

ARTMAGAZIN

2023. 2. szám, 1980 Ft



Nemzeti
Kulturális
Alap



9 771785 306663 >

141





Zárwatermő

Válogatás a Néprajzi Múzeum
új szerzeményeiből 2018–2022

2023. április 14.

 Néprajzi Múzeum
Museum of Ethnography

neprajz.hu

időszaki kiállítás



SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM szepmuveszeti.hu

Partner:  Főtámogató:  Kiemelt támogató:  Közreműködő partner:  Együttműködő partnerek:   Médiatámogatók:      

FŐSZERKESZTŐ:

Topor Tünde

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

Kergyó Zsófia

kergyo.zsofia@artmagazin.hu**OLVASÓSZERKESZTŐ:** Zelei Bori**LAPTERV:** Horváth Csilla, L² Studio**BORÍTÓ:** L² Studio / l2studio.co**LAPSZÁMUNK SZERZŐI:**

Boros Géza, Cserna Endre, Fáy Miklós,

Hornyik Sándor, Jernyei Kiss János,

Lacza Veronika, Molnos Péter, Rieder Gábor,

Szabadi Judit, Szűcs Alexandra,

Urbantsok Tímea, Váraljai Anna

Külön köszönet Léopold Zsanettnek és

Szilágyi Róza Teklának.

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 hálózatan

keresztül, a Relay, Inmedio kiemelt árusítóhelyein

és a MOL töltőállomásokon.

ISSN 1785-30-6

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

Cserna Endre, Kergyó Zsófia

www.artmagazin.hu

Címlapunkon a modernistákat, közülük is leginkább Le Corbusier-t inspiráló naiv festő, André Bauchant egyik képe. Bauchant kertész volt, festeni csak idősebb korában, első világháborús frontszolgálat után kezdett, például hatalmas virágcsokrokat, mellettük kicsi emberekkel.

Cikkünk rajta kívül más inspirációs forrásokat is felsorol, például a Tabán egymáshoz tapadó házai által képződött organikus városszerkezetet, ami 1910-es budapesti útja során tetszett meg Le Corbusier-nek – aki már a múlt század elején is azt kereste, hogyan lehetne visszatérni valami természetközeli állapotba, ökológikusabb rendszerbe, mint ami felé az európai civilizáció halad. Vive Le Corbusier!

Az ősi civilizációk szent helyei iránti érdeklődés és természetrajongása vezette Csontváry Kosztka Tivadart is, amikor Afrikába hajózott, a Libanoni-hegység európai utazók által is gyakran látogatott cédrusligetébe, hogy ott válasszon ki magának egy fát, ami alteregója lehet. Azóta a libanoni cédrus magyar totemmé vált. Szerzőnket a covid teremtette helyzet, a több hetes bezártság készítette arra a virtuális utazásra, ami egyben nagyon is konkrét, valóságos eredménnyel járó nyomozás is volt a cédrus után. A szenzációs végeredményt a 14. oldaltól lehet elolvasni.

Egyszer, kb. száz éve már volt olyan terv, hogy egymás mellett kellene kiállítani Csontváryt és a magyar művészet másik nagy magányosát, Gulácsy Lajost. Ami akkor nem valósult meg, most majdnem: a Szépművészeti Múzeumban ugyanakkor lehet Csontváryt nézni, mint amikor a Nemzeti Galériában Gulácsyt. Összehasonlítható kettejük ambíciója is: miközben Csontváry máig alig kezelhető méretű vásznapra festi meg a Nap útját, addig Gulácsy három részre vágja szét egyik legszebb képét, a *Rococo Concertót*, mert hozzá nem illik a nagy lépték, ő az intim történeteket és káprázatokat akarja megragadni. Róla átfogó igényű esszét közlünk, méghozzá annak a művészettörténésznek a tollából, aki még találkozott Gulácsy egyik legbensőségesebb barátjával, és aki a barát, az író Keleti Artúr útmutatásai alapján kezdetett neki az életmű újra-felfedezésének. A Nemzeti Galéria kiállításához készült katalógus új kutatások eredményeit is közlétező tanulmányait mi ezzel a nagylélegzetű 2020-as összefoglalással egészítjük ki. Régi adósságot is törlesztünk: a nemrég elhunyt Molnár Sándor festészetéről közlünk elemzést, bevezetve az olvasót egy olyan életműbe, ami a fenti művészekhez hasonlóan valami más dimenziót nyit meg az alkotó és a néző számára.

Gyűjtéstörténeti sorozatunk és a hozzá kapcsolható cikk, amely egy néprajzi tárgy sorsát írja le, ugyancsak olyanok közé vezet, akik számára nem csupán a legmagasabb presztízsű tárgyak, hanem a névtelen művészek keze nyoma is érdekes.

A Budapest közterein egyre-másra felbukkanó kis méretű szobrok kapcsán régi szerzőnknek, Boros Gézának van néhány szava, a nemrég megjelent Erdély-könyvről pedig Cserna Endre írt, úgy is, mint annak a generációnak a tagja, aki már sem Erdély Miklóst nem ismerhette, sem műveit nem láthatja (egy-két kivételtől eltekintve). Hogy az életmű mostoha sorsának mi lehet az oka, arra egyelőre barokk freskókat bemutató sorozatunk legszebb illusztrációjának, az Éjszaka allegóriájának köpenye borul. (Topor Tünde)

CÍMLAPUNKON: André Bauchant: *Bouquet le Corbusier (Le Corbusier virágcsokra)*, 1927,

olaj, vászon, 79 × 63 cm, © Galerie Dina Vierny, Párizs / HUNGART © 2023

ARTANZIX

4

INSPIRÁCIÓ/TÖRTÉNET

Váraljai Anna:

Le Corbusier virágcsokra

6

KUTATÁS

Rieder Gábor:

A magányos cédrus és

libanoni barátai.

Az ikonikus Csontváry-festmény

modelljének megtalálása

14

**ESSZÉ**

Szabadi Judit:

„Szent, tiszta művész,

Giotto jó utóda...”

Gulácsy Lajos

30

**TANULMÁNY**

Hornyik Sándor:

Festői utazás a valóság mélyére

és még azon is túl.

Molnár Sándor művészete

50

TÁRGY/TÖRTÉNET

Szűcs Alexandra:

Egy bokály útja

58

GYŰJTÉS/TÖRTÉNET

Molnos Péter:

Kereskedők, gyűjtők és

nepperek az újjáéledő magyar

műkereskedelemben II.

62

**BAROKK FRESKÓ**

Jernyei Kiss János:

Isteni világosság.

Barokk freskók VII.

A szombathelyi püspöki

palota díszterme

68

KÖZTÉR

Boros Géza:

Városkozmetikát!

74

GUTENBERG-GALAXIS

Cserna Endre:

Létezett-e valaha Erdély Miklós?

Kőhalmi Péter Erdély-könyvéről

76

ARTANZIX

Fáy Miklós

78

ARTMAGAZIN ONLINE

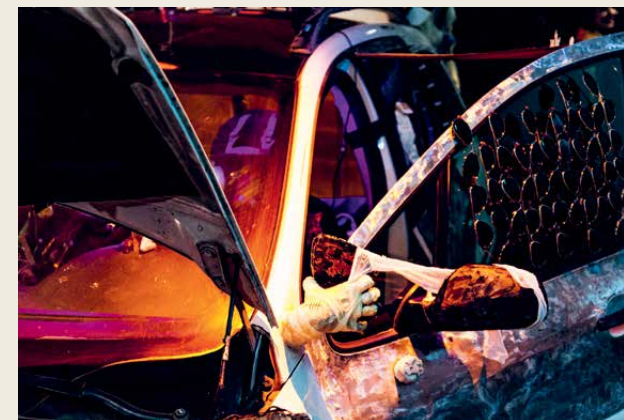
80



Moholy-Nagy László: *Fényjáték. Fekete, fehér, szürke*, © Light Art Museum, Budapest

Fény-tér a Hold utcában

A megszűnt Belvárosi piac helyén nyílt Light Art Museum tereiben még felismerhetők az előző intézmény üzlethelyiségei, de most Moholy-Nagy László, Nicolas Schöffer, Borsos Lőrinc és Csörgő Attila alkotásait állítják ki. A behatárolhatatlan új intézmény kücsínre a főváros bulituristáit célozza meg, miközben működésében és művésztfelfogásában progresszivitásról tesz tanúbizonyságot. Belépve a csarnokba művészettörténetre és kortársakra is érzékeny kurátori munkával összeállított, az avantgárdtól az op-arton át az interaktív digitális művészetig terjedő unorthodox gyűjteményt fedezhetünk fel. A kollektióból Moholy-Nagy *Fény-tér-modulátor*ának újraalkotott mása a legszembetűnőbb, amely némi képp blaszfém módon az eredeti műalkotásnál kb. másfélszer nagyobb, de visszaadja az eredeti működését, és a hozzá tartozó, körülötte szárnyakként vetített *Fényjáték. Fekete-fehér-szürke* kísérleti Moholy-Nagy-filmmel úgy regnál a múzeum emeletének közepén, akár a *Genti oltár* a Szent Bávó-székesegyházban. (Cserna Endre)



Pimp my (last) ride, fotó: a Collectif MU jóvoltából

Szerelem, száguldás

Autós nyaralást és vadkempinget, „kinetikus” művészetet vagy intézményi kiállítást keres? Van egy jó hírünk! Ezek a szolgáltatások mind megtalálhatók Matthias Odin és Youri Johnson 2022 nyarán átrobogó, majd 2023 telén végleg leparkoló projektjében, a *Pimp my (last) ride*-ban (*Pimpeld fel az [uccsó] verdám*). Egy régiós művészeti alap támogatásából a két fiatal párizsi művész Franciaország tizenegy egymástól távoli helyszínén (köztereken, múzeumokban, galériákban) állított ki egy kocsit, melyet alkatrészeiből és formáiból kiindulva minden alkalommal másik tizenöt-húsz művész egészített ki. Mindenki a saját stílusában – mégis harmonikusan –, a fiatal művészek között mostanában futó vizuális trend bővületében nyúlt hozzá. A stílus leginkább a „trashy” és „dark” jelzőkkel írható le: szinte kizárólag hulladékból építkezik, ijesztgetni próbál, formailag pedig a gót szubkultúrára, illetve annak fétis-tárgykultuszára vezethető vissza. A projekt során az autó kívül-belül kiállítóterré vált, méghozzá mozgóvá. Izgalmas kérdés, hogy projektzáró megjelenése, a négynapos párizsi garázs kiállítás után utolsó útja vajon hová vezethetett... (Urbantsok Tímea)

Történelem, túra, kilátások

1923-ban klasszikus képeslapot írhatam volna innen, de a törökországi Kayaköy ma már csak szellemfaluként szerepel a térképen. Száz éve még több ezer ortodox görög lakója volt, akiknek a görög-török háborút lezáró második szerződés, a lausanne-i béke értelmében kellett elhagyniuk a területet. He-lyükre a Görögországból elűzött török lakosság költözött, akik a már meglévő infrastruktúra helyett inkább a sík területeket választották, egy 1957-es földrendés pedig még tovább rombolta a megürült, omladozó házakat, amelyekben néhol még a festés nyomait is láthatjuk a szobák falain. Kápolnák (tizennégy!), templomok és iskolák is álltak a domboldalon, a többnyire kétemeletes épületek között húzódo kertek pedig ma is fűszernövényektől ilatosak. Könnyű elképzelni, hogyan zajlott itt az élet: a kandallók és víztározók faragott kőtömbjeiből kitalálható az egykori napi rutin. A látogató közben néhol legelő kecskékkal is találkozhat, és minél magasabbra ér, annál sziklásabbá válik a terep. A hegy túloldalán pedig már ott a tenger. (Laczai Veronika)



Kayaköy, forrás: Wikimedia Commons

Le Corbusier virágcsokra

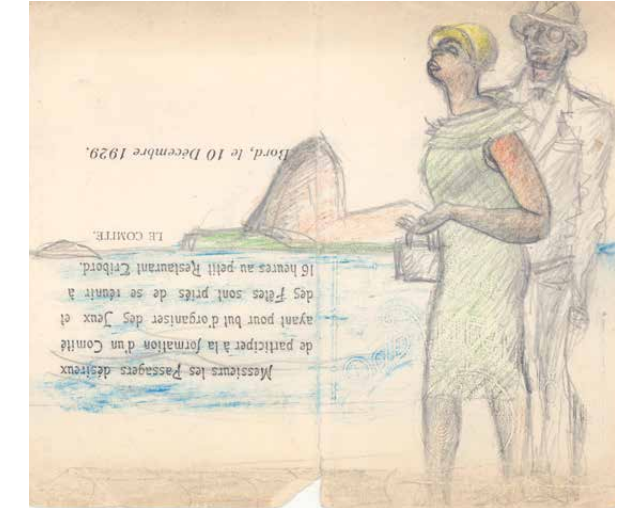
Váraljai Anna



Le Corbusier párizsi lakásán a rue Jacobon, 1920 körül, © FLC/ADAGP / HUNGART © 2023



Le Corbusier és Josephine Baker a Lutetia fedélzetén, 1929, © FLC/ADAGP / HUNGART © 2023



Le Corbusier és Josephine Baker Dél-Amerikában L. C. rajzán, 1929, © FLC/ADAGP / HUNGART © 2023

Füst. Pezsgő. Jazz. Victor Vasarely, Hemingway, Scott Fitzgerald, Picabia és Le Corbusier egymástól függetlenül, s egymásról nem tudva tartózkodnak ugyanabban a helyiségben.¹ Mindannyian azért jöttek a Montparnasse Klub legendás Néger Báljába, hogy Josephine Bakert meghallgassák. Le Corbusier így ír az énekesnő előadását követően: „Ebben a néger eredetű amerikai muzsikában korszerű és legyőzhetetlen lírai erő rejlik, alapját látom benne egy olyan zenei életérzésnek, amely az új kort fejezi ki, és amely elavulttá teszi az érvényben lévő európai megoldásokat.”²

A húszas, harmincas években megnőtt az érdeklődés a fekete kultúra, elsősorban a zene és a revük iránt. Az afrikai maszkok, plasztikák mágikus ereje már a századelő kubistáit is magával ragadta, viszont a „néger festészet” újdonságnak számított, melynek első vásárlói közé tartozott az akkor már nemzetközi hírépítész sztár, Le Corbusier. A brit fennhatóságú nigériai gyarmatok „bennszülöttjei” számára évszázadokig ismeretlen volt a táblaképfestészet, azonban az École Coloniale művészetoktatási tevékenysége

nyomán a húszas évek végén egyre több divatosá váló afrikai festő mutatkozott be képeivel Párizsban, s robant be a műkereskedelmi köztudatba.³ A svájci származású Le Corbusier (valódi nevén Charles-Édouard Jeanneret) ekkor már húsz éve élt a francia fővárosban.⁴ Szenvedélyesen rajongott a „naivnak” és „primitívnek” nevezett képzőművészetért.⁵ Nemcsak otthonát díszítette ilyen művekkel, de elkötelezett gyűjtőjük volt: egyfajta ars poeticaként, művészi vezérfonálként is szolgáltak számára. Kevésbé köz tudott, hogy maga Le Corbusier sem volt képzett művész. Így ír *Modulor* című könyvében: „Emberünk⁶ autodidakta volt. Menekült a hivatalos oktatástól. Így történhetett meg, hogy nem ismerte azokat a kanonikus szabályokat, amelyeket az akadémia iktatott törvénybe és hirdetett. És megmenekült az akadémikus szellemtől, feje tiszta maradt, és éberén szimatolt.”⁷ Autodidaktaságából Le Corbusier erényt kovácsolt, melyhez jó háttérrel biztosított az avantgárd divatos művészsánere: a „műdadogás-mentes”, iskolától, stílusoktól független génusz ideája, aki érintetlenül őrzi művészi

egyéniiségét.⁸ A magáról alkotott művészlegendák a self-branding fontos részét képezték: saját elmondása alapján természetes tehetsége az *École des Beaux-Arts* „burzsoá” stílusgyakorlataitól távol bontakozott ki, hiszen tizenévesen otthagyta az iskolát, s akár csak Giotto vagy Plinius Lüszipposza, tanár nélkül, magától tanult meg festeni. Első épületét tizenhét évesen szintén saját feje után tervezte, s élete egyetlen hivatalos (rajztanári) vizsgáját is csak azért tette le, hogy tanárként munkát vállalhasson. (Az autodidakta zseni toposza érvényes Picassóra is, aki – bár művészeti iskola beiratkozott hallgatója volt – valójában egyetlen szemináriumra sem ment be az évek során.)⁹ Tudományos fokozat híján építészként később magának kellett igazolnia szakmai hiteltelenségét, ezért gyakran mutatkozott tudós társaságban: megragadta a lehetőséget, hogy Albert Einsteinnel fotózkodhasson, és Cambridgeben is rendszeresen forgolódott. Le Corbusier életében a naivhoz, „primitívhez” való vonzódás legfontosabb mozgatórugója lényegében saját autodidaktasága volt.

Egy másik fontos momentumnak magyar vonatkozásai is vannak: August Klipstein müncheni művészettörténész hallgatóval, későbbi műgyűjtővel 1911-ben Duna menti grand tour-ra utazott, így jutott el többek közt a budapesti Tabánba is: „Csakhogy ezen a hegyen, közelebb a citadellához, a régi viskók olyanok, akár a virágzás az akácosban. Egyszerű lakások. Falak kötik össze őket, köztük fák fakadnak. Természetes módon születnek erre a mozgalmas földre. Órákig maradtunk ezen a békés hegyen, és figyeltük az esti Tabán felett kigyúló nyugalmas fénypontokat” – írja.¹⁰ Ekkor alakul ki benne természet és építészet összekapcsolásának gondolata, valamint a népművészet és az ősi építészeti megoldások iránti rajongás.¹¹ 1917-ben berendezi első párizsi műteremlakását, „laboratóriumát” a Rue Jacob 20. alatt, s egészen 1933-ig itt alkot. A festészet válik számára a formakísérletek, az útkeresés terepévé: Amédée Ozenfant-nal kifejlesztik a purizmust, mellyel a kubizmus szellemi tisztaságát akarják megőrizni, a geometrián alapuló, dekorativitástól



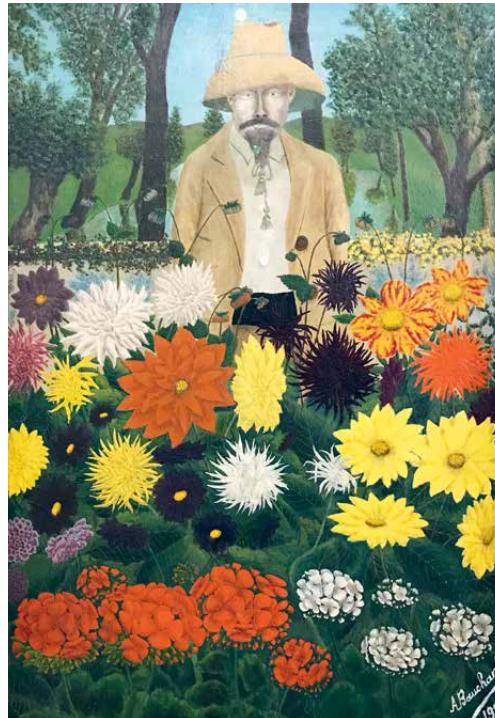
Le Corbusier és Auguste Klipstein Perában, 1911, © FLC/ADAGP / HUNGART © 2023

mentes rend védelmét hirdetik; művészeti elképzeléseit pedig saját folyóiratukban, a *L'Esprit Nouveau*-ban teszi közzé.¹² A naiv művészettel először 1921-ben, André Bauchant *Salon d'Automne*-beli kiállításán találkozunk, ahol a francia naiv festő bemutatja *Odüsszeusz és a szirének* című nagy méretű képét, valamint nyolc másik jelentős munkát;¹³ előbbi egyébként Le Corbusier választott mitologikus alteregója.¹⁴ Bauchant iránti rajongását mi sem fejezi ki jobban, minthogy több képét falról megvásárolja, s egy értekezést is közöl az ekkor negyvennyolc éves auzouer-en-touraine-i kertész (innen ered a Bauchant-festményeket beborító virágmotívum) művésztéről,¹⁵ mely varázslatos naivságát, a klasszikus esztétikai kánonokra fitytyet hányó felszabadultságát dicséri.¹⁶ „Keménnyen dolgoztál, mint egy megszállott, hajnaltól sötétedésig [...] Hősies küzdelmet folytattál a magánnyal és a körülötted élők gúnyolódásaival” – írja.¹⁷ Ekkoriban még Henri Rousseau gyűjtői köre is túlságosan primitívnek tartja Bauchant festészetét, ami csak akkor változik meg, amikor a mű-

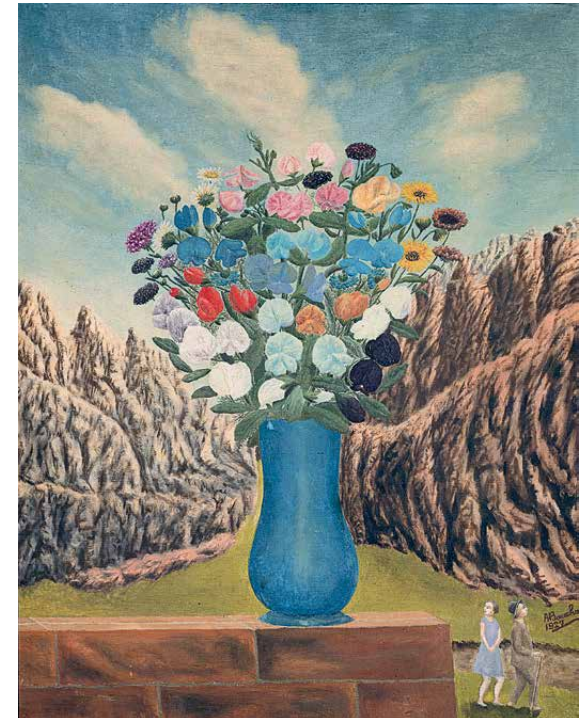
kereskedő Jeanne Bucher meglátja Le Corbusier otthonában a mágikus Bauchant-kollekciót...¹⁸ Az építész és a festő között szoros barátság alakul ki, ennek tanúbizonysága, hogy Bauchant két alkalommal is bensőséges hangulatú képet fest Le Corbusier-ről: 1924-ben elkészíti későbbi feleségével, Yvonne Gallisszal közös páros portróját, melyen előbbi öltönyös, kissé merev entellektüelként, utóbbi pedig flamencotáncosnőre emlékeztető, életerős dámaként jelenik meg. 1927-ben részletgazdag tájkulissza elé állítja a Jeanneret családot: az építész itt barna ballonkabátban álldogál az építészetet szimbolizáló völgyhíd előtt unokatestvére és üzletársa, Pierre Jeanneret társaságában, Yvonne pedig modern Évaként mezítláb, kezében virágcsokorral ücsörög egy fa tövében. (A férfi a műveltség és kultúra, a nő pedig a természet része ebben a konstellációban.)

Le Corbusier dolgozószobájának falán egy jellegzetes Bauchant-virágcsendélet, a megrendelésre készített *Bouquet Le Corbusier (Le Corbusier csokra)*¹⁹ díszelgett, melynek különlegessége, hogy keret nélkül, a vászon széleit látni engedve, sarkainál a falra erősítve – mintha falikárpit lenne – kapott helyet egy korabeli evezőgép, egy vakráma, valamint egy düledező könyvkupac között. (Ezen a fotón megfigyelhetjük Le Corbusier semmihez sem hasonlítható házi mamuszát, valamint kedvenc macskáját is.)

A Le Corbusier-kollekció részét képezte még az 1931-es *Hurrikán Saint Brice-ben*, egy 1928-as zsáner, *A menyasszony látogatása* és egy Ádám–Éva-ábrázolás, melyet azután vásárolt barátjától, hogy meglátogatta a Firenze melletti karthauzi kolostort az Ema völgyében. A kolostor szerkezete, a kerttel szervesen összefüggő belső terei hozták be építészetébe a földi paradicsom gondolatát (L alaprajzú lakásainak hátterét), természet és építészet, külső és belső viszonyának artikulációját: ekkor írt tanulmányt



André Bauchant: *Autoportrait avec dahlias* (Önarckép dáliaakkal), 1922, fotó: © Artmagazin / HUNGART © 2023



André Bauchant: *Bouquet le Corbusier (Le Corbusier virágcsokra)*, 1927, olaj, vászon, 79 × 63 cm, © Galerie Dina Vierny, Párizs / HUNGART © 2023

Nicolas Poussin *Tavaszi, avagy a földi paradicsom* (1660–1664) című képéről a *L'Esprit Nouveau*-ba, és bővítette gyűjteményét Bauchant első emberpárt ábrázoló festményével.²⁰

A Bauchant-képek közt kiemelt szereppel bírt egy egyházi témájú mű, az ars poeticaként is értelmezhető *Mária megkoronázása*. Ez már új, Rue Nungesser-et-Coli 24. alatti apartmanjának hálószobájában, izgalmas enteriőrben kapott helyet: a nappali beépített gardróbja a hálóba vezető ajtóként is funkcionált, bezárásához egy komplett szekrényt kellett átbil-lenteni az ajtónyíláson, akár a szikla-barlang előtt elgördülő kőlapot. A hálóban antropomorf váza (Le Corbusier számára a legerotikusabb szexuális szimbólum), mosdóhelyiség és hitvesi ágy, fölötté *Mária megkoronázásával*. A kép ironikusan vegyíti az antik mitologikus és a keresztény ikonográfiai elemeket: a Mária és Krisztus feje fölött trónoló istenség glóriáját szarvak döfik át, körülöttük pedig pucér

angyalok tartanak bacchanáliaszerű ünnepséget. A kép motívumai, akár-csak Le Corbusier személyisége, két világot egyesítenek: a dionüszoszit és az apollóit.²¹ Le Corbusier és Bauchant barátsága a festő élete végéig tartott. A francia-szudáni (ma: Mali Köztársaság) Kalifala Sidibé (1900–1930) a húszas évek gyarmatokra kiszervezett misszionárius és koloniális művészeti programjain keresztül találkozik a táblaképfestészettel.²² Sidibéről kevés írás keletkezett, és – pár darab kivételével – munkái hollétéről sem tudunk. A korabeli kiállítási katalógusok tanúsága szerint mindösszesen negyven-ötven alkotása született, igen hosszú ideig dolgozott egy-egy művön.²³ Első kiállítása 1929-ben volt a párizsi Georges Bernheim Galériában, a katalógus bevezetőjét Le Corbusier, Georges Huisman történész és Roland Dorgelés író írták. Dorgeléstől tudjuk, hogy Sidibé jamgyökeret evett, krokodilokat imádott és húst szárított a háza tetején. A korszak értelmiségije

különbséget tett a valódi, „szennyeződés nélküli néger” és a már „megrontott”, vagyis művelt fekete festő között. Sidibé az előző kategóriába tartozott, munkáit „autentikusnak” tartották, melyek nemcsak az afrikai táj, hanem a fekete ember „valódi” képét adják.



A fenti *Le Corbusier virágcsokra* című kép részlete. A két alak Le Corbusier és felesége, Yvonne Gallis.

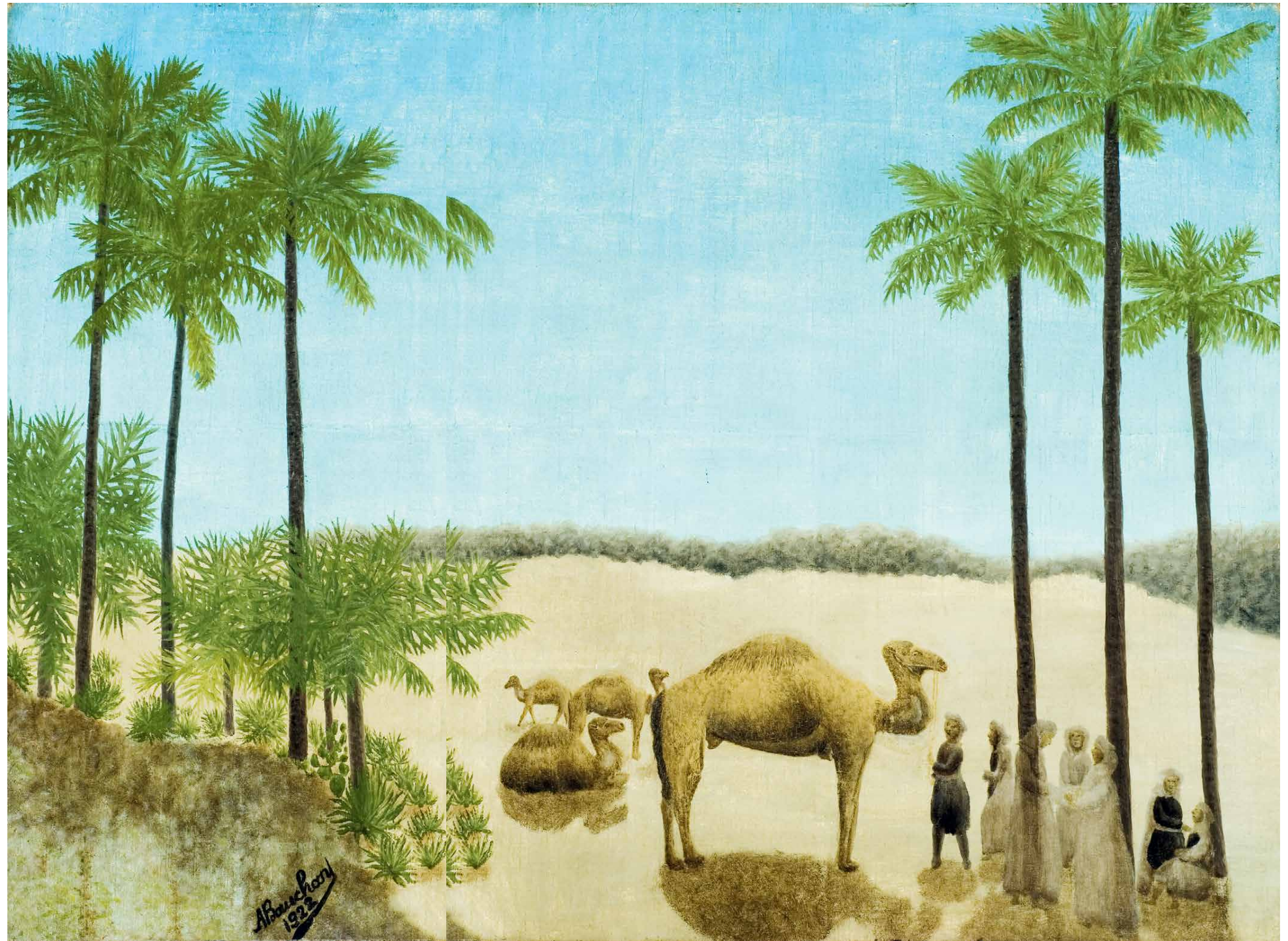
André Bauchant (1873–1958)

A francia festő 1919-ben kezdett festeni, előtte kertészként dolgozott Touraine-ben, történelmi és mitológiai műveket olvasott, és bejárta Franciaország tájait. Az első világháborúban a térképészekhez osztották be, a Dardanellák hadművelet során Görögországba vezényelték. Rajzkészségét tulajdonképpen a hadseregben ismerték fel, ez bátorította arra, hogy festeni kezdjen; a Görögországban látottak majd 1927-ben köszönnek vissza, amikor Gyagilev megbízza, hogy készítsen látványtervet Sztravinszkij *Apollon musagète* (Múzsákat vezérlő Apolló) című balettjéhez.

Bauchant műveit először 1921-ben láthatta a közönség, az Őszi Szalonon – ekkor figyelt fel rá Le Corbusier is, de igazán elfogadottá akkor vált, amikor galériájában Jeanne Bucher *Virágok és tájképek* címmel kiállítást rendezett neki. Ezt a sivatagi témájú képet 1922-ben festette: egyelőre eldönthetetlen, hogy útikönyvillusztrációk vagy saját tapasztalatai alapján.

Vele kapcsolatban gyakran hangzik el Giotto neve, de nemcsak amiatt, mert mindketten festettek tevéket (Giottoé Padovában látható a Capella degli Scrovegni-ben), hanem mert természetes alapú, matt, az olajfestés síkosságát nélkülöző színei is a quattrocento freskókét idézik. (tt)

André Bauchant: *Chameaux dans le désert* (Tevék a sivatagban), 1922, olaj, vászon, fotó: Jörg Schanze, © Clemens Sels Museum Neuss, VG Bild-Kunst Bonn 2023 / HUNGART © 2023



A köré szőtt anekdoták egyike festővé válásáról is beszámol: Sidibé egy nap lekuporodott a kunyhója elé, és zölddel meg vörössel ráfestette felesége portréját a földre terített vászondarabra, minden előképzettség nélkül, akár az ifjú Giotto egykoron.²⁴ Egy másik legenda szerint ösztönös tehetségét törzse isteneinek és egyéb szellemeknek köszönhette, akik festmények készítésére szólították fel.²⁵ Egzotikus auráját erősítette a két róla készült, sok helyütt bemutatott fotó: egyiken a földön kuporogva, kezdetleges eszközökkel fest egy földre helyezett textildarabra, másikon pedig pucér gyerekeivel pózol kunyhója előtt, melynek tetején éppen húsdarabokat és festményeket szárít.²⁶ Ez természetesen az európai ember sztereotip képe a „primitív bennszülöttről”, s talán kortársai közül Le Corbusier volt az egyetlen, aki érdeklődött a Sidibé festményein feltehető nem tipikusan afrikai, hanem perzsa, hindu és arab elemek iránt.²⁷

Sidibé a sikeres párizsi kiállítását követő dorbézolásban (állítólag a nagy mennyiségű alkoholtól) harminc évesen életét vesztette – mintha ok-okozati kapcsolat lenne a tragikus vég és között, hogy bebocsátást nyert az európai kultúrába. Nem véletlenül szólította meg egy kortársa Roland Dorgelès: „*Ha maga szereti Kalifalát, hagyja békén! Hagyja a családjában, falujában békésen éld meg!*”²⁸ Sidibé pályafutásának rövidke időszakában figyel fel rá Le Corbusier is, és több képet vásárolt tőle, cikket ír róla. Az építész vonzódott Sidibé gyermeki, mágikus hatású képeihez, melyek nyomán a harmincas évek fordulóján újdonságként jelennek meg festészetében az állatok, a hibrid lények, a bikák és a minótaurosok, építészetében pedig az íves vonalak.²⁹ Ekkor kezd Algír város modernizálásába, a Maisons Jaoul építéskor pedig algériai építőmesterekkel dolgozik, akik hagyományos eszközökkel (létrákkal, kalapácsokkal

és szögekkel felszerelve, szintetikus anyagok felhasználása nélkül) dolgoznak.³⁰ Korabeli felvételekről tudjuk, hogy Le Corbusier ebben az időszakban „bennszülött módra”, mezítelezőn fest. Dolgozószobájának falát a Bauchant-virágcsokor mellett Sidibé csörtető elefántokat és oroszlánokat ábrázoló festménye díszíti, de tulajdonában van egy embert faló, mitikus óriáskígyóról, valamint egy afrikai vadászcsapatról készített kép is. Az építész szembeszáll a korabeli lakberendezési trendekkel, amikor a purista, képektől megtisztított, funkcionalista lakásbelső helyett egy sajátos Kunst- és Wunderkammert alakít ki környezetében.³¹ Állandó fotósa, Brassai (Halász Gyula) első látogatása alkalmával Le Corbusier zsúfolt, rendetlen otthonát látva abban is elbizonytalanodott, hogy van-e egyáltalán fürdőszoba benne... A harmincas évek közepén költözik abba a penthouse-ba, melynek rusztikus téglafalát – az érzelmeit,

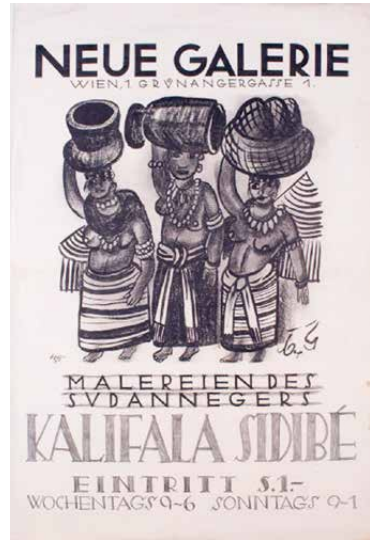


Le Corbusier: *Három asszony*, 1940–1943, olaj, fa, 18,5 × 15 cm, © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria / HUNGART © 2023

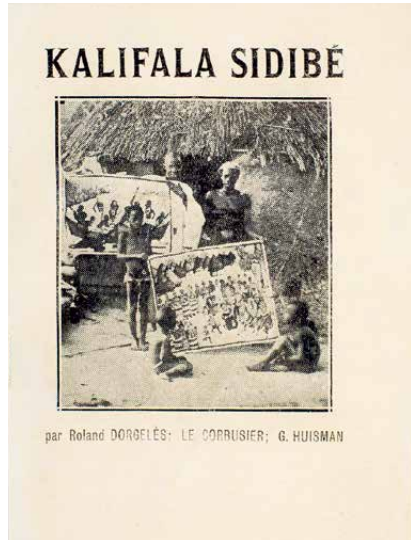


Kalifala Sidibé: *Maláj nők*, 1929 körül, olaj, vászon, 69,5 × 66 cm, Michael Graham-Stewart Gyűjtemény

benyomásait tárgyakkal kifejező – kiállítófelülette alakítja.³² „*Vonzódom minden természeti lényhez*” („*Je suis attiré...*”) – írja ugyanezen évben önvallomása nyitányaként.³³ A falon s előtte a földön ennek megfelelően helyet kapott minden, ami számára a természetet, a természetességet képviseli: prehistorikus edények, naiv és primitív festmények, antik torzók, különleges formájú kövek, kagylók. Louis Carré műgyűjtő olyan inspirálónak találja ezt a – szürrealisták talált tárgyaira emlékeztető – magángyűjteményt, „ideális múzeumot”, hogy tíznapos mini kiállítást rendez benne 1935 júliusában. A „modern érzékenység” gesztusaképp Le Corbusier a gyűjteményi tárgyak közé helyezi el a bemutatni kívánt kortárs műveket.³⁴ Le Corbusier otthonában, mely egyben sajátos művészetfelfogásának metaforája is, az ősi, primitív, a naiv és a klasszikus antik értékek békésen megfértek egymás mellett. A funkcionalista



Kalifala Sidibé a bécsi Neue Galerie-ben rendezett kiállításának plakátja, 1930, © MAK



Sidibé 1929-es, a Galerie Georges Bernheimben rendezett kiállításának katalógusa, melyben többek között Le Corbusier is ír képeiről

építészet legendás öltönyös alakja valójában autodidakta, pucéran festegető, a természeti népek kulturális értékeihez vonzódó személyiséget takart,

aki a szudáni Sidibét felkarolta, barátja, Bauchant elvesztését pedig élete végéig nem tudta feldolgozni.

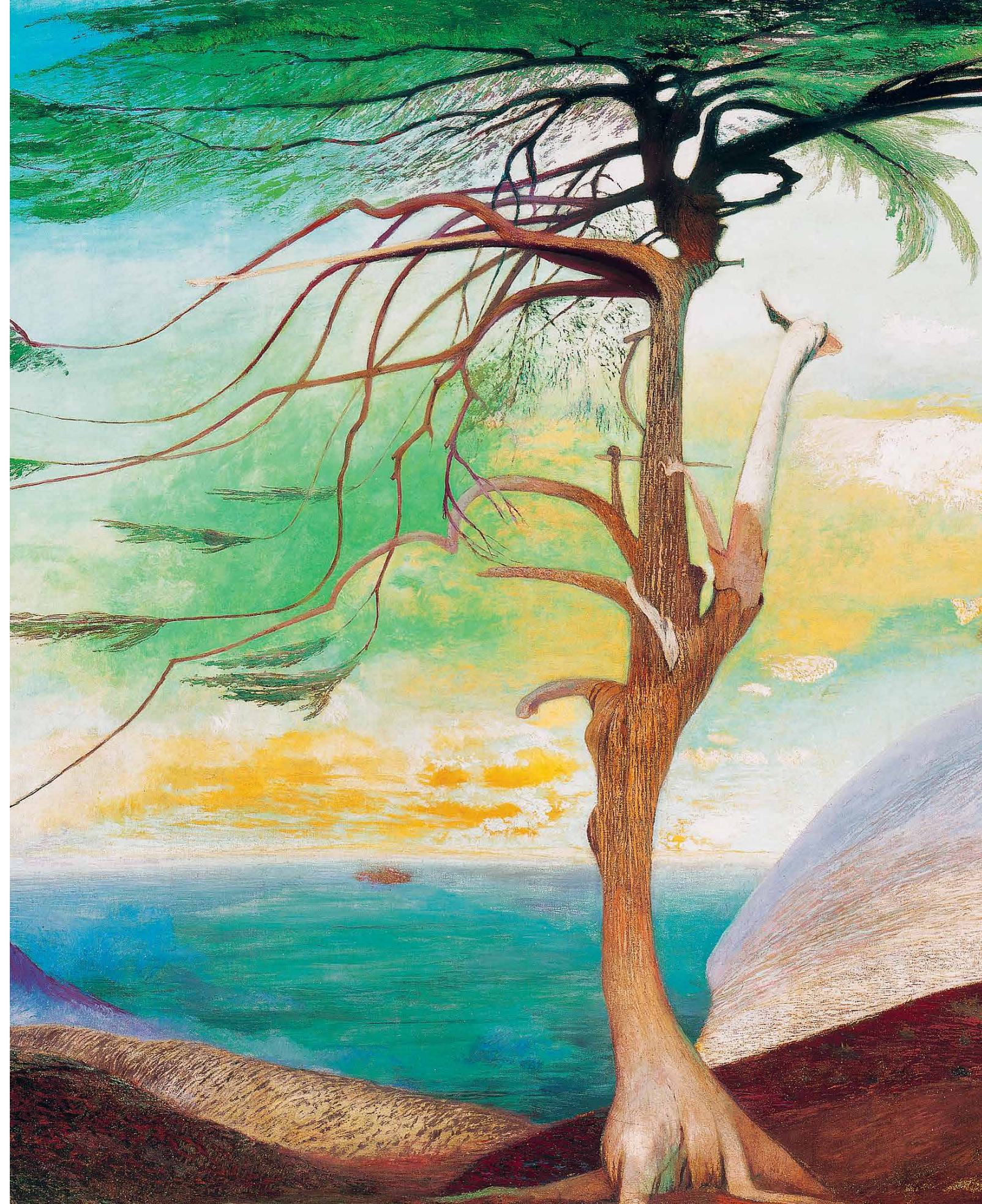
| 1 Philippe Dana – Pierre Vasarely: *Vasarely regényes évszázada*. Budapest, Prae, 2022, 64–65. o. | 2 Vadas József idézi Le Corbusiert. In: Vadas József: *Le Corbusier. Szemtől szemben*. Budapest, Gondolat, 1983, 106. o. | 3 Yanagisawa Fumiaki: Kalifala Sidibé – Az afrikai festészet születése Párizsban. In: *The Japanese Society for Aesthetics*, 2014/65., 97–108. o., www.jstage.jst.go.jp/article/bigaku/65/1/65_KJ00009410385/_pdf/-char/ja | 4 Nagy Elemér: *Le Corbusier*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, 7. o. | 5 A korabeli felfogás szerint a primitív szó az ősi eredetű afrikai művészetet (l'art primitif africain) jelenti, azaz művészeti fogalomként, nem minősítő jelzőként szerepel a szövegben – a szerk. | 6 Értsd: saját maga. | 7 Le Corbusier: *Modulor*. Fordításkézirat, szerk. Dr. Vámosy Ferenc. Budapest, Magyar Építőművészek Szövetsége, 1971, 29. o. | 8 Ybl Ervin: *Csontváry Tivadar*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1958, 5. o. | 9 Gabriella Zinke: *Das Bild des Künstlers. Fotoprotreits von Picasso, Giacometti und Le Corbusier*. Doktori disszertáció. Zürich, Universität Zürich, 2008, 67–68. o., 92. o. | 10 Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*. Marseille, Editions Parenthèses, 1987, 36. o. (A szerk. fordítása.) | 11 „Mi a folklór? A nép tudása. Ami nem hivatalos. A nagyobb számúak tudománya az iskolázottabbak tudományához viszonyítva.” Le Corbusier: *A jövő nagyvárosai*. Budapest, Gondolat, 1968, 153. o. | 12 Maurice Besset: *Qui était Le Corbusier?* Genf, Éditions d'Art Albert Skira, 1968 | 13 Arthur Rüegg: *Living with Objects: learning from objects. Le Corbusier's "collection particulière"*. In: *Le Corbusier. History and Tradition*. Szerk. Armando Rabaça. Coimbra, Coimbra University Press, 2017, 71–72. o. | 14 Stanislaus von Moos: *Ciam's Ghosts. Le Corbusier, Art, and World War II*. In: *Le Corbusier. History and Tradition* 2017, 262. o. | 15 André Bauchant. In: M. Therese Southgate: *The Art of JAMA: Covers and Essays from The Journal of the American Medical Association*, New York, Oxford University Press, 2011, 32. o. | 16 De Fayet: *Le talent à propos de Bauchant le jeune*. In: *L'Esprit Nouveau*, 1922/17., 2. o. | 17 Nicholas Fox Weber: *Le Corbusier. A life*. New York, Knopf, 2008, 526. o. Saját fordítás – V. A. | 18 Weber 2008, 526. o. | 19 André Bauchant: *Le Bouquet ("Bouquet Le Corbusier")*, 1927, olaj, vászon, 80 × 62 cm, Fondation Dina Vierny – Musée Maillol, Párizs | 20 María Candela Suárez: *The Corbusian suspended garden. A fragment of nature converted into architecture*, Universidades Lusíada, 2014, 62–63. o., www.researchgate.net/publication/270760166_The_Corbusian_Suspended_Garden_A_Fragment_of_Nature_converted_into_Architecture | 21 Sarah Menin – Flora Samuel: *Nature and Space. Aalto and Le Corbusier*. London, Routledge, 2002, 130. o. | 22 Joshua I. Cohen: *Modern African art and apartheid*. In: *Journal of Southern African Studies*, 2020/1., 189–191. o. | 23 Yanagisawa 2014 | 24 „Művész lett, akárcsak Giotto, anélkül, hogy tudná, mi az a művészet” – írja róla René Chavance. René Chavance: *Kalifala Sidibé peintre soudanais*. In: *La Liberté*, 1929. október 9., 2. o. | 25 Le Corbusier – Roland Dorgelès – Georges Huisman: *Kalifala Sidibé peintre soudanais*. Párizs, Galerie Georges Bernheim, 1929, o. n., www.edition-originale.com/en/literature/first-and-precious-books/le-corbusier-kalifala-sidibe-peintre-soudanais-1929-68306 | 26 Yanagisawa 2014 | 27 Le Corbusier–Dorgelès–Huisman 1929 | 28 Chavance 1929 | 29 Camilo Rosales: *African and Oceanic Art, Picasso and Le Corbusier*. In: *Masterplanning the Future. Modernism: East, West & Across the World*. Szerk. Austin Williams – Theodoros Dounas. Szucsou, Xi'an Jiaotong – Liverpool University, 2012, 105. o. | 30 Caroline Maniaque: *Adjusting to Le Corbusier at the Maisons Jaoul in Neuilly*. In: *Studies in the Decorative Arts*, 2008–2009/1., 107. o. | 31 Rüegg 2017, 74–75. o. | 32 Rüegg 2017, 67. o. | 33 Le Corbusier: *La ville radieuse : éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*. Boulogne, Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1935, 1. o. | 34 Rüegg 2017, 70., 75. o.

A magányos cédrus és libanoni barátai.

Az ikonikus Csontváry-festmény modelljének megtalálása

Rieder Gábor

Joggal pályázhat a leghíresebb magyar festmény titulusra. Számtalan címlapon szerepelt, bélyegen sokszorosították, végtelen mennyiségű másolat és poszter készült róla. A *Magányos cédrus* a hazai festészet egyik legismertebb ikonja, mégsem tudtuk róla eddig, hogy hol készült, ki vagy mi volt a modellje. Pőrnén, valóságtól elemelve áll egy szikla peremén, heroikus pusztulásának narancsszín felhőjébe burkolódzva. A Google Street View és a Kongresszusi Könyvtár segítségével viszont most fény derült titkára: előkerült az igazi „magányos” cédrus. Egykori és mai formájában.



1

Ybl Ervin még nem tudta a párizsi kiállítás pontos évét, ezért a cédrusfestmények utánra, 1908-ra rakta (Ybl Ervin: *Csontváry Tivadar*. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1958, 8. o.); az életrajzi kronológiát Németh Lajos tisztázta (Németh Lajos: *Csontváry Kosztká Tivadar*. Budapest, Corvina, 1970, 183. o.), tőle vette át a cédrusok ikonográfiáját kutató Szabó Júlia (Szabó Júlia: A cédrus az örökkévalóság hieroglifája. In: Szabó Júlia: *A mitikus és a történeti táj*. Budapest, Balassa – MTA Művészeti-történeti Kutató Intézet, 2000, 75–76. o.); az életrajzi szövegek kritikai olvasatát nyújtó Romváry Ferenc szűk szavú időrendi áttekintésében 1907-ben előbb említi a cédrusok festését Libanonban, utána a párizsi kiállítást (Romváry Ferenc: *Csontváry Kosztká Tivadar. 1853–1919*. Pécs, Alexandra, 1999, 24. o.); a legújabb monográfiát jegyző Molnos Péter azt valószínűsíti, hogy az utazások után otthon, a budapesti műteremben készültek festményei (Molnos Péter: *Csontváry. Legendák fogságában*. Budapest, Népszabadság Könyvek, 2009, 53., 79. o.)

2
Németh 1970, 183. o.

3
Csontváry-dokumentumok I. Csontváry-írások Gegesi Kiss Pál hagyatékából. Szerk. Mezei Ottó. Budapest, Új Művészet Kiadó, 1995, 45. o.

4
Szabó Júlia nagy ívű kultúrtörténeti cédrus-tanulmányában egyedül a zsidó hagyományt tudta párba állítani Csontváry sokezer éves távlatával, a *Haggáda* nyomán Löw Immanuel rabbít idézve (Szabó 2000, 73. o.) A mai kutatói konszenzus már az egyezer évet is egész kivételesnek tartja (F. Nigel Hepper: *The Cedar of Lebanon in History*. In: *Archeology & History in Lebanon*, 2001/2., 2–7. o.) A *National Geographic* 1913-as riportja szerint a helyi kápolnát üzemeltető maronita pap úgy vélte, hogy négyezer évesek is lehetnek a fák, sőt akár az özönvíz óta ott állhatnak. (John D. Whiting: *From Jerusalem to Aleppo*. In: *National Geographic*, 1913/1., 83. o.) Lehet, hogy Csontváry nem ezoterikus történelem-könyvekből táplálkozott, hanem ezekből a helyi hagyományokból.

Profétai hevülettől fűtött, látomásos kései írásai szerint Csontváry Kosztká Tivadar 1907-es párizsi kiállítása után utazott a török felügyelet alatt álló Libanonba a cédrusokhoz:¹ „*Én, Kosztká Tivadar, ki a világ megújhodásáért ifjúságomról lemondottam, amikor a láthatatlan Szellem meghívását elfogadtam, akkor már rendes polgári foglalkozásban, kényelem és bőségben volt részem. De elhagytam hazámat, mert el kellett hagynom és csak azért, hogy életem alkonyán gazdagnak és dicsőnek lássam. E cél elérése miatt évek hosszú során át Európát, Afrikát és Ázsiát utaztam be, hogy a megjövendőlt igazságot megtaláljam és a gyakorlatban festményben átvihessem és mikor már megvolt a szükséges hadseregem, Párisnak tartva 1907-ben milliókkal szemben álltam egyedül az isteni gondviselés eredményével s az egész világ hiúságát pocskékká zúztam; egy napon Párist kapitulációra bírtam s a világot túlszárnyaltam, de tíz millió embert el nem pusztítottam, csupán kijózanítottam őket, a dolgokból reklámot nem csináltam, mert a kufárok sajtójával nem törődtem, hanem elvonultam a Libanon tetejére s ott cédrusokat festettem.*”² Az utolsó életrajzi adathoz még annyit tett hozzá egy talányos, oktatási segédanyagnak szánt írásában, hogy „*a cédrusok azok a fák[,] melyeknek tövében a nyarat töltöttem*”.³ Ahhoz képest, hogy fennmaradt visszaemlékező gondolatgörgetegeiben Csontváry milyen mániákusan tér vissza kedvenc keleti úti élményeihez, például a beduinokhoz vagy a baalbeki „áldozókőhöz”, már-már gyanúsan szűkszavú Libanon kapcsán. Pedig önmitológiájában a cédrus kitüntetett szerepet kapott, hiszen ifjúkori, gácsi látomásakor egy fekete magot kapott kezébe, amiből – minden botanikai könyvnek és hagyománynak ellentmondó módon⁴ – hat-ezer évig élő cédrusfa lett, ami csak három-négyezer év után hoz gyümölcsöt.⁵ (Csábító az a pszichologizáló magyarázat, hogy a későn termékenyre forduló mitikus növénybe a reménytelenül hosszú pályakezdés után művésszé váló festő jelképét is belelássuk.)

A hagyatékban fennmaradt, kései keletkezésű, profetikus hangütésű Csontváry-szövegekben gyakran felbukkanó motívum a „bölcslő cédrusfa”. Ahogy írja egy helyen: „*Nem Karthágó, – Bizánc s nem a pyramisok sphynxje az őszinte – hanem az élet[,] a hatezer esztendőtt élt cédrusok bölcselete szól hozzánk, mint igazságnak az érzete, mint a múlt történelme... fejlődik a mag, melyből a cédrus fakad, hatezer esztendős múltról bölcsen hallgat...*”⁶ Csontváry 19. századi népszerűsítő historiográfiái kutatásokban gyökerező, sajátos-holdkóros történelmi képzetei alapján a sok ezer éveseknek vélt örökzöld faóriásokat a napimádó (!) hunokkal kapcsolta össze, akiknek közel-keleti magyar „őshazájukban” állt a baalbeki „áldozókő” is.⁷

Baalbektől a cédrusokig

Bár nincs pontos szövegforrásunk róla, az életrajzi kronológiák és az emlékmorzsaák alapján azt feltételezzük, hogy Csontváry – a kivételesen sikeresnek érzett – párizsi kiállítás után 1907 nyarán⁸ visszasietett a Közel-Keletre. Talán egy tengerjáró hajón érkezett meg Bejrútba, majd onnan eljutott a nem túl messzi Tripoliba, a kikötővárosból pedig felkapaszkodott a legendás cédrusligethez, ahol több hónapig festett, ugyanúgy a fák között kempingezve, mint az előkelő európai utazók. A jeruzsálemi Amerikai Kolónia Fotográfiai Osztályának egyik fényképészétől ismerünk egy felvételt ebből az időszakból. A képen a libanoni cédrusok között sátrazó turisták láthatók.⁹ A Gegesi Kiss Pál hagyatékában fennmaradt Csontváry-szövegek között találunk egy regényes visszaemlékezést. „*Jallát* [’Indulás’] *hallottuk éjjél után, s egy ütemre valamennyien talpon voltunk. Az ágyneműt gyorsan összegöngyöltük, a nyereg hátára kötve. A hinari vezető, aki a jallát kimondta, segített föl a nyeregbe, s ő is felkapott egy hátára. Előbb szimatolva a földet szagolta, aztán egy csendes*

jalla után nesztelenül, a szamarat nógatás nélkül követtük. Tüskön-bokron, fák alját törve vonult a sötétben karavánunk. Sakálok vihogása, hiénák ordítozása kíséretében megállás nélkül 70 kilométerre távolodtunk el. Kis községbe jutotunk, ahol az állatoknak egy kis füvet, magunknak egy kis aludttejet vagy joghurtot, esetleg gyümölcsöt szereztünk be. Száraz lepénykenyerünk bőven volt. Ez volt egész napi eledelünk. Egy kis pihe-nő után pótolva voltak az erők. Utána ismét jalla riasztott föl bennünket, s ez addig ismétlődött, amíg célt nem értünk. Így vándoroltam 4 méter magas, 40 méteres vászontekercessel, ehhez tartozó súlyos vakkeretekkel, nem egyszer a nagy Libanon[i-hegység] tetejére, az öt- és hatezer éves cédrusok erdejébe.”¹⁰ Ha hihetünk az önmitológiát építő, mániákusan önisméltó Csontváry feltehetően az 1910-es években kelt sorainak, akkor a monumentális *Baalbek* vásznával a málhák között, talán épp Baalbekből Tripoli felé tartva eljutott a cédrusokhoz már a párizsi kiállítás előtt is. Szamárháton. Mivel az ezer-szer emlegetett, áttörésként megélt franciaországi tárlaton még nem szerepelt a *Magányos cédrus*, csak következő évi kiállításán (1907-es dátummal),¹¹ Németh Lajossal együtt azt valószínűsíthetjük, hogy a kép vagy 1907 nyarán, vagy az év második felében készült.¹²

A bsharrei cédrusligetben

Az időpont után a helyszínt is pontosan meg tudjuk határozni: a bsharrei Arz al-Rabb. A magyar állam egy szerény kivitelű, arab és magyar nyelvű márvány-táblát állíttatott 2007-ben, a *Magányos cédrus* megfestésének századik évfordulóján a bsharrei szent ligetben. A helyszín biblikus múltja és geológiai változatossága megmozgatja a képzeletet. A Libanoni-hegység vonulata követi a Földközi-tenger partvonalát szinte végig a viharos történelmű, hosszúkás országon keresztül, észak-déli irányban. Észak felé, a polgárháborús szír határ felé fekszik a parton az ókori kikötőváros, Tripoli (görög nevén: Tripolisz). Innen indultak egykor a cédrustörzsekkel megrakott gályák, hogy kielégítsék az egyiptomi fáraók vagy a közel-keleti istenkirályok nyersanyagétvágyát. Ma modern tengerparti település, festői óvárossal és a magas szirteket uraló középkori fellegvárral, amit még a keresztes lovagok emeltek. Vadul tekergőző utak kapaszkodnak fel a kikötőtől a meredek hegyhátakra, a Libanoni-hegység háromezer méter magas csúcsai felé. A cikcakkos utak a mély Kadisha-völgyben kanyarognak, a közel-keleti ókori keresztény kiségyház tagjai, a „keleti katolikusként” számontartott maroniták lakta ősi falvakat szelik keresztül. (Ma többségében már muszlimok élnek itt is, de a szent völgy mind a mai napig a libanoni nagypolitikában fontos szerepet játszó maroniták spirituális központja.) Az utazó nyaktörő szerpentineken keresztül érkezik el a Kadisha-völgy felső végébe, egy kiszélesedő platóra, amit három irányból további magas hegyvonulatok



Az Úr cédrusainak erdőoltja a Bsharre feletti kopár platón.

A jeruzsálemi Amerikai Kolónia Fotográfiai Osztályának ismeretlen fotográfusa, 1898–1946 között, üvegnegatív, Library of Congress, Matson Photograph Collection, Washington, D. C.

5

Írásai között ezt olvashatjuk: „*nem sejtí a magja, hogy ő belőle / nő ki a terebélyes cédrusfa*[’ja] *nem sejtí a / kis fiu, hogy az ő élete lesz a világ legna- / gyobb hadvezére nem sejtí a férfi, hogy / neki a világ legnagyobb festményeit kell / festeni*” In: Csontváry-dokumentumok II. A Gerlóczy-féle Csontváry-kézirat Romváry Ferenc olvasatában. Budapest, Új Művészet Kiadó, 1995, 71. o.

6

Németh Lajos: *Csontváry Kosztká Tivadar*. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1964, 116. o.

7

Sinkó Katalin: A cédrusok. In: *Történelem – Kép. Szemelvények a múlt és a művészet kapcsolatából Magyarországon*. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2000, 734. o.

8

A tárlat 1907. június 7. – július 7. között tartott nyitva. (Németh 1970, 182. o.)

9

Wilson tábornok *Festői Palesztina* című népszerűsítő útikönyvében is hasonló sátras metszet szerepel (egy másik fa előtt, amit viszont – talán – Ligeti Antal szintén sátras, *Libanoni cédrusliget* című, 1876-os festményén látunk ismét), de ott turbános arabok lakják: *Libanoni cédrus*. In: *Picturesque Palestine. Sinai and Egypt. II*. Szerk. Colonel Wilson. D. Appleton and Company, New York, 1881, 474. o.



Google Earth-felvétel, előtérben a Libanoni-hegység sárga kövekig koptatott sziklás gerince, közepén a medence platóján megbúvó Úr cédrusai liget (1935 méter magasságnál jelezve), alatta Bsharre, illetve a zöldbe borult Kadisha-völgy, a háttérben a Földközi-tenger a part menti városokkal (középen Tripoli)



Az Úr cédrusai 2015-ben, fotó: Wendkuni / Flickr

10
A jobb olvashatóság érdekében központosítással és mondattagolással láttam el Csontváry szövegét; az eredeti írásmóddal lásd: *Csontváry-dokumentumok I.* 164. o. vagy pedig cikkünk teljes szövegű verzióját az *Artmagazin Online*-on.

11
1908: *Csontváry képkiállítása*, Iparcsarnok, Budapest

12
Lásd az első lábjegyzetet.

13
A festmény ábrázolásából kiinduló Szabó Júlia szerint a tájábrázolás „pontos, leíró jellegű”, a fa pedig „nem a cédruserdőben van, hanem az út mentén.” (Szabó 2000, 80. o.). Németh Lajos hasonlóan gondolta: „Tripolinál, a tengerparton emelkedő hegyek ormán áll az ősi fa.” (Németh 1964, 117. o.)

14
Lásd cikkünket: Fáy Miklós: A Csontváry–Jancsó-tengely In: *Artmagazin*, 2022/5., 46–47. o.

15
Lehel Ferenc: *Csontváry Tivadar, a poszt-impresszionista festés magyar előfutára*. Budapest, Amicus, 1922, 27., 49. o.

16
Sinkó 2000, 732. o.

17
Ez már a korabeli kritikusok számára is evidens volt (lásd: R. J.: Csontváry Kosztka Tivadar. In: *Vagyunk*, 1910/4., 164–165. o.)

zárnak körbe kopár, vörhenyes sziklával. Nyugat felé visszafordulva a Földközi-tenger látképe nyílik előttünk. Mondhatjuk bátran, hogy festői látvány, különösen, ha felhőtakaró üli meg a horizontot. Olyankor mintha repülőgépen ülne az ember. Nem csoda, ha Csontváryt lenyűgözte a látvány. Képzeljük el, hogy – ahogy akkoriban minden utazó – öszvér- vagy számárháton tette meg a kikötővárosból ezt a távot az 1700 méter felett elterülő legendás bsharrei cédrusligethez, az „Úr cédrusaihoz”. Arabul ez az Arz al-Rabb. Gyakran jártak erre külföldiek, a ligetet a 19. század óta folyamatosan látogatták európai turisták. A látványosság valamivel feljebb található, mint a névadó Bsharre település, a maronita templomokkal és kolostorokkal teli ősi város. Lakóházak fent már nincsenek, csak kövek és sziklák, köztük a téli sípályákat kiszolgáló hotelek, de a fák mellé mára kiépült egy tipikus közel-keleti bazársor is. A betonutat illatos cédrusszuveníreket árusító bódék szegélyezik, egy matuzsálem korú faóriás ad árnyékot a standok, büfék és kápolnák egyvelegének. Itt kezdődik a sétaút, ami bevezet az erdőcskébe, végig a fiatalabb-öregebb cédrusok között. (Mindez szépen végignézhető – megéri a fáradságot! – a fotelből is, a Google Street View segítségével.)

Társas magány

Álljunk meg egy pillanatra, mielőtt odaképzelnék a bsharrei cédrusligetbe a nagy szakállú Csontváryt, amint hatalmas vásznait cipeli hóna alatt a hegytetőre, bő egy évszázaddal ezelőtt. A kopár kőmedence közepén emelkedő, apró magaslatot borító erdőfolt meglehetősen értelmetlenné teszi a címbeli „magányos cédrus” meghatározást.¹³ Mégis mitől magányos egy fa egy több száz egyedet számláló, sűrű erdő közepén? A liget szélén kápolnát is üzemeltető maronita keresztények évszázadok óta járnak ide, rendszeresen mondanak szabadtéri misét, hiszen a libanoni cédrusok bibliai fák, jó pár alkalommal szerepelnek az Ószövetségben. A zarándoklás, legalábbis valamiféle kultikus rítus megtartása történelmi tény (ennek csontvárys átíratát látjuk másik cédrusos képén [*Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban*¹⁴]). De a Csontváry-képeken megfestett faóriások magányosan állnak a minden stilizáltsága ellenére is ide köthető, jellegzetes sziklás libanoni tájban.

Hogyan kapcsolhatja mégis Bsharréhoz a hagyomány ezeket a festményeket? Az ellentmondás feloldásához nézzük meg, mit is jegyzett fel Csontváry a képről. A *Magányos cédrus* címet nem ő adta, hanem rajongó – és felettébb pontatlan – első monográfusa, Lehel Ferenc.¹⁵ Bár nagyon találó, metaforikus erejű választás, sőt abba a régre visszavezethető értelmezési hagyományba is nehéz belekötni, miszerint a fa szimbolikus önarckép.¹⁶ Nem is nagyon lehetne más.¹⁷ De mi a pontos címe? Tudjuk, hogy a városligeti Iparcsarnokban rendezett, kevés visszhangot kiváltó, 1908-as Csontváry-kiállításon debütált *Egy cédrusfa a Libanonból* címmel.¹⁸ A Libanon szó itt feltehetőleg nem a tartományi sorsú országra, hanem a Libanoni-hegységre utalt, a külön kihangsúlyozott *egy* kitétel pedig azt sugallja, hogy a festő a liget fáinak *sokaságából* választotta ki modelljét.

Google Earth 1800 méteren

A következő években Csontváry tervezett egy berlini bemutatkozó tárlatot is, ami sajnos nem valósult meg, de a németül megírt műtárgyjegyzékben olvasható a kiállítani tervezett *Magányos cédrus* hosszú címe: *Cédrus Libanonban 1800 m magasan a tengerszint felett Tripolinál. Naplementekor*.¹⁹ Mintha egy német útikönyvet olvasnánk: száraz, kopogós adatsor, megvan a tengerszint feletti magasság és a helyszín is. Ezen a ponton muszáj megnyitnunk a Google Earth földgolyóbisát, hogy berepüljünk a Tripoli feletti meredélyeket, ellenőrizve a hegy magasságát. A bsharrei liget bejárata jelenleg 1900 méteren fekszik, mindössze száz méterrel a Csontváry által megjelölt szint felett. A hegy csúcsa még úgy negyven méterrel magasabban található. Libanon akkoriban népszerű turisztikai úticélnak számított, számtalan utazóval, jól kontextualizált műemlékekkel. Egy ilyen léptékű kartográfusi tévedés kérdésessé teszi a festmény színterének egyértelmű azonosítását. Ráadásul meg kell jegyeznünk, hogy vannak további kisebb-nagyobb cédrusligetek a környéken, sőt a légvonalban ötven kilométerre fekvő főváros, Bejrút felett is (a Beqaa-völgynél)²⁰, ahová az utazók tengerjárói befutottak. Ezek többsége pont ezen a magassági sávon található, néha akár közelebb is az 1800 méterhez.²¹ De az akkori szokás az volt, hogy minden utazót a maroniták által gondozott szent ligetbe vittek el.²² Száz méteres csúszás itt mit sem számít. Ráadásul a művészettörténeti hagyomány is ide köti a festményeket.

Csontváry Kosztka Tivadar: *Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban*, 1907, olaj, vászon, 200 × 192 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, © Szépművészeti Múzeum 2023

18
Csontváry-émlékkönyv. Válogatás Csontváry Kosztka Tivadar írásaiból és a Csontváry-irodalomból. Szerk. Németh Lajos. Budapest, Corvina Kiadó, 1976, 117. o.

19
„Ceder im Libanon mit dem 1800 m tief liegenden Mittelländischen Meere bei Tripoli. Bei Sonnenuntergang.” (Csontváry-émlékkönyv 119. o.)

20
Ezeket a különböző cédruserdőket az Al Shouf Cédrus Természetvédelmi Terület fogja össze.

21
A libanoni cédrus (*cedrus libani*) jellemzően a Földközi-tenger felé néző hegyoldalakon nő ezer és kétezer méter közötti magasságon. A kifejlett cédrusok 24 méter magasak, de olykor akár 36 méterre is megnőnek; törzsük átmérője 1,5–2,4 méter. Lehetséges, hogy egyes példányok ezer évig is éljenek. (Cemal Pulak: Cedar for Ships. In: *Archeology & History in Lebanon*, 2001/2., 24–36. o.)





Csontváry Kosztka Tivadar 1963-as emlékkiállítás a Csók István Képtárban.
Balra Bodnár Éva tárlatvezetés közben, jobbra Bodnár Éva, Fitz Jenő és Bujdosó Imre, archív fotók



22

Lásd: Faisal Abu-Izzeddin: *Memoirs of a Cedar. A history of deforestation. A future of conservation.* Shouf Biosphere Reserve, 2013, 115. o. A természetvédő Faisal Abu-Izzeddin azon kesereg könyvében, hogy az Arz-el-Rabb (Úr cédrusai) név miért nem illeti meg a többi, szintén nagy múltú libanoni ligetet, például: Ain Zahalta, Barouk, Maaser és Niha el Shouf (Abu-Izzedin 2013, 56. o.)

23

Bernáth Aurél: *Írások a művészetről.* Budapest, Dante, 1947, 84–90. o. Bernáth három képet talált csak az életműben – köztük a *Magányos cédrust* –, amit „maradandó”-nak, „egészséges”-nek nevezett, és amelyek „Csontvárynak egy nagyon érdekes és különálló helyet” biztosítanak.

24

Gát János: *Csillapíthatatlanul szomjazzák a végtelent. Beszélgetések Reigl Judittal. Egy festő (ön)életrajza.* Budapest, Corvina, 2020, 41–42. o.

25

Lásd: *Csontváry-émlékkönyv* 7. o.

26

Németh kiemelten foglalkozott köteteiben a *Magányos cédrussal*, többek között: Németh 1970, 184–187. o.; uő: Csontváry: *Magányos cédrus.* In: uő: *Minerva baglya.* Budapest, Magvető, 1973, 177–195.; uő: *Modern magyar művészet.* Budapest, Corvina, 1968, 33. o.

A közelmúltbeli művészettörténeti kutatás kikezdte a Csontváry köré épített mítoszokat. Nem volt könnyű dolguk a szakértőknek, mert a festő legendáriumát a hatvanas, hetvenes évek egyik legnagyobb, legstabilabb kulturális teljesítményei között tartják számon. Talán épp azért ilyen betonszilárdságú, mert, ahogy Huszárik Zoltán közepesre sikerült művészfilmjéből, az 1980-as *Csontváry*ból is kiderül, a Kádár-kori művészértelmiség tökéletesen azonosulni tudott a meg nem értett tragikus zseni sorsának keserű parabolájával. A különleges, félig elfeledett életművet a 20. századi művészettörténet megkérdőjelezhetetlen óriása, Németh Lajos dolgozta fel, miután véget ért az úgynevezett „Csontváry-vita”, azaz a többségi lelkesedés eldöntötte a kérdést, hogy a gácsi patikus tragikus sorsú zseni vagy egyszerű vasárnapi festő volt-e. Emlékezetes a végtelenül kulturált Bernáth Aurél lesújtó vélekedése, aki írásában Csontváry képeit egy „bomlott agy” teremtményeinek tartotta, *A taorminai görög színház romjait* a „legrosszabb nyárikocsmá-dekorációhoz” hasonlította, *A Nagy Tarpaták völgye a Tátrában* kapcsán pedig így fakadt ki: „Soha szánalmasabb favágást festészetben!”²³ Bernáth sarkos véleményét úgy fogalmazta meg, hogy igazán alaposan ismerhette az életművet, hiszen a második világháború után sokáig a Képzőművészeti Főiskola falain lógtak a kallódó festmények, ott, ahol a volt greshamista Bernáth tanított. Vele szemben sorakoztak fel az Európai Iskola képviselői, a lelkes fiatalok (például az országot hamarosan elhagyó Reigl Judit²⁴), illetve a frankofón kommunista funkcionáriusok hada, Pogány Ö. Gábortól az 1958-as brüsszeli világkiállítás magyar pavilonjának szervezőiig.²⁵ És beállt a támogatók sorába a fiatal Németh Lajos is, aki később is monográfiák és népszerűsítő albumok sorát írta Csontváryról.²⁶ A hatvanas évek közege szomjazta a sikert, a kultúrpolitika pedig azt a jótékony szerepet, amelyben úgy tetszelegphetett, mint aki végre méltó helyet biztosít a kinevetett, megtagadott korszakos zseninek, akit se a nyárspolgári Monarchia, se a konzervatív Horthy-korszak nem értett, csak a finom kulturális ösztönű, modern szellemiségű Magyar Népköztársaság. A közönség habzsolta Csontváryt, képei az állami reprodukciós iparnak köszönhetően megjelentek az otthonokban; ahogy egy 1978-as cikk összefoglalta: *„Kétségtelen, hogy évszázadunk hetedik évtizedének Csontváry a legnépszerűbb festője. A Képzőművészeti Alap nem tud annyi levelezőlapot forgalomba hozni – elsősorban közismertebb festményeiről –,*

mellyel a vásárlók igényeit kielégíthetné. A plakát méretben forgalomba hozott reprodukciók közül a »Magányos cédrus« fogyott el leghamarabb. [...] A Csontváry emlékkönyv úgyszólván meg sem jelent az üzletekben, »pult alól kapkodták el«, napok alatt. Az elmúlt évek magas színvonalú, művészi naptárai között a Csontváry-naptárak voltak a legkelendőbbek; talán szervesebben illenek a modern lakás-eszmény miliőibe a keretezett reprodukcióknál és hivatalok falán is sok helyütt találkoztunk velük.»²⁷

A szakmai, a kultúrpolitikai és a közönségigény találkozott Csontváry esetében, szinte magától gerjesztve a kultuszt. Emlékére szobrokat avattak, bélyeget és pénzérmet hoztak forgalomba, előadásokat komponáltak és filmeket forgattak.

Képeslapok festője

A rendszerváltás utáni művészettörténeti kutatás – anélkül, hogy Csontváry nagyszerűségének gondolatát kikezdte volna – szakmai finomhangolásba kezdett. Olyasmi tevékenységbe, amely a kultusz építése során nem volt terítéken. 1999-ben jelent meg a pécsi Csontváry Múzeumot létrehozó Romváry Ferenc monográfiája, amelyben Németh Lajos érdemeinek elismerése mellett alapos filológiai vizsgálat alá vette a Csontváry-féle kéziratok eredetiségét és a bennük közölt adatok hitelességét. Elemzésében megállapította, hogy az évtizedek során csorbult, elkallódott eredeti dokumentumok – mindenekelőtt a „nagy önéletírás” – utólagos szerkesztés eredménye, és a művész maga is visszatekintő jelleggel fogalmazta meg 1910-es évekbeli gondolatvilágának megfelelően. Romváry felvetette, hogy se a pályakezdéssel, se a távoli helyszínen való festéssel kapcsolatban nem áll rendelkezésre elég bizonyíték.²⁸ A fiatal művészettörténész, Molnos Péter tíz évvel később, 2009-ben megjelent Csontváry-monográfiájában még radikálisabb lépéseket tett az életrajz revideálásának irányába, néhol megkérdőjelezve a művész életpályájának kőbe vésett, bibliografikus alapadatait. A híres Csontváry-képek és a korabeli képeslapok tüzetes összevetésével Molnos arra jutott, hogy a „kutatás mai állása szerint” az alkotó feltehetőleg ellátogatott képei egzotikus helyszíneire, de budapesti műtermében – rajzi vázlatok, képeslapok és illusztrációk felhasználásával – festette kompozícióit. Szkeptikus összegzésében a feltételezhető vizuális forrásokra is kitért: *„A két cédruskép Csontváry művészetének és sorsának szimbóluma is. Azé a művészé, aki a nagy kételyek korában a rendíthetetlen hit és a minden akadályt leküzdő önbizalom fegyverével emelkedett kortársai fölé. Akit híres emberek filléres kötetekben traktált nagy tettei inspiráltak, s ahogy képeinek kompozícióit a vizuális közhelyeket házhoz szállító képeslapok példái ihlették, úgy személyes mitológiáját, a nagy beleéléssel alakított művészszeret kliséit is népszerű újságok cikkeiből, közismert beszédek unalomig ismert retorikai fogásaiból formálta meg.”* Molnos nem sok kétséget hagyott afelől, hogy a cédrusok esetében is inkább a korabeli képeslapok és könyvillusztrációk között kell a modellt keresni, nem pedig a Libanoni-hegység örökzöldjei között.²⁹ A keresést egy másik művészettörténész, Végvári Zsófia végezte el. Alaposan illusztrált tanulmányában jó pár megdönthetetlen példát hozott arra, hogy Csontváry nagyon sokat – már-már „illetlenül” sokat – merített a korabeli színes képeslapok kompozícióból.³⁰ Első monográfusának, a festőről zavaros, de képzeletet megmozgató könyvet író Lehel Ferencnek sem véletlenül kellett megvédenie őt a műértőktől érkezett vádak ellenében már a két világháború közti időszakban is: *„Kézenfekvő kérdés, hogy ekkora képeket hogyan festhett Csontváry természet után [...].* *Hogy festette le például a Cédrust a Libanon egyik 1800 méteres csúcsán. Gyanú merült fel, hogy a furfangos gyógyszerész nem valami színes nyomatokról másolta-e titokban le »kulisszaszerű« képeit?»³¹*

27

Tóth András: Csontváry, a „nehéz ember”.

In: *Orvosi Hetilap*, 1978/28., 1729. o.

28

Romváry 1999, 11–12., 14–16. o.

29

Molnos nemcsak a Mítoszteremtő fejezetben elemzi a cédrusképeket, de így zárja a velük foglalkozó – és a monográfiát befejező – szövegét: *„Csontváry műveinek ereje ma is megfejthetetlen: képeslapok ihlette festményeinek felszínén át a mennyország fénye ragyog.”* (Molnos 2009, 53., 78., 79. o.)

30

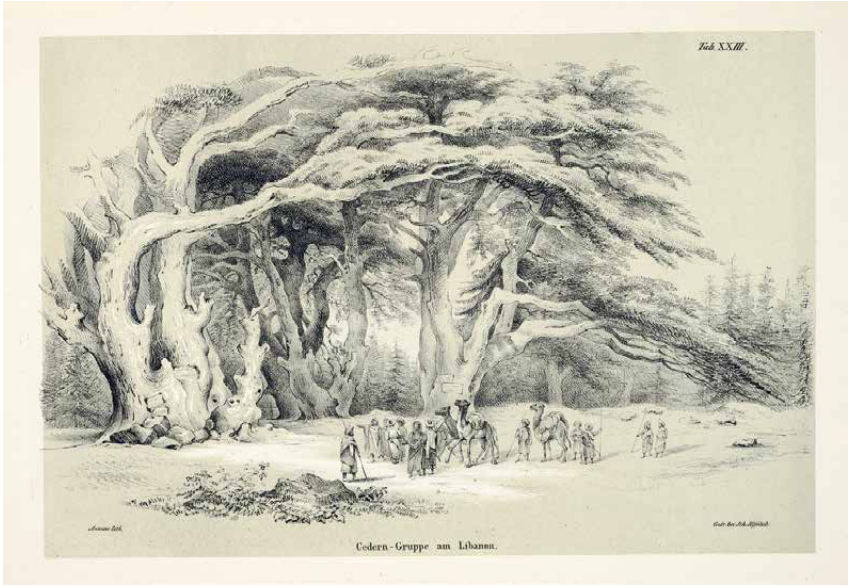
Végvári Zsófia: *Képeslapok és a Csontváry festmények*, 2012, www.csontvary.com/kep-es-fotografiai

31

Lehel Ferenc: *Csontváry Tivadar.*

A posztimpresszionizmus magyar előfutára.

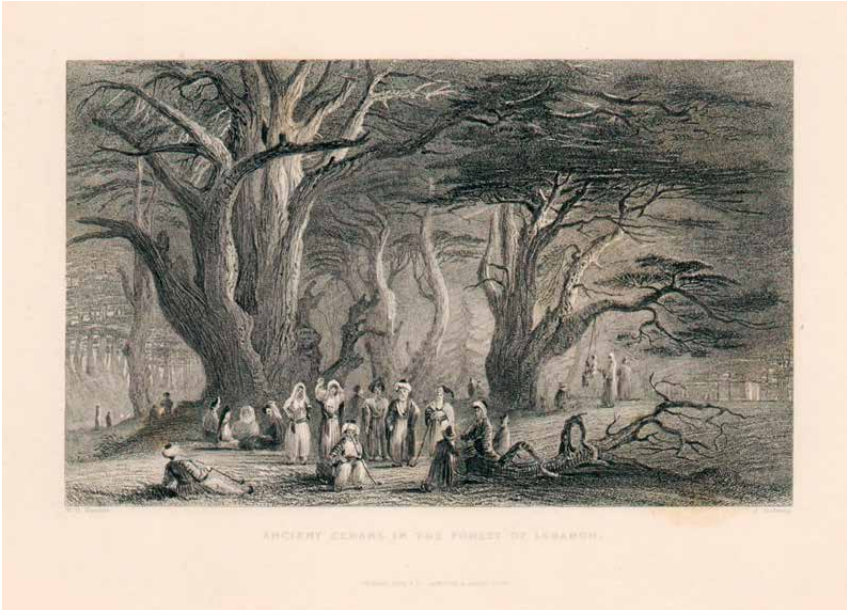
Párizs, De Style, 1931, 26. o.



Franz Antoine: *Cédruscsoport Libanonban*; valamint a libanoni cédrus termése és tűlevele



A 19. században jó pár képzőművész jutott el Libanonba, hogy megörökítse a cédrusokat. Egy korabeli brit grafikus, William Henry Bartlett is járt a helyszínen, miként ez az 1830-as évek végi, John Carne által írt *Syria, The Holy Land, Asia Minor* képeskönyvből kiderül. A szöveg szerzője is bejárta az összes cédrusligetet, olvasmányos stílusban feljegyezve élményeit, Bartlett pedig illusztrációin örökítette meg a híres helyszíneket, beleértve a szurdok szélén elszigetelten álló tépett, „magányos” cédrusokat is (pl. *Eden falva* címet viselő metszetén). A bsharrei ligetről készült, sokat reprodukált – J. Redaway által metszett – rajzán a nagy trió, a Lamartine-fa és társai körül vidám csapat gyűlik össze, pipázó arabok, kendős nők (talán maroniták), sőt a háttérben még egy szórakoztató részlet, egy faágon hintázó figura is feltűnik.³⁶ Sejthetően ugyanaz a helyszín, mint amit Antoine botanikai könyvében is láthattunk. Ekkor felbukkan egy magyar szál is, gróf Zichy Ödön jóvoltából: Damaszkuszban találkozott a bátor osztrák női utazóval, Ida Pfeifferrel, akit szintén érdekelt a cédrusok és a liget története.³⁷ Zichy alakja ismerős lehet a magyar művészettörténetből, őt festette meg Borsos József *Libanoni emírként*,³⁸ de nincs nyoma annak, hogy cédrusábrázolásokkal tért volna haza. Nem így a valamivel később, Károlyi gróf megbízásából érkező akadémikus tájképfestő, Ligeti Antal, aki nemcsak precíz, realisztikus tanulmányrajzokat készített a libanoni cédrusokról,³⁹ és történeti atmoszférát hordozó romantikus tájfestményeket, de „*nagy megilletődöttséggel néhány éjszakát töltött az ősi fák alatt, s a gróf kérésére magot is hozott a cédrusfáktól a gróf főti kastélyának kertjébe.*”⁴⁰ Ligeti nem mindennapi faóriásokat örökített meg, de ihletett olajképein nehéz lokalizálni a pontos helyszínt, különösen a napernyő alatt festegető piktort ábrázoló, jól ismert változatnál.⁴¹ A bsharrei ligetbeli ismert fatrió szabadon kezelt átiratának tűnő *Erdő belseje alakokkal* című alkotás (1861, Magyar Nemzeti Galéria) esetében viszont feltehetőleg Antoine és Bartlett nyomában járt, ugyanazon a helyszínen.⁴² Szinte biztosra vehetjük, hogy Ligeti részletesen dokumentált libanoni utazásának történetét jól ismerte Csontváry.



William Henry Bartlett: *Ősi cédrusok Libanon erdejében*



A libanoni cédrusok Ligeti Antal rajza nyomán

Utazó rajzolók Libanonban

32
A *Magányos cédrus* esetében az a botanikai kérdés is felmerülhet, hogy a tépett, törött ágú, kusza lombú magányos fa tényleg libanoni cédrus, azaz *cedrus libani*, vagy valami közeli mediterrán rokon, egy borókaféle, azaz *juniperus*. A vízszintes ágak egy botanikus számára egyértelművé teszik, hogy a *cedrus libani*ről lehet csak szó. (Abu-Izzeddin 2013, 28–29. o.)

33
Szabó 2000, 18., 56–57. o.

34
Franz Antoine: *Die Coniferen. Nach Lambert, Loudon und Anderen.* Bécs, Der Fr. Beck'schen Universitäts-Buchhandlung, 1840, 56–59. o.

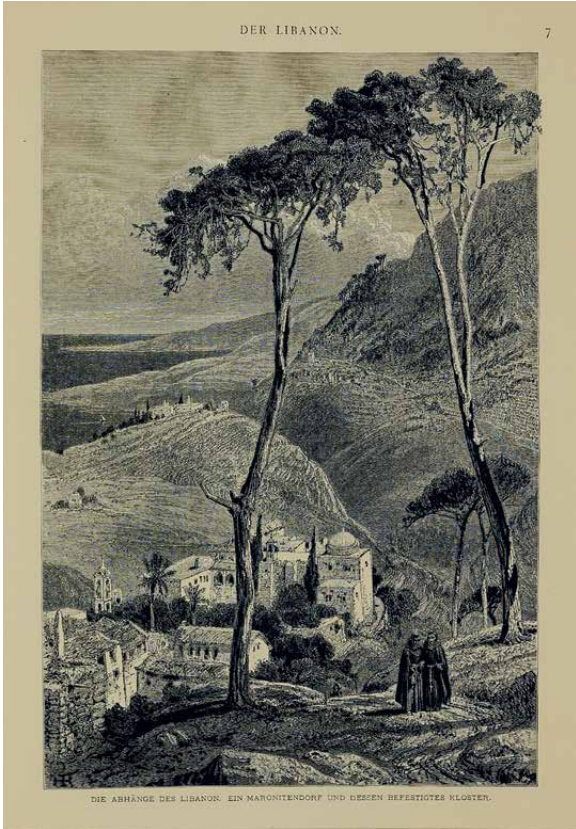
35
Franz Antoine: *Cédruscsoport Libanonban*, litográfia Carl von Hügel rajza alapján.
In: Antoine 1840, XXIII. tábla

36
William Henry Bartlett: *Ősi cédrusok Libanon erdejében.* Metszette: J. Redaway.
In: John Carne: *Syria, The Holy Land, Asia Minor, &c. Illustrated.* London, Fisher, Son & Co., [1836–1838]

A cédrus kitüntetett, szimbólumokkal agyonterhelt csodálatos fa. A botanikusok számára egy ritkának számító tűlevelű örökzöld,³² ami a földtörténeti múltban az egész északi féltekén megtalálható volt, majd visszaszorult a Himalája, az Atlasz-hegység és a Libanoni-hegység meredélyeire. A kultúrhistória számára viszont sokkal többet jelent: Mezopotámia és Egyiptom csodálta remek tulajdonságaiért, a Biblia királyi fának tartotta, a rómaiak az öröklét szimbólumának, a reneszánsz humanisták az „örökkévalóság hieroglifájának”. Bár a cédrus az évezredek alatt komoly szellemi holdudvart növesztett az európai kultúrában, a festészetben meglehetősen ritkán szerepelt. A felvilágosodás varázstalanításának nyomán viszont – az *Enciklopédia* csak a mitológiai fák felsorolásában említi – felébredt a természettudományos feldolgozás igénye, ez pedig valóságghú ábrázolásokkal is járt.³³ Most elégedjünk meg mindössze egy bécsi kötettel, ami akár Csontváry kezébe is eljuthatott. Franz Antoine, a precíz osztrák botanikus – későbbi királyi kertész – *Tűlevelűek* című 1840-es könyvében hosszasan, kultúrtörténeti kitérőkkel teletűzdelve elemezte a cédrusok természetét. Helyszíni tapasztalat híján Antoine csak előfutárainak információit gereblyázta össze a libanoni fákról, de azt több hosszú oldalon keresztül.³⁴ A cédrusligetről készített litográfiája a szintén osztrák születésű utazó diplomata és természetkutató, Carl von Hügel rajzán alapult, aki 1833-ban könyvben (*Reise in den Orient*) írta meg keleti utazásainak történetét. Ha a 19. századi cédrusábrázolásokat nézzük, akkor azok túlnyomó többsége visszavezethető egy-két jellegzetes facsoportra. Antoine litográfiája is ezek közé tartozik, a legnépszerűbb triót ábrázolja: a bsharrei Arzal-Rabb rendszeresen megörökített ligetének három óriási, turisztikai táblákkal ellátott fakonglomerátumát, előtérben egy pittoreszk, léptéket érzékeltető beduin tevekaravánnal.³⁵

37
F. Nigel Hepper: The Bsharré Cedars of Lebanon as Seen by Travellers. In: *Archeology & History in Lebanon*, 2001/2., 101. o.

38
Borsos József: *Libanoni emír*, 1843, olaj, vászon, 154 × 119 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Sziklameredélyen álló cédrusok és sátrazók egy ősi cédrus alatt. Metszetek a több nyelven megjelent *Festői Palesztinából*

39

Ligeti Antal (1823–1890). *A természettanulmánytól a mesterműig*. Összeáll. Blaskóné Majkó Katalin – Radványi Orsolya – Zsákovics Ferenc. Budapest, Semmelweis Kiadó – Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2008, 82. kép (kat. 106.)

40

Szabó 2000, 69. o.

41

Ligeti Antal: *Libanoni cédrusliget*, 1876, Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjtemény

42

Ligeti libanoni utazásáról és cédrusfestményeiről több cikk is megjelent a 19. századi sajtóban, pl.: [n. n.]: A Libanon és cédrusai. In: *Hazánk s a Külföld*, 1867/50., 791–794. o.; a közölt metszet Szabó szerint feltehetőleg Ligeti rajza nyomán készült. (Szabó 2000, 62. kép)

43

Augustin Lemaître: Libanoni cédrusok. In: Jean Yanoski – Jules David: *Syrie ancienne et moderne. L'Univers. Histoire et description de tous les peuples*. Párizs, Firmin Didot Frères, 1848

De itt nincs vége a 19. századi illusztrációk sorának. A világjáró francia grafikus, Augustin Lemaître az 1848-as *Ősi és modern Szíria* című kötet számára készített részletgazdag, jó forrásértékű metszetet a bsharrei liget három központi faóriásáról.⁴³ A század végére megsokasodtak a népszerűsítő könyvek, egyre több ábrázolás jelent meg a piacon. Az egyik ilyen a brit Charles William Wilson tábornok *Festői Palesztina* című kötete volt, amiben különféle rajzoló látványos alkotásai dolgozták fel a legendás cédrusligeteket és a meredélyek partján álló magányos fákat. A könyv németül is megjelent az 1880-as években, akár Csontváry is olvashatta. Itt kell megemlítenünk a precíz német architektúra- és tájképfestőt, Friedrich Perlberget, aki a 19. század legvégén utazta be Afrikát, majd 1898-ban jelen volt, amikor II. Vilmos német császár látogatást tett a Szentföldön. A parádés uralkodói vizit egyes állomásait Perlberg megörökítette, amiből díszes színes képes album született.⁴⁴ (A császár Libanonba nem látogatott el, viszont „felfedezte” Baalbeket; Csontváry rajongott személyéért, írásában folyton emlegette.) Perlberg keleti utazásairól szóló, a szaksajtóban megjelenő beszámolóí akár Csontváryt is inspirálhatták, hogy elhagyja Európát és egzotikus utazásba kezdjen. A német művész 1909-ben jelentette meg – a *Magányos cédrus* születése után nem sokkal – a Szentföldet bemutató népszerű, színes képeskönyvét. Ebben található egy libanoni cédrusokról festett kompozíció,⁴⁵ ami színezett képeslap formában valószínűleg közkezen forgott. (Nem tudjuk, hol festett Perlberg, de egyértelműen ugyanazt a famatuzsálemet örökítette meg ugyanabból a szemszögből, mint ami szerepelt már 1867-ben a magyar sajtóban, Ligeti libanoni utazásai melletti illusztrációként.⁴⁶)

Azért tekintettük át a Libanon-témájú népszerű illusztrált könyveket a 19. századból, hogy lássuk: Csontváry *Magányos cédrusa* egészen rendhagyó ábrázolás. Nyoma sincs hasonlónak a leíró természetű, dokumentarista képanyagban. Eddigi ismereteink alapján kizárható, hogy egy színes képeslapról vagy ismert bedekkerillusztrációról festette volna képeit. El kellett zárándokolnia a Libanoni-hegység magas sziklái közé, hogy megfigyelje az ősi cédrusokat.

A buzgó favágók

Aki gépen száll Libanon fölé, kopár, sziklás, felhőbe burkolózó, mély völgyekkel szabdalt hegyláncokat lát. Azon a helyen, ahol egykor Libanon végtelen cédruserdejei borították örökzöld takaróval a hegyhátaikat, ma kopár meredélyek és fennsíkok váltogatják egymást. Hosszú évezredekig tartott, míg a vidék lakói felélték természeti örökségüket. Ma már csak pár cédrusliget maradt, és a természetvédők hada, akik az erdők visszatelepítésén dolgoznak. Persze ez nem meglepő, a Földközi-tenger medencéje az a vidék, ahol gyakorlatilag sehol sem látható az eredeti flóra és fauna, hiszen már az ókorban letarolták, kiirtották vagy éppen megművelték és gyökeresen átformálták. Ahogy Sir David Attenborough megjegyezte: „ez a világ legrégebbi emberformálta tája.”

Fogyatkozó liget

Annak ellenére, hogy a fák száma folyamatosan fogyatkozott, a kevés megmaradt példány látogatását pedig megnehezítette a nagy Oszmán Birodalom, a Nyugat sosem feledkezett el a libanoni cédrusokról. Elsősorban azért nem, mert a Bibliában számtalanszor szerepelnek metaforák, hasonlatok és persze valóságos fák képében. A biblikus ismeretanyag inspirált számtalan nyugati utazót, hogy felferessen Libanon magasztos szent cédrusait – majd túlzott elvárásokkal érkezve rendre meglepődjön az apró, haldokló ligetek csüggesztő látványán. A 19. század második felében a népességi csúcán álló ország – ekkor az Oszmán Birodalom tartománya – népszerű turisztikai célpontnak számított. Bár országszerte több erdőfolt is található, gyakorlatilag minden utazó a leghíresebb, de erősen pusztuló ligetet tekintette meg a maronita papság által „gondozott” Bsharre feletti fennsíkon, az Arz al-Rabbot, az Úr cédrusait. A vándorok előszeretettel számolták végig a sok száz, esetleg sok ezer évesnek vélt idősebb faóriásokat, majd nagy betűkkel vésték bele nevüket a sérülékeny kérgekbe. Az úttörőként érkező 16. századi francia utazó, Pierre Belon még huszonnyolc matuzsálemet számolt, – a damaszki érsek nagyvonalú túlzása nyomán – Salamon király idejére téve korukat; másfél évszázaddal később Henry Maundrell lelkész csak tizenhatot talált. A romantika francia celebje, Lamartine már csak hetet számolt a „biblikus időkben” származó faóriások közül.⁴⁷ A század végének utazói arról is panaszkodtak, hogy nemcsak kipusztul a liget, de a sok száz éves példányok borzalmas állapotban tengődnek, málló kéreggel, tele égésnyomokkal.



Gigantikus libanoni cédrus. Vaskos gyökerei a *Magányos cédrus* különös gyökérfantáziájára emlékeztetnek. A Jeruzsálemi Amerikai Kolónia Fotográfiai Osztályának ismeretlen fotográfusa, 1898–1946 között, üvegnegatív, Library of Congress, Matson Photograph Collection, Washington, D. C.

44

Friedrich Perlberg: *Bilder zur Kaiserreise ins Heilige Land*, 1900 körül

45

Friedrich Perlberg: *Das Heilige Land in Wort und Bild. Grosse Ausg. mit 48 Aquarellen*. München, C. Andelfinger & Co, 1909



Az Úr cédrusai liget a Google Street View 2017-es felvételén, középen a szóban forgó cédrus, jobb oldalt az Amerikai Kolónia fotójáról ismert sátor feletti cédrusóriás megmaradt része

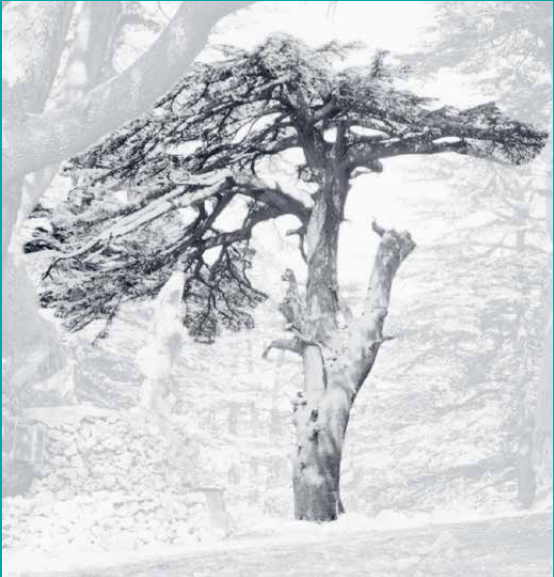


A „magányos” cédrus a sátrazók mögötti fák között, balra középen.
A jeruzsálemi Amerikai Kolónia Fotográfiai Osztályának ismeretlen fotográfusa, 1900–1920 között, sztereofotó, Library of Congress, Matson Photograph Collection, Washington, D. C.

46
Ismeretlen fametsző feltehetőleg Ligeti Antal rajza nyomán: *A libanoni cédrusok*.
In: *Hazánk s a Külföld*, 1867/50., 792. o.
47
Hepper 2001, 96–106. o.
48
Az osztály felállítása a kolónia egyik legfontosabb kezdeményezése volt, hiszen munkatársai a Közel-Kelet legnagyobb képtárházát teremtették meg bő három évtized alatt, a svéd Lewis Larsson fotográfus irányításával. Az Amerikai Kolónia a felvételek nagyításait a Jaffa-kapu melletti szuvenírboltban árúsította a szentföldi turistáknak egyedi fényképek, színezett képeslapok és albumok formájában. A fotóosztály további történetéhez lásd: Barbara Bair: The American Colony Photography Department: Western Consumption and „Insider” Commercial Photography. In: *Jerusalem Quarterly*, 2010/4., 28–38. o.; Abigail Jacobson: ‘Little Orphans of Jerusalem’: The American Colony’s Christian Herald Orphanage in Photographs and Negatives. In: *Imaging and Imagining Palestine. Photography, Modernity and the Biblical Lens, 1918–1948*. Szerk. Karène Sanchez Summerer – Sary Zananiri, Leiden–Boston, Brill, 2021, 31–65. o.

Az Amerikai Kolónia cédrusa

Miután az Ószövetségben hetvenszer is előfordul a cédrus – hol valóságos nyersanyagként, hol metaforaként –, nyugodtabb történelmi időszakokban a Libanoni-hegység igazi keresztény célpontként üzemelt, amit a Szent Föld tájait kereső vallásos utazók felkereshettek. Nemcsak zarándokok, de fotográfusok is. Így tettek a végítéletet, Krisztus második eljövételét váró spirituális protestánsok által alapított, jótékonyági intézményeket működtető jeruzsálemi Amerikai Kolónia fényképész tagjai is. Az újvilági telepések 1898-ban, II. Vilmos császár érkezésekor alapították meg a fotóosztályukat, a később híresé vált American Colony Photo Departmentet.⁴⁸ Az amerikai–svéd G. Eric Matson a „fotóügynökség” egyik fiatal tehetsége volt. Feleségével, Edith Yantiss-szal együtt évtizedeken át fotografált Palesztina-szerte a brit mandátum idején. A kolónia 1930-as évekbeli megbomlása után hol a fotóosztály, hol saját ügynökségének címkéje alatt forgalmazták felvételeiket. 1946-ban Matsonék elhagyták Jeruzsálemet, és magukkal vitték az Egyesült Államokba páratlan archívumukat,⁴⁹ köztük azt a cédrusligeti táborozókról készült fényképet, amelyről már volt szó tanulmányunk elején.⁵⁰ Ez a fotográfia a *Magányos cédrus*-kérdés kulcsa! A térhatást keltő, dupla kamerával ellőtt sztereó felvétel a weboldal adatsora szerint az 1900–1920 közötti periódusban készült, vagyis épp abban az időszakban, amikor Csontváry is ellátogatott a cédrusok közé. Az öltözetek alapján az 1900-as évek eleje valószínűbbnek tűnik (így az akkor még kisfiú Eric Matsonnak nem sok köze lehetett a felvétel elkészítéséhez). Nem véletlenül tüntették fel a könyvtárosok az Amerikai Kolónia Fotográfia Osztályát „készítőként”. Bár a szerzőt egyelőre nem ismerjük, a negatívon szerepel egy cím: *Sátrazás a cédrusok között*. A jeruzsálemi „ügynökség” fényképészei rendszeresen kísérték turistákat a régióban – lehet, hogy egy ilyen szentföldi utazópárost örökít meg a felvétel,⁵¹ de a *National Geographic* korabeli riportja szerint a liget nyaranta amúgy is tele volt sátrazó családokkal.



A bal oldali fotóról nagyított és kiemelt cédrus, valamint a Csontváry-kép összevetése

A képek háromdimenziós élményt lehetővé tevő sztereofotó formátumban készültek el, jó pár társukhoz hasonlóan 5 × 7 hüvelykes üveglapokra. A 19. század második felében nagy divatja volt a sztereonézőben duplikált, térhatású fotóknak, a jeruzsálemi szuvenírfotósok rendszeresen éltek is vele. A kolónia fényképészeit különféle természettudományos érdeklődés fűtötte, a régészet mellett főként a botanika. Fennmaradt archívumukban szászámra láthatók a Szentföld növényeit bemutató fekete-fehér sztereofotók. A szorgos fotográfusok 20. század eleji kutatómunkájából számos sikeres, több kiadásban megjelent növénytani kötet született.⁵² Feltehetőleg e nagy léptékű projekt részeként készítették az általunk vizsgált képet is. A katalógusban megőrződött rendszertani besorolásra utaló cím (*Cedrus Libani Barr*) is ezt sugallja. A kempingfotó bizonyára egy vidám úti élmény hangulatos megörökítésére szolgált, a sok tudományos növényfelvétel között. A sátrazók személye nem olyan fontos a számunkra, hiszen nem ők kötik le a magyar kutatót, hanem a fénykép közepén, a ragyogó napsütésben fürdő fa. Ugyanis ez Csontváry „magányos” cédrusa!

A rejtőzködő fa

A fotón és a festményen látható fa azonosítása vitán felül áll a markáns törött jobb oldali ág miatt. Csontváry szerint „*egyik ága kardot ránt s fenyegeti a világot*”⁵³; de találó Major Jenő 1949-es rajztanári értekezésének leírása is: „*Száraz ágai madárra, tört markoló kézre, »turul sas hozta pengére« emlékeztetnek.*”⁵⁴ Mivel az olajkép és a fénykép szemszöge azonos, egyenként végig lehet elemezni a festett fa ágait, pontosan megfigyelve a fotón szereplő részleteknek. Az olajképen esetlegesen ható rajzolatok a fénykép segítségével értelmet kapnak: a törött csonkok, az egymásra fonódó törzsek vagy az olyan jellegzetes elemek, mint a jobb felső részből kiálló, szögre emlékeztető faág. Olyan mértékű az egyezés, hogy a tévedés esélye kizárva: ezt a fát örökítette meg Csontváry! Ugyanakkor az sem kérdés, hogy bizonyos esetekben szabadjárá engedte fantáziáját, a lombkorona tetejét lelapította, a markáns „késes ágat” lekicsinyítette a fő tömeghez

49
Nada Awad: Waiting for the Second Coming: The New Photographic Collection of the American Colony Archives. In: *Jerusalem Quarterly*, 2015/3–4., 101–112. o.
50
A jeruzsálemi Amerikai Kolónia Fotográfiai Osztályának ismeretlen fotográfusa: *Libanoni cédrusok. Cedrus Libani Barr. Sátrazás a cédrusok között*, 1900–1920 között, sztereofotó, Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, D.C. (G. Eric and Edith Matson Photograph Collection), LC-M32- 1741 [P&P], www.loc.gov/resource/matpc.02140
51
A legaktívabb útikalauz a fotósok között a Jeruzsálemben született John D. Whiting (1882–1951) volt: több százszor beutazta a Közel-Keletet kamerájával és különleges vendégeivel, köztük királyokkal és régészekkel. (Rachel Lev: Open Roads: John D. Whiting, Diary in Photos, 1934–1939. In: *Imaging and Imagining Palestine* 2021, 229. o.) A felvételek pontosabb datálásáról vagy szerzőségéről a jeruzsálemi Amerikai Kolónia Fotográfia Osztályának legismertebb kutatója, Rachel Lev sem tudott további információkkal szolgálni. (Ezúton is köszönöm szíves segítségét.)



Csontváry cédrusának csonkja és nemrég letört darabja.
Fotó: The Traveler's Cam

52
The Plants of the Bible. Jeruzsálem,
American Colony – Fr. Vester & Co, 1907;
The Jerusalem Catalogue of Palestine Plants.
Jeruzsálem, Fr. Vester & Co, 1909

53
Csontváry-dokumentumok II. 172. o.

54
Idézi: Romváry 1999, 134. o.

55
Ezeket a 19. századi illusztrációkat többé-
kevésbé dokumentaristának nevezhetjük:
a hármás fatörzsblokk hasonló elhelyezkedése
és az ágak alapján egymáshoz – illetve
az archív fotóhoz – lehet őket kapcsolni.
A más metszeten látható magányos
famatuzsálemeket nem sikerült azonosítanom
ma is ismert ősi példányokkal. Szakirodalom
a tárgyban nem sok akad, de a neves libanoni
botanikus, Myrna Semaan Haber – a cédrus-
liget jó ismerője – levelezésünk során
egyetértett megállapításaimmal. (Ezúton
is köszönöm szíves segítségét.)

56
Lásd Elie Chiha és Paul Marc Google Mapsra
feltöltött panorámaképeit a két állapotról
(*Cedars Of God Bsharri*, 2018. január,
illetve 2019. július)

57
Lehel Ferenc nem említ tengert, csak
felhőket: „*Lába alatt a gomolygó ködből
köröskörül hegyóriások dugják ki
fejüket tiszta havasi levegőt szívni.*”
(Lehel Ferenc: Emlékezés Csontváry
Tivadarra. In: *Magyar Művészet*, 1929, 199. o.);
akárcsak Ybl (Ybl 1958, 8. o.)

képest, a gyökérzetet pedig egészen átfogalmazta, hogy az földre rogyott állatra emlékeztető formát öltson.
Adódik a kérdés, hogy pontosan hol állt a jeruzsálemi fotós képen szereplő sátor és hol szűrhatta le festőállványát Csontváry. Az el-
múlt évszázad kutatása – csak a festményre alapozva – nem tudta azonosítani a fát. Pedig a megoldás ott volt a szemük előtt, a bsharrei Arz al-Rabb-ban. A sors iróniája, hogy a márványtábla-állító magyar hivatalnokok is látták a fát, csak nem ismerték fel. A kempingező sztereofotó segítségével viszont beazonosítható a cédrus, ott található a szent liget kellős közepén. Mindig is ott állt, feltehetőleg számos 19. századi illusztráción is szerepelt. Csak akkor még közvetlenül mel-
lette-körülötte több példány sorakozott, „késes-madaras” törött ága pedig még egészségesen nyújtózkodott az ég felé. A jellegzetesebb két szélső fa – a bal oldalt hívják Lamartine fájának – alapján beazonosí-
tása lehetséges William Henry Barlett, Franz Antoine vagy Augustin Lemaitre már említett metszetén is.⁵⁵

Valamikor a századforduló környékén az izmos jobb oldali törzs lombos felső része letörött (ami gyakori a nagy magasságokban élő, időnként brutális téli hó-tömegektől szenvedő cédrusoknál). Ekkor látta és festette meg Csontváry, majd pár évvel később – néhány törzsközepi ág megrövidülése, elvesztése után – lefo-tózták az Amerikai Kolónia fényképészei is. A jellegzetes vastag ág rövid időn be-lül letörhetett (a nyersanyagot, mint mindig, hasznosították a helyiek), fűrésszel elegyengetett helyét a közelmúltig óvó festékfolt jelezte. A karakteres „késes kéz” elvesztése és a lecserélt gyökérzet miatt senki sem gyanakodott rá. Ezidáig. Sajnos – ez az igazi csontvárys fátum! – amikorra meglett a fa, már el is pusztult. A Google Maps utcaképe őriz róla több panorámafotót, és ma már be kell érünk ezekkel a digitális képekkel. Életben már senki sem tanulmányozhatja. 2018 januárjában még látható a ligetbeli turisták fényképein, 2019-ben azonban már csak törzsének egy-két méteres csonkja marad.⁵⁶

Kétely és bizonyosság

Eszembe jut Tombor Zoltánnak egy nagyon erős hangulatú fényképe 2018-ból. Mikor a New Yorkból hazatérő exdivatfotós átkanyarodott az autonóm művész-fényképezés térfelére, ellátogatott modellje-szerelme-múzsája kunhegyesi szü-lővidékére. Itt, a tiszagyendai általános iskola sivár és ingerszegény folyosóján fotózta le a *Magányos cédrus* sárgult fehér keretbe zárt, napszíttá poszterét, amint egy falra szegezett lécen árválkodik. Bennem is felidézte saját általános iskolám a nyolcvanas évekből, ahol a dekorációk között annyiszor esett tekintetem a hát-só falon csüngő, bekeretezett *Magányos cédrus*-repróra. Úgy rémlik, hogy akkor inkább trópusinak láttam a cédrus mögötti helyszínt, és csak jóval később, a szak-irodalmat olvasva merült fel bennem a kétely, hogy talán nem türkiz hullámok területnek el alant, hanem a magashegyi felhőtakaró taraja. Ezzel nem voltam egye-dül, megfelelő botanikai tudás nélkül nem sejti a gyanútlan festménynéző, hogy a cédrusok direkt a Földközi-tenger felé forduló nyugati meredélyeken nőnek. Ezt Csontváry két első monográfusa is félreértette, felhősítve a hullámokat.⁵⁷ Bár a későbbi kutatók magabiztosan helyesbítették tengerre a ködgomolyt, ezek a bizonytalanságok élesztették fel bennem a vadászösztönt. Valamint az a csábító német nyelvű adatsor, ahogy a festő megadta – mint egy elrejtett kincs titkos koordinátáit – a tengerszint feletti magasságot és Tripoli városát. *Cédrus Liba-nonban 1800 m magasan a tengerszint felett Tripolinál. Naplementekor* – lehet-e képcímet elképzelni, ami jobban sugallná, hogy a festő egy útikönyv-illusztráció



Tombor Zoltán: *Magányos cédrus*, 2018 / HUNGART © 2023

képalírását lopta el? A prekoncepcióm alapján tehát – Molnos és Végvári ku-tatásain felbuzdulva – olyan színezett képeslapot vagy könyvillusztrációt ke-restem, amiről Csontváry dolgozhatott budai műtermében, a Hadik Kávéház felett is (nem 1800 méteren, hanem az ötödik emeleti padlás-atelier-ban). De ilyet nem találtam. Az Amerikai Kolónia feltehetőleg pár évvel később készült fényképe viszont arról győzött meg, hogy bár ikonikus helyen állt a modellként szolgáló fa a legendás szent liget kellős közepén, mégis olyan esetleges, atipikus látványélményről tanúskodik a festmény, amit nehéz elképzelni helyszíni ins-piráció nélkül. (Valamiért a 20. század elejétől – az egy szem fotónkat kivéve – nem szerepel a fényképeken ez a helyszín többé; a ligetvédő munka során meg-szaporodó, ma már méretes példányokká cseperedett új fácskák talán nem engedték az ideális rálátást.)
Hogy vázlatokat készített-e a helyszínen a művész (a Csontváry-talányok egyik fő gerjesztője, hogy vázlatai nem maradtak fenn!), vagy itt is festette a 194 × 248 cen-timéteres vásznat, megküzdve az elemekkel és a logisztikával, azt továbbra sem tudjuk eldönteni. Ahogy azt sem, hogy a kuporodó állatra emlékeztető gyökér-zet saját fantáziából született-e, vagy egy egészen ritka, kivételes cédrus szolgált mintájául. (Az előbbire hajlok, sok ezer cédruskép és -fotó végignézése alapján hasonlót sem találtam, pedig elég sokféle, néha bizzarr, polipszerű gyökérvariáció született a Libanoni-hegység köves oldalán az évszázadok során.)
Ami viszont a hosszas kutatás után biztossá vált a számomra, az nem más, mint hogy a *Magányos cédrus* eredeti modellje ott állt, és csonkja ma is ott áll a bsharrei szent liget, az Arz al-Rabb közepén. Nem egyedül, hanem libanoni barátai között.

„Szent, tiszta művész, Giotto jó utóda...” Gulácsy Lajos

Szabadi Judit



Gulácsy Lajos: A hídon furcsa, tarka csoport ment keresztül (A hídon bolondos, furcsa népség vonul keresztül), 1908, olaj, vászon, magángyűjtemény

Gulácsy Lajos újrafelfedezése

Egyetemi tanulmányaim öt esztendeje alatt Gulácsy Lajos festészetéről alig esett szó. Vagy talán egyáltalán szó sem esett. Gulácsy azok közé a magyar művészek közé tartozott, akiknek életművét – 1922-es utolsó gyűjteményes budapesti kiállítása óta, illetve a Moravcsik-klinikán 1915 óta megszakításokkal eltöltött tíz év és a Lipótmezőn, kihunyt tudatban töltött nyolcesztendei tartózkodás alatt – betemette az idő.

Első ízben akkor került látókörmbe, amikor a Művészettörténeti Dokumentációs Központ tudósaként Németh Lajos professzor, aki a 19. és a 20. századi magyar művészet csónkaságának felszámolását szívügyének tekintve számba vette a korszak „fehér foltjait”, engem bízott meg a Gulácsy-életmű felkutatásával. Noha frissen diplomázott kezdő voltam a művészettörténeti pályán, és ami Gulácsyt illeti, az én ismereteimben is tátongott „fehér folt”, a megbízatás hallatán mégis mindent elsöprő érzésem az öröm volt. Olyan szellemi távlat nyílt meg előttem ezzel a témával, ami az ismeretlenbe hatolás kalandosnak ígérkező útját kínálta. Megismerést és felfedezést egyszerre rejtett magában ez a feladat, amit Gulácsy tragikus élete, sorsának rekonstruálása (ami e sors intuitív „fölerzését” is kiprovokálta), képeinek szétszóródása, a már életében felbukkanó hamisítványok, a háborúban elpusztult festményei, mindezek fölvetették a pálya zaklatottságát és bonyolultságát az oly nehezen követhető és belátható vargabetűkkel együtt. Sokszor a legendák is, amelyek külön személyisége körül szárba szökkenek, inkább elfalazták, semmint megvilágították alakját, de mindezek ellenére a tények és a művek átfogóbb ismerete nélkül is egy kivételességében is eredeti életmű fénylett föl a mozaikdarabok mögül...

Tudatlanságomban, mikor a fenti körülményeknek még csak sejtelemszerű

„Szent, tiszta művész, Giotto jó utóda...”
Gulácsy Lajos

megélésénél tartottam, Lehel Ferenc Gulácsy-könyvét¹ elolvasva megerősödtek első, inkább csak ösztönös benyomásaim. Hiszen nem is a szöveg volt a döntő – még ha az első információkat belőle merítettem is –, hanem a könyvben közölt reprodukciók, melyeket varázslatosnak találtam: a képek egy vérbeli festő lebilincselő látomásaiként jelentek meg a költészet légiességének, hamvasságának és groteszk bizarrságának sokrétűségéeként. Megbízatásomban még egy ambivalens összefüggés is szerepet játszott. Fel kellett vennem a kapcsolatot Keleti Artúr íróval, aki Gulácsy egyetlen még élő barátja volt.

Keleti egyedülálló helyzete mind a festő személyiségét, mind a birtokában lévő hatalmas rajzanyagot tekintve a kutatás szempontjából nélkülözhetetlen támpontot jelentett. Nélküle nem volt lehetséges, de nem is lett volna szabad a Gulácsy-anyag közelébe férközni. Nem rejtem véka alá, hogy a gyanakvó és barátságtalan öregúrról szállongó hírek miatt megszeppentem ugyan, de föl sem merült bennem, hogy a vele való nélkülözhetetlen kapcsolat kialakítását ne vállaljam. Így tehát a kocka el volt vetve.

Még mielőtt Keleti Artúrt felkerestem volna, a művészettörténeti gyakorlatban beidegződött lépéssel kezdtem el a képek felkutatását, azaz a Nemzeti Galériában az úgynevezett Nyilván tartást, mely a magángyűjtemények listáját tartalmazza, kezdtem el tanulmányozni. A szokásos cédularendszerrel dolgoztam: a cédulára felveztettem a képek címét, a gyűjtő nevét és lakás-címét, és amint engedélyt kaptam a személyes látogatásra, felkerestem az adott cím tulajdonosát. Kálmán Kata kolléganőmmel indultam el ezekre az utakra: Kata híres szociofotós volt, aki önként szegődött mellém, hogy a lakásokban őrzött Gulácsy-képekről felvett készítsen számomra. Micsoda meglepetés volt, amikor eljutottam egy jó nevű Gulácsy-gyűjtőhöz, az elsőhöz, aki a munkám kezdetén fogadott, és



Pécsi József: Gulácsy Lajos öltönyben, 1900 körül, © Kiss Ferenc-gyűjtemény, a Magyar Nemzeti Galéria jóvoltából / HUNGART © 2023

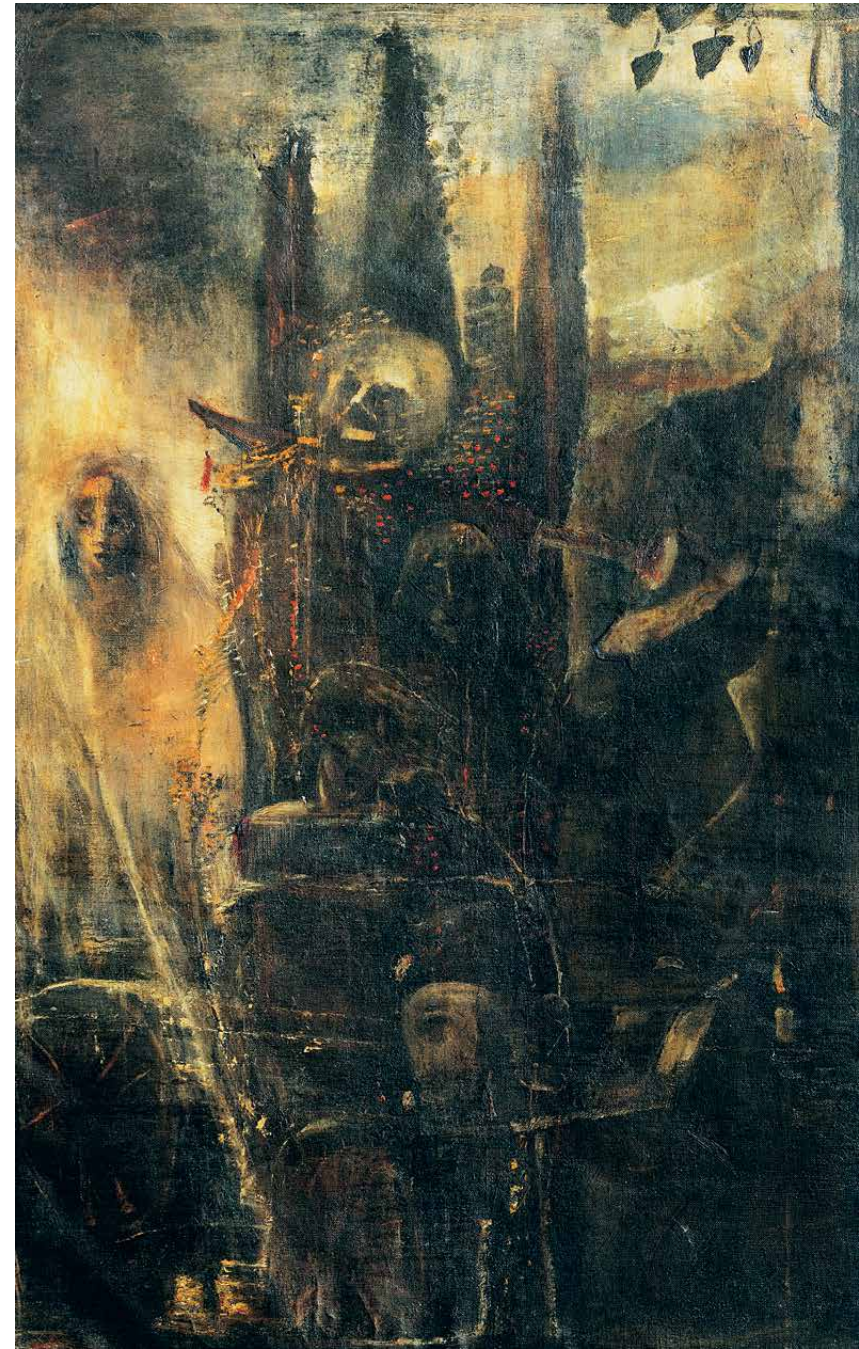
a hosszú listán szereplő, Gulácsynak tulajdonított képek helyett hamis másolmányok meredtek rám! Hogy másolmányok, azt kommersz motívumai éppúgy elárulták, mint kvalitásuk szembeszökő gyöngesége. Erre nem számítottam, de ettől a tapasztalattól kezdve óvatosabb lettem. Hogyan is lépjek tovább, ha egy múzeumi szak katalógus hitelességében kételkednem kell? A Gulácsy-hamisítványokkal való találkozás – és ez nem elszigetelt jelenség volt – jelentette az első próbatélt ebben a munkában. Ugyanakkor ráébredni a hamisítványok valóságára, ami köztudomású tény volt, és mégis hihetetlennek tűnt mindaddig, amíg beléjük nem botlottam, *beavatást* is jelentett ebbe az életműbe. Mégpedig a beavatásnak azzal a hozadékaival együtt, hogy megnyílt az eredeti és a hamis képek összehasonlításának egyik legtanulságosabb lehetősége. Hiszen a Galéria impozáns gyűjteménye túlnyomó többségében mégiscsak eredeti műveket tartalmazott, és amint az ő térképük szerint bejártam a gyűjteményeket, megrendítő szépségükben ivódtak belém Gulácsy festészetének remekművei. Így lassanként jártaságra tettem szert Gulácsy festészetének mibenlétét tekintve: mi vezeti

a gondolkodásmódját, milyen művészi céloknak kötelezte el magát, és milyen né formálta ennek a célnak megfelelően káprázatos technikáját, milyen belső érzékenységek hatották át látásmódját és a világról alkotott képét. Ha mindez még csak az érlelődés stádiumában volt is, ismereteim fokról fokra elmélyültek, és az, ami rám rótt feladatként indult, egyre inkább belső elkötelezettséggé szilárdult. Ezzel párhuzamosan megismerkedtem Keleti Artúrral. Telefonon beszélünk meg, hogy hol és mikor kereshetem föl. Keleti a Magyar utca egyik régi körfolyosós bérházában lakott egy meglehetősen sötét és kopottas lakásban. Ahogy gyanakvó tekintettel ajtót nyitott, egy mogorva öregembert pillantottam meg, akinek elutasító zárkózottsága kissé elbátortalanított. Mikor végre leültetett egy nagy ebédlőasztal mellé, döcögve megpróbáltunk szót váltani. Sok kérdésem lett volna, többek között magáról Gulácsy személyiségéről, kapcsolatukról, hagyatékának sorsáról, de ő szófukar maradt, alig-alig válaszolgatott. Tudomásom volt arról, hogy az évek során sok mindent följegyzett Gulácsyról, bár írásának jellegét, illetve műfaját nem ismertem. A benne feltételezhető adatok és ismeretek érdekessége miatt a Corvina Kiadó felhatalmazása értelmében felajánlottam, hogy írását a Corvina szívesen kiadja. De ő nem kapott az ajánlaton, ám minden magyarázat nélkül mégis kezembe nyomott egy szöveget egy köteg elsárgult papíron. Fölfedeztem a szobában egy hatalmas rézveretű ládát, Keleti ebben tartotta Gulácsy hagyatékának nagy részét: a festő írásai, levelezése mellett, mint később kiderült, több száz rajzot. Viszonylag gyakran fölkerestem, hiszen abban reménykedtem, hogy Keleti, ha csak megszűrve is, de majd csak megmutat néhány Gulácsy-rajzot. Mintha egy-két olajkép is lett volna a falon, de ezek nem voltak jelentősek. Az igazi meglepetés egy váratlan gesztussal előhúzott színes ceruzarajz volt: a *Nakonxypani*

jegyespár. Egy cilinderes úr és egy lepkeszárnyakba, virágszirmokba öltözött nő, a fantáziának ez az édes gyöngéd-ségű és szellemes remeke került elé. De ennek az előzőkenységnek nem lett folytatása, a láda zárva maradt. Nem tudom, mi készítette arra, hogy egyszerre csak, önként, két kulcsfontosságú „titkot” tárjon fel előttem Keleti. Ha apránként is, de beavatott néhány olyan forrásba, amelyet csak ő ismert, és amelyek nyomán hiteles Gulácsy-képekhez lehetett eljutni a hamisítványok keltette nagy kuszaságban. Az ő útmutatása nyomán akadtam rá Gulácsy Lajos egyik fő művére, a *Dal a rózsatőről* című olajfestményre, Pásztón. A kép szénfűtésű vaskályha fölött csüngött, szoros közelségben a kályhacsövel. Nem tudom, hogy a megvétekor milyen állapotban lehetett, de amikor Rácz István gyűjtőhöz került, a több évtizedes rongálódás nyomait már nem lehetett fölfedezni rajta. Ugyancsak ő „vezetett el” abba a zuglói családi házba is, az Erzsébet királyné útja 69. szám alatt, ahol Smetana Ernő és felesége egy egész se-reg Gulácsy-kép társaságában lakott. Amikor az idős házaspárhoz becsöngettem, sejtelmem sem volt róla, hová kerültem. Annyit tudtam csak, hogy Gulácsy-képeik vannak, de arról nem is álmodtam, hogy a villa mind az öt szobájában Gulácsy-festmény függ több-magával. Amint beléptem a házba, már az előszobában megtorpantam, ahol ott lógott az *Álom a háborúról vagy a halál sziklája* című kép, ez a drámai erejű vízió, melyet éppen az első világháború kitörése és a nyomában támadt patológus jellegű megrendülés lökött a megbolydult elméjű festő képzeletéből a felszínre. Azután a házigazda betessékel az első szobába, ahol megláttam a pásztói festmény pasztellal készült „párdarabját”, egy korai művet, az ugyancsak légies és éteri szépségű *Firenzei lányt*. Mellette ott függött a *Vesztaszűz*, mely akár-csak a *Firenzei lány*, a preraffaeliták, elsősorban Dante Gabriel Rossetti és

Edward Burne-Jones inspirációja nyomán készült: a sápadt arcot övező buja hajzuhataggal, vérbő, bíborszínű ajakkal, mellette egy mécses lángját fújja a szél. Az érzékiség és az átszellemítettség kettősségéből életre keltett nők voltak mindketten, de a távoli ikonográfiai típus megidézésében is lényegüket tekintve olyan, Gulácsy lelkéből lelkedzett lények, amelyeknek annyi-féle gyöngéd változatát fejlesztette ki a festő a későbbi évek során. De Gulácsy ismert másfajta nőt is: a pikáns és kacér *Vöröshajú nőt*, izgatót és rebbenékenyt, akivel ugyancsak ebben a gyűjteményben találkoztam. A női arcképek mellett tájképek függtek a falakon, a *Ciprusok*, a *Domboldal házzal (Veronai részlet)*, a *Firenzei domboldal*. A vásznak felületén ugyanakkor pompázatosan gyúltak ki a színek, ezek a könnyed eleganciával szőtt finom színárnyalatok a violaszínű és rózsaszín égbolttal, a bokor kusza ágain a kék virágokkal. Gulácsy, aki szinte soha nem mondott le az emberi alakok ábrázolásáról, ezeken a képeken kizárólag a természetre és a természet által felidézett hangulatokra bízta magát. A tematikailag is gazdag anyagban – most már csak felsorolásszerűen – a legkülönbözőbb jelenetek borították be a falakat: *Elmulás*, *Atkelés a Styx folyón*, *Vatikáni részlet*, *Temető*, *Gyári munkás*, *Karosszéken ülő leány (Bálozó nő)* és egy számomra teljesen váratlan ábrázolás: egy Odilon Redon áttetsző színvilágára emlékeztető *Krisztus*. Mindezeket a festményeket akkor láttam először, reprodukciójukkal sem találkoztam sehol, és ismereteim akkori fókán több kép megfajtendő talányként állt előttem. Hiszen még nem voltam tudatában annak, hogy Gulácsy festészetének később meggyőzővé krisztályosodó zseniális egysége kifejezőmódjában annyira sokféle. A Smetana-gyűjteményben egyetlen ismerősöm akadt: *A hídon bolondos*, *furcsa népség vonul keresztül*. A festmény reprodukcióját Lehel Ferenc könyvében már láttam, és felfogásában,

festésmódjában egyaránt lenyűgözőnek találtam. Az olajfestményen karneváli jelenet elevenedik meg. Alig artikulált, vastagon odapötytyentett, mély tűzű festékfoltok jelzik a maszkarába öltözött kosztümös emberkéket, ahogyan a kékeszöld éjszakában arctalan, színes árnyékként imbolyognak az apró csillagokként felszikkázó konfettik zuhatagában. A kis múzeumnyi anyag a Gulácsy-életművel történő találkozás kezdeti szakaszában Keleti Artúr nélkül nem vált volna hozzáférhetővé számomra, így a Smetana-gyűjtemény a legnagyobb kincsnek számított, amit tőle kaptam. Érdekes és tanulságos volt a tizenöt képhez fűződő személyes kapcsolatam szempontjából is. Hiszen a „Smetana-időkre” jellemző ismereteim alapján az akkor még szokatlannak tetsző néhány festmény (*Gyári munkás*, *Bálozó nő*, *Krisztus*) a későbbiekben megnyílt és beszédessé vált számomra, művészi rangjuk fölértékelődött. Ráébredtem, hogy piktúrájának megannyi vonulata mellett a maguk egymásra vonatkoztatható jelentésében olyan szilárd gerincét alkotják művészi gondolkodásának és festői kifejezőerejének, amely nélkül kevésbé jártam volna otthonosan Gulácsy eredeti munkásságának szemképráztatóan gazdag útvesztőiben. Ugyanakkor összességében annyira lefegyverző gyűjteménynek tartottam már akkor, hogy az 1966-os székesfehérvári Gulácsy-emlékkiállításon valamennyi darabját kiállítottam. Gulácsy művészetével való ismerkedésem ugyanis összefonódott egy konkrét és gyakorlati feladattal. A székesfehérvári István Király Múzeum (amely időről időre monografikus kiállításokat rendezett, főleg a kevésbé közismert művészek alkotásaiból) kezdeményező szellemű művészettörténeti programjában Gulácsy Lajos is szerepelt. Ennek tudatában olyan egyéni invencióval folytattam a további kutatást, amely ennek a munkának talán a legkalandosabb kísérlete volt. Mivel tudatában voltam



Gulácsy Lajos: *Álom a háborúról vagy a halál sziklája*, 1915, olaj, vászon, 94 × 58 cm, magángyűjtemény

annak, hogy számos kép elkallódott, ezáltal hollétük ismeretlen, nyomozni kezdtem. Hirdetést adtam föl a *Magyar Nemzet* című napilapban, amelyben felkértem a tulajdonosokat, hogy keressenek meg, ha Gulácsy-kép van

a birtokukban. A kommunikáció postai levelezés útján történt, mivel akkoriban kevés embernek volt telefonja (mobiltelefonnak pedig még évtizedekig híre-hamva sem volt). Egyre másra jöttek a levelek, és mindig nagy



Szinte Gábor, Fitz Jenő, Szabadi Judit és Kovalovszky Márta 1966-ban, a székesfehérvári István Király Múzeum Gulácsy Lajos- emlékkiállításán, archív fotó



Keleti Artúr az 1910-es években, fekete-fehér reoprópozitív, 8,8 × 6 cm, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest

izgalom fogott el, amikor felbontottam őket. Többségükben eredeti Gulácsy-képekhez vezettek el, amelyeknek korábbi cikkekben, kiadványokban, folyóiratokban nyomuk sem volt, és így a felfedezés mámorító élményét is megízleltem. Kisebb ingyencségek mellett főművek egész sora is felbukkant a nyomozás során. *Rózsalovag* (Sugár Andor), *Az ópiumszívó álma* (dr. Ubrizsi Gábor), *Eksztázis* (dr. Tompa Kálmán), *A bolond és a katona* (dr. György Ernő), *Görögkert* (Csáky-Maronyák József), *Zarándokok hazatérése, Kalapos önarc-kép* (Vágó Pál), *Párizsi utca, Bohóc szegfűvel* (Bedő Rudolf), *Rokokó* (dr. Völgyessy Ferenc), *Menüett* (dr. Rácz István), két áttetsző finomságú pasztell: *Női akt, Ülő nő* (dr. Erdélyi Endre), *Nakonxypanban hull a hó* (Oltványi Noémi), *Öregasszony* (dr. Kuvári Bella), *Nő kereveten* (Szandai Sándor), *Bellagiói nő* (dr. Kende Jánosné), *Visszaemlékezés egy fiatalasszonyra* (dr. Korányi András), *Josiane és Gwynplaine, Utolsó vacsora* (dr. Laub Lászlóné). Az egyik legregényesebb találattal Wollemann

Viktor örvendeztetett meg. Megírta, hogy egy *Golgota* című nagy méretű olajkép van a birtokában – azt is elmesélte, hogyan került hozzá a festmény –, és megtekinthetem a Farkasréti temető melletti lakásában a Lidérc utcában. A festmény nagyszabású drámai kompozíció volt, megrendülésre készítő, szokatlan mű. 1966 első hónapjaiban együtt volt a májusi nyitással tervezett kiállítás anyaga. A Magyar Nemzeti Galéria néhány kimagasló értékű műve mellett a magángyűjteményekből kölcsönzött alkotások voltak túlnyomó többségben: változatos sokrétűségükben idézték meg Gulácsy Lajos életművét, amely a századelőn eredeti felfogásával és kivételességével tűnt ki, és át volt itatva a szépség és a költészet látomásos erejével. Nem hallgathatom el, hogy már zajlott a kiállítás rendezése, amikor a múzeum egyik munkatársa, Kovács Péter Győrből megérkezve lángoló lelkesedéssel csomagolta ki azt a képet, amire útközben talált rá. Persze nem véletlenül. Kolozsváry Ernő

gyűjteményének egy általam nem ismert darabja volt az új „lelet”, melynek az oeuvre-ben nem akadt párja. Ez volt az *Arte Vita Natura*, a művészet, az élet, a természet egymásba fonódó organizmusának, ami maga a világ-egyetem, szürrealisztikus és részben absztrakt invenciójú megjelenítése. Itt a föld átfordul az égbe, az ég a tengerbe, a vitorláshajó mintha az égen úszna, a madarak rajokban repülnek a víz színe alatt és a fák lombjaiban, de nem lehet tudni, hogy a fák a földből, az égből vagy a vízből nőnek-e ki. A kép tengelyében magasodó fa áttetsző törzsén úgy sejlik át egy jobbra elmosódó figura, mintha a megfeszített Krisztus volna, aki mögött angyal-arcú lény úszik el. Vagy Szűz Mária lenne az a kiseddel? A vízre és az égre egy virág hatalmas harangkelyhe hajlik, melynek hosszú szára antik kővázából magasodik ki. Az asszonyok ókori öltözetben fehérén, súlytalan mozdulatlansággal, rezzenéstelen méltósággal állnak a festmény színözönében és a formák mozgalmasságában.

Ebben a késői, talán az utolsó képben (1916–1917) minden benne van, amit Gulácsy tudott, és amiről önkéntelenül mégis lemondott: a kosztümös vagy estélyi ruhás nők, akiknek ezúttal ókori stílusú ruháját egyszerűen fehérre vagy sárgára festi, az annyszor és oly ellágyulva megfestett rózsák, amelyek sűrű, tövises indái itt levéltelen szárakra csupaszodnak, a Gergely Krisztusa, akit a világ tengelyébe állít, a misztikus gyertyák, amelyek minden színpadiasságukat elveszítve lobogó lánggá nőnek. Itt a csend titok, a mozgás pedig szédítő örvénylés, és egyik sem oltja ki a másikat. A május 8-ától június 26-ig nyitva tartó Gulácsy Lajos-emlékkiállítást, amely nyolcvanhárom művet sorakoztatott fel, K. Kovalovszky Márta muzeológussal közösen rendeztük meg. A tárlatot hivatalosan Keleti Artúr nyitotta meg, bár ő a megnyitón nem jelent meg.

Művészetének besorolhatatlansága

Az életmű megismerésének első szakasza a kiállítással lezárult. A bennem támadt hiányérzet azonban arról árulkodott, mintha nem értem volna a Gulácsyt övező rejtély végére, azaz nem jöttem volna rá alkotói motivációinak és művészete egyedülvalóságának okára. Lassan ugyanis nyilvánvalóvá vált számomra, hogy oly sok szellemi, lelki, hangulati forrásból felbuzgó festészete aligha teszi lehetővé, hogy normatív esztétikai mércével, a stílusfogalmak képzeletet megkötő és a sokféleséget kizáró kategorikusságával közelítsük meg mibenlétét. Egyedülvalósága, lényegében csak önmagához mérhető viszonyíthatatlansága előtt tanácstalanul állnánk, ha piktúrájából végül is nem bomlana ki a kor arculata. De milyen költői, milyen extrém, mennyire szimbólumokba rejtett arculata, ami szellemi és érzelmi kisugárzásával maga is rejtély. Igaz, a századelőn kibontakozó festészete mélyjáratait

tekintve a szimbolizmus, illetve kortörténetileg a szecesszió életérzésébe ágyazódott, elsősorban a kor valóságát maga mögött hagyó kivonulását tekintve. Ám sokszor, már ami a kép tárgyát, valamint formáit és az ő alkotói módszereit, motivációit, élet- és művészet-felfogását és a mű eksztázisban történő születését illeti, Gulácsy a saját útját járta. Ami már megvalósult, az nem érdekelt, egyedül az ejtette rabul, ami nem történhet meg soha: a „nemes nagy álmok”. „*Mindig színesebbnek láttam és értékeesebbnek kedvenceimet a valóságnál. Elkényeztetett a művészi látás [...]* A művészet hazugsága színgazdag, tartalomdús, cizellált, mint a nemes fém, mint az ötvözetlen tiszta arany. [...] *A szép és szent hazugságok: nemes nagy álmok, melyek a valóság, az élet értékét teszik, olyanok, mint a gyümölcs hamva, a virág hímpora. Tűnékenyek, mert hiszen csalóka jelenségek. Valóságnak kitérői. Nagy életet kell ahhoz élni, hogy illúzióink nagyok és értékesek lehessenek*” – tűnődik, majd az élet, a művészet, a látomás egységét átértezve: „*Illusionicus látás nélkül nincs művészet.*”² Illúzió természetesen nem a Maja-féle „filozófiai” csapdát,³ az igazság megtévesztését, azaz a szemfényvesztést értette Gulácsy, hanem olyan új összefüggéseket, amelyeket a látható valóságtól, a természettől, a társadalomtól elszakadva a művészet öntörvényűsége teremt meg, hív életre. Ahogyan az általa is jól ismert és elismert Oscar Wilde, az angol dekadens mozgalom költője, a rokon lélek *A hazugság napfogyatkozása* című írásában kifejtette: „*a művészet önmagán belül és nem önmagán kívül találja meg önnön tökéletességét. Nem lehet semmiféle hasonlóság külsőséges mértéke szerint megítélni. A művészet sokkal inkább fátyol, mintsem tükör. Virágait erdők nem ismerik, madarai nem dalolnak semmiféle más ligetben. A Művészet világokat teremt [...] és le tudja hozni egy vörös fonálon a holdat az égről.*”⁴ Gulácsy művészetfelfogása, mely össze-

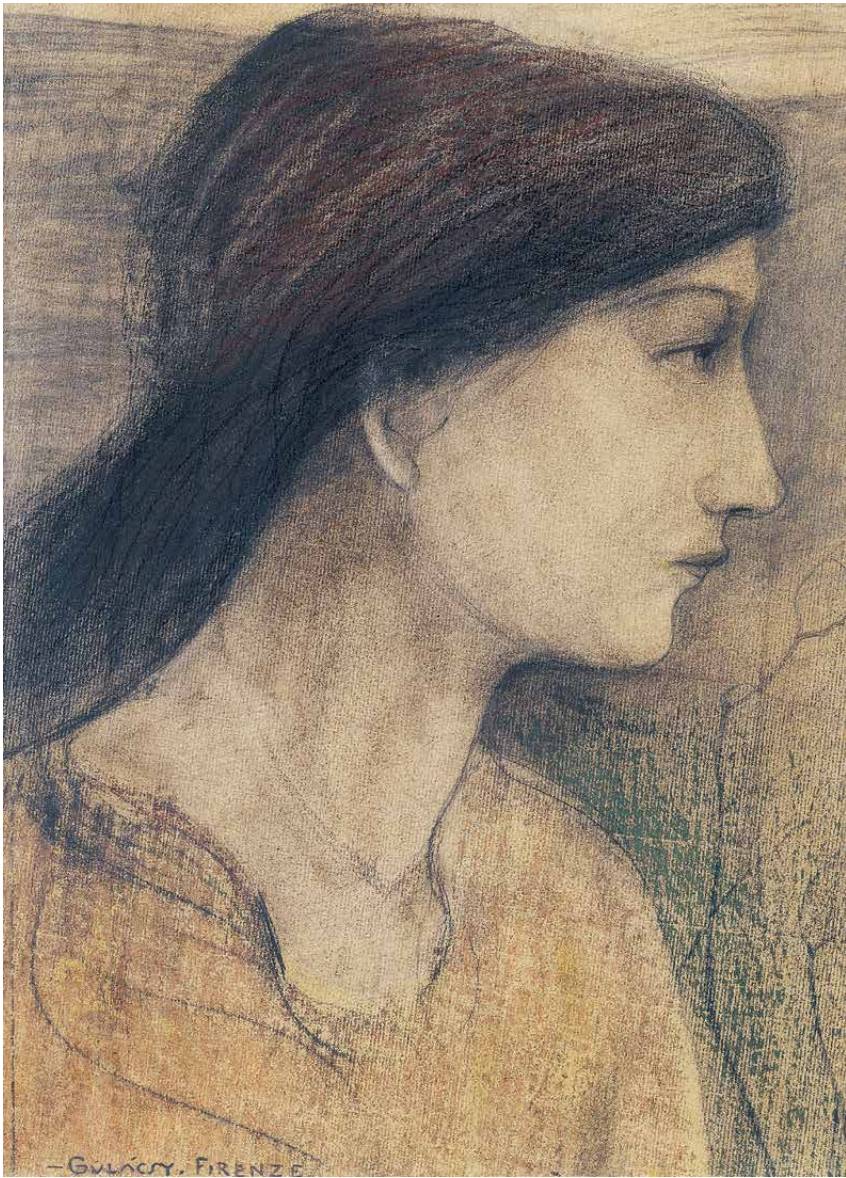
csegett Wilde-ével, de önnön érzékenységből, belső igényéből, teremtő képzeletéből és kifogyhatatlan ihletéből lett a sajátja, legalább annyira szokatlannak tűnt, mint amennyire „használatatlannak”. A festészetet lényegét tekintve, sőt axiómaként *látomásnak* értelmezni – ez nemcsak valamennyi itthoni művészeti irányzattól, hanem Csontváryt kivéve valamenyny magyar festőtől távol esett. Abban a folyamatban pedig, amelynek a festészet „fejlődését” tekintették, Gulácsy látszólag egyetlen lépést sem tett előre, hiszen minden művészi megoldása ösztönös volt, esetleges, önkényes és követhetetlen, és nem lehetett különválasztani azoktól a Gulácsy sorsából fakadó emberi tartalmaktól, amelyeket megjelenített. Személyisége megértéséhez föl kellett ismerni, hogy a századelő magyar festészetének főbb irányzataihoz (a neósok, a Nyolcak éppen kiteljesedőben lévő szemlélete, a nagybányaiak naturalista impresszionizmusa, az alföldi iskola) semmilyen rokonság nem fűzi, hiszen sem a valóság „kopiálása” (Füst Milán kifejezése), sem a festőművészet csupán formai-mozgalmi újdonságai nem érdekelték. Közben régi korokba (reneszánsz, rokokó) vágyódott vissza, és a modernizmus fővárosa, Párizs helyett Itáliába utazott csaknem évente, gondolkozásmódja és piktúrája a kortársak szemében anakronisztikusnak hatott. Ez a látszat, ha megértjük a benne rejlő ellentmondassosságot, ami a nosztalgikus motívum és az életteli, leleményes megjelenítés ütközéséből, illetve összefonódásából fakadt, önmagában is elég lehetne ahhoz, hogy ezen a nyomvonalon tovább haladva fölfedezzük festészetében éppen azt a minden iskolától elszakadó újító erejű invenciót, amely érzelmeitől átizzított látomásokat vetített a vászonra. Minden fenntartás nélkül adta át magát régi stílusok és mítoszok varázsának, és így megtehetette, hogy meglepő önkényességgel bánjon a korokkal. Ebből a forrásból, illetve

Itt a föld átfordul az égbe, az ég a tengerbe, a vitorlánhajó mintha az égen úszna, a madarak rajokban repülnek a víz színe alatt és a fák lombjaiban, de nem lehet tudni, hogy a fák a földből, az égből vagy a vízből nőnek-e ki. A kép tengelyében magasodó fa áttetsző törzsén úgy sejlik át egy jobbra elmosódó figura, mintha a megfeszített Krisztus volna, aki mögött angyalarcú lény úszik el. Vagy Szűz Mária lenne az a kiseddel? A vízre és az égre egy virág hatalmas harangkelyhe hajlik, melynek hosszú szára antik kővázából magasodik ki. Az asszonyok ókori öltözetben fehérén, súlytalan mozdulatlansággal, rezzenéstelen méltósággal állnak a festmény színözönében és a formák mozgalmasságában.

Gulácsy Lajos: *Arte vita natura*
(*Arte Vita Natura; Vita Moderna Arte*),
1916–1917, olaj, vászon, 45 × 59 cm,
Kolozsváry-gyűjtemény,
a Magyar Nemzeti Galéria jóvoltából



szemléletből születtek preraffaelita ihletettségből származtatható légies és egyben érzéki nőalakjai, akik az „emésztő szépség” misztikus szimbólumaiként testesítették meg a világfájdalmat és a világmulandóságot (*Dal a rózsatőről, Firenzei lány, Vesta-szűz, Heléna*). Őket reneszánsz és rokokó reminiscenciájú képek követték, ezek a romantikus ihletettségű, hol költői sugallatú és a szerelmet felmagasztaló (*A varázsló kertje*), hol öntudatos, kihívó szépséget árasztó, reneszánsz



Gulácsy Lajos: *Firenzei leány*, 1904, papír, színes ceruza (pasztell?), 405 × 300 mm, magángyűjtemény

„tökéletességgel” megfestett (*Nő kezében virágos ággal*) vagy szenvedélyben fogant művek (*Eksztázis*), átszellemítettségükben oly légies tünemények (*Menüett, Kalapos nő, A mulatt férfi és a szoborfehér nő*). Mivel egy-egy meghatározott formát nemcsak a történelmi idő kifejezésének tartott, hanem váratlanul megtalálta bennük saját közérzetének, vágyainak, ábrándjainak esszenciáját is, festészetében magától értetődően felhasználta ezeket. Ahogyan képzeletét a régi idők

behálózták, *az maga volt a látás szabadsága*, melyet nem béklyóz meg az idő. Gulácsy egyik fantasztikus regényének hőse, Cevian Dido ki is mondja a festő felismerését: „*Érttem jött a múlt. Felkeresett. Tévedésed ugyanaz, mint minden esztétának, hiszen reám nem az idő, – a káprázat hatott. Nem keresek összefüggést a mű és a kor között, melyben az megszületett. Elém véletlensége egy meglátás titkos pillanatának sodorta...*”⁵ A *káprázat*, illetve a *látomás* – ezt avatta lelkében művésztének alapvető törvényévé Gulácsy, melyben a jövő, a várakozás, a birtokba vehetetlen holnap végtelenséget sejtető ígérete éppolyan szerepet játszott, mint a múlt. Gulácsy nem élt a mának, de a mában élt, s éppen jelenének, sorsának végletes és gyötrelmes átélése (sanyarú életkörülményei, kisodródása a kor művészeti életéből, olykor ránehezedő magányossága) látatta meg vele, hogy a létezésnek csak üres vázát, de nem értékét adják a megtörtént dolgok. Álmai, „hazugságai”, illúziói éppen a köznapi valósággal összehasonlítva váltak nagyszerűvé és hitelessé. Mint ahogy ő maga írja: „*De én csak félig álmodva élem a világot. Egyik szememmel a hazug, édes álomképek káprázatába bámulok, a másik szemem mindig a valóságot figyeli. Így tudom értékelni a hazugságok erejét és nagyságát.*”⁶ Ars poeticájának kiragadott sorai megerősítik, hogy noha festményeinek egész raja a képzelet, a vízió szülötte volt, ez mind emberi élményeiből, azaz az élet legdrámaibb valóságából sarjadt. Ha ez így történt, miért nem ismerték föl kortársai, elsősorban a festők, gyakran a gyűjtők és a műkereskedők, hogy ki ez a festő? Miért próbáltak csupán lírai csecsebecséket látni sejtelmes képeiben, anélkül, hogy fölismerték volna, milyen drámai hevület vagy tragikus magány árad belőlük? Leragadni az anakronizmus megtévesztő „díszleténél”, holott ezeknek a szenvedélyes, ábrándos, ironikus, mákonyos aurájú, légies műveknek festői



Szabadi Judit

Nem elsősorban a természet konkrét részleteit, hanem a természet titkos párbeszédét festette meg Gulácsy, és így a dallam képpé, színné lényegült át képein.

megjelenítése *a kifejezés szabadsága által* a hagyományok finom vértézete mögött nem is lehetett volna *modernebb*. Bravúros technikája, rafinált képi eszközei, a színek fátylainak világító szövétneke, az egymásra rakódó festékrétegek tűzijátéka és olvadékony, lélegző faktúrája, a konvencionálisan értelmezett tér felszabdálása, a mélybe futó távlatok síkká transzponálása, amelyben szétrebbennek vagy összemontírozódnak a motívumok – mindezek a művészet reprodukáló funkciója helyett a teremtés hasonlíthatatlan gesztusát viselik magukon. Ahogyan maga Gulácsy írja: „*Művészetem nem a pozitív látás kifejezése, törekvésem sohasem oda irányul, hogy a természetben látott tárgyakat leábrázoljam. Mindig a vonalak és színek harmonikus összerendezését keresem, a látott dolgokból magamnak alkotott képzet legtökéletesebb visszaadására törekszem, azt lehetne mondani, nem is előállítok, de teremtek. Műveimet gyermekeimnek lehetne nevezni. Saját énemnek egy részét helyezem dolgaimba. Azért munkáim teljesen adják lényemet, fogyatkozásaival és értékével, sejtelmes lelkülettel és érzéki testtel. Nem veszek el és nem teszek hozzá semmit, ami ne harmonizálna, nem állana a legintenzívebb kapcsolatban egyéni érzéseimmel. Érzéseimet pedig nem szabályozom, szabadon csapongok hol a legbujább melegségben, hol az éterikus elvont szellemi tereken...*”⁷ Egy ilyen vallomásból arra az alkati következtetésre is juthatunk, még ha ez

a megközelítés a képzőművészetben szokatlan is: Gulácsy *alanyi festő* volt. A fentiekből érthető, hogy az említett művészi értékek nem váltak közkinccsé, hiszen nemcsak festői, hanem egyben kisajátíthatatlan emberi jelentésük is volt, ami a festő belső életéből táplálkozott. Ebből következett, hogy a magyar képzőművészet sem akkor, sem később szinte semmit sem tudott asszimilálni belőlük. A hamisítóknak pedig, mivel nem értették, sohasem sikerült utánzataikban eltalálniuk Gulácsy kóklereknek ellenálló valódi hangját.

Személyisége. Maszk és szerepjátszás: önarcképei

„*Az ember legkevésbé önmaga, ha saját személyében beszél. Adjatok neki álarcot, és az igazat fogja mondani*” – állította az ír költő, Oscar Wilde, akinek *A szépség filozófiájáról* szóló művészeti hitvallását Gulácsy nemcsak jól ismerte, hanem esztétikai nézetei össze is csengtek vele. A fenti idézet többször is előfordul Gulácsy feljegyzései között, ami önmagában is elárulja a gondolat fontosságáról vallott vélekedését. Minden bizonnyal nem arról van szó, hogy Wilde sugallatának engedett, amikor szerepeket öltött magára, hanem sokkal inkább arról, hogy ír pályatársa megállapítása megerősítésül szolgált ahhoz, ahogyan már évek óta élt. Hiszen Gulácsy nagyon ritkán vagy talán soha nem volt pórén önmaga:

álruhában járt a szó valódi és átvitt értelmében is, legyen az különcködően összeválogatott ruházat vagy paposan egyszerű fekete öltöny, vagy csakugyan jelmez: Hamleté, Szent Lajosé vagy reneszánsz ruhában zenélő ábrándos ifjúé a harmónium mellett. A jelmezes képekről a kor legrangosabb fényképszei: Székely Aladár, Pécsi József, Rónai Dénes költői áhítatú, szuggesztív hangulatú felvételeket készítettek, melyeken a kosztümök szépségét az érdekes csendéleti tárgyak és a különféle kellékek (nyitott kódex, asztali kereszt, gyertyatartó, virágos váza, tör) is kiemelték – örökölni hagyva az utókorra az ihletett átváltozások regényes dokumentumait. A kosztümös pózokkal egyenértékűek voltak szépirodalmi írásaiba helyenként beleszórt megszemélyesítései, amikor például Gulácsy átélté azt, hogy gáláns rokokó udvaroncként lép be a római Caffé Grecóba, ahogyan *Tűnődés* című írásában olvashatjuk: „*Öltözetem változott. Gyöngén almazöld Watteau-kabátka olvadékony selyemből, a porlepte gamásni helyett finom ivoir harisnya, ezüstcsattos magassarkú topán, à la Berger mell és mancsott régi veneziai csipkéből.*”⁸ De átadta magát az érzéki vágyaknak is, melyek képelete fényes sugárkévéjén szökkennek szárba, hogy a *Virágünnep vége* című édeskés históriájában virágok, illatok, kertek, tavak legyenek a törékeny Auréliát megidéző emlékei és vad, öntetszelgő látomás a jövő: „*a méreg, amit a mámor lihegő perceiben, redős bíbor*

virágok kéjjel túlontúl átítatott szirmaiból, mohón, reszketve szívтам magamba, nemsokára hatni fog s én a csodabogaras, mandulaszemű fiú, meg fogok halni az elefántcsonttorony aranyveretű kapujánál [...] Szép hosszúkás keskeny ujjaim, melyeken a körmök mint ékkövek ragyognak, belemarkolnak a lépcső hideg kövébe, kaparni fogják, izzó kínna vérig kaparni fogják [...] Macskaszemű arcom oda fog tapadni az opálég érzéketlen lapjára: gúnyosan vad, hivalkodó daccal.”⁹ És ő volt Luigi is, az „Istentől áldott gyermek”, akinek tiszteletére az édesanyja, „mintha szent lenne az ő gyermeke”, templomot emeltet az *Álom egy kora keresztény templomról* című históriában.¹⁰ De az igazi regényhős, akiben Gulácsy mint művész alakja testet ölt, Louis Gaulois. Ő az, aki különös szuggesztivitással hat az emberekre, ő a nagy művész, aki koráról mindent tud, és aki a *Cevian Dido* című regénytöredékben talán azért válik felülmúlhatatlanná, mert csupán az emlékekben, de nem is az emlékekben, hanem az álmokban él. Lehet-e szebb miniatúrt festeni a bájos öregúrról, mint amilyen az egyik szereplő, Florestan lelkében kelt életre, mikor őrá, a meghalt jó baráttra, Louis Gaulois-ra gondolt a „*langyos augusztusi éjszakában*”, amelyben mintha a „*virágillattal fűszerezett kábult és forrongásba ejtő levegő*” is az ő rendkívüliségének sejtelmes idézése lenne. „*Hol vagy drága lélek? – a márkinő is elment utánad a sírba, hol eltitkolt nagy érzéseit most mind csak rád fogja ontani. Hiszen álmódó életed csak most lehet igazán teljes. Louis Gaulois, vajon most is leöntöd-e csontszínű harisnyádát feketekávéval, vajon most is tubákszínű kabátot viselsz-e óangol modorban, vajon most is tetszelgően simogatod-e selymes hajadat és pattogatod a taktust a spinet félhalk hangjait kísérve rövid, elefántcsontvégű sétapálcáddal – vajon most is mosolygós félselypítéssel mondd a szavakat... mikor Favelio márkinő, a te legtökéletesebb barátnőd ujjai a spinéten nyugszanak, te pedig a márkinő háta mögött*

állasz előrehajolva az orgonacsokor felé, mely barátnőd előtt egy borostyánkőszín vázába van téve, de csak annyit suttogsz: Zene.”¹¹ Látjuk, hogy valamennyi személy nem más, mint maga Gulácsy: a választékos életvitelű és megjelenésű elbájoló öregúrtól kezdve a dédelgetett kisfiún át a csodabogaras és narcisztikus ifjúig, valamint a rizporos parókájú, rokokó selymekbe öltözött ficsúrig, és ő az az univerzális tehetségű zseni is, akinek „főnséges az egyénisége”, és akit úgy lehet jellemezni, hogy „érzékeny, feminin, bensőséges lélek”, mint ahogy *Evelin* című írásában a hősnő rajongó csodálattal glorifikálja ottani alteregóját. Teljes összhangban a fényképeken és az íásaiban megörökített különcködő, hóbortos vagy egyenesen elbűvölő és attraktív kosztümös figurákkal festi Gulácsy az önarcképeit is. Vagy mégsem? Legkorábbi önarcképe mindenesetre kivétel: *Önarckép esti fényben*. 1903-ban, nem sokkal művészi indulása után az aranyló és barnás-vörös tónusokba ágyazott festményen hullámmzó itáliai táj előtt drámai feszültséggel festi meg magát, árnyékba borult, szobrászi keménységű arca mögött felgyúlnak a fények, sárga tűzben égnek a kígyózó ciprusok és az izzó kövek. Nincs ebben semmi kihívás, semmi póz, Gulácsy itt még minden maszk, szerepjátás és különcködés nélkül önmaga: a sorsával farkasszemmet néző festőgéniusz a pályakezdés roppant sűrített pillanatában. Néhány ceruzával készült önarcképén kívül még egy ízben fordul elő művészetében – legalábbis ismereteink szerint –, hogy maszk, illetve szerep nélkül vállalja az arcát. 1908 körül festette *Kalapos önarcképét*, melyen kék ködbe vesző puha fények előtt önfeledten mereng az időtlenségben. Korai önarcképének izzó lobogása elhamvadt, a szilárd formák szétolvadtak a kékek meghatározatlan terében; de tekintetének szelíd sugárzása nincs híján talányos lénye belső összeszedettségének.

Nagyon korán megjelennek festészetében a bohóccá maszkírozott önarcképek is, amikor éppen a krétafehérre mázolt fedőréteg alól rajzolódnak ki mélységes keserűséggel a vonásai, vagy a csúcsos kalap karimája alól villan elő a dolgok mélyére hatoló ironikus, önironikus tekintete: a clown dévajkodó kedélye vagy a fájdalmas fintor mögött felzaklatott, gyötrődő lénye. Ha ugyanis Gulácsy ellágyult pillanataiban, mintegy a sors ellentételezéseként szívesen engedett is szírentermészetű álmainak, amelyekben „érzékeny, feminin, bensőséges léleként” ringatózott képzelete szivárványszínű hullámverésén, volt ereje az ellenkezőjéhez is. Ahhoz tudniillik, hogy önáltatás nélkül szembesüljön a léttel, mármint a reá szabott saját létével, ami a semmiféle esztétikai közmegegyezéssel és társadalmi konvencióval meg nem alkuvó személyiségét eljegyezte a magánnyal, és egyre inkább az élet perifériájára sodorta. A jelmez Gulácsy bohócképein sors és szatíra is egyben, ugyanis Gulácsy – és itt lép be a Wilde-féle paradoxon! – a bohóc maszkjában vált maszktalanná. Picasso ekkoriban szomorú szemű harlekineket, majd derűsebb, rózsaszín periódusában komédiásokat festett, Rouault expreszcionista korszakában hosszú éveken át akrobatákkal és bohócok végeláthatatlan sorával borította be a képeit. Míg Picasso kék korszakának harlekinjei a szegénység és az elárvultság megtestesítői, addig Rouault azt vallotta hol vaskos arcú, hol intellektuálisan elrévedező clownjairól: „a bohóc én vagyok”. A pierrot iránti érdeklődés bármennyire is meghatározta pályájuk egy-egy szakaszában mindketőjük festészetét – Rouault esetében ez belső elkötelezettséggé is szilárdult –, mégis, ami náluk téma vagy szerep, az Gulácsynak saját léte – hiszen regényes maskarát viselő önarcképek.

Cogito ergo sum (Csapszék a Tökfilkőhoz [?]) című festményén nyomasztó alkonyi homályban jelenik meg – borzongatóan magányos a kietlen táj



Székely Aladár: *Gulácsy Lajos reneszánsz ruhában harmóniumnál ül egy ismerősével*, 1910-es évek, a Kiss Ferenc-gyűjtemény jóvoltából

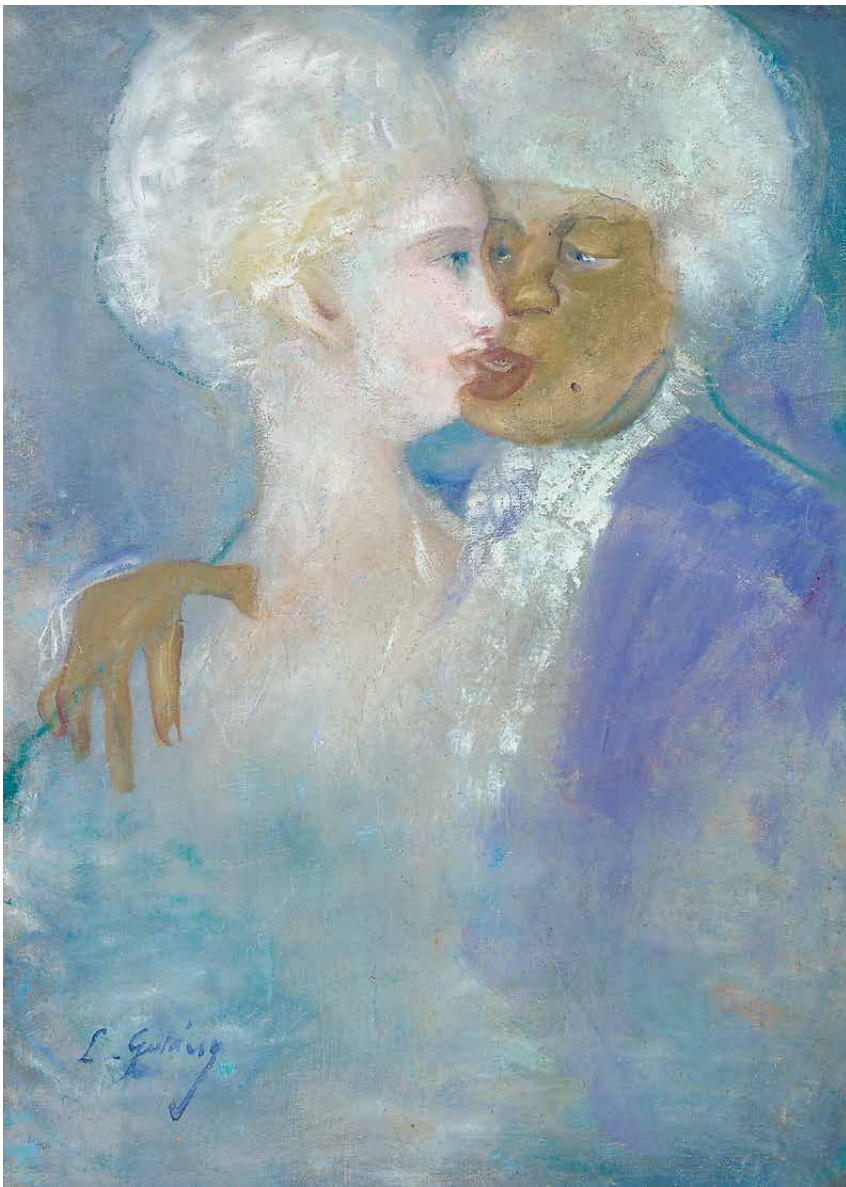
és a néptelen faluvégi kocsmá sívár környezetében. Feltételezhető, hogy a görcsös botot markoló összeszorított kézről oly figyelmeztetően kimeredő hatalmas ujj a tollas süveg alól kivillantott látnoki szempár meghosszabbítása, mintha a gesztus és a tekintet között összefüggés lenne. Olyanformán, mintha az ujj nyomatekositáná a tudat és az önmagára utalt individuum felismerését: „gondolkodom, tehát vagyok”. Megrendítő és az ellenpontozás által különösen elgondolkoztató, hogy firenzei önarcképe, azaz életerővel átítatott lényének öntudatos felmagasztalása és ez a másik, tehát a letarolt lét filozófiai mélységű vállalása ugyanabban az esztendőben, 1903-ban született. De később is a legnagyobb természetességgel ölti magára Gulácsy a bohóc maszkját. Fővegének csúcsa a felhőkbe nyúlik, szája szögletébe virágot csippent, összehúzott szemében dévajkodó ravaszság csillog, és a kihívó öngúny mellett kesernyész irónia (*Bohóc, szájában szegfűvel*, 1907–1909). Ez az irónia egyik rajzán – mint az önkínzó

kételkedés megnyilvánulása, mely kételkedés elválaszthatatlan a gondolkodástól – olyan fintorrá torzul, mint ha öniróniája fölött is ironizálna (*Bohóc virággal*, 1910 körül). De *A bolond és a katonán* (1909–1911) a bolondos képtelenségek, ami egy helyütt a púp, másutt a csörgősipka vagy akár az égbe nyúló, tollas kalap, eltűnnek; a háttérben századeleji öltözetben sétálnak az emberek, akárcsak egy békés falusi vasárnap délutánon. A premier plánban ábrázolt bolond, akibe – közelsége miatt – csaknem beleütközünk, a nyakfodor fölött előrenyújtott nyakkal, félrebillent fejjel kérdően tekint előre, mint aki mégis minden kérdésre tudja a választ. A szatíra, az irónia szétporlad ezen a józan komolyságon. Tekintete a mélyen ülő szomorú szempárral olyan szuggesztív, hogy kitörőhetetlenül belénk ivódik, akárcsak szájának keserű, önkínzó vonása a felé futó mély redővel, ami nem a bizarrság csúfondároosságát, hanem a tragikum shakespeare-i mélységét hordozza. Mögötte a vörös mezbe öltözött

katonában, aki akár a testőre is lehetne, mintha fölerősödne a bolond magányossága: ő a visszhangja ennek a lelki kitaszítottaságnak, amely paradox módon megszenvedett mindentudásával ugyanakkor a bölcsesség megrendítő nagyságává tud átlényegülni. A kiegészítő színek – a zöld és a vörös – csapongó ecsetvonásokkal felkent kontrasztja festői remeklés, amely a tartalmi végletek fájdalmaságában is az élet eleven áramával és lírai gyöngédséggel hatja át ezt a kontemplatív kompozíciót. A bohócönarcképek végletelességével szemben az átszellemítettség, a szelidség és az alázat áhítatos szépsége hatja át a festő papi köntösbe, vagyis csendbe burkolózó alakját. Vagy nagy fénylő kereszt jelöli meg sorsát a puritán szerzetesi csuhán (*Önarckép szerzetesruhában*, 1903), vagy az abbéköntös a hozzá tartozó felhajtott szélű, nagy karimájú kalappal vet az alkonyatban ezüstös visszfényt az arcára (*Abbés önarckép*, 1906). Szemét lehunyva befelé néz, saját lelkébe zuhanva.

Miközben a fényképek arról vallanak, hogy Gulácsynak szüksége volt rá, hogy vonzónak lássék, és egyes fotókon hosszú hajával, merengő, meditáló Hamlet-fejével vagy pusztán civil kalapjával megindítóan érdekes arca akár még szép is tudott lenni – valamennyi bohócmaszkjában sokkal öregebb a koránál. Pedig ezekben az években csak húsz-egynéhány éves ifjú, mégis kortalan, de még inkább vén

arcú, mintha nemcsak a bolond extra-vagáns gönce, hanem az öregség okozta barázdák, és mindaz, ami vele együtt jár: a besüppedt szem, az elvékonyodott ajak, a meggörbült orr és a pofacsontra feszülő bőr maga is betöltötte volna az álarc szerepét. Úgy érezhette, hogy a hajlott kor, ami talán a világon kívül rekedés stigmáját is hordozza, teheti igazán hitelessé a pierrot-ként magára öltött szerepet.



Gulácsy Lajos: A mulatt férfi és a szoborfehér asszony (nő) (Szoborszép asszony), 1910, olaj, vászon, 67 × 42 cm, a Magyar Nemzeti Bank tulajdona (Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria letét)

Mivel Gulácsy sóvárogta a szenvedélyt, a szépséget és a végtelent, vágyait álmokká transzponálta, és megfestette őket. Egy sereg képe vallomásos jelle-gű, olyannyira, hogy álmainak gyakran ő a minduntalan álcázott, illetve átváltozott, és ezáltal megsokszorozott sorsú hőse. Szerelmespárokat ábrázoló festményein gyakran a férfi alakjában ismét ő jelenik meg; önarcképei tehát nem szorítkoznak a hagyományos értelemben vett műfaj gyakorlatára, ami a műfaj természetéből adódóan beéri azzal, hogy a művész mindig csak maga van a képen. Míg a fenti önarcképeken az emberi sors drámaiba avatott be bennünket Gulácsy, addig szerelmi témákat ábrázoló festményein lírai érzelmekkel, erotikus hevülettel itatta át a saját magát is megjelenítő szerelmi jeleneteket. A saját versével illusztrált *Don Juan kertjén* (1910) lehet ő is a sátáni kísértő Don Juan személyében, amit a *Kísérőének* „*Don Juan kertje*” cz. festményemhez című versének személyessége is sugall. Az *Idill* (1910 körül) mezítelen nőt ölelő alakjában is fölismerhetjük a festőt, amint virtuálisan az ölében tartott, ám valójában csak a „semmiben” lebegő leányhoz szorítja profilban ábrázolt arcát. Ezen a pasztellképen nincs kétség a szerelmi szenvedélytől felfűtött vágy kielégülést kereső akarása felől: a vízió mákonyos közegében rémlik fel a szerelmi gyönyörtől bódulatba esett férfi és nő. A szerelmi szerepjátkozás változatai közül is az egyik legszebb képén ugyancsak nem hes-senthetjük el azt a felismerést, hogy a férfiban – a belső azonosulás evidenciájaként – ismét saját magát jelenítette meg a festő. Holott mindennapjaiból hiányoztak az érzékeket felpezsdítő boldog izgalmak, a hús-vér nőkhöz le-cövekelődő valóságos forró szerelmek, és itt mégis egyszerre csak varázslatos művészi magaslatra röpti Gulácsyt roppant képzelőereje, melynek szugesztíója az *Eksztázis* című olajfestmény nagyszerűségében elragadtatássá fokozódik. Természetesen nem

egyszerűen mennyiségi többletről van itt szó, amit a fokozódás megjelölés sugallna, hanem átlényegülésről, mely a látomás szellemi tartományába transzponálja a szenvedély szédületében összefonódó szerelmeseket. Önkivületi révületben kapaszkodnak össze, de ez az ölelés olyan súlytalan, mint ha a gravitáció nem hatna a testekre; csupán örvénylő „zuhanás” képzetét keltve lebegnek az éteri anyagtalanság megfoghatatlan közegében. A festmény mély tűzű a környezet alkonyi, csaknem éjszakai sötétségbe hulló festékpásmáinak köszönhetően. Sötét hajuk és a férfi köpenyének bíbor feltjából ugyanakkor sápadtan világlik elő bőrük rózsás reflexektől árnyalt fehérsége: a nő csupasz ölelő karja, hátának íve és az egzaltált odaadásban átszellemült ezüstös-fehér arcéle. Ez az ezüst mintha a háttér háromszögé csúcsosodó „egének” sápadt zöld fényéből kúszna elő, mely a kép misztikus magja, ragyogó sugárnyalábja. A szerelmesekre rózsaszín virágok és puha fehér virágszirmok zúdulnak a szerelmi mámor gyönyört ígérő, elringató, szépséges hírnőkeiként. Tudni a testről, tudni az ösztönökről, és mégis kisodródni tudni a fizikai lét kötöttségéből az időtlenség anyagtalan tartományába – Gulácsy létezésének és egyben festészetének ez a képessége jelenik meg itt a káprázat tündöklő lenyomataként.

Gulácsy és Itália

Gulácsy felcseperedése után iskolái elhagyása jelenti elindulását az életben. Már ekkor érdemes figyelelnünk arra, hogy sorsát két mozzanat határozta meg elháríthatatlan végzetességgel: a családi környezet, amelybe beleszületett, és az, amelyet maga választott és teremtett meg magának évről évre, újra meg újra: Itália. A családi környezet lényegében – noha kiterjedt rokonsága volt – anyja személyében testesült meg: kettejük viszonya az anyai szeretet féltésének és zsarnok-

ságának ambivalenciájában kísérte végig Gulácsy életét. Édesapját már 1905-ben elvesztette, körúti lakásukat pedig anyagi kényszerűségből felváltotta a Rigó utcában egy szobakonyhás hajlék, mely kettejük szűkös otthona lett a kényszerű összeartság minden súrlódásával és kényelmetlenségével. Iskolai tanulmányai a Józsefvároshoz fűződtek. Mivel nem volt jó tanuló, a főreáliskolában nem járta végig a nyolc osztályt. Iskolai kudarcáért kárpótolta, hogy a Múcsarnok elfogadta és kiállította a tizenhét éves fiú *A szerénység laka* című festményét. A sikeren felbuzdulva 1900-ban beiratkozott a Mintarajziskolába, ahol Balló Ede és Loránfy Antal volt a mestere. A merev oktatási módszerek hamar szembeállították tanáraival, és így egy év sem telt bele, ott kellett hagynia az iskolát. Gyorsan kisodródott az intézményesített művészeti képzés keretei közül. Ő azonban saját invencióira hagyatkozva folytatta a festést. *Dombvidék* című képét a Szépművészeti Múzeum kiállította, és 1901-ben már négy festménnyel szerepelt a Nemzeti Szalonban. Ugyanakkor nem maradt teljesen magára, Székely Bertalanban tanítót és példaképet talált, aki bátorította a munkájában. „*Kedves mesteremre, Székely Bertalanra örökké csak a szeretet és a hála érzésével gondolok vissza*” – írta a *Kedves tanulóévekben*, majd így folytatta: „*1902-ben, mielőtt első olaszországi utamat tettem [...] a Dombvidéket állítottam ki, melyet Székely Bertalan utasításai után sikeresen tudtam befejezni. Ugyanakkor dicséri meg Hugo Victor inspirálta Gwynplaine című kicsiny kompozícióm*at [...] *A mester ugyanakkor mondja a következő szavakat, melyek sorsomat végleg eldöntik, és biztosítják számomra a legjobb eredményeket, mit csak egy kutató elme elérhet: »Egyetlen hivatalosan beiktatott növendékem sem nyújtott annyi gyönyörűséget, kedves fiam, mint maga, hogy pár pillanatra megmutatta ezt a kis képecskét», majd a felhőkre mutat*

és a háttérére a kicsiny képecskének ezt az elfelejthetetlen pár szót ejti ki Nagy-mesterünk megszentelt ajka: »Itt a zseni csillan meg.«”¹² Gulácsy mégis elvágyódott Pestről, és úgy látszik, nem is ismert más alternatívát, mint hogy Itáliában tanulmányozza a művészeteket, és vágyait szilárd eltökéltséggel valóra váltva 1902 januárjában Rómába utazott. Döntése sorsszerűnek bizonyult, 1905-ig rövid megszakításokkal Olaszországban tartózkodott. 1903-ban fél évet Firenzében tölt, egyébként mindig Rómába tér vissza. Csak egyszer lesz „hűtlen” Itáliához, amikor 1906-ban Párizsba látogat. 1907-től kezdve ismét összefüggő sorozatot alkotnak az olaszországi időzések. 1907 Como, 1908 Bellagio, 1909 Verona, Velence, Chioggia, és minden valószínűség szerint Como és Padova. 1910 Genova, Brescia, Nervi, 1911 Como, majd Cadenabbia, 1913 Padova, s utoljára 1914–1915 Velence. Ő maga így vall erről: „*Ha lelkem ösvényén visszatérek tanulmányutam azon idejére, mit Olaszországban töltöttem, a legkedvesebb emlékek és képek tünedeznek föl előttem s mint egy kellemes álom fátyolszöveve, úgy vonulnak el lelki szemeim előtt. A kedves és feledhetetlen benyomások rajként vonulnak el előttem. A legintimebb emlékeket jegyezgetem le, mint örök és változatlan gyönyörét egy vágyakkal telt léleknek. Imádságaim ezek.*”¹³ *Tűnődés* című írásában ennél konkrétabb formában vall arról a szent áhítatról, amely az Itáliával való első találkozás okozta megrendülésből fakadt. Ebben Itália-élményének belső habitusából is elárul valamit: saját különtségének és kivételességének tudatát. Ez a felismerés és önbizalom minden bizonnyal az olasz föld ajándéka, ami Itáliát nem pusztán a nagyszerű műemlékek, műtárgyak és a lenyűgöző tájak álomszövedékébe vonja, hanem olyan környezetté avatja, amely ekvivalens Gulácsy létezésével. Saját magát regényszerű formában idézi meg: a különös öltözetű fiatalembert



Gulácsy Lajos édesanyjával (feltehetően a Rigó utcai lakásuk gangján),
a Kiss Ferenc-gyűjtemény jóvoltából, archiv fotó

A családi környezet lényegében anyja személyében testesült meg: kettejük viszonya az anyai szeretet féltésének és zsarnokságának ambivalenciájában kísérte végig Gulácsy életét.

„*mint bizarr megjelenésű utazót*” írja le, majd öntudatosan hozzáfűzi: „*S valóban ez a fiatal ember nem azok közül való, kik az élet nagy forgatagában a buborék szerepére vállalkoznak [...]* s csak a vásári külsőségek árján úszva vergődnek rövid ideig, hogy elmerüljenek a semmibe”. Ide szövi be életbölcsségét, ami általános érvényessége mellett személyére is vonatkoztatható, minthogy alkotói képességének öntudatából táplálkozik, beleértve művészi és emberi tartását, mely az utolsó velencei éveket leszámítva egész életében elkíséri: „*Az élet az egyéniségek kiválogatására van szánva. A nagy rosta csak nagy szemeket őriz meg, a középszerűek éppúgy átsiklanak rajta, mint a silányak. A semmi és a közepszerűség alig különbözik egymástól. A jelent és a jövőt csináló életben csak azok számítanak, akik mások nézeteitől elszigetelten, taposatlan talajra lépve, új utakon törtetnek előre; akik a divat, rövidéletű kis harcok, apró villanások fénytelen di-csőségétől nem részegülnek meg. Büszkén és emelt fővel haladnak céljuk felé.*”¹⁴ Ahányszor csak Itáliában van, sűrű levelezést folytat. Anyjának számol be helyzetéről, mindennapi életéről, a lelkesedéssel felfedezett külföldi alkotásokról és azokról, amelyeket éppen megfestett. A levélváltásból anyja

válaszait olvashatjuk, aggódását, intelmeit, panaszait, anyagi gondjait, olykor sürgető, fiát hazahívó hosszú sirámain. 1904-ben csetepaték folynak közöttük Gulácsy hosszas itáliai távolléte miatt, de érdekes módon ez, a szülőkkel oly sok nézeteltérésre okot adó firenzei tartózkodása, amikor az Istituto d'Arte di Firenze növendéke, növelte meg munkakedvét, kitartását, akaraterjét, és minduntalan elragadtatásba sodorta. „*Megnéztem a gyönyörű arany és mozaikokkal elhalmozott ó Szent Márk bazilikát*” – írta 1904 januárjában a szüleinek (édesapja még élt), mikor Velencén keresztül Firenzébe utazott – „*a régi nagyok műveit az Accademia di Belle Arti épületében, ahol sok Paolo Veronese, Rubens, Tizian kép volt; mindet az dhítat legbensőbb érzésével szemléltem, gyönyörű művek ezek, telve érzéssel, színjátékkal... Remek rajzok vannak Raffaelltól és Leonardo da Vincitől, kinek itt Firenzében egy kimondhatatlan remek műve van, a Haldokló Medúza. Ez egy olyan remek alkotás, mit tollal leírni nem lehet, ez a remekek remeke.*”¹⁵ Mindezek tanulmányozásából vonta le a következtetést: „*Az én örökségem az egész Historia d'Arte, sőt mondhatnám több ennél curiosité des Arts anciens et aromatiques Arts modernes. Mindent összefoglaltam, amit csak*

kiböngészhettem a múlt különlegességei közül, természetesen magam alkotata rendszerezett rendszer szerint”¹⁶ – vallotta büszkén Gulácsy, aki intézményesített művészi képzés híján Itáliában találta meg a maga akadémiaját is. A korábbi Böcklin-ígézet és a pre-raffaeliták odahaza jórészt csak reprodukciókból ismert művei után Olaszországban eljutott a preraffaelitákban is annyira kedvelt eredendő ihlető forráshoz: a kora reneszánsz alkotásokhoz: Fra Filippo Lippi, Fra Angelico, valamint Botticelli művészete ejtette rabul a szemét és a szívét. Majd az érett reneszánszból mindenek fölött Leonardo, akinek művészetét még 1910-ben is megpróbálta felidézni másolatokban vagy „utánérzésben”. Az 1903 és 1907 közötti évek rendkívül termékenyek. Csupán a Múcsarnok téli és tavaszi tárlatára a következő képeket küldte be: *Zivatar után*, *Gwynplaine*, *Menekülés*, *Zivatar előtt*, *Elhangzott dal régi fényről és szerelemről*, *Firenzei gyárrészlet*, *Utolsó kenet*, *Via Antica*, *Elégia*, *Dal a rózsatőről*, *A zárda környéke*, *Vesztőhely*, *Susogás*, *Éjjél*, *Orgonavirágzás*, *Találkozás*, *Kisvárosi este*, *Parkrészlet*, *Sonata*, *Tis the last rose of summer*, *Kisvárosi este*, *Arany-sárga köd*, *Varázslat*, azaz *A varázsló kertje*. A művészi termés ugyanakkor

jóval nagyobb, mint amiről itt szó esett. Mégis, ezekből is csak néhány lelhető fel ma eredetiben: a *Gwynplaine*, *Az elhangzott dal régi fényről és szerelemről*, a *Dal a rózsatőről* és *A varázsló kertje*. De a jegyzék Gulácsy témavilágának természetét is dokumentálja a nosztalgikus, poétikus, melankolikus vagy éppen romantikus hangulatot felidéző címekkel. Szívéhez nőtt képei voltak még azok, amelyeket egyik levelében édesanyjának említ meg értékesítési utasításaival egyetemben: a *Halász*, a *Melankólia*, a *Legenda*. Ekkor születnek nagyszerű önarcképei és az érzékiség, az átszellemítettség kettségéből életre keltett, szinte áttetszően finom művű, gyöngéd, varázslatos szépségű női figurái, festészetének két állandó, kimeríthetetlen és különös fontosságú témája. Ebben a kétféle képtípusban legtöbb alapvető élményéről számot tudott adni – legalábbis ezekben a kezdeti években (1903–1906). Ugyanakkor az elkalódott művek garmadája azt mutatja, hogy Gulácsy teljesen kész, kiforrott művész, aki az említett két alapvető műfajon kívül már egy egész világot birtokol, mégpedig olyan alkotói tudatossággal, amelyben már megalapozódott művészi hitvallásának az az aspektusa is, amely a Művészet Hazugságához és a hozzá kapcsolódó valamennyi festői igazsághoz elvezette. Ha nem ismerjük is egész pontosan kéziratban fennmaradt szövegeinek időrendjét, bízvást idetartozónak érezhetjük azt a fölhevült átéléssel megfogalmazott festői hitvallást, amelyet *Blanka* című művészeti elmélkedésében vetett papírra. A Blankával folytatott fiktív párbeszédben kiemeli a hangulat, a Stimmung, az idegszálakon átsűrődött lelki inspirációk fontosságát, amelyeknek a festészetet épp úgy át kell hatniuk, mint a dallamnak. Pontosabban arról van szó, hogy a szín, illetve a színvegyületek és a dallam elválaszthatatlanul összetartoznak, olyannyira, hogy a klasszikus zene iránti érzéke és tájékozottsága is bele-

szövődik az elmélkedésbe, amikor Beethoven, Wagner, Mozart, Gluck nevét megemlítve arról beszél, hogy aki „*egy-egy szimfóniáját igazán átérzi, szín és vonalbeli határait is élvezni tudja.*” A festészet és a zene egymásnak megfeleltetését hangsúlyozva, Gulácsy a festészetet a maga ihletettségében így értelmezte: „*a tenger és az erdő beszélgetnek a fénysugárral, mely némán hallgatja az ősi dalokat, látod ezt kell a piktornak vászonra dobni. Nem az erdő fáit, nem a tengerhullámokat, nem a világosságot, hanem azt a dallamot, mely kiárad az őstermészet hatalmas kebléből.*”¹⁷ Tehát nem elsősorban a természet konkrét részleteit, hanem a természet titkos párbeszédét festette meg Gulácsy, és így a dallam képé, színné lényegült át képein. Ebben a műveletben benne rejtett az ábrázolás absztrahálásának gyakorlata, saját korát meghaladó modernsége. De benne volt, ahogyan az alábbiakban olvashatjuk, saját korának élményanyaga, szókinccse, frazeológiája is, minthogy Gulácsy a szimbolizmus korának is leszármazottja volt: „*De itt van előttünk a morajló tenger, itt vannak a susogó ciprusok, ha csak a hangokat hallanánk és nem látnánk a tengert, a mély cipruslombok nem hajlongnának búsan előttünk, a dallam sívár lenne, de a hangok dalát kíséri a színek dala, a hangdallamok kellemes összeolvadásához hozzájárul a vonalak lágy, harmonikus zenéje, a hangdiszsonanciákat kíséri a morajló tenger hullámverésének szeszélyes vonaljátéka.*”¹⁸ Ennek a gondolkodásmódnak egyik legesszenciálisabb terméke az *Elhangzott dal régi fényről és szerelemről* című festménye (1904). A színné és formává transzformált melódia csendül ki a címében költői színesztéziára épülő képből. Az ódon falak és a ciprusok háttéréből elmosódó, arctalan alakok rajzolata vetül a pirkadat/alkonyat vörös fényével telehintett puha fövényre; fölöttük az ugyancsak vörössel befuttatott aranylóan sárga ég.

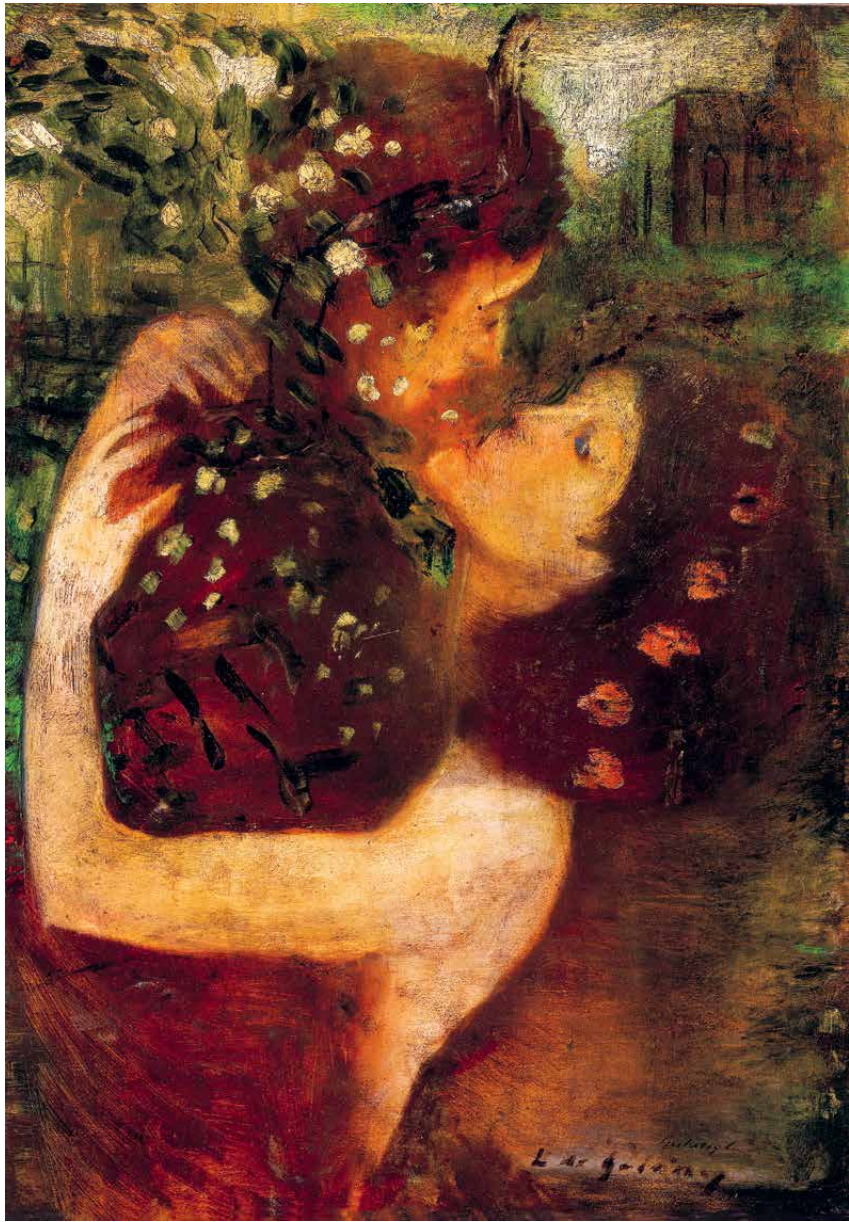
Már maga a cím is valami megfoghatatlant idéz, mert nem egyszerűen hangulatról van itt szó, hanem a hangulatok emlékének képi átlényegítéséről, és ezek az emlékek is tűnékeny jelenségekből maradtak fenn: régi fényből és érzelemből, melyek zenéje azóta már el is ült... 1907-ben első ízben lép gyűjteményes anyaggal Gulácsy Lajos a közönség elé. A Kígyó téri Uránia műkereskedésben, ahol Márffy Ödönnel együtt állít ki, csaknem száz képpel szerepel. Elismerő kritikák méltatják művészetét, és mind a kiállítás visszhangja, mind az azt követő mozgalmas események megerősítik önbecsülését, fokozzák életkedvét. 1908-ban elnyeri a 4800 koronás Ferenc József-ösztöndíjat. 1909-ben és 1910-ben az *Egyetemi Lapok* művészeti rovatvezetője, de műkritikái és szépirodalmi írásai más folyóiratokban is megjelennek: *A Ház*, a *Kritika*, a *Nagyváradi Napló* és a *Székelyhídi Hírlap* közli őket. Már a kiállítás évében Comóba utazik; ezentúl itáliai útjai Észak-Olaszország kisvárosaiba vezetnek. Gulácsy gondtalanul és felszabadultan érkezik az észak-olasz tóvidék gyönyörű fekvésű városába, mely kelta múltjától kezdődően tele van ókori, középkori és reneszánsz műemlékkel és számos egyéb rendkívül gazdag művészeti emlékkel a freskótól a gobelinig. Anyjának áradó jókedvvel számol be helyzetéről augusztus 18-án: „*Nagyon jól érzem magam, és jó színem van, reggel testgyakorlatot tartok, és erősen dörzsölöm a testemet vízzel. Eddig mindössze 23 festmény készült el, és sok színes rajz. Ha az Isten megsegít, az ősszel tartalmas és érdekes kiállítást fogok rendezni.*” Majd pár nappal később: „*Kedves Jó Anyám! Minden nap a legszebb fölséges eszmék jönnek ezen a fölséges helyen, alig győzőm őket megfesteni, mindennap el vagyok a munkába merülve, dolgozom kedvvel, gyönyörűséggel. Senki és semmi nem zavar. Itt nem érzem az élet nyomorúságát soha, és nem tudom, hogy lehet, de egészen ki vagyok cserélve.*”¹⁹

1907 és 1910 között felváltva tartózkodik Itáliában és Budapesten, ahol rendszeresen kiállít. De a nagy mérettetések Nagyváradon történnek, ebben a pezsgő kultúrájú városban, mely 1908-ban, 1909-ben az irodalmi élet és a képzőművészet rangos központjaként tárlatok és matinék költők és festők által látogatott színhelye. Gulácsy 1908-ban a Comóhoz közeli Bellagióban tartózkodik, és az Olaszországban frissiben festett képeket majd Nagyvárad fogadja be. A kiállításon néhány pályatársával közösen szerepel: többek között Rippl-Rónai-val, a gödöllőiekkel: Nagy Sándorral, Körösfői Kriesch Aladárral, valamint Czigány Dezsővel és Fényes Adolfal. A *Holnap* című antológia költői, az úgynevezett hólnaposok: Ady Endre, Juhász Gyula, Babits Mihály és Balázs Béla verseikkel támogatják a kiállítást. A nagyváradai kapcsolat tovább mélyül 1909-ben. Gulácsy, aki ebben az évben hosszabb időt tölt Veronában, és érinti Velencét, Chioggiát, Comót, Padovát is, mind között legjelentősebb kollekciójával, a veronai festményekkel szerepel. Kedvező alkalom volt Itáliából Nagyváradra érkezni, hiszen az olaszországi művészi betakarítás szellemileg is összefonódott az itthoni műveltség legújabb írói és képzőművészeti eredményeivel. A leendő Nyolcak és Rippl-Rónai József mellett szinte a legnagyobb érdeklődés Gulácsy Lajos felé fordult, aki egy egész termet megtöltött frissen festett veronai kollekciójával. A *Nagyvárad* című lap nagy lelkesedéssel hívta fel erre a figyelmet: „A fiatal művész egyike a magyar modernnek legérdekesebb egyéniségeinek. Ere-detisége, stilizált szín-és vonalpoézise kiemeli, nagy értékűvé teszi műveit az egész magyar történelemben...” Gulácsy két csoportra osztotta képeit: 1. 12. századi álmok; 2. biedermeier mulatságok. A második csoportot újabb négy részre osztotta: a) Na’Conxypan meseváros furcsaságai; b) intimus zenedarabok; c) újabb impressziók; d) visszaemlékezések. A *Holnap* írói és költői

matinékat rendeztek, az egyiken Ady és Gulácsy együtt szerepelt. Gulácsy számára a nagyváradai tartózkodást mégis bensőséges és egy életre emlékeztetéssel leginkább a Juhász Gyulához fűződő barátsága tette; kölcsönös szeretetük és tiszteletük a rokon lelkek eltéphetetlen kötelékévé vált. A Gulácsy adta címek önmagukban is jelzik, hogy festészetének témavilága egyre sokrétűbb lesz képzeletének minden kötöttségtől függetlenedő szárnyalásában. Ugyanez a kötetlenség érződik ecsetjárásában és a festék elanyagtalanságában; festészete egyre légiesebb és absztraktabb. De feltűnő a groteszk, a különös, az egzaltált irányába tett elmozdulás is, mely összemosódik a víziószerű megjelenítéssel: gyakran csak egy fénnel és árnyékkal átszőtt színes párafüggöny előtt lebegnek alakjai (*Zárdakert, Látomás Veronában, Tóparti kastély [Délután Veronában], Kísértés [Egy bizzarr este]*). Ugyanakkor 1909-ben bekúszik művészetébe a rokokó ígérete, mintha most éppen a rokokó lenne az, ami újra megnyitja képzelete zsilipjeit (*Menüett, Rococo*). Ebben az időben fölfedezi Watteau művészetét, aki a kivitelezés nüanszaival és a finom árnyalatok kényes összerendezésével éppúgy elbájolja, mint életörömén átszálló melankóliájával: „*Selyem összegyűrve, mely játszik ezer színben, zöldesből violett, majd kék, majd bíborpiros – olyan mint egy víg mosoly, mely ábrándos csókba fül, mint vidám patak, mely erőre kap. Mozart-dalocska csendül a kedves berekből, hol víg társaság gáláns, derűs örömmel lejt a gavottot. [...] Menjek Watteauval én is Cytherébe*” – írja az *Álmok egy alvó tárlaton* című művészettörténeti esszéjében.²⁰ A rokokóból sarjadt káprázat még az 1910–1913 körül festett művekből sem hunyt ki: *A püpos vénkisasszony régi emlékeit meséli Herbertnek, A mulatt férfi és a szoborfehér nő, Vasárnap délután Comóban, Rococo Concerto*, végezetül *Az ópiumszívó álma és a Rózsaloag*. A veronai „korszak” legérzékletesebb összefoglalása Füst Milántól származik.

Őt olyan mélyen megérintette Gulácsy *Veronai álmok* címmel kiállított képciklusa, hogy cikket írt róla a *Nyugatban*: „*Meleg, kedves, intimus, egészen a szívem szerint való ez a művészet: ez a kevés, egytől-egyig fontos kép, egytől-egyig mélységes probléma [...] szubtilis, érzelmes, középkori lirizmus, ez a hangulat fenekére való és nagy idegerőt követelő öngyötrő lehatolás [...] homályos középkori zárdahangulatok, a középkori mézédessé szentimentalizmusú és finomkodó és mégis brutális szerelmek, a megérzések Shakespeare Itáliájáról, a barbár zsoldos lovagok [...] a bizzarr fejformájú szerzetesek portréi: ezek az édes és borzalmas sötét dolgok [...] Aztán a tisztán festői problémái, a tér érzéke, a színei, sokszor a rajzai, a vonalai is [...] kedves, finom dolgok.*”²¹ Itália inspiráló hatása kimeríthetetlen, 1910-ben Genovában időzik Gulácsy. Itt festi többek között nőábrázolásainak lenyűgöző sorát, melynek folytonossága egészen 1914–1915-ig tart. Már nem Burne-Jones gráciáinak szellemében, ugyanis az élveteg szenvedést nem ismerik ezek az üde, csillagszemű, révületbe dermedt lények, ezek a roppant „intimus” jelenségek, akik mintegy a világból kiszakadva egy delejes sugárzás pályáin ringanak, repdeső hajfürtökkel, kacér kis grimasszal, valami belső hangra figyelve éppen egy félbemaradt mozdulat közben. Testetlen testi vágyak keltették életre a *Szláv jósnőt*, a *Fiatal nőt rózsafával*, a *Györgyike, drága gyermeket*, a *Visszaemlékezés egy fiatalasszonyra* címűt, a *Régi instrumentumon játszó hölgyet*, a *Karosszékekben ülő leányt (Bálozó nő)* és valamennyi rokonukat. A nagy Gulácsy-gyűjtő, Eisler Mihály finom átélőképességgel írja róluk: „*Légiesen törekény, csont nélküli teremtmények ők, hallatlan bájjal felruházva, de érzéken megformált szájuk vagy mellük dacára hiúságos bábuk egy játékarus kirakatából. Mesebeli királylányok, kiknek álomszerű ruházata mögött az igazi test sokszor hiányzik. Ezek a nők egy szerelmi vallomás hevétől élnek,*

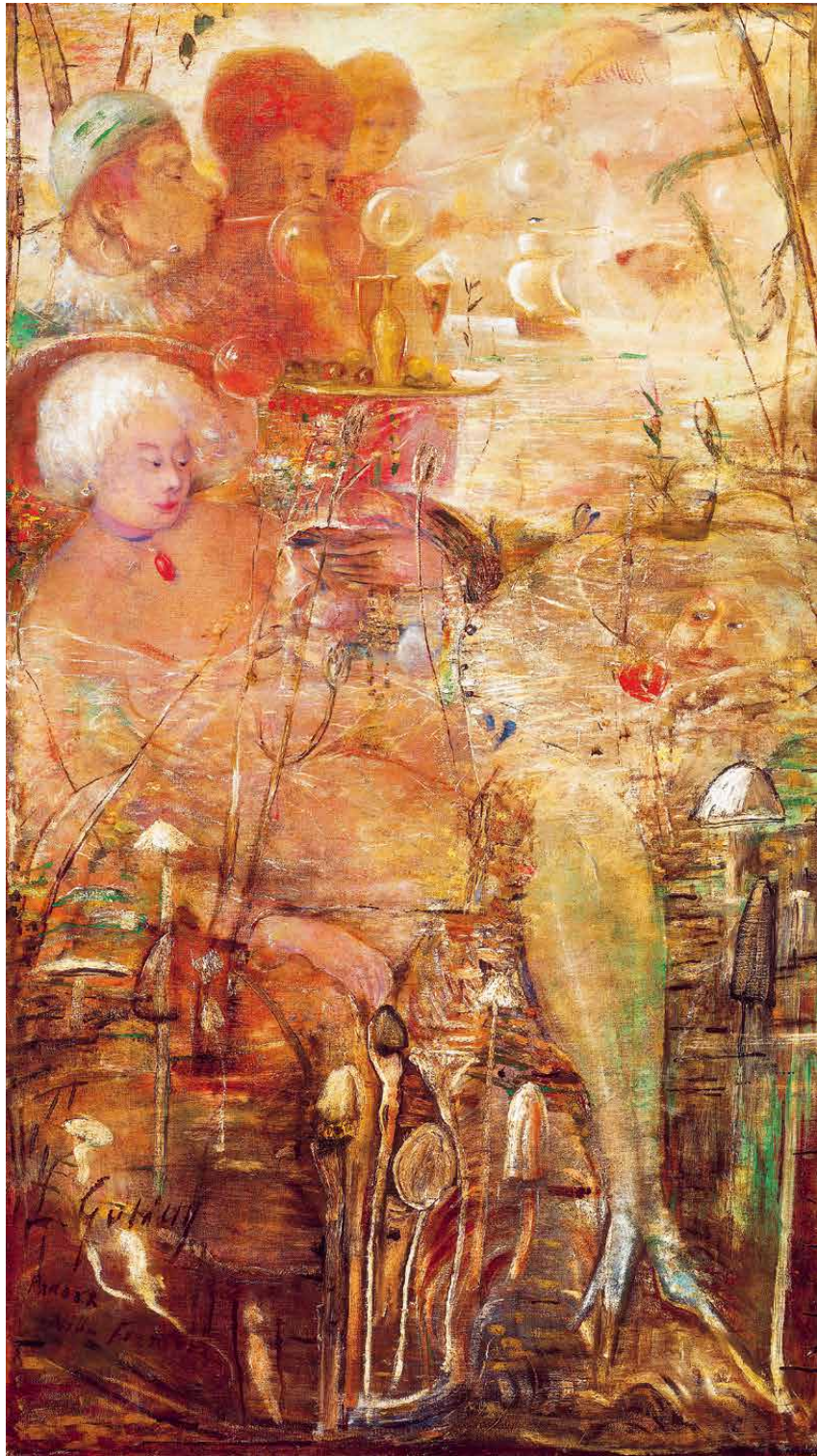
bár jártányi erő sincs bennük, és mint fénylő káprázatok imbolyognak egy színné olvadt világban.”²² Veronai és genovai utazása a sokféle, sokszor alig különválasztható és egymást is átjáró festői impulzusok időszak, és a sok impulzus erecskéin ágazik tovább, terebélyesedik és mélyül el ez a művészet. Igazi kiteljesedést hoznak számára ezek az Itáliát csaknem fölséges záróakkorddá avató művészi állomások. Na és a rajzok! Melyek egész pályáját a legnagyobb változatossággal átszövik, éppen 1909-től megsokasodnak, hogy a korábbi évek grafikáihoz hasonlóan önállósuló tökéletességükben a festményekkel egyenrangú világot teremtsenek. Ugyanakkor a záróakkord ebben az összefüggésben nem valaminek a végét jelenti, inkább csak metaforaként értelmezhető, a lendület, a lelkesedés és a kvalitás lankadatlanságában, amit semmi nem akaszt meg, semmi nem hátráltat. Még biblikus képei is ekkor születnek, átnyúlva az 1910-es időháton! Genova egyúttal új inspiráció forrása is: a barokk Magnascóé, akinek groteszk formái, „staccatói”, ezek a mély tónusokból fel-felcikázó fehér villanások komorabb és zaklatottabb kifejezőmódhoz vezetnek, amely az *Utolsó vacsora* című képét csaknem baljóslatúvá hangolja. Megszületik a *Golgota* című sokalakos drámai kompozíciója (1912) és a hozzá képest egészen más alkotói elképzelésből keletkező *Krisztusa* (1911–1913), melyen az áttetsző, belső fénytől átitatott félmeztelen test a vörös fuvallatok és a halvány zöldek irizáló fátylában légies, szinte absztrakt közeget terem a realizistikusan megfestett töviskoszorús Krisztus-fej körül. 1911-ben ismét eljut kedves városába, Comóba, és eleinte nagy lelkesedéssel és örömmel számol be barátjának a hely inspirálta alkotói buzgalmáról és külföldi terveiről: Milánóban szeretne kiállítani. Festőbarátjának, Erdei Viktornak írott leveleiből azonban az derül ki, hogy az előző évek siker-



Gulácsy Lajos: *Eksztázis (Szenvedélyes szerelem; Epedő szerelem)*, 1908 körül, olaj, karton, 74 × 53 cm, © Janus Pannonius Múzeum, Pécs

sorozata megtört. Anyagi gondok nyomasztják, képei nem találnak vevőre, szegedi kiállítása érdektelenségbe fullad. A pénztelenség miatt comói időzése is bizonytalanná válik. Akkorra már mellőzések érték, előfordult, hogy a zsűri által elfogadott képét kihagyták, és mivel a MIÉNK (Magyar Impresszionisták és Naturalisták Köre) nem választotta be tagjai

közé, egyre inkább kívül rekedt a hivatalos művészeti életben. 1911-től kezdődően a fáradtság, a lehangoltság, a magány hangjai felerősödnek, kedélyállapota annyira leromlik, hogy illúziók nélkül néz szembe helyzetével. Az otthoni művészeti élettel teljesen meghasonlott. Megrendítő az a mély elkeseredés, amely ismét a barátnak szóló levélben olvasható:



Gulácsy Lajos: *Az ópiumszívó álma*, 1914 (1916–1918), olaj, vászon, 160 × 90 cm,
© Janus Pannonius Múzeum, Pécs

„Most pedig pontosan írom le körülményeimet, hogy tisztán lássad, miképpen állok ebben a kiskörúti társaságban, mit emberi társadalomnak szoktak gúnyolni... Csak a kiszabadulás lehetőségével vagyok elfoglalva már öt teljes esztendeje. Mióta atyám meghalt – Öt hosszú esztendeje, és csak rosszabb minduntalan a helyzet... Az is lehet, hogy elfáradtam a kiállhatatlan rúgkapálásban, mit az otthoni élet megkövetel. Áldatlan szereplésem egy mocskos kis piac kofái között... Minden törekvésem és minden reménységem a mi külföldi bemutatkozásunkba helyezem.”

Sajnos azonban sem a külföldi kiállítás tervét, de ezúttal még az utazását sem sikerül megvalósítania. Az Itáliában 1902-től folytonos barangolások, valamint a művészetek és a varázslatos mediterrán táj élvezete után a tizedik esztendőben hasadék támad ezen a sorozaton, és 1912-ben egész évre Budapesten ragad. A szürkeséggel fenyegető egyhangúságot azonban megtöri a fotográfus barát, Rónai Dénes műtermében rendezett extravagáns kiállítása, mely a függönyök, selymek, gyertyák díszletei között maga is csaknem regényes esemény volt. Ekkor hozza össze a sors Keleti Artúrral, akivel bensőséges barátságba kerül, és 1913-ban több hónapos utazásra indulnak Padovába. Tehát ismét Itália, bár ezúttal Olaszország inspirációja nem olyan közvetlenül hagy nyomot a képeken, mint ahogy azt korábban megszokhattuk.

Ekkor festi a *Nakonxypanban hull a hó*, a *Régi kert* és a *Rococo Concerto* című festményét; ez utóbbi két olyan művének lesz a „bölcsője,” amelyekben az eddigi életművéhez képest is elemi erővel, újat hozó invencióval és „szertelenséggel” szikrázik fel zsenialitása: a szürrealisztikus képzettársítás és a rokokó ihletettségből származó kelékek irracionális ötvözeteként. (Az *ópiumszívó álma*, 1913–1918; a *Rózsavag*, 1917–1918). Az eredeti festmény mérete is lenyűgöző: Gulácsy a szokatlanul nagy méretű *Rococo Concertót*,

melynek szélessége két és fél méter volt, és majdnem két méter magas, eredetileg három részre tagolta: középen helyezkedtek el a muzsikások, akiket jobbról egy virágzó bokor előtt félig-meddig lebegő rokokó kosztümsös férfi, aki valójában nő, balról pedig egy parókás dáma és szappanbuborékot fújó világos bőrű szerecsenek csoportja fogott közre. Már amennyiben a mai állapotot, mely két önálló műként maradt fenn, visszavetítjük az 1913-ban megfestett egész kompozícióra. Gulácsy ugyanis a *Rococo Concertót* három önálló táblára szabdalta szét, és az így nyert részleteket többször átfestette, miközben a középső rész, a koncertjelenet elveszett. Az *ópiumszívó álma* címen ismert kompozíción a jelenetet víz alá merítette olyanformán, mintha a szereplők egy vízmosás élővilágának környezetében – gombák, moszatok között –, a víz hártájára alól sejlenének fel; itt élnék álomszerű, bizarr világukat. Ugyanakkor Gulácsy a festés módjának, az anyag használatának ilyen szabadságáig még sohasem jutott el. Helyenként a vásznon szinte áll a festék, mely néhol tárgyi jelentés nélküli absztrakt foltta sűrűsödik.

A többszöri átfestés során a rokokó korszakból ismert motívumok: a térdharisnyák, a selyem topánkák és a rizsporos frizurák széttöredeztek, és látszólag összefüggéstelenül idegen közegbe kerültek, ahol az eddigi meséket és csodákat is megcsúfolva *minden lehetséges*.

A nyakékes parókás hölgy teste hínárokotól és gombáktól körülnyaldosva omlik el a vízben, miközben selyemharisnyás hosszú lába halfarokban végződve nyúlik mélyen a láp vize alá. Feje felett a szerecsenek és vele szemben a kalapos arc léte éppoly magától értetődő, mint fölötté a tengeren himbálódzó gyöngyházfényű vitorlásé. Ez már a törvénné avatott esetlegeség, amelyre Gulácsy – ellentétben a szürrealistákkal – minden tudatos automatizmus nélkül talált rá.

A tragikus sorsforduló: 1914–1915, Velence

1914 májusában olyan rajongó lelkesedéssel indul Velencébe Gulácsy, mint ahogy 1907-ben Comóba. Jókévűen számol be anyjának megérkezéséről, majd május 16-án azt írja: *„Minden nagyon jól indul. Minden tekintetben jól vagyok, s már több csinos dolog készült, melyet remélhetőleg értékesíthetnénk...”*²³

Silvio Sartori, a még Budapestről ismert olasz barát is szívesen fogadja, aki itt él Velencében magyar feleségével és kisfiával, és akiknél a Sant'Agnese tér 894. szám alatti házukban gyakran vendégeskedik. Ebbe az ideálisnak mondható környezetbe tör be hirtelen június 28-án a trónörökös meggyilkolásának, majd július 29-én a háború kitörésének a híre. A Monarchia iránti ellenséges hangulat, a háborús légkör páni félelmet kelt a festőben. A világegés

előestéje és saját lelki megrendülése, felfokozott érzékenységtől vezettetve, olyan végzetszerűen esik egybe, mint ha a történelem földindulása maga alá temethetné. Borzasztó víziók kínozzák, és ezek egyre-másra botrányos cselekedetekbe sodorják. Lelki meg hasonlottsága, sőt a meg hasonlottságon is túlnövő elmebeli zavarodottsága a lét szélére sodorják az üldözési mániába zuhant, kétségbeesett művészt. Az öngyilkossági kísérletek és egy látványos kudarcba fulladt hazautazási próbálkozás után nem maradt más hátra, mint hogy augusztus 18-án beszállítsák a velencei Ospedale Civile kórházba, majd nem sokkal rá a San Servolo elmeegógyintézetbe. Annak a Gulácsynak az élete, aki Itáliában csaknem másfél évtizedig otthonra talált, utolsó útja során darabokra hullott Velencében. Hiszen Itália emberi és művészi sorsában is a Mindent jelentette: szabadságot, élmények sorát, művészi kiteljesedést, mert Itália volt a szellemi és lelki meg hiítségnek az a földi zuga, amely védelmével ajnározta és művészi pályáján a csúcsra röpitette. Itáliától Itáliáig a kör úgy zárult be, hogy elmebeli megháborodottságában megaláztatásának, „üldöztetésének,” gyötrelmeinek ezt a kútfejét emlékezetében örökre befedte a feledés.

A címbeli idézet Juhász Gyula *Gulácsy Lajosnak* című verséből (1924) való.

[1] Lehel Ferenc: *Gulácsy Lajos dekadens festő*. Budapest, Amicus Kiadás, 1922 [2] Gulácsy Lajos: Tűnődés. In: *Egyetemi Lapok*, 1909/11., 3–4. o. [3] A hinduizmus szerint Májá istennő az anyagi világ irányító istensége, ám e világ csak hamis képzet, illúzió: a lét valódi értelme nem a mulandó anyagiakban lelhető fel – a szerk. [4] In: *A szecesszió*. Szerk. Pók Lajos. Budapest, Gondolat, 1977, 179. o. Tandori Dezső fordítása. [5] Kézirat, OSZK Fond 1–4/4 [6] Gulácsy 1909/11. [7] *Művészetem*. Kézirat, OSZK Fond 124/7 [8] Gulácsy 1909/11. [9] *Nagyvárad Napló*, 1909. június 13., illetve lásd: Kézirat, OSZK Fond 124/6 [10] Gulácsy Lajos: Álom egy kora keresztény templomról. In: *Székhelyi Hírlap*, 1912. december 25., webzone.ee/aurin/proza/GLalomegykorakeresztentemplomrol.html [11] *Romantika. Florestan visszaemlékezése*. Kézirat, OSZK Fond 1–4/4 [12] Kézirat, OSZK Fond 124/8 [13] *Visszaemlékezésem Itáliára*. Kézirat, OSZK Fond 124/57 [14] Gulácsy 1909/11. [15] Gulácsy levele anyjának Firenzéből. OSZK Fond 124/212/40 [16] *Kedves tanulóévek*. OSZK Fond 124/8 [17] *Blanka*. Kézirat, OSZK Fond 124/53 [18] *Blanka*. Kézirat, OSZK Fond 124/53 [19] OSZK Fond 124/212, 71 [20] Gulácsy Lajos: Álom egy alvó tárlaton. In: *Egyetemi Lapok*, 1909/13., 15–16. o. [21] Füst Milán: Párbeszéd Gulácsiról. In: *Nyugat*, 1909/20. [22] Eisler Mihály József: Gulácsy Lajos. In: *Magyar Művészet*, 1933/3., 65–70. o. [23] OSZK Fond 124/212

Festői utazás a valóság mélyére és még azon is túl

Hornyik Sándor

Molnár Sándor: *Festőjoga*, Múcsarnok, Budapest, 2022. szeptember 30. – 2023. február 5.



Molnár Sándor: *Tumo No. 3. Mária mennybemenetele* (triptychon), 1987–1989, olaj, vászon, farostlemez, 290 × 340 cm, fotó: © Darabos György / HUNGART © 2023

Molnár Sándor, a *Festőjoga* nagymestere látszólag egy önmagába záruló, befejezett és sok esetben idioszinkratikus, manapság egyre archaikusabbnak és egyre enigmatikusabbnak tűnő életművet hagyott hátra, ami azonban minden zártsága és önreferencialitása ellenére is bámulatosan sokrétűen kapcsolódik a festészet különféle klasszikus, modern, sőt posztmodern történeteihez. A kapcsolatok egy része intencionális, hiszen Molnár egész életében kereste a lehetséges analógiákat az Európai Iskolától és az Elvont Művészek Csoportjától az újabb és a korábbi École de Paris-n át a barokk és a reneszánsz művészetig ívelően, egy másik részük viszont esetlegesnek tűnő, ám valójában meglehetősen organikus korrespondancia, ami Molnárt minden tradicionalizmusa ellenére is odaköti az olyan kortárs művészeti és esztétikai tendenciákhoz, mint az abjekció és a formabontás.¹ Életművének, illetve élet- és művészetfilozófiájának különlegessége éppen ezekkel a tendenciákkal összevetve rajzolódhat ki, hiszen a *Festőjoga* egyedisége egyrészt paradox anyagiságában, másrészt közép-európai hibriditásában rejlik. Vagyis abban, hogy Molnár az anyagiság lebontásán, feloldásán és „szublimálásán”, ám mégiscsak a festészetten keresztül kívánt eljutni a tiszta spiritualitásig, és ennek során még egy sajátosan közép-európai, a Kelet, a Nyugat, az Észak és a Dél szellemiségét és vizualitását összekombináló festői kultúrát is létre kívánt hozni. A Molnár által irányított, de legalábbis koordinált Zuglói Kör útja a szocialista realista ideológia által degradált realizmustól az absztrakció korszerű formáihoz vezetett,² majd onnan Molnár már egyedül folytatta útját Hamvas spiritualizmusán át egy jellegzetesen magyar, illetőleg közép-európai spirituális festészet kidolgozásához, amely fél évszázad alatt rengeteget módosult, de véleményem szerint mindvégig nyitott maradt a kortárs festészet impulzusaira, jelesül az új szenzibilitás

Festői utazás a valóság mélyére és még azon is túl

barokkos érzékenységre, majd pedig a radikális festészet posztkonceptuális monokrómiájára, miközben az impulzusok beépültek romantikusan individualista festői programjába. Ennek a programnak a kiindulópontja a *Festői elemek analízise* (1962),³ ami legfőképp az absztrakcióhoz, a valóság lényegének megragadásához vezető vizuális ösvényeket rajzolja ki formák és színek, szimbolikus jelentések és jelrendszerek segítségével. Molnár analízisének előképei és mintái a Zuglói Kör „könyvtára” alapján Kandinszkij és Klee spirituális, illetve vitális orientációjú vizuális szemiotikái lehetnek. Vagyis egyrészt *A szellemről a művészetben*⁴ a valóság szellemi energiáinak vizuális leképezésével és az absztrakció elméletével, másrészt a *Pedagógiai vázlatkönyv*⁵ a valóság energetikájának, működésének, formálódásának, avagy magának az energiának és az életnek a vizuális megragadásával.

Hamvas Béla hatására (*A joga metafizikája*)⁶ lett ebből a programból aztán *Festőjoga* (1966), ahol a tradicionális spiritualizmus, a keleti lételmélet átvette az uralmat a nyugati metafizika fölött. A festészet célja innentől kezdve már nem annyira a leképezés, avagy a reprezentáció, mint inkább a nirvánához, a valóság mélyebb megragadásához vezető út keresése lett. Ugyanis Hamvas és Molnár szerint a festészet művelhető egyfajta jogaként, amikor maga a festő tisztul meg és szellemül át, és ezt a folyamatot vetíti ki képek formájában. Molnár konkrét és programszerű festői útja az öt elemen keresztül az alkimisták praxisát idézi fel, hiszen az út szakaszait öt elem szimbolizálja: Föld, Víz, Tűz, Kristály, Levegő. Nem véletlenül és nem is ad hoc módon, hiszen mesteréhez hasonlóan Molnár is keverte egymással a nyugati és a keleti metafizikát, és a kristály, illetve a kikristályosodás fogalmiságán keresztül még valami személyest is belecsempészett ebbe a mixtúrába. Hamvas szerint az alkimia a prima materia, a mulandó anyag átszellemítése és



Molnár Sándor: *H. B. portréja*, 1969, olaj, vászon, 120 × 60 cm, fotó: © Darabos György / HUNGART © 2023

maradandóvá tétele, az átszellemítés legfontosabb eszköze pedig a belső hő, a *tummo*, ami tibetiül lélekmeleget jelent, vagyis a lelkeség, a spiritualitás anyagot elemésztő, égető erejét képviseli. Molnár ezt a sajátos – részben nyugati, részben keleti – alkímiai utat járta végig élete során, amikor nagyjából tízéves periódusokban, az 1960-as évek közepétől a 2010-es évek közepéig megfestette a Föld, a Víz, a Tűz, a Kristály és a Levegő birodalmát. A vizuális kultúra szempontjából – a spirituális és hermetikus jelentéseket zárójelbe téve – a Föld lényegében az új párizsi iskola Cezanne-ra visszamutató, egyszerre realiztikus és elvont természetképpel korrelál. Jean Bazaine, Maurice Estève, Alfred Manessier, Jean Le Moal és társaik tulajdonképpen az Abstraction-Création analitikus, poszt-kubista festészetét akarták visszavezetni a kézzelfogható és szenzuális



Molnár Sándor: *Örvénykristály No. 4.* (triptichon), 1994–1996, olaj, vászon, 200 × 330 cm, fotó: © Darabos György / HUNGART © 2023

valóságához. A francia hagyomány fiatal festői (jeunes peintres de tradition française)⁷ a kubizmusból kiindulva a valóságot formáló mélyebb struktúrákat keresték, miközben a figuráció és az absztrakció szintetizálására törekedtek. Leginkább egyfajta analitikus figurációt műveltek,⁸ amely Goethe, Cézanne és Merleau-Ponty nyomán egységesen színfoltokra bontja a valóság különféle anyagi struktúráit, hogy abból a valóság szerves, az emberi érzékelés impulzusaira (Cézanne petite sensation-jaira) épülő képét hozzák létre. Jean Bazaine valójában némi bergsoni életerővel (élan vital) felturbózva kívánta újragondolni azt a Cézanne-t, aki ugyanolyan módon, kizárólag festői eszközökkel akarta vizualizálni az élő és az élettelen természetet.⁹ Eredeti, francia formájában lényegében politikai és esztétikai szempontból is tradicionális – gombrichi értelemben vett – naturalizmusról volt szó.¹⁰

Azonban mindez Budapesten, Molnár Sándornál az Európai Iskola és az elvont művészet egyáltalán nem konzervatív, inkább avantgárd és szürrealista szellemiségéhez és vizuális kultúrájához ízesült.¹¹ Molnár programjának ráadásul a természet és a szellem mibenlétének felfedezésén túl lényegi része volt a korszerű magyar festészet újra feltalálása is, amihez az Európai Iskola elvont művészetén keresztül vezetett az út. A pályakezdő festő számára a legnagyobb élményt Lossonczy Tamás és Martyn Ferenc személyesen is megismert absztrakt vizuális kultúrája jelentette, melynek gyökerei persze Kandinszkijhez és Klee-hez vezettek, miközben egy komplex, jellegzetesen magyar vizuális nyelvet és szellemiséget is kirajzolt. Molnár ugyanis legátfogóbb művészeti traktátusában és festészeti tankönyvében Martyn és Lossonczy művészete kapcsán Baudelaire,

Cézanne és Jean Bazaine nyomán „áthatásról” beszél,¹² arról, ahogyan a figuráció és az absztrakció formakincse összeforr és áthatja egymást ugyanúgy, ahogy a valóság különböző anyagi és szellemi dimenziói is összefonódnak. Ennek a szintetikus áthatásnak, ennek a szintézisnek a jellegzetes magyarsága szintén Hamvastól eredeztethető, mégpedig az öt génusz szellemtörténeti koncepciójából,¹³ ahol is a Nyugat, az Észak, a Dél és a Kelet kultúrái áthatják a Kárpát-medencét. Az ötödik génusz pedig az az Erdély – a már önmagában is kompozit, sőt hibrid kulturális entitás –, ahol különféle hatások keverednek, és ezt a keveredést ráadásul különös, egyszerre bölcs és groteszk humor hatja át. A Föld, avagy az anyagi valóság és az áthatás megjelenítésének programja azonban Molnár számára nem a vég, csupán a kezdet volt. Az anyagtól ugyanis a jóga szellemében meg kellett



Molnár Sándor: *Tumo No. 9.* (diptichon), 1990–1992, olaj, vászon, 200 × 260 cm, fotó: © Darabos György / HUNGART © 2023

szabadulni, az anyagot fel kellett oldani, hogy el lehessen jutni a tiszta szellem birodalmába. Ez lett a Víz fázisa, ahol az anyag metamorfózisa, a szerves és romlandó valóság bomlása folyik. Egy köztes stádiumról van tehát szó, ami azonban a legkomplexebb és legkorszerűbb festői formákat hozta létre az életműben. Molnár Sándor ráadásul úgy vélte, hogy nem ő lépett először erre az útra: így lettek nála a Víz festői Tintoretto és Rubens, illetve „magyar” részről Franz Anton Maulbertsch, de gondolhatunk – az általa nagyra becsült – Tadeusz Brzozowski vagy akár – az általa sosem említett – Hantai Simon organikus szürrealizmusára, biomorf absztrakciójára és sajátos, a természet energetikáját leképező alkímiájára is.¹⁴ Hantai vagy Brzozowski, avagy a magyar és a lengyel „szürrealizmus” felől nézve ráadásul egy olyan szellemiség is megnyílik, ami Molnár szándékai szerint

nem lett volna útjának része, miközben a festmények vizualitása tagadhatatlanul az emberi test és a biológiai valóság abjekciójához vezet. Molnár képeinek metamorfózisa ugyanis egyszerre vonzó és taszító, erotikusan komplex és gyomorforgatóan undorító, éppen úgy, ahogy Georges Bataille alantas materializmusa¹⁵ vagy Julia Kristeva celine-i utazása a testiség biológiai mélységei felé.¹⁶ Bataille-hoz, Celine-hez, Artaud-hoz hasonlóan Molnár is a szubjektum ösztönös mélyrétegeit, az erőszak, a félelem, az undor és a gyűlölet dimenzióit mutatja meg a testi asszociációkat keltő formák roncsolásával és bontásával. A Víz tehát nem éltető elem, hanem a romlás, a pusztulás forrása, a mocsár és az étellel teli emberi mocskok alapeleme. Molnár *Metamorfózis*ain az átalakulásban és az elemesztődésben, a szenzuális és optikai szervességből megjelenik a biológiai értelemben vett, valódi

anyagiság is, a táblaképek fortyognak és szakadnak, kilépnek a térbe, és szétszaggatják saját festői húsukat. Az anyag metamorfózisa tehát a táblakép metamorfózisa is egyben, a megformált vagy inkább deformált vásznak és táblák, a meggyűrt, átszakított és össze is varrott felületek pedig akár Lucio Fontana és a *spazialismo* forradalmát is felidézhetik. A Víz fázisa ráadásul szervesen összeforr a Tűz fázisával, a hétköznapi valóság és a testi vágyak kielégetésével, amely a tummo tüzét kívánja vizualizálni, sőt verbalizálni is a képek címei (*Tumo*) által. Hamvas és a tibeti buddhizmus ideológiája azonban a pusztulás és az égés fenséges, európai vizualításával is összekapcsolódik. Vagyis szinte valódi lángnyelvek képződnek előttünk, melyek a festői gesztusok révén az organikus absztrakt expresszionizmushoz, illetve ahhoz a Molnár által is nagyra becsült Arshile Gorkyhoz



Molnár Sándor: *Tumo No. 3. Mária mennybemenetele* (triptichon, részlet), 1987–1989, olaj, vászon, farostlemez, 290 × 340 cm, fotó: © Darabos György / HUNGART © 2023



Molnár Sándor: *Sunjata No. 11.*, 2004, olaj, vászon, farostlemez, 160 × 150 cm,
fotó: © Darabos György / HUNGART © 2023

kapcsolódnak, aki egyedülállóan tragikus módon szedte ízekre az embert és a valóságot.¹⁷ Molnár ebben a fázisban is kiterjeszti programját a művészet történetére: a Tűz festészetének nagy klasszikus példája El Greco, majd Van Gogh lesz, illetve Jean Bazaine-nek az a korszaka, ahol szinte lángol a kő és a víz (*Entre la pierre et l'eau [Kő és víz között]*, 1964), hiszen a francia festő a követ és a vizet is lángocsákra emlékeztető ecsetvonásokra bontja fel. Talán El Grecón keresztül a manieriz-mushoz és az ellenreformációhoz kapcsolódnak a Tűz korszakának vallásos allúziói is, például a *Mennybemenetel* megidézése, illetve annak meglepő taglalása, hogy Közép-Európa milyen intenzíven adta át magát a szenzuális és impulzív barokk festészetnek – amelytől azóta sem igen tud szabadulni.¹⁸

Az égés és a Tűz korszaka ugyancsak szervesen kapcsolódik a Kristály világához, ahol a valóság örökkévaló szerkezete lesz a szervező erő, amely csak a vízben oldás és a tűzben égetés után válik láthatóvá és érzékelhetővé. Az előképek itt Klee organikus geometriájához, Kállai Ernő elvont művészetéhez,¹⁹ Lossonczy Tamás háromszögeihez és Hamvas jantrájához²⁰ vezetnek, vagyis a világ rendjét és logikáját feltáró mágikus ábrákhoz. A cél a romló és bomló, kaotikus és formátlan valóság törvényeinek megtalálása, a valóság elhagyása az ideák, illetve az örök élet kedvéért, a püthagoreusok, a platonisták és a taoisták nyomdokain. Ugyanis az elemek nyugati és keleti tanainak szintézise, az alkímia is arról szól, hogy az alkímista önmagát változtatja arannyá, tökéletes,

romolhatatlan szellemi létezővé. Ez lesz Molnár Sándor jogájában a Levegő, az Üresség birodalma, ahol mélyen ragyogó, szinte monokróm, majd egyre világosabb, végül „fehér” képeken át vezeti a néző tekintetét a buddhista üresség: a *súnjata*, a valóságon túli valóság felé. Az üresség és az űr, a tiszta Szellem és az Isten formája ugyanis az anyagi dimenziók nélküli fény, melyet a festőnek paradox módon mégiscsak anyagból kell megalkotnia. Mindez – a spiritualizmus zárójelbe tételeivel – felidézheti az ábrázolhatatlan ábrázolásának, avagy az avantgárd fenségesnek Lyotard-féle programját is, ami részben Barnett Newmanra utal vissza, akit azonban Molnár tudományossága és személytelensége miatt nem igazán kedvel, így nála a súnjata igazán nagy festőjévé a közép-európai (dünaburgi zsidó) származású Mark Rothko lesz.²¹ A program nagyjából terv szerint jutott el fél évszázaddal ezelőtt eltervezett végpontjára, de talán mégsem a végén került a legközelebb a valóság megismeréséhez. Ma már úgy tűnik, hogy a valóság mélye a nyolcvanas évek metamorfózisképein, a Víz és a Tűz égíse alatt tárult fel a leginkább, és nemcsak Newman és Lyotard, de Bataille és Kristeva vagy akár Bergson és Deleuze felől nézve is ezek a képek adják vissza a legjobban a valóság anyagi és energetikai komplexitását; mindazonáltal az sem mellékes, hogy a program Hamvashoz és Kandinszkijhez is köthető célja mégiscsak a szellemi megtalálása volt, ami – nyugati szemmel – paradox módon az űrhöz, az ürességhez vezetett. És talán az életmű legnagyobb tanulsága – szintén paradox módon – abban rejlik, hogy jellegzetesen közép-európai művészként mintha Molnár sem tudott volna szabadulni a barokktól, képeinek vizualitása akkor a legerősebb és a legátütőbb, amikor a Közép-Európában gargantuai mélységekbe süllyedt, vagyis egyszerre fennköltén és mocskosan érzéki barokk szellem hatja át őket.²²

| 1 Yve-Alain Bois – Rosalind Krauss: *Formless. A User's Guide*. Cambridge, MIT Press, 1997 | 2 A Zuglói Kör esztétikáját és filozófiáját András Gábor tekintette át először alaposabban, és ő tette közzé olvasmányaik listáját is: A Zuglói Kör (1958–1968). In: *Ars Hungarica*, 1991/1., 47–64. o. | 3 Molnár Sándor: A festői elemek analízise. (1962) In: *Ars Hungarica*, 1991/1., 85–109. o. | 4 Vaszilij Kandinszkij: *A szellemiség a művészetben*. (1912) Budapest, Corvina, 1987. A Zuglói Körnek már az 1950-es évek végén birtokában volt a kötet magyar fordítása. | 5 Paul Klee: *Pedagógiai vázlatkönyv*. (1925) Budapest, Corvina, 1980. Ez a kötet is része volt a Zuglói Kör „könyvtárának”. | 6 Hamvas Béla: *Scientia sacra*. (1944) Szentendre, Medio, 1995, 149–157. o. | 7 Jean Bazaine 1941-ben *Vingt jeunes peintres de tradition française* címen szervezett kiállítást a párizsi Galerie Braunban. | 8 A figuráció – Bergson és Merleau-Ponty nyomán – Deleuze szerint a valóság alakulásának, képződésének, mozgásának, szerveződésének megragadására szolgál. Vö.: Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Az érzet logikája*. Budapest, Atlantisz, 2014. | 9 Jean Bazaine: *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*. Párizs, Seuil, 1953. A kötet magyar fordítása része volt a Zuglói Kör „könyvtárának”. | 10 Vö.: Ernst Gombrich: *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Budapest, Gondolat, 1972. A Nouvelle École de Paris naturalizmusához lásd továbbá Natalie Adamson: *Painting, Politics, and the Struggle for the École the Paris, 1944–1964*. Farnham, Ashgate, 2009 | 11 Jean Bazaine, a Nouvelle École de Paris és a Zuglói Kör esztétikájának összevetéséhez lásd: András Gábor: Motívumrejtő absztrakció a Zuglói Körben. In: *Ars Hungarica*, 1998/1., 83–104. o. | 12 Molnár Sándor: *A festészet tanítása*. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2008, 61–62. o. | 13 Hamvas Béla: Az öt géniusz. (1959) In: *Öt géniusz*. Budapest, Magyar Közlöny Lap- és Könyvkiadó, 2015, 46–137. o. | 14 Brzozowski az egyik legfontosabb közép-európai festő Molnár művészettörténeti példatárában, lásd: Molnár 2008, 64–67. o. | 15 Georges Bataille: *Informe*. In: *Documents*, 7, 1929, 382. o.; Georges Bataille: *Alantas materializmus és gnózis*, aszem.info/2017/11/georges-bataille-alantas-materializmus-es-gnozis/ | 16 Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Párizs, Seuil, 1980 | 17 Molnár Sándor: „A halál utáni világ felé...” Arshile Gorky kiállítása Bécsben. In: *Új Művészet*, 1991/7., 19–21. o. | 18 Molnár 2008, 112. o. | 19 Kállai Ernő: *A természet rejtett arca*. Budapest, Misztótfalusi, 1947 | 20 Hamvas Béla – Kemény Katalin: *A forradalom a művészetben*. Budapest, Misztótfalusi, 1947, 106–107. o. | 21 Jean-François Lyotard: A fenséges és az avantgárd. In: *Enigma*, 6, 1995, 49–61. o.; Molnár 2008, 199. o. | 22 A barokk művészet érzékiségének, illetve testi és anyagi dimenziójának értelmezéséhez lásd: Christine Buci-Glucksmann: *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*. Párizs, Galilée, 1986

„A kortársak szerint sokszor tabudöntögető életmódjukkal Szendrey Júlia képes volt átlépni bizonyos határokat, anélkül hogy a biedermeier életmód, társasági szokások világán kívül került volna. Az a szellemi harmónia, ami időről időre látszik a kapcsolatokon, szövegeiken, egy, a korszakban még ritka, új típusú férfi-nő viszony mintája.”

A MúzeumCafé 93–94. számát keresse a műzeumshopokban és a muzeumshop.com webáruházban!

múzeumcafé
93–94



kultusz
Petőfi és korunk

Egy bokály útja

Szűcs Alexandra

A Néprajzi Múzeum *Kerámiaterének* közel három és félezer tárgya között díszleg egy bokály. A korongolt edény anyaga égetett cserép, mely duplán öntött fényes ólommázzal fedett; írókával (szaruval) és ecsettel díszítették. Formája klasszikus bokályforma: körte alakú, vékony nyakú, széles szájú. A bokályok – a kancsókkal, kupákkal együtt – Kresz Mária és Igaz Mária (a múzeum egykori muzeológusai) a Kárpát-medence fazekasedényeinek formakincsét feldolgozó rendszere alapján az ún. borosedények csoportjába tartoznak. Maga a *bokály* szó (mely az olasz *bocal*, ’kancsó’ szóból ered) a magyar nyelvterületen szórványosan fordul elő, az ilyen edényeknek általában *korsó*, *kancsó* volt a neve. Készítője a fehér alapszínre ecsettel sötétkék, zöld és vörösesbarna színekkel festett, a kontúrvonalakat írókával vitte fel. Az edény szájánál és az alján sötétkék párhuzamos vonalazás fogja közre az edény hasán található díszítést: a legfelső mezőbe rombuszok geometrikus sora került, a középsőben két egymás felé hajló leveles virág öleli körül a feliratot és a készítés évszámát: 1835. Ez alatt pedig egy hullámvonalban körbefutó levél-virág mintát festett az alkotója. A bokály füle díszítetlen. Származási helye az egykori Szilágy vármegyei Zilah városa. Zilah – Désháza mellett – a Szilágyság egyik kiemelkedő fazekasközpontja volt, amely a környező települések cserépedény-szükségletét elégítette ki. Az 1473-ban mezővárosi rangot kapott

település a Meszes-hegység völgyében, a Meszesi kapu tövében, az Alföldet Erdéllyel összekötő fontos középkori kereskedelmi útvonalon fekszik. A szilágysági falvak java része gyöngye és kevés termőterülettel rendelkezett, ezért a lakosság többsége kénytelen volt jövedelmét különböző termékek előállításával, szolgáltatásokkal kiegészíteni. A környező falvak nagy részében iparengedély nélkül működtek a fazekasok, Zilahon azonban 1738-ban céhet alapítottak, mely garantálta a magasabb színvonalú termékeket: a céh „látómesterei” szigorúan ügyeltek az alapanyagok és a termékek minőségére. A 19. század közepén az egyik legnagyobb céh volt Zilahon a fazekasoké, akkor negyvenhét taggal, akik külön utcába is települtek: a Fazekas utca napjainkig fennmaradt. Egész Erdélyre jellemző volt, hogy az egyes fazekasközpontok önálló stílusra, csak rájuk jellemző formájú, díszítésű edények előállítására törekedtek. Zilah előnyös helyzetben volt, mert a közelből, a nagybányai ólomhányából tudta beszerezni a mázhoz szükséges igen mérgező, gyönyörűen fénylő bevonatot adó ólomgeléte. A zilahi fazekasok mintakincsére a távolabbról, északról és nyugatról érkező termékek is hatottak, illetve különösen az Alvincze a 17. században betelepített habánoktól származó bokályok (melyek viszont ónmázások voltak). A jó minőségű agyag és a fényes máz mellett egy harmadik anyag is elősegítette a tartósságot: a „fejér föld”

az edények alapszínét adta, és a 18. század végétől különböző helyekről szereztek be. A céh a kiégetéshez szükséges fát saját „tölgyes erdejéből” biztosította. A zilahi fazekasság virágkorát a 19. század elején élte, bokályunk is ebből az időszakból való. A fellendülés azonban csak 1872-ig, a céhek megszűntetéséig tartott, a fazekasok száma onnantól kezdve rohamosan csökkent, és a gyári termékek tömeges használata terjedt el. Azt nem tudjuk pontosan, hogy ez a kedves, kézre álló, valószínűleg napi használatban lévő, szépen díszített tárgy hogyan került egy zilahi égetőkemencéből első használójához, majd egy budapesti gyűjteménybe. Azt viszont igen, hogy 1951-ben került a Néprajzi Múzeum tulajdonába nem éppen úgy, ahogy egy néprajzi tárgytól azt „elvárnánk”, nem muzeológus által adatolt, terepen gyűjtött, talán épp használatban lévő, az adatközlő kezéből megvásárolt tárgyként, hanem dr. báró várhegyi Kund Elemér (1885–1952) műgyűjtő hagyatékának egyik darabjaként. Kund Elemér apja dunakeszi földbirtokos volt, ő maga pedig jogi diplomát szerzett 1908-ban, majd miniszteri tanácsosként a Belügyminisztériumban dolgozott 1922-ig, amikor nyugdíjazták. Ezt követően Damjanich utcai lakásán elhelyezett és kiállított gyűjteményének anyagát kezelte, és ingyen fogadta a látogatókat. 1921-től legitimista szervezetekben politizált, ezért 1944. március 19-én a Gestapo



Zilahon készült ólommázás cserépbokály a Néprajzi Múzeum kerámiagyűjteményéből

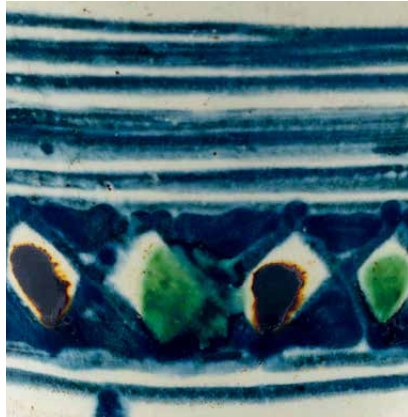
letartóztatta, majd mint politikai foglyot deportálta. Németországból 1945. június 1-jén tért haza. Jelentős (többek között kelta, hun, szarmata, avar leletekből álló) régészeti gyűjteményét 1951-ben a Magyar Nemzeti Múzeumnak, az apja által gyűjtött itáliai antik kerámiákat pedig a Szépművészeti Múzeumnak adományozta. Ugyanebben az évben Kistarcsára internálták. 1952-ben halt meg a börtönben, örökös nélkül. Az apjától, Kund Pál Lajostól (1848–1928) örökölt családi régiséggyűjteményt az 1920–1930-as években tervszerűen tovább gyarapította, valamint iparművészeti és néprajzi tárgyakkal egészítette ki. Rendszeresen járt ásatásokra is, és – sokszor megelőzve

a múzeumi szakembereket – közvetlenül a feltárás után vásárolta meg a leleteket. Az 1930–1940-es évekre ismert műgyűjtővé vált, aki maga is gyűjtött terepen, a bokályt akár egy ilyen alkalommal is szerezhetette. A 20. század első felének műgyűjtői között sokan voltak, akik kapcsolatot áptak a nagyobb közgyűjteményekkel, múzeumokkal, tagjai voltak a múzeumi baráti köröknek, műtárgyak ajándékozásán kívül mecénásként pénzzel is támogatták az intézmények (Magyar Nemzeti Múzeum, Szépművészeti Múzeum, Iparművészeti Múzeum, Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, Néprajzi Múzeum) működését, amelyeknek tárgyvásárlásra ekkoriban is minimális keretösszeg állt

rendelkezésére. A magángyűjtemények tulajdonosai többféle módon juthattak újabb tárgyak birtokába. A legtöbben műkereskedőktől vagy árveréseken vásároltak, de voltak köztük, akik terepen (ásatás, gyűjtőút) szereztek be az értékesnek ítélt darabokat. Az anyagilag megerősödő középpolgárság és értelmiség a korábbi nagypolgári gyűjtemények mellett a két világháború között új, mennyiségében és minőségében is jelentős kollekciókat hozott létre. A „régiségek” (régészeti leletek, festmények, szobrok, fegyverek, érmék, szőnyegek, porcelánok, könyvek, órák, a keleti kultúrák tárgyai stb.) mellett éppen ez az időszak az, amikor a gyűjtők a népművészet tárgyai felé fordultak.



A borosedény alapszínét az úgynevezett fejföld adta, erre kerültek szaruval és ecsettel a kék, zöld és barna színű minták, majd jött a mérgező, de fénylő bevonatot adó, duplán öntött, általában Nagybányáról vásárolt ólomgelét. Zilahra a virágindák mellett a négyzetes osztásokban megjelenő mintasorok is jellemzők. Cserépbokály (részlet), Néprajzi Múzeum, Budapest



Bár a népművészet („háziipar”) és ezzel párhuzamosan az iparművészet („művészi ipar”) felfedezésének korszaka korábbra datálható: az 1851-es londoni ipari világkiállítás, az 1867-es párizsi és 1873-as bécsi világkiállítások, az 1870-es évektől hazai országos kiállítások sora mutatta be a gyáripari termékekkel szemben a kézműipar remekeit. Az 1873-as világkiállításra Xántus János és Rómer Flóris gyűjtött terepen kb. kétezer-ötszáz tárgyat, mely gyűjteménnyel megalapozta a születendő Néprajzi Múzeum magyarországi anyagát, egyben elindította a néprajzi gyűjtés és tudományos kutatás folyamatát. 1882-ben a budapesti agyagipari tárlat, majd az 1885-ös országos általános kiállítás anyaga (tizenöt „élet-hű parasztszoba”) mutatta be egyre nagyobb mélységben a falusi háziipart. Ehhez a kiállításához köthető például a Kalotaszeg iránti nagy érdeklődés kezdete, amely főként Gyarmathy Zsigmondné Hory Etelka tevékenységének köszönhetően a főúri körökbe is eljuttatott tárgyakat. Szintén az 1885-ös kiállításon mutatták be Herman Ottó halászati anyagát, az első tudományos igényű tárlatot. Herman a pásztorelet kutatása során fedezte fel a „pásztor-művészet” tárgyait, melyek – mint később látni fogjuk – a műgyűjtők

érdeklődését is felkeltették. A „háziipar” mellett lassan teret nyert a „népművészet” – azóta folyamatosan újradefiniált – fogalma is. A „magyar díszítő stíl” meghatározása és kutatása egy szintén 1885-ben ezen a címen megjelent album, Huszka József sepsiszentgyörgyi rajztanár munkássága révén kapott nagy lendületet, váltott ki nagy szakmai vitákat, ezzel is elősegítve a téma kutatását. 1889-ben megalakult a Magyar Néprajzi Társaság, 1890-ben pedig elindult máig megjelenő folyóirata, az *Ethnographia*. Az ekkor alakuló néprajztudomány célja: a paraszti életmód és kultúra vizsgálata, tárgyi és szellemi anyagának gyűjtése közismertté vált, a néprajzi tárgyak felértékelődtek. Mindennek betetőzéseként az 1896-os millenniumi kiállításon huszonöt falusi ház és porta bemutatására került sor a Néprajzi falu egységben. A múzeumi gyűjteméssel párhuzamosan, tehát már a 19. század végén lendületet kapott a népművészeti tárgyak iránti érdeklődés és divat, a századforduló után ezek a tárgyak a városi lakásokban is megjelentek. A kalotaszegi varrottasok és viseletdarabok mellett a másik népszerűvé váló tárgycsoport a jó minőségű, igényesen díszített népi fazekasmunkák voltak.

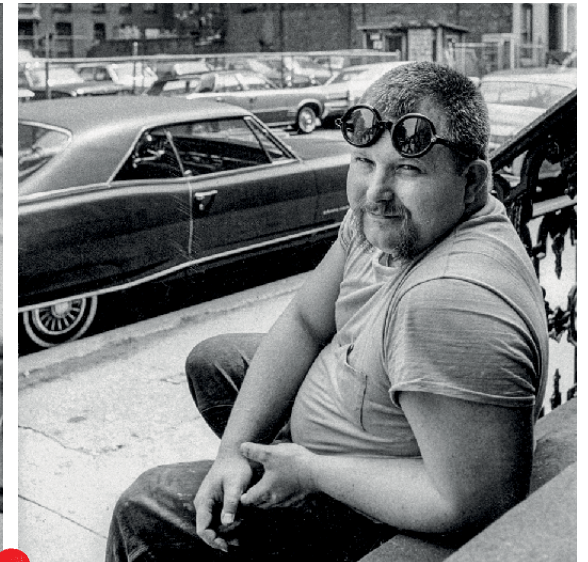
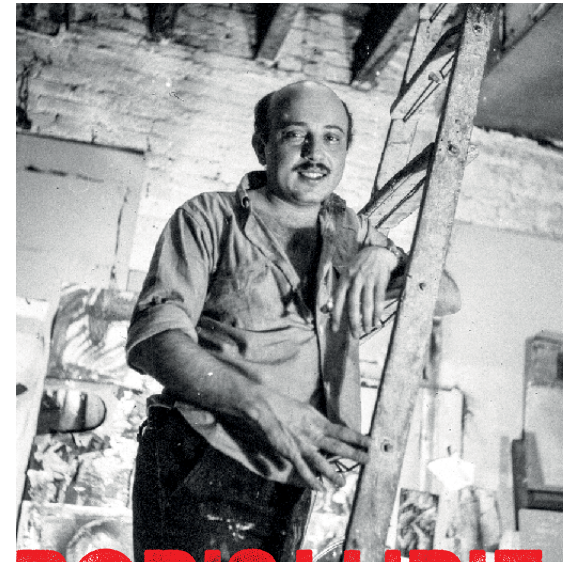
Kund Elemér néprajzi gyűjteménye hű lenyomata ennek az érdeklődésnek, anyagának áttekintése során az is jól látható, hogy a gyarapítás fő – ha nem egyetlen – szempontja a szinte kizárólag díszes, finoman megmunkált és „eredeti” (tehát nem kereskedelmi célra, hanem házi használatra készített) darabok megvásárlása volt. A néprajzi anyagba a korszak népművészet-felfogásának megfelelően gazdagon díszített tárgyak kerültek: butelák, kancsók, miskakancsók, bokályok, borotvatokok, tükrösök, szarukürtök és sőtartók, pipák, ácsolt láda és céhes emlékek – egytől egyig gondosan kidolgozott, díszített, aprólékosan faragott, karcolt, festett tárgy, melyek közül a legtöbb feliratos és datált, kézzel, monogrammal is ellátott.

A zilahi bokály tehát illusztris társaságban töltötte a múzeumba kerülése előtti éveket is.

Kund Elemér a Néprajzi Múzeummal adományozóként került kapcsolatba, 1934-ben lett a Magyar Néprajzi Társaság tagja. Vidéki (váci, balassagyarmati, miskolci) múzeumokhoz is szoros kötelék fűzte, közösen finanszírozott ásatások és néprajzi gyűjtések révén. A szerzeményezés tehát 1951-ben történt, amikor az akkor már Kistarcsán fogva tartott tulajdonos lakását, egyben magán-kiállítóterét az illetékes állami szerv, a Múzeumok és Műemlékek Országos Központja törvényi felhatalmazással kinyitotta, és az ott található védett tárgyakat a Néprajzi Múzeumba szállította. Ez a tárgye gyűjtés heťszázhet darabból állt. Három nagy tárgycsoportot foglalt magában: textíliákat, a „pásztor-művészet” kategória alá sorolt vegyes anyagot és háromszázharmincnyolc kerámiatárgyat. Utóbbiakat – köztük a bokályt is – ugyanabban az évben Kresz Mária, a kerámiagyűjteményt 1947 és 1981 között kezelő muzeológus leltározta be.

ART MŰVÉSZET AFTER A SOA THE UTÁN SHOAH

LUDWIG
MÚZEUM
—KORTÁRS
MŰVÉSZETI
MÚZEUM



**BORIS LURIE &
WOLF VOSTELL**
**2023 03 31 –
2023 07 30**

www.ludwigmuseum.hu

A kiállítás partnerei és támogatói | Partners and Sponsors



mupa
Budapest



Boris Lurie
ART FOUNDATION

Peter und Irene
Ludwig Stiftung

THE WOLF VOSTELL ESTATE

Kereskedők, gyűjtők és nepperek az újjáéledő magyar műkereskedelemben II.

Molnos Péter

Saphier Dezső emlékére

Írásommal egykori barátomra és mentoromra emlékezem, valamint arra a kereskedői és gyűjtői körre, amelynek tagjai zömében az 1960-as és 70-es években léptek színre. E szürke zónában felépült világ egykori főszereplői nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy az amúgy is megtizedelt magyar műtárgyállomány egy része elkerülte szomorú végzetét. Szinte valamennyien a néprajzi tárgyak gyűjtésével indultak: a padlásra száműzött rokkák, tékák, cserepek, hímzett ruhák, mozsarak és üvegikonok csak annak köszönhetően éltek túl az éppen aktuális modernizációs hullám pusztítását, hogy hirtelen áruvá váltak, majd a városból érkező gyűjtők és kereskedők révén új otthonra leltek.

A néprajzi tárgyú magángyűjtés 1945 utáni korszakának egyik legfontosabb alakja az ebbéli szerepében ma már szinte alig ismert Göbölös Gyula festőművész és tanár volt. A motorbiciklivel vagy autóstoppal Magyarország minden szegletét bejáró, a kézművesek és parasztok világában saját autentikus közösséget megtaláló fiatalember cserepek gyűjtésével kezdte, majd fokozatosan mélyülő érdeklődéssel fordult a bútorok, a hutaüvegek és az üvegképek felé.¹ Saját bevallása szerint sosem a birtoklás motiválta, hanem az, hogy megismerje Magyarországot, megértse a tárgyak kialakulásának és létrehozásának mikéntjét. A hatvanas évek végén, képzőművészeti főiskolás korában, majd a Kisképző tanáráként is többeket megfertőzött a népművészet tárgyi emlékei felé irányuló szenvedélyével, amelyet karizmatikus személyisége és áhítatot sugárzó előadásmódja csak még vonzóbbá tett. „Elvarázsolt lélekkel”, szinte szakrális elhivatottsággal tudott gyűjteményének pazar darabjairól, üvegikonjairól, butelláiról, valamint – idővel egyeduralkodóvá váló – türelemüvegeiről beszélni, és ez a gyakran megcsillantott tudománya sokakat terelt a néprajz felé. Minden akadályt legyőző szenvedélye, kiművelt ízlése és szeme mellett azzal is tekintélyt szerzett magának, hogy alapos anyagsismerete és technikai tudása révén kitűnően tudott restaurálni. A gyűjtők között ma is közzsájon forgó legenda szerint egyszer egy igen értékes, de véletlenül kettétört kerámiatálat a később realizálható haszon reményében úgy „hozott rendbe”, hogy a töredékeket külön-külön kiegészítve végül két tárgyat alkotott. A művelet olyan jól sikerült, hogy a tálak eladása után néhány évvel az egyiket – gyanútlanul – visszavásárolta.

A Főiskola népi kerámiákkal gazdagon ellátott, az 1945 előtti gyűjtőutak pazar leleteit felvonultató csendéleti szertára fontos szerepet játszott az újkéletű hobbi felvirágzásában, hiszen

Kereskedők, gyűjtők és nepperek az újjáéledő magyar műkereskedelemben II.

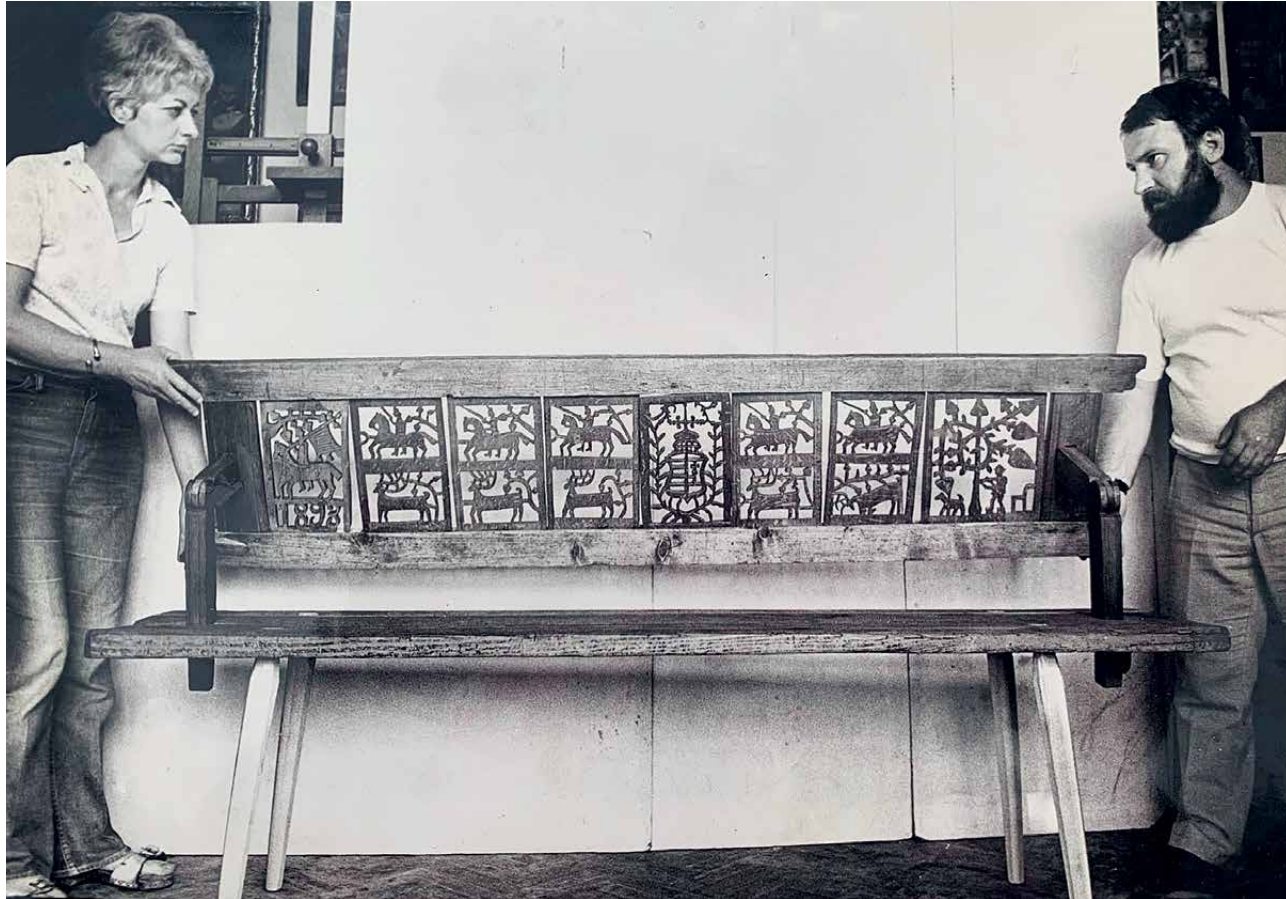
B. BRAUN
SHARING EXPERTISE



Fent: Göbölös Gyula 1960 körül, egy sikeres beszerzőkörút után, cserepekkel telepakolt oldalkocsis motorkerékpáron. Lent: türelemüvegek Göbölös Gyula és Laczkovich Alice gyűjteményében. Archív fotók Göbölös Luca jóvoltából

Göbölös Gyula mellett számos ifjú művészhallgató őket látva, sőt – élelmes cserék révén – ebből a forrásból merítve jegyezte el magát a területtel. E furcsa eredetmítoszt egy „jónevű

szobrász” szavaira hivatkozva már 1978-ban megírta a közeget családi érintettsége miatt testközelből ismerő újságíró, Megay László: „Volt egy gondnokunk, de több oktatónk is, aki



Göbbölös Gyula és felesége, Laczkovich Alice az egyik legszebb palóc rengő paddal. A Nógrád megyei Karancsbeszén 1893-ban készült csuklós támlájú padot Egyeki-Szabó Tamás adta el Göbbölösnek, tőle pedig Csilléry Klára vásárolta meg 1977-ben a szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum számára. Archív fotó Göbbölös Luca jóvoltából

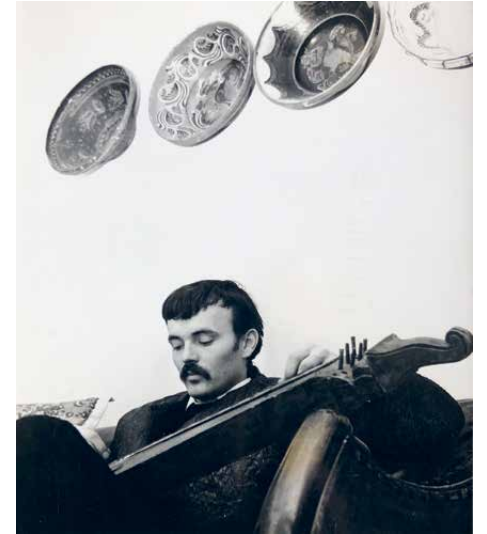
ha tehette, egy céhkorsót, tálat vagy bokályt összetört. Még így is kesergett a sok megmaradt lom miatt. Néha rak-tártakarítás címén velünk hordatták szemétre az edények egy részét, mondván: repedtek. A jobb ízlésű diákok megtartottak egyet-egyet. Ami maradt, abból modellnek bárki kölcsönözhetett. A gondnok felvéste: Kovács Bandi: két korsó. Bandi másnap vett öt forintért két vízescsuprot, a gondnok örült, hogy újat kapott vissza.”² Az így „megcsapolt” csendéleti szertárt, az innen elkerült unikális kerámiákat még ma is áhítattal emlegetik azok, akik értő szemmel nézhették és foghatták kézbe egy-egy darabját. Köztük van a Göbbölös Gyulát jól ismerő, a népművészet iránti rajongással

által „megfertőzött” neves keramikus, Pázmándi Antal is, aki a hetvenes évek folyamán többször ment közös gyűjtőútra a csavargóéletből ekkorra már kiemelkedő, kezdetben egy rákos-palotai ház baráti gesztusként átengedett padlásán, majd a Rákos-patak mellett egy átalakított faskamrában élő Saphier Dezsővel.³ Elmondása szerint elsősorban cserepeket, mézeskalácsformákat, pásztormunkákat, gyalukat, valamint festett és faragott kisbútorokat gyűjtöttek. Miként a szocialista kor magyar műkereskedelmének hőskorában szinte valamennyi jelentős figura, ekkor még ők is távol tartották magukat a későbbi abszolút sláger, a festészet emlékeitől. Az ok feltehetően a befektethető forgótőke hiánya volt,

hiszen a képek és a polgári eredetű iparművészeti tárgyak megvásárlása már akkor is jóval nagyobb anyagi áldozatot, így fokozottabb kockázatot is jelentett volna. Az ekkor már friss házaspár, „élete jobbik felével”, Saphier-Herskovits Máriával együtt élő fiatal Saphier Dezső általában a korszak legendás, mára szinte teljesen elfeledett műkereskedőjéhez, Megay Máriához vitte a vidéki gyűjtőutakon szerzett népi tárgyakat. A Vörösmarty tér 6-os szám alatt, a háború előtti időkből romantikus zárványként fennmaradt népművészeti bolt a hatvanas és hetvenes évek magyar műkereskedelmében kultikus szerepet játszott.⁴ Túlzás nélkül állítható, hogy ez az apró népművészeti bolt volt



Pázmándi Antal egyik legritkább gyűjtői trófeája a mezőcsáti Rajcsi Mihály fazekasmester évszámos, 1843-ban készült butykoskorsója, fotó: Vörösváry Ferenc / HUNGART © 2023



Az ifjú Pázmándi Antal citerával és cseréptálakkal az 1970-es évek elején, archív fotó

a Falk Miksa utcában koncentrálódó mai magyar műkereskedelem bölcsője. Kiemelkedő jelentősége annak ellenére vitathatatlan, hogy a hetvenes években már nem volt egyedül a piacon: a szokásos fordulatszámon dübörgött a szombatonként nagy forgalmat bonyolító, bár népi tárgyakban sosem jeleskedő Nagykőrösi úti zsibvásár, a várbeli Tárnok utcában egy magán-népművészeti bolt, a Bocskai út 7-ben egy régiség- és díszműáruüzlet, míg az egykori Néphadsereg, ma Falk Miksa utcában Kővári Tibor népművészeti és háziipari boltja várta a múlt tárgyi emlékei iránt fogékony vásárlókat.⁵ Ám a Vörösmarty téri üzlet más kategóriába tartozott: mindenki megfordult itt, aki számított. A városi legenda szerint egy magasrangú politikai potentát közbenjárására még a legvadabb ötvenes években is magántulajdonban működő boltot három idős hölgy üzemeltette, de Szabó Júlia és Szabó Aurélné mellett e szürreális triumvirátus megfellebbezhetetlen főalakja az eredetileg gyógyszerész végzettségű dr. Megay Lászlóné volt.⁶ Az öröké cigarettázó, vendégeit Marlene Dietrichre emlékeztető hölgy kedvelte

a gyűjtőket és a kereskedéssel próbálkozó alkalmi beszállítókat egyaránt, sőt előszeretettel tanította őket, formálta ízlésüket. Több volt, mint üzletasszony: sosem a lehető legnagyobb haszonra törekedett, sőt gyakran maga világosította fel a jelentős értékekért gyanútlanul keveset kérő eladókat.

Állandó kapcsolatban volt a Néprajzi Múzeum nagy tekintélyű szakembereivel, elsősorban Kresz Máriával és Csilléry Klarával, akik nem egyszer konkrét megrendelést is adtak neki, hogy ki tudják tölteni a közgyűjtemény egyre zsugorodó, de így is tekintélyes nagyságú fehér foltjait.



Ismeretlen nő és férfi a Vörösmarty téren 1939-ben, háttérben a Magyar Falu – Hungarian Specialities nevű üzlet, amely 1945 után Megay Mária vezetésével a néprajzi gyűjtés első számú központjává vált. Forrás: Fortepan / Ludovika



Egykor Egyeki-Szabó Tamás gyűjteményébe tartozó vértálak.
A bal oldalin pajzsokat tartó angyal (15. század utolsó harmada),
a jobb oldalin Szent György (1500 körül).

Ebből a füstös üzlethelyiségből indulva bontogatta szárnyait a nagy csapat egyik oszlopos tagja, az irigylésre méltó műveltségű, jó adag vagánysággal és lehengető humorral megáldott, „féllelmetesen ügyes kezű” Egyeki-Szabó Tamás. Éppen a szomszédban székelő Medimpexnél dolgozott, de így is merész lépésnek tűnt, hogy megunt hivatalnoki munkáját az akkoriban a népnyelvén csak nepperkedésnek hívott szabadabb életre cserélje fel.⁷ A hatvanas évek közepén hallotta először, hogy egyesek szisztematikusan járják a vidéket, és az ott vásárolt néprajzi tárgyakat jó haszonnal tovább is tudják adni. A terepen még járatlan, ám kellően életrevaló fiatalember először sofőrnek akart elszegődni Megaynéhoz, majd a hideg elutasítást követően – szinte minden előzetes tudás nélkül – kocsiba ült, és elindult az ötös úton déli irányba. Talán a szenvedélyes gyűjtők legendás szerencséje vezette

a zömében szlovákok lakta Sári községbe, amely néprajzi szempontból az egyik legjobb vadászterületnek számított egész Magyarországon. Rózsás tálakat, festett fogasokat sikerült vásárolnia egy helyi parasztasszonytól, aki már rutinos eladó lévén a korábbi hetekben tisztas árukészletet gyűjtött össze a városból rendszeresen idelátogató lelkes amatőrök és rutinos kereskedők számára. „Kezdem magát komolyan venni” – mondta a csodálkozó Megayné a boltba visszatérő és szerzeményeit kipakoló Egyeki-Szabónak, majd azon frissiben elmagyarázott neki néhány fontos alapismeretet a népi tárgyak további gyűjtéséhez. A „beoltás” hatásnak bizonyult: egy közel négy évtizeden át tartó, a néprajz – elsősorban a pásztoreszközök, karikásostorok és juhászkampók – felől az iparművészethez ívelő, s végül egy pazar, világszinten is egyedülálló vértálkollekción

csúcsra jutó gyűjtői pálya indult el abban a Vörösmarty téri üzletben.⁸ Az 1960-as és 70-es években színre lépő gyűjtők szinte kivétel nélkül jól ismerték egymást: összekovácsolta őket közös szenvedélyük és az a félig-meddig törvényen kívüli életforma, amelyet a műtárgyakkal való állandó kereskedelem megkövetelt. Tudtak egymás érzékeny pontjairól, nagy vételeikről és kínos kudarcaikról, az éppen aktuális kedvencekről. Ez a közeli, nem egyszer baráti kapcsolat azonban nem jelentett akadályt abban, hogy alkalom adtán megvicceljék, sőt jól kitervelt csínytevésekkel „hintába ültessék” egymást. E nagy kezűgyességet, körültekintő szervezést és fejlett színészi vénát megkövetelő „sportban” a visszaemlékezők szerint Egyeki-Szabó volt az egyik legnagyobb mester. Bámulatos húzásai voltak, amelyek közül néhányat a mai napig csodálattal emlegetnek. A most megidézett

közösség furcsa, évtizedek alatt sem feloldódó kohézióját jellemzi, hogy e legendás átveréseket mindenki, még a szenvedő fél is huncut mosollyal és elismeréssel teli mondatokkal idézi fel. „A humor, a hasonló világlátás tartott minket össze a leginkább” – mondta ezzel a kívülállók szemében talán meglepő hozzáállással kapcsolatban a vele készített interjú egy pontján Hemző Ilona (akiről majd a sorozat következő részében esik bővebben szó). Így már érthető az is, hogy a jó pár gyűjtőtársát

megviccelő Egyeki-Szabó Tamásról minden egykori ismerőse, még Saphier Dezső is elismeréssel és szeretettel mesélt nekem. Pedig az acél csatornafedőkből boszorkányos ügyességgel kifűrészt „japán kardmarkolatok” egykor ugyanúgy Saphiernál kötöttek ki, mint József Attila édesapjának vésett mintával díszített szappanfőző rézüstje, amelynek népmesei fordulatokban gazdag története 1983 tavaszán még a *Magyar Nemzet* hasábjaira is eljutott.⁹



Egyeki-Szabó Tamás első vértálával, amelyet a legendás keszthelyi gyűjtőtől, Tóthpál Istvántól szerzett meg csere útján, 1967, archív fotó

| 1 Göbölös Gyula: Palackba zárt üzenet. Az üveg népművészete. In: *Új Horizont*, 1993/5–6., 80–87. o. | 2 Megay László: Gyűjtők, nepperek, csempészek. In: *Új Tükör*, 1978/3., 22–23. o. | 3 Itt is köszönöm Pázmándi Antalnak, hogy emlékei megosztásával segítette e tanulmány megszületését. | 4 A harmincas és negyvenes években Magyar Falu, illetve Hungarian Specialities néven működött itt népművészeti bolt, ahová – egy 1936-os beszámoló szerint – „azok a külföldiek térnek be, akik magyar nemzeti kosztümöket, matyó-menyasszonyi ruhákat, vagy lobogó csikósjelmezeket sarkantyús csizmával, árvalányhajas kalappal együtt akarnak hazavinni a bugaci szép napok emlékére.” (In: *Textil Ipar*, 1936/17., 2. o.) | 5 Kiss Károly: A repülő rokkák. In: *Magyar Nemzet*, 1973. április 13., 7. o. | 6 Dr. Megay Lászlóné, született Koller Mária (1915–1978) | 7 Köszönöm Egyeki-Szabó Tamásnak a szórakoztató beszélgetéseket, amelyek rengeteget segítettek e kimeríthetetlen téma megismerésében. | 8 Egyeki-Szabó Tamás: *Vértálak – vert tálak*. Budapest, magánkiadás, 2008 | 9 –kes: Rézüst – felirattal. In: *Magyar Nemzet*, 1983. április 30., 9. o.

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 százalékos kedvezményre** jogosító Magyar Narancs Olvasókártyát is!

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

*Az áruspéldányhoz képest.



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

magyarnarancs.hu

MAGYAR NARANC

Isteni világosság. Barokk freskók VII. Szombathely

Jernyei Kiss János

Az Éjszaka allegóriája Franz Anton Maulbertsch mennyezetképén a szombathelyi püspöki palota dísztermében,
fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2023

Isteni világosság.
A szombathelyi püspöki palota díszterme





A szombathelyi püspöki palota díszterme, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2023

Szombathely 1777-ben lett püspöki székhely. Mária Terézia a győri, a vespéremi és a zágrábi püspökség területéből kiszakított új egyházmegye élére Szily Jánost állította, aki huszonnégy esztendő püspöksége alatt kiépíttette annak központját. A szeminárium (1777), a püspöki palota (1778–83) és a székesegyház (1791–1814) tömbjéből álló, nagyszabású késő barokk együttest Melchior Hefele tervezte meg.¹ A palota építészeti formái, a belső tereit díszítő képzőművészeti alkotások híven tükrözik a korszak formai és ikonográfiai újításait, valamint a megrendelőnek mint a római Collegium Germanicum–Hungaricum egykori növendékének a görög–római művészet és az Örök Város művészeti emlékei iránti személyes rajongását. Szily éppen az antikvitás újbóli felfedezése, a nagy régészeti feltárások időszakában

tanult Rómában, püspöki hivatalában pedig maga kezdeményezte az ókori Savaria antik köemelekeinek összegyűjtését, létrehozva az ország első nyilvános múzeumát, és valószínűleg még ő vásárolta a metszetkabinet Róma épületeit és romjait ábrázoló Piranesi-rézkarcait is.² A palota befejezésének közeledtével 1782 végén kereste meg Franz Anton Maulbertschet, hogy a díszterem kifestését rábízza. Maulbertsch ez idő tájt igen elfoglalt freskófestő volt, csak a következő esztendőben tudott hozzálátni a munkához. 1783 nyarán még a pápai plébániatemplom mennyezetképeivel volt elfoglalva, de a szombathelyi munkák előkészítésére előrenküldte architektúrafestőjét, Martin Rummelt. Ő a kor gyakorlatának megfelelően előbb elkészítette a látszat-architektúrát, aminek üresen hagyott

mezőibe Maulbertsch azután belefestette a figurákat. A mester szeptemberben jelent meg Szombathelyen, ahol az ősz folyamán elvégezte a munkát.³ A terem ikonográfiai programja összetett szimbolikával és konkrét historikus utalásokkal az üdvtörténet kibontakozását, a keresztény hit diadalát jeleníti meg. A középső képmező csúcsán, a felkelő nap fényében az Isteni Gondviselés megtestesítője tűnik fel – ő hozza a világosságot a festett világ szereplőinek. Alatta a Pogányság, az Ószövetség és az Újszövetség perszónifikációi látszanak, utóbbi részese-dik a legtöbb fényből. Alul Fama fújja a trombitát és viszi a babérkoszorút Európának, aki az akkor ismert földrészek kíséretében a bejárat fölötti képmezőben tűnik fel, és keresztény kontinens lévén a feje körül a megvilágosodás fénye ragyog.

Keresztírányban két nagyobb allegorikus csoport látható. Balról az Igaz Vallás feltárulkozása: egy sárga köpenyes nőalak, aki arcáról fellebbenti a fátylat, és a feje körül sugárglória tündököl. Társa, egy kis gyermekanygal villámmal sújt le az alatt elhelyezkedő Jupiter-szoborra és a pogány papokra; a Bujaság élvezeteg nőalakja a legyőzendő bűnöket képviseli, jobb felől pedig a hit fényével szárnyas génusz úzi el a gonosz erőket. A túlsó oldalon, a terem jobb fala fölött az Igazságot látjuk megdicsőíteni: fiatal lányként magasodik a csoport közepén kezében mérleggel és bőségszaruvallal, balról a Vallás trónoló alakja kínálja neki Szent Péter kulcsait, jobbról az igát nyakában tartó Alázatos-ság kíséretében Savaria két ókeresztény vértanúja, Szent Quirinus és Szent Márton hódol neki. Végül a terem negyedik, ablakos fala fölött az Éjszaka allegóriája látszik. Fiatal asszonyalakot és mezítelen gyermeket látunk itt párnákon szenderegni. Hegyes fülű, szakállas faun az éj sötétjét borítja rájuk csillagos takaróként, és azon van, hogy álomban tartsa őket. Mesterkedése révén az alvók nem láthatják a lámpás fényét – vagyis a barokk szimbólumszótárak nyelvén a kegyelem, az értelem forrását. A faun álomba ringató hatalmának foglyaként így megragadnak az irracionális, ösztönöktől uralt lét állapotában, s ezt a csörgődobbal táncoló másik faun bacchikus őrzőngése fejezi ki látványosan. A jelenet szoros kapcsolatban áll az isteni bölcsességről szóló egyik legfontosabb bibliai szöveg, Sirák fia könyve bizonyos paszusaival, amelyek az álmat az emberi balgasággal (Sir 34.1) és a babonassággal (Sir 34.5) kötik össze. Ez a csoport a központi képmezőben ábrázolt hajnalhasadás tematikus ellenpontját jelenti tehát, és a terem tengelyére fűzve kontrasztot alkot az Isteni Gondviselés által elhozott világossággal.⁴ A sarkok *grisaille* festésű medalionjaiban puttópárok tűnnek fel, és az őket

kísérő pszeudoszobrokkal együtt a pogányságot, az üdvtörténet első, antelegem korszakát jelenítik meg. Maulbertsch a morvaországi Louka és a prágai Strahov kolostorának könyvtártermeibe hasonló tematikájú mennyezetképeket festett.⁵ Ezeknek a nagy mennyezetképeknek korabeli fennmaradt leírásaiból tudjuk, hogy e figurák az ősi idők homályát, az emberi történelem kezdeti stádiumát jelképezik, amikor még „tudatlanság” és az „önmagára hagyatkozó vad természet” uralkodott, és hiányzott „a kinyilatkoztatás megvilágító fénye”. Az oldalfalak négy monokróm falképe ugyancsak a kereszténység előtti időszakot jeleníti meg, mégpedig Savaria, illetve a Római Birodalom múltjából vett történeti jelenetekkel: Savaria colonia Claudius császár általi alapítását, Septimius Severus itteni császárrá választását, a keresztényekkel kegyes Constantius Clorus (Nagy Constantinus apja) triumphusát és végül a rómaiak Attila általi kiűzetését. A négy kép a római múlt, a történelem és az antikvitás iránti újfajta érdeklődés mellett a keletkezés, a virágzás és a pusztulás történelembölcseleti fogalmait is reprezentálja. A terem képi programjában a Gondviselés által irányított üdvtörténetbe ágyazva láthatjuk a jeleneteket, kifejezve, hogy a római uralom mint a pogány világ része morálisan elbukott, és Isten rendelkezéséből elmúlásra ítéltetett. Vagyis a történeti esemény és az allegória összeolvadása révén keveredik egymással a történelem mint erkölcsi vagy eszkatologikus példatár régi felfogása és az időhöz kötött, egyszeri esemény objektív és racionális megismerésére irányuló új szemlélet.⁶

A mennyezetet gazdag látszatarchitektúra tagolja és osztja fel képmezőkre. Tervezője finom érzékkel igazodott a valódi falszövevhez, a díszítőfestés annak alakzatait visszhangozza, hatásukat felfokozza. Az alulnézetből látatott kupola szigorúan centrális nézőpontja a terem középpontjába tereli a szemlélőt, ahonnan a fő jelenet alakjait, majd onnét sugárirányba széttekintve a többi képmező jeleneteit a legjobb nézőpontból olvashatja le. Az architektúrafestés tehát kijelöli mind a központi freskómező, mind a körbefutó jelenetek ideális szemlélési pontját. E nézetből válik láthatóvá a körben elhelyezkedő szcénák alatti lábazati zóna is, amelynek vizuális súlyát attraktív *trompe-l'oeil*-motívumok teremtik meg. Itt, a mennyezetkép peremén vonulnak fel a festő utánzóképeségének leglátványosabb demonstrációi is, a csillogó fémtárgyak és a káprázatos kelmék, amelyeknek selyem vagy aranybrokát anyaga jól megkülönböztethető,



Szent Márton Franz Anton Maulbertsch mennyezetképén, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2023



Fama Franz Anton Maulbertsch mennyezetképén,
fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2023

vagy a színpompás keleti szőnyeg, amely puhán és tapintásra ingerlően omlik le az íves lábazatról, és még szövött felületének barázdáltsága is érzékelhető. A tarka és egyszínű figurák egymással versengő elevensége – a látszatarcitektúra hol reálisnak tűnő, hol irracionális közegével társulva – a valóságfokok gazdag játékát teremti meg a mennyezeten, ami erősen megmozgatja a szemlélő fantáziáját. A mű ily módon az ikonográfiai program közvetítése mellett másfajta tapasztalatot is kínál: a festői utánzás és a művészi képzelőerő termékenységevel szembesíti nézőjét.

Maulbertsch az Alpoktól északra és Közép-Európában leginkább alkalmazott *Kalkfresko* technika virtuóza volt, az eljárás lényegét a mésszel kevert freskófesték használata jelentette.⁷

Az anyag előnyei közé tartozott, hogy világos, ragyogó színhatást, illetve az olajfestéshez hasonló, gazdag modellálást és plasztikus felületi hatást lehetett vele elérni. Mindez összhangban állt a korszak esztétikai elvárásaival is, amely nagyra értékelte a virtuozitást, az irracionális és spontán festői megnyilatkozást. Maulbertsch munkamódszerét és technikáját szabadon áramló festői fantáziája szolgálatába állította, s a rögtönzésszerű komponálás és a bátor, spontán hevülettől fűtött kidolgozás a szombathelyi mennyezeten is jellemző. Monumentális munkáihoz nem készített részletes vázlatokat, tartózkodott az előre rögzített formáktól, a fal- és mennyezetképek festésekor legtöbb kortársától eltérően nem használt kartonokat, hanem szabadon felvitt ecsetrajzzal magán a felületen

vázolta fel kompozícióit. A freskófestés persze nem egyszemélyes vállalkozás, hanem mindig műhelymunka, Maulbertsch is segédekkel és specialistákkal dolgozott. Ez utóbbiak feladata volt például az architektúrafestés, a díszítmények és a monokróm, szobrot vagy domborművet utánzó *grisaille*-elemek megfestése, de a színes képmezőkön is felismerhető legalább két segéd keze. E megbízásokban bővelkedő időszakban ez a munkamegosztás tette lehetővé a műhely rendkívüli termékenységet.

Maulbertsch a szombathelyi díszteremben vonzó festőiséggel és derűs ünnepléességgel jelenítette meg a témát, meghatározók az élénk, erőteljes vonásokkal felvitt színfoltok (néhányukat még Matisse is megirigyelné!), az üdítően ható, hol bájos, hol szokatlan vagy groteszk karakterek. A freskóciklus különösen jelentős abból a szempontból is, hogy azon kevés Maulbertsch-művek egyike, amelyek szinte teljes egészükben eredeti állapotukban maradtak fenn – és a legutolsó munkafázisban a mester által felvitt végső ecsetvonásokat is megőrizte. A 2020-ra elkészült, Tarr György és Kisterenyei Ervin által elvégzett restaurálásnak köszönhetően a felületek visszanyerték az eredetihez közel álló ragyogásukat. A gazdag festői hangszerelés és a sok helyütt játékosságba forduló előadásmód révén a műben nyoma sincs a barokk allegória lehengerlő, propagandisztikus természetének. E világban a dolgok, még a hit diadalának nagy horderejű, súlyos szimbolikával terhelt cselekményei is magától értetődő természetességgel és könnyedséggel mennek végbe.

[1] Kelényi György: A szombathelyi püspöki palota. In: *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára*. Szerk. Tüskés Anna. Budapest, 2009, 225–229. o. [2] Galavics Géza: A szombathelyi püspökség mint műalkotás. In: *Melchior Hefele (1716–1794) építész emlékkiállítása*. Kiállítási katalógus, szerk. Zsámbéky Monika. Szombathely, Szombathelyi Képtár, 1994, 106. o.; Tóth Endre: A további ókor. In: *Történelem-kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*. Kiállítási katalógus, szerk. Mikó Árpád – Sinkó Katalin. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2000, 271. o. [3] Garas Klára: *Franz Anton Maulbertsch, 1724–1796*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1960, 134–136., 224–225. o. [4] Bővebben: Jernyei Kiss János: Szombathely, püspöki palota. A díszterem. In: *Barokk freskófestészet Magyarországon III. Győr-Moson-Sopron és Vas megye*. Szerk. Jernyei Kiss János. Budapest, MMA Kiadó, 2022, 534–552. o. [5] Karl Möseneder: *Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei* (Ars viva 2). Wien–Köln–Weimar, Böhlau, 1993 [6] Reinhart Koselleck: *Historia Magistra Vitae. A toposz felbomlása a mozgásba lendült történelem újkori horizontján*. In: uő: *Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája*. Ford. Hidas Zoltán. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2003, 41–73. o. [7] Manfred Koller: *Barocke Wand- und Deckenmalerei in Österreich – Technologie und Restaurierung*. In: *Barockberichte* 34/35., 2003, 327. o.



SZABÓ DEZSŐ LANDSCAPE

Művészetek Háza Veszprém
Dubniczay-palota D2
Veszprém, Vár utca 29.

2023.05.26. – 06.25.

VESZPRÉM
MŰVÉSZETEK HÁZA
Veszprém Múzeum 2023
Európai Kulturális Föderáció
Partnerintézmény



Városkozmetikát!

Boros Géza



Kolodko Mihály: *Ferenc József*, 2021 / HUNGART © 2023, valamint a Pólya Zsombor által bedobozolt Kolodko-szobor (lásd Babarczy Eszter *A művészet értékelés-elmélete* című tanulmányát az *Artmagazin Online-on*), 2022, fotó: © Artmagazin / HUNGART © 2023

„Ha a város arculatát nézzük, minduntalan szembe ötlenek a szobrászati mitesszerek, amelyekkel most már reménytelenül tele van hintve Budapest” – bosszankodott Vaszary János festőművész 1938-ban a *Pesti Napló*-ban. Pedig hol voltak még Kolodko Mihály miniszobrai! Az önmagát főbe lövő mókus, Lufikutya, a felhúzható Trabant, Skála Kópé, a Szabihídon függőágyban hintázó Ferenc József, Süsü és társaik. A derék szobrász iparszerűen ontja bronzba öntött cukiságait, melyeket módszeresen telepít a főváros frekventált pontjaira. A Köztérkép nyilvántartása szerint immár harmincnegyven műve díszelg városszerte, melyekkel Budapest első számú köztéri szobrászává avanszált.

A Kárpátaljáról származó szobrász tematikája igen széles, repertoárja a retro rajzfilmfiguráktól szóviccek, plakátszerű megjelenítésén keresztül a portrékarikatúráig terjed. Köztéri aktivitását újabban emlékeztetpolitikai témákra is kiterjesztette. Egyik legutóbbi műve október 23. alkalmából készült: Sztálin gördesztkázó csizmáját és lábszárcsontjait a néhai Felvonulási téren, az új Néprajzi Múzeum mellett rögzítette. Az idei év sem kezdődhetett el Kolodko-premier nélkül: januárban a Gellért-hegy lábánál a sziklafalba fúrt bele és rögzítette legújabb művét, ami a falba fúródott bombába csimpaszkodó kis Vukot ábrázolja. Kolodko önmagát „gerillaszobrászként” pozicionálja, ami annyiban igaz, hogy nem tartja be a köztérhasználat szabályait, többnyire engedély nélkül rakja ki és rögzíti szobrocskáit, viszont nem rejtőzik, akciónak nincs igazi kritikai éle, problémás témákkal nem foglalkozik. Nem egy Banksy. A szerethető, ártalmatlan gegek mestere. Alkotásai tulajdonképpen háromdimenziós mémelek, amelyek az utca emberét pár pillanatra jobb kedvre derítik. Ennek megfelelően kiterjedt rajongótáborral rendelkezik. Van, aki telente kis sapkát, sálát horgol a szobrocskáknak, mások vezetett városi túrákat szerveznek, és

lelkendezve üdvözlük az új kihelyezéseket. A Facebookon több követője van, mint a Műcsarnoknak. Nemrégiben, amikor *A köztéri giccs ötven árnyalata*¹ címmel kritikai elemzés jelent meg Kolodko munkásságáról, a felháborodott kommentelők melegebb égtájakra küldték a cikk szerzőjét, Benedek Katát, a *Trash of köztér* mikroblog szerkesztőjét, az írást pedig egy firkász gusztustalan fröcsögésének minősítették. A rajongók kikérték maguknak, hogy itt giccsről lenne szó, hangsúlyozva, hogy Kolodko szobrai „a többségnek tetszenek, mosolyt csalnak az emberek arcára ebben a rohanó világban”, egyáltalán nem tola-kodók, méretüknél fogva pedig nem is rombolhatják a városképet. A művészt különösebben az sem zavarja, ha időnként egy-egy művét elloppják, az csak újabb reklám a számára. Hivatali reakciótól – úgy tűnik – nem kell tartania. Gond nélkül belefúrt az óbudai Amfiteátrum antik romfalába, senki nem rótt meg műemlékrongálásért, sőt a polgármester az ő művével hirdeti egy plakáton, hogy Óbuda „a kultúra otthona”. A Szabadság híd (ami szintén műemlék) hídmesterének rendszeresen el kell(ene) távolítani az illegális reklámokat és tárgyakat a hídról, Kolodko hintázó Ferenc Jóska-szobra azonban eddig valahogy mindig megúsza, csak a közelében elszaporodó szerelemlakatokat vagdossák le időnként. (Az a gyanúm, hogy nem a hídmester, mert a többi lakat érintetlen.) De vajon miért ennyire népszerű a mester, aki még Karácsony Gergely főpolgármesternek is tetszik? Talán mert valamiféle szabadságharcost láthatnak benne, aki a busás megrendelésekkel elhalmozott NER-szobrászokkal szemben saját zsebből finanszírozza a munkáit, és szerethető apró szobraival valamiféle köztéri alternatívát képvisel. A Kolodko kritikátlan értelmiségi fogadtatása körüli zavart mutatja, hogy 2020-ban a *Mozgó Világ*

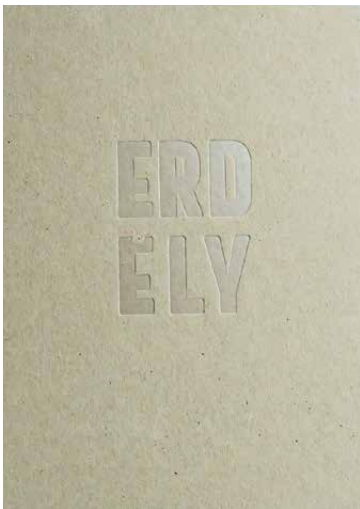
mutatta be a műveit mint a hivatalos emlékeztetpolitikával szembeni kulturális emlékeztet „valódi emlékműveit”. Pedig hát esztétikailag valójában ugyanannak a köztéri giccsparádénak két szélső pontjáról van szó: az egyiken Szőke Gábor Miklós helyezkedik el a Magyar Nemzeti Banknak készített százmillió-szobrával, a másikon Kolodko Mihály liliputi figuráival. Mindkettő az aránytévésztről és mértéktelenségről – Mélyi József találó kifejezésével – „a mérettől független kisserűségről” szól. És persze a hírnév utáni mérhetetlen vágyakozásról. Kolodko valójában nagyon is konvencionális szobrász, elég csak megnézni első budapesti művét, Roskovics Ignác festőművész egész alakos bronz-szobrát a Duna-korzón, amely 2014-ben egy ungvári mecénás ajándéka-ként – az ungvári szobor kópiájaként – került a magyar főváros kiemelt pontjára. A negédes kompozíció „mintha élne”: a snájdig festőművész a festő-állványra helyezett vászonra éppen a dunai panorámát örökíti meg, mellette festőláda. A gond csak az, hogy Roskovics nem festett plein air képeket, művészettörténeti jelentősége pedig egyébként sem indokolná, hogy a magyar fővárosban ilyen előkelő helyen egész alakos szobra legyen. Erre az anomáliára és a szobor megkérdőjelezhető művészi értékére hívta fel a figyelmet nemrégiben Pólya Zsombor intermédiaművész, aki egy köztéri akció keretében pár napra beláda-za a művet. Megrendelés esetén minden bizonnyal Kolodko is meg tudna csinálni egy aranyozott többtónusú csodaszarvast, hiszen a Lvivi Művészeti Akadémián végzett, monumentális szobrász szakon, és honlapja szerint „a nagy formák általi kifejezés lehetősége mindig is vonzotta”. Repertoárjában egyébként nemcsak vicces miniszobrok, hanem életnagyságú zsánerszobrok és szokványos köztéri rutinmunkák

(Trianon-fakereszt, Holokauszt-emlékmű, '56-os emléktábla) egyaránt megtalálhatók. A gerillaszobrászkodás ügyes önmarketing, amelynek eredménye abban is megmutatkozik, hogy már megrendelői is vannak, köztük önkormányzatok (Erzsébetváros, Óbuda, Vác, Veszprém) és cégek, akik városmarketing-eszközt, turisztikai attrakciót, PR-lehetőséget látnak benne. S valóban, a közösségi média jóvoltából a művész hírneve töretlenül nő. Egyik rajongója térképet állított össze, amely azt mutatja, hogy mely országokban bukkantak már fel a Kolodko-szobrocskák. Svejkből például eddig kilencet sikerült exportálnia. Már konkurense is akadt Plank Antal személyében, aki például a felújított Széll Kálmán téren bronz kislakoztatást (csigát, verebket, elhagyott pénztárcát) helyezett el, az Allee bevásárlóközpont elé pedig egy pici kiskutyát komponált. (Fontos különbség, hogy Plank legális keretek között, és csak megrendelésre dolgozik.) A miniszobrok divathulláma – a közterek infantilizálódásának tünete – úgy tűnik, töretlen. A giccsnek is van létjogosultsága, a ker-ti törpének is megvan a maga helye, de az nem a köztér. Pár helyspecifikus kis szobroc-ska akár színesíthetné is a köztereket – Kolodko józsefvárosi műve, a Szurikáta Alapítvánnyal együttműködésben készült *Szurikáta* a Bókay János utcai gyerek-klinika kerítésén például illik a helyhez –, de ez az elharapódzó kértelen kirakosgatás már zavaró. Kis ügy, legyinthe-ténk, apró hiba a város arc(ulat)án. Mint egy mitesszer. Mit tanácsolna a szakember ilyen esetben? „Ha nem szabadulunk meg szakszerűen a mitesszerektől, a kis szépség-hibákból könnyen nagyobb pattanások, akár gyulladások is kialakulhatnak, amelyek már valóban zavaróak lehetnek.”

¹ amu.hvg.hu/2022/11/30/a-kozteri-giccs-otven-arnyalata-kolodko-mihaly-szobrairol/

Létezett-e valaha Erdély Miklós?

Cserna Endre



„A válasz a mellébeszélés.”¹
Nemrégiben jelent meg Kőhalmi Péter hiánypótló monográfiája egy olyan életműről, amelynek jelenleg éppen *eltűnt*e a legszembetűnőbb ismertetőjegye. A rendszerváltás után született generációknak már nemigen akad lehetőségük megismerni, befogadni és értékelni Erdély Miklós szerteágazó, médiумokon átívelő művészi hagyatékát: Erdély emlékezete egy nem összeszedhető rendszer, amit csak a még élő kolégák, barátok és tanítványok elmondásából ismerünk – ezek alapján igyekszünk tisztelni jelentőségét. Ebben a tekintetben a poszt-neoavantgárd guruja csupán az „apostolok” hiteles tolmácsolásában él tovább, hiszen a Ludwig Múzeumban látható *Hadititok* című installáción kívül képző- és média-

Kőhalmi Péter: *Erdély Miklós*, Seleris Project, Budapest, 2022, 394 oldal, 20 000 forint; előjegyzés: erdelymiklos.com

művészeti munkái szinte teljesen elérhetetlenek,² köteteit nem jelentették meg újra, filmjeinek megnézésére nincs lehetőség, az 1998-as életműkiállítás hírhedt katalógusa azóta sem jelent meg. Pusztán az Artpoolon olvasható, hallgatható töredékekből kaphatnak – korántsem teljes – képet azok, akik nem voltak *ott* és *akkor*. Ez persze tekinthető a korabeli kulturális, politikai stb. viszonyok adta sajátosságnak vagy akár avantgárd attribútumnak is. Viszont ilyen formán Erdély művészete nem él tovább, nem inspirál, nem tud a regionális művészet irányadó oeuvre-je lenni, mint ahogy azt széles körben *elvárnánk* tőle: a feldolgozatlanság annál inkább beszédes (sőt szimbolikus!) mementóként szolgál abban a tekintetben, hogy mit gondolunk itthon hagyományról, progresszióról és folytonosságról. Hiába hangzanak el annyiszor a Joseph Beuys- és Andy Warhol-párhuzamok... Kőhalmi Péternek szintén egy évtizednél hosszabb munkájába került egyáltalán megközelíteni, felkutatni az Erdély-életművet. Ennek módjáról és okairól a kötet illedelmesen nem ad számot, valamint arra a kérdésre, hogy miért csak három évtizedes csúszással született meg az első Erdély-monográfia, szintén gálánsan úgy nyilatkozik, hogy „*erről feltehetően maga Erdély Miklós »tehet«*”. Monográfiájának – amely persze nem a széles olvasóközönségnek készült amolyan „Erdély-bevezetőként”, hanem egy doktori

disszertáció kvalitásaival jött létre – hiányossága is ez. A könyv jelentős részében a művészet-filozófia, a misztika, a mágia vagy Kant, Bohr, Hegel és mások összefüggésében értelmezi az alkotót, a *Hová tegyük Erdély Miklóst?* című fejezet még ki is emeli az olvasatok diszperzitását, érdekfeszítő megállapításokat tesz és kapcsolatokra világít rá, de mert a könyvben nem szerepelnek sem képek, sem útmutató a munkák megismeréséhez – csupán Erdély előadásainak, interjúinak vagy szövegeinek részletei kerülnek elő –, Kőhalmi elmélyült eszmefuttatásai még amikor képesek is lekötni a feltételezhetően a területen magabiztosan mozgó olvasó figyelmét, akkor is lehetnének pusztán fikció-sak. Hiszen a műalkotások hiányában megállapításai nem lesznek érdemben vitathatók – azaz az *egyszeri olvasó* számára súlytalanná, megkérdőjelezhetlensége miatt esetleg *theory-fiction*nne válnak. Egyes performanszok vagy installációk részletes körülírása sem elégséges ahhoz, hogy ne csak *elméletileg* kerüljünk képbe „*a szét-számoló dekonstrukciót össze-számoló*”³ Erdély Miklós munkáival. Ez az átugorhatatlan hézag, az alkotások megismerésének lehetetlensége természetesen nem a monográfus tévedése. Kőhalmi Péter tüzetesen vizsgálódó munkájában Erdély szellemiségét legplasztikusabban *A semmi felől* című fejezet vázolja fel, amelyben egy programadó beszélgetés részletét is idézi: „*A művészetnek*

nincs [...] más feladata. Amit én avantgardizmusnak nevezek, az szünet nélkül a mágikus, a régi mágikus, a régi, klasszikus tudományos gondolkodás összezavarásával foglalkozik. És a misztikus, új felismerésekre való preparálása, előkészítése a tudatnak, ez a művészet pillanatnyi feladata. Azt hiszem, az, amit én művelek, az kizárólag erre koncentrál.”⁴ Így még inkább csak sajnálni tudjuk, hogy jelenlegi szétmedia-tizált, „igazság utáni” korunkban nem vesznek minket körbe a művész alkotásai, és nem hergelnek újabb és újabb rádöbbenésekre – csupán „éteri illatként”⁵ lengenek minket körül. Mindennek ellenére a könyv legmegközelíthetőbb része az utolsó fejezet,

amelyben Erdély Miklós korának specifikusságai, kulturális, társadalmi (vagy akár vallási) kontextusa és alkotói környezete kibontakozik: az ötvenhatos akcióval, az első happeningekkel, Szentjóblyval, alkalmazott munkákkal és a pop-arttal. Az ezen szövegben vázolt hazai és nemzetközi közegekről már egyébként is lehetnek részletes ismeretei az olvasónak, így a művész zavarba ejtő, mégis szelíd gondolkodásmódja (és jelenléte e közegekben) nemcsak elvont értelemben, de reflexióként is némiképp beazonosíthatóvá, átláthatóvá válik az azonosság-önazonosság problematikájának tengelyén. A limitált példányszámban megjelent könyv tárgyként sajnos nincs szinkron-

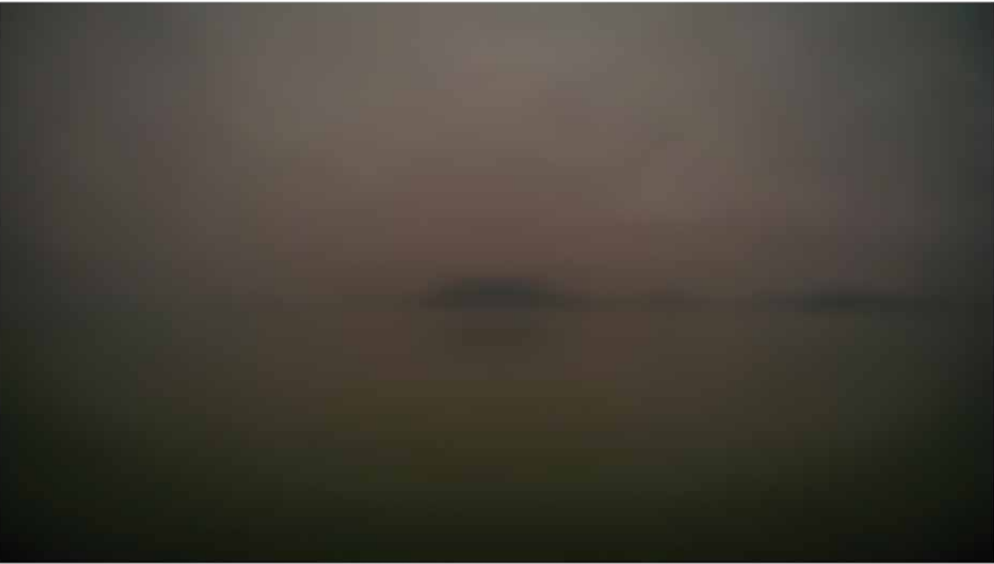
ban a művész bemutatott szellemiségével: a divatosnak szánt nyitott gerinc, a kartonos fedlapok és a lila élfestés nemcsak szövegidegen, de méltatlan is Kőhalmi Péter intenzív munkájához; félrevezető, elidegeníti az olvasót Erdély Miklós misztikus látásmódjától. Amíg a kérdés, hogy egy ilyen jelentős alkotói örökség mégis hogyan szivároghatott el, csupán a képzőművészeti élet nagyjainak, öregjeinek és veteránjainak magánügye marad, addig Erdély Miklós egyre távolodó művészete a horizonton mítosszá homályosul, az eltűnő munkáival való foglalkozás pedig művészettörténetből archeológiává bonyolódik.

| 1 Sebők Zoltán: Új misztika felé. Beszélgetés Erdély Miklóssal. In: *Híd*, 1982/3., 371. o. | 2 Például a budapesti Q Contemporary a Somlói–Spengler Gyűjteményt, illetve a Balázs–Dénes Gyűjteményt bemutató kiállításain láhattunk Erdély-műveket 2021–2022-ben – a szerk. | 3 124. oldal | 4 273. oldal, lásd még: Peternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983. In: *Árgus*, 1991/5., 88. o. | 5 Jeneses Ádám, *Stúdió beszélgetések*, 2022

SZALONTAI ÁBEL BADACSONY

Művészetek Háza Veszprém
Dubniczay-palota D1
Veszprém, Vár utca 29.

2023.05.26. – 06.25.



Egyszer majd kinyitja

A hagyomány szerint a Sansepolcroból látható *Feltámadás* freskója Piero della Francesca magát is odafestette, ő a csukott szemű űr, aki félrebillent fejével nem vesz észre semmit abból, ami körülötte történik. Mivel Itáliában vagyunk, a hagyományok is száz meg száz évesek, a Museo Civicóban látható Piero della Francesca-mellszobron is ez az űr látható (nyitott szemmel), pedig az a mellszobor a 19. századból való, de hát már Vasari illusztrált festőletrajzaiban is az űr vonásait viseli Piero. Nem képtelenség, de azért a profán ember elgondolkodik. Nem azon, hogy miért alszik, hanem hogy miért van csukva a szeme. Ha az ember önarcképet készít, akkor kénytelen nyitott szemmel ábrázolni magát, valakinek bele kell néznie a tükörbe. Nem mint ha a valóság nagyon gátolta volna Piero della Francesca festését. A mellette alvó űrnek például lábat nem festett, nehogy elrontsa vele a kompozíciót.



Piero della Francesca: *Feltámadás*, részlet, forrás: Wikimedia Commons

Lohengrin a Metben

Valami dereng, miközben a Metropolitan operaelőadását nézem a hazai közvetítésben. Ezt már láttam, bár nem láthattam, hiszen most volt a bemutató. De mitől ismerős, ki az ismerős? Először a díszletre gondoltam, mégis ritka, hogy Oscar-díjas látványtervezője legyen egy színházi előadásnak, de most megtörténik: Tim Yip a *Tigris és sárkány*ért kapott elismerést, huszonhárom éve. De hát mi köze Lohengrinnek bármiféle tigrishez vagy sárkányhoz? Valahogy más az élmény, mélyebbre kell ásni. Ahogy Elsa nászmenete megy, ahogy halad a menyasszony, a kórus egy szinte obszcén, kabátszétrántó mozdulattal tépi föl a köpenyét, szürkéből fehérre váltva a hátteret. Mire is hasonlít? A régi élőképekre. Egészen pontosan a moszkvai olimpia megnyitó ünnepségére, ahol Misa mackó emberi erővel tudott lólengeni. De hogy kerülne a Metbe Moszkva...? Pedig jó helyen járunk. A bemutató február 24-én volt. Nem New Yorkban, Moszkvában. És nem idén, hanem tavaly. Egy elsüllyedt világban, amelyben a New York–Moszkva-együttműködés még lehetséges volt. A szünetben viszont már sírtak a szereplők: kitört a háború.



Színpadkép a Met *Lohengrin*jéből, fotó: © Marty Sohl

Szárny nélkül

Kicsit mintha itthon volnánk: a National Gallery azzal ünnepli fennállásának kétszázadik évét, hogy bezárta a Trafalgar Square-en álló épület Sainsbury-szárnyát. Nem azért, mert a király azt mondta (herceg korában), hogy a szárny olyan, mint egy szörnyű pattanás egy elegáns barátunk arcán, hanem mert átalakítják a bejáratot, és ehhez elkerülhetetlen volt a zárás. Csakhogy a Sainsbury-szárnyban voltak az elmúlt harminc évben a Gallery legjobban szeretett képei, a reneszánsz gyűjtemény, itáliai és németalföldi képek, van Eyck, della Francesca, Botticelli művei, így azokat most visszavitték régi helyeikre, vagy máshogy rendezték el őket, olaszok kerültek a hollandok mellé, hátha a képek egymásra is hatással vannak, vagy más hatással vannak így a nézőkre. Nyilván ez elsősorban nem a turistákat érinti, akik örülnek, hogy látják a műveket önmagukban, és nem érdekli őket a kölcsönhatás vagy az egy emberöltővel előtti állapot, de ki tudja. Aki gyakran jár Londonban, most megnézheti így is a képeket, aztán valamikor (a tervek szerint 2025-ben) majd a szörnyű bőrihiba újrainyit, és meg lehet tapasztalni másfajta együttállást is.



Andrea del Verrocchio műhelye: *Tóbiás és az angyal*, 1470–1475 körül, © The National Gallery, London

Stúdiótörténetek: az Artmagazin Online új interjúsorozata

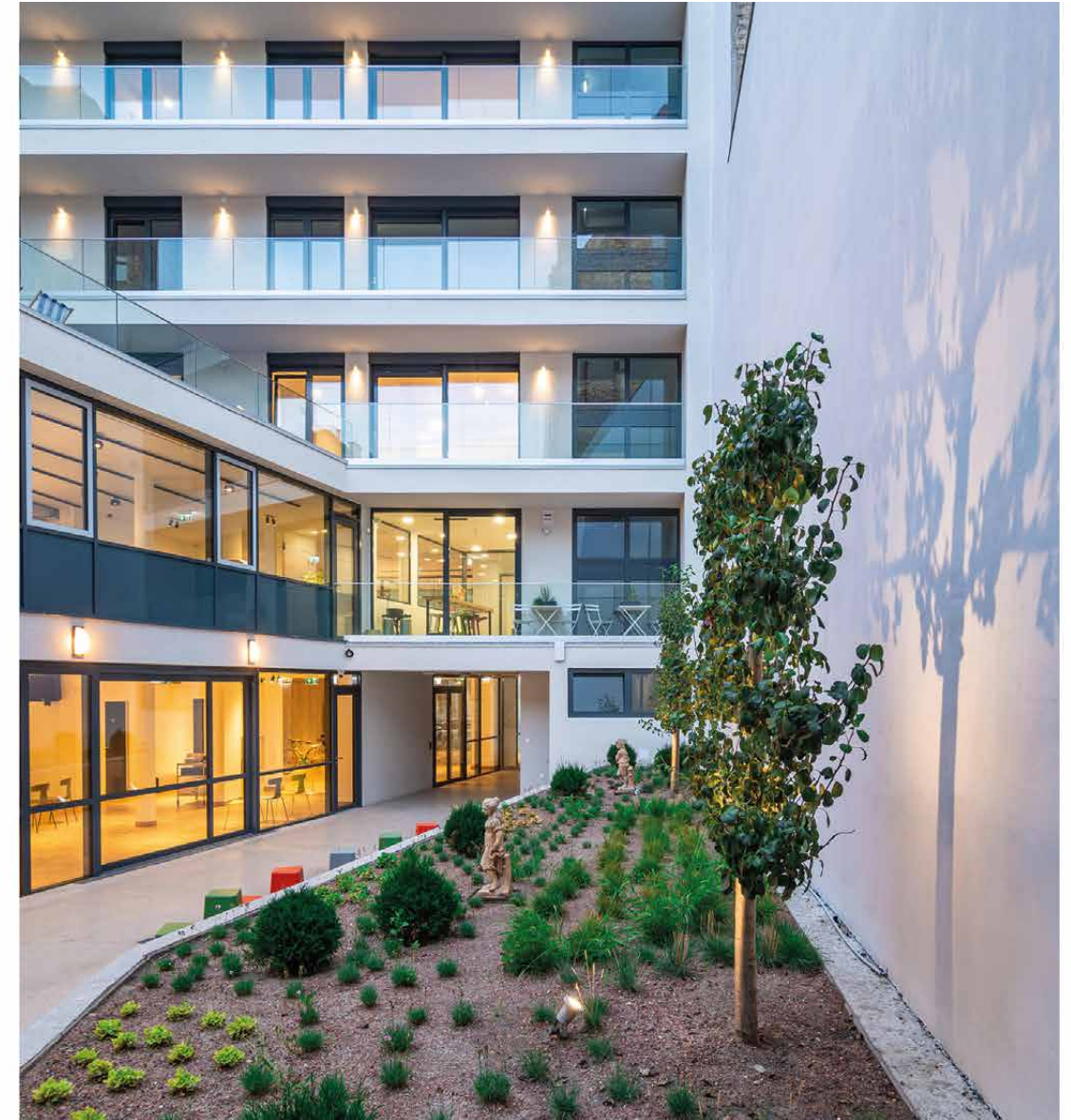
artmagazin.hu



Új interjúsorozatunkban a közel hat évtizedes múlttal rendelkező Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület különböző időszakainak fontos tagjaival, meghatározó alkotó-, illetve kurátorszemélyiségeivel beszélgetünk. Személyes élményeiken és korai szakmai tapasztalataikon keresztül igyekszünk bemutatni a szervezet több évtizedes, folyamatosan változó, de meghatározó szerepét a magyar, valamint a regionális képzőművészeti mezőben. A sorozat első interjúját Csáky Marianne-nal készítettük, aki idén megnyerte az FKSE által kezelt Herczeg Klára-díjat. A zsűri így méltatta munkásságát: „A személyiség alakulását mikrotörténetekkel, az androginitás mítoszával, a vágyképzetek működésével, gender-elméletekkel, majd az idők múlásával utazással, otthonváltásokkal, szellemi nomadizmussal kísérő-ütköztető alkotó fürkész tekintetű művei több mint harminc éve kísértének, gondolkodtatnak el – vagy éppen vesznek a szárnyaik alá.” Jelenleg Brüsszelben és Budapesten dolgozik, munkáival itthon utoljára a Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ *Szabadság, egyenlőség, testvériség, érzékiség* című kiállításán és a Herczeg Klára-díj kísérőtárlatán találkozhattunk.

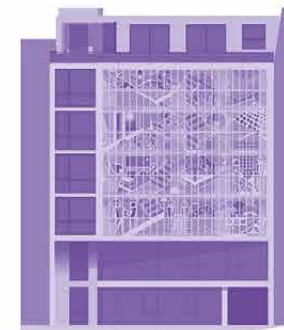
Csáky Marianne: *A másik bolygó No. 7.* (Kampány), 2022, fotónyomat barit papíron, selyemrátét, 97 × 102 cm, fotó: © Boros Bence Bendegúz / HUNGART © 2023

LOFFICE



LOFFICE

Találd meg nálunk csapatod új otthonát!



Salétrom u. 4
Budapest

~2000 m²

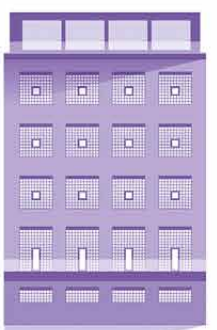
részletek és fotók



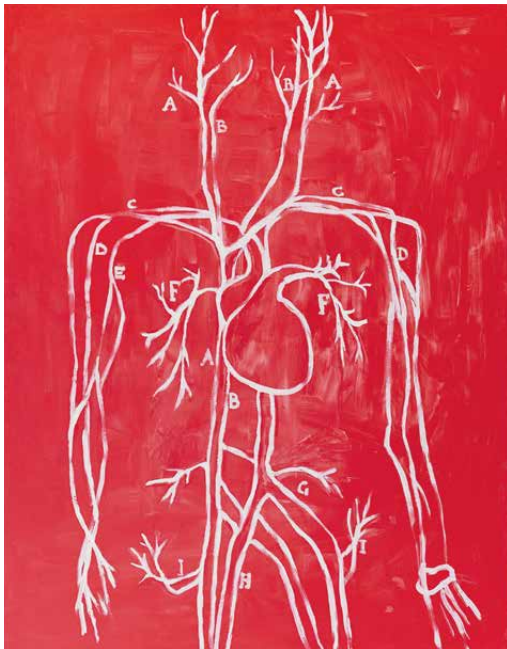
Paulay Ede u. 55
Budapest

~1000 m²

részletek és fotók



EINSPACH
FINE ART & PHOTOGRAPHY



Drozdik Orshi:
Képek a 80-as évek elejéről

2023. 05. 05. – 05. 31.