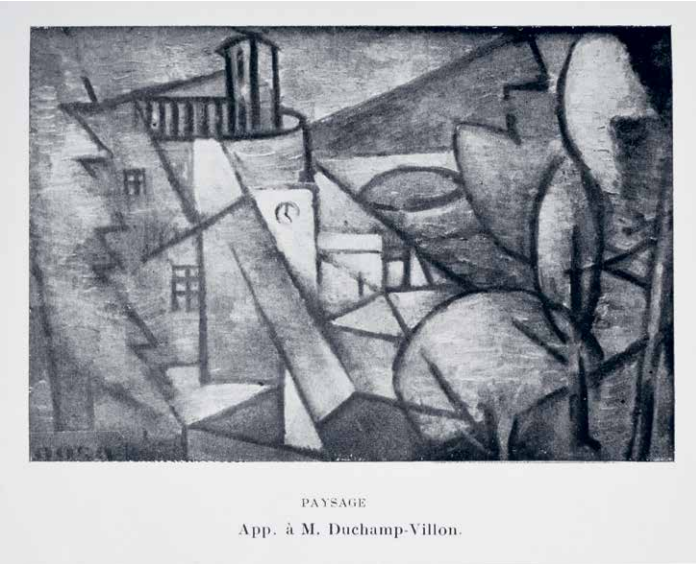
Albert Gleizes és Jean Metzinger *Du Cubisme* (A kubizmusról) című könyvének borítója

Jean Metzinger: *Nő lovával*, 1911–1912, olaj, vászon, 162 × 130 cm, Statens Museum for Kunst, Koppenhága / HUNGART © 2023

a *Du Cubisme* című kötetben reprodukálta a képet „App. M. Duchamp-Villon” (Duchamp-Villon úr tulajdona) felirattal. Jól mutatja, hogy maga is fontos alkotásának tekintette, nem sokkal később már barátaitól kérte kölcsön a festményt, hogy újra kiállítsa, ezúttal a Salon de la Section d'Or-ban. Ennek katalógusában már „Appartient à Mme Duchamp-Villon” (Duchamp-Villon asszony tulajdona) megjelöléssel tüntették fel a művet. Ebből arra lehet következtetni, hogy Yvonne Duchamp-Villon jelezhetette: Metzinger a festményt

nem csak a férjének ajándékozta, aki egyébként néhány évvel később, a háború vége felé, 1918-ban sajnálatosan elhunyt. A felirat jóslata beteljesedett, és a festményt így egyedül Yvonne birtokolta tovább, egészen haláláig. Elhunytakor bátyjára, Jacques Bonra szállt a tulajdonjog, aki maga is festő volt, szintén közeli barátja Raymond Duchamp-Villonnak. Jacques Bon halálakor egy Jean-Henri Guerrier nevű személy örökölte a művet, de a történetnek ezt a fejezetét már inkább rémálomhoz hasonlította Laporte úr. Nagyon valószínű ugyanis, hogy

a festmény ezután hosszú évtizedeken át egy ládában lapult, ezért nem is láthatta senki. Nem szerepelt kiállításokon, és a szakirodalom is lapangó műként tartotta számon jóformán a mai napig, hiszen most is így találjuk meg a világhálón. Jean-Henri Guerrier halála után az összes tulajdonában lévő művet eladásra bocsátották, így került elő újra a rejtőzködő Metzinger-festmény is. Miután Laporte úr jelentkezett, és elküldte a mű színes fotóját, bevallom, egy leheletnyi kétely azért ébredt bennem. Természetesen ekkor láttam



Jean Metzinger *Tájkép* című festményének reprodukciója, valamint annak részlete a *Du Cubisme* (A kubizmusról) című könyvben

életemben először színesben a művet, tehát mindenképpen döbbenetes élmény volt, de azért a kisördög ott bujkált bennem. Ez biztosan ugyanaz a kép? Nem hamis esetleg? Órákon keresztül ültem a számítógép képernyője előtt, hogy összehasonlítsam a felnagyított, szerencsére kitűnő minőségű archív fotót és a frissen érkezett színes fényképet. Ecsethúzásról ecsethúzásra minden pixelpont egyezést mutatott, egyszerűen nem találtam fikarcnyi eltérést sem, minden stimmel. Egyetlen apró részlet zavart, de az nagyon. A mű frontoldala

nem szignált, ellenben az archív reprodukción, a bal szélén, lent valami furcsa, kiolvashatatlan felirat látszik, amiről azt gondoltam kezdetben, hogy szignó vagy a repró levágásából adódóan esetleg szignó-töredék, bár az ismert Metzinger-szignatúrák formájához sehogy sem hasonlított, inkább valami odaragasztott cédulának tűnt. A színes fotográfián ennek nyoma sem volt. Laporte úr azonban hamarosan átküldte egy szövegét, amit Metzinger 1912-es Salon des Indépendants-on való szerepléséről írt. Rendkívül alapos tanulmány! Ebben az áll,

hogy a *Du Cubisme* című könyvben szereplő reprodukció a Salon des Indépendants alkalmával készült és a mű bal alsó sarkában a kiállítás cédulája látható, a katalógusszámnak megfelelő négyjegyű sorszámmal. A felnagyított fotón a számoknak csupán a felső fele látszik, de Laporte úr, miután összehasonlította a katalógusban szereplő három Metzinger-mű sorszámaival, megfejtette, hogy az általa megvásárolt tájkép vagy 2258-as, vagy pedig 2259-es sorszámon szerepelt. Különösebb jelentősége nincs, hogy melyik lehetett a valós szám,

A művészek rendszerint azon képeik hátoldalára festettek vagy írtak nagy méretű szignatúrákat, amelyeket kiállításra, elsősorban valamely Salonra szántak.



Jean Metzinger *Tájkép* című festményének hátoldala



Jean Metzinger: *Tájkép (Falu látképe)*, 1911 körül, olaj, karton, 26,8 × 37,5 cm, Jean Laporte, Párizs / HUNGART © 2023

ugyanis Metzinger mindhárom festményét nemes egyszerűséggel *Peinture*, azaz *Festmény* címen állította ki. Laporte úr éles szeme és precizitása lenyűgözött – így már minden kételyem elszállt. Néhány héttel később tehát saját kezemből tarthattam az eredeti művet, amely a kubizmus egyetemes története szempontjából sem mellékes alkotás. A festményt a falról levéve kiderült, hogy hátoldalán hatalmas, majdnem az egész hátlapot betakaró, minden kétséget kizáróan autentikus, lendületesen odavetett Metzinger-szignó terpeszkedik. A művészek rendszerint azon képeik hátoldalára festettek vagy írtak hasonlóan nagy méretű szignatúrákat, amelyeket

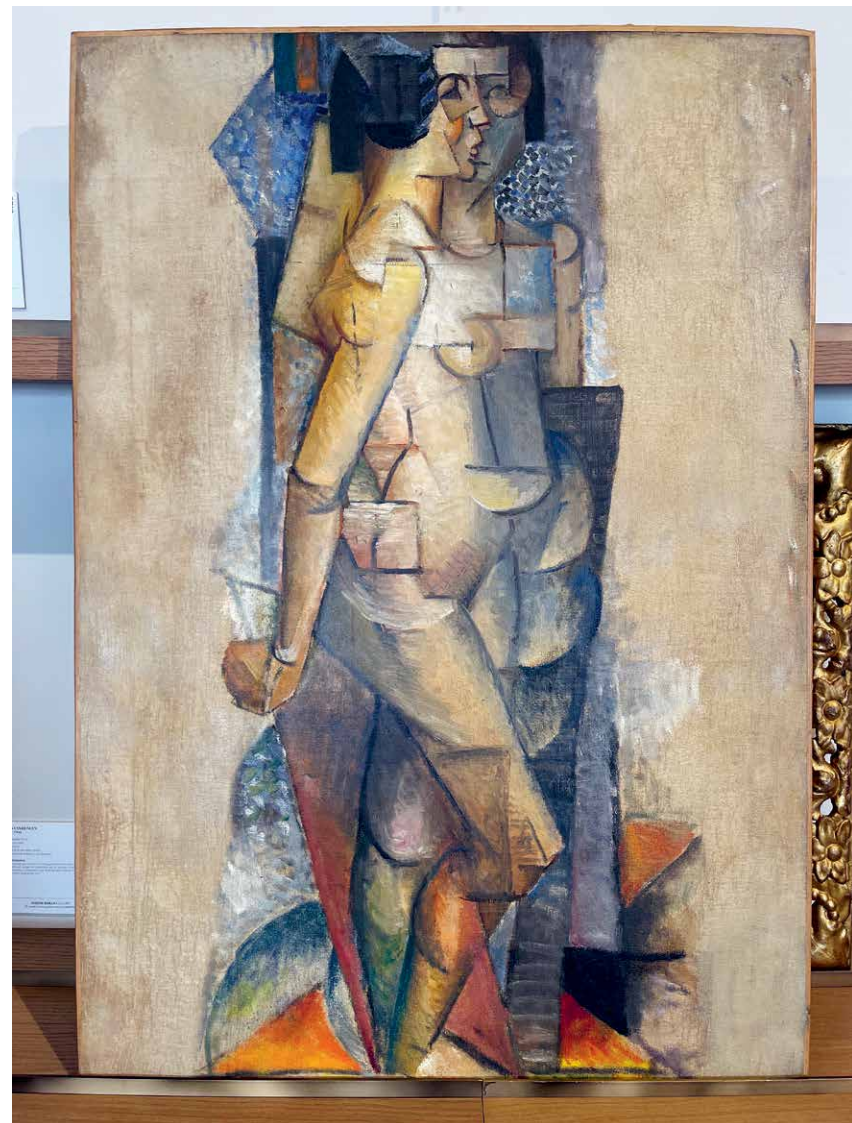
kiállításra, elsősorban valamely Salonra szántak. A hatalmas termekben akasztás előtt a műveket a fal felé fordítva helyezték ún. *pavékba*, csoportokba, hogy az egy művészhez tartozó képeket „gruppírozva” lehessen felhelyezni. Találkozásunk Laporte úrral más eredménnyel is járt. Összeismertetett Alexander Mittelmannel, aki éppen a festő teljes életműkatalógusát is tartalmazó új Jean Metzinger-monográfián dolgozik. Vele azóta is tartó, rendkívül intenzív munkakapcsolat alakult ki, hiszen Metzinger a magyar kubisták nagy részének tanára is volt az Académie La Palette-ben,⁵ tehát akad közös kutatási témánk, megbecsílnivalónk bőven.

Az ismeretlenség homályából előkerült az első kubista Kóródy-olajkép (?)

Néhány héttel a Metzinger-kép előkerülését követően újabb meglepetés híre érkezett, amire titkon már nagyon vártam. Az egyik legelőkelőbb párizsi galéria tulajdonosa, Bailly úr levelében arról tájékoztatott, hogy hosszú évek óta a birtokában van egy kubista stílusban festett női akt, melyen Marie Vassilieff neve olvasható, de egyáltalán nincs meggyőződve róla, hogy az aláírás eredeti. Az orosz származású, Párizsban iskolát is alapító festő- és szobrászművész expertje szintén elutasította a művet, s magam is egyetértek döntésével, hiszen

az akt stílusában nem mutat közeli rokonságot Vassilieff ismert műveinek felfogásával, komponálási módjával és egyéb festői fogásaival. A galériás tulajdonos azonban a festmény kvalitása alapján – a negatív szakvélemény ellenére is – az első világháborút megelőző kubista mozgalom termékének tartotta a művet, várva, hogy egyszer fény derüljön a szerző kilétére, mígnem ő is megtekintette a magyar kubistákról rendezett kiállításomat Párizsban. Az ott bemutatott, zömében az elmúlt években megtalált

eredeti műveket és a lappangó képek-ről készült fotókat szemlélve feltűnt számára valamiféle kétségtelen stílus hasonlóság. Az ő megítélésében Miklós Gusztáv kandidátusa tűnt a legvalószínűbbnek, ezért kikérte a véleményemet. A festmény fotóját alaposan szemügyre véve kizártam Miklós szerzőségét, hiszen a szóban forgó kép stílusa alapján nem illeszthető a festő-szobrász ismert műveinek sorába, de azonnal beugrott egy másik, jóval kevésbé számon tartott magyar kubista, Kóródy Elemér neve.

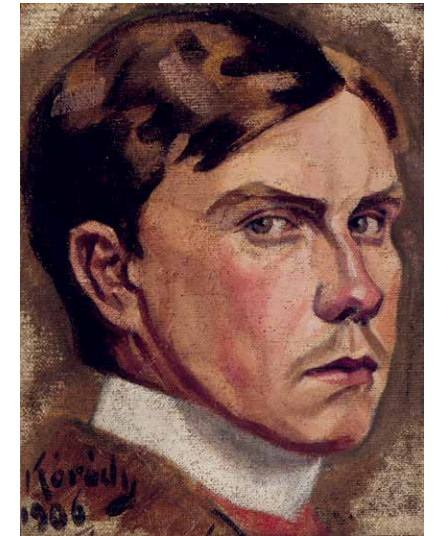


Kóródy Elemér (?): Álló női akt (Kubista akttanulmány), 1914 előtt, olaj, vászon, 92,5 × 63,5 cm, Charles Bailly, Párizs, a szerző felvétele

Kóródy az egyik legtitokzatosabb azon kubisták közül, akiket évtizedes kutatásaink során célkeresztbe állítottunk. Rendkívül kevés adat áll rendelkezésünkre rövid életpályájával kapcsolatban, de ismereteink exponenciálisan bővültek az elmúlt évtizedek kutatásai során. Magam még a 2000-es évek elején, a Magyar Vadakkiállítás⁶ kapcsán kezdtem vele foglalkozni, majd mivel munkássága az egyik legfehérebb foltnak bizonyult, akkori tanítványomnak, Tóth Károlynak kvázi feladatként osztottam ki egyfajta háttérkutatót az egyetemen, aminek meg is lett az eredménye, hiszen ebben a témában írta szakdolgozatát, és tanulmánya is megjelent Kóródy Elemérről, valamint feleségéről, Ferentzy Márta festőművészről.⁷ A Gertrude Steinékkal kapcsolatos, majd ezt követően a magyar kubistákra irányuló kutatásaim során számos alkalommal újra és újra terítékre került Kóródy, akinek kubista működésére először azok a vázlatrajzok hívták fel a figyelmet, amelyek a New York-i Metropolitan Museum of Arts gyűjteményébe kerültek a magyar származású Martin Birnbaum ajánlókaként. De erről már hosszabban írtam több korábbi tanulmányomban, többek között az *Artmagazin* hasábjain is.⁸ Sokáig csupán ezek a rajzok álltak rendelkezésünkre, olajképet nem ismertünk Kóródytól. Azonban előkerült egy korai, 1909-es évszámot viselő, meglehetősen naturalista felfogású tájképe, valamint egy 1906-os önarcképe és egy 1907-es portréja.⁹ Utóbbiak felbukkanása hozzásegített ahhoz is, hogy végre azonosítani tudjam azt a bajuszos fiatalembert, aki egy többször reprodukált fényképfelvételen látható némi takarásban, amelyen az Académie La Palette magyar növendékei feszítenek talpig szmokingban, feltehetően az iskola éves kiállításának megnyitóján. Korábban, egy kivételével, beazonosítottuk az összes alakot: Csáky Józsefet, Szobotka Imrét, Farkas Istvánt és



Az Académie La Palette magyar növendékei 1913 körül (balról a második Kóródy Elemér), archív fotó, részlet, magántulajdon



Kóródy Elemér: Önarckép, 1906, olaj, vászon katonra kasírozva, 25 × 19 cm, magántulajdon, fotó: Füzi István / HUNGART © 2023

Miklós Gusztávot – most már Kóródyt is a magyar kubista diaszpóra iskolai törzscsapatában tudhatjuk. Ő és felesége, Ferentzy Márta ugyancsak a híres kubista oktatási centrum növendéke volt. Erről maga Kóródy is beszámolt egy rövid önéletrajzi feljegyzésében, de más forrásokból is biztosan tudható, hogy a La Palette-ben szívta magába az új stílus tanait Henri Le Fauconnier és Jean Metzinger irányítása alatt. Stílusa egyértelműen az Académie La Palette-hez köthető, ezen belül is leginkább Jean Metzinger felfogásához és megoldásaihoz áll közel, de mégis megkülönböztethető, kifejezetten egyedi karakterjegyekkel. Bár a Metropolitan Museum of Art-ban őrzött rajzokon kívül máig nem lett meg egyetlen más kubista alkotása sem, ezek elegendő muníciót biztosítanak ahhoz, hogy a most előkerült olajfestménnyel kapcsolatban az attribúciót az ő irányába tereljük. Szakmai körökben sajnos gyakran hallani azt a fellelőzést, fals frázist, mely szerint a kubisták ugyanazokat a sémákat használták és kvázi ugyanúgy festettek. Természetesen ahogy az impresszionisták, posztimpresszionisták,

a futuristák és más izmusok képviselői sem festettek *egyformán*, az egyes individuumok között a szakavatott, gyakorlott szem ez esetben is könnyen tesz különbséget. Bármennyire hasonló stílusban rajzoltak, festettek a kubisták – akik már az első világháborút

megelőzően is több tucatnyian próbálkoztak az új stílussal Párizsban –, sajátos, egyedi megoldásaik alapján a magyarok vagy akár a Metzinger-növendékek is jól elkülöníthetők. Alaposabban vizsgálva műveiket, az egyénenként változó manírokat, festői



Balra: Marie Vassilieff: Ülő nő, 1910, olaj, vászon, magántulajdon / HUNGART © 2023



Jobbra: Miklós Gusztáv: Kubista akt III. (Tanulmány az Akt a tengerparton [?] című festményhez), 1912–1914 körül, akvarell, papír, elveszett / HUNGART © 2023



Károly Elemér: *Álló női akt (Álló figura)*, 1913 körül, grafit papíron, 308 × 244 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York



Károly Elemér: *Álló női háttakt (Álló figura)*, 1913 körül, tus papíron, 286 × 203 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York



Károly Elemér: *Álló női akt (Álló figura)*, 1913 körül, tus papíron, 314 × 200 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York

fogások révén egyre jobban szétszálazható ez az avatatlanok számára valóban homogénnek tűnő szövet. Mind a hat ismert kubista Károly-grafika rejt olyan, szinte ujlenyomatszerű, sokszor nem is nüansznyí, hanem kifejezetten markáns eltérést más kubista alkotók szintén egyedi megoldásaitól, amilyeneket a most előkerült olajképen is felfedezhetünk, és ezek alapján valóban Károlyra szűkíthető a szerzők köre. Vegyük sorra a legjellemzőbb egyedi vonásokat!

Feltűnő például, hogy Károly álló női aktján (*Standing Figure*, ltsz.: 59.63.17) félhengerré absztrahálja a hasat, annak gömbölyűségét érzékeltetve, és hasonlót tapasztalhatunk a most előkerült olajképen is. A mell függőleges-vízszintes vonalas szerkezeti osztása szintén egyező, de utóbbi megoldás más Metzinger-növendékek művein is fellelhető, hiszen ez kifejezetten a mestertől ellesett fogás.

Az álló női háttakt rajzon (*Standing Figure*, ltsz.: 59.63.20) a test gömbölyű térfogatosságának érzékeltetésére egyedi módot választott Károly: mintha hasonló vastagságú, de kissé

eltérő átmérőjű, centrikusan egymás fölé helyezett körszeleteket látnánk a test jobb oldalán, csípő- és fenéktájékon, és ennek egy kissé lapítottabb, ha úgy tetszik, felülnézetibb verziója köszön vissza az olajfestményen. Más festőnél ehhez hasonlóval nem találkoztam még.

A szintén álló női aktot, de oldalnézetből ábrázoló rajzon (*Standing Figure*, ltsz.: 59.63.21) a mell már az első rajznál is említett, háromdimenziósságot érzékeltető szerkezeti megoldásával találkozunk, ám itt egyéb egyedi motívumok is megfigyelhetők. A modell oldalkontyát vagy lecsüngő hajfürtjét egy függőleges vonalakkal telített téglalap motívumára egyszerűsítette a művész – ehhez hasonló megoldással találkozunk a most előkerült olajfestményen is. A grafikán az aktmodell mögötti teret lezáró, végletekig absztrahált, szabálytalan formájú, egymás elé helyezett geometriai elemek láthatók, és igen hasonló motívumokkal találkozunk a festményen is. Kevesebb elem felhasználásával, de hasonló megoldás látható az elsőként említett vázlatrajzon is.

Az ülő női akton (*Seated Figure*, ltsz.: 59.63.22) szintén a már említett hengeres hasmegoldás látható, valamint a kézfej megformálásának módja, illetve a vállak vonalvezetése is rendkívüli egyezést mutat az olajképpel, ugyanakkor a térdek hasábos kialakítása is nagyon közeli analógiának tekinthető. A két arcképrajz közül az 59.63.19-es leltári számú, *Cubist Study of a Head (Kubista fejtanulmány)* című lap mutatja a legkevesebb hasonlóságot festményünkkel, bár itt is felfedezhető egy kifejezetten egyedi megoldás. Az áll kerekességét szintén egy félhengeres elemmel érzékelteti a művész, s ennek oldalnézeti megfelelője, a félhenger keresztmetszetét mutató, fordított C alakú vonal érzékelteti az áll gömbölyű csúcsát a festményen. Nem mellesleg a szemek formai megoldása szintén egyező a rajzon és a festményen. A legkonkrétabb stiláris, sőt kifejezetten az egyénre, esetünkben kizárólag Károlyra jellemző megoldás és a festménnyel való unikális egyezés fedezhető fel a másik női fejr rajzon (*Cubist Study of a Head*, ltsz.: 59.63.18). A homlok szabályos téglalapformába



Károly Elemér (?): *Álló női akt (Kubista akttanulmány)*, részlet



Károly Elemér: *Ülő női akt (Ülő figura)*, 1913 körül, tus papíron, 254 × 200 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York

szorított leegyszerűsítése oválisan kanyarított motívummal párosul a rajzon és kissé eltérő módon – ott a szemkörnyéket hangsúlyozva – a festményen is. Az összes ismert Károly-grafika közül ez a nagyon is egyedi és sajátos megoldásegyleg mutatja a leginkább szembeötlő azonosságot a festményen, de mindezt fokozza a jobb arcél, az állvonal és állcsúcs hármas tagolásának megoldása is, amely mindkét esetben, tehát a grafikán és a festményen egyaránt a szabályos nyolcszög jobb alsó negyedcikkelyének felel meg. Ha a grafikának és a festménynek ezen részleteit egymásra helyeznénk, szinte fednék egymást. Ezen felül még a hajkoronák formája is szinte egyező. Egymás mellé helyezve a rajzot, valamint a festmény fejrészletét nehéz nem észrevenni a kiáltó, nem csupán stiláris, de ismétlem, kifejezetten egyéni, kézjegyszerű azonosságot.

Az egyetlen eltérő vonás a festményen az ismert Károly-grafikákhoz képest a különböző – a frontális és oldalnézetek szimultán megjelenítése. Ez viszont a Metzinger-doktrína sajátja, más La Palette-es növendék esetében is találkozunk hasonlóval, például a már emlegetett Miklós Gusztávnál, de nála mindez teljesen eltérő festői praktikákkal jelenik meg. Ő sem használta a fent említett megoldást minden kubista művén, sőt nála is ritkább ez a megjelenítési forma, de ismerjük olyan – sajnos lappangó – olajfestményeit, amelyeknél az előkészítő vázlatok is ezt a tudatos építkezést mutatják. Egyáltalán nem zárható ki, hogy Károly szintén kísérletezett ezzel a Metzinger-féle szimultán megjelenítéssel a vázlatrajzain is, hiszen ebből a kevés ránk maradt grafikai műből nem vonhatunk le a teljes kubista életművére vonatkozó következtetéseket.

Bízunk abban, hogy még további grafikai – és festményei(!) – kerülnek elő kutatásaink során, amelyek segítségével talán ezekre a ma még nyitott kérdésekre is választ kaphatunk. Összességében azonban mégis úgy vélem, hogy ez a kevés számú grafikai lap is kellően alátámasztja a feltételezést, hogy a most megismert olajkép szerzője szintén a magyar Károly Elemér lehet.

A festmény jobb alsó sarkában feltűnően éktelenkedik egy, a környezetétől elütő textúrájú és árnyalatú folt, amely utólagos javításra utalhat, vagy sokkal inkább talán egy korábban ott lévő szignó eltüntetésének nyomait próbálja eltakarni. Érdemes megjegyezni, hogy Károly összes ismert grafikáját jobbra lent szignálta. Szakmai berkekben már a magyar Vadak kutatása során is felmerült annak lehetősége, hogy a hihetetlen nagy

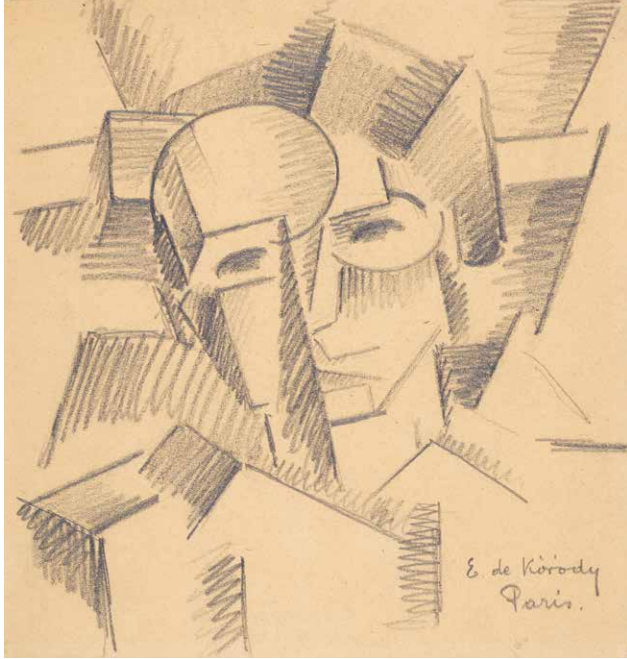


Kóródy Elemér (?): Álló női akt (Kubista akttanulmány), részlet

számban elveszett magyar képanyag egy része szignólevakarások, -átírások révén szivároghatott be a francia és a nemzetközi műkereskedelembé. Esetünkben is könnyen elképzelhető, hogy a francia műtárgypiacon semmitmondó Kóródy név – már ha egyáltalán ki tudták olvasni – helyett kerülhetett egy stílusában nem túl távoli, amúgy inkább másodvonalbeli művésznév neve a vászonra. Reméljük, hogy hamarosan annyi eredeti Kóródy-mű kerül elő és neve széles körben oly ismertté válik, hogy egyetlen kereskedőnek sem éri majd meg az eredeti szignók eltávolítása. Talán visszafelé is érdemes lenne elvégezni a kutatást: nem csupán a mostanában, illetve a jövőben felbukkanó hasonló eseteket kellene alaposabban górcső alá venni, hanem a francia műkereskedelemben korábban megfordult kétes attribúciójú kubista művek szerzőségének revideálása is szükséges lehet.

Azonban korántsem a profitorientált műkereskedelem okolható kizárólagosan azért, hogy ennyire nem ismerjük Kóródy munkásságát. Története – némi túlzással – kicsiben szimbolizálja az egész magyar modernizmus sorsát. Szinte teljes oeuvre-jének eltűnése mégis extrém esetnek számít, és az egyik legfájóbb hiátust okozza a modern magyar művészet történetében, hiszen a források tanúsága szerint – legalábbis néhány esztendeig – Kóródy Elemér a nemzetközi élvonal közelében tevékenykedett. Rövidre szabott életéről a leginformatívabb adatokat autográf önéletrajzából ismerhetjük meg:

„Kóródy Elemér (1889. február 10. Soborsin) Elemi és középiskolákat Szege-den. 2 év (1909-10. Bp. Mintarajziskola, Hegedűs alatt. 1907-ben Nagybánya és 1910-ben Nagybánya Réthy Istvánnál. 1910-ben Párisban, Valloton, Le Fauconnier, Metzinger. Állandóan Párisban, Portraits: amerikai író, Madame



Kóródy Elemér: Kubista fejtanulmány (Cubist Study of a Head), 1913 körül, grafit papíron, 232 × 229 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York

Chamier (Indiában, Madras) Késmárky kollegám (Páris), svéd újságíró (Páris) Önarckép (Szeged.) Egy nagybányai tájképem Londonban. Kóródyné Ferentzy Mártha (Girált) Nagybányán Rétynél, mintarajziskola egy év. Párisban 1910-től Henry [sic!] Matisse, Maurice Denis, Valloton [sic!], Metzinger, Le Fauconnier. Férjhez ment: 1912. jan. Londonban. Gr. Vay Gábor, Bercsényi kép (Ung)”¹⁰

Különös, hogy ebben a lakonikus cvben – en passant – a maga sűrűségében megjelenik a francia modernizmus crème de la crème-je, hiszen feleségével mindketten a korszak legmodernebb és legbefolyásosabb mestereinél tanultak; ugyanakkor a hivatalosnak tűnő önéletrajzból feltűnően mellőzte Kóródy a Salonokon kiállított modernebb felfogású, kubista festményeinek említését. Az általa felsorolt művek többsége nagy valószínűséggel hagyományosabb stílusban készült, kivéve talán a szintén kubista

festőtársról, Késmárky Árpádról festett portréját, amely ugyanúgy lapang, mint a rövid lajstrom összes többi műve. Kóródy csupán két alkalommal állított ki Párisban, mindkétszer a Salon des Indépendants-on: 1912-ben három tanulmányt, amelyek nagy valószínűséggel mind aktstúdiumok lehettek, 1913-ban pedig két aktot – esetleg ezek egyike lehetett a most előkerült festmény – és egy portrét. Kiállított festményei minden bizonnyal erős, par excellence kubista művek voltak, erre utalnak a korabeli párizsi és magyar lapok kritikái, és ezt húzzák alá a kubisták trubadúrájának, Apollinaire-nek dicsérő szavai is, aki több ezer kiállított kép rengetegéből emelte ki a magyar Kóródyt, figyelemre méltónak kiáltva ki két cikkében is, melyek a *Montjoie!* és a *L'Intransigeant* című lapokban jelentek meg.¹¹ Azt is tudjuk, hogy néhány Párisban élő magyar származású, kubista társával, Késmárky Árpáddal, Réth Alfréddal, Csáky Józseffel közösen az ő kubista rajzai is mustrára kerültek az Egyesült Államokban rendezett grafikai turnén a Monarchia három országából küldött egyéb modern és klasszikus felfogású művek között.¹² A korabeli sajtóbeszámolók mellett az ott kiállított és szerencsésen ránk maradt grafikák is arról tanúskodnak, hogy Kóródy valóban elsajátította a kubizmus minden csínját-bínját. Párisban nemesi származására utaló előtagot használt a szignatúrájában, a neve így jelent meg a katalógusokban, és persze a sajtóban is. Úgy látszik azonban, hogy a nemesi előtaggal nem ment sokra Kóródy, ugyanis megélhetési szempontok miatt kénytelen volt hagyományosabb jellegű megrendelések után nézni. Fennmaradt rövid levelezése Lyka Károllyal, mely szerint, mivel szabályosan nyomorog Párisban, elvállalna mindennemű megbízást, még fejleceket, záródíszeket is rajzolna Lyka lapja, a *Művészet* számára.¹³ Fel-tűnő, hogy az első levél dátumozását

másfél hónappal követően már egy másik műteremházból címezte újabb üzenetét, a rue Campagne Première 9-es szám alól, ahol korábban Rainer Maria Rilke, Bölöni György vagy a szegénynek cseppet sem mondható Berény Róbert lakott éveken keresztül, de itt festett többek között Othon Friesz, Max Weber, sőt később De Chirico és egy ideig Yves Klein is. A költözés azzal függhetett össze, hogy Kóródynak egyszerűen forró lett a lába alatt a talaj, és mint sok más honfitársa ekkoriban, lelépett az esedékes házbérfizetés elől. De ennek az ellenkezője is megeshetett, és az elegáns műteremháza költözés mögött talán anyagi helyzetének javulása sejthető. A források alapján egyértelmű, hogy hirtelen kiszélesedett a *network*-je. Kmetty János 1911 januárjában ismerkedett össze az akkor már együtt élő, de még nem házaspárral, akik a párizsi művészeti élet bennfenteseinek tűntek az éppen csak szárnyait bontogató festőkolléga szemében.¹⁴ Kóródy egy anekdota szerint még Lenin-nel is kapcsolatba került Párisban, bár ennek a futó ismeretségnek nem valószínű, hogy bármi lenyomata is maradt az életműben.¹⁵ Ha a későbbi orosz forradalmárról nem is festett portrét, befolyásos, sőt kifejezetten előkelő portrémegrendelői akadtak a francia fővárosban. Eddig sajnos sem az általa megemlíttet amerikai író, sem a svéd újságíró nem sikerült azonosítani, de a szerencsére név szerint feljegyzett Mme Chamier kilétének megfektetéséhez közelebb juthatunk, hiszen Kóródy a kép indiai lelőhelyét is megadta.

Hogy a hugenotta ősökkel büszkélkedő, új-zélandi, londoni, párizsi és indiai érdekeltségekkel is rendelkező, igen kiterjedt és rendkívül befolyásos Chamier klán mely hölgytagját festette meg Kóródy, egyelőre további kutatásokat igényel, ugyanakkor talán annak a rejtélyére is fény derülhet általa, hogy vajon miért Londonban házasodott össze ez a két, amúgy kifejezetten Párizshoz kötődő, tehetséges fiatal magyar festő. Esetleg Chamier-ék révén ott újabb zsíros portrémegbízásokhoz juthatott Kóródy, vagy teljesen más lehetett a költözés oka? Egyéb forrásokból tudjuk, hogy „*Londonba vitte művészetének tárgyait, amelyek annyira megnyerték a tetszést, hogy egyetlen egy sem került vissza.*”¹⁶ Mindebből arra következtethetünk, hogy Angliában szintén érdemes lenne Kóródy- (és Ferentzy-) képek után nyomozni. A pontos kronológiát nem ismerjük, de az eddig rendelkezésre álló források



Kóródy Elemér: Kubista fejtanulmány (Cubist Study of a Head), 1913 körül, szén papíron, 311 × 248 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York



Ferentzy Márta: *Tavaszi virágzás*, 1911, olaj, vászon, 50 × 64,5 cm, magántulajdon

alapján úgy tűnik, hogy 1913-ban a házaspár még visszatért Franciaországba, ám 1914 elején már nem tartózkodtak Párizsban, nem is állítottak ki tavasszal az Indépendants-on. Kóródy feltehetően felszámolta párizsi stúdióját, és minden ingóságát magával hozta Magyarországra, így szerencsésen elkerülhette sok más magyar kubista kollégája és barátja, mint pl. Szobotka Imre, Bossányi Ervin vagy Farkas István sorsát, akiknek a műtermét lefoglalta a francia állam. Konfiskált kubista műveiket soha többé nem látták, és mi sem láttuk viszont.

A háború kitörése előtt egészen biztosan Magyarországon tartózkodott a művészpár, majd besorozását követően Kóródy azonnal a harctérre indult csapatával. Csupán a háború vége előtt fél évvel válthatta fel a pusztát és lövészárkot ismét a műterem és paletta. A hátszágba, Ungvárra vezényelték, ahol újra művészettel foglalkozhatott. Az ecsetet azonban egy idő után vésőre cserélte, és egyes sajtóhírekből arra következtethetünk, hogy radikálisan absztrahált kőszobrai talán szintén a kubizmus szellemében születtek.¹⁷ Ezeket a plasztikai alkotásait sajnos még fényképekről sem

ismerjük, sem előkészítő rajzokról, sem egyéb velük kapcsolatos adatról nincs tudomásunk. Kóródy néhány héttel élte túl a világháború végét, a spanyolnáthajárvány vitte el. Feleségét egy héttel férje halálát követően kísérték utolsó útjára. Sírjuk sincs már meg az ungvári Kálvária temetőben. Halálukat követően műveikből barátaik, tanítványaik kiállítást rendeztek, amiből arra lehet következtetni, hogy művészi hagyatékuk ekkoriban még Ungváron (vagy esetleg Máramarosszigeten) volt.¹⁸ Örökösökről, leszármazottakról nem tudunk, a család többi tagja,

sőt a művészpárt korábban támogató előkelő famíliák, a Tomcsányi és Bánóczy családok sorsa sem ismert. Nemcsak műveik tűntek el tehát, de az életükkel kapcsolatos rejtélyek nagy része is megoldatlan maradt. Kóródy halála után négy évvel megjelent például egy cikk, amely arról tudósít, hogy a magyar festő még a háború előtt, Párizsban egy elbűvölően gyönyörű, titokzatos nővel élt együtt két esztendőn keresztül, bizonyos Lisette Varallionnal, aki férfiruhába, sőt katonai uniformisba öltözve okozott nem kis megrökönyödést a városban, ahonnan egy időre ki is tiltották botrányos megjelenése miatt.¹⁹ Állítólag ő is orosz hercegnőnek adta ki magát – akárcsak egy évtizeddel később egy másik magyar festő, Berény Róbert titkos szeretője is, Berlinben²⁰ –, de Lisette-ről még ennél is kevesebbet tudunk. A cikk szerint a katonazubonyos fricska visszafelé sült el, hiszen Lisette a harctéren lelte halálát nem sokkal Kóródy halála előtt. Hogy a Varallion-liaison pontosan mikor zajlott, vajon a Ferentzy Mártával való megismerkedés előtt vagy a vele töltött idővel párhuzamosan, hogy került-e hozzá Kóródy-mű, s ha igen, az ma hol lehet, mind-mind megválaszolatlan kérdés, legalábbis egyelőre.

Az orosz–ukrán háború kitörése előtt néhány héttel kezdtem e témával intenzívebben foglalkozni, és el is határoztam, hogy hamarosan Ungvárra utazom. A helyszínen levéltárakban, múzeumokban és egyéb kutatóhelyeken akartam folytatni a nyomozást az életmű dokumentumai és az elveszett művek után. Ekkor vettem fel a kapcsolatot Szücs György közvetítésének köszönhetően Dupka György kárpátjai helytörténésszel, aki nem sok jóval biztatott.²¹ Mégis elszánt voltam, tavaszra terveztem ungvári utamat, ám a háború közbeszólt. Vajon lesz-e esély arra, hogy Ungváron helyi kutatásokat végezhessünk? A jövő teljesen homályossá, kiszámíthatatlanná vált.

Epilógus

Miután befejeztem a szövegemet, továbbra is ott motoszkált bennem a kisördög, hogy vajon elég erős-e a hipotézisem ahhoz, hogy a most előkerült művet Kóródy Elemér neve alatt jelentessük meg a lapban. Hezitálásom oka nem kifejezetten tudományos indítatású, sokkal inkább megérzésről van szó, de éppen a tudományosság kedvéért nem rejthetem véka alá. A festményt szemlélve az a spontán érzésem támadt, hogy a szerző esetleg nem is

férfi, hanem nő lehetett. Terjedelmes lenne ezúttal abba belemenni, hogy milyen aspektusok váltották ki belőlem ezt a megérzést, de annyi bizonyos, hogy bármennyire is Kóródy ismert kubista rajzaival mutatja a legközelebbi rokonságot a mű, valami mégsem stimmel tökéletesen. Szinte az is azonnal belém nyilallt, hogy ha nem Kóródy, hanem egy nő festette a képet, akkor kézenfekvő lenne feleségére, a szintén Metzinger-tanítvány Ferentzy Mártára gondolnunk. Ahogy a szintén kubista indíttatású Galimberti Sándor és felesége, Dénes Valéria műveit is nehéz olykor megkülönböztetni, hiszen egymás mellett működve hatottak egymásra, elképzelhető, hogy hasonló történhetett a Kóródy–Ferentzy házaspár esetében is. Előfordulhat, hogy egymás maníráit olyan szinten építették saját művészetükbe, hogy – főleg szignatúra hiányában – embert próbáló feladat lehet a szerzők megkülönböztetése. A legnagyobb nehézséget azonban az jelenti, hogy Ferentzy Mártától – bár az utóbbi években felbukkant néhány korábbi olajképe – kubista művet egyelőre nem ismerünk. Az attribúciót résznyire nyitva hagynám ebben az irányban, ezért az előkerült kubista aktot ezúttal csupán kérdőjelesen jelentetjük meg Kóródy Elemér neve alatt.

1 A kiállítás a Külügyminisztérium és a Szépművészeti Múzeum támogatásával jött létre 2021. május 20. és augusztus 14. között.
2 Barki Gergely: „Anyád, Cyla, ez tényleg egy kubista Csáky!” Avagy egy pseudocелеb adalékai a művészettörténet-írás számára. In: *Artmagazin*, 2020/2., 16–31. o. | 3 “Putain, Cyla, c'est vraiment un Csáky cubiste!” Ou les ajouts d'un pseudo-celeb à l'écriture de l'histoire de l'art. In: *Artmagazin Online*, 2020. május 23. | 4 Ezúton is köszönöm Jean Laporte úrnak, hogy tanulmányát velem megosztotta. | 5 Az Académie La Palette művészeti magániskola 1888 és 1925 (más források szerint 1914) között működött Párizsban, 1912-től Henry Le Fauconnier és Jean Metzinger vezetése alatt – a szerk. | 6 *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904–1914*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2006. március 21. – július 30. | 7 Tóth Károly: Kóródy Elemér és Ferentzy Márta. Egy elfelejtett magyar festő-házaspár a párizsi avantgárd bűvkörében. In: *Ars Hungarica*, 2008/1–2., 245–268. o. | 8 Barki Gergely: Lost & Found – Az elveszett magyar kubizmus. In: *Artmagazin*, 2015/6., 12–21. o. | 9 Köszönetet mondok Tóth Károlynak, valamint Varga Leventének, hogy az említett Kóródy-festményeket megismertették velem. | 10 Kóródy Elemér levele ismeretlennek, Máramarossziget, 1914. Magyar Nemzeti Galéria Adattár, 980/1920. | 11 Vö. Kárai Petra Dóra: Apollinaire, chroniqueur des salons de Paris, sur les peintres fauves (et!) hongrois. In: *Hungary in Context. Studies on Art and Architecture*. Szerk. Tüskés Anna – Tóth Áron – Székely Miklós. Budapest, CentrArt, 2013, 193–211. o. | 12 Ezzel kapcsolatban lásd: Gergely Barki: A debut of Hungarian Art in America. In: *Jewel City – Art from San Francisco's Panama-Pacific International Exposition*. Szerk. James A. Ganz. San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco – University of California Press, 2015, 325–335. o. | 13 Kóródy Elemér Párizsból Lyka Károlynak címzett levelei. MTA MKI, Adattár, MDK-C-I-17/1117 | 14 Kmetty János: Önéletrajz. In: *Kmetty János írásai. Festő voltam és vagyok*. Budapest, Corvina, 1976, 69–71. o. | 15 Simonka György: Leninnel – Párizsban. In: *Forrás*, 1970/2., 40. o. | 16 n. n.: Kóródy Elemér és Ferentzy Márta. In: *Ung*, 1918. november 24., 2. o. | 17 Némethy Miklós: A Kóródy–Ferentzy művészpár. In: *Ung*, 1918. december 22., 1. o. | 18 n. n.: Kiállítás Kóródy Elemér és Ferentzy Márta képeiből. In: *Ung*, 1918. december 8., 2. o. | 19 Bibó Lajos: Férfiruhás asszonyok. In: *Nemzeti Ujság*, 1922. július 25., 7. o. | 20 Barki Gergely: Berliini kirakós. A Berény-életmű szilánkjai egy walesi kis faluból és a lengyel irodalomból. In: *Artmagazin*, 2017/8., 44–51. o. | 21 Ezúton is köszönöm Szücs György kollégámnak a közvetítést és Dupka Györgynek kutatásaim elősegítését.

A két Edith. Szemezgetés az Adattárból II.

Békefi Eszter

¹
A Szépművészeti Múzeum 1800 utáni gyűjteményének a KEMKI ADK-ba került, folyamatosan bővülő anyagában olvashatók Hoffmann Edith, Rippl-Rónai József, de neves külföldi festők (pl. Claude Monet) a Szépművészeti Múzeumnak küldött írásai, levelei is. Bár ez az anyag már részben rendelkezett leíró listákkal, mégis körülbelül egy évet vett igénybe, hogy kutatható legyen, megfelelő a modern állagvédelmi és nyilvántartási kívánalmaknak.

²
Wehli Tünde: Hoffmann Edith (1888–1945). In: *„Emberek és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai*. Szerk. Markója Csilla – Bardoly István. Budapest, Meridián 2000, 2007, 205–217. o.

³
Zádor Anna: Arcképvázlat Hoffmann Edithről. In: *Holmi*, 1992/1., 93–98. o.

⁴
Dr. Hoffmann Edith emlékkiállítás. Kiállítási katalógus, szerk. Balogh Jolán. Budapest, Országos Szépművészeti Múzeum, 1948 (A Grafikai Osztály LXXXII. kiállítása). Új szerzeményei, fontos meghatározásai mellett helyet kaptak itt a barátairól általa készített árnyrajzok is. A háború után ez volt az első grafikai kiállítás, amelynek katalógusa is megjelent.

⁵
Az Országos Széchényi Könyvtár tette közzé kézirtattárának digitalizált Babits- (és részleges Kölcsey-) anyagát a copia.oszk.hu webcím alatt. Itt Hoffmann Edith csaknem száz levele is olvasható.

Folytatódik sorozatunk, amelyben a Szépművészeti Múzeum – Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet Archívum és Dokumentációs Központ (SZM – KEMKI ADK) gyűjteményéből csemegézünk. Mostani esszénk egy nemrég hozzánk került dokumentumot, pontosabban a belőle kibontakozó furcsa egybeesést járja körül.¹

A történet főszereplője dr. Hoffmann Edith, a Szépművészeti Múzeum magas beosztásban dolgozó munkatársnője, aki, miután választ kapott egy neves brit magazinnak címzett levelére az ottani szerkesztőségtől, névváltoztatási kérelmet fogalmazott...

Megkérdőjelezhetetlen, hogy Hoffmann Edith (1888–1945) művészettörténész egyike a legnevesebb magyar muzeológusoknak. Amikor az *Enigma* folyóirat szerkesztői megtervezték az *„Emberek, és nem frakkok”* című, a szakma nagy alakjait bemutató számait, ő már az első kötetben helyet kapott.² Szakmai eredményei máig megkerülhetetlenek több múzeumi területen: a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályának vezetőjeként a gyűjtemény gyarapítását (Dürer-, Schongauer-metszetek stb.), a meglévő művek rendezését, katalogizálását, attribuálását és ismertetését is maga végezte. Évente átlagosan két kiállítást rendezett, amikhez katalógust is írt. Másik fő kutatási iránya a középkori művészet volt, foglalkozott illuminált kéziratokkal, főleg corvinákkal, valamint táblaképekkel. Emellett a 19. századi festészethez (Barabás Miklós és Szinyei Merse Pál) és a kortárs művészethez is értő módon közelített. A múzeumi munka mellett az 1930-as évektől a Postatakarékpénztár Árverési Csarnokának szakértője volt, ő készítette elő például a Karácsonyi-gyűjtemény aukcióját 1937-ben. Hihetetlen munkabírása, tántoríthatatlan elkötelezettsége, kedves személyisége, szerteága-zó érdeklődési köre, bölcsessége, humora miatt számos értelmiségi kör fogadta örömmel: szakmabeliek, műgyűjtők, irodalmárok – Babits és a nyugatosok köre – vagy a képzőművészek társasága.³ Életéről egykori barátai és szakmai utódai is sok cikket írtak már. Halálát 1945 áprilisában, néhány héttel Budapest ostroma után egy szovjet katonai teherautó okozta: halálra gázolta, miközben budai lakásából egy ideiglenes hídon munkába sietett. A múzeum saját halottjaként tekintett rá, temetésén Bernáth Aurél mondott beszédet. Művészekkel folytatott levelezése hamarosan bekerült a múzeumi adattárba, két évvel később a Szépművészeti Múzeum tematikus kiállításon mutatta be munkásságát.⁴ Babits feleségéhez, Török Sophie-hoz írt bensőséges hangú leveleit mostanában tették elérhetővé az interneten is.⁵ Gondolnánk, hogy róla aztán aligha találunk sze-mezgetni való újdonságot. Éppen ezért meglepő az a névváltoztatási kérvény, amit 1939-ben az akkori belügyminiszternek, Keresztes-Fischer Ferencnek írt.

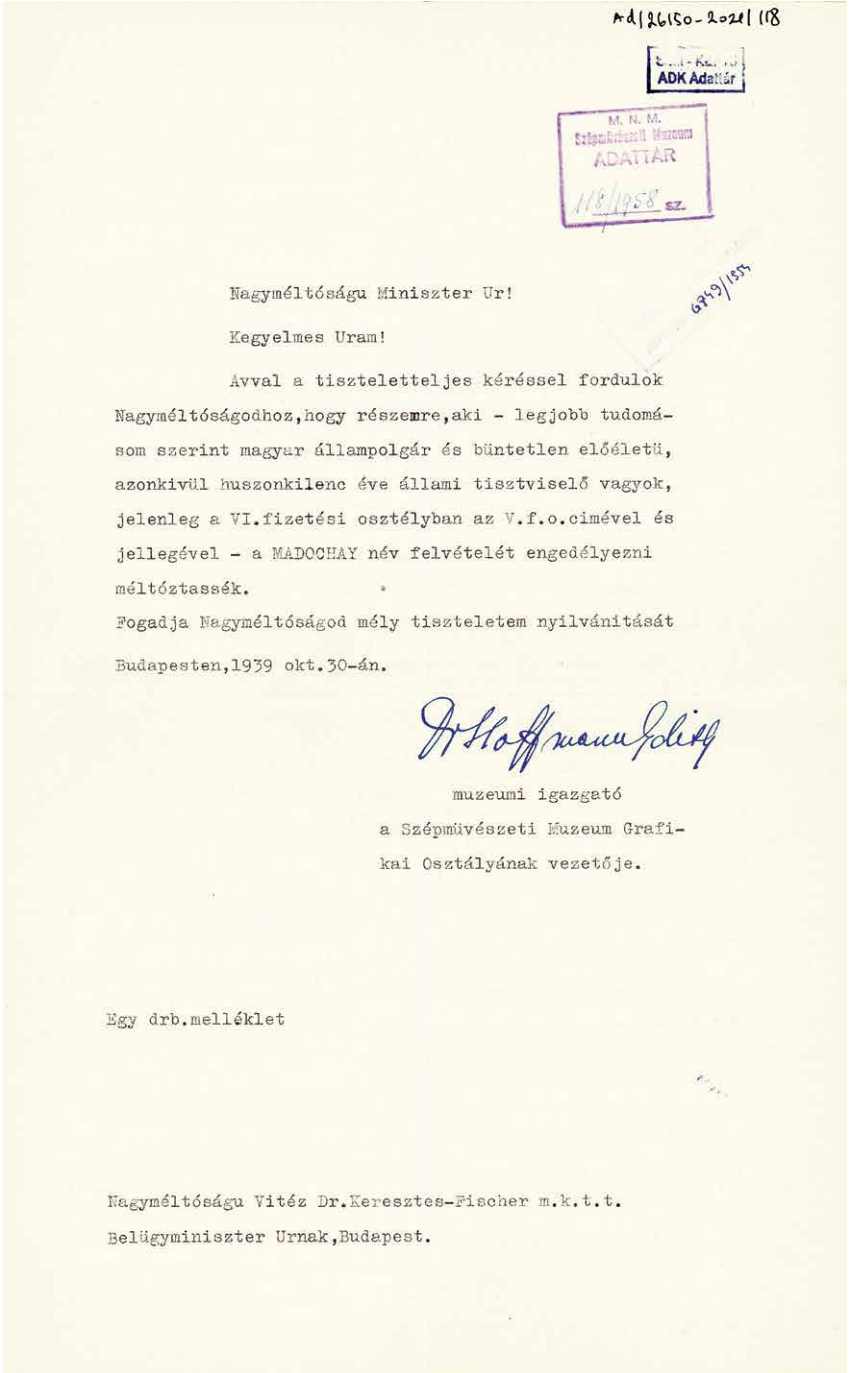
A beadvány

Dr. Hoffmann Edith kérvényező levele: *Nagyméltóságu Miniszter Ur! / Kegyelmes Uram! / Avval a tiszteletteljes kérés-sel fordulok Nagyméltóságodhoz, hogy részemre, aki – legjobb tudomásom sze-rint magyar állampolgár és büntetlen előéletű, azonkívül huszonkilenc éve ál-lami tisztviselő vagyok, jelenleg a VI. fi-zetési osztályban az V.f.o. címével és jellegével – a MADOCHAY név felvéte-lét engedélyezni méltóztassék. / Fogadja Nagyméltóságod mély tiszteletem nyilvá-nítását / Budapesten, 1939. okt. 30-án. / Dr. Hoffmann Edith / muzeumi igazga-tó / a Szépművészeti Muzeum Grafikai Osztályának vezetője.*

Először is, miért Madochay? Ha vala-ki névváltoztatást kér, akkor azt álta-lában valamilyen családi okból teszi. Hoffmann Edith apja magyarországi német családból származott, anyai nagyapja a Németországból Pozsony-ba vándorolt Engel Károly festő volt, Fadrusz János mestere. Felmenői te-hát mesteremberek, polgári értelmi-ségiek kisebb vagyonnal, de nemesi rang nélkül. Hoffmann Edith életé-ben azonban sajátos szerepet töltött be Madocsa. 1929-ben jelent meg *Régi magyar bibliofilek* című könyve, ahol egy, a forrásokban fennmaradt madoccai apátról is írt, neki tulajdo-nítva a legjelentősebb budai Corvina-kötetek illuminálását. Bár ezt mára már többen megcáfolták, de történe-tünk szempontjából az a fontos, hogy olyan nevet választott, ami valamikép-pen a hivatásához kötötte. A madoccai apátot egyébként kedves tanítványa, Balogh Jolán – levéltári kutatások alapján – meg is nevezte: Giovanni Antonio Cattaneo.

Miért írta ezt a kérvényt egyáltalán? Talán ez a legérdekesebb kérdés, amit az ugyanabban az iratanyagban található másik, 1939-es levélváltás magyarázhat meg. Ha rekonstruáljuk az eset előzményeit, akkor azt látjuk, hogy május 10-én Hoffmann Edith helyreigazítási kérelmet írt a *The Burlington Magazine*-nak. (Erről persze csak a fogalmazvány maradt meg.) Ennek előzménye pedig, hogy Hoffmann Edith tanulmányt írt a *Tükör* havilapba egy, a híres magyar műgyűjtő, Ernst Lajos gyűjteményébe került Tintoretto-képről.⁶ Hans Tietze neves osztrák

A két Edith.
Szemezgetés az Adattárból II.



Dr. Hoffmann Edith névváltoztatási kérvénye, amit 1939-ben az akkori belügyminiszternek, Keresztes-Fischer Ferencnek írt, forrás: SZM – KEMKI ADK

⁶
Hoffmann Edith: Szent István vagy Augustus? In: *Tükör*, 1939/3., 215–219. o.



Balra: dr. Hoffmann Edith (1888–1945); jobbra: az *Ernst-Múzeum kiadványai 1.* borítója, rajta Jacopo Tintoretto *Szent István Mária oltalmába ajánlja Magyarországot* téves című képével

7

Hans Tietze: A Great Tintoretto Lost, Found – And Lost Again. *The Burlington Magazine*, 1939/5., 238–239. o. A külföldi művészettörténész csak Ernst Lajos kiadványából ismerhette a képet, akinek hagyatékából 1939-ben árverésre került. Lásd Ernst-aukció, 1939. 9–10., 630. tétel., repr. Hoffmann Edith még tudta, hogy a kép a sörgyáros Haggenmacher Oszkár tulajdonában volt, ma ismeretlen helyen van.

8

The Burlington Magazine, 1939/7., 42. o.

Nem tudom egészen világosan rekonstruálni magamnak, hogy mikor vált először problémává számomra magyar voltom. Ha visszagondolok életemre, mindig úgy érzem, hogy evvel a problémával születtem, sőt, hogy ez volt életem központi problémája. Talán ha első nyolc évemet nem Brassóban töltöm, nem terelődött volna olyan korán rá a figyelmem ezekre a kérdésekre. Körülöttem minden magyar volt, szép székel cselédeink, az iskola s a játszótársak, – de a nevünk német volt, szüleimmel németül beszéltünk, s én tudtam, hogy valahol, egy előttem ismeretlen helyen, összes rokonaim németül beszélnek. Magamat kérdeztem, mi vagyok hát én? hol van az én hazám? hogyan lehetséges, hogy magyarul gondolkodom és mégis németül beszélek? Mit jelent ez a tisztázatlan helyzet? vajjon van-e jogom magamat fenntartás nélkül magyarnak vallani? vajjon nem hazugság-e ez? És mégis, noha mindezt nem értettem, tudtam és éreztem, hogy magyar vagyok.

Hoffmann Edith: *Az én magyarságom* (részlet)

művészettörténész ugyanerről a képről írt az angol folyóiratba.⁷ Mindketten azt találták, hogy a mű témája nem Szent István, aki Szűz Máriának ajánlja a koronát, hanem egy, csak régi forrásokból ismert középkori történet, miszerint Krisztus születése után Augustus császár megkérdezte a tiburi Szibillát, hogy van-e valaki, aki felülmúlhatja a nagyságát, mire a jósnő a Szűz és a Gyermeek képét mutatta neki. A magyar művészettörténész joggal kérte tehát a korrekciót, magának követelve a tudományos elsőbbséget. El is küldte a korábbi cikket.⁸ A Londonba írt német nyelvű levél címzettje „sehr verehrte Herr” volt. Május 15-én kelt az udvarias válasz, miszerint természetesen közlik a helyreigazítást és visszaküldik az azt igazoló cikket. A levél aláírása: Dr. Edith Hoffmann.

Vajon mit érezhetett a mi Hoffmann Edithünk, amikor kézhez kapta a levelet? Hogy akár ő is lehetne Londonban a *The Burlington Magazine*-nál, és a másik egy kis ország Szépművészeti Múzeumánál? Nehéz lehetett nőként ebben az akkor férfias szakmában rangot, nevet szerezni. Feljegyzések maradtak fenn elkötelezettségéről, félelmetes munkatempójáról. 1910-ben doktorátust szerzett, ezután az egyik első női muzeológusunk lett. A Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Tárában három évig gyakornok volt, majd Meller Simon mellett 1913 és 1921 között a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályának őre. 1921 és 1936 között osztályvezető, végül 1936 és 1945 között múzeumi igazgató-őr lett, mely cím lényegében igazgatóhelyettest jelentett. Valószínűleg sokat gondolkozhatott, több barátja véleményét kikérhette, kérdezősködhettek, ám erről nem maradt fenn írásos dokumentum, talán mindezt csak szóban tette. A mai kutatónak azonban jóval egyszerűbb az interneten megtalálni a másik Hoffmann Edithet – vagyis Dr. Edith Hoffmant.

A másik Hoffmann Edith

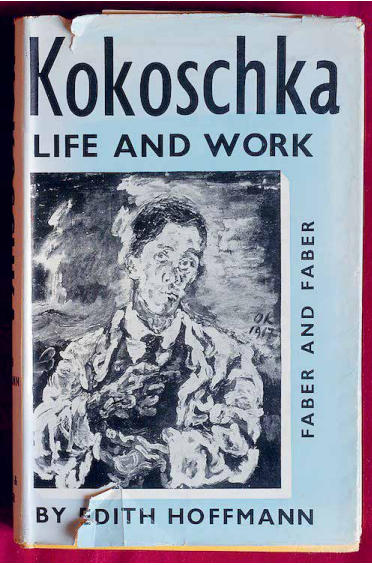
Ő cseh–zsidó értelmiségi családból származott, apja művészeti író, szerkesztő volt. A müncheni egyetemen 1934-ben írt a német portréfestészetről szóló dolgozatot. Témavezetője a neves, de nációkkal szimpatizáló Wilhelm Pinder professzor volt. Edith családja tanácsára Londonba ment, és ott is fejezte be doktori tanulmányát. Míg szülei támogatták, a londoni British Museum grafikai osztályán volt önkéntes, majd 1938 tavaszán az akkor Herbert Read szerkesztette *The Burlington Magazine*-hoz került. Noha a folyóiratnál ekkor számos menedéket kérő zsidó szakember talált munkát, illetve kapott publikálási lehetőséget, Hoffmann tudása csakhamar nélkülözhetetlen lett, s bár nem hivatalosan, de valójában 1950-ig ő rendezte sajtó alá a máig a legnevesebbek közé sorolt művészettörténeti kiadványt. 1950 után zsidó diplomata férjével több nagyvárosban élt, kapcsolata a folyóirattal egészen sokáig fennmaradt, például New York-i és párizsi kiállításokról tudósított számos cikkében. Fő szakterülete a nációk által akkor „elfajzott művészetnek” bélyegzett német expresszionizmus volt, az olyan művészek, mint például Oskar Kokoschka, akiről 1947-ben könyvet is írt.

Dr. Edith Hoffmann tehát magyar névrokonához hasonlóan a semmiből, nőként küzdött fel magát a művészettörténész szakma csúcsára. Egy 1937-es cikkben az *Új Idők* szerkesztősége arról kérdezett magas állást betöltő magyar nőket, köztük a magyar Hoffmann Edithet is, hogy a gazdasági válság és a fasiszta rezsim nyomása ellenére mennyire látják a munkát és a családi életet összeegyeztethetőnek. Hoffmann Edith liberális, modern nézőpontot képviselt: „*Ha tehetségről van szó, nem tudom különválasztani a két nemet*” – írta.⁹ A mi történetünk szempontjából a leglényegesebb azonban az, hogy a magyar dr. Hoffmann Edith neve nem változott meg, és később is ezen a néven élt. Kiállítások, publikációk, levelek, és sajnos 1945 áprilisa után nekrológok sora bizonyítja ezt. A levéltári forrásokban nincs nyoma, hogy végül beadta volna a kérvényt. Feltehetően nem is nyújtotta be: az ilyen beadványokat a Minisztertanácsnak jóvá kellett hagynia, és bár a minisztertanácsi jegyzőkönyvek olykor hiányosak, de azokban nem volt benne a kérelem. Talán csak szórakozásnak szánta, mint az árnyképek festését is; 1939-ben aligha fogalmazhatta volna bele egy hivatalos levélbe, hogy „legjobb tudomásom szerint magyar”.¹⁰ Valószínű, hogy a háború alatt valami megváltozott benne, talán barátai tanácsára, talán egy belső döntés következtében. Mindenesetre fél évvel később, 1940 húsvétján a *Nyugat*-ban megjelentetett egy hosszabb cikket, amelyben éppen a nevéről, a származásáról vall.¹¹ A Hoffmann név németiségét hangsúlyozza, és a magyarországi németek magyar identitása mellett áll ki, nem függetlenül a náciizmus egyre erősödő faji politikájától, és hogy elhatárolódjon a belőle fakadó magyar nacionalista túlkapásoktól.

*Homo sum, nihil humani a me alienum puto.*¹²



Balra: Dr. Edith Hoffmann (1907–2016); jobbra: Edith Hoffmann *Oskar Kokoschka: Life and Work* című könyvének borítója, ami a londoni Faber & Faber gondozásában jelent meg 1947-ben



9

A nő és a hivatal. In: *Új Idők*, 1937/[53.] mutatóvánszám, 17–20. o. Egyébként a többiek – ügyvéd, pedagógus, író – is hasonlóan nyilatkoztak, csak a politikusnők voltak más véleményen...

10

Hoffmann Edith születésének századik évfordulójára, 1988-ban jelent meg az *Árnyból szőtt lelkek*: benne a művészettörténész a két háború közti művelődéstörténet negyvennyolc kiemelkedő alakjáról készített árnyportréja jelent meg, felidézve a hajdani baráti találkozókat. A kötethez Tolnai Gábor akadémikus irodalomtörténész írt előszót, aki a társaság utolsó túlélője volt.

11

Hoffmann Edith: Az én magyarságom. In: *Nyugat*, 1940/4., 161–167. o.

12

Ember vagyok, nem idegen tőlem semmi emberi.

ÚJRA ARTMAGAZIN CIKKÍRÓ OPEN CALL

Megjelenés,
előfizetés,
honorárium

Ötödik pályázatunk témája a Kiscelli Múzeum *Elmozdul a fal!* Mácsai István *Kiscellben* című kiállítása, amely a maga korában is ellentmondásos fogadtatású életmű újragondolására sarkall.



Beküldési határidő:
2023. március 15.

Bővebb információk
az Artmagazin Online
Artmagazin cikkíró pályázat
rovatában.

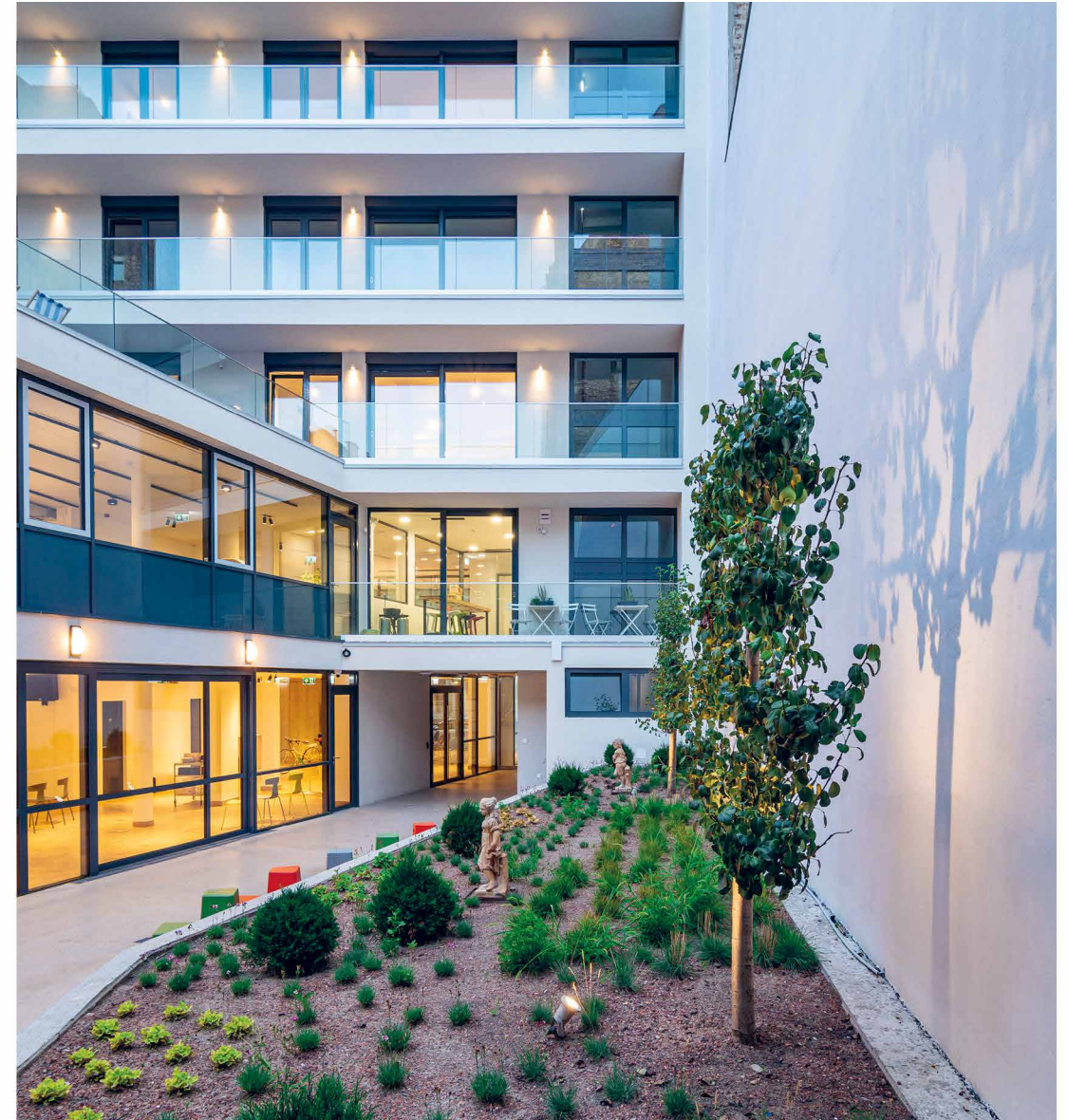
Az eddigi pályázatok témái:

Alter ego. Lakner László retrospektív kiállítása, MODEM, Debrecen
Frida Kahlo. Remekművek a mexikói városi Museo Dolores Olmedóból, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
Levitáció, MűvészetMalom, Szentendre
Kísértetek és kísérletek. Szűcs Attila festészete, Ludwig Múzeum, Budapest

Mácsai István: *Pesti halál,* 1978, olaj, farostlemez,
BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár /
HUNGART © 2023

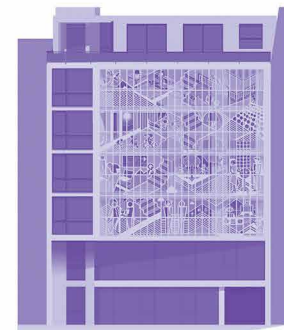
artmagazin.hu

LOFFICE



LOFFICE

Találd meg nálunk csapatod új otthonát!



Salétrom u. 4
Budapest

~2000 m²

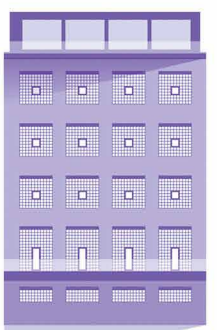
részletek és fotók



Paulay Ede u. 55
Budapest

~1000 m²

részletek és fotók



1054 Budapest, Hold utca 12., a Batthyány-örökmécsesnél

Nyitvatartás: keddtől péntekig 14-18 óráig

Bejelentkezéssel: info@einspach.com

einspach.com

EINSPACH FINE ART & PHOTOGRAPHY

Szőnyi György / Stories in Black 2023. március 14. – április 11.



Szőnyi György: A nagy üzenet I., 1985, vegyes technika, papír, farost, 110 x 170 cm