

# ARTMAGAZIN

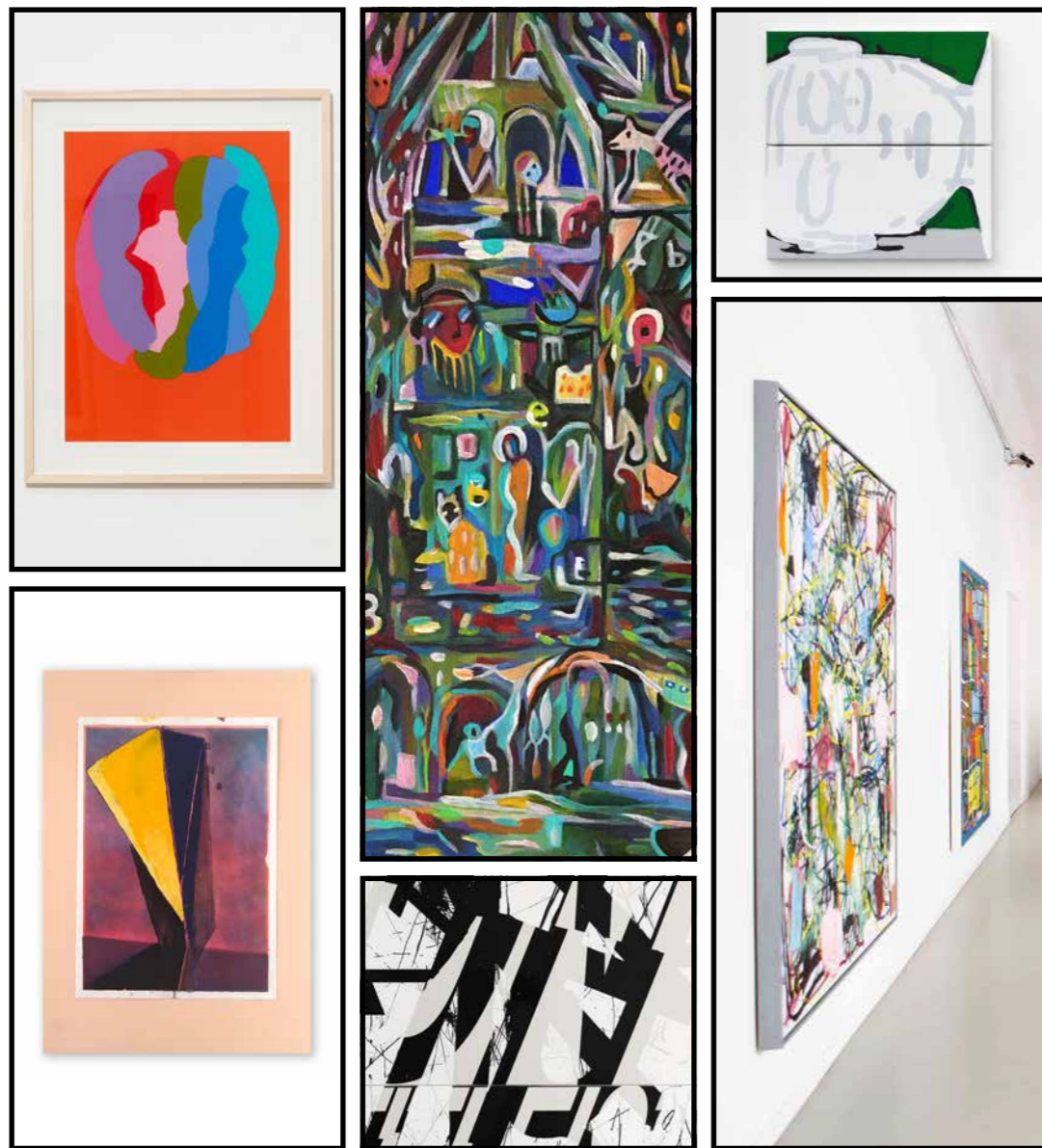
2023 / 3. szám, 1980 Ft



Nemzeti  
Kulturális  
Alap



# 142



**BCT**  
BUDAPEST CONTEMPORARY

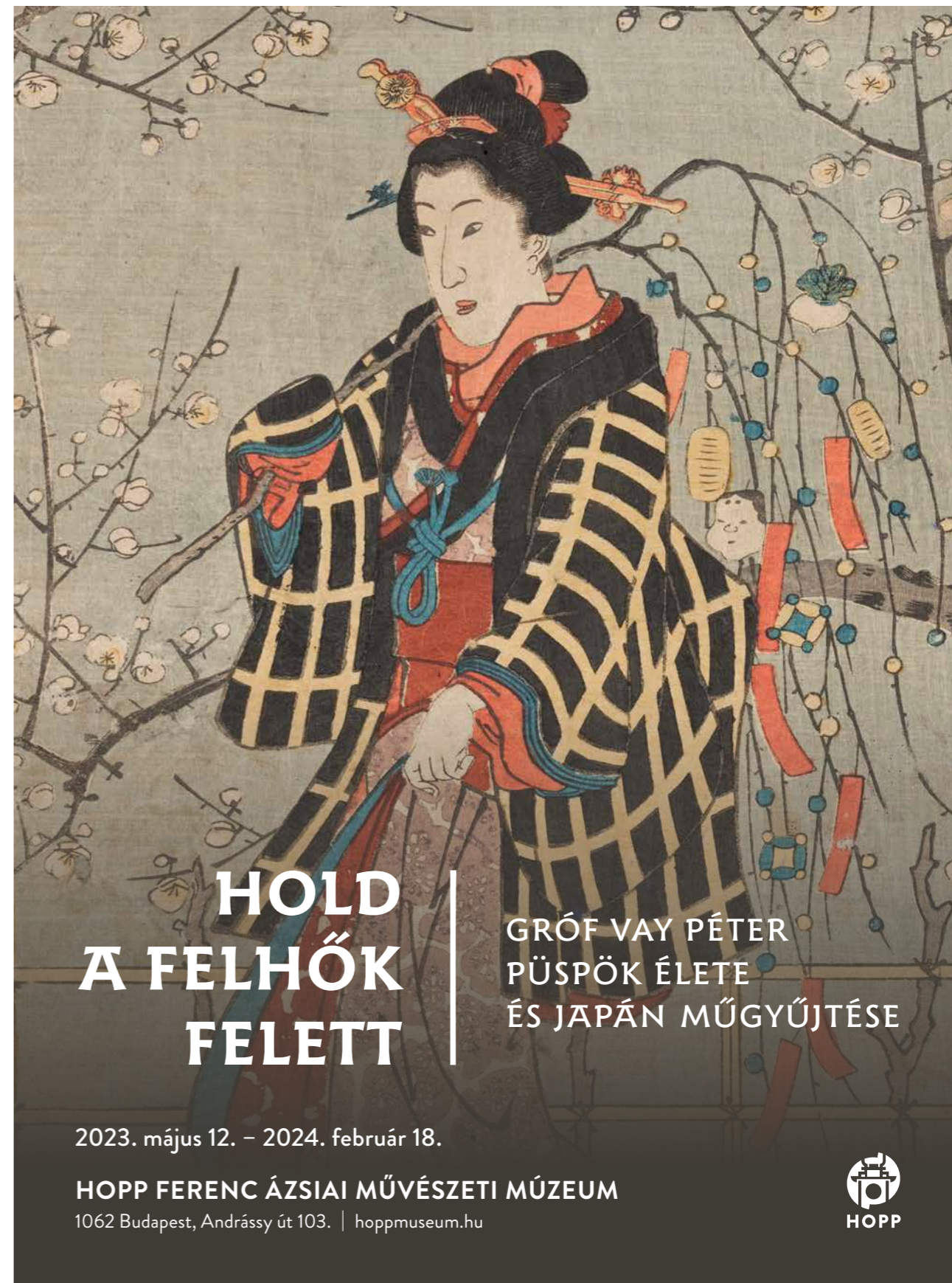
[contemporarybudapest.com](http://contemporarybudapest.com)

**2023. SZEPTEMBER 21-24.**

**Kortárs Művészeti Vásár**

Bálna Budapest

Sok szeretettel várunk minden érdeklődőt a vásáron és a hozzá kapcsolódó programokon.



# HOLD A FELHŐK FELETT

GRÓF VAY PÉTER  
PÜSPÖK ÉLETE  
ÉS JAPÁN MŰGYŰJTÉSE

2023. május 12. – 2024. február 18.

**HOPP FERENC ÁZSIAI MŰVÉSZETI MÚZEUM**

1062 Budapest, Andrássy út 103. | [hoppmuseum.hu](http://hoppmuseum.hu)



HOPP

**FŐSZERKESZTŐ:**

Topor Tünde

[topor@artmagazin.hu](mailto:topor@artmagazin.hu)**KÉPSZERKESZTŐ, SZERKESZTŐ:**

Kergyó Zsófia

[kergyo.zsofia@artmagazin.hu](mailto:kergyo.zsofia@artmagazin.hu)**OLVASÓSZERKESZTŐ:** Zelei Bori**LAPTERV:** Horváth Csilla, L² Studio**BORÍTÓ:** L² Studio / [l2studio.co](http://l2studio.co)**LAPSZÁMUNK SZERZŐI:**

Paul de Angelis, Bán András, Cserna Endre,

Fáy Miklós, Gömör Béla, György Péter,

Hetényi Zsuzsa, Hornyik Sándor,

Jernyei Kiss János, Kergyó Zsófia,

Keserü Katalin, Molnos Péter, Mucsi Emese,

Sasvári Edit, Topor Tünde, Zelei Bori

Külön köszönet Lépcold Zsanettnek.

**LAPIGAZGATÓ:**Tormási Anita / [tormasi@artmagazin.hu](mailto:tormasi@artmagazin.hu)

Stratégia: Winkler Nóra

Felelős kiadó:

Einspach Gábor / [einspach@artmagazin.hu](mailto:einspach@artmagazin.hu)

Kiadja az Artmagazin Kft.

1061 Budapest, Paulay Ede u. 55.

**POSTACÍMÜNK:**

Artmagazin – LOFFICE

1085 Budapest, Salétrom u. 4.

[info@artmagazin.hu](mailto:info@artmagazin.hu)**NYOMDAI MUNKÁK:**

Pauker Nyomdaipari Kft.

**TERJESZTÉS:**

Árusítás a Lapker Zrt. országos hálózatán

keresztül, a Relay, Inmedio kiemelt árusítóhelyein

és a MOL töltőállomásokon.

ISSN 1785-30-6

**ELŐFIZETÉS:** [elofizetes@artmagazin.hu](mailto:elofizetes@artmagazin.hu)**ARTMAGAZIN ONLINE:**

Cserna Endre, Kergyó Zsófia

[www.artmagazin.hu](http://www.artmagazin.hu)

Címlapunkon egy Ex Libris-szerű grafika. Az Ex Libris akár Leonora Carringtoné is lehetne, aki tizenkét éve meghalt ugyan, de alakja vagy inkább művészete olyan, mint valami hamvaiból újjászülető fénix (a kedves olvasó nem fogja teljesen értelmetlenné tartani ezt a hasonlatot, ha elolvassa Carrington *A hallókürt* című, nemrég magyarul is kiadott regényét). Egyébként nálunk most tényleg olyan, mintha még élne, ugyanis interjút közlünk vele, amit még 1990-ben készített a szerkesztője, akihez egyébként régi barátság fűzte. Talán emiatt sem érezhető az interjúalany iránt valamiféle ájult tisztelet, de az is lehet a néha kicsit számonkérő, a beszélgetést minduntalan komolyabb irányba terelni akaró hangvétel magyarázata, hogy 1990-ben még némileg kínosnak hatott az okkultizmus, a különböző mágikus dolgok iránti (női) érdeklődés vagy az a magát nem túl komolyan vevő mentalitás, ami más, nagyon jelentős művészekre egyáltalán nem volt akkoriban jellemző. De lépünk túl ezen a kis furcsaságon, Paul de Angelis legalább foglalkozott Leonora Carringtonnal, és meginterjúvolta.

E számunk bővített, nyári szám, amelyben azzal is számot vetünk, mennyire hiányzik az az intenzív és szerető figyelem, amivel Bak Imre követte a fiatalabb pályatársak, de inkább az egész közeg munkáját. Visszaemlékezést is közlünk, amiből megtudhatjuk, mik történtek Balatonbogláron, milyen benyomásokat őriz az ottani eseményekről egy akkori egyetemista.

Arról is olvashatnak, mik voltak a fotó komoly műtárggyá válásának állomásai, milyen különleges gyűjtemények alakultak ki a szocializmus időszakában Magyarországon vagy épp ugyanakkor Svájcban. Folytatódik barokk freskókat bemutató sorozatunk, írunk kiállításokról és újat mondani tudó életművekről, tanulmányt közlünk Bernáth Aurél szerepéről, pozíciójáról a háború utáni művészeti életben, és bemutatunk egy különleges, gyógyító hatású gyűjteményt. Könyveket ajánlunk és úticélokot is a Lukács fürdőtől Grazig vagy egészen Szicíliáig. És hogy visszakanyarodjunk Leonora Carringtonhoz: közöljük egy festményét, amit magyar származású későbbi férje szülőhazájáról festett *Chiki, ton pays* címmel, 1944-ben. Nézegethetjük, és találgathatunk, vajon miket mesélt Weisz Imre (Chiki), Robert Capa asszisztense Magyarországról. (Topor Tünde)

A borítón szereplő, e számunk cikkei által inspirált grafika Ábrányi Luca munkája. © Artmagazin

**ARTANZIX****4****KÖZTÉR**

Zelei Bori:

Közel az éghez

**6****INTERJÚ**

Paul de Angelis:

„Mintha létezne egy másik, a valódihoz képest fordított világ”  
Interjú Leonora Carringtonnal

**8****ÉLET/MŰ**

Mucsi Emese:

Az idő adománya.

Bak Imre nyitottságáról és

pedagógiai szemléletéről

**20****FOTÓ/TÖRTÉNET**

Bán András:

A fotográfia irónja. Fotóalapú munkák a MissionArt Galériából

**26****KIÁLLÍTÁS**

György Péter:

Üres és nem végtelen terek.

Vojnich Erzsébet képeiről

**34****INTERJÚ**

Topor Tünde:

„A művészet a gyógyító erőnek mindenképp részét képezi”  
Beszélgetés Bodoky György onkológus professzorral

**38****KIÁLLÍTÁS**

Keserü Katalin:

Folyamatos túlcserélődés.

Bánki Ákos kiállítása elé

**48****EMLÉKEINK**

Hetényi Zsuzsa:

A lemenő nap felkelő nap.

Dohány utca, Balatonboglár

**60****100 ÉV**

Gömör Béla:

„Nem tudom, lesz-e az életben még egyszer alkalmam ilyen vonzó és illusztris társaságban meghalni...”  
László Károlyról

**64****GYŰJTÉS/TÖRTÉNET**

Molnos Péter:

Kereskedők, gyűjtők és

nepperek az újjáéledő magyar

műkereskedelemben III.

A nők

**70****BAROKK FRESKÓ**

Jernyei Kiss János:

Papagáj, méhek, láncon csüngő

szívek. Barokk freskók VIII.

Fertőrákos

**80****TANULMÁNY**

Sasvári Edit:

Küzdelem a diskurzus uralásáért.

Egy Bernáth-beszéd kontextusa

**84****GUTENBERG-GALAXIS**

Hornyik Sándor:

Transzgresszív művészettörténet.

András Edit: Határsértő képzelet

**96****GUTENBERG-GALAXIS**

Topor Tünde:

Leonora visszakacsint ránk.

Leonora Carrington: A hallókürt

**100****ARTANZIX**

Fáy Miklós

**102****ARTMAGAZIN ONLINE**

ARTMAGAZIN ♥ ANIMÁCIÓ

**104**



A Modiano ötvenes években gyártott szicíliai mintájú scopa paklija, fotó: © Rex Pitts

## Vér, seprű és a szép hetes

A *Délmagyar* egy 1934-es számának *Scopa Sorrentóban* című jegyzetében – amelyet a szerző rejtelmesen csak „(vér.)” aláírással szignózott – így olvashatunk a *scopa* („seprű”) olasz kártyajátékról és a régióként eltérő kártyaképű pakliról: „A bárkák sütkéreznek a napon és a matrózok *scopá*-t játszanak a barlangban. Olasz kártya ez, nákongszipáni figurákkal, – csak szegény Gulácsy Lajos tudott ilyen képeket rajzolni kábult mámorában, meg Gauguin talán. Sárga koszorú rejtelmes szálakkal – ez a király. Furcsa ékek és piros girlandok – ez az alsó – ki ismeri meg ebben a harsogásban, ki ismeri meg ebben a barlangban... [...] *Scopa*: ez az élet itt.” Én Palermóban ismertem meg a játékot: a piacok és kocsmák környékén kultúrantropológus hajlam nélkül is kiszúrhatók az öreg signorék, akik rendkívüli átéléssel e sportnak szentelik napjaikat. A beazonosíthatatlan békebeli hírlapíró jól ráérezett, hogy valóban Gulácsy-jelenet, mikor a hőségben, sok pohár Campari után igyekszünk megszerezni a legtöbb érmet, lerakni minden *cavallit* és magunknál tartani a *sette bellót*, a szép hetest. (Cserna Endre)



Paolo Orsi Archeológiai Múzeum, Siracusa, forrás: Siracusa Turismo

## Bikinivédelem

Az is bolond, aki betonépületeket néz Szicíliában. De mit tegyünk, ha épp egy ilyenben kapott helyet az a hatalmas archeológiai gyűjtemény, ami Európa legfontosabb régészeti intézményévé teszi a valamikori igazgatójáról elnevezett siracusai Paolo Orsi múzeumot. A belső kert köré szervezett szinte transzparens tereket a legjobb olasz műemlékvédelmi, -bemutató elveknek megfelelően tervezte Franco Minissi, akinek szintén érdemes a nevét megjegyezni, hiszen hozzá fűződik nemcsak az etruszk művészet emlékeinek otthont adó római Villa Giulia kialakítása, hanem a Piazza Armerina-i, fantasztikus mozaikjairól ismert régi római kori villa maradványaira került üvegtető is. Persze van, akinek nem a műemlékvédelmet forradalmasító anyaghasználat marad meg innen fő emlékként, hanem a villa „konditermének” padlómozaikján látott bikiniábrázolások vagy egy másik helyiségben az állatsereglet – párduccokkal! –, ami hajón érkezett ide, mint egy elosztóközpontba, Afrikából. (Topor Tünde)

## Macskarisztokraták

Mutathatnék képet Palermóról, amin a kultúrák együttélése látszik egy-egy templombelsőn belül, és máris hevesen magyaráznék, milyen jó lenne itt tanítani a művtört: a rendes kronológikus nyújtóztatása helyett ilyen sűrűn, a hely kevert, de szerves történetét nézve. Mondjuk a Martoranában, ahol a bizánci boltozat összeér a barokk, ahol éltek bencés apácák (a gyümölcsnek kinéző marcipánt készítő), a 2. világháború után pedig a bizánci rítus szerint miséző albán hitközség székhelye lett. Azt írja Lampedusa az olasz egység megteremtése idején játszódó regényében, azért reagált a sziget lomha ellenszenvvel a politikai változásokra, mert huszonöt évszázada hordja vállán a kívülről érkező kultúrák terhét – elfáradt, kimerült. Tavasszal Tünde és Endre tanácsára az imént idézett „párduc” Salina hercegével hangolódottam az utazásra, és végül – talán kicsit ezért is – az én anximom is vadmacskás. A Sala di Ruggero mozaikkertje tükörállataival a muszlimok elűzését követő, a német-római császár beházasodását megelőző száz évnnyi normann királyság lenyomata. (Kergyó Zsófia)



A Normann palota királyi hálójának mozaikja, fotó: © Artmagazin

# Közel az éghez

Zelei Bori



Richard Kriesche: *ASCII-Himmel*, fotó: © Artmagazin

Ahogy egyre följebb és följebb sétálunk a grazi Várhegy szerpentinjén, az óratornyot elhagyva egyszer csak belebotlunk az égbe. Az ég egy nagy, kerek tányér, mindenki tudja, három-ezer-hatszáz évvel ezelőtt is tudták őseink, a nebrai korong készítői, így tartják ma a laposföld-hívők, és Richard Kriesche médiaművész is így gondolta 1991-ben, hiszen hogyan máshogy is tudta volna leképezni az egész űrkozmoszt erre a három és fél méter átmérőjű bádoglecsnire. Na, várjunk, ez nem ilyen egyszerű, szólnak közbe gyorsan a csillagászok, tudósok és kozmonauták, az ég mégsem csak egy pletcsni, hanem egy végtelen, keresztülkaszul bejárható közeg, megfoghatatlan tér. Ők pedig már tudják, hiszen kiszámolták, sőt némelyikük járt is már odafenn, és inkább megpróbálta a saját eszközeivel leírni, mi is vette körül. A végtelen milyenségének szemléltetéséhez nem elegendők azonban a számok és a szavak – ekkor jön kapóra mégis a művész. Egy ilyen használati utasítást rögzített a Velencei Biennálét is megjárta<sup>1</sup> Richard Kriesche a schloßbergi óratorny mellett a földön: az *ASCII-Himmel* (*ASCII-ég*) című alkotás Franz Viehböck, az első osztrák űrhajós köszöntője, amikor a nyolcnapos osztrák-szovjet kiküldetés, az Austromír során a MIR űrállomással elrepült Graz fölött. A több részből álló ARTSAT projekt gondosan előkészített együttműködés eredménye volt művész, űrhajós, a szovjet repülésirányító központ és Willibald Riedler, a grazi műszaki egyetem professzora között; az oroszok által vezényelt űrkutatás első művészeti projektje valósult meg vele, és Mihail Gorbacsov az egyébként villamosmérnök Viehböcknek adta a talán legutolsó Népek Barátsága Érdemrendet a Szovjetunió megszűnése



Richard Kriesche: *ASCII-Himmel*, 1991, átmérője 3,5 m, fotó: © Eva Seidl

előtt. Viehböck lánya pedig pár órával azután született, hogy a rakéták kilöpték a papát az űrbe. 1991. október 6-án tehát a MIR pár perc erejéig olyan közel került Grazhoz, hogy rádióhullámokon keresztül is tudtak kommunikálni az ORF helyi stúdiójával: Kriesche a saját kezének képét továbbította az űrbe, Viehböck pedig rádióüzenetben viszonzta a gesztust, így tulajdonképpen keztek egymással. A grazi televízióban is közvetített képek háttéréként a *Kék Duna keringő* szólt: a zenemű és az audioüzenet hangjait spektrális elemzés során átalakították, lementették egy számítógépre, majd létrehoztak belőle egy képsort, amin úgy tűnik, mintha a két kéz egy néma zongorán játszana. Miután az űrállomás elhagyta a Grazból rádióval befogható teret, a közben nyert adatokat ASCII-kóddokká<sup>2</sup> transzformálva betáplálták egy hegesztőrobotba, és az vésett

jeleket a Várhegyen ma is látható rozsdamentes acélkorongba – ami első ránézésre valóban úgy tűnik, mint a csillagképekkel telehintett égbolt. Közelebb lépve azonban négyszáz-negyven nyomdai karaktert – latin és görög betűket, számokat, különleges tipográfiai jeleket – látunk, valamint homályos tükröződésünket az éggel. Ezután még tovább gyűrűzött az űrprojekt: felkértek tíz zeneszerzőt, hogy írjanak zeneműveket a kódsorba foglalt hangalapra. Ezeket szintén meg lehetett hallgatni a rádióban; megfelelő eszközökkel pedig visszabonthatók az eredeti háttéradatokra. Így került az üzenet a távoli űrből a művészeti térbe, a műalkotás pedig Föld körüli pályára, majd a Schloßberg magaslatára – azért ide, mert egyrészt a rádióhőskorában adóvevő állt itt; másrészt pedig hol máshol kerülhetnénk közelebb a csillagos éghez Graz belvárosában, mint a hegytetőn.

<sup>1</sup> Kriesche a 34., 42. és 46. biennálén vett részt, utóbbin különdíjat kapott 1995-ben. Kiállított még többek között a 6. és a 8. kasseli documentán, a Centre Pompidouban, a New York-i MoMA-ban. <sup>2</sup> A főként szövegszerkesztő programokban használt ASCII (American Standard Code for Information Interchange, szabványos amerikai kód információcserére) bináris alapú kódkészlet eredetileg az angol ábécé betűit, a számokat és a főbb írásjeleket tartalmazta. Az informatika fejlődésével ma már kibővített kódkészletek állnak rendelkezésre (pl.: Unicode), így tudjuk a különböző nyelvek mellékjeles betűit, a matematika különleges karaktereit stb. is leírni a számítógépünkön.

# „Mintha létezne egy másik, a valódihoz képest fordított világ”

## Interjú Leonora Carringtonnal

Paul de Angelis



André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst és Leonora Carrington Morris Hirshfield *Akt ablaknál* című festményével, 1942, fotó: © Hermann Landshoff, © Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie, Archiv Landshoff / HUNGART © 2023

**Paul de Angelis: Szerintem kezdjük azzal, hogy elmondod, mostanában mi foglalkoztat, mi aggaszt.**

Leonora Carrington: Leginkább a halál gondolata és az, hogy megöregedtem. Az emberek nagyon helytelenül állnak a halálhoz, amiről valójában nagyon keveset tudunk. Azt viszont tudjuk, hogy létezik egy sor másik, állandóan változó, átalakuló világ is.

**Az életem túli világokra gondolsz?**

Igen. Különválasztjuk az életet a haláltól, de szerintem a dolgok nem úgy vannak, ahogy elhitetik velünk. Mindenkinek saját, további világi van, hasonlóan az álmokhoz. Ahhoz, hogy akár egy kicsit is megérthessük a halált, először meg kell értenünk azokat a különböző világokat, amelyek bennünk léteznek – az álmaink is ilyen világok. Például az álmomban megjelenő Paul és Leonora bizonyos szinten egy másik Paul és egy másik Leonora, legalábbis a valódi énünkhöz képest. Mintha létezne egy másik, a valódihoz képest fordított világ. Van egy testünk, amivel aktívan cselekszünk, de amikor alszunk, ugyanez a cselekvő test pihen és kikapcsol, álmunkban mégis ebben a testben jövünk-megyünk, autót vezetünk, biciklizünk...

**Híszel a reinkarnációban? Úgy tudom, sokat foglalkoztál a tibeti buddhizmussal, amely szerint a lélek újjászületik.**

Igen, érdeklődöm a téma iránt, de nem tudnám megmondani, hogy az ember tudatos énje mekkora részben képes újjászületni. Elég csak aludni és álmodni ahhoz, hogy más emberré váljunk. Az önreflexió, önmagunk és a világ érzékelése, a tudatos én témái talán jobban lefedik ezt a kérdéskört. Amikor álmodunk, valamennyire magunknál vagyunk, de nem vagyunk tudatában annak, amit háromdimenziós világnak nevezünk vagy nevezhetünk.

„Mintha létezne egy másik, a valódihoz képest fordított világ”  
Interjú Leonora Carringtonnal

Például most is el tudok képzelni egy nyulat, de attól még az a nyúl nem fog megtestesülni a fizikai térben. Ha létezik reinkarnáció, akkor szerintem különböző entitásokban, lényekben is újra tudunk születni. Akár egy hangyákkal teli hangyabolyba is leszülethetünk, érted? A tibeti buddhizmus azt mondja, hogy emberi testbe a legjobb leszületni. Szerintem, mi emberek – annak ellenére, hogy az ember is egy állat – rendkívül helytelenül viszonyulunk a többi állathoz. Abban a hamis tudatban élünk, hogy az emberi faj felsőbbrendű az állatokhoz képest, és hatalmunk van felettük. Szerintem még mindig alig ismerjük az állatok univerzumát. Nem tudjuk pontosan, hogy az állatok miféle képességekkel, tudattal és értelemmel bírnak. Vegyük például a kutyák orrát, ami egy kiterjedt kommunikációs rendszer része, hiszen a szaglásuk segítségével képesek több ezer dolgot beazonosítani.

**Az állatoknak is van lelkük?**

Mindennek van, a fáknak, a szikláknak, minden él, a bolygó is élőlény, és mindennek van tudata. És abban is teljesen biztos vagyok, léteznek mindenféle istenek. Ma valószínűleg a technológia istenei élnek. Például manapság nem az emberekkel veszekszünk, hanem a számítógépekkel. A minap elmentem a bankba, és az egyik ügyfél nagyon dühös volt, mert nem tudta elintézni, amit szeretett volna. De az ott ülő ember helyett a számítógépet idiótázta le. Lehet, hogy ez lesz az új módszer a másik ember leszólására.

**Előbb-utóbb rá kellene térnünk az életutadra...**

Arra az időszakra vagy kíváncsi, amikor legutoljára hangyaboly voltam?

**Hol születtél?**

Észak-Angliában, Dél-Lancashire-ben. A nagyapám felalált egy szövőgépet,

ami kétségkívül valamivel hatékonyabban működött, mint a többi. Mindenféle egyéb dolgot is felalált, és végül rangon felül házasodott egy bizonyos Miss Wilddal, Derbyshire-ből.

**Pedig a Carrington név eléggé arisztokratán cseng, nem?**

Hát, a mi Carringtonunk biztosan nem. Viszont az anyám elég sokat fantáziált a saját családjáról, és szerinte valamilyen szinten Malcolm király leszármazottai vagyunk, aki Vörös Ethelred előtt élt a 11. században. Miután anyám meghalt, érdekes beszélgetést folytattam Gerald bácsikámmal, aki szintén halott – szerinte a Moorheadek valójában cigányok voltak, üstfoltozók. A nagyanyám vezetéknéve mindig is furcsa volt, és szerintem az anyukám találta ki. Őszerinte a nagyit Usher-Summersnek kellett volna hívni, ami tényleg arisztokrata vezetéknév – ezek szerint nem anynyira volt ínnyére, hogy Észak-Angliában Tinkerként [üstfoltozóként] mutatkozzék be.

**Te voltál az egyetlen lány a családban?**

Igen, és három fivérem volt. Pat a legidősebb, utána jövök én, aztán pedig Gerald és Arthur. Tehát összesen négyen voltunk. Az első házunk neve Westwood volt, a következő Crookhey. Minden egyes alkalommal nagyobb házba költöztünk, értelemszerűen. Két cseléd helyett lett vagy tíz, na meg egy sofőr...

**Sajnálod, hogy lánynak születtél, sok fiútestvér közé?**

Abból a szempontból igen, hogy voltak dolgok, amiket azért nem csinálhattam, mert lány vagyok: harapni, rúgni, megkarmolni a fivéreimet, ordítozni – úgy általában verekedni – nem szabadott. A testvéreim pedig néha nagyon undokok tudtak lenni.

**Mikor kezdte festeni?**

Úgy kezdtem, mint minden gyerek, amint képes voltam a falakra firkálni. Nálunk mindenki firkált valamit. Anyám dobozokra festett Joan Miró képeihez hasonló freskószerűségeket, és jótékonysági vásárookra adta be őket. Én a lórajzolás iránt mutattam érdeklődést. Senki más nem rajzolt lovakat, de én imádtam lovakat rajzolni.

**Milyen iskolákba jártál?**

Nyolc- vagy kilencéves lehettem, amikor beíratk az essexi Chelmsfordban található Szent Sír Kolostor bentlakásos iskolájába – ebben az épületben raboskodott Oscar Wilde is. Talán egy évig lehettem ott, de a nevelők nem látták bennem az együttműködés szándékát sem a játékokra, sem a tanulásra, így megkérték a szüleimet, hogy vegyenek ki. Tudod, elhatároztam, hogy szent leszek, csak lehet, kissé túlzásba estem.

**Hogyhogy?**

Hát, azt hiszem, nagyon megtetszett az ötlet, hogy képes lehetek levitációra. Aztán az ascoti Szent Mária Iskolába kerültem. Gyűlöltem. Egy évig voltam ott... Ők is azt mondták, hogy nem látják bennem az együttműködési hajlamot sem a szabadidős foglalkozásokon, sem az órákon... Ezután egy darabig a családommal voltam, bár kelleltenül, mivel anyám feltétlenül meg akarta civilizálni az egyetlen lányát. Elküldtek Olaszországba, Firenzébe – tizenhárom vagy tizenégy lehettem –, és beíratk Miss Penrose intézményébe a Piazza Donatellón. Ekkor vakbélgyulladásom lett, és Bernben megműtöttek. Tizenégy vagy tizenöt évesen visszatértem Angliába. Ezután úgy határoztak, hogy elküldenek Párizsba egy szigorú, igazi francia kispolgári leánynevelő intézetbe, ahonnan hónapokon belül szintén eltanácsoltak. Apám erre azt mondta, hogy egy igazán kemény

helyre kellene beadniuk, így beíratk, még mindig Párizsban, Miss Sampson intézményébe, ahol lett egy szobám, amely a szomszédos templom sírkertjére nézett. Nagyon nem tetszett a dolog, így egy éjjel megszöktem.

**Hány hónap után?**

Ó, egy röpke hónap lehetett.

**A különböző iskolákban eltöltött idő egyre csökkent...**

Igen, mert már tapasztalt voltam. Egy családhoz mentem, akiket hallo másból, talán egy családi barátunk elbeszéléséből ismertem, és nekik is csak halvány fogalmuk lehetett arról, hogy én ki vagyok, talán valamelyik barátjuktól hallottak rólam. Simonnak hívták őket. Monsieur Simon szép-művészetet tanított.<sup>1</sup>

**Egyszer csak beállítottál hozzájuk?**

Igen. Előtte soha nem találkoztunk, mégis befogadtak. Nem részleteztem nekik, hogy miért szöktem el, talán annyit mondtam, hogy nem tetszik az iskola. Isten tudja, miért maradhattam náluk, de így tudtam folytatni a festést és a rajzolást. Egészen addig náluk maradtam, míg be nem mutattak az udvarnál, egyébként V. György udvarának utolsó ilyen típusú bálján. Ezzel kikerültem a húspiacra. Az egész szezont végigszenvedtem. A királyi kerti partit, ami valójában teázás egy sátorban a Buckingham Palota udvarán, ahol az ember egy csészével a kezében mászkál fel-alá. Külön ruhát kellett hozzá csináltatni. Nagyon drága volt. Aztán jött Ascot, a lóverseny, a királyi páholy. És hiszed vagy sem, akkoriban a nők nem fogadhattak, még a karámhoz sem engedtek oda, hogy megnézhessenem a lovakat. Így vittem magammal egy könyvet. Komolyan, mi mást tehettem volna? Huxley *Vak Sámsonja* volt, amit sikerült is az egyhetes derby alatt

kiolvasnom. Aztán elegendő lett az egészségből, visszaküldtek északra, én meg bejelentettem a családomnak, hogy ennyi volt, és hogy művész akarok lenni. Hogy így döntöttem, miután végigcsináltam ezt a sok marhaságot, és mostantól azt fogom tenni, amit én akarok. Erre azt válaszolták, hogy egy nagy frászt. Apám azt mondta, maradjak otthon, ott is van elég hely a festegetéshez. Végül mindenféle emberek segítségével mégis sikerült beiratkoznom a Chelsea-i Művészeti Iskolába. A gázkályhán sütöttem rántottát, azon éltem, és rengeteget festettem. Apámnak volt Londonban egy kémje, Serge Chermayeff, aki hetente meglátogatott, és azt javasolta, jól tenném, ha legalább rajzolni megtanulnék, úgyhogy menjek el Amédée Ozenfant-hoz. Így elmentem a kis iskolájába Nyugat-Kensingtonban, amit egy csűrben rendeztek be. Fantasztikus hely volt, minden fehérre meszelve! Ozenfant tíz diáknál többel sosem foglalkozott egyszerre. Elvittem magammal a dolgaimat, Ozenfant meg rájuk nézett, és azt mondta: aha! Holnap kezdünk. Mostantól dolgozni fogsz. És megdolgoztatott, de még hogy!

**Ekkor ismerte fel benned valaki először a művészt...**

Igen. Nagyon sokat kellett nála tanulni, tudni kellett minden felhasznált anyag kémiai összetételét, beleértve a ceruzáét és a papírét is. Adott mondjuk egy almát, egy darab papírt és egy 9H-s ceruzát, amivel olyan volt rajzolni, mint valami acéldarabbal. Vonalrajzot gyakoroltunk, vagyis azt, hogy egy vonallal le tudjunk rajzolni bármit. Ozenfant igazi purista volt, azt mondta, nem kíváncsi semmilyen puccos firkálmányra, itt ez az alma, ezt kell lerajzolni. Hat hónapig rajzoltam ugyanazt az almát, ami idővel teljesen mumifikálódott. Nagyon jó, rendkívül éles szemű tanár volt, de soha nem gázolt az ember lelkébe.

**Sok diákja volt?**

Mint említettem, tíznel több soha. Itt ismerkedtem meg Ursula Goldfingerrel. A férje, Goldfinger Ernő magyar forradalmár és építész volt, de Ursula eredetileg Miss Blackwell volt, tudod, a Crosse & Blackwellből.<sup>2</sup> Lekvárüzemük volt. Ursula hívott el a vacsorára, ahol megismerkedtem Max Ernsttel. Csak Max, Ernő, Ursula és én voltunk ott. Maxnak épp kiállítása volt Londonban. Ez a nagy szürrealista kiállítás után történt... Tudtam, hogy ki ő, mivel anyám – és ez egészen különös a dologban – megvette nekem Herbert Read könyvét a szürrealizmusról karácsonyra. És ebben a könyvben láttam a *Deux enfants sont menacés par un rossignol (Két gyermeket fenyeget egy fülemüle)* című képét, amely szinte sokkolt. Ezt ismerem, gondoltam, tudom, mi ez. Megértettem.

**Szóval tudad, hogy Max is ott lesz a vacsorán?**

Ó, igen, igen, és nagyon, nagyon izgatott voltam. El voltam ragadtatva. Mivel ez egy nagy nem is tudom mi volt. Ursula csinos fiatal nőnek tartott, aki biztosan tetszeni fog az életigenlő Maxnak. Ursula tudta, hogy Maxot kevésbé hozza lázba, ha egy hatvanas értelmiséggel kell beszélgetnie. Jobban élvezte a fiatal művésztanoncok társaságát, akik lehet, hogy néha blödségeket mondanak, de legalább szórakoztatók.

**Tehát megjelentél a vacsorán...**

Ugyan, a folytatást már mindenki ismeri. Elszöktem Párizsba. Nem Maxszal. Egyedül. A szökéseimet mindig egyedül csináltam.

**Már azon az estén összejöttetek...**

Azonnal, azonnal. Emlékszem, eltöltöttünk egy napot valahol vidéken, és számomra egy új világ tárult fel. Megmutatta, hogyan kell azt csinálni, amit



Leonora Carrington: *Önarckép*, 1937–38 körül, olaj, vászon, 65 × 81,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, The Pierre and Maria-Gaetana Matisse Collection, 2002 / HUNGART © 2023

ő frottázsnak hívott, ceruzával, papírral, fűszalakkal, levelekkel és a többi. Utána elhívtak bennünket Cornwallba, ahol pár csodás hetet töltöttünk. Aztán Hitler egyre komiszabbá vált, én meg elkezdtem utánajárni, hogy ki is ez az ember valójában, és hogy korántsem az az ártatlan kiscserkész, aminek az angolok gondolják. Az idő meg csak telt, közelgett a tél, és én még mindig Angliában voltam, valahol Londonban. Aztán kaptam egy igen sértő levelet Serge Chermayefftől – az én jelképes londoni őrző-védőmtől –, amelyben leribancozott. Nála töltöttem egy hétvégét a sussexi házában, akkor meg azt vágta a fejemhez, hogy semmirekellő vagyok. Megkérdeztem tőle, hogy mit vár, mit csináljak?

Tehát tizenhét-tizennyolc lehettem, amikor Párizsba költöztem. A szürrealisták egy Saint-Germain-des-Prés-i kávézóban – azt hiszem, a Flore-ban – gyülekeztek, és főként Hitlerről beszélgettek. Nekem meg volt Párizsban, a rue Jacobon egy lakásom, és ott élünk Maxszal.<sup>3</sup>

**Mi lett a feleségével, Marie-Berthe-tel?**

Hát, néha feltűnt itt-ott.

**Max találta ki, hogy szökjete el előle Párizsból?**

Többé-kevésbé igen. Vettem egy kis házat Saint-Martin-d'Ardèche-ben. Azt már elfelejtettem, honnan volt rá pénzem. Legvalószínűbb, hogy átvertem valamivel anyámat.

**A műbírálók előszeretettel sorolnak Max Ernst tanítványai közé, de hánnének az abban az időszakban készült munkáitokra, elámulok, hogy mekkora hatással voltál inkább te Maxra. Szerinted is kölcsönös volt ez a kapcsolat?**

Szerintem minden nagy változás nagy hatással bír, legyen az testi, lelki, pozitív vagy negatív... De akkoriban én nem ezekben a sémákban gondolkodtam. Soha addig nem éltem annyira intenzív életet, mint akkor, hiszen

bejártuk Provence-t, Avignont – csodás helyek, borok, ételek... Egyfajta paradicsomi időszak volt ez az életnek, természetesen rémisztő politikai mellékzöngékkal... Max szinte kizárólagosan azzal foglalkozott, hogy kiderítse, mi folyik Németországban. Az első felesége, Lou még mindig ott élt a fiával, Jimmyvel. Lou ott is ragadt, Jimmy elmenekült.

**Max fogolytáborba került, amikor kitört a háború Németország és Franciaország között. Mint német állampolgárt internálták.**

Aztán elengedték. Később a franciák megint begyűjtöttek minden német állampolgárt Marseille környékén, ott még egyszer, nagyon rövid időre találkozhattam vele. Aztán azt hittük, jönnek a németek, ezért én, Catherine Yarrow barátnóm és a partnere, Michel Lukács<sup>4</sup>, úgy döntöttünk, elmene-külünk. Az egyetlen út dél felé vezetett. Elmentünk Perpignanba, onnan Andorrába, ekkor apám küldött egy titokzatos jezsuitát, aki átvitt minket Spanyolországba. Ezen a ponton a szüleim azt szerették volna, ha minél hamarább eltűnök. Azt hitték,

visszatérek Angliába, de nem ezt tettem, mert ki akartam szabadítani Maxot. Abban a hitben éltem, hogy még mindig francia internálótáborban sínylődik, és rettegetem a németek közelségétől, mert mindenki tudta, hogy ha bejönnek az országba, az a véget jelenti.

**Max számára.**

És talán az én számomra is. Catherine-nel csatlakoztunk a jezsuitához, aki át-csempészett bennünket Katalóniába, egy Seo de Urgel nevű helyre, onnan pedig elautóztunk Barcelonába. Portugáliába szeretnénk volna eljutni. De fölösleges ismételnem önmagam, a *Down Below* című memoáromban mindezt már elmeséltem. Aztán Madridban találkoztam Renato Leduckal, akít Párizsból ismertem. Picasso egyik barátja volt.

**Ez már azután volt, hogy Santanderben bezártak pár hónapra, mert idegösszeroppanást kaptál...**

Így igaz. Ez már azután volt, hogy kiengedtek az örültek házából, de az ápolóm még velem volt. Egy kávéházban szöktem meg tőle. Azt mondtam neki, hogy kimegyek vécére, és ki-lisszantam a hátsó ajtón. Fogtam egy taxit, és egyenesen a Mexikói Nagykövetségre hajtottam. A Brit Nagykövetségen mentem hozzá Renatóhoz, mielőtt hajóra szálltunk volna Amerika felé.

**Szeretted Renatót, de nem voltál belé szerelmes.**

Többé-kevésbé így volt.

**Még mindig Max foglalkoztatott?**

Ó, ekkor már nem aggódtam miatta. Addigra már találkoztunk Portugáliában. Ő Peggy Guggenheimmel volt, szóval nem sok értelme lett volna aggódnia.



Emigrált művészek 1942-es csoportképe Peggy Guggenheim New York-i otthonában, a hátsó sorban Jimmy Ernst, Peggy Guggenheim, John Ferren, Marcel Duchamp, Piet Mondrian, Középen Max Ernst, Amédée Ozenfant, André Breton, Fernand Léger, Berenice Abbott, elől Stanley William Hayter, Leonora Carrington, Frederick Kiesler és Kurt Seligmann, fotó: © Hermann Landshoff, © Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie, Archiv Landshoff

**Elég zűrzavaros dolgok történtek veled akkoriban.**

Igen. Sok ambivalens dolog történt Portugáliában, ilyen képregényes, dilis szappanopera stílusban.

**Végül tehát hozzámentél Renatóhoz.**

Csak így tudtam kijutni Európából.

**Max pedig Peggy által tudott kijutni, aki amerikai volt.**

Nos, igen. Ezért nem is érdemel szemrehányást.

**Tehát áthajóztál New Yorkba, és ott éltetek nagyjából egy évig?**

Igen, Renato a Mexikói Nagykövetségen dolgozott, én pedig a szürrealistákkal találkoztam. Leginkább Bretonnal, de Buñuel is ott volt, és Masson... Mindenki ott volt. Chagall is. Ozenfant. Duchamp akkoriban Maxnál és Peggynél lakott. Volt egy óriási lakásuk a folyóparton a diplomatanegyedben, a Sutton Place-en. Mindenki ott gyűlt össze; Peggy nagylelkű és nagyon kedves nő volt, állandóan bulikat rendezett az otthonában. Aztán Renatónak elege lett New Yorkból. Eredetileg költő volt, de leginkább a mexikói politika érdekelt. Végül is Renato gyerekként Pancho Villa<sup>5</sup> *telegrafistája* volt. Így végül 1943-ban pár mexikói diplomátával elautóztunk Mexikóba. Sosem felejttem el, amikor útközben bementünk egy bárba – talán Virginiában vagy Texasban –, és nem engedtek leülni. Sötétbőrű mexikóiakkal utaztunk, őket nem voltak hajlandók kiszolgálni, a nők pedig akkoriban be sem mehettek a bárba. Mexikóból elsőként a határmenti Nuevo Laredót láttam meg. Csak egy napot töltöttünk ott, de emlékszem, már akkor egy teljesen más világ tárult fel előttem. Volt valami keleties hangulata. Ez a negyvenes években

történt. Az emberek még mindig lovon közlekedtek, nagy sombrero-kban. Aztán továbbmentünk Mexikóvárosba. Nagyon izgalmas volt, és végtelenül idegen. A fák is idegenek voltak. Minden idegen volt. Voltak azok a nagy piacok, ezekkel a teljesen kifürkészhetetlen mexikóiakkal, a hatalmas, egzotikus dolgokkal, totál ismeretlen gyümölcsökkel, csirimojój, meg isten tudja még, mikkel.

**Ekkor inkább festettél vagy írtál?**

Egyszerre mindkettőt, mint mindig is. Egy volt orosz nagykövetségi lakásban éltünk, ott festettem, a lakás pedig tele volt *chinch*-szel, ágyi poloskával. Éjszakánként, mint egy hadsereg, fel-alá masíroztak, mi meg gyertyával égettük őket.

**Meddig éltetek Renatóval abban a lakásban?**

Úgy három évig, aztán megismerkedtem Chikivel. És leléptem vele... Renato nagyon kedves férfi volt, de nagyon más dolgok érdekelték minket, másképp éltünk, másképp láttuk a világot. Chiki Weisz egyébként Remedios Varo és Benjamin Péret barátja volt. André Bretonnal együtt jöttek Franciaországból. Remedios Mexikó előtt Párizsban és Marseille-ben élt. Félig andalúz volt, félig katalán. Náluk éltünk Chikivel, miután elhagytam Renatót, aki jól fogadta a válást, azt hiszem, megkönnyebbült tőle.

**Ki volt még akkoriban Mexikóban a szürrealisták közül?**

Hát, ott volt Pierre Mabile, aki rábeszélte, hogy írjam meg a *Down Below*-t, és Remedios, aztán Péret meg Octavio Paz, Renato barátja. Ott volt még Diego Rivera, és párszor Frida Kahlóval is összefutottam, de nem túl gyakran. Néhanapján Diegóval Orozcóhoz is elmentünk. Diego és Frida újra össze-

házasodtak Coyoacánban, én is ott voltam azon az esküvőn. Elég nagy buli volt. Hosszan beszélgettem Diegóval, megosztott velem egy csomó pletykát. Csodás ember volt, odavoltam érte, mivel nagyon vicces volt, tele étellel, majd kicsattant. De Frida számára nagyon nehéz volt mindez. Épp akkor kezdett igazán beteg lenni, és nem sokkal később ágyhoz kötött lett. Utána már alig láttam őt.

**Épp akkor érkezettél Mexikóba, amikor a nagy régészeti felfedezések történtek.**

Igen, azt hiszem, Bernal kezdte az ásásokat – Ignacio Bernal, aki akkortájt az Antropológiai Intézetet vezette. Ráadásul volt tőlem egy képe. Nagyon kedves ember volt, a családjával is összebarátkoztam. Rengeteg piramist meglátogattunk. Számomra a mexikói kultúra hatása váratlan volt, és kissé félelmetes is... Ott van például Coatlicue, aki az aztékoknál az istennő anyja, a termékenység és a halál istennője, vagy Huitzilopochtli, az aztékok főistene. Quetzalcoatl mítosza is nagyon összetett. Számomra olyan démoni lények ezek, mint amilyeneket manapság a gyerekek néznek a tévében. Spirituális szempontból az észak-amerikai író, H. P. Lovecraft<sup>6</sup> világa jut róluk eszembe. Tudod, a töméntelen emberáldozat. Az egészben van valami vérszomjas, súlyos és fenyegető. Mindig úgy éreztem, hogy ez a világ súlyként nehezedik rám. Bár, ha ezeket a mi háborúinkkal hasonlítjuk össze, akkor messze nem olyan vészes, mint például a második világháború. Mindenesetre annak idején eléggé félelmetesnek találtam. Péret-t viszont nagyon érdekelték ezek a történetek. Talán még üzletelt is mindenféle Kolumbusz előtti műtárggyal, amelyeket azokban az időkben elég könnyű volt beszerezni. Én nem akartam a házamban ilyeneket tartani, úgy éreztem, rossz a kisugárzásuk.





Remedios Varo Leonora Carrington maszkjában, 1962, ezüstszelatin nagyítás, fotó: © Kati Horna, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence / HUNGART © 2023

**Vannak, akik azt állítják, hogy bár az első alkotói korszakodat a szürrealizmus dominálta, de miután letelepedtél Mexikóban, egészen sajátos, személyes stílust alakítottál ki.**

Hát talán azért is váltak egyedibbé a dolgaim, mivel Remediosot kivéve nem voltam napi kapcsolatban az úgymond „kóser” szürrealistákkal.

**Remedios Varo és a te munkáid között sok hasonlóságot lehet fel-fedezni... Együtt alakítottátok ki a stílusotokat?**

Nem, semmi esetre sem. Amikor először találkoztam Remediosszal, inkább kubista, absztrakt dolgokat festett.

**Tehát valamilyen módon te gyakoroltál hatást őrá.**

Többé-kevésbé igen. De én is tapogatóztam, és rengeteg minden volt rám is hatással.

**Mikor kezdték vásárolni a festményeidet?**

Nos, Remediosnak és Péret-nek volt egy spanyol barátja, Esteban Francés.

Egy alkalommal Esteban elhozta hozzám az angol gyűjtőt, Edward Jamest, így Edward az elsők között volt, aki képet vett tőlem. Ekkorra már begyűjtött egy rakás Dalít és Picassót. De ez még jóval azelőtt volt, hogy bármelyik mexikói galéria befogadott volna. Az első mexikói kiállításom egy bútorboltban nyílt.

**Emlékszel, mikor?**

Valamikor 1947 előtt lehetett, mivel Edward szervezett nekem egy kiállítást Pierre Matisse galériájában New Yorkban, és amikor az a megnyitó volt, én épp kórházban voltam Pablóval, Pablo pedig 1947-ben született. Ekkoriban keményen dolgoztam, terhes voltam, és majd éhen haltunk. Aztán a Gallery Matisse-beli kiállítás után írtak rólam a mexikói kritikusok... Inés Amor, a Galéria de Arte [Mexicano] tulajdonosa elkezdett érdeklődni irántam az újságcikkeknek hála, és elég nagy felhajtást csinált körülöttem.

**Az anyai lét mennyire befolyásolta a művészetedet?**

Fogalmam sincs, azt viszont tudom, hogy előtte lövésem sem volt róla, mi az az anyai ösztön. Meg hogy az majd miként és mennyire fog engem befolyásolni. Semmiféle jelét nem tapasztaltam, míg meg nem születtek a fiam, akkor viszont feltört a mélyből.

**Miért kezdted bele *A hallókürtbe*? Tulajdonképpen ez az egyetlen hosszabb terjedelmű regényed.**

Merő szórakozásból. Remedios és én rengeteg dolgot írogattunk közösen. De azok már valószínűleg évekkal ezelőtt egy szemeteskukában végezték. Én írtam egy fejezetet, anélkül, hogy megmondtam volna neki, miről szól, mire ő írt egy másikat, aztán írtunk vagy ötöt, és összeraktuk. Nagyon vicces volt. De *A hallókürtöt* egyedül írtam. Egyszerűen leültem és megírtam.

**Már akkor az öregeedésen töprengtél?**

Meglehet. Az ötvenes években írtam, úgy negyvenéves koromban. Saját magam gépeltem be egy akkora Remingtonon, mint egy hűtőszekrény. Borzalmasan hangos volt, és lehetetlen volt megemelni. A könyvet Albert Lewin barátom, aki filmrendező volt, ki akarta adni New Yorkban, de ott hallani sem akartak róla. Végül Henri Parisot érdeklődött Párizsból, hogy készül-e éppen valami munkám.

**Sokszor vesznek egy kalap alá a bugygyant szürrealistákkal, az ezoterikusokkal, az okkultistákkal. Érdekelne, hogy milyen hatások formálták a gondolkodásmódodat.**

Kisgyerekkorom óta, és ez szerintem sokkal, de sokkal több mindenkivel megtörténik, mint ahogy azt gondolnánk, voltak különös élményeim mindenféle szellemekkel és víziókkal, és csupa olyan dologgal, amit az ortodox kereszténység elítél.

**Mielőtt még bármiféle hitrendszerrel kapcsolatba kerültél volna?**

Igen, az első nem evilági, megmagyarázhatatlan élményeim még pici gyerekkoromban értek, és azóta is tartanak. Nem tudom, hogy mindennek az oka vajon a katolikus neveltetésem, a szellemtörténetek, vagy mert kiskoromtól kezdve a kelta mitológia légkörében nevelkedtem. A kelták és az írek erősen hisznek az olyan mitológiai lényekben, mint a tündérek, óriások, szellemek, törpék vagy manók. Nem tudom megmondani pontosan, honnan ered ez a fajta szemléletem, számomra ez a természetes.

**Ezoterikus szektákkal is kapcsolatba szottak hozni, vagy épp a szekták tagjaival. Miközben te...**

Soha nem tartoztam egyetlen szektához és vallási felekezethez sem. Talán



Leonora Carrington: *Chiki, ton pays (Chiki, a te országod)*, 1944, olaj, tempera, tus, vászon, 89,5 × 90,2 cm, © 2023 Estate of Leonora Carrington / HUNGART © 2023

ahhoz álltam eddig a legközelebb, hogy tibeti buddhista legyen belőlem. Az ő gyakorlataik intellektuális értelemben is elfogadhatók, miközben egészen elképesztő a hitrendszerük. De én mindig, mindennek a határát feszegetem, és mindig azt keresem, ami az én saját, személyes tapasztalatommal

is összepasszol. Valójában így működtem egész életemben: valami olyasmit akartam adni, amiről tudtam, hogy leképezi a belső világomat, ami hasonlít rá. Junggal is sokat foglalkoztam. Már a háború előtt hallottam róla, mivel felkeltette a szürrealisták érdeklődését is.

**Erős szolidaritást vállalsz a nőekkel és a nőjogi mozgalmakkal.**

Csupán azért, mert úgy gondolom, hogy a nőket elnyomják, és rengeteg nő, minthogy alsóbbrendűnek tartják, nem képes az adottságainak megfelelően kiteljesedni. De ebből nem

következik, hogy azt gondolnám, a nők jobbak, mint a férfiak. És a férfiak sem jobbak, mint a nők. Az viszont nyilvánvaló, hogy aki elnyomott, az először is megpróbál kitörni az elnyomás alól.

**A „nagy szürrealistaként” számon tartott művészek mind férfiak voltak. A női szürrealistákról pedig tudomást sem vettek.**

A férfi szürrealisták maszkot húztak velük, a múzsák maszkját, így a nőknek úgy kellett viselkedniük, mint kissé őrült múzsának. És sokáig úgy tűnhetett, hogy ezzel a nők meg is elégszenek. És hát, tudod, hogy van ez, azt hitték, a nők ennyivel be is érik. De az igazat megvallva, sem a férfiak, sem a nők között nem volt túl sok kiemelkedő művész.

**Bizonyos szempontból úgy tűnik, hogy Frida Kahlo, Remedios Varo vagy a te munkáid valahogy kívül keletkeztek...**

...a szürrealizmuson. Szerintem ez igaz például Fridára, mivel nagyon kevés kapcsolata volt a szürrealistákkal, legfeljebb akkor, amikor Párizsban járt. Mexikóban egyedül, nagyon elszigetelten alkotott. Ahogy Remedios is, és én magam is. Én ugyan sokat találkoztam Remediossal, de nagyjából csak vele. Én is eléggé elszigetelt voltam. Időbe telik, míg az ember kialakítja a saját stílusát. A mozgalom első hevében minden mindennel összekeveredett. De a férfiak voltak többségben.



Leonora Carrington: *Dagobert örömei*, 1945, tempera, farostlemez, 74,9 × 86,7 cm, magányűjtemény / HUNGART © 2023

**Egy utolsó kérdés: kiknek a munkáit csodálsz igazán, ha van ilyen?**

Ó, rengeteg mindenkiét. Természetesen például Maxéit, de sokakat csodálok festőként vagy művészként. Frida művei is nagyon tetszenek, nagy művész volt. Művészekre gondolsz?

**Nem feltétlenül csak művészekre. Emberekre, úgy általánosságban...**

Hát, nem hinném, hogy olyan jó dolog valakit feltétel nélkül imádni – és ebbe beleérttem istent is –, mivel így kizárjuk a sötét oldalt, amelynek szintén

meg kell jelennie. Ha létezik az, akit istennek hívunk – nekem fogalmam sincs, de tegyük fel –, akkor ez az isten a fényesség mellett biztosan rendelkezik egy sötét oldallal is, pont, ahogy az emberek. Az emberek részben sötétségből, részben fényből állnak, szóval hogyan lehetne bárkit is teljes odaadással csodálni? Mindig kell, hogy legyen tartalékunk, és mindig kell, hogy csináljunk magunknak helyet. Nem egészséges, ha az ember teljesen átadja magát, az egész valóját valaki másnak. Saját magunknak is meg kell őriznünk magunkból valamit, és ez a darabka aztán mindig ott lesz velünk.

Az interjút Paul de Angelis, *A hallókürt* angol kiadásának szerkesztője, Leonora Carrington irodalmi ügynöke és régi jó barátja készítette 1990-ben. Rövidített verziója eredetileg a spanyol művészeti magazin, az *El Paseante* 17. számában jelent meg 1990-ben, majd angolul, másképp lerövidítve, a San Franciscó-i Mexikói Múzeum katalógusában. Az interjú most olvasható először teljes terjedelmében. Fekete Rozina és Greillinger Szonja fordítása

| 1 Esetleg Lucien Simon lehetett, de erre egyelőre nem találunk bizonyítékot – a szerk. Lásd: Drienyovszki Zsófia: Egymást festő nők Párizsban. Járitz Józsa, Basch Edit és Amrita Sher-Gil barátsága. In: *Artmagazin*, 2020/1., 62–68. o. | 2 Lásd: Simon Bettina: Égbe emelt utcák, avagy a jóléti álom vége. Balfon Tower – Ernő Goldfinger brutalista utópiája. In: *Artmagazin*, 2015/10., 48–52. o. | 3 Lásd még: Keryó Zsófia: Kémiai nász a szürrealista festészetben. In: *Artmagazin*, 2022/5., 20–27. o. | 4 Michel Lukács magyarországi kötődéséről jelenleg nincsenek ismereteink – a szerk. | 5 A mexikói forradalom egyik vezére – a szerk. | 6 Amerikai író. Horrorisztikus novelláiban teljesen új mitológiát teremt, például Cthulhu istenség rémséges alakját.

ROBERT

CAPA

A TUDÓSÍTÓ

THE PHOTOJOURNALIST

ÁLLANDÓ  
ÉLETMŰ-KIÁLLÍTÁS

+ 500 m<sup>2</sup>  
ÚJ KIÁLLÍTÓTÉR



PERMANENT  
RETROSPECTIVE EXHIBITION

+ 500 m<sup>2</sup>  
NEW EXHIBITION SPACE



Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ

1065 Budapest, Nagymező utca 8.

www.capacenter.hu

Ismeretlen fotográfus: Robert Capa fotós egy rombolón a francia tengerpartra érkező hajók partraszállása és Franciaország felszabadítása során. 1944. június 6. | [Unidentified photographer: Robert Capa photographer on a destroyer during the ship arrivals in French beach for landings and liberation of France. June 6, 1944] © International Center of Photography/Magnum Photos Capa Központ/Capa Center

# REIGL JUDIT HALÁLTÁNC

2023.05.26. ————— 09.03.



Reigl Judit: Haláltánc (Az osztrák száz litérű XXV. Hommage a Holbein I., 2018)

**SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM** [szepmuveszeti.hu](http://szepmuveszeti.hu)

FONDS DE DOTATION  
JUDIT REIGL  
Együttműködő partner: *J. Reigl*



FERENCZY MÚZEUMI  
CENTRUM

## ISMERD MEG SZENTENDRE MŰVÉSZETÉT!

1 jeggyel 8 kiállítás  
a Ferenczy Múzeumi Centrumban

**BARCSAY  
JENŐ**

**A FORMÁK RITMUSA**

FŐ TÉR | KMETTY MÚZEUM  
NYITVA 2024.05.26-IG | CS-V, 10:00-18:00



**CZÓBEL  
BÉLA**

**PALETTÁK | CZÓBEL BÉLA PÁRIZSI  
ÉS MAGYARORSZÁGI KAPCSOLATAI**

TEPLOMDOMB | CZÓBEL MÚZEUM  
NYITVA 2024.04.30-IG | CS-V, 10:00-18:00



**VAJDA  
LAJOS**

**VAJDA, A PRÓFÉTA**

HUNYADI UTCA | VAJDA MÚZEUM  
NYITVA 2023.10.01-IG | CS-V, 10:00-18:00



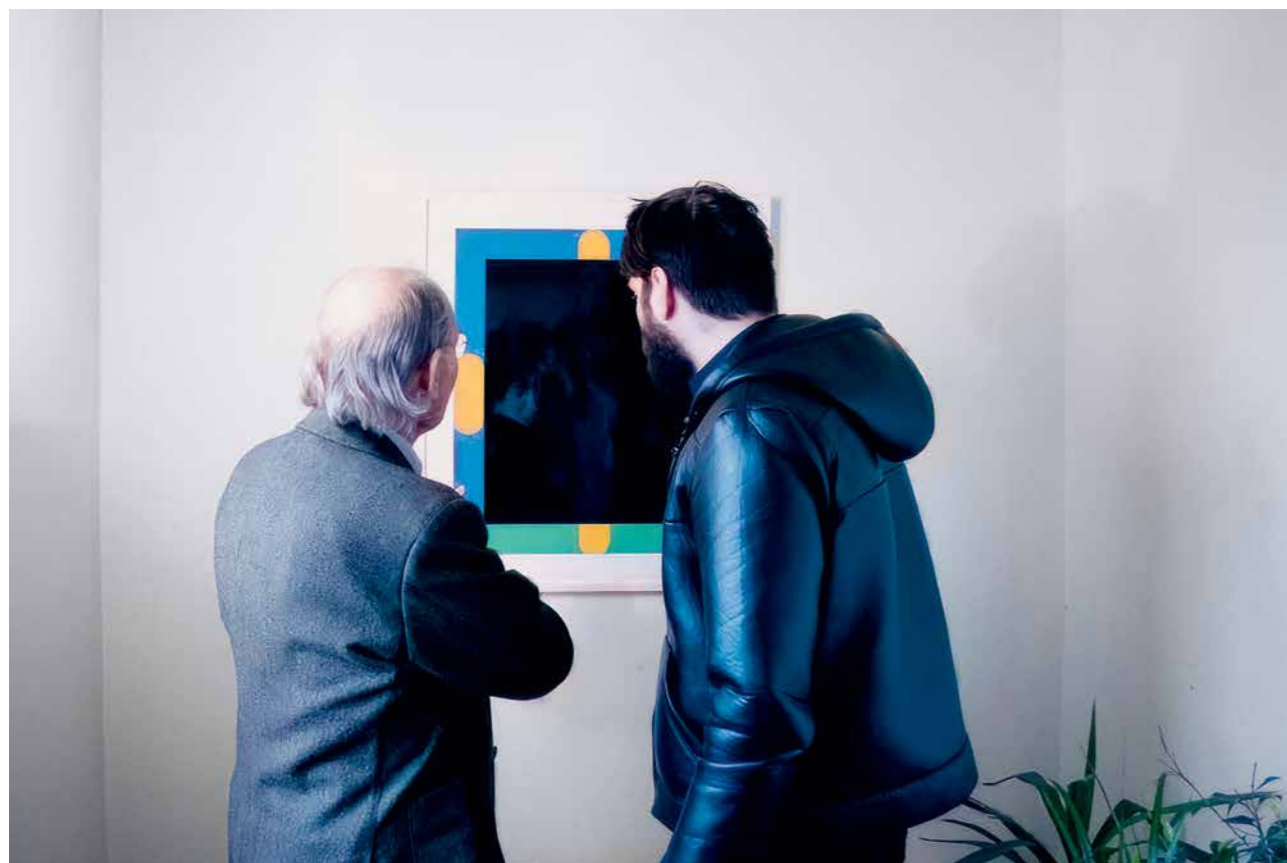
#A\_MUZEUMOK\_VAROSA  
#MUZEUMICENTRUM

[muzeumicentrum.hu](http://muzeumicentrum.hu)

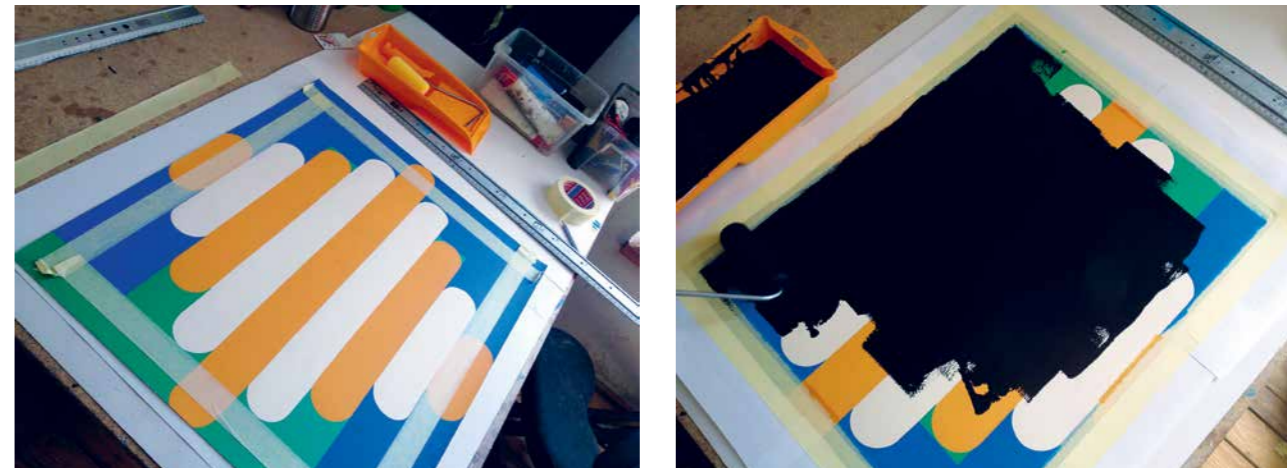
„Az én szememben minden művészeti tevékenység kicsit oktatás is, valamilyen módon mindig próbálja az ember befolyásolni a nézőt, megváltoztatni a szemléletét.” – Bak Imre

## Az idő adománya. Bak Imre nyitottságáról és pedagógiai szemléletéről

Mucsi Emese



Bak Imre és Borsos János a *Cenzúrázott Bak Imre* című kép előtt



„A Benczúr utcában a szitaműhelyünk, amit Fajó Jánossal, Henczével, Nádlerrel, Mengyánnal és az elején Keserü Ilonkával csináltunk páran. Akkor kitaláltunk szitanyomott albumokat, először egy 20. századit: Cézanne-től Maleviczig. Könyvekből reprodukáltunk megfelelően másolható és nyomható darabokat. Tehát egy kis 20. századi művészettörténeti áttekintést csináltunk húsz lapból álló mappa formájában, amiből meg lehetett csinálni egy kis kamarakiállítás. Nyomtunk belőlük száz példányt, szétküldtük azokba a művházakba, ahol már léteztek kisgalériák. Készült egy mappa az orosz avantgárdról is. Ami pedig a legizgalmasabb volt, hogy tíz élő magyar mestertől csináltunk két-két lapot a mappába. Ezek szignált lapok voltak, amik ma aukciókon magas áron forognak. Barcsay Jenőtől Bálint Endréig, Losonczy Tamás, Gyarmathy Tihamér, Martyn Ferenc, Illés Árpád, Bortnyik – aki a száz lapját a kútvölgyi kórház osztályán rövidesen bekövetkező halála előtt még alá tudta írni.” Beszélgetés Bak Imrével 2012. december 13-án.

Balra: Bak Imre: *Szitanyomat II.*, 1969, szitafesték, papír, jobbra: Borsos Lőrinc: *Cenzúrázott Bak Imre*, 2015, zománcfesték / HUNGART © 2023

Tavaly októberben egy szakmai boldogulásról, networkölésről szóló nyilvános beszélgetésen bemelegítésképp azt kérték tőlünk, meghívottaktól, hogy válasszuk ki azt az egy nevet és telefonszámot a telefonkönyvünkben, amit szakmailag a legfontosabb és legértékesebb kapcsolatunknak tekintünk. Sokat nem gondolkodtam, Bak Imrét mondtam. Egyrészt azért, mert amikor elsős egyetemistaként megkaptam a számát – személyesen tőle –, akkor is úgy éreztem, hogy ez mérföldkő, ez valami. És azért is, mert nem csak úgy megvolt a száma, őt tényleg fel is lehetett hívni, lehetett vele fél órát beszélgetni szakmai dolgokról, a régi és a készülő műveiről, meg hogy kívül mi van, ők hogy vannak épp. Nem mintha online nem lehetett volna elérni, sok időt töltött az interneten is, de az volt a benyomásom, hogy kifejezetten szeret telefonálni. Több beszélgetésünk alatt jegyzeteltem is, kiegészítésképp használtam aztán a hivatalos interjúink mellé, amiket 2012-től

kezdve vettünk fel vele a Népművelési Intézetben végzett munkájával és a hetvenes évekbeli oktatási tevékenységével kapcsolatban. Mindig megkérdezte, hogy mit csinálok, min dolgozom, és kommentálta is. Sokat mesélt és hosszán, de a figyelmessége miatt a telefonálásaink mégis mindig dialógusok maradtak. Egy egész generáció tapasztalatából mondhatom, hogy a figyelmességen Bak Imre esetében nem az udvariasságot kell érteni, hanem a figyelemmel kísérést. A fiatalabb korosztályhoz való odafordulásának egyik emblematikus példája közreműködése a Borsos Lőrinc művészpáros *Cenzúrázott Bak Imre* (2015) című konceptuális alkotásában. Lőrincz Lilla és Borsos János *Paradise Lost (Elveszett paradicsom)* című sorozatában többek között id. Lucas Cranach, Hieronymus Bosch, William Blake és Henri Rousseau a Paradicsom témájához kötődő alkotásait reprodukálták és „fertőzték meg sötét anyaggal”.<sup>1</sup> A sorozat egyik

állomásaként a fekete zománcfesték-felülettel egy eredeti Bak Imre-szitanyomatot (*Szitanyomat II.*, 1969) fedhettek le, utalva ezzel egyszersmind a Fiatal Művészek Stúdiójának<sup>2</sup> 1967-es éves kiállítására, ahonnan cenzúrázták Bak Imre egyik művét.<sup>3</sup> A kisajátított alkotást nem a művészeti piacon szerezték be, hanem személyesen Bak Imre adta nekik, aki történetesen az egész projekt egyik ötletadója is volt. Egy Ludwig múzeumbeli nyilvános előadása végén ugyanis elmesélte a jelenlévőknek – köztük Borsoséknak – Robert Rauschenberg *Kirádírozott de Kooning-rajz* című 1953-as művének történetét, és amolyan felhívásszerűen saját vágyát is kifejezte egy ilyen típusú, generációk közötti alkotói párbeszédre.<sup>4</sup> Röviden: Rauschenberg, az amerikai pop-art egyik kulcsfigurája megkérdezte Willem de Kooningtól, az amerikai absztrakt expresszionista festészet mesterétől, hogy saját alkotói praxisa részeként eltüntetheti-e a papírról valamelyik művét.

De Kooning igent mondott, és egy üveg whiskeyért cserébe odaadta a rajzát, amelyet Rauschenberg kiradírozott.<sup>5</sup> Rauschenberg ezzel a provokatív gesztussal az új nemzedék eljövételét hirdette, ugyanakkor elismerte a kontinuitás jelentőségét is. A Borsos Lőrinc páros *Cenzúrázott Bak Imre* című munkájával tulajdonképpen ennek nyomdokain pörgette fel a Bak Imre által indított, generációk közötti párbeszédet „a történeti jelentőségű munkákban foglalt tapasztalatokról és problémákról.”<sup>6</sup>

És ez csak egy példa a sok rövidebb-hosszabb párbeszéd közül. Amikor Bak Imre meghalt, a Facebookon lehetett igazán látni, hogy milyen sokan tekintettek rá igazodási pontként, és mennyi emberrel – köztük rengeteg fiatal alkotóval, művészeti szakemberrel – állt aktív szakmai kapcsolatban. Többen írták, hogy már az is ünnep volt, amikor csak lájkolta egy

posztjukat, mert a pozitív visszaigazolás mellett a figyelme jele is volt. A Facebook mára tipikusan az a felület, amelyen nap mint nap megtapasztaljuk, hogyan gazdálkodnak a beeszólásunk nélkül az egyik legfontosabb értékkel, a figyelmünkkel. Kivételes, hogy Bak Imre még ebben a közegben is ennyi ember között meg tudta osztani a sajátját, és mivel a mi beszélgetéseink nagy része a pedagógiai tevékenységéről szólt, az elmúlt tíz év alatt az is világossá vált számomra, hogy a kollegialitás mellett milyen tudásmegosztási szándékon alapult nála ez a nyitott hozzáállás.

A tudásmegosztás és a „látásra nevelés” Bak Imre művészeti programjának, oeuvre-jének része volt. Életművét Hamvas Béla nyomán konzekvensen végigvitt életprojektként, életmódként fogta fel, gyakorolta, építette, élte. 1974 és 1979 között, amikor a Népművelési Intézet Vizuális Művészeti

Osztályán dolgozott, ez az ismeretátadási szándék hivatalos formát öltött: munkája a rábízott napi teendők és hivatalnoki feladatok elvégzése mellett a képzőművészeti program keretében megvalósuló reformpedagógiai tevékenységekből állt. Ez az osztály<sup>7</sup> a Népművelési Intézet feladatai közül az ötvenes évek óta működő képzőművészeti körök és táborkok reformjának szakmai felügyeletét látta el, és a terület módszertani tanácsadójaként működött. A megújulás jegyében Bak Imre főnökével, Bánszky Pállal közösen dolgozta ki a művelődési házak tereit új tartalommal feltöltő és új funkcióval felruházó kiskaléria-hálózat koncepcióját, „know-how”-ját és kiépítésének terveit is.<sup>8</sup> Vizuális művészeti oktatással kapcsolatos módszertani kísérleteinek kiindulópontját tehát egyfelől ez a Népművelési Intézet munkatársaként rá háruló feladat adta, másfelől motivációt



Bak Imre a szakkörökön és művésztelepeken bevezetett kísérleti művészetoktatási munkatervét a Bauhaus programjának ismeretében alakította ki. Pedagógiai nézeteit a munkájához segédanyagként írt *Vizuális alkotás és alakítás* című brosrúrában fejtette ki. A több kiadást megélt könyvecskébe igyekezett beépíteni a századforduló utáni időszak művészettörténeti folyamatait. Bak Imre fő forrásként Kepes György *A látás nyelve* című könyvét, Király Sándor főiskolai jegyzetét (*Általános szintan és látáselmélet*), illetve Lantos Ferenc *Természet – látás – alkotás* című kéziratát, Mezei Ottó Bauhaus-antológiáját és Moholy-Nagy *Az anyagtól az építészetig* című művét, Klee pedagógiai vázlatkönyvét, valamint Kandinszkij *Pont és vonal a síkhoz: adalékok a festői elemek analiziséhez* című írását említette.

Balra: Bak Imre: *Vizuális alkotás és alakítás*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1977. Jobbra: Bak Imre a Paksi Képtár múzeumpedagógiai foglalkozásán



jelentett számára a Képzőművészeti Főiskolán szerzett negatív élmény is, ahol önszorgalomból kellett pótolni a mesterek tanításából hiányzó kortárs szemléletet és ismeretanyagot: „Azt hiszem, hogy bennünk volt ez a rossz tapasztalat, hogy úgy végeztünk el egy akadémiát, hogy semmit sem tanultunk a mesterektől. Önképzőköri technikákkal kellett egymás segítségét igénybe véve megszerezni a hiányzó információkat. Ennek nyomán létrejött az emberben egy olyan ambíció, hogy ezeket az akkori körülmények közt nagyon nehezen megszerzett infókat kötelességünk továbbadni. Ez azért nem volt így kimondva. Ezt az egész sivatagot, ami itt van, ezt valahogy be kell ültetni, létre kell hozni oázisokat, hogy akiket a dolog érdekel, az hozzájusson, nekünk kötelességünk továbbadni neki. És mint mondtam, ezekből mi is nagyon sokat tanultunk. Visszatérült a befektetés.”<sup>9</sup> Mindebből az is kikövetkeztethető, hogy a fiatalok, pályájuk elején járó művészeti szakemberek és alkotók iránti nyitottságát a népművelési intézetbeli időszaknál korábbi pozitív önképzőköri élményei is meghatározták. Az európai avantgárd hagyomány és az absztrakció különböző útjainak megismerésére törekvő Zuglói Kör<sup>10</sup> tagjaként a közös olvasmányok, fordítások és festészeti stílusgyakorlatok végzése mellett rendszeresen járt műteremlátogatásokra az idősebb generációhoz tartozó hazai absztraktokhoz. Együtt „[keresték fel] az *Európai Iskola* és a *Kállai Ernő* vezette *Galéria a Négy Világtájhoz*-csoport egykori tagjait, valamint néhány, e mozgalmakhoz nem tartozó festőt. Legtöbbjük teljes elszigeteltségben, régi sérelmek és fájó személyes ellentétek közé zártan élt és dolgozott ekkoriban. Járta *Lossonczy Tamás*, *Gyarmathy Tihamér*, *Kassák Lajos*, *Veszelszky Béla*, *Korniss Dezső*, *Bolmányi Ferenc*, *Magyarász Imre*, *Klie Zoltán* és *Monostori-Moller Pál* műtermében, fogadta őket *Gadányi Jenő* özvegye is, és kapcsolatban álltak *Mezei Árpáddal* és *Szegedy-Maszák*

„...úgy végeztünk el egy akadémiát, hogy semmit sem tanultunk a mesterektől. Önképzőköri technikákkal kellett egymás segítségét igénybe véve megszerezni a hiányzó információkat. Ennek nyomán létrejött az emberben egy olyan ambíció, hogy ezeket az akkori körülmények közt nagyon nehezen megszerzett infókat kötelességünk továbbadni.”

*Györggyel.*<sup>11</sup> A huszadik századi művészetről tehát azoktól a mesterektől tanultak, akik még a háború előtről rendelkeztek nemzetközi kapcsolatokkal, információval. Bak Imrere Korniss Dezső volt a legnagyobb hatással, a művészeti programja és – bár nem volt olyan könnyű bejutni hozzá – a fiatalok iránti nyitása tekintetében is: „*Fajó János* kollégám például *Kassák-tanítványnak* tekintette magát. [...] *Én Korniss Dezsőtől* tanultam sokat, segítséget jelentett a vele való barátság. *Korniss Vajda Lajossal* dolgozott egy *Bartók Béla* zenei munkásságához hasonló képzőművészet megteremtésén. *Bartók* népzenét gyűjtött és kortárs zenét hozott létre ennek alapján. *Korniss* úgy gondolta, hogy ez a képzőművészetben is működhet. Jó és érzékletes példa volt számomra, hogy a lokális és a globális egysége hogyan valósítható meg a képzőművészetben. Ezt az üzenetet persze aztán le kellett fordítanom a magam számára. Sose festettem olyan képeket, amik, mondjuk *Korniss Dezső*éhoz hasonlítanak, csak a szisztéma vagy a gondolkodásmód volt fontos számomra.”<sup>12</sup>

A Zuglói Kör tagjai számára Hamvas Béla is intellektuális ikon volt. Molnár Sándor kijárta az utat hozzá, „1961-ben, a kecskeméti művésztelepen szerezte meg előbb *Weöres Sándor*, majd a költő útján *Hamvas* címét. *Levelezni* kezdtek, később személyes találkozásokra és kölcsönös látogatásokra is sor került.”<sup>13</sup>

A fiatal művészek előbb ismerték meg Hamvas írásait és az őt övező legendát, mint hogy találkoztak volna vele. Aztán megdöbbenő és emlékezetes volt számukra, hogy az az ember, akit szinte istenként tiszteltek, szemtől szemben milyen hétköznapi, megközelíthető figura.

„*Nagyon gyakran szoktam idézni Hamvas egy mondását, ahol azt mondta – nekünk, fiataloknak –, hogy építsd fel életed művét, a művet. Ezen azért [a Zuglói Körben] nagyon elgondolkoztunk, hogy mit is jelent. Fiatal emberek az életmű kérdését műtárgyhalmazként képzelik el, hogy zseniális műveket fognak alkotni, és az lesz az életművük. Mit jelent ehhez képest Hamvas állítása, hogy építsd fel életed művét, a művet? Hogyan építi föl az ember önmagát, az életét, a létét? Ehhez Hamvas Béla írásai rendkívül sok segítséget adtak. Azt kell mondanom, hogy nyolcvan éves koromban is azt állíthatom, hogy ez a pár korai olvasmány határozta meg az életemet.*”<sup>14</sup>

Jacques Derrida *Az idő adománya* című könyve kapcsán beszélgettünk egyszer arról, hogy ha valakire időt szán az ember, azt képtelenség visznózni. Derrida Marcel Maussnak az archaikus társadalmak ajándékozási szokásairól értekező tanulmányát<sup>15</sup> elemzi, és arra a következtetésre jut, hogy a kölcsönösségen alapuló ajándékozási ökonómiában a valakinek

szánt időt nem lehet értelmezni, nem lehet visszaadni, mivel az idő telik. A fenti idézetekből is látható, hogy Bak Imre számára fiatal korában mennyire fontos és a későbbiekben is meghatározó élmény volt a tapasztalt mesterek, alkotók és gondolkodók felé irányuló figyelme. Amikor a saját életében folytatta ezt a gyakorlatot, kvázi hagyományként vitte tovább

a következő generációk iránti nyitottságot, egyszermind ráértett arra is, hogy milyen alternatív módon lehet mégiscsak viszonyozni a mesterek „adományát”. Alkotásaik, szövegeik, előadásaik mellett legfontosabb iránymutatásaik közé tartozott ugyanis támogató hozzáállásuk, és ez az ő esetében sincs másként. Tudásmegosztási programja élete végéig tartott, még

egy ilyen korban is, amikor tudvalevően egyre drágább az ember ideje. Azt hiszem, ezzel nemcsak azt adta át, hogyan viszonyuljunk a kollégáinkhoz, de megadta az alapvető iránymutatást ahhoz is, hogyan emlékezzünk rá.

[1] „Ahogyan először kitakartuk ezeket a formákat, azok attól függtek, hogy az eredeti képen hogy vannak megfestve a figurák. Eleinte körbevágtuk őket, pontosan, aztán ahogy dolgoztunk ezeken a munkákon, egyre inkább elmozdultunk az absztrakt formák felé. A fekete felületek sematikus síkidomok lettek, egy idő után négyzetek, téglalapok formáját vették fel, megérkeztünk az absztrakcióhoz, és arra gondoltunk, hogy ezen a vonalon érdemes lenne élő művésszel is együtt dolgozni.” Kerekasztal-beszélgetés Bak Imre Helyzetek – Művek 2004–2022 című kiállításán (kurátor: Fehér Dávid) a balatonfüredi Vaszary Galériában 2023. március 18-án. A beszélgetésen részt vevő képzőművészek: Borsos Lőrinc (Borsos János és Lőrinc Lilla), Nemes Márton, Szinyova Gergő. Moderátor: Zsikla Mónika művészettörténész. [2] Ma Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület (FKSE). [3] A Cenzúrázott Bak Imre című munka a képzőművészeti színteret érintő Kádár-kori cenzúra különböző intézményeit és jelenségeit értelmező Vörös farok és kék ceruza című kiállításra készült. Vörös farok és kék ceruza – a cenzúra esettanulmányai kortárs reflexiókkal, OFF-Biennále, Budapest, 2015. május 4–16. Kurátorok: Zombori Mónika, Zsikla Mónika. [4] A generációk közötti párbeszéddel kapcsolatban Bak Imre így látta a helyzetet 2015-ben: „Magyarországon leginkább a generációk közötti konfrontáció a jellemző, melyben sajnos nagy szerepe van a művészettörténészeknek is, akik bizonyos művészeket kiválasztva minden más művészetfelfogással szemben pozicionálják magukat. Amit én hiányolok a hazai képzőművészeti szcénából, az a szellemi konfrontáció: megérteni az adott műalkotás szellemiségét, amire reflektálók, és megérteni a jelenkor szellemiségét, amiből reflektálók. A generációs kapcsolat tehát egyrészt folytonosságot jelent, emellett azonban megjelenik egy természetes igény az előző generáció tevékenységének meghaladására. Mint az előszobámban is látható nagy méretű Rauschenberg-szítanyomaton, amikor a de Kooning-os gesztusokra a művész saját motívumait szitázza. A tisztelet mellett természetes vágy a meghaladás szándéka, a rétegek egymásra helyezése, az építkezés. De idézhetném Kassákot is, »romboljatok, hogy építhessetek«, azaz időnként tiszta területet kell csinálni, hogy az új építmény felhúzható legyen.” Popovics Viktória: „A történelem ismétli önmagát.” Néhány gondolat a Cenzúrázott Bak Imre című műről. In: Balkon, 2015/6., 17. o. [5] „Beszéltünk arról is, hogy mi lesz a protokoll, ha eladásra kerül esetleg ez a mű. Kinek a munkája, az övé, a közös munkánk vagy csak a mienk? Imre csak annyit mondott, hogy ezt teljesen ránk bízta, csak egy dolgot szeretne, hogy legyünk hűek az eredeti történethez, ahol Rauschenberg egy üveg whiskeyt adott a munkáért De Kooningnak, amit végül kiradírozott. Egy jó minőségű, füstös single malt whiskeyt kért, és ezt meg is kapta tőlünk.” Borsos János közlése a 2023. március 18-i kerekasztal-beszélgetésen. [6] Popovics 2015, 16. o. [7] A képzőművészeti részleg munkatársai a hetvenes években: Albert Zsuzsa, Anyfal Mária, Bak Imre, Bánszky Pál, Kerékgyártó István, Kovács Ákos, Mezei Ottó, Papp Oszkár. Lásd: Vitányi Iván: Ónarckép – elvi keretben. Szellemi önéletrajz. Ceildömölök, Pauz-Westermann Könyvkiadó, 2007, 50. o. [8] „Több olyan kisgaléria is létrejött ebben a rendszerben, ami már nem teljesen az intézet szervezése volt, hanem helyi kezdeményezés. Ilyen furcsa és nagyon jelentős jelenség volt a Józsefvárosi Galéria. Józsefváros művelődési házában a fiókiintézménye volt, ebben az esetben megegyeztünk az önkormányzattal, hogy mi adunk galériavezetőt és programot, és az egész a művház meg talán az intézet költségvetéséből ment – nem emlékszem pontosan. Nagyon hosszú időn keresztül Fajó János vezette, amikor én eljöttem az intézetből, akkor is folytatta. Nagyon nyitott program volt ott is a képzőművészeti programok mellett, amelyekbe a Pesti Műhely tagjainak (Bak Imre, Fajó János, Keserű Ilona, Mengyán András, Nádler István) munkáit bemutató kiállítások mellett próbáltunk külföldi kiállításokat is beleszőni. Ez persze abban az időben nem volt egyszerű pénz nélkül – inkább kis méretű szállítható munkák vagy grafikák, szítanyomatok bemutatását végeztük, de néhány ilyen nemzetközi kiállítás is létrejött.” Mélyi–Mucsi 2012 [9] Mélyi–Mucsi 2012 [10] Az 1958–59-ben kialakult társaság – Bak Imre, Deák Klára, Deim Pál, Molnár Sándor, Nádler István, Pikler István – bizonyos rendszerességgel találkozott Molnár Sándor epreskerti műtermében. 1962-től összejöveteleik színhelye Molnárék zuglói, Erzsébet királyné útja 89. szám alatti lakása lett. Innen származik a csoport utóbb elterjedt elnevezése, lásd: András Gábor: A Zuglói Kör (1958–1968). Egy művészcsoporthatvanas évekből. In: Ars Hungarica, 1991/1., 47. o. [11] András 1991, 49. o. [12] Benéztünk a műterembe – Bak Imre. Nagy Zsófia interjúja. In: WeLoveBudapest, 2022. augusztus 4., welovebudapest.com/cikk/2022/8/4/latnivalok-es-kultura-benezunk-a-muterembe-bak-imre [13] András 1991, 50. o. [14] In: Bak Imre Hamvas Béláról – In Memoriam Hamvas Béla. Videóinterjú. Hamvas Béla Archivum, 2019 [15] Marcel Mauss: Tanulmány az ajándékról. Az ajándékcserre formája és értelme az archaikus társadalmakban. Ford. Saly Noémi. In: Café Babel, 1997/[1.], 23. (Pénz), 91–101. o.

A szöveg a Kísérletek egy sivatag beültetésére – Bak Imre munkássága a Népművelési Intézetben (1974–79) című szakdolgozatom felhasználásával készült. Ezúton köszönöm tanáromnak, Mélyi József művészettörténésznek, hogy szakdolgozati témavezetőként felhívta a figyelmem Bak Imre pedagógiai munkásságára, és segítette a szakmailag meghatározó kapcsolat kialakítását a művésszel. Lásd: Mélyi József – Mucsi Emese: Beszélgetés Bak Imrével 2012. december 13-án. Szakdolgozati melléklet. In: Mucsi Emese: Kísérletek egy sivatag beültetésére – Bak Imre munkássága a Népművelési Intézetben (1974–79). Budapest, MKE, 2013



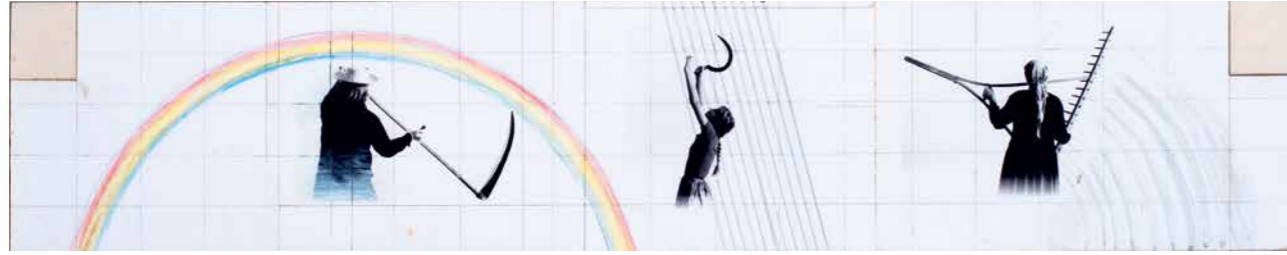
Bak Imre: Tükröződés IV., 70 × 50 cm, tempera, papír, magántulajdon / HUNGART © 2023

# A fotográfia irónja. Fotóalapú munkák a MissionArt Galériából

Bán András

Ujj Zsuzsi: *Tanulmányok az Esztergomihoz III.*, 1990, ezüstszelatin nagyítás,  
barit papír, 22 × 25,3 cm, MissionArt Galéria / HUNGART © 2023





Kocsis Imre: *Zománcterv*, 1986, zselatinos ezüstbromid, grafit, színes ceruza, barit papír, 17 × 64,5 cm, MissionArt Galéria / HUNGART © 2023

A fotónak mint tárgynak alig volt értéke. Jelen sorok szerzője hosszú ideig dolgozott folyóiratok képszerkesztőjeként az ezredforduló előtt: a fotókat használtuk, aztán – jobb esetben – bedobtuk egy fiókba. És fotóművészet is létezett már: egyes nevek, Székely Aladár, Pécsi József tiszteletet érdemeltek. De teljes életművek kallódtak. Máshol is így volt. Aki jó szemmel turkált mondjuk Párizs ócskapiacain a hetvenes években, és egy időre félretette a fillérekért megvásárolt fotókat, nem is sokára műkereskedelmi jelentőségű relikviák tulajdonosának, eladójának tudhatta magát. Sőt

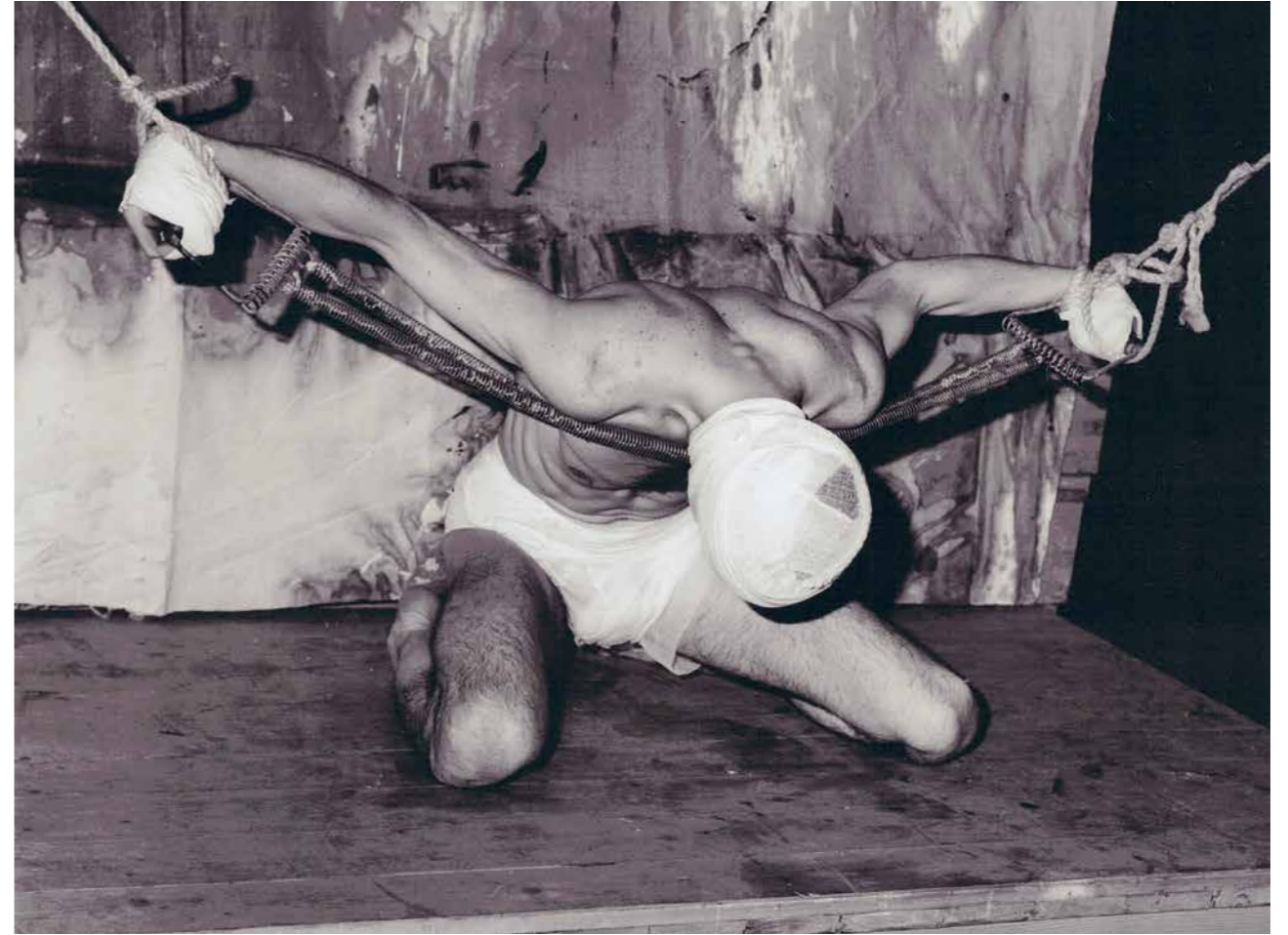
bizonyos fokig ma is így van: ugyanannak a – talán még élő – fotográfusnak a munkáját ajánlják online tíz-húszézerért és a többszöröséért is. Kevés az eltökélt, árat kalibráló fotógyűjtemény és gyűjtő. Mindez azokra a fotókra vonatkozik, amelyek exponálásakor leképezik a kamera előtt láthatót, s amelyeknél a fotográfus utóbb sem módosítja túlzottan a lenagyított kópiát. Létezik azonban egy köztes fotóművészeti mező, amelyről már jó ideje kiforrott az értékítélet: ez a „képzőművészeti fotóhasználat”. Újabb nevén: „fotóalapú munkák”.



Perneczky Géza: *Kommentárszerű ötletek. Kakukk No. 3.*, 1971, ezüstszelatin, barit papír, 19 × 24 cm, MissionArt Galéria / HUNGART © 2023

A MissionArt Galéria két tulajdonosa, Jurecskó László és Kishonthy Zsolt a megbízható műkereskedői tevékenység mellett kezdettől nyitottak voltak a határterületek bejárására. Így fedeztek föl és értékelték elfeledett vagy mellőzött alkotókat a műpiac számára, így vállalták művészettörténeti kutatások – elsősorban Tímár Árpád kezdeményezéseinek – támogatását, így alapítottak díjat végzős művészettörténészeknek, és így fordultak köztes műfajok felé. Nyitottságuk okán számos fotóalapú munka került portfóliójukba. Felismerve ezen munkák sajátos szerepét a neo-avantgárd képzőművészetben, ma már szisztematikusan bővül a fontos publikációkkal is kísért gyűjteményi egység, ahogy arról több kiállításon beszámoltak, legutóbb budapesti termükben a 2023-as Budapest FotóFesztiválon.<sup>1</sup>

„Budapesti galériájuk” – fontos kiemelni, hiszen a MissionArt nem itt indult, hanem Miskolcon, 1990-ben. Jurecskó és Kishonthy pályájuk kezdetén a Herman Ottó Múzeumhoz, illetve a Miskolci Galériához kötődtek: olyan műhelyekhez, ahol fontos alkotók vállaltak szerepet – mint Kondor Béla –, és fontos fotográfiai kezdeményezések fogalmazódtak meg – például Kunt Ernő<sup>2</sup> révén. Miskolci terük máig működik, jellemzően a helyi kezdeményezéseket támogató kísérleti laborként. A pesti, Falk Miksa utcai galéria azonban jó ideje élvonalbeli szerepet vívott ki magának.<sup>3</sup>



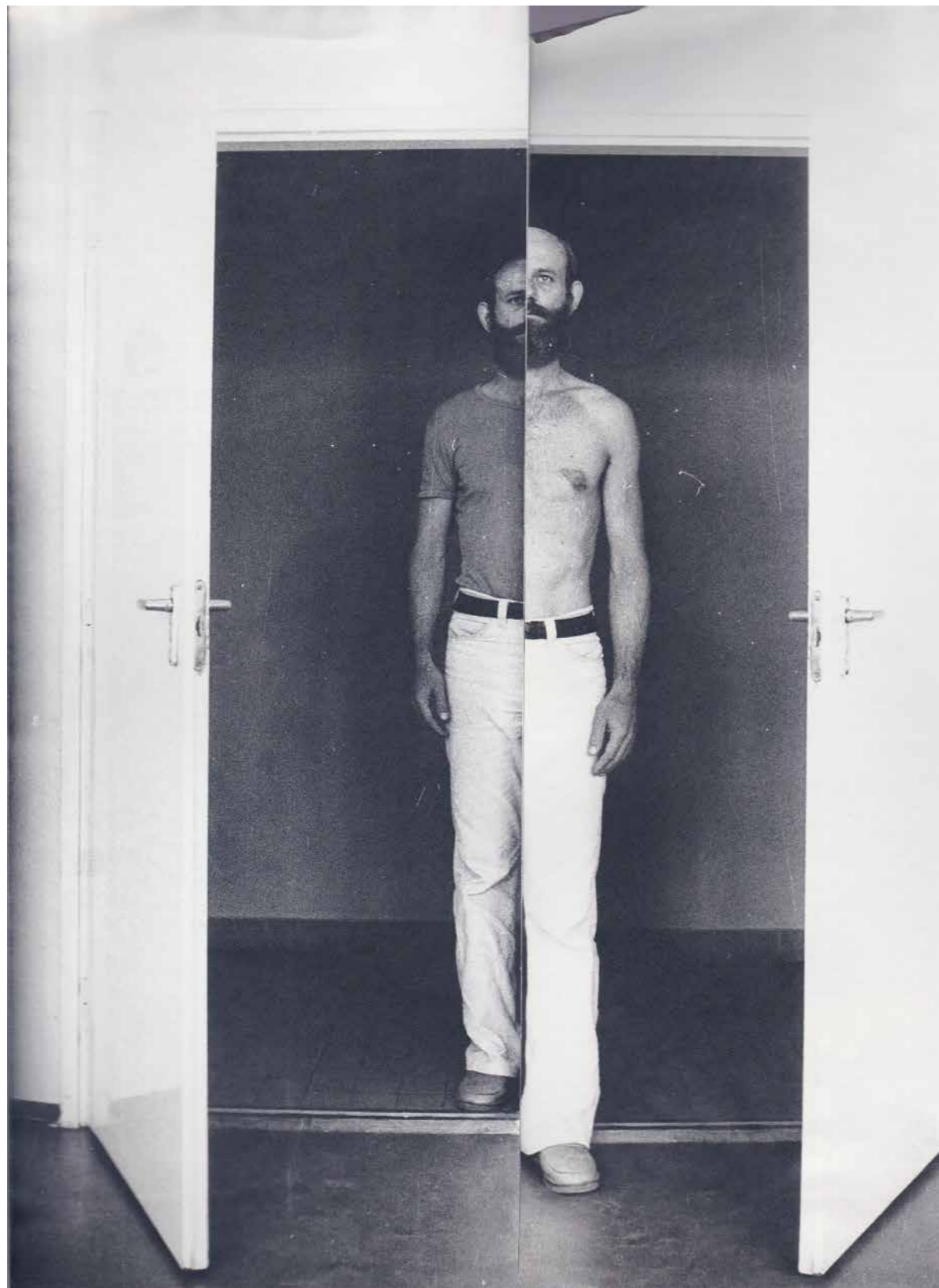
Makky György: *Hajas Tibor CHÖD performansa*, 1979 (2020-as nagyítás), ezüstszelatin, barit papír, 18 × 24 cm, MissionArt Galéria / HUNGART © 2023

A képzőművészeti fotóhasználat meghatározásának, értelmezésének és kanonizálásának kezdőpontja a hazai szakmai diskurzusban a Beke László és Maurer Dóra szervezte hatvani *Expozíció* kiállítás volt 1976-ban. A kiállítás szerepét a művészettörténeti fogalomalkotók így indokolták: „Szerintem a hatvanas évek végén vált tudatossá nálunk is a képzőművészek fotóhasználatának jelentősége. Nem a puszta dokumentálásra, hanem a művek alkotóelemeként használt fotóra gondolok. A hatvanas évek végén egyre többen fordultak a concept art felé és például azt a lényegi kérdést, ami több

*más kérdéssel együtt felmerült, hogy mi a valóság és a kép viszonya, azt elsősorban a fotó tudta világosan előadni.* „A korban én bele voltam zúgva a perjelekkkel elválasztott szótársításokba. [...] Az Expozíció mindenképp egy fontos kiállítás, hiszen ez volt az első olyan tárlat, mely az új típusú képzőművészeti fotóhasználatot úgy mutatta be, hogy átgondoltan, annak múltjával egységben, a folyamatokkal foglalkozott. Az úgynevezett photo based arttal korábban itthon nem foglalkoztak különösebben. Az első szövegeket a témában a hetvenes évek elején írtam, ezektől a szövegektől egy folyamat vezetett el a kiállításig.”<sup>4</sup>

Az akkori kanonizálás alapvetően a concept art dinamikájával határozta meg, határolta körül e művek értelmezését – sőt létrejöttét is. Ilyen módon jelent meg a fotó jól használható eszközként például a balatonboglári kápolna csak akkor és ott látható performanszaiban éppúgy, mint Erdély Miklós és Maurer Dóra kreativitási szakkörein. De már a hetvenes években sem férték el a fotóalapú problémák ebben a keretben: a performanszok önálló művekké váló fotódokumentációi éppúgy tágitották ezen kereteket (Hajas és Vető, Makky György), mint Maurer Dóra szisztematikus fotogrammodszerei.



Szabados Árpád: *Fény akt*, 1981, ezüstszelatin nagyítás, barit papír, 21 × 13,7 cm, MissionArt Galéria / HUNGART © 2023

És az *Expozíció* által rendszerezett hagyományok – Vajda Lajos, Ország Lili, Gyarmathy Tihamér, Bálint Endre kollázsainak-montázsainak – jelentősége éppúgy más kontextusokban vált leírhatóvá, mint a tiszta fotográfia jelenségei (például Sára Sándor, Lőrinczy György, Kondor Béla munkái) vagy később a fotográfia felől érkező önértelmezési gyakorlatok (így a *Dokumentum*-kiállítások 1979-től). A diskurzus mindinkább a fotográfia mediális lehetőségeit nevezte meg értelmezési keretként a fényképpel mint műalkotással szemben.

Minden tágassága ellenére a MissionArt fotógyűjteménye sem az archiválás teljességére nem törekszik, sem a jelenségekhez kapcsolt fogalmak kritikájával, átírásával nem foglalkozik: a képi korpusz mindenekelőtt a két gyűjtő, Jurecskó és Kishonthy személyes érdeklődése, érzékenysége mentén formálódik. Ahogy ők maguk is megfogalmazták: „*A MissionArt Galéria története a különböző életművekkel való találkozásaink története. [...] Közeli viszonyba kerülhettünk a műveken túl az őket létrehozó alkotók személyével, vagy legalábbis az életüket meghatározó privát környezettel. Így megismertünk olyan részleteket, momentumokat, amelyek, bár nem tűntek fontosnak, mégis meghatározóak lehetnek a művek megszületésekor.*”<sup>25</sup>

## Ujj Zsuzsi újrafelfedezése az experimentális fotó itthoni vékonyka feminista vonalának talán legerősebb állítása.

Vegyük csak kézbe a fotóvonatkozású publikációikat, az eddig megjelent négy vastag kötetet: az Ujj Zsuzsiról szólót, amely a 2012-es revelatív kiállításához kapcsolódott, a Kocsis Imréről 2018-ban, Szabados Árpádról 2022-ben kiadottat, illetve a legvastagabbat,

Baranyay András: *Önarckép papírlapokkal*, 1973 körül, ezüstszelatin nagyítás, dokubrom papír, 26 × 39,5 cm, MissionArt Galéria / HUNGART © 2023

a *Részben az egész* című 2021-es, műcsarnokbeli Baranyay András-életműkiállításához tartozót. Ujj Zsuzsi újrafelfedezése az experimentális fotó itthoni vékonyka feminista vonalának talán legerősebb állítása. Kocsis és Szabados kiállítása, könyve meglepetés volt, míg a Baranyay-könyv a szerzteágzó, bár monomán életmű nagy rendszerezése.

Ami mind a négy életműben, űvreb-ben közös: a műtermi munka. S ha a gyűjteményben található további fontos fotóalapú munkákat vesszük sorra Gyarmathy Tihamértól, Kondortól, Pásztor Gábortól, feLugossy Lászlótól, Gémes Pétertől, Vető Jánostól és másoktól, ugyanezen mozzanat köti össze a klasszikus avantgárd mestert a jelen szubkulturális jelenségeivel: a megfigye-

lések, próbálkozások, variációk sora, a műtermi tevékenykedés láthatatlan, gyötrő kényszere. És szabadsága. A klasszikus képzettségű művészek kezét néha kibírhatatlanul megköti szakmai tudásuk. Így lett az „alantas”, de szabad fotográfiai eljárás esély és

menedék olyan művészeknek, mint Kondor Béla, Baranyay András vagy Gémes Péter. Tudjuk mindegyikükről, hogy elképesztő manuális képességgel, felkészültséggel művelték a szakmát. Mindegyikükre igaz, hogy felépített mikrokozmoszukat teljes univerzumként látták, az esendőben a véglegest élték át. A Kondor halálakor rendezett, és a fotóművészet számára máig idegen fényképhasználó kiállítása<sup>6</sup> a megkeseredett, de nem kiégett művész szárnyalásigényének töredéke, a műtermi modell kvázi objektív rögzítése az eleve csak töredékes beszédre képes fotográfiával – mely szándékosan volt töredékes: a grafikai módszerekkel nem leképezhető „nagy egész” megragadásának új módja felé indulva. Kondornak nyilván nem tetszettek már a grafikák. Ahogy Baranyay András számára is volt valami eleve öreges, inadekvát, fáradt a litográfiában, így jó időre felhagyott vele. „*Amikor a Fiala Művészek Stúdiójába kerültem, volt már ott egy kislejtezett litógép. Elkezdtem fotókat átrajzolni litóba. Eleinte kezeket. Hogy ment át abba, hogy csak fotókat csinállok, nem tudom. Nyilván, mert tetszettek. Az első pillanattól*



Verebics Ágnes: Szabásminta, 2010, plexi, fólia, C-print, 28,5 × 28,5 cm, MissionArt Galéria / HUNGART © 2023



Csontó Lajos: Zene No. 1., 2006, C-print, dibond lemez, 70 × 100 cm, MissionArt Galéria / HUNGART © 2023

kezdve »belemásztam«. Megrózsasztam az egészet, vagy rányomtatam áttetsző litográffestéket, amiktől olyan lett, mint a kő színe, szép összefüggő, egyenletes tónusú. Mindig úgy kezeltem, hogy ez is éppúgy képelőállítási módszer, mintha ceruzával dolgoznék.<sup>7</sup> A MissionArt gyűjteményében szintén igen sok munkával szereplő Gémes Péter számára is az egyetlen hely, ahol a számára adott világban modellje és filozófiája szabadon mozoghatott: a műterem. Amikor a festészeti-grafikai technikákat elhagyva fotóra váltott, a fekete-fehér fényképezés minden mediális sajátága, a kép pillanathoz kötöttsége, a képtér rétegzett mélysége, a szürkeskála kivételes gazdagsága alkalmasnak bizonyult arra, hogy a létrehozás hitelességének és a létrejött elvontságának termékeny konfliktusát a végtelenségig szítsa. „A műteremben született művet tehát végtelen manipuláció tárgyakként kell látnunk. Hogy ez bekövetkezhesen, a munkát előállítás pillanatától kezdve el kell szigetelni a való világtól. Ugyanezen oknál fogva a műteremben

és csakis a műteremben van a legközelebb a maga valóságához, amelytől folytonosan egyre távolabb kerül majd.<sup>8</sup> Kocsis és Szabados esetében tudtuk, hogy az inkább hagyományos eszközöket használó két mester szimpatizál a kortárs törekvésekkel, de utóbb derült ki, hogy mindketten próbálkoztak, ha bizonyos gátlásosággal is, akcióművészeti és konceptualista munkákkal. Kocsis és Szabados személye a maga idején komoly szakmai tiszteletnek örvendett, viszont mindkettejüknél kerültük, hogy műveikről beszéljünk. Örök keresőként – más módon – soha nem jutottak el teremtő gondolataik kiérlelt formájához. Miközben Kocsis Imre volt az, aki behívta a fotót is használó tevékenykedést makói grafikai művésztelepére, Szabados Árpád pedig az, aki a régi *Mozgó Világ* képszerkesztőjeként teret adott az experimentális fotóművészetnek is. A fotóalapú munkák mindkettejük esetében zavarbaejtők: Jurecskó és Kishonthy biztos ízlésére volt szükség, hogy a hagyatéki anyagban felfedezzék az eredetit,

a merészet, a félig kidolgozott, de friss akciódokumentumokat, formakísérleteket, médiumértelmezéseket.<sup>9</sup> Ahogy a MissionArt elkezdte megőrizni az elsodródó fotókat, majd gyűjteni és utóbb felfedezni, kategorizálni, kanonizálni lényegi adalékokkal szolgálva a magyar kései modernista és neoavantgárd művészet történetéhez, úgy talán mások is késztetést éreznek, hogy végigtúrják a fiókjait, mert jelentős fotográfiai értékek kerülhetnek még elő. Ráérezve a fotóművek sajátos matériájára, látásmódjára, a leletmentés és archiválás mellett Kishonthy és Jurecskó a jelenben is keresni kezdte a neoavantgárdon túli, nehezen kategorizálható, ám vibráló, sokféle kontextusban megjelenő fotóalapú munkákat például Bánki Ákostól, Verebics Ágnestől, Verebics Katitól, Csontó Lajostól, Koronczai Endrétől, Szöllősi Gézáttól, Csabai Renátótól vagy Kabai Lóránttól.

| 1 *Fotóművek a MissionArt Galériában II.*, 2023. április 5–30. | 2 Kunt Ernő (Budapest, 1948 – Miskolc, 1994) magyar néprajzkutató, a kulturális antropológia egyik hazai képviselője, fotóművész. | 3 Lásd Grécsi Emőke és Topor Tünde beszélgetését a galéria vezetőivel: Jobban megy nekünk, amikor behívjuk a vevőt a galériába és beszélgetünk vele, vagy megiszunk egy sört... In: *Artmagazin*, 2016/1., 52–57. o. | 4 Barkóczy Flóra: Interjú Beke Lászlóval és Maurer Dórával. In: *Expozíció – fotó/művészet*. Budapest, Vintage Galéria, 2017, 8–21. o. A fotóval mint műtárggyal a rendszerváltás előtt egy miskolci konferencia foglalkozott meghatározó módon (*A fénykép mint műtárgy*. Szerk. Tarcai Béla. Miskolc, BAZ Megyei Múzeumi Igazgatóság, 1988; különösképpen Kincses Károly bevezető tanulmánya). Ezt követően 1994 és 1999 között a Detvay Jenő vezette budapesti Bolt Galéria foglalkozott a fotóművészet piaci értékének megteremtésével. Azóta a modernizmusra és a neoavantgárdra fókuszálva Pócze Attila Vintage Galériája jeleníti meg a magyar fotót immár nemzetközi kontextusban (1999 óta évente a Paris Photo résztvevői, s az általunk képviselt művészek munkáit fontos gyűjteményekbe – Pompidou, Tate, MoMA, Art Institute of Chicago, San Francisco MoMA – juttatják el). Több más galéria is egyre nyitottabb a fotóalapú munkák felé (így: Kieselbach, acb, Einspach, Inda, TOBE, Trapéz, K.A.S.), ahogy keresi közép-európai pozícióját a magyar fotóvásár, az Art Photo Budapest is. Két jelentős fotógyűjtemény (Alföldi Róbert, Körmenyi-Csák) számára szerveztek kiállítást az elmúlt években vastag katalógussal. Az NKA hosszú éveken át támogatta azon közgyűjteményeket, amelyek fotóalapú munkák vásárlását kezdeményezték. Újabban a Ludwig Múzeum rendezett több olyan életmű-kiállítást, amelyek esetében döntő szerepe volt a képzőművészeti fotóhasználatnak (Hajas Tibor, Türk Péter, Lengyel András). Jelentős fordulat, hogy egyes „klasszikus” (nem képzőművész indíttatású) fotósok immár nemcsak a Magyar Fotográfiai Múzeumra, illetve a Magyar Nemzeti Múzeumra hagyják életművüket, hanem például Korniss Péter a Szépművészeti Múzeumnak adta át műveit, illetve forgalmazásukat a Várfok Galériára bízta. | 5 Kishonthy Zsolt – Jurecskó László: Kuratori előszó. In: *Részben az egész. Baranyay András emlékkiállítása*. Szerk. Jurecskó László – Kishonthy Zsolt – Kondor-Szilágyi Mária. Budapest, MissionArt Galéria – Múcsarnok, 2021, 14. o. | 6 A Kondor Béla fotóiból rendezett kiállítás: Helikon Galéria, Budapest, 1973. február 22. – március 25. | 7 Soltész Éva: A festésztől a fotóig [Interjú Baranyay Andrásal]. In: *Új Tükör*, 1982. augusztus 22., 27. o. | 8 Daniel Buren: A műterem funkciója. In: *A gyakorlatról a diszkurzusig*. Szerk. Kékesi Zoltán – Lázár Eszter – Varga Tünde – Szoboszlai János. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2012, 360. o. | 9 „Szivárványkaszás”. *Kocsis Imre fotóművei 1962–1985*, 2018. május 3. – június 9.; *Szabados Árpád | Fotóművek 1972–2015*, 2022. március 29. – április 29.

„Az Elgin-márványok kapcsán a restitúció elvi álláspontjának megváltoztatása a közgyűjtemények egész összefüggésrendszerét helyezné más megvilágításba, amelynek hatása minden túlzás nélkül globális lenne.”

**múzeumcafé**  
95

**T**

A MúzeumCafé 95. számát keresse a múzeumshopokban és a [muzeumshop.com](http://muzeumshop.com) webáruházban!

**mobilitás**  
műtárgyak mozgásban

*Földek és kertek  
lassan kisimulnak.\**

# Üres és nem végtelen terek

György Péter



Vojnich Erzsébet a Révkomárom centrumában lévő Platz Galériában mutatja be az elmúlt évtizedek munkáiból mindazokat, melyek nagy része még nem szerepelt kiállításon. Az egymás mellé helyezett, eltérő méretű olajképek döntő többségükben üres tereket ábrázolnak; némelyikük akár ismerős is lehetne, többnyire azonban ezek elképzelt terek. Ürességük ugyan soha nem jut el a végtelenig, ám mégis a végtelen terek filozófiai hagyományát idézik fel, s ez önmagában is jelentős lépés. Például a *Fal, ajtó, ablak* című kép olyan nagyságú teret ábrázol, amely valóban a képzelet határán jár, s amelynek viszonya a geometrikus perspektívához messze nem egyértelmű. S ez bizony komoly hatással lehetett – és volt is – a kiállítás látogatóira, akik elég hamar megérthették, hogy ami előttük áll, az nem konkrét építészeti terek felidézésén alapul, hanem legalább annyira Vojnich festői fantáziáján, amelyet egyébként ő maga köt össze folyamatosan építészeti idézetekkel. Rényi András *Vojnich Erzsébet 2002 és 2012* című könyvében igen hatásosan fogalmazza meg az üresség szabadságát és ugyanakkor fenyegető nyitottságát: „*Vojnich ellenben, elsősre úgy tűnik, a perspectiva artificialis univerzális – ahogy Merleau-Ponty mondja, »rejték hely nélküli« – tereit kedveli. Sem a kódok és párák illúziója, sem az anyagok tapintható csábítása nem érdekli: térben cikázó tekintete inkább szétválasztani szeretné, ami amúgy – mint Cézanne-nál például – összetorlódna egymással.*”<sup>1</sup>

Több, mint figyelemre méltó, hogy a Révkomáromban kiállított képek mintha az ürességet és a végtelent idéznék fel, egymástól elválaszthatatlanul. Ahogy Vojnich a végtelen észlelését, élményét a 21. században láthatóvá teszi, az olyan kihívás, amely nem pusztán a 17. század elmefilozófiáját idézi fel, hanem a modern festészet ismert remekműveit is, például Cézanne munkásságát, amely látható anyagi sűrűséggel teremt meg az általa létre-



Vojnich Erzsébet: *Fal, ajtó, ablak*, 1990, olaj, vászon, 150 × 200 cm, fotó: Kincses Gyula / HUNGART © 2023

hozott terek autonómiájának érzéki élményét. Vele szemben Vojnich képről képre másként válaszol az üres terek lehetséges jelentésének, drámájának vagy lírájának látványára. Például a *Moszkva téri telek* című festmény egyik oldalát egy fénytel, vélhetően igen magas fal uralja, míg a kép háttérében az ismeretlen célú lépcső valami sötét árnyékba vezet. Magyarán, a kép egészének nincs köze a városok ismert tereinek valóságához. Lenyűgöző ereje abban áll, hogy perspektívája nem lezárt, nem egy határozott ábrázolás példája, hanem valóban a végtelen lehetőségei felé mutat. Ugyanígy, Vojnich a *Lépcsőkonstrukció* című képen is egyszerre teremtett érzéki és imaginárius teret, melyben az üresség a végtelenség felé mutat.

Vojnich újra és újra az üres tér végtelenségének problémáját állítja elé, megjelenítve Pascal ismert mondatát: „*A végtelen terek örök csendje rettegéssel tölt el.*” Ez az eddigi életművét összefoglaló kiállítás lenyűgöző példával

szolgált arra, hogy a kora újkori filozófia öröksége milyen nagy erővel képes áthatni a kortárs festészetet is. Munkássága nem a kortárs művészettörténet aktuális tanaiból vagy éppen a modern festészet esztétikai dimenzióiból fakad, hanem a képek jelentős része akarva – s kisebb része vélhetően akaratlanul – az újkori filozófia legalapvetőbb problémáival áll kapcsolatban. S ez a kapcsolat valóban egyedülálló. Vojnich festészetének centrumában az Istentől való elhagyatottság és az ott-hontalanság élményének eddig nem ismert vizuális összefüggései állnak. Számára lényegtelenek az aktuális izlésnormák, a kurrens festészeti divatok, mindaz, ami a kortárs galériák egy részében jelen van. Ő, ezektől eltérően, magánya kérdését, élményét járja körül, képei tehát nem félreérthetetlen állítások, hanem inkább megválaszolásra érdemes kérdések. Mindez a magyar festészetben szinte ismeretlen autonómiát teremt. Művei az idő és a tér összefüggésével, a mulandóság



Vojnich Erzsébet: *Lépcsős konstrukció*, 2022, vegyes technika, vászon, 40 × 60 cm, fotó: Szűts Miklós / HUNGART © 2023

tételével, annak óhatatlan elkerülhetlenségével szembesítik festészete híveit. Mi, akik vele egy időben élünk, akik kortársai lehetünk, meglepődhetünk a kiállításon, melyen nem sok nyoma volt a mitikus figurává nőtt, szimbolikus tárgyakat létrehozó művész szerepének. Vojnich nem utal vissza ismert képekre, nem teremt újra mondjuk a Picasso-művek szereplőit, ahogy azt például Kelemen Károly teszi. Azaz – nincs kétségem – nem érdekli az artworld, tehát az a kulturális közeg, amelyben közeli barátai mozognak, vagy amiben remekműveknek tekintett divatos idézetekkel az aktuális korszellemet próbálják megidézni. Vojnich sokkal puritánabb, mint a kor számos, úgymond emblematikus alkotója, nem a mulandóságot vizsgálja, nem az emberek testi

kapcsolatait elemzi, hanem az idő és tér viszonyát: épp akkora távolságtartással, mint empátiával. Tartozom még a távoli kontextus felidézésével – a kora újkori filozófiai változásának problémájával. „*Descartes-nál és Pascalnál a végtelen észlelésének két markánsan különböző leírását láttuk. Pascal a természetet tekinti végtelennek, ezért a végtelen nála az érzékséghez kötött. Descartes szerint egyedül Isten végtelen, akinek pozitív ideája közvetlen belső észlelés irányul*” – írja Pavlovits Tamás *A végtelen észlelése a kora újkorban* című, 2020-ban megjelent könyve konklúziójában.<sup>2</sup> Ugyancsak utalni szeretnék Borbély Gábor és Schmal Dániel közösen szerkesztett könyvére: a *Skolasztikus filozófiai szöveggyűjteményre*.<sup>3</sup> Elég nyilvánvaló,

hogy Vojnich nem mélyült el különösképpen a fenti filozófusok munkájában, nem olvasmányokból, inkább másodlagos forrásokból ismerheti őket. Azonban nem is ez a fontos. Hanem annak a felismerése, belátása, hogy ma is létezik festészet, amelyet nem a kurrens jelenségek fel- és kihasználása határoz meg, hanem a végtelen és Isten viszonya. S ez akkor is igen figyelemre méltó, ha nem tudok, pontosabban nem szeretnék válaszolni arra a kérdésre, hogy Vojnich Erzsébet hívó-e, s ha igen, milyen mértékben az. Kétségtelen, hogy létezhet és létezik is az az összefüggéslánc, amelyben Leibniz, Malebranche, Descartes, Pascal és Spinoza úgy vélték, hogy a végtelen előbbre való, mint a véges részletek sora. S ez bizony igaz Vojnich képeire is.

\* Pilinszky János: December. In: *Élet*, 1942. december 27.

| 1 Rényi András: *Vojnich Erzsébet 2002 és 2012*. Budapest, Pauker Collection, 2012, 7. o. | 2 Pavlovits Tamás: *A végtelen észlelése a kora újkorban*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2020 | 3 *Skolasztikus filozófiai szöveggyűjtemény*. Szerk. Borbély Gábor – Schmal Dániel. Budapest, L'Harmattan, 2019

# „A művészet a gyógyító erőnek mindenképp részét képezi” Beszélgetés Bodoky György onkológus professzorral

Topor Tünde



Vojnich Erzsébet: Fehér mosdó sárga falú szobában, 2009–2010, olaj, vászon, 54 × 95 cm, fotó: © Kristófy Dániel / HUNGART © 2023

**Topor Tünde:** Különleges helyszínen ülünk, a budapesti Egyesített Szent István és Szent László Kórház onkológiai osztályán. Beszélgetésünk apropóját az adja, hogy az egész, egyébként külön erre a célra létrejött épület tele van kortárs képekkel. Nemcsak az ön irodája, de a folyosók, a kórtermek is, és ez egyáltalán nem szokványos kórházi környezetet teremt. Tudom, hogy mindez a személyes ambícióinak köszönhető, és már akkor meglepett, amikor először jártam itt, látogatóban Einspach Gábornál. Hogyan és miért jött létre ez a kivételes gyűjtemény? Voltak-e a művészet iránti elköteleződésének családi előzményei, voltak-e képek a családjában? Amiben, úgy tudom, református lelkészeket, orvosokat, kórházalapítókat is említhetünk. Milyen volt a viszonyuk a képzőművészethez, ehhez a talán kicsit mondánabb dologhoz?

**Bodoky György:** Szerintem nem mondánabb. Abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy klasszikus polgári családba születtem, sok-sok generációra visszamenőleg, édesanyám és édesapám ágán is, és láthattam, hogy az értelmiségi lét a művészetek iránti felelősséget is jelenti. Ez a kölcsönösség, az értelmiség művészethasználata, illetve ennek viszonzása követendő példa volt számomra. Elsősorban édesanyám családján keresztül láttam ezt, mivel ők Svájcban éltek, ahol nyilvánvalóan sokkal mélyebb tradíciói vannak a támogatói szokásoknak, melyek többnyire alapítványokon keresztül történnek. Az itteni családomban, ahogy említette is, voltak kórház, illetve gyülekezetalapítók, mivel nagyon sok református lelkész volt közöttük. Az első magyar Diakonissza Házat a dédapám alapította és a nagyapám vezette, ami szociális felelősségvállalást jelentett.

Egy egészséges országban hozzátartozik a polgári léthez, hogy nyitottság legyen a művészetek iránt.

„A művészet a gyógyító erőnek mindenképp részét képezi”  
Beszélgetés Bodoky György onkológus professzorral

**Ez a fajta nyitottság az önök családjában hogyan nyilvánult meg? Vásároltak műtárgyakat, vagy inkább kiállításra, koncertre, színházba jártak?**

A szüleim is vásároltak képeket – nem elkötelezett gyűjtőként, csak a saját örömükre: a művészeti tárgyakat nem a műértékük, hanem ízlésük alapján válogatták. Nem gyűjtemény létrehozása volt a céljuk, hanem az otthonukat akarták békésebbé, szebbé, harmonikusabbá tenni. Emellett a zenehallgatás is fontos volt, nem telt el úgy hét, hogy kétszer-háromszor ne lettünk volna a Zeneakadémián, így láthattam például Szvjatoszlav Richtert is, aki a vasfüggöny miatt gyakran járt ide. Egy olyan szerencsés közegeből jövő ember, mint én, túl azon, hogy borzasztóan korlátozottan érezte magát akkoriban, azért tobzódhatott a szinte korlátlanul hozzáférhető kulturális izgalomban.

**Mi az első képzőművészettel kapcsolatos személyes emléke gyerekkorából vagy akár későbből, ami hatott önre?**

A család közeli barátja volt Fischer Ernő festőművész, aki sok időt töltött nálunk, sok képét birtokoltuk, sőt most is őrzöm őket. Hihetetlen kisugárzású ember volt, és ő volt az első, aki nemcsak elbűvölt minket a képeivel, de megpróbálta a festészet rétegeit verbálisan is hozzáférhetővé tenni, elmagyarázni nekünk. Az ő szerepe meghatározó a képzőművészethez való kötődésemben. Fischer Ernő meg nem értett művész volt a szocialista Magyarországon, aki rajztanárként dolgozott.

A festményvásárlás a kilencvenes években talált meg. Az első ilyen élményem a valaha volt Kogart galéria karácsonyi vásárához fűződik, ahol kortárs művészek alkotásait lehetett megvásárolni. Volt némi kapcsolatom a galéria akkori tulajdonosával, és



Bodoky György, fotó: © Tünde Dóra / HUNGART © 2023

egy-két éven keresztül ott vásároltam – így indult az otthoni gyűjteményem, amiből aztán kinőtte magát a kórházé.

**Meg lehet kérdezni, mik voltak az első vásárlásai?**

Az első kettő Soós Nóra volt, aztán sok minden más következett. Soós Nóra hosszú, szokatlan formájú, gyönyörű színekben pompázó képei teljesen lenyűgöztek. Nekem három gyerekem van, és tulajdonképpen nekik vittem haza őket ajándékkul, mert egyszerűen átalakították a falakat, a lakásunk hangulatát. Nem klasszikus képet kell elképzelni, hanem 60 cm × 1,5 m-es képformátumot. Soós Nóráról később a páromnak is vettem egy egyéniségéhez illő klasszikus festményt, melyet az íróasztala fölött tart azóta is. Csofátatosak ezek a képek.

**Azt mondja, a saját gyűjteményéből nőtt ki a kórházé: de miből jött az ötlet, a gyűjtésnek erre az itthon szerintem egyedülálló módjára, hogy egy alapítványon keresztül a kórház falaira kerüljenek képek?**

Ez hosszú történet, egy nagyon-nagyon régi elköteleződés, amihez óriási segítséget nyújtott Esterházy Gitta. Az orvostudományon belül elég speciális szakmát választottam:

az onkológiát, ami már önmagában kihívást jelent a gyógyító orvos számára, mert a sikernek itt két arca van. Egyrészt annak a lehetősége, hogy egy nagyon súlyos betegségből gyógyítsunk meg valakit, másrészt egy életen át kísérni a beteget a nagyon súlyos betegség útján. Olyan gyógyítási folyamatról van szó, ahol hosszú időt, éveket töltök együtt a betegeimmel akár azért, mert a betegség hosszabb terápiát igényel, akár, mert a gyógyult beteg állapotát ellenőrizni kell. Kialakul a beteg és az orvosa között egy emberi kapcsolat, a beteg pedig óhatatlanul vissza-visszatér abba

a környezetbe, ahol az ellátás zajlik. Meghatározó fontossága van annak, milyen milióban történik ez a találkozás, maga a kezelés, a várakozás. Ezek az emberek az életük nagyon-nagyon kritikus szakaszát élik meg, amikor kénytelenek eljőnni hozzánk az onkológiára, és szerintem minden eszközt meg kell ragadnunk ahhoz, hogy valahogy megkönnyítsük ezt az időszakot. Ezért van sok pszichológus az osztályunkon, ezért hoztunk létre betegszervezeteket és külön rehabilitációs hálózatot, mert ha belegondol ebbe a betegségbe, már az sem könnyű feladat, hogy a gyógyult betegek



Soós Nóra: *Transzparens emlék*, 2012, olaj, vászon, 100 × 80 cm,  
fotó: © Kristófy Dániel / HUNGART © 2023

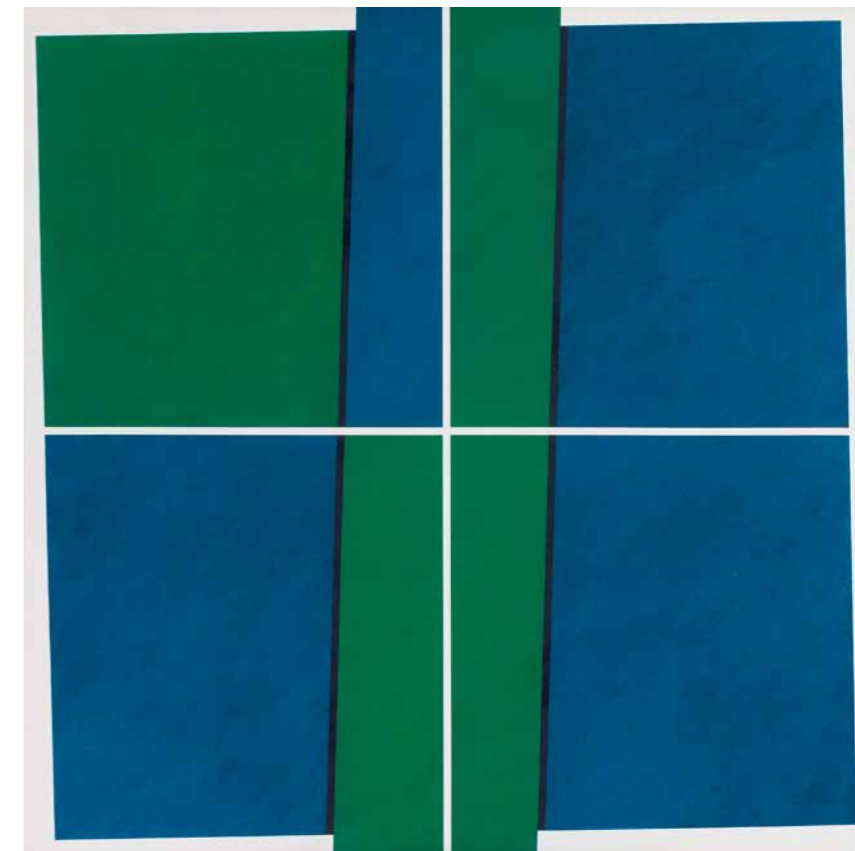
visszaintegrálódjanak az egészségesek közé. Ha Magyarországon az ember egyszer bekerült a daganatos beteg bélyeget hordozó státuszba, abból sem könnyű kikerülni, mert a társadalom rosszul bánik ezzel a fogalommal. Úgy gondolom, hogy minden szinten támogatnom kell a betegeimet ebben a súlyos életszakaszban ahhoz, hogy a gyógyításom sikeres legyen. Valami pluszt tudok adni, és abszolút komoly meggyőződésem, hogy a betegek gyógyulásában ez szerepet játszik: hiszek abban, hogy a várakozás közben egy kép előtt eltöltött idő oldja a szorongást. Minőségileg teszi mássá a beteg számára ezt az időt, amíg nem egy naptárból kivágottnak néz, miközben csepeg belé az infúzió.

Fantasztikus történeteket látok, hogy milyen viszony alakulhat ki a képek és a betegek között. Ezek is megerősítettek abban, hogy a művészet támaszték lehet, a gyógyító erőnek mindenképp részét képezi.

**Ezt fantasztikus hallgatni is. Nem akarok nagyon okoskodni, de van egy Heidegger-definíció, hogy a kép tulajdonképpen sugárzó világnézeti energia. Magyarországon a normál közeg, ahogy mondta, a betegséggel kapcsolatban sem befogadó, és a kortárs művészettel sem az. Még mindig óriási energiát kell abba fektetni, hogy az emberek elhiggyék, a kortárs művészet nem humbug, nem olyasmi, amivel át akarják őket verni. Az ötvenes-hatvanas évekből, Pátzay Pál- vagy Bernáth Aurél-féle, az absztrakt művészettel szembeni talán nem is annyira elméletnek, inkább előítéletnek nevezhető meggyőződések, és ezek „leszivárgásai” sok kárt okoztak ezen a téren. Számomra érdekes adalék, hogy létrejöhet pozitív viszonyulás, élő kapcsolat a néző és egy kép között még ilyen helyzetben is. Amikor végképp nem képet nézni jön valaki.**

Számomra teljesen természetes, hogy az a harmónia, ami egy csupasz kórházi fallal szemben a nálunk létrejött színekavalkádból sugárzik, mássá teszi a helyzetet. Attól függetlenül, hogy műtárgyként látom-e egy-egy kép értékét, mindenképpen visszahat rám az, ami a falon van. És ha ez így van – szerintem erről nincs is értelme vitatkozni –, akkor próbáljuk meg ezt az energiát úgy terelni, hogy megkönnyítsük vele a beteg életét.

Egyébként nem úgy épül ez a gyűjtemény, hogy én elmegyek a művészekhez és megvásárolom a képeiket, hanem ezek szinte kivétel nélkül a művészek ajándékai, és ez is nagyon fontos. Sok képet otthonról hoztam magammal, ez volt az itteni anyag magja, de ahogy a gyűjteménynek híre ment, és egyre több ember tudott róla – és azt hiszem, szabad azt mondanom, hogy olyan presztízse lett –, szinte már a művészek szeretnének bekerülni. Ha nem lenne olyan szigorú kurátorom, mint Einspach Gábor, akkor egészen elvesznék ebben, mert rengeteg kép érkezik, amik közül aztán Gábor kíméletlen szigorral, értékalapon válogatja ki, mik kerülhetnek falra, és a képek elhelyezése is az ő érdeme. Ezúton is szeretném elmondani, hogy én minden képnek nagyon örülök, de hogy melyiket tesszük ki, azt nem én döntöm el, hanem Gábor [nevet]. (Ezzel is kivédendő, hogy bárkit is megsértsek azzal, hogy az ajándéka nem kerül a falra.) Ahogy az újabb képek érkeznek, úgy folyamatosan átrendezzük az anyagot, hogy akik éveig vagy akár évtizedekig járnak ide, új élményeket kapjanak. Gondoljon bele, ez egy olyan intézmény, most nevezzük a játék kedvéért kortárs múzeumnak, amelynek évente hetvenezer látogatója van. Ha ezt komolyan vesszük, nincs még egy magyar múzeum, amelyik ezt a számot produkálni tudná. Kétségtelen, hogy ide nem azért jönnek az emberek, hogy képeket nézzenek – de nem tudnak tenni ellene. Bármit is csinálnak,



Haász István: *Diagonális zöld*, 1999, akril, vászon, 100 × 100 cm,  
fotó: © Kristófy Dániel / HUNGART © 2023

szembesülnek velük, és valamilyen viszony ki fog alakulni köztük. Vizuáliskultúra-módosítást tudunk elérni. Ha ezt hosszú évekig csináljuk, akkor százazrekhez tudunk így eljutni, és ezt én nagyon fontosnak tartom. És talán látta, hogy nemcsak a képek, de a park is multiszenzorális élmény. Azért hoztuk létre – saját magunk, az alapítványunk építtette –, mert azt gondolom, hogy ugyanúgy, mint a festmények, a kert is sugároz valamit. Lehet sétálni benne, a padokra le lehet ülni, van kis szökőkút, ahol csobog a víz, gyönyörű a virágzó környezet, és a természet illatozik. Helyet tudunk itt adni fantasztikus művészeknek, mert zenélt itt betegünk, a Fesztiválzenekar, és Dés Lászlóval minden évben találkozót rendezünk Esterházy Péter emlékére. Ilyenkor az összes adományozó

művészt meghívjuk, Dés Laci zenél, és az alkotóművészet tiszteletére egy fantasztikus délutánt töltünk így együtt. Gyakorlatilag itt van az egész magyar kortárs festőművészet, a sok-sok adományozó, akik közül sajnos az évek alatt sokan elmentek már.

**Térjünk még vissza kicsit a betegek és a képek kapcsolatára. Mik a pozitív visszajelzések, és mik az esetleges értetlenkedések?**

Nem akarom azt mondani, hogy a betegek többsége valamilyen módon beszélgetni akar arról, ami a falakon van, mert ez nem igaz. Valószínűleg egy csomó olyan beteg van, akire bár hatnak a képek, de ez nem tudatosul bennük, mint ahogy az sem, hogy itt műalkotásokról van szó. De olyan



betegek is vannak, akikben olyan mély kapcsolat alakul ki egy-egy képpel, hogy utána otthonra is szeretnének egy olyat. Ezt biztos elmeséltem már máshol is, hogy egy betegem fél évig minden második héten szinte együtt élt itt egy ef Zámbo István-képpel, és az utolsó kezelése után a felesége ajándéka az volt, hogy kimentek Szentendrére, venni tőle egy képet. A hab a tortán, hogy amikor ef Zámbo meghallotta a történetet, nekik ajándékozta a képet. Az a művész, aki egyszer már adományozott festményt a kórháznak a daganatos betegek életének könnyítésére, utána annak a betegnek, aki hálából ment hozzá, adott még egy ajándékot. Tehát működik a párbeszéd.

#### És mik az esetleg értetlenkedő vagy kritikus hangok?

Szerintem ezeket mindenki ismeri: én is tudnék ilyeneket rajzolni, ezek nem is értékes műkincsek. Akad olyan festmény, ami még nekem is nagy kihívás, aminél magam is elgondolkodom, hogy mitől értékes, mitől művészet. De szerencsére itt van Gábor, aki ilyenkor segít nekem.

**Gondolom, a hozzátartozókra is hatással vannak a képek.**

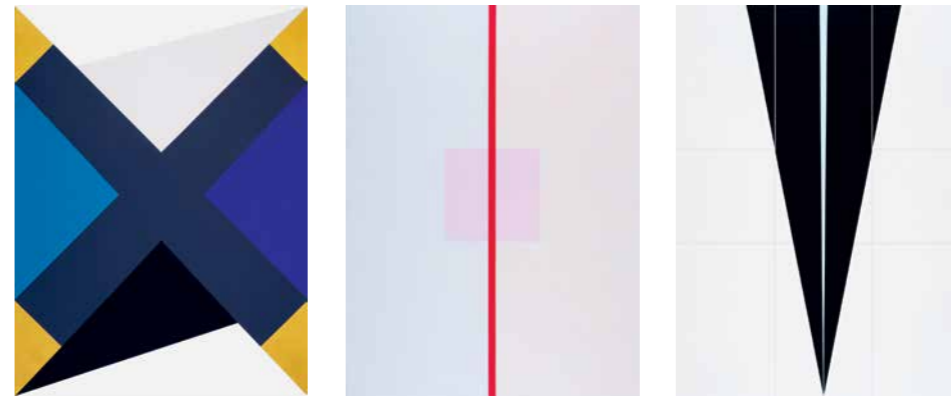
Persze, ők szabadabbak is és feszültségmentesebben tudnak nézelődni. De hozzátartozónak sem jó lenni, ide kísérni valakit ugyanolyan fájdalmas, viszont nekik akkor is több „unatkozni való” idejük van. Ezért ők valószínűleg elmélyültebben, tudatosabban nézik a képeket, mint a beteg, akivel mindig történik valami; vért vesznek, ide megy, oda megy, kezelése van. A hozzátartozók egész más kategória a műélvezet szempontjából is.

#### És mit szólnak a képekhez a kollégák, az itt dolgozó munkatársak?

Ez már nehezebb kérdés. A kollégáim között vannak értetlenkedők, akiket nem érdekelnek a képek, és a nővérek közül sokan úgy gondolják, hogy ez valami hóbort. Ezzel nincs semmi baj, mert mindannyian mások vagyunk. Nem lehet általánosítani: bár van, aki kicsit szánakozó együttérzéssel néz rám, mások semlegesek, de sokan vannak, akik támogatók, akiknek tetszik ez a szokatlan környezet. Olyan kollégám is van, aki odajön hozzám és megkér, hogy valamelyik képet hagyjuk a szobájában, mert nagyon megszerette. Vagyunk tizenöt doktorok, tizenöt különböző ember, összesen pedig hatvan-hetvenen dolgoznak itt. Azt biztos tudja, hogy

az egészségügy nagyon hierarchikus szakma és itt én vagyok a főnök, ezért ezek a képek felkerülnek a falra akkor is, ha nem mindenki értékeli őket [nevet]. Ami ki is nyit egy problémát a jövőt illetően: a saját képeimet szívesen hazaviszem, de mi lesz az alapítvány gyűjteményével? Érdekel-e valakit, aki utánam ideérkezik, maradhatnak-e ezeken a falakon? Mikor a mai egészségügyben az sem biztos, hogy ebben az épületben továbbra is a gyógyítás lesz-e a fő funkció, akkor nagyon nehéz kérdés, hogy mi lenne a helyes út. Ezért fordulok a művészekhez, Gáborhoz és módosabb emberekhez is, hogy találjunk ki valamit, mert tényleg szeretném, ha lenne valamiféle emléke annak, hogy ezek a művészek önzetlenül tettek valamit ezért az ügyért. Jó lenne valahogy egyben tartani ezt a gyűjteményt, de még nem látom a jövőjét, nem találtam meg a választ.

**Hogy látja a mai orvostársadalom viszonyát a képzőművészethez? Régen rengeteg orvos gyűjtő volt, ami abból is adódott, hogy rengetegen kaptak ajándékba műtárgyat, de aztán nagyon sokan koncepciózusan vagy saját örömeikre és saját elgondolásuk szerint gyűjtöttek is.**



Nádler István: A hét szó.  
Hommage à Esterházy Péter,  
szitanyomat / HUNGART © 2023  
(A Megváltó utolsó hét szava a keresztfán eredetileg a húsvéti liturgia része. A szentbeszéd helyére Esterházy Péter 2014-ben, Dubóczky Gergely karmester felkérésére írt szöveget. Az így létrejött előadás inspirációjára született Nádler István hét festményből álló sorozata.)

A nagyon sok azért költői túlzás, úgy számoljunk, hogy körülbelül harmincharmencötezer orvos van. És két kezünkön meg tudjuk számolni a neves orvos gyűjtőket.

**A neveseket igen, de például én vidéken nőttem föl, és nálunk a faluban a körzeti orvosnál (Illanicz doktor bácsinál) képek voltak a rendelőben, a lakásban. A szüleim nászajándékként festményt kaptak tőle. És a gyermekorvos rendelőjében is (Balogh doktor néni), egy másik vidéki városban fantasztikus gyűjtemény volt. Négyéves koromból emlékszem arra, hogy a szobák falai plafonig tele vannak festményekkel.**

Ezt jó hallani. Bennem nem tudatosult, hogy ez így volt, különösen, hogy nemcsak a fővárosi elitnél voltak képek, hanem vidéken is. Nem akarok általánosítani, de ez a mostani világ más, sokkal sodródóbb. Arról most ne is beszéljünk, hogy vizuálisan mennyire megváltozott minden. Az okostelefonok korában már önmagában az óriási kihívás, hogy egyáltalán meglássák az emberek a festményt a falon, mert amikor például bejönnek hozzánk a rendelésre, azt látom, hogy mindenkinek a kezében ott a telefon, és ha nem terelném a figyelmüket a képekre,

akkor folyamatosan az okostelefonjukat néznék. Ha elmegy egy másik kórházba, ugyanazt látja, mint mondjuk a metrón: mindenki ül és a telefonját nézi. Mi talán kicsit ki tudjuk zökkeníteni őket ebből az állapotból. De a saját gyerekeim példájából kiindulva azt hiszem, most értékváltó időszakot élünk. Ez bizonyára így van minden generációváltásnál, de abban nem lennék már annyira biztos, hogy egy ilyen ötlet, mint az enyém, követőre találna harminc év múlva is. Bízunk benne, de egyelőre nem ezt látom.

**Bízunk benne. Más: a műkereskedelemlről, műgyűjtésről vannak-e tapasztalatai, és ha igen, milyenek?**

Annak révén, hogy ez a sok kép itt van, hirtelen számos művészt és galeristát ismerhettem meg, és ez óhatatlanul egy csomó újdonságot hozott az életembe. Egyszer csak aukciókon találtam magam és jótékonyági vacsorákon; a mindennapi beszélgetéseinkben hallom, hogy micsoda nagy dolog az Art Baselre, az Art Miami-ra vagy londoni, párizsi vásárookra kijutni. Kinyílt egy világ előttem, amiről fogalmam sem volt, és szerintem egy átlag értelmiséginek halvány gőze sincsen, hogy a művészeti világnak mennyi rétege, tudatossága van, hogy miként

is működik egy művész felépítése, milyenek egy galerista pótapai funkciói, hogyan egyengeti a művésze útját abba az irányba, hogy elismert művész legyen. Nyilvánvalóan saját érdekből is teszi ezt természetesen, de ez nekem akkor is imponáló. Talán érdekes azt is elmondani, hogy a nagybátyám, édesanyám testvéreinek legjobb barátját Beyelernek hívták.<sup>1</sup> Mi jól ismertük őt gyerekkorunkban, először csak egy kis galériája volt, és izgalmas történeteket mesélt nekünk arról, hogyan épült fel a birodalma. (Ha szabad őszintének lennem, megvoltak azért az embernek az előítéletes elképzelései arról, hogyan is épülnek fel ezek.) Tudja, László Károly is bázeli volt, ez nála is kérdéses volt. Tehát a műkereskedőkkel kapcsolatban az embernek nagyon sok súlyosan kritikus előítélete van, ahol a preconcepció alapvetően az, hogy becsapja az eladót vagy a művészt, megveszi a képet, feltolja az árat, és ebből meggazdagodik. Én azért most is látok jó módú galeristákat nem annyira jó módú művészekkel körülvéve, ma is volt itt nálam egy ilyen, szerintem a magyar császár. Szóval van kritikám is a műkereskedelemmel kapcsolatban, és biztos, hogy voltak előítéleteim is, de ez abszolút átalakult, ahogy napi kapcsolatba kerültem velük, és elmesélték,



Harasztj István: *Kék mezők*, olaj, fémlemez, farost, 70 × 50 cm, fotó: © Kristófy Dániel / HUNGART © 2023



Salamon Pál: *Gyűrődés*, 2020, fotó, papírhajtogatás, 39,5 × 39,5 cm, fotó: © Kristófy Dániel / HUNGART © 2023

hogyan működik ez a szakma. Legalább húsz galerista vagy múzeumvezető került az elmúlt öt évben a látókörmbe, akik teljesen átalakították a véleményemet erről a világról.

**És mi a véleménye arról, ahogy az egész egészségügyi szolgáltatási rendszer átalakul, és a régi típusú, még kórházközpontú gyakorlat a magánzféra felé tolódik el, de közben marad az állami egészségügy is? Én ebben látok valami hasonlóságot azzal, amikor a magyar művészeti életben a galériás rendszer elkezdett kialakulni.**

Azt világosan kell látni, hogy a magyar egészségügy most alapvetően nincs jó állapotban. És az is nehéz, hogy úgy bontakozik ki a magánegészségügy, hogy nincs mögötte biztosítási rendszer. Ez nagyon egészségtelen fejlődés, mert a betegeknek, akik egy életen át

fizették a társadalombiztosítási járulékot, vagyonokat kell kifizetniük egy magánbiztosítónak, hogy ellátáshoz jussanak, mert az állami esetleg nem képes biztosítani azt a számukra.

Ha Nyugat-Európával hasonlítom össze a mi helyzetünket, akkor a legnagyobb különbség az egészségügyi intézmények lehetőségei között van. Nyugat-Európában el tudom képzelni, hogy a körülvevő milió építő jellegű, itt sajnos nem. Ma Magyarországon száz-százötven éves kórházakban szinte ugyanolyan idős bútorok között gyógyítjuk a betegeinket, és iszonyatosan örülünk, hogy a gyógyszerek és terápiás eszközök adóttak. Ha arra is vonatkozik a kérdés, hogy a két szféra között van-e kapcsolat, és hogy a képzőművészet hogyan tudna megjeleníteni az egészségügy világában, akkor nyilván a magánegészségügyi intézményekben várhatnánk, hogy megjelenjen minőségi művészet, de én egyelőre még nem

tapasztalom ezt. Kimmersz művészetet látok a magánbiztosítónál, és a tetejében ennek nem is anyagi oka van. A magyar művészek nem túlfizettek, tehát a magánintézményeknek lenne módjuk arra, hogy sokkal minőségibb műtöt teremtsenek, de valamiért nincs kellő fókusz ezen. A bankvilág más, az képes arra, hogy műgyűjtőket „teremjen”, kiállításokat szponzoráljon. A mai orvosvilágnak ez nem áll módjában, nincs is abban a társadalmi helyzetben. Divatos orvosbárókról beszélni, de Magyarországon nem az orvos a gazdag ember, az orvosok akár a múlt században is jobb társadalmi helyzetben voltak, mint ma.

**Térjünk rá kicsit a konkrét képekre, ami rendkívül fantáziadús kérdést eredményez: miket szeret a legjobban? Például most látom, mi van az irodájában. Ezeket szereti nézni, vagy ezek is cserélődnek?**



Radák Eszter: *Puff! Mintha ez az izé zavarná kicsit a kilátást*, 2017, olaj, vászon, 100 × 100 cm, fotó: © Kristófy Dániel / HUNGART © 2023

Ilyen csapdába nem húz bele. Gondoljon bele, több mint kétszázötven kép lóg itt a falakon, és mindegyiket szeretem, mindegyikhez köt valami emlék, mind jó valamiért, de azt nem szégyellem nyilvánosan elmondani, hogy

például ez a Radák Eszter-kép nekem minden nap örömet okoz. Itt ülök vele szemben, és nem tudom megenni ezt az elképesztő, fantasztikus színvilágot. Talán látta, hogy sok Nádlerünk van, azok elképesztően szép képek,

ahogy a Bak Imrék is. Az ő képeit, ha megnézi valaki, tényleg rájön, hogy ennek itt értelme van. De nagyon nagyon szeretem a Konok Tamásokat és a Váli Dezsőket is. Az egyik kedvencem pedig ez a Salamon Pál.





Haász Katalin: *Prelude 13*, 2012, olaj, vászon, 80 × 130 cm, fotó: © Kristófy Dániel / HUNGART © 2023

Amikor a családja svájci ágáról beszélt, akkor jutott eszembe, hogy nemrégiben volt nálunk egy cikk egy svájci művészről, Emma Kunzról<sup>1</sup> – nemrég fedezték fel, Londonban volt kiállítása, és ami miatt itt érdekes, az az, hogy ő nem képzőművész volt elsősorban, hanem gyógyító. Vonalrajzokat csinált, de tulajdonképpen mintha a világegyetem vagy a természet, a légkör rezgéseit

vetette volna a saját szisztémája alapján papírra. Nagyon rendszerszerű rajzok. Talán a Konok Tamásokkal rokoníthatók valamennyire. Mint ha lennének rejtett összefüggések a gyógyítás és a művészet között.

Biztos, csak a gyógyítás egzakt szakma; hogy valamit elfogadjunk gyógyító erejűnek, ahhoz iszonyú sok mindennek kell matematikai szinten

megfelelni, ami leírhatatlan így. Ahogy a pszichológia sem tudja igazán a saját erejét bemutatni. De én negyven év onkológia után azt mondom, igenis működik valami, ami hatással van az emberre. Persze van olyan beteg is, aki elmegy emellett, de hát vannak emberek, akikre a gyógyszer sem hat.

<sup>1</sup> Ernst Beyeler és felesége, Hilda Kunz 1982-ben létrehozott alapítványa, a svájci székhelyű Fondation Beyeler gyűjteménye több, mint négyszáz modern klasszikus és kortárs művet számlál. A múzeum 1997-ben nyitotta meg kapuit a nagyközönség számára.

<sup>2</sup> Urbán Nóra: Gyógyító vonalak. In: *Artmagazin*, 2021/3., 28–32. o.



VASZARY GALÉRIA | BALATONFÜRED | 2023.06.10. – 2023.08.24.



VEB 2023

A Vaszary Galéria 2023. évi tárlatai a Veszprém-Balaton 2023 Európa Kulturális Fővárosa program keretében valósulnak meg.



BALATONFÜRED  
KULTURÁLIS NONPROFIT KFT.



Vaszary Galéria  
Balatonfüred

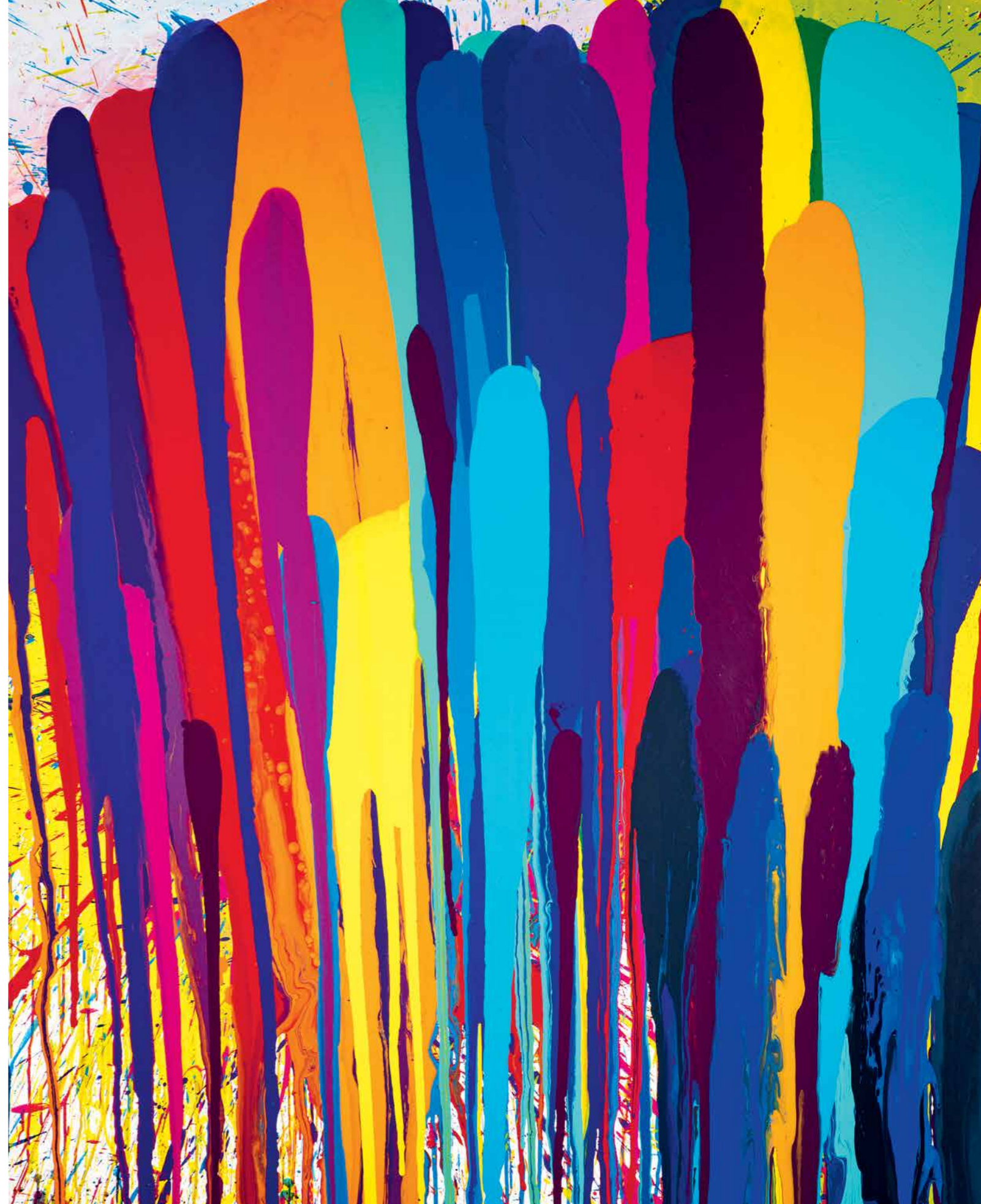
GALÁNTAI  
Artpool

# Folyamatos túlcsoordulás

Keserü Katalin

Bánki Ákos: *Flūmen II.*, K.A.S. Galéria,  
Budapest, 2023. augusztus 2-ig

Hatalmas gesztus volt Ferenc pápától *A katolikus képzelet globális esztétikája* címmel (a washingtoni Georgetown Egyetem és a *La Civiltà Cattolica* jezsuita folyóirat által Rómában rendezett nemzetközi konferencián május 27-én) tartott előadása. Ugyanis azt mondta a jelenlévő alkotóknak, hogy bátran és kreatívan használják továbbra is a képzeletüket, víziókkal „segítsenek megérteni az emberi élet titkát”.<sup>1</sup> Sem galériák, sem múzeumok, sem műpártolók vagy hivatalok, egyletek nem buzdítottak – mostanában biztos nem – még csak hasonlóra sem senkit. De azért megnézhetjük, vannak-e mai „víziók”, és kutatják-e „az emberi élet titkát”.



A gesztusfestészet ugyan a legkevésbé sem vizionárius (képzleti), sőt a legközvetlenebb kapcsolatban az alkotó testével-lelkével, azaz az emberi léttel áll, éppen ezért foglalkozhatunk vele. Valamiért gesztusfestészetnek mondjuk Bánki Ákosét.

A *gero 3* (hord, visz, mutat, tanúsít) latin ige negyedik szótári alakja a *gestus*, azaz „beszédet helyettesítő kézmozdulat”, mely éppúgy megmutat, tanúsít valamit, mint a nyelv, ha ugyan a mindennapjainkban meg nem feledeztünk a gesztus ezen szigorú alapfunkciójáról, miközben nyelvünkkel hordjuk-visszük a szavakat, információkat. A gesztus jelentősége feltehetően ősidők óta ebben az összetettségben rejlik. A kézmozdulatnak önmagában is jelentése van: életjel – mint a test bármely részének megmozdulása –, ám tudatossá válása, „használata” az ember elméjének, reflektív képességének köszönhető. Maga a mozdulat sokféle lehet, így funkciója is az. Emellett átvihető különböző, a kezét „megtoldó” eszközökre, melyek a pillanatnyi gesztus hosszabb életét, érzéki nyomát biztosítják. Révükön az egykori gesztusok jelenlévővé válhatnak.

A nyugati festészetben a 19. századra árnyalt gesztusnyelv kristályosodott ki az ábrázoltak és történeteik sok évszázados hagyománya révén, melyek közül Jézus történetéhez és alakjához köthetők a legismertebbek: felfelé vagy szívére mutató ujjá arról tesz tanúságot, hogy az emberi életnek két forrása van: az égi és egy belső, lelki; emberek felé fordított tenyere el- és befogadásukról, kitért karja a mindenséghez tartozásukról beszél. Másként nehezen megfogalmazható tények jelszerű sűrítvényei ezek a gesztusok a tudatról, mely lélekből (érzelemből) és szellemből fakad, ezekre mutat, ezek létét tanúsítja.

Tudom, ez utóbbiakkal ma gondban vagyunk a nyugati kultúrát életre hívó kereszténység mellőzésének eredményeként. A kézmozdulat maga, jelenlétének sablonok nélküli újrakeresése

ezért is volt jelentőségteljes a festészetben a 20. század elején.

Vaszilij Kandinszkij Murnauban és Münchenben tartózkodott 1910 körül, amikor *A szellemről a művészetben* című könyvét írta.<sup>2</sup> Indíttatásában az anyagi világ – beleértve az így értelmezett világmindenséget is – fölé emelkedés szándékát, a kor erre való hajlandóságát és annak meghatározását regisztrálhatjuk, hogy a művészet szellemi tevékenység. Kandinszkij, kora zenei, költői és festői műveiből kiindulva, a műalkotás belső elevenességét nevezte meg mértékadó kritériumként. Az alakközpontú ábrázolási hagyományok helyett a színeket, formákat és vonalakat érzelmek és gondolatok kifejezésére alkalmas (vagyis a zenei hatáshoz hasonlókat elérő) vizuális nyelvi elemekként kezelte, melyek együttműködése az elemek összefüggésének belső szükségszerűségéből alakul ki (természetesen az alkotó vonatkozó tudásának függvényében). Az alkotást expresszióként, kifejezőként meghatározó szándékkal akkor összefüggött a kor szóhasználatával „vadaknak”, „primitíveknek” nevezett természeti népek új kultusza, a kultúráikban felfedezett moralitás társadalmi-civilizációs jelentőségével együtt. Így történhet, történhetett meg az, hogy a mű mint élő egység „bejelenti magát”, aktivizálja a képzeletet, elszakadva a figurativitástól és annak ismert megoldásaitól.

Érdemes tudnunk azt is, hogy a századforduló e spirituálisnak nevezett absztrakciója (Kandinszkij intenzív gesztusai) szorosan összefüggött az orosz kultúra vallásosságával és a modern (materialista és pénzorientált) civilizáció ellen nemcsak Oroszországban, de egész Európában lázadó anarchizmussal. A művészetek újításai így szándékosan a kontrasztok elvére épültek, sokkolva a különböző rendű és rangú nézőket, hogy azok kiessenek a kor negatív lelkiállapotából.<sup>3</sup> „Csak” képi események Kandinszkijnál a ragyogó, de ellentétes színek (esetében

ennek népművészeti eredete is kimutatható<sup>4</sup>) és a kompozíció, összerakás helyett a hasonló, vonalcsomóknak nevezhető gesztusok „szétszórása” a felületen, mint a „vad” Matisse saját motívumaié is, például *A vörös műterem* című 1911-es képén.

Több okból is említtem Kandinszkij első absztrakt akvarelljeit, megdöbbentő, majdnem előzménytelen vadságukat és céltudatos szellemi összetettségüket. Száz évvel később, Bánki Ákos első katalógusában a képek egy csoportján (*Diplomamunkák*, 2005/6) ecsettel vászonra vitt gesztusok, vonalcsomók sötét és sűrű, burjánzó, narancssal és pirossal kivilágosodó tömegével, a fehér alapot nagyobb területen is látni engedő, a finoman szórt vagy folytatott festékekkel azt ki nem sajátító, inkább a létezését jelző festészetrel szembesülünk. A festék és a telhetetlen festői akarat fullasztó anyagsága az alkotó személyes kivonulásával, eltávolodásával ellentéleződik – a fehér felületeket ugyanis a festő nem érinti. Ez gyengédségről tanúskodik: mintha a festő a festészet magát óvna a festőktől, elsősorban önmagától. Drámai helyzet ez a festészet történetében, hiszen a képzőművészet Kandinszkij óta számos olyan műformát villantott fel és dolgozott ki, melyek – mint például a konceptuális művészet is – a gondolatiság előtérbe helyezésével az anyagságot minimálisra, lenyomatokra vagy csupán jelzésekre csökkentették. Ezzel persze nem feltétlenül a Kandinszkij által vágyott spiritualitáshoz közelített, de egyidejűleg – a 20. század második felében – ennek útjai is kibontakoztak. Nem is a formázott vásznakkal, ahol a keretformára tevődik át, vagyis redukálódik a képi formaalkotás, de a monokróm vagy minimalista festészet sem, melyben az apró, képen belüli történések, ecsetvonások, gesztusok elvben a tér-idő végtelenjéig folytathatók. A fényművészet kísérleteivel sem, inkább egy új, csendes visszavonulással, amely nem az anyagot, hanem az



Bánki Ákos: *Cím nélkül No. 1.*, 2005, olaj, vászon, 200 × 250 cm / HUNGART © 2023

időt és a teret tekinti aktívnak, azonosnak az emberben lévő belső alkotóerővel.<sup>5</sup> Innen nézve például a képi „üresség [...] létrehozás”: a „tér-nyerés a helyek szabaddá tétele, melyeken Isten jelenik meg”.<sup>6</sup> A 20. század közepének metafizikai filozófiája együtt lélegzett a művészetekkel, még ha nálunk tiltottan is.

A fentiek alapján nemcsak a gesztusfestészetnek, de belső pszichikai, spirituális összetevőinek, esztétikai vonatkozásainak, valamint az egész testre kiterjedő mozdulatnak is utána kell néznünk.

Bánki mesterei több, együtt egy évszázadot is kitevő korszak kiválóságai: a fiatal művész segédkezhetett az absztrakció még élő mestere, Lossonczy Tamás mellett; a Képzőművészeti Egyetemen a tavaly elhunyt, spiritualitásnak elkötelezett Molnár Sándor küldte küllönszobába dolgozni, majd a sokáig csak lírainak nevezett kortárs nőművészetet is kutató, több művészeti ágbán és médiumban elmélyült alkotó, Drozdik Orsolya figyelt rá. Az biztos, hogy ha Molnár Sándor „forrongó lánának” nevezte Kandinszkij első absztrakt akvarelljeit – esetleg növendékei

körében is –,<sup>7</sup> és beszélt 1960-as évekbeli saját, monokróm képeiről, a kép belső energiái által formázott vásznairól, valamint egyénileg felépített, spirituális célú, de első szakaszaiban intenzíven föld-, illetve tűztermesztű életművéről,<sup>8</sup> a minderre fogékony Bánkit nehéz út elé állította. (Diplomamunkáinak még nem említett része formázott vásznakból áll, másik részük jószerével monokrómnak nevezhető vörös festmény, noha súlyos szerephez jut rajtuk a fekete is.) Előbb már említett, a képzését lezáró korszaka a *Pszichikai tanulmányokkal*

kezdődött (2004), és a *Pszichikai terek*-kel, illetve azok akvarellváltozataival folytatódott, hiszen a gesztus és a személyiség, a lélek kapcsolata pszichológiai természetű. A századfordulón ezt maguk a festők elemezték: Matisse például, ahogy azt az *Egy festő jegyzetei* című 1908-as munkájában írta is,<sup>9</sup> képtelen volt elválasztani egymástól életérzését az annak kifejezésére megtalált módtól.

Molnár Sándor pedig hosszan elemzi pedagógiai könyvében az ember belső, lelki alakulásának legfontosabb korszakát, kamasz- és fiatal férfikorát alkotói szempontból, kiemelve „a lélek sötét oldalának” felfedezését és elszabadulását, a káoszt, majd az útkeresés szakaszait.<sup>10</sup> Bánki *Dionüszosz álma*

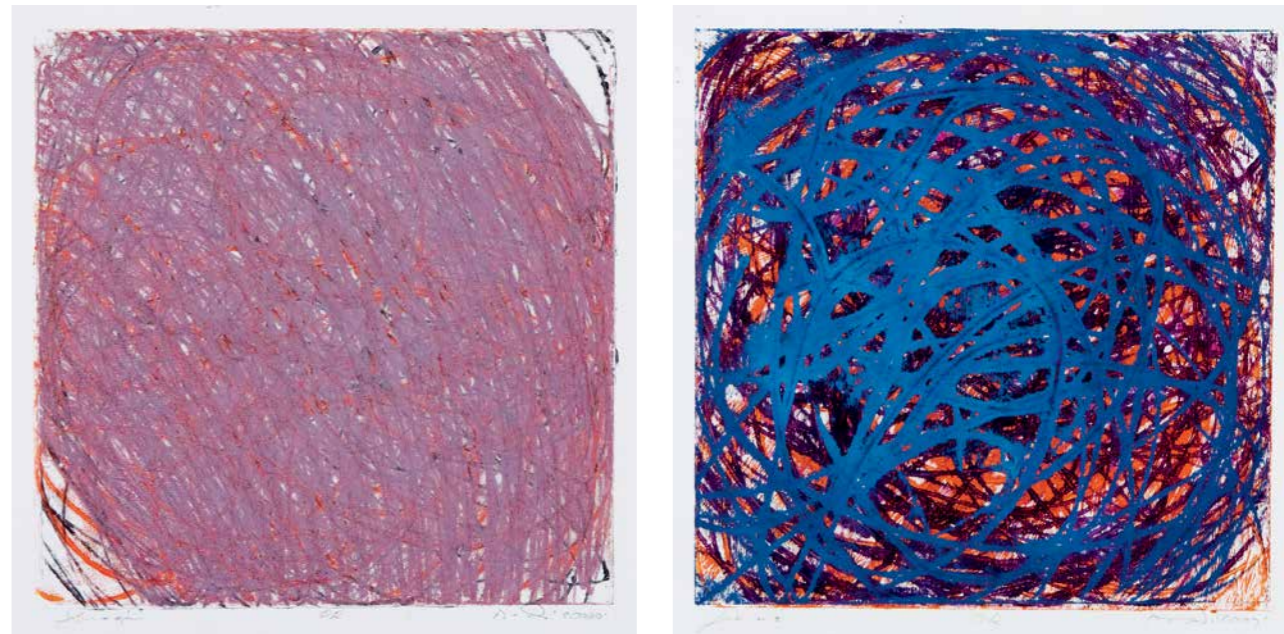
című 2005–2008-as sorozatában is mindent elborít a festék, ám a 2009-es *Naptár* olajjal lefestett linóleumra helyezett papírra karcolt monotípialapjainak körkörös, sűrű, rajzos rétegzett szöveteivel már megtalált egy utat, mely egyszerre lehetőség a közvetlenség kiéléséhez és a spirituális anyagtalánításhoz. Ez a kettősség – változó előjelekkel – máig kíséri. Akkoriban tárgyias formák, mégpedig a leginkább életbevágók, fejek-koponyák, kések is megjelentek képein. Gyötrő, kettős értelmű motívumok, melyeknek a szentendrei művészet hőskorában Vajda Lajos adott ikonikus értelmet, majd használatukkal feLugossy László képei és dalszövegei („Kések, kések, hatalmas kések”), az A. E. Bizottság

együttes performanszai és efZámbó István 1970–80-as évekbeli festményei váltak egy lehetséges elitellenes és társadalmiasulni képes művészeté, a punk kultúra ikonjaivá.<sup>11</sup> A punk folyamatos jelenléte vagy újraéledése a 2000-es években megélt társadalmi-civilizációs problémára is utal: a közvetlen önkifejezés és folytonos aktivitás a már nem az emberre építő globális civilizációban életjelként is értelmezhető. Hogy pedig ez Bánki életében mennyire fontos, jelzik a legszükségvűbb élettrajzi adatok: 2006–2008 között a mű-VÉSZ pince alapító kurátora, 2009-ben a Roham Galéria, majd 2013-ban a Latarka Művészeti Galéria alapítója stb.

Művei személyes azonosulások a totális absztrakcióval – írja Somhegyi Zoltán a katalógus bevezetőjében.<sup>12</sup> Joggal teszi ezt a megállapítást a tájképpel foglalkozó művészettörténész, hiszen elődei szerint az „egyéni temperamentumon keresztül látott természet” hozott fordulatot a képalkotásban. Mégis, évtizedek teltek el, míg a motívumok, gesztusok matisse-i, kandinszkiji szétszórásából, a vászon nyitott tájként való felfogásából s az így született, egyenletesen aktív, expresszív képtérből megszületett a pollocki aréna festékszórással, -folyatással az 1940-es évek végén. A földre helyezett vásznon dolgozó amerikai festő műveinek egysége az inspiráció folyamatosságával, a festés során lecsendesült energiaviharral magyarázható, és koreografikusnak is nevezhető.<sup>13</sup> Vélhetjük: a reflexióra képes embertől végleg elszabadult, már magát az anyagot és energiáit, az ún. valóságot és az életet is semmibe vevő, sőt eltüntető, csak a pénz virtualitásának logikáját követő mai civilizációban nincs esélye sem a 20. század eleji lelki-spirituális alternatívának, sem a világháborúk és népiirtások utáni, önkényuralmakkal szembeni hasonló egzisztenciaállításoknak. Ez a civilizáció egyedül a pillanatnyi jelenlétet és az ennek jegyében születő, átmeneti közösségeket



Bánki Ákos: *Dionüszosz álma No. 10.*, 2007, olaj, vászon, 200 × 180 cm / HUNGART © 2023

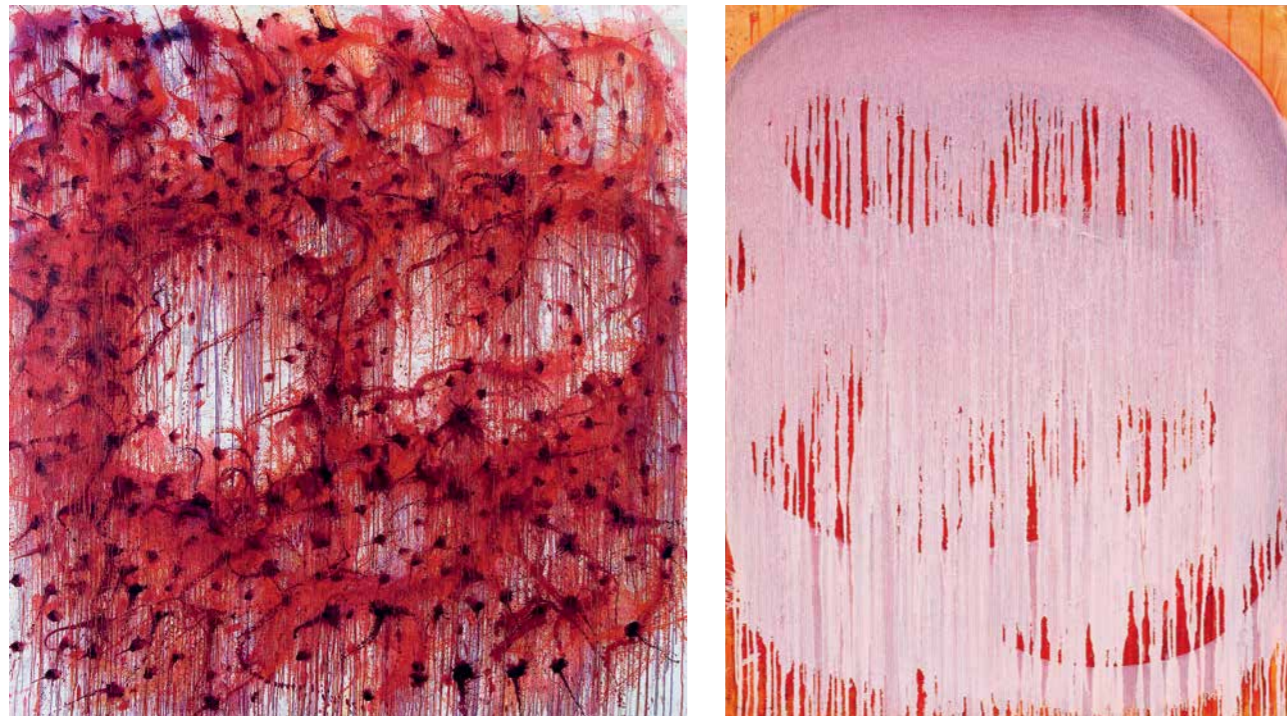


Bánki Ákos: *Február és Június*, mindkettő: 2009, olaj, papír, 50 × 50 cm / HUNGART © 2023

viseli el. Addig-ameddig. Ezeket mutatja be a *Bánki 30* című katalógus<sup>14</sup> szöveg-, adat- és képkollázs az első hatvanhét oldalán. Ezért tűnik heroikusnak a magát a festészettel, sőt a festéssel azonosító művész (lásd 2008-as festéssel zuhanyozó önfotóit) kitartása amellet, hogy az egyébként bármikor és bárhol könnyen létrehozható bármifajta „művek” korában megragadja és kiterjessze a művészet, a lehetséges alkotás pillanatait. (Sorozatokat is feltehetően épp ezért készít.) 2009-es, *Lélekvirág* című képei sorában a körformákba és sűrű együttesekbe rendeződő gesztusok, valamint a festéksurgatás függőyei által megidézett vörös-fekete, testi-biológiai töménység, vérrel áztatott lüktetés mellett kék színű, ösztönösen a szellemi világot idéző,<sup>15</sup> folyamatosan egymásba íródó, fonódó gesztusok is feltűnnek (10., 11., 12. számú vásznak): körök, nyolcasok – végtelen- és teljességjelek. Később, 2011-re ezek rácsozata

is feketévé, pirossá válik. Ugyanakkor kiemelkedik egy-egy motívum, és *Tavas* alcímmel, erős fehér lazúrokkal akár a festő monumentálisá is növelhető, lírai emblémájává válik. Itt utalok időben harmadik mesterére, Drozdik Orshira, aki – Molnár Sándor helyét átvéve a Képzőművészeti Egyetemen – kettejük amerikai kortársai közül arra a művészre, Joan Mitchellre hívta fel a növendékek figyelmét, akinek elhíresült 1986-os mondása szerint „Painting is a way of forgetting oneself” (a festészet jó módja, hogy megfeledkezzünk magunkról), egyfajta *no-hands*, amelyben mégis benne van a festő maga. A különféle irányzatok közül a posztfestői absztrakció névvel illetett Mitchell-oeuvre-nek vagy a színmező festészetet művelő Helen Frankenthalernek (aki szerint „Egy igazán jó kép úgy néz ki, mintha egyszerre történt volna”) a teljesítménye nemcsak Pollockra és Kandinszkij absztrakt akvarelljeinek intenzitására

vezethető vissza, de mindegyikük művészetében és kijelentéseiben felfedezhető az a különidő (az alkotófolyamat ideje és tere), amelyről Fülep Lajos értekezett a századelőn az *Emlékezés a művészi alkotásban* című hosszú tanulmányában.<sup>16</sup> Ez pedig az alakuló műalkotás beleszólását is biztosítja a művész által kezdeményezett műbe. Ha a párbeszédet esztétikai jellegűnek tekintjük, amint Pollock maga is tette, s aminek jegyében kortárs, a 20. századot átélő Lossonczy Tamás a kevesebb anyagra, az anyag megszelídítésére<sup>17</sup> figyelmeztette a fiatal Bánki Ákost a 21. század elején, az esztétikumot a spiritualitás részének is tekinthetjük. Ám ha ezt a jelleget összevetjük jelenkorunk ésszel is felfogható kilátástalanságával, érthetővé válik az a fél évszázados, a brutalitástól sem visszariadó esztétikumellenes, „primitív” alkotástípus és folytonos aktivitás, amelyhez Bánki is ragaszkodik.



Balra Bátki Ákos: *Lélekvirág No. 9.*, 2009, olaj, vászon, 200 × 200 cm, jobbra: *Lélekvirág (tavasz) No. IX.*, 100 × 80 cm / HUNGART © 2023

Ha azonban a spiritualitást emeljük ki, s látjuk, hogy a századforduló spiritualizmusa, többféle új, spirituális alapokra épülő vallásfilozófiája a világháborúk alatt, között és után is tovább élt, sőt ezalatt a gesztusvilág kiterjedt az egész testre (mozdulatművészet) s a test koreográfiájára, több szempontból is érthetővé válik, hogy Bátki Ákos miért „vette a lapot”, és kutatta-követte a történelmet kiváló dokumentumfilmjeivel (*Tiltott absztraktok* [2018, DLA], *Hortobágyi* [2019]). Kivételes a szándék, hogy megismerje elődeit, és a megvalósítás is. Hiszen voltak elődök Magyarországon: mind a gesztus koncentrált, spirituális-keleti, mind brutálisabb, a festék pszichikummal és testtel elkeveredő változatában. Az 1945–60 között virágzó New York-i absztrakt expresszionizmuson belül megkülönböztetett akciófestészet mint esemény az 1960-as években Molnár Sándornál szerveződő Zuglói Körben

európai változatával, a tasizmus tanulmányozásával vált a nemzetközileg első közös témává, noha nem egészen az „alkotás” klasszikus fogalmát felváltó akció értelmében (mely külön műformaként jelent meg Magyarországon). A 2. világháború utáni elhúzódó szörnyű, nyomasztó időszakban, amikor mindent kiforgatott magából az erőszakos szervezetté vált civilizáció, voltak jelei a gesztus spirituális jelentőségének: Korniss Dezső *Illuminációi* középkori kódexek miniatúráit felidéző címükkel és a stabil képszerkezetet meghatározó fejmotívumokkal is jelezték ezt. Valahonnan jött az az energia, mely az akkori festői életjeleket, gesztusokat táplálta, hordta-vitte, tanúsította a világban. A festéksurgatások, -öntések, -spricelések, még ha kicsiny felületre kerültek is nálunk, mint Kornissnál, a nagy szegénységben abból az eredendő egységből jöttek, melyben az anyag összefügg az

energiával, a szellemivel is. Épp összefüggésük és ennek megtapasztalása vált lényegessé akár szellemi-tudományos vagy érzéki-művészi felfedezésként; ennek megnyilvánulása maga a megtestesülés, az emberi arc. A gesztus pedig felvállalást is jelentett, egy titkos bizonyosságát, melyet akár „az emberi élet titkának” is nevezhetünk. Nem biztos, hogy a megtestesülésnek valamely ismert formát kell követnie, de ahhoz, hogy a mindenfajta közösség lerombolása közben és után mégis közös felismerés, megértés születhesse, egy arc- vagy alakszerű jelzés segítséget adhat.<sup>18</sup> A gesztus képi, zenei, színpadi vagy a kifejezetten a mozgulatra összpontosító táncművészeti kapcsolatai – az 1960-as évek Pécsi Balettje, Bóbita Bábszínháza, illetve Drozdik szabadtáncot kisajátító *Individuális mitológiájába* tartozó 1975–76-os performanszai után – Bátki Ákos tevékenységében elevenedtek fel

a 2010-es években. Előbb Balla Katalin koreográfussal dolgozott együtt, aki egymásra vetítette a két művészet „szövetét”: „*Bátki Ákos csorgatott festék struktúráját és táncosaim szavak nélküli történetét*”,<sup>19</sup> majd 2011-től Ladányi Andreával Nyíregyházán,<sup>20</sup> Aradon és Veszprémben. Amikor az eltérő nyelvű művészetek különleges figyelemmel viseltek egymás iránt, akkor azonos dologról – például a gesztusról – van szó, annak tér- és/vagy időbeliségéről, anyagáról vagy energiájáról, és az eltérő kifejezések összehangolásával az az egyetlen dolog mélyül és gazdagodik. 2013-as, Ladányi Andreával (és Borlai Gergő ütőssel) közös, a barcelonai Antic Theatre-beli performanszukon a táncos egy rövid katonás mozdulatkészletet bemutató

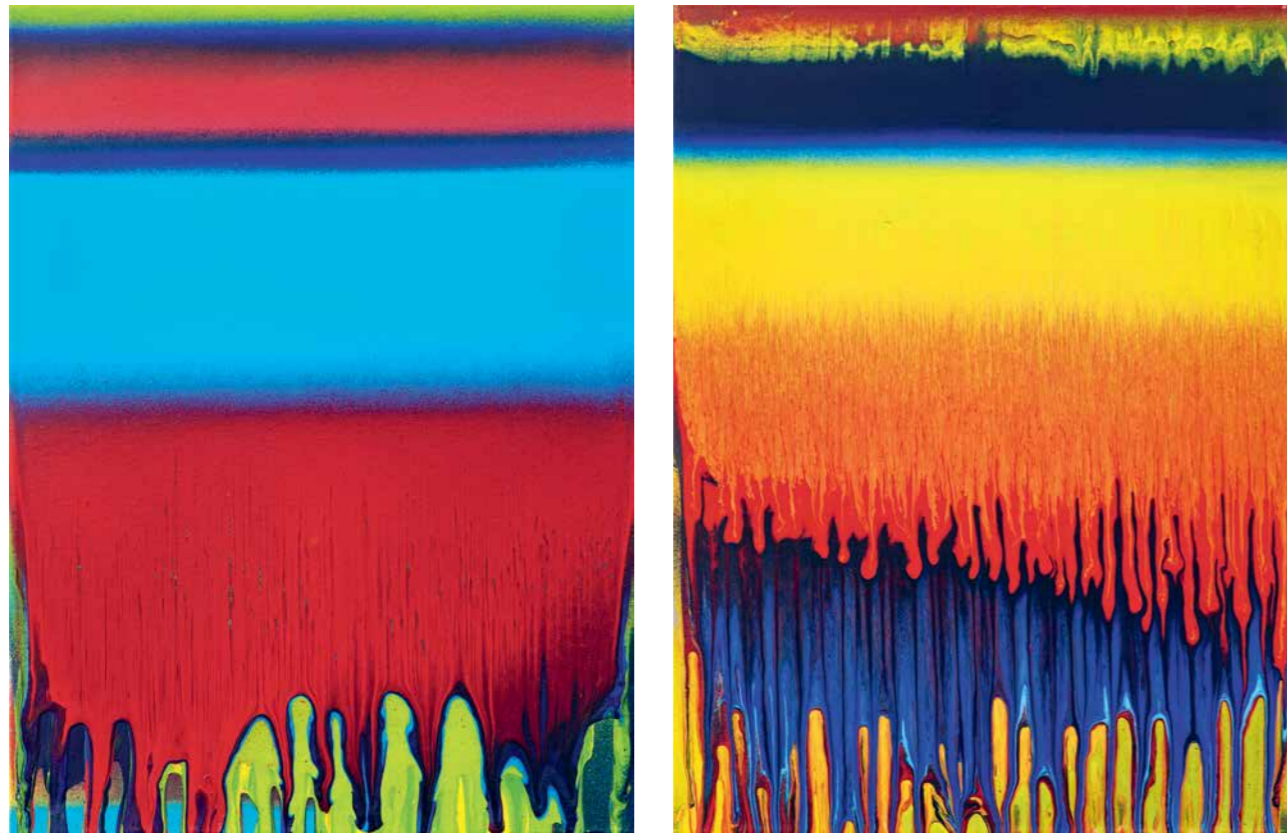
szakasz után a festő által rászórt festéket a testével a földön „eldolgozta”: magára vette, illetve eggyé vált a falra helyezett papírok tetejére fröcskölt festékekkel, mozdulataival szétkenve és lentről (a földtől) felfelé növelve az egyébként lecsorgó csíkokat. Az addig személytelenül terjedő festék történéseinek részévé válva végül a festéket is maga vitte a falra, teljes testével, lassú, körbe foglalható mozdulataival adva értelmet – mégpedig a teljesség jegyében – képnek, gesztusnak, testnek egyaránt.

Ladányival együtt dolgozott a *Porcelain* című 2013-as produkcióban, a Veszprémi Táncszínházban is, egyébként pedig Szöllősi Géza képzőművész is részt vett számos színházi előadásban, jelen idejű, azaz az előadás

során zenei alapra készülő kivetített „folyamatműveivel”: 2013-ban a Pesti Színházban Sütő András: *Az álomkommandó* című darabban, 2014-ben Bartók-feldolgozásokat kísért a Lepkeházban a Budapesti Tavasz Fesztiválon, legutóbb pedig 2022-ben a Nemzeti Táncszínház Csehov *Sirály* produkciójában. Külön elemzést igényelnének a mestereinek is beillő, gesztusfestőként is ismert kortársaival közös kiállításai, 2012-ben Seres Lászlóval a Miskolci Galériában, Klimó Károllyal a B55 Galériában. Szerteágazó tevékenységét élőben követni szinte lehetetlen, ezért ismét könyvszerű katalógusaihoz fordulok, melyek újabb példányában mind a folyamatmű, mind a testies „gesztus” következményeivel találkozhatunk.



Bátki Ákos: *Dionüszosz No. 2.*, 2018, táblakréta, akril, vászon, 150 × 220 cm / HUNGART © 2023



Bányi Ákos: *Barcelona No. 1.*, 2020, akril spray, vászon, 40 × 30 cm / HUNGART © 2023

Bányi Ákos: *Barcelona No. 2.*, 2020, akril spray, vászon, 40 × 30 cm / HUNGART © 2023

Harmadik, 2022-es, *Flümen* (folyam, áradás) című könyve<sup>21</sup> a 2010-es évekről számol be. A „külső” elfoglaltságok mellett/miatt részben a korai sorozatokhoz kapcsol vissza: az új *Dionüszosz*-festmények fekete alapra festett hatalmas, fehér, lendületes-folyamatos gesztusok. A *Barcelona* sorozat 2019–2020-as kis méretű képein viszont a spektrum színei ragyognak fel, és igazodnak a képforma mind vízszintes, mind függőleges meghatározottságához – fekvő csíkok és függőleges csorgások kiegyensúlyozott egységeiként. Színskálátanulmányoknak is nevezhetnénk őket, melyek az újabb típusú, akár végtelenül egymáshoz kapcsolható, diszperziós festékből adalékkal előállított akrilképeihez, a címadó *Flümen*ekhez vezettek. A mindig fentről lezuhanó, teljes valórú, tiszta színű festékanyag létrehozta,

és szabálytalanul bár, de strukturálja is a képet. A színek vakmerők: alapszínek és árnyalataik, feketével és komplementereikkel kiegészülve úgy, hogy az utóbbiak olykor át is veszik a vezető szerepet. A torlódó, tépettnek-szakadozottnak ható színszlopok víziószerűek: Csontváry tömegeire és festésmódjára emlékeztetnek,<sup>22</sup> jól-lehet kevés személyes beavatkozással készültek. Legutóbbi munkáin is ívelt formákat ad fent a felöntött festék, de ezeken már a kiegészítő színek kerülnek előtérbe. A lefolyó struktúrákra ugyanis ilyen festéket fröcskölt-szörtöntött a festő, és a földre fektetett vásznon kente szét kézzel úgy, hogy személyes beavatkozásának nyoma se maradjon. Gesztus tehát a festék elindítása, és elemi, testies, érzéki mozdulatokkal – mint az agyagot simító fazekasé – történik a szétkenése is,

ahogy a festő belemászik a képbe. Ez utóbbi eredménye lehet egy-egy komplementer festékkrobbanás, amely simasága miatt az anyagtalanság érzetét kelti, különös, úrbéli, lebegő eseményét, de ezt sem gesztusnak, sem – beavatkozás nélküli – flümennek nem nevezném. Inkább az anyagiság személyes eltüntetésének és épp ezáltal jelenlétének. Annak az ellentétei ezek a függőlegesbe visszaállított képek, amit korábban Schneller János „a pillanatnyiság érzetét keltő, örökké mozgásban maradó kompozíciónak”, Paksi Endre Lehel pedig „a pszichikum és a kép médiuma közötti minimális távolság” megtalálásának nevezett.<sup>23</sup> Illetve a kétféleség, az ellentétek megtalált egységének tarthatjuk őket, mert hiszen mégis mozgásban vannak, a szétfröccsenés, szétsugárzás nyomaival veszik körül a nagy foltokat, ám



Bányi Ákos: *Flümen I., II., III.*, 2023, akril, vászon, egyenként 180 × 180 cm, © fotó: Hegyháti Réka / HUNGART © 2023

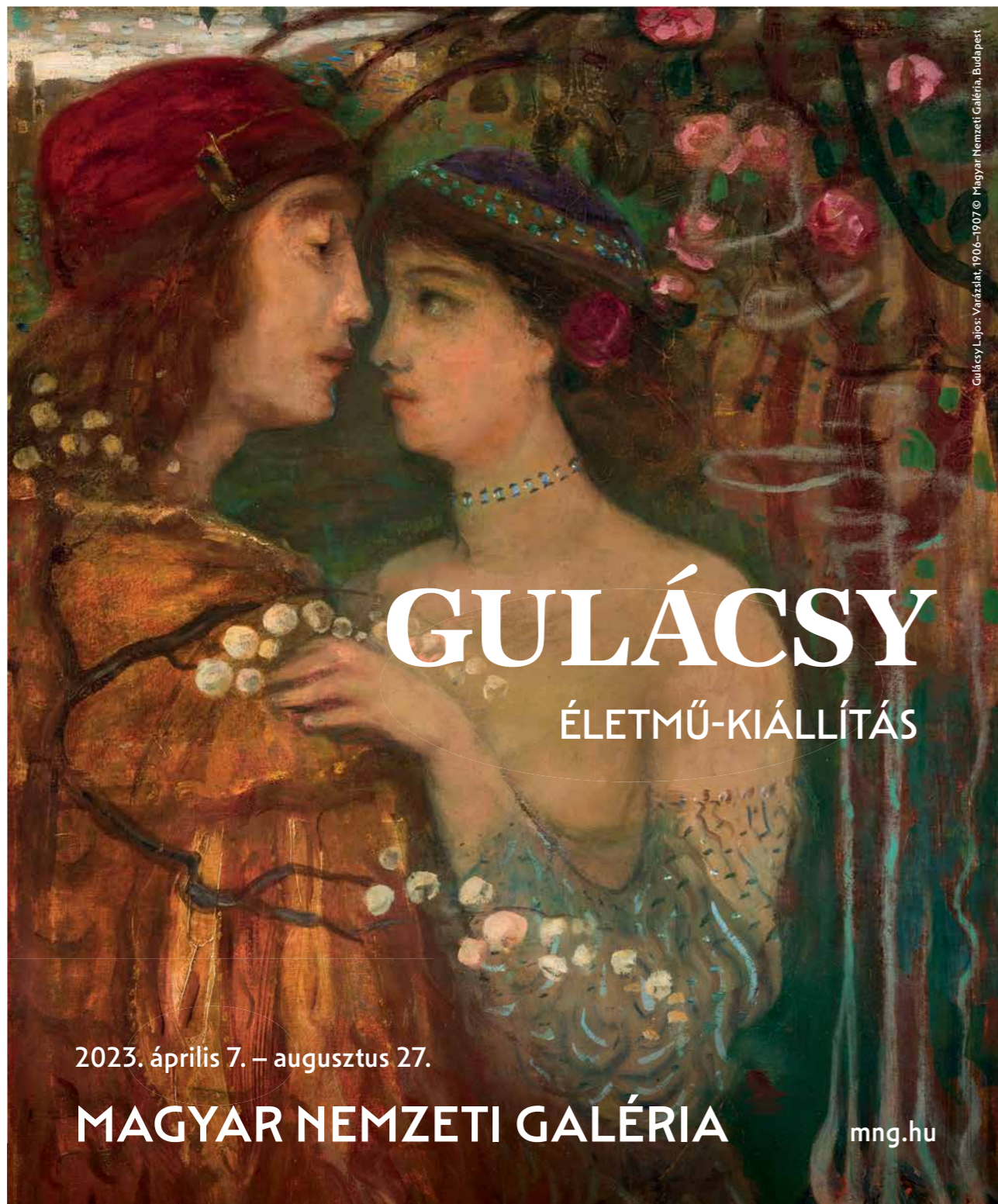
a belső világ kézben koncentrálódó festőgesztusai helyett itt teljes azonosulást érezhetünk. Az „értelem utáni éhség” idején egy ilyen „szó kifejezőeszköze mindannak, ami a bensőnkben rejlik” – mondta Ferenc pápa a meghívott íróknak-

költőknek.<sup>24</sup> (Nincs kétségem afelől, hogy egy költői kifejezés megfeleltethető valamely képi megjelenésnek.) Hogy ez vízió-e vagy az energiák egyszerre történő megmutatásának és megszelídítésének, azaz a világ egységének a kifejezése a festő egész

testének odaadásával, annak megválaszolására csak a következő képek ismeretében lehet majd vállalkozni.

#### A szöveg a megnyitón 2023. június 6-án elhangzott beszéd bővített, szerkesztett változata.

| 1 Ferenc pápa költőknek és művészeknek szóló beszédének angol fordítása a *La Civiltà Cattolica* oldalán 2023. június 5. feltöltési dátummal olvasható: [laciviltacattolica.com/an-experience-that-is-always-overflowing/](http://laciviltacattolica.com/an-experience-that-is-always-overflowing/) | 2 Magyar változata: *A szellemiség a művészetben*. Budapest, Corvina, 1987. Ford. Szántó Gábor András | 3 Rose-Carol Washton Long: Occultism, Anarchism, and Abstraction: Kandinsky's Art of the Future. In: *Art Journal*, 1987/1., 38–45. o. | 4 Peg Weiss: Kandinsky and „Old Russia”. In: *The Documented Image. Visions in Art History*. Szerk. Gabriel P. Weisberg – Laurinda S. Dixon. Syracuse, Syracuse University Press, 1987, 187–222. o. (Lásd még: Kergyó Zsófia: Hogy fest Kandinszkij üveg mögött? Népművészet, vallásosság és absztrakció a színeken túl. In: *Artemagazin*, 2022/7., 14–23. o. – a szerk.) | 5 Hamvas Béla: A kínai tusrajz. In: *Művészet és tér. Miró, Chillida, Tàpies, Uecker és kortársaik grafikái*. Szerk. Marghescu Mária – Herpai András. Szentendre, Ferenczy Múzeum, 2013, 7–18. o. | 6 Martin Heidegger: *A művészet és a tér*. Idézi: Ingeborg Wiegand-Uhl: *Művészet és tér*. In: *Művészet és tér* 2013, 21. o. | 7 Lásd: Bányi Ákos: *Tiltott absztraktok*. Dokumentumfilm, 2018 (DLA) | 8 Molnár Sándornak nem sokkal a visszavonulása után jelent meg *A festészet tanítása* című kötet (Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem – Semmelweis, 2007), melyben a festőjógának külön fejezeteket szentelt, hogy majd *A festészet útjában* (Budapest, Irályi Kkt., 2013) bővebben, a *Festőjógában* pedig (*Festőjoga. Rajzok, akvarellek, kollázsok*. Budapest, magánkiadás, 2017) összegezve beszéljen művészi és spirituális élet-útjáról. (Lásd még: Hornyik Sándor: Festői utazás a valóság mélyére és még azon is túl. In: *Artemagazin*, 2023/2., 50–57. o. – a szerk.) | 9 Idézi Daniel Wheeler: *Art Since Mid-Century*. London, Thames and Hudson, 1991, 16. o. | 10 Molnár 2007, 256–258. o. | 11 *A Tudatossá tett véletlen* katalógus (Budapest, szerzői kiadás, 2010) tartalmazza a szimmetriatengelyekkel tükrözött-sokszorozott variációikat is. | 12 Bányi 2010 | 13 Wheeler 1991, 40. o. | 14 *Bányi30*. Szerzői kiadás, 2012 | 15 Vö. a századforduló színelméleteivel és festői gyakorlatával. | 16 Megjelent a *Szellem* című folyóirat különyomataként, 1911 | 17 A megszelídítés esztétikájának a spiritualitással való összefüggéséhez lásd Saint-Exupéry *A kis herceg* című könyvét, mely 1943-ban, a világháború kellős közepén jelent meg. | 18 Ezt gyakorolták például az 1950-es évek budapesti Bábszínházában, ahol (mint Kolozsváry Marianna *Tiltottak menedéke* című katalógusából [2020] tudhatjuk) bármely forma életre kelhet egy-egy művészi vagy tervezői gesztus és, persze, a játékosok kitaró kézművessége által. A Budapest Bábszínház vagy az akkori Népművészeti (később Népművelési) Intézet munkát és menedéket kínált néhány ilyen energetizáló művésznek (pl. Kornissnak és több nőművésznek is: Márkus Annának, Ország Lilinek). | 19 *Bányi30* 2012, 52. o. | 20 A Móricz Zsigmond Színház különös, mert playback *Varázsfuvola*-előadásán Bányi a háttér-videodíjazn vágója volt, mely „hagyja működni az élő anyagot, a Ladányi Andrea-féle mozgásokat és testépitményeket”. Topor Tünde: *Díszletnéző*. In: *Artemagazin*, 2012/1., 43. o. | 21 Bányi Ákos: *Flümen*. Budapest, Garten Alapítvány, 2022 | 22 Vö. például *A panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben* című Csontváry-festménnyel. | 23 Schneller Jánostól idézet a *Flümen* c. katalógusban, 126. o., Paksi Endre Leheltől a *Bányi30*-ban, 97. o. | 24 A pápai beszédből idézett sorok fordítása: a szerk.



Gulácsy-Lajos: Váraszlat, 1906-1907 © Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

# GULÁCSY

ÉLETMŰ-KIÁLLÍTÁS

2023. április 7. – augusztus 27.

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

mng.hu

Partner:



Főtámogató:



Kiemelt támogató:



Együttműködő partnerek:



Médiatámogatók:



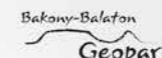
# Néma Júlia

Folyékony föld  
Liquid Earth



2023.08.05. - 09.10.

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



Egészen augusztus végéig látható Balatonfüreden a *Boglár itt és most. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973* című kiállítás, amely azt a kérdést teszi fel, hogy megeleveníthetők-e az akkor és ott történtek. Azt is érdekes látni, mi volt ezekről a benyomása egy fiatal, érdeklődő egyetemista lánynak – ma egyetemi tanárnak, Harmsz és Nabokov fordítójának.

# A lemenő nap felkelő nap

Hetényi Zsuzsa



Halász Péter King Kong lábaival keretezve a *Madaras játék* című előadás közben, 1973, Balatonboglár, fotó: © Veres Júlia, Közép-Európai Művészet-történeti Kutatóintézet – Artpool Művészetkutató Központ / HUNGART © 2023

Bogláron van egy kápolna, ahol lesz Halász Péter, mondta szeretőm, aki már végzős volt az egyetemen, ezen felül nő is. A lakásszínházában már jártam. A Dohány utcába kellett észrevétlenül, egyenként érkezni, és a Síp utcai sarokház különös, nyitott, mellvédés folyosókkal övezett monumentális udvarán felmenni talán a másodikra egy lakásba. Az ember azonnal felmérte a menekülő-útvonalakat, a két lépcsőházat. A bejárat a jobb oldali lépcsőházban a lépcsőtől rögtön jobbra esett, a koszos ablakok a Síp utcára néztek. A szűk előszobában szorongtunk, már csak onnan lehetett beleskelődni a nagy középső szobába. Beljebb már csak a rendőrség miatt sem mentem, jobb a kijárat közelében. Bent egy tyúk kóválygott az elszürkült parkettán. Keveset beszéltek. Néha apró gyerekek mászkáltak át a jeleneten. Lehet itt lakni is? Láttam két ismerőst. Nem tudtam, örüljek-e nekik, bár végső soron nem hittem benne, nem éreztem, hogy bárki beköphet, és hogy tényleg veszélyes, hogy itt vagyunk. Az előszobában volt egy persely, senki nem nézte, bedobunk-e valamit. Én egy súlyos kettést dobtam, később láttam, kiveszi egy srác, nem voltam biztos benne, hogy ő is a társulat tagja, vagy csak elvitte. Bogláron a kempingben szálltunk meg, pedig valami Gombosnét emlegettek, hogy nála házban is lehet aludni, de nem tudtuk, merre keressük. Nem szivárogtak magunkfajták a környéken. Biztonságosabb a kemping, gondoltuk vörös hajú barátnőmmel, akivel előző évben érettségiztünk közös gimnáziumban, és felvertük a szűk sátrat. Ő spanyol szakra járt, és egy saját bennfentes forrásból is értesült az itteni eseményről, bizonyos Gusztitól. Gusztinak lógott a haja, lógott az orra, lógó vállán lógott a ruha, és úgy lépkedett, mint egy keshedt emberszabású. Sikertült figurává válnia a bölcsészkaron, ahol nem hemzsegték a fiúk. Késő délután elindultunk fel a dombra, nem volt messze. A kápolna körül

már csomóan lebzseltek. Szétszórva tévelyegtek, így illett, senki nem tartozott a másikkal. Látásból ismertem némelyiküket, de azt soha nem lehetett tudni, hogy vajon ők is ismernek-e engem. Ott volt Algol, akinek a nevét azért jegyeztem meg, mert gyógyszernévre emlékeztetett, és a név imponált, kicsit művésznév, kicsit konspirációs. Még nem sejtettem, hogy az Algol egy kezdeti számítógépes nyelv. Algol örökké zárkózottnak tűnt, megközelíthetetlenül viselkedett, szögletes arca egyszerre volt boldogtalan és erőszakos, mosolya pedig komor, szinte ijesztő.<sup>1</sup> A Kassákból ismertem. Megjegyeztem még a rá rímelő Malgot nevét, az Orfeo együttesből. Az orfeósoknál általában alig tudtam kivárni az előadások végét, mindig rosszul lettem, mint minden olyan helyen, ahol megállt a vastag dohányfüst. Márpedig mindenki cigizett és ivott. Én nem bírtam egyiket sem. A kamaszkori kezdeti szégyen után idővel kidolgoztam egy módszert, hogy a cigire vagy alkoholra mondott második nemet nyomatékosan és hangosan mondtam, közben kihívóan a kínáló szemébe néztem, és ez többnyire hatott. Az alkoholos részegedéssel azonos ütemben tudtam egyébként ajzódni a zajos beszélgetések hevéből, így ez végül senkit sem zavart.

A kápolnánál többeket is láttam a Halász-társulatból. Annát, meg egy csomó hippy kinézetű lányt, nálunk idősebbeket, már kisgyerekekkel, de úgy öltözve, mint mi, farmer, póló vagy valami lenge bő lepel. Elég tépett volt mindenki. Szerencsétlennek, lézenegőnek, magányosnak illett látszani. De összetartott bennünket egy külső kényszerrel szembeszegülő cinkosság, az, hogy ott vagyunk. Amikor megérkeztünk, senki nem állított meg, nem is szólt hozzánk, pedig mindenfelé ki volt írva, hogy magánterület, de mi tudtuk, hova jöttünk. A kápolna fehér épülete felé tartottunk. A kápolna falán kívül nagy rajzok lógtak, újságkivágások, elnagyolt,



Breznyik Péter a Dohány utcai lakásszínház gangján a *King Kong* pesti előadása közben, fotó: © Donáth Péter / HUNGART © 2023

különös, erősen obszcén rajzok. Ezen senki nem lepődött meg, vagy nem mutatta, mindent fapofával fogadtunk, úgy volt szokás. Két piros tálban piros lében betűk úszkáltak. Mondták, később egy szovjet katonasapkás fiú megette a betűket, de akkor nem voltunk ott, mert lassú ritmusban egyszerre több helyen történt minden, és mi a ténfergés tempójában araszoltunk ide-oda. A toronyban egy fehér inges fiú hegedült. Bent további rajzok készültek, később kiderült, hogy az esti díszlet. Feltűnt szeretőm is, ugyan a felesége nélkül, de csak távolról üdvözölhettük egymást, saját konspirációban. Ettől kezdve azonban minden érzésem rá volt kihegyezve, antennáim felé fordultak, bármerre jártunk is, külön ő, és külön én. A játék a kései alkonyatban kezdődött, a tisztás közepén húzódozó füves úton a véresen lebukó nappal a háttérben vonultak be a szereplők. Mi, nézők, vagy harmincan lehettünk, követtük őket. Cukorral szórták fel az utat. Bent egy asztalon volt kalács és kakaó, többen eszegetni kezdtek. Ezen kicsit megbotránkoztam, biztos voltam



benne, hogy kellék. Egyszer csak egy orosz szöveget is felolvastak. Majd egy nőnek öltözött fiú felvágta az ereit, művérrel, reméltük. Halász és mindenki végig jelentőségteljesen és vontatottan, némán mozgott, hullámzott inkább. Az egész hosszú játék során nem volt semmi kísérő hang, beszéd sem, csak a természetes zajok, a bőr súrlódása, a léptek, ruha suhogása, lihegés, szuszogás. Legalábbis így emlékszem.

Egy óriási szőrös majombáb állt a falnál, egy gorilla. Ebbe mászott bele Halász, félig meztelenül és fejjel lefelé. Fejére piros úszósapkát húzott, kidugta a majom lába között, ez volt a majom nemi szervén a vörös makk.



Breznyik Péter a *King Kong* című előadás közben, fotó: © Körner Éva / HUNGART © 2023

Azt beszéltek, Halász Auschwitzban született. Félelmetesen hihetetlenül hangzott. Auschwitzról senki nem beszélt, úgy tűnt, egy kimondhatatlan szörnyűség fedőneve. Legtöbbünknek tudása csak pár véletlen felfedezett könyvből lehetett róla, de az átjött, hogy ennek a körnek, akik most játszanak, valami közösen viselt élő seb. Egy félmeztelen lány incselkedni kezdett a Halász-fallosszal. Aztán Halász az ő Auschwitzban született csontos testét teljesen meztelenül a falnak fordította és onanizált. Szétroppantotta tojásait, mármint nyilván két tyúktojást, és folyt le a lábán és a falon a sűrű váladék. Valódinak tűnt. Az egyik nő odalépett, felnyalta és megitta. A pesti lakásszínházban bolyongó tyúk villant az eszembe a tojásokról.

Pontosan tudtam, hogy ezek itt nem normálisak, és azt is, hogy ami normális, azal van baj. Képes voltam logikát is találni abban, amit láttam, hiszen egy mítoszba zuhantam, és el voltam varázsolva. El akartam hinni mindent. Beavattak egy rítusba, de az együtt álldogáló, lélegző, hullámzó nézők mégsem álltak össze egyé, csak még magányosabban álldogáltak. Egészen reggelig nem tudtam, hogy nézem-e a játékot, vagy már én is benne játszom. Azt sem érzékelttem, mikor lett vége. Lehet, hogy az a lemenő nap már eleve felkelő nap volt. Reggel a fűvön ébredtünk, ha aludtunk egyáltalán, de nyilván igen, mert éjszaka

állítólag jött a rendőrség. Én nem emlékeztem erre. A szerte szaladgáló kisgyerekeknek egy farmeros lány C-vitamint osztogatott. Pár külföldi rendszámú kocsi parkolt az út szélén, a fűvön. Pedig az előző nap késő este érkezett jóval idősebb művészfélék addigra már elmentek.

Délelőtt kezdődött valami gyerek-előadás egy nagy sárkánybábuval, mi meg visszamentünk a kempingbe, mert alig álltunk a lábunkon. A sátrunk tárva-nyitva állt, de csak rendtelenséget csináltak, nem vittek el semmit. Szóvá tettük a bejáratnál az őrnek, aki azt mondta, éjjel razzia volt, még most is itt vannak a rendőrök, igazoltnak. És már jöttek is. Odaadtuk a személyinket, kérdezték, hol voltunk. Kiskamasz kori helyismertetemet bevetve mondtam, hogy odaát Révfülöpön, az Ibolyában táncoltunk, és nem tudtunk visszajönni, csak most reggel, éjjelre barátok fogadtak be bennünket. Szó nélkül visszaadták az igazolványokat. Ezek után nem mertünk visszamenni a kápolnához, mert ott már felismertek volna. Meg sem fürödtünk, felszedtük a sátrat, hazavonatoztunk Pestre.

Karácsony előtt a *Népszabadság*ban megjelent egy cikk a kápolnai eseményekről. Az a visszataszító riporter írta, aki a tévében a *Kék fény* című kriminalisztikai műsort vezette, egy rémületes kockafej, ördögi fekete szemüveggel. A cikkből végre kiderült pár név is, kik voltak ott. Keztem büszke lenni arra, hogy ilyen fontos és gyanús helyen jártam. De legfőképpen megtudtam, hogy talajt vesztett, anarchista fiatal vagyok, és amit láttam, az majdnem tömegszex, és a neve happening.



Algol László: *A vegyész-mérnök és az építésvezető. A háromság személyisége (approximációs gyakorlat)*, előadva 1973 augusztusában Balatonbogláron a Kassák Színház előadásainak napjaiban, fotó: © Veres Júlia, Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet – Artpool Művészetkutató Központ / HUNGART © 2023



A Kassák Színház délelőtti gyerekelőadásainak díszlete, Balatonboglár, 1973 augusztusa, fotó: © Veres Júlia, Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet – Artpool Művészetkutató Központ / HUNGART © 2023

A 2016-ban íródott cikk a szerző emlékein, korabeli benyomásain alapul, nem a történetileg pontos közlésre törekszik.

1 A művészkörökben Algol Lászlóként ismert Habermann M. Gusztáv Pécsi Zoltán fedőnéven 1979 és 1988 között írt érzékletes jelentéseket Galántai Györgyről és köréről – a szerk.

Száz éve született a különleges, illetve különlegesen jó ízléséről ismert világpolgár és műgyűjtő László Károly, aki a magyar műkereskedelelem rendszerváltáskori újraindulásában is fontos, katalizátorszerű szerepet töltött be, akaratlanul (?) is gerjesztve az itthoni, addig bebetonozottnak tűnő kánon megingatását célzó törekvéseket. Gyűjteményének néha szó szerint is fantasztikus darabjai sokáig voltak láthatók Veszprémben, a Dubniczay-palotában, majd egy részük külföldi múzeumokba vagy épp hazai árverésekre került. Egykori tulajdonosuk nemcsak bennük, de könyveiben, illetve a kortársak, barátok emlékeiben is él. Alakját most a gyűjtésben és az írásban is társ orvos-barát, Gömör Béla idézi fel.

„Nem tudom, lesz-e az életben még egyszer alkalmam ilyen vonzó és illusztris társaságban meghalni...”

Gömör Béla

László Károlyról születésének centenáriuma alkalmából





László Károly bázeli otthonában, 1986, fotó: © Andreas Baier / HUNGART © 2023



„Engem a szellemi forradalmak érdekelték; hihetetlen naivitással rögtön ki is adtam egy folyóiratot. Pénz és más előfeltételek nem voltak adottak, de az emberek igen, mert a közreműködő hírességek még vagy már ismeretlenek voltak.”

A *Panderma* 1966-os almanachja, a 7–8. szám összevont kiadása

Szerteágazó tevékenységet folytató, igen megosztó személyiségnek tartották László Károlyt. E helyen természetesen csupán a képzőművészeti vonatkozásokról igyekszünk szólni, de az is csak hézagosan sikerülhet.

László Károly huszonegy évet élt Pécsen, majd egy évre koncentrációs táborba kényszerítették, végzetül hatvannyolc évet, életének zömét Bázelen töltötte el. 1923. július 16-án született Pécsen: mindig is baranyainak számította magát, vagyis az emigrációban is hűséges magyar hazafi maradt, bár a deportálásból hazaérkezve hamar eldöntötte, hogy nem akar itt élni, és elindult Svájcba, mert tíz évvel idősebb nővérének még a deportálás előtt sikerült kijutnia a béke földjére. De hogy tudta László Károly

elhagyni a „felszabadított” Magyarországot? A Vöröskereszt angol nyelvű, szabad mozgást biztosító iratával hat héten át araszolt, míg 1945 szeptemberében Bázelen nem ért. Svájcban több, mint egy évtizeden át tartó téblábolása során orvosi, majd bölcsészeti egyetemi tanulmányokat folytatott, illetve a Zürichben működő Szondi Lipóthoz átjárva az ő pszichoanalitikus tanítványa lett. „Ekkorra már biztossá vált, hogy nem akarok szokásos polgári egzisztenciát kialakítani. A szellemi forradalmak: szürrealizmus, dada érdekelték.” Egész életében dicsérte Szondit, „aki-nél az ösztön szellemi értékévé vált.”<sup>1</sup>

A szürrealista gondolat nem volt újkeletű. André Breton és társai 1924-ben és 1929-ben kiáltványokban nyilvánították ki lázadásukat a polgári



„Andy Warhol állandóan fényképezett, millió képet készített. Szokása volt megismételni a másik mondatát. Megkérdeztük, miért fényképez állandóan. – Hát mert fényképezni akarok.”

Andy Warhol és László Károly 1975-ben, archív fotó



Miklós Gusztáv: *Női portré*, kerámia, 60 × 21 × 15 cm / HUNGART © 2023

művészet általuk meghaladottnak ítélt vonulatai ellen. A szerény körülmények között élő László Károly ezen elvek mentén kezdett írni, ő is manifestumokat tett közzé, folyóiratot adott ki, valamint színdarabokat írt, azokban föl is lépett. „Termeket béreltünk ki. Színházasunk szerény körülmények között, de jól működött.”

1957-ben hívta életre a *Panderma* folyóiratot, melybe a kor neves szürrealistái (Arp, Ball, Breton, Duchamp, Man Ray, Picabia) mind írtak, és illusztrációkat adtak át közlésre. László így emlékezett: „Mindent magam csináltam. Egy-egy szám létrehozásához három nap kellett. Akkor jöttem rá mennyi felesleges ember dolgozhat az újságoknál.”

1960-tól kezdve, miután nővére a családjával áttelepült Kanadába, László egyedül építette tovább karrierjét Svájcban. Először Hans Arp adta oda neki munkáit, hogy próbálkozzon eladásukkal. 1962-ben már műkereskedelmi galériát nyitott, majd fokozatosan bekapcsolódott a nemzetközi művészeti elit életébe (Párizs, London, New York). Egyre több érdekes és

jelentős embert ismert meg, például az USA-ban Andy Warholt, Robert Mapplethorpe-ot. „*John Giorno, amerikai költő nagy szilveszteri partiján ott állt körülöttem Amerika legjelentősebb íróinak, költőinek egy része. Gondoltam, nem tudom lesz-e az életben még egyszer alkalmam ilyen vonzó és illusztris társaságban meghalni.*”

1963-ban szerezte meg Bázelen a később legendássá vált Sonnenweg 24. szám alatti házat. Az ebédlő minden négyzetcentimétere – így a mennyezet is – vibráló fekete-fehér op-artban tündökölt, az olasz Marcello Morandini keze munkája nyomán. A különleges atmoszférájú és kultikus jelleget öltő házban kezdte László Károly fölhalmozni egyre szaporodó műgyűjteményét. A látogató számára döbbenetes volt, ahogy a házigazda folyamatosan szivarozott és itta az erős kávékat.

Sokszor kérdezték idehaza: honnan szerezte a pénzt, hogyan tudott létrehozni egy tizenötezer darabos gyűjteményt? A semmiből. A nulláról kezdte, de remek meglátásaival, a szokásostól eltérő üzleti magatartásával tudott

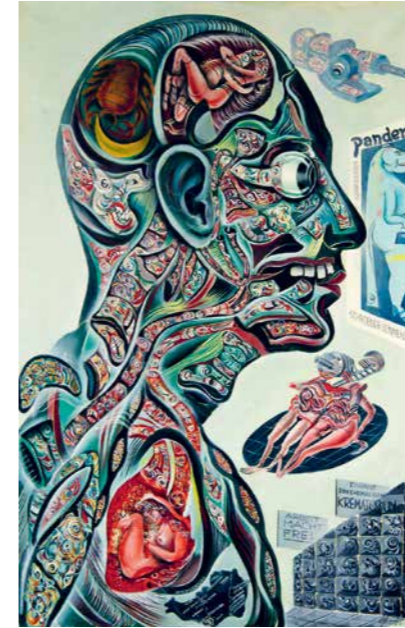
ennyire sikeressé válni; öntörvényűsége műgyűjtői, műkereskedői tevékenységében maximálisan érvényre jutott. Jó műkereskedői szímatára jellemző például, hogy még időben bukkant Miklós Gusztáv egy alkotására, a *Női fej* című, 60 cm magas kerámiaszoborra. Az 1888-ban Budapesten született művész huszonegy éves korától Franciaországban élt, itthon alig tudott róla valaki. (Jóval Miklós Gusztáv 1967-es halála után a hazai sajtó lelkenedve számolt be arról, hogy szobrai, üllőbútorai, lámpái csillagászati áron kelnek el párizsi árveréseken.)

„Az, amit mindenki gyűjt, az nem egy fontos funkció, amit mások elfelejtenek, azzal érdemes foglalkozni.” Ugyanakkor elismerte, nagy felfedezéseihez szerencse is kellett. Egy ízben a párizsi bolhapiacra megtalálta az alig ismert Nicholas Kalmakoff orosz festő eldugva tárolt vásznait – azonnal megvásárolta mindet. De ugyanilyen érzékel hozta napvilágra Beöthy István szobrász volt műtermében azokat a fiókok mélyén lapuló geometrikus absztrakt műveket, melyek az özvegy,



1989 előtt még a gyűjtők körében sem voltak ismertek az országhatáron kívül rekedt művészek életművei. Főleg azoké nem, akik először Erdélyben maradtak, aztán pedig Argentínában dolgoztak, mint például Mund Hugó. Az ő kifinomult, a nagybányai hagyományoktól az art deco irányába elmozduló művészete pont olyan különlegesség volt, amilyenre akkoriban keveseknek volt szeme. Főleg, ha egy Antinoosz-arcú rabbinövendék a mű témája. Az egyházi vonatkozású (tartozzon az bármilyen valláshoz) művészetet, még ha nem is számított tiltólistásnak, azért nem sok művészettörténész kutatta.

Mund Hugó: *Bóherportré* / HUNGART © 2023



László Károly az ötvenes évek elején, a pszichiátria önkéntes tesztalanyaként ingyen és legálisan próbált ki egy LSD-hez hasonló, mexikói gombából készített kísérleti szert, Albert Hofmann kutatásainak folyamányaként. A kísérletet követően jóban lettek Hofmann-nal, Hofmann fia játszott László zenekarában is. Később kokainfogyasztás miatt hat hetet vizsgálati fogságban töltött, ezalatt könyvet írt Auschwitzról.

Portrék László Károlyról, balról jobbra: Erró, Yves Laloy, Hundertwasser / HUNGART © 2023

Beöthyné Steiner Anna szinte már elfeledett, 1934 előtt készült saját munkái voltak. (Mindkét művész szerepelt az először 1976-ban Svájcban kiadott különleges *13 Wieder-Entdeckungen* című kötetben, Gábor Jenő és Kassák Lajos mellett.)

László Károly Magyarországon az 1970-es évektől lett ismert, hazai újságcikkek sora foglalkozott vele: „a bázei gyűjtő haza akarja ajándékozni a gyűjteményét.” Elsősorban Pécsre, a szülővárosára gondolt, de a hivatalos szervekkel hosszan elnyúló tárgyalások végül nem vezettek eredményre. Aztán 1996-ban a Műcsarnokban sor került a László-gyűjteményt bemutató kiállításra,<sup>2</sup> melyről vastag kötetet is kiadtak. A közönség sok szokatlan műtárgyat láthatott, hiszen a gyűjtő ars

poeticáját érvényre juttatva a „szokványos” műtárgyak mellett robotok, hazai és keleti népművészeti tárgyak stb. is szerepeltek. A hazai kánontól jelentősen eltérő kiállítás sokakban ellenérzést keltett. Feltehetően a budapesti kiállítás (illetve annak ellentmondásos fogadtatása) indukálta a németországi seregszemléket: az 1998-as válogatást a László-gyűjteményből Potsdamban, Erfurtban és Fellbachban.

2006 augusztusában Veszprémben a művek bemutatása céljából felújított Dubniczay-palotában megnyílt a László Károly Gyűjtemény című állandó kiállítás, de mert a jogviszonyt letéti szerződés szabályozta, a gyűjtő halála után pár évvel a kiállítás megszűnt létezni. A kétszáz műtárgyas válogatás ekkor is polgárpukkasztó volt,

hiszen az elismert nagy nevek, Csáky József, Kassák Lajos, Moholy-Nagy László mellett a gyűjtő ragaszkodott Járitz Józsa, Tipary Dezső, Pekáry István, továbbá Reitzer Elemér vagy Ruttkay György szerepeltetéséhez is, sőt még az akadémikus Bihari Sándor is képviselve volt.

Halálát illetően a világhálón (szokás szerint) László Károlyra vonatkozóan is a rossz adat tűnik fel, hiszen nem Bazelben halt meg, hanem egy rehabilitációs intézetben a Bodeni-tó partján, Mammernben, 2013. november 8-án, kilencvenéves korában. Kívánságának megfelelően végső nyughelye Veszprémben a várostól kapott díszsírhely lett, a Mártírok úti Izraelita temetőben.

| 1 László Károly visszaemlékező mondatai a szerző kötetéből valók: Gömör Béla: *Szemben az árral. László Károly portréja*. Budapest, GMR Reklámügynökség, 2006 | 2 *A László Károly-gyűjtemény. Részletek egy bázei műgyűjteményből*, Műcsarnok, Budapest, 1996. szeptember 10. – október 6. Kurátorok: Fitz Péter, Lorányi Judit, Gelencsér Éva

# Kereskedők, gyűjtők és nepperek az újjáéledő magyar műkereskedelemben III. A nők

Molnos Péter

Saphier Dezső emlékére

A cikksorozat második részében megismert, az iparművészet, illetve a néprajz területén egyaránt tekintélyt parancsoló tudást és műtárgyanyagot felhalmozó Egyeki-Szabó Tamás a kizökent idők műkereskedelmének mindkét „nagyasszonyával” gyümölcsöző kapcsolatot épített ki. A hetvenes évek elején – gálánsan fizetett sofőrként és „mindenesként” – elszegődött a korszak magyar műkereskedelmének legendás alakja, Hemző Ilona mellé. A Megayné üzletében szintén gyakori vendégnek számító Hemzőt minden egykori ismerőse „öszönös zseniként” írta le, akitől persze nem állt távol a kereskedéshez elengedhetetlennek tartott „huncutság”. Fialtal lányként Hódmezővásárhelyen, az Országos Kőolaj- és Gázipari Tröszt Szeizmikus Kutatási Üzemének alkalmazottjaként dolgozott, ahonnan rendszeresen Budapestre utazott, hogy különböző terményekkel, többek között mákkal, túróval és fokhagymával üzleteljen.<sup>1</sup> Egyik útja során valaki új ötlettel állt elő: lévén Vásárhely a magyar fazekasság fontos központja, jobban tenné, ha holmi mezőgazdasági

termékek helyett butellákat, tálakat, kancsókat és bögréket hozna. Nem kellett sokat győzködni, főleg mert hamar nyilvánvalóvá vált az új tevékenységi körben rejlő szépség és a nyomában járó, nagyon is kézzelfogható anyagi siker. Persze sokakhoz hasonlóan Hemzőt is előlétele tette fogékonyvá a néprajzi tárgyak csábítására. Kertészmérnök édesapja mellett már gyerekként lelkesedett a régiségek iránt, sőt Heinrich Schliemann önéletrajzát olvasva sokszor képzelte el magát a legendás német régész újabb kori szerepében. Lelkesen járta az antikváriumokat, s egyik portyája során rátalált Malonyai Dezső ötkötetes alapművére, *A magyar nép művészete* című, küllemében is varázslatos könyvritkaságra, amely oly sok néprajzi gyűjtő- és kereskedőtársához hasonlóan rá is döntő hatást gyakorolt. Hemző röviddel miután állami munkahelyét otthagyta, már taxival és saját sofőrrel járta a vidéket, hogy minél több és értékesebb népművészeti tárgyat kutasson fel. A falvak határában mindig leállította az autót, majd általában mezítláb járta végig aktuális

vadászterületét, ahol a helyiek rögtön rokonszenvesnek érezték a kitűnő kapcsolatteremtő képességgel felvértezett, nem mindennapi megjelenésével könnyen megjegyezhető pesti jövevényt. Eredményes gyűjtői pályafutásának egyik legnagyobb elismerése az egykori vetélytárs, Román Panni megjegyzése volt: *„Ha egy falut Hemző már végigjárt, oda én nem mentem: ott biztos, hogy kő kövön nem maradt.”*

Bohém emberi karaktere ellenére – vagy éppen ezért – szó szerint mindenkint ismert: gyűjtőket, kereskedőket, hivatali hatalmasságokat, híres művészeket és tekintélyes politikusokat egyaránt. E széles kapcsolati hálóból a filmvilág nagyságaival kiépülő nexusa vált döntővé. Hamar megismerkedett a Megayné boltjában gyakran megforduló, műgyűjtőként is jelentős színészrendezővel, Várkonyi Zoltánnal, valamint Makk Károllyal, akiknek több munkájához kölcsönzött vagy adott el berendezési és dísz tárgyakat, sőt nem egyszer a filmek teljes kellékanyagát ő biztosította. Utóbbi legendás, *Egy erkölcsös éjszaka* című filmjéhez is ő kölcsönözte a berendezést. A hatvanas



Hemző Ilona portréja a *Film Színház Muzsika* 1981-es interjújából, fotó: © Sipos Géza / HUNGART © 2023



Mensáros László és Tolnai Klári jelenete Jerome Kilty *Kedves hazug* című színművében a szentendrei Miniatűr Színpadon, 1981-ben. Az előadást Huszti Péter rendezte. Fotó: MTI © Fényes Tamás / HUNGART © 2023

évek közepétől több mint egy évtizeden keresztül a Filmgyár és a Magyar Televízió egyik legszorgosabb beszélője volt, miközben egy-egy nagyobb volumenű projekt esetén másokkal is szövetkezett a felhajtandó tárgyak és enteriőrök megszerzése érdekében. E szoros együttműködésben dolgozó, a találkozások során tapasztalataikat és tudásukat egymással mindig megosztó, szerelmi kötelékekkel sűrűn átszótt csapat oszlopos tagja volt Nyékes Mihály és Blastik Ferenc, valamint Kovács Tamás és élettársa, Tröszt Vera. Utóbbiak Király utcai, muzeális népi tárgyakkal pazarul berendezett lakása ugyanúgy sokak által csodált példaként szolgált, mint Román Panni és férje, Román József egykori Széna téri, majd Citadella utcai lenyűgöző otthona.

Hemző elsősorban azért emelkedett ki ebből a gyűjtői-kereskedői csapatból, mert a művészvilággal ápolt szoros kapcsolatai révén jelentős hatást gyakorolt a közízlésre: részben neki és barátainak köszönhető, hogy a hetvenes években szinte kötelező kellékké vált egy-egy népi tárgy a magyar

értelmiség otthonaiban, s hogy egyre több városi művészember öltött magára parasztinget. Ráadásul lelki alkataból fakadóan ő mindig nagyban gondolkodott. Még ma is emlékszik, mikor Megayné félig elismerően, félig korholva mondta neki: *„Ilona, maga egy angroista.”*<sup>2</sup> Részben ennek a korlátokat nem ismerő vagányságnak volt következménye, hogy Hemző az elsők között hozta létre magán-műkereskedését, amely idővel többfunkciós „élményközponttá” nőtte ki magát. Az 1970-es évek elején régiségboltot nyitott Szentendrén a Kossuth Lajos utca 25-ös számú házban, majd 1975-ben megvásárolta a város főterének közelében a Bogdányi utca 2-es számú romos, egykor postaként szolgált épületet. Először a pincében rendezte be népművészeti és régiségboltját, majd felette 1979-ben – Nosztalgia néven – szecessziós stílusban berendezett kávéházat nyitott.<sup>3</sup> Ám ez sem volt elég: egy esztendővel később létrehozta és magánvállalkozásként működtette a Miniatűr Színházat, az ország akkori első és egyetlen „maszek” színházszínhelyét.<sup>4</sup> Utóbbi ötlete egy korabeli

cikk tanúsága szerint az 1980 tavaszán Hemzőnél vendégeskedő Major Tamásé volt, a megvalósításban pedig a háziasszony színházközei barátai, Ádám Ottó és Szirtes Tamás segítettek. Az alig száz főt befogadó színházszínhely hihetetlen népszerűségnek örvendett, pár éves működése alatt olyan művészek léptek fel itt, mint Tolnay Klári, Mensáros László, Békés Itala, Ruttkai Éva, Sztankay István, Cseh Tamás és Paudits Béla.<sup>5</sup> A hamar írók, művészek, turisták, hazai és külföldi politikusok kedvenc célpontjává váló épületben a nyolcvanas évek elején már valóságos kulturális és kereskedelmi intézményhálózat működött: itt várta vendégeit a Hemző Ilona korábbi árubeszerzője, Máhr Attila által 1978-ban, az ország első mászék éttermeként alapított Aranysárkány étterem,<sup>6</sup> egy régi műszaki cikkeket árusító üzlet, valamint az előadásoknak is teret adó kávéház. Természetesen a régiségbolt is tovább üzemelt, ahol a reménybeli vásárlók – egy 1975-ös tudósítás szavai szerint – leginkább sokácingek, széki blúzok, kalocsai főkötők és népi



Freddie Mercury látogatása a Nosztalgia Antikvitás és Kávéházban 1986-ban; az üzlet az 1980-as években, archív fotók



kerámiák közül válogathattak, de természetesen a kor minden divatos régisége megtalálható volt a gazdag kínálatban: petróleumlámpák, színes szóadásüvegek, darálók, faszenes vasalók, kuglófformák, mozsarak és festett parasztbútorok.<sup>7</sup> 1978-tól pár éven át, még gyerekként ide hozta eladni a lomtalanításokon összeszedett régi tárgyakat Kiesebach Tamás is, akit elvárta a bolt és a Nosztalgia Kávéház szokatlan miliója: „*Mint egy darabka Nyugat a mindenhol uralkodó sivárságban*” – jellemezte az ott tapasztaltakat évtizedekkel később.<sup>8</sup>

A kor többi néprajzos gyűjtőjéhez és kereskedőjéhez hasonlóan Hemző is gyümölcsöző kapcsolatot ápolt a gyűjtemények nyitottabb szemléletű munkatársaival, akik szakmai presztízsüket nem féltették holmi „amatőrök”, hóbortos gyűjtők és ravasz kereskedők társaságától. Néhányuk óriási tiszteletnek örvendett ebben a körben, mint a már korábban is említett Csilléry Klára és Kresz Mária, sőt akadtak, akik gyűjtőként is elismerést vívtak ki maguknak, mint Katona Imre vagy az üveg- és kerámiaművesség

terén nemzetközi szaktekintélynek számító, több alapkönyvet publikáló, jelentős mozsár-, lőporzaru- és kínai-porcelán-kollekciót összeállító Borsos Béla, vagy ahogy a nála fiatalabb gyűjtők emlegették: a „Bélapó”. Ezek az évtizedek persze a piac torzult viszonyai és az irreálisan alacsony árak miatt merőben mások voltak, mint az 1990 utáni korszak: a múzeumok rendszeresen és jelentős tételben vásároltak nem csupán a BÁV kínálatából, de közvetlenül a magánosoktól is. A jelentősebb közgyűjtemények, mint a Néprajzi és az Iparművészeti Múzeum, havonta tartottak zsűrizést, hogy az illetékes szakemberek kiválaszthassák a felajánlott és megszerzésre érdemesnek tartott tárgyakat. Ebben a közegben Hemző Ilona ugyanúgy a jeles „tárgyfelhajtók” és eladók közé számított, mint Saphier Dezső, Nagyházi Csaba, Rudnyánszky István és az erről az oldaláról ma már kevésbé ismert, de kortársai által egyöntetűen az egyik legaktívabb néprajzi gyűjtőnek tartott, férjével itthon és Romániában számos gyűjtőutat végigjáró Román Panni.

A nagy generáció kivételes egyénisége közel három évtizedes aktív gyűjtőmunkával páratlan gazdagságú néprajzi kollekciót állított össze.<sup>9</sup> Férjével, Román Józseffel közösen fertőzöttek meg a gyűjtés szenvedélyével, paradox módon egy vaskos „tévedés” szövődésüként. 1969-ben első közös lakásukba kerestek nógrádi szuszéket, így baráti tanácsra meglátogatták amárkorábbanemlített jeles gyűjtőt, a néprajzi tárgyak iránt olthatatlan vonzalmat érző Gőbolyös Gyulát. A Széna téri otthonukba büszkén hozott „Rákóczi korabeli” bútordarab az első éjszakát az alaposan befűtött kályha közelében töltötte, ennek köszönhetően reggelre a számos helyen utólagosan enyves ragasztással, több idegen részből „házasított” szuszék egyszerűen darabjaira hullott. Csalódásukat hamar kioltotta a minden igazi gyűjtőt jellemző kalandkereső tettvág: néhány hét múlva már egy baranyai sokác faluban portyáztak, és le is vadászták életük első komoly trófeáját. Ettől kezdve nem volt megállás, a bírvágy mindkettőjükön eluralkodott. A könyvtárosként, majd

művészeti íróként dolgozó férj és a tanár feleség ekkoriban még szinte fillérékért tudott vásárolni, hiszen a falvak hirtelen jött modernizációja miatt az új generáció a régi, autentikus népi tárgyakra sokszor felesleges, kidobandó kacatként tekintett. A fiatalok szégyellni kezdték szüleik és nagyszüleik tárgyait, így a festett tulipános ládák a tyúk- és disznóolákba kerültek, a cserepek és textilek szerencsés esetben a padlásra, máskor a szemétdombon kötöttek ki. A szinte minden hétvégén útra kelő Román házaspár azt is hamar megtapasztalta, hogy míg a magyar falvakon ez az értelmetlen pusztítás sokszor elkésztető méreteket öltve söpört végig, addig a sváb települések és még inkább az erdélyi szász vidékek lakói nem ritkán két, három, sőt négy generáción át is féltve őrizték a hagyományos használati eszközöket.

Míg gyűjtőtársainak zöme szorgosan olvasta a szakirodalmat, Román Panni elsősorban megérzéseit, ismerősök tanácsait, barátok véletlenül elejtett megjegyzéseit követve választotta ki beszerző körútjainak állomásait. Íme egy a sok jellemző történetből: munkahelyén, a Bakáts téri iskolában felűnt neki, hogy az egyik takarítónő jellegzetes palóc tájszóval beszél. Lefegyverző kapcsolatteremtő képességét latba vetve összeismerkedett vele, és pár napon belül már konkrét címekekkel a zsebében utazott Sárospatakra. „*Huszonhét tárgyat vásároltam ezen az egyetlen úton*” – meséli ma is érezhető büszkeséggel.

Érdeklődési köre folyamatosan bővült: kezdetben férjével együtt nagy elánnal keresték a szenteltvíztartókat, amelyekből néhány esztendő alatt pazar, jelentős részben ma is meglévő kollekciót sikerült összevásárolniuk. Azonban sosem specializálódtak egyetlen tájegységre vagy tárgytipusra: a „mindenevők” táborát erősítették. Vettek cserepeket, céhkancsókat, hutaüvegeket, ikonokat, textileket, fantasztikus faragott rokkákat, székeket

és festett szekrényeket – utóbbiak közül két muzeális ritkaságot, a „lovasos” párost kedvenc vadászterületükön, Tótkomlóson sikerült elejteniük. Ez a Harta melletti sváb falu Román Panni talán legkedvesebb célpontja volt: remek darabokat, többek között a Závada Pál által „megénekelt” Jadviga legendás székét is itt vásárolta meg.

„*Pedig néhányan, így Egyeki-Szabó Tamás korábban ébredtek nálam és már alaposan legyűjtötték – vagy legalábbis ezt gondolták*” – meséli cinkos mosollyal.

A Román házaspár lakása lassan, de biztosan egy élettel megtöltött „népművészeti múzeum” képét öltötte, ami művész- és értelmiségi körökben



Román Panni 2021-ben, fotó: © Darabos György / HUNGART © 2023





Üvegképek Román Panni gyűjteményéből, 2021, fotó: © Darabos György / HUNGART © 2023

sokakat inspirált a következő évtizedekben. Járt itt és ajándékba kapott népi tárgyakkal távozott többek között Pilinszky János, Anna Margit vagy éppen Bálint Endre is, akinek Budafoki úti műtermét egykor számos, Román Panni által gyűjtött népi tárgy díszítette.

Citadella utcai lakásukban már szinte tapétaszerűen kezdték betéríteni a falakat a jellegzetes festőiségű osztrák üvegképek, a Linz melletti Sandlból a 19. század elejétől Magyarországra hozott sematikus festett, bájosan naïv ikonok,<sup>10</sup> amelyek a hetvenes évektől kezdve egyre népszerűbbé váltak a hazai gyűjtők körében is. Román Panni az első darabokat Turán vásárolta, amely e sokakat elbájoló, többek között Góbblyós Gyula, Kovács Tamás, Rudnyánszky István és Szigeti József kollektívában is hangsúlyos szerepet kapó tárgy típus egyik leggazdagabb lelőhelye volt Magyarországon. Román Panni emlékei szerint itt élt az a parasztagda is, aki az ötvenes években több mint hatvan, padlásokra száműzött üvegikont vásárolt össze falujelőlőhelyéről, hogy a festéket ledörzsölve

róluk melegházat építsen belőlük. E drámai felhangokkal terjedő legenda éveken át borzolta az osztrák üvegképek gyűjtőinek idegeit. Román Panni idővel a sandliktól a jóval izgalmasabb festőiségű román üvegképek felé lépett, hogy szorgos utazások és rendkívül kockázatos, de hatalmas kulturális haszonnal járó csempésmunka árán egyedülálló kollektívát állítson össze ezekből a műtárgyakból is.

A gyűjteményfejlesztéshez szükséges, idővel egyre nagyobb tőkét náluk is a tárgyakkal való kereskedés teremtette meg. Román Panni a hetvenes években többek között rengeteg rokkát adott el tekintélyt parancsoló haszonnal: a vidéki utakon általában száz forintért megvásárolt darabokat nyolcszázért vette át tőle a Ferenciek téri Bizományi. Több gyűjtőtársához hasonlóan egy idő után számukra is jelentős bevételi forrást jelentett a Filmgyár és a Magyar Televízió, amely a készülő történelmi témájú filmek és sorozatok berendezéséhez „busás áron” kölcsönözte ki a használati tárgyakat. Többek között Horváth Ádám

1977-es Petőfi-sorozatához is a Citadella utcai lakásból érkeztek a népművészeti tárgyak.

A kezdetben közösen űzött hobbi idővel Román Panni egyéni szenvedélyévé vált. Még romániai, a Fogarasi-havasok lábához vezető, kifejezetten vakmerő beszerzőkörültre is egyedül utazott el speciálisan kiképzett, a síléctartó alatt megbúvó, kereteiktől megfosztott, óvatosan egymáshoz rögzített üvegikonokat szállító Ladájával. „Csak egyszer buktam le, de akkor azt hittem, Bukarestbe visznek és sosem kerülök haza” – idézi fel élete egyik legizgalmasabb kalandját.

A rendszerváltás után lassan az ő lendülete is alábbhagyott – folytatta volna, de hirtelen elveszett a legfontosabb motiváció, „eltűnt a varázs”. „Ha belegondolok, leginkább emberi kapcsolatokat gyűjtöttem” – emlékezett a befejezés okait firtató kérdésemre. „Egykor a kertkapuk nyitva voltak, a városból érkező gyűjtőket szívesen fogadták, a gazdákkal nem egyszer baráti kapcsolatot lehetett kialakítani. Aztán bezárultak a kapuk, a láncravert kutyák mindenkit megugattak, és egyre

gyakrabban vágják az ember fejéhez köszönés nélkül, hogy »Nem adunk el semmit!« Elment a kedvem az egésztől.” A közel három évtized alatt felépített gyűjtemény a „szerzeményezés” korszakának lezárása után is egyben maradt, ma már egy rózsadombi lakásban hirdeti létrehozóinak szenvedélyét,

kitartását, a népművészet lélekmelengető szépségét. Szerencsés véletlen, hogy a kollekciónak néhány izgalmas darabjával a Néprajzi Múzeum áprilisban nyílt, *Zárwatermő* című időszaki kiállításán a nagyközönség is találkozhat, sőt az sem titok, hogy a tárlatra kiválogatott üvegképek, szenteltvíztartók

és kerámiák – a Román-gyűjtemény összesen csaknem ezernégy száz darabjával együtt – egy példamutató megállapodásnak köszönhetően ma már a múzeum tulajdonában vannak.

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.

| 1 Hemző Ilona időt és energiát nem kímélve órákig mesélt nekem e nagy idők apró történeteiről és izgalmas főszereplőiről. Köszönöm, hogy megtisztelt a bizalmával! | 2 Alkalmi szóalkotás az *en gros*, 'nagyban, nagyban' jelentésű francia kifejezésből – a szerk. | 3 Hemző Ilonától a Nostalgia Kávéházat Éliás Tibor vette át. Lásd: Opera és mézeskalács. Éliás Tiborral beszélget Marschall Mónika. In: *Kurír*, 1992. január 13., 7. o. | 4 Gách Marianne: Szentendrén, Hemző Ilonával. Kilencvenkilenc személyes nosztalgia. In: *Film Színház Muzsika*, 1981/40., 12. o. | 5 Szakonyi Károly: A két bűbajos. In: *Film Színház Muzsika*, 1981/33., 5. o. | 6 Kertész Péter: Az Aranyáskány húsz éve. In: *Népszabadság. Pest Megyei Krónika* (melléklet), 1998. június 27., 44. o. | 7 Seszták-Tóth: NDN '75. In: *A Jövő Mernőke*, 1975/27., 4. o. | 8 Összerakni a képet. Farkas Anita interjúja Kieselbach Tamással. In: *Magyar Krónika*, 2018/2., 126–129. o. | 9 Román Panni több alkalommal, hosszú órákon át mesélt nekem gyűjtői pályafutásáról múzeumi igénnyel berendezett, varázslatos hangulatú lakásában. Ezúton is köszönöm a nélkülözhetetlen segítséget! | 10 Lásd kapcsolódó cikkünket: Kergyó Zsófia: Hogy fest Kandinszkij üveg mögött? Népművészet, vallásosság és absztrakció a színeken túl. In: *Artmagazin*, 2022/7., 14. 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!



Minden ami 0,1, vagy több

# fix|r

fix|rgaléria

Négyfalas immerzív vetítések

fix|rLab

Csodás környezet, jól felszerelt digitális oktató- és műhelytér. Workshopok és szakkörök a digitális művészet különböző területeiről.

**Művészetek Háza Veszprém**  
Veszprém, Vár utca 17.  
[muveszetekhaza.hu](http://muveszetekhaza.hu)

**ISTENNEL  
TALÁLAK,  
TESTVÉREM!**

CIGÁNY TÖRTÉNETEK

Nyitás: 2023. május 24.

**DEVLESA  
ARAKHAVTU,  
PHRALA!**

ROMANE HISTORIJI

[neprajz.hu](http://neprajz.hu)

**I FIND THEE  
WITH GOD,  
MY BROTHER!**

GYPSY STORIES



# Papagáj, méhek, láncon csüngő szívek. Barokk freskók VIII. Fertőrákos

Jernyei Kiss János



Részlet az Isteni Gondviselés allegóriájából a fertőrákosi püspöki nyaralókastély dísztermében Gaetano de Rosa mennyezetfreskóján, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2023

A fertőrákosi kastély a győri püspökök nyári rezidenciájául szolgált. Története több évszázadra nyúlik vissza, ma látható formáját Zichy Ferenc püspökségének (1743–1783) korai szakaszában, az 1740-es években nyerte el, párhuzamosan a győri püspökvár korszerűsítésével. Zichyt a későbbiekben, kivált a győri székesegyház megújítása során, a bécsi akadémia legjobb művészeit, Hefelét, Maulbertschet, Mollinarolót foglalkoztató mecénásként ismerjük. Püspöki működésének kezdetén azonban még inkább azokat a kevésbé rangos, de gyakorlott és megbízható színvonalon dolgozó mestereket foglalkoztatta, akiket az egyházon belüli kapcsolatai révén ismert meg. Fertőrákoson a korra jellemző praktikus építetói felfogásnak megfelelően a tervezést és a nagyobb igényű művészi munkákat bécsi mesterek végezték, a szerényebb feladatokat általában helyiek, soproniak kapták. A kastély építészete Matthias Franz Gerl volt, aki régebbi épületszervek felhasználásával korszerű, a püspök praktikus és reprezentatív igényeit egyaránt kiszolgáló rezidenciát tervezett. A püspöki nyaraló elegáns, szobordíszes, erkélyes-timpanonos főhomlokzattal várta az érkezőt, falai közt az építetők lakosztályán kívül vendégszobákat, kiterjedt udvartartás által működtetett kiszolgálóhelyiségeket foglalt magába, és három díszkert, halastó, vízvezeték emelte fényét, szolgálta kényelmét.<sup>1</sup> A klosterneuburgi születésű mester egy heiligenkreuzi eredetű, kiterjedt építészfamília tagja volt, és ez időben már Bécs egyik sokat foglalkoztatott építészeként működött. Fontos megbízásokat kapott a császárváros érsektől, Sigismund von Kollonitz bíborostól, és az ő közvetítésével kerülhetett kapcsolatba magyarországi megbízóival, Zichy Ferenc győri és Barkóczy Ferenc egri püspökkel (utóbbi volt Gerl másik hiteles magyarországi művének, az egri vármegegyházának építetője).

Papagáj, méhek, láncon csüngő szívek.  
Barokk freskók VIII. Fertőrákos



Mária nevének dicsőítése és Szent József álma Gaetano de Rosa a kastély hálójába készített freskóján, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2023

A fertőrákosi kastély szárnyai négyzetes udvart zárnak körül, belső elrendezésén igencsak meglátszik a többszakaszos építéstörténet és az, hogy az évszázadokkal korábbi épületszerveket hasznosítva nem volt mód igazán egységes enteriőregyüttest létrehozni. Még a keleti és déli szárnyat elfoglaló, freskódíszítésű püspöki lakosztályban is csak részlegesen lehetett kialakítani a 18. századra jellemző kettős térsort és *enfilade*-ot. A keleti, a főhomlokzati szárny emeletének középtengelyében található a díszterem; a déli szárny két párhuzamos szobasorból áll, végében kis oratóriumot alakítottak ki, amelynek ablakai a két szintet elfoglaló kápolna terébe nyílnak.

A terek kifestése több periódusban történt, de valószínű, hogy valamilyen Zichy Ferenc idejéből való. A püspök kapcsolata Kollonitz bíborossal ezen a ponton is lényeges, hiszen amint a díszterem mennyezetképének „D. Rosa. F. A. 1745” szignatúrája tanúsítja, Zichy Fertőrákoson azt a Gaetano de Rosát foglalkoztatta, aki a bécsi főpaprak dolgozott Gerl mellett. Nagy valószínűséggel ugyancsak ő vagy legalábbis műhelytársa készítette a kápolna (*Zenélő angyalok; A katolikus egyház allegóriája; A Világosság győzelme a Sötétség felett*) és a hálólhelyiség (*Mária nevének dicsőítése; Szent József álma*) mennyezetképeit. Az oratórium, valamint a hozzá vezető

előszoba és folyosó stílusában eltérő kifestése azonban már később, talán 1775–1778 után, de még Zichy Ferenc életében készült.<sup>2</sup>

Gaetano de Rosa (Cajetan Roos, 1690–1770) Rómában született, Közép-Európa-szerte sokfelé szétszóródott, népes művészdinasztiából származott. Nagypapa, Johann Heinrich Frankfurtban élt, és elsősorban italianizáló, antik romokkal és pásztorjelenetekkel benépesített tájképeket festett, amely utódaira is jellemző. Az ő fia, Philipp Peter Roos a hessen-kasseli örgróf jóvoltából Rómába mehetett tanulni, s ott, illetve Tivoliban telepedett le: innen a család olaszos névváltozata. Gyermekai közül ketten lettek festők: a Nápolyba került Jacob és a Bécsbe jutott Gaetano. Manapság, ha az ő nevét írja be a képkeresőbe az olvasó, olyan festményeket talál, amelyeken nagypapa témái tűnnek fel, pedig értett a monumentális feladatokhoz: oltárképek, freskók festéséhez is.

Bécsben megismerkedett az ottani vezető festők, Daniel Gran és Johann Michael Rottmayr képviselte érett barokk grandiózus előadásmódjával, amelynek formuláit, kompozíciós séma-ait ismételte kissé szögletes, némileg elrajzolt alakokkal, de vonzó, dekoratív összhatással.

Utóbbi jellemzi a fertőrákosi díszterem mennyezetképét is. A helyiség falai ma teljesen simák, de felületükön a restaurátori kutatás 18. századi ornamentika nyomait találta. Ezt igen rossz állapota miatt sajnos nem lehetett feltárni, így a tér eredeti esztétikai egységét sem állíthatták helyre. A tükörboltozat íves peremét borító, stukkót utánzó, pazar díszítőfestés viszont ma is látható. Volutákkal, gyümölcsfüzerekkel, kagylókkal ékesített szalagok kanyarognak rajta szeszélyesen, ovális és oromzatszerű mezőket formálva. A hosszoldalakon két-két ovális, volutás-füzéres keretű kartus látszik, amelyeket kétfelől

a gyümölcsfüzereket tartó, változatos pózokba ültetett puttók stukkószobrot utánzó alakjai öveznek. A kartusokban aranyozott domborművet imitáló képeken egy-egy görög istenség, Pallasz Athéné, Hermész, Artemisz és Héphaisztosz látható. Az istenségek a központi képhez kapcsolódva valószínűleg erényeket testesítenek meg karakterükkel: a tisztaságot, okosságot, hűséget és lelki erőt. A hosszúkas képmezőt stukkóutánzatú, sarkain ívesen visszametszett keret övezi, amely illuzionista módon vet árnyékot a boltozat felületére.

A képmező témája a barokk monumentális festészetben gyakran megjelenített Isteni Gondviselés (lásd az előző lapszámban Maulbertsch szombathelyi mennyezetképét<sup>3</sup>), itt azonban az ismert ikonográfiai sémáktól eltérő, nehezebben megfejthető program közepette. Maga a Gondviselés fiatal, kék ruhás nőalak képében ül egy felhőn a középpontban, fejből fénysugarak áradnak szét, felemelt jobbával a háromszögbe foglalt istenszemre mutat. Bal kezében hatalmas csavarodó bőségszarut tart, amelyből mindenféle földi kincs: aranypénz, gyöngysor és virágzó babérág hull alá. Öt kis szárnyas puttó repked körülötte, kezükben a Gondviselés ajándékaival: aranyláncsal, virágzó ággal, tulipánnal, rózsával, szőlőfürtökkel.

A főalakot a fénykörön kívül három-három perszoniifikáció kíséri. Jobb felől az éggömböt körzövel mérő aggastyánban, a mandolint pengető ifjában és a nőalakban, aki számjegyekkel teleírt táblát tart, nem nehéz a csillagászatot, a zenét és a matematikát, vagyis a tudományokat és a művészeteket megtestesítő figurákra ismerni. Bal szélén már kevésbé egyértelmű a papagájt tartó alak, aki egy, az ábécé betűit A-tól F-ig tartalmazó íráslapra mutat: ő a retorikára vagy az ismétlés útján történő tanulásra utalhat. A fölötté álló férfiú talán rekettregallykötetet nyalábol, ami Cesare Ripa *Iconologia*ájában a Bőség (Abundanza)

Volutákkal, gyümölcsfüzerekkel, kagylókkal ékesített szalagok kanyarognak rajta szeszélyesen, ovális és oromzatszerű mezőket formálva.



Gaetano de Rosa freskója a kastély dísztermében: a 82. oldalon a Pallasz Athénét ábrázoló részlet, fent az Isteni Gondviselés allegóriája, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2023

egyik attribútuma. A nőalak által tartott méhkaptár a rajzó méhekkal a szorgos munkálkodás, a kitartó tanulás jelképe, míg a figura másik kezében látszó hét lánc, amelyekről hét szív csüng, Ripánál az egyetértés szimbóluma, számuk utalhat a Szentlélek hét ajándékára.<sup>4</sup> A három alak együtt tehát valószínűsíthetően az erényes élet megszemélyesítéséeként értelmezhető.<sup>5</sup>

*Connubium Virtutis ac Scientiae*: erény és tudás szövetsége – így nevezik azt a 18. században, elsősorban a nagy osztrák kolostorok könyvtárainak mennyezetén gyakran megfestett allegorikus témát,<sup>6</sup> amelynek szerényebb, de szimbólumokban és asszociációkban gazdag változatát láthatjuk viszont a fertőrákosi díszteremben. Mint minden barokk allegória, ez is arra készítette a korabeli nézőt, hogy a művel

szembesülve mozgósítsa a jelképek világában szerzett műveltségét és fogalomalkotó képességét. Ugyanakkor ahogyan az alakok és a drapériák intenzív színekkel, elevenséget sugalló dinamizmussal, a keret díszítményeihez hasonló felszabdalt kontúrokkal maguk is szinte ornamentumokként töltik ki a felületet, játékos dekoratívításukkal közvetlenül is megszólítják a szemlélőt.

| 1 Ecsedy Anna: „Castellum Rákosiense nobiliter extractum”: A fertőrákosi kastély átépítése gróf Zichy Ferenc püspöksége idején, a levéltári források tükrében. In: *Kő kövön. Dávid Ferenc 73. születésnapjára*. Szerk. Szentesi Edit – Mentényi Klára – Simon Anna. Budapest, Vince Kiadó, 2013, 1. kötet, 557–589. o. | 2 Somorjay Sélysette: Fertőrákos, püspöki nyaralókastély. In: *Barokk freskófestészet Magyarországon III. Győr-Moson-Sopron és Vas megye*. Szerk. Jernyei Kiss János. Budapest, MMA, 2022, 38–53. o. | 3 Jernyei Kiss János: Isteni világság. Barokk freskók VII. Szombathely. In: *Artmagazin*, 2023/2., 68–72. o. | 4 A Szentlélek ajándékai a bölcsesség, értelem, jótanács, tudomány, lelki erősség, jámborság és istenfélelem. | 5 Somorjay 2022, 43. o. | 6 A legnagyobb példány Daniel Gran mennyezetfreskója a bécsi udvari könyvtárban (1726–1730), amelynek programja, ha egyszerűsítve is, számos követőre talált Ausztria kolostoraiban, pl. Paul Troger, Melk (1732), Bartolomeo Altomonte, Sankt Florian (1747) munkáin. Karl Möseneder megjegyzéseit lásd: *Barock. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich* 4. Szerk. Hellmut Lorenz. München–London–New York, Prestel, 1999, 358, 360–361, 363–364. o.

# Küzdelem a diskurzus uralásáért. Tradicionalisták és modernnek konfliktusa a koalíciós évek Magyarországn<sup>1</sup>

Sasvári Edit

1

Az írás Forgács Éva felkérésére készült, egy jövőre megjelenő kötetbe: *Between Point Zero and the Iron Curtain: International Cooperation in Art and the Postwar Moment, 1945–1948*. Szerk. Éva Forgács. Amsterdam–Boston, Brill, 2024. Itt szeretném megköszönni Hornyik Sándornak, Mélyi Józsefnek, Róka Enikőnek, Szeredi Merse Pálnak és nem utolsósorban a kötetet szerkesztő Forgács Évának, hogy észrevételeikkel segítették munkámat. Utólag is hálás vagyok férjemnek, Birkás Ákosnak (1941–2018) hosszú éveken át tartó izgalmas beszélgetéseinkért a magyar művészet különböző kérdéseiről.

2

A beszéd az Illyés Gyula, Sárközi Márta és Bibó István szerkesztette *Válasz* című szépirodalmi és társadalompolitikai folyóirat különlenyomataként jelent meg *A Szinyei Társaság*

A háború utáni rövid demokratikus időszak kevésbé ismert, ám a korabeli művészet viszonyainak megértése szempontjából megvilágító erejű dokumentuma, Bernáth Aurél festőművész 1947-es Szinyei Társaságban elmondott beszéde áll e tanulmány középpontjában.<sup>2</sup> A szöveg vizsgálata ahhoz szolgáltathat érveket, hogy a háború utáni kelet-európai modernizmusok jelenségeit miért nem szerencsés kizárólag a politikával való konfliktusaik szempontjából és a repressziót hangsúlyozva vizsgálni. Egy ilyen olvasatnak ugyanis többek között az a nagy hátránya, hogy általa a modernség képviselőinek áldozatjellege nagytódik fel, amivel irracionális dimenzióba kerül az értelmezés, viszont homályban maradnak azok a dinamikák és érdekektűrák, amelyek a művészeti szcénára más erői részéről befolyással voltak az avantgárd társadalmi és politikai megítélésére ezekben az országokban. Érdeemes tehát figyelembe venni a művészeti mezőnek azokat a konzervatív erőit is, amelyeknek az avantgárddal szembeni ellenséges álláspontja hatással volt a politika döntéshozóira. Ahhoz, hogy felmérjük a Bernáth-szöveg súlyát és jelentőségét a koalíciós években<sup>3</sup> és az azt követő időszakban, három fontos tényezőt kell megvizsgálnunk. A szerző, Bernáth Aurél személyét és pályájának alakulását; a Szinyei Társaság és az általuk képviselt tradicionalista elvek pozícióját az 1945 utáni magyar művészetben; nem utolsósorban pedig látnunk kell a politikai erőteret is, amelybe mindezek a tényezők illeszkednek.

## Bernáth Aurél és a Szinyei Társaság

Bernáth Aurél (1895–1982) a magyar képzőművészet egyik meghatározó és többszörösen ellentmondásos alakja. Személyes sorsát, életművét és nézeteit nem kerülhetjük meg, ha a huszadik századi magyar művészet jelenségeit – beleértve az avantgárd pozícióját is – a maguk bonyolultságában szeretnénk vizsgálni. Személyének értékelésére jellemző, hogy az iránta mai napig tartó tisztelet művésztörténészek generációit akadályozta meg abban, hogy szerepét és tevékenységét árnyaltabban láthassuk, főként az 1945 utáni évtizedekben.<sup>4</sup> Bernáth a két világháború közötti polgári modernség jelentős képviselője volt; festőművész, érzékeny hangú író, a *Magyar Művészet* című folyóirat felelős szerkesztője, a művészeti közélet tekintélyes szereplője. Nemzedékek sorát tanította a budapesti Képzőművészeti Főiskolán, az 1960-as évek neoavantgárd alkotói közül többeknek is mestere volt. Vidéki polgár családból származott, és ebből a milióból került közel az 1910-es években az avantgárdhoz, aminek a húszas évek második felében végül hátat fordított, és a modernség egy szelídebb, polgárabb iránya mellett köteleződött el. 1948 után meggyőződése volt, hogy a kommunista rezsimmel, majd az államszocialista berendezkedéssel való együttműködés révén átmenthető a számára fontos polgári értékek. Így viszont, ízig-vérig polgárként cinikus viszonyba került a rendszerekkel, melyeknek a kor szóhasználatával „társutasa”<sup>5</sup> és kedvezményezettje is lett. Bernáth e politikai természetű szerepébe 1947-es, Szinyei Társaságban elmondott beszédével sodródott bele, itt elhangzott gondolatait később mind a Rákosi-, mind a Kádár-rendszer beépítette művészetpolitikai elképzeléseibe.

A szöveg egyik kontextusát adó Szinyei Társaság a természetelvű festészet kerekein belülre fixált polgári modernség sokféle stílusban alkotó művészeit fogta össze. 1920-ban jött létre a magyar művészet nagy hatású alakja, Szinyei Merse Pál festőművész barátaiból és tisztelőiből – elsősorban a magyar művészet modern hagyományát megteremtő Nagybányai Iskola művészeiből. A társaság hamarosan a két világháború közötti időszak egyik legbefolyásosabb intézménye, a Horthy-rezsim kurzusművészetét képviselő, az olasz novecento mintájára létrehozott Római Iskola liberális polgári ellensúlya lett, ami miatt támadásokat is elszenvedett szélsőjobb oldali körök részéről.<sup>6</sup> Szervezetileg sikeresen átvészelte a második világháborút, legmarkánsabb alakjai, köztük Bernáth is, 1945 után beépültek az oktatásba, az állami és a kulturális élet különböző intézményeibe. Szőnyi István festőművészt, a társaság másik prominens személyiségét a korszak tíz más jeles értelmiségijével együtt beválasztották az első demokratikusan megalakult parlamentbe.<sup>7</sup> Bernáth 1927-es felvételétől vezető egyénisége és egyfajta szellemi vezére lett a szinyeiseknek, így nem véletlen, hogy 1947-ben, amikor a társaság az absztrakt művészet térnyerésével eszmei krízisbe került, értékeik védelmében éppen ő állt ki harcosan a nyilvánosság elé.

és *művészetünk útja* címmel, in: *Válasz*, 1947/3. A *Válasz* 1934-ben indult, és 1938-ig működött a népi írók és a szociografikus irodalom fórumaként Debrecenben, később Budapesten. A szerkesztők nyitottságát mutatja, hogy a lapba a polgári *Nyugat* írói is publikáltak. 1946-ban a folyóirat újraindult, de 1949-ben a kommunista hatalomátvételtől betiltották. Bernáth is gyakori szerzője volt a *Válasznak*. A Szinyei Társaságban elmondott beszédét vitáinak szánták a szerkesztők, amire Borbíró Virgil válaszolt *A realista és absztrakt művészet* címmel, in: *Válasz*, 1947/12., 514–524. o.

3

Az 1945 és 1948 közötti többpártrendszerű, de folyamatosan szovjetizáló időszakot nevezik Magyarországon koalíciós éveknek vagy az átmenet időszakának.

4

A Bernáthtal kapcsolatos kép változóban van. Gondolok itt Kovács Albert *Szinyei Merse Pál Társaság, 1920/1922* című írására, in: *Beszélő*, [1994]/6.; György Péter *Kádár köpönyege* című írására, in: György Péter: *Kádár köpönyege*. Budapest, Magvető, 2005, 13–77. o.; vagy Hornyik Sándor *A szürnaturalizmus archeológija* című akadémiai doktori értekezésére (Budapest, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet, 2021),



Bernáth Aurél: *Faluk*, 1922, színezett sablonnyomás, tus, arany festék, papír, 280 × 378 mm, © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria / HUNGART © 2023

illetve a Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár néhány évvel ezelőtti *Mutató nélkül. B. A. úr X-ben* című képzőművészeti projektjére (*Gróf Ferenc kiállítása*, 2016. október 29. – 2017. január 15. Kurátor: Mélyi József). Itt jegyzném meg, hogy Magyarországon nem egy esetben művészek tematizálják a művészet-történetben tabuként kezelt kérdéseket.

5

A kommunista kurzussal együttműködő vagy rokonszenvező, de tőlük eltérő világnézetű és saját köreikben is tekintéllyel, befolyással rendelkező főleg polgári entellektüeleket neveztek így az ötvenes, hatvanas években.

6

Kováts [1994]. Külön tanulmányt érdemelne, hogy ez a nem uralmi pozícióból, hanem művészek civil kezdeményezéséből létrejött, magát idővel kultúrdiplomáciai tényezővé kinövő, állami támogatásokat is élvező szerveződés hogyan lett a két világháború közötti időszak egyik legellentmondásosabb kulturális képződménye. Nem is csak amiatt, hogy a hangoltságait és habitusukat tekintve ennyire különböző, de többségükben önmagukat a mainstream művészettel szemben meghatározó művészek hogyan tudták tartósan összehangolni érdekeiket. Hanem ezért is, mert az ilyesféle nem homogén csoportosulások inkább az avantgárdra voltak jellemzők, ahol a csoportok kohéziója negatív értelemben, mint tagadás jelent meg az uralkodó kulturális pozíciókkal szemben – azzal a nagy különbséggel, hogy amint az avantgárd csoportok elismerésre tettek szert, válságba kerültek és szétestek. (Ez utóbbi jelenségről lásd: Pierre Bourdieu: *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2013, 289. o.) A Szinyei Társasággal nem ez történt.

7

A szervezet tekintélye az 1945 utáni időszakban kezdett meginogni, majd 1949-ben a többi hasonló csoporttal együtt felszámolták.

8

Bernáth 1947, 256. o.

9

Bernáth 1947, 257. o.

Küzdelem a diskurzus uralásáért. Tradicionalisták és modernek konfliktusa a koalíciós évek Magyarországon

## Bernáth tézisei

A társaságban egyfajta teoretikusi szerepre is törő Bernáth *A Szinyei Társaság és művészetünk útja* címet viselő felszólalásában a magyar művészek duális, tradicionalistákra és absztraktokra való felosztásának javaslatával áll elő. Az absztrakciót itt lényegében „nem művészet”-ként tételezi, meglepő radikalitással támadja képviselőit, idegennek, torznak nevezve művészetüket és normatívvá emelve leválasztásukat a magyar művészet testéről. A szöveg hangneméből kiérződik a korszak politikai harcaira is jellemző agresszivitás, amit lényegében az a félelem táplált, hogy modernséggel kapcsolatos ideáik miatt a szinyeisek alulmaradhatnak az absztrakt művészek konkurens csoportjaival szemben, és egy esetleges paradigmaváltás megrendíti korábbi szilárd pozíciójukat.

Bernáth tézisei az absztrakcióval való szembeállításban a tradicionalizmus védelmére épülnek. Arra a több évszázados, természetelvű alkotói gyakorlatra, amely a művészetet a látásból eredezteti, és amelyre a társaság filozófiája is épült. Ennek a háború után már érezhetően anakronisztikus felfogásnak még a negyvenes évek végén is erős bázisa volt a magyar művészeti életben, és – nem elhanyagolható szempontként – széles társadalmi elfogadottságot is élvezett. Éppen ezért érdekes megfigyelni, hogyan argumentál és milyen eszközökkel védelmezi Bernáth ezt a kortárs szellemi térben már meggyengült legitimitációjú felfogást, amely fölött lényegében eljárt az idő, de mint intézményesült jelenség még fajsúlyosan jelen van. Bernáth itt azt kommunikálja, hogy a tradicionalizmus eszménye nem egyszerűen művészi felfogás, hanem több annál: tőke, aminek társadalmi és erkölcsi súlya van, és ami megtartó erővel bír a kritikus történelmi helyzetekben. „*Azt hiszem, nem kell Önöket részletesen emlékeztetnem arra, hogy az elmúlt húsz esztendőn milyen természetű erők mozgatták, melyek művészetünkre csak azért nem tudták pusztító hatásukat kifejteni, mert társaságunk ezeknek, mint egy szikla állt ellen. Az elmúlt húsz év egyre hangosabbá váló nacionalista jelszavai, az ennek szelében vitorlázó magyarkodó, majd az u.n turáni művészet, bátorítva a hitlerista Németország giccс lázadásától, elsöpörte volna művészetünket minden szervezetével együtt, ha a Szinyei Társaság itt nem állt azzal a rendíthetetlen nyugalommal, amit többszölamú összetételéből merített.*”<sup>8</sup>

Bernáth érvelésének a tradicionalizmus mellett a többszölamúság a másik fő eleme. Retorikailag ezzel igazítja a korszellemhez és kívánja a nyilvánosságban legitimként elfogadtatni egy elavult struktúra demokratikusnak feltüntetett erényeit és nyitott, befogadó természetét, amit, szerénytelenül, univerzális érvényű teljesítményüknek tekint. Ahogy mondja: „*...amióta a céhrendszer megszűnt és művészeti társaságok vannak, ilyen egyedülálló jelenség még nem fordult elő a műtörténelemben. Nem hiszem, hogy egy társaság keretei közt valaha is elfért volna a teljesen élethű ábrázolási mód a másikkal, amelyik csak utal, tehát csak érezteti velünk az élethűséget.*”<sup>9</sup>

Kétségtelen tény, hogy a két világháború közötti évek modernségellenes légkörében életszerű döntés volt a társaságnak az az elképzelése, hogy a tradicionalizmus bázisán integrálja a modernség aurájába sorolható sokféle festői árnyalatot. Ebbe az integráló akaratba azonban értelemszerűen nem tartoztak bele az avantgardisták, akik a Tanácsköztársaság bukása után egyébként sem voltak jelen, mert emigráltak vagy más formában tűntek el a porondról. A Horthy-korszak reakciós légkörében a polgári moderneknek ez a véd- és dacsövetsége képviselte a modernséget, illetve annak egy sajátos, a tradicionalizmus alapjain nyugvó változatát. Összefogásuk szociális biztonságot is nyújtott a tagoknak, és szolidaritást, támogató szándékot ébresztett irányukban a társadalom rezsím-kritikus, saját erejéből meggazdagodó vállalkozó rétegeiben.

Küzdelem a diskurzus uralásáért. Tradicionalisták és modernek konfliktusa a koalíciós évek Magyarországon



Bernáth Aurél dedikál a Nemzeti Színház mellett megrendezett Könyvhéten a Blaha Lujza téren, 1947. fotó: © Bauer Sándor, MTVA Sajtó- és Fotóarchívum / HUNGART © 2023

Nagy kérdés azonban, hogy e stratégiának mi volt a realitása 1945 után, pont fordított helyzetben, a modernség felé nyitó társadalomban. Bernáth szövegében éppen ez, a tradicionalizmus fenyegetettségét hangsúlyozó és a feltörekvő absztraktokat leminősítő retorika árulja el, hogy e küzdelemben hangsúlyosan jelen van a koalíciós évek művészeti közegébe frissen belépő szereplőkkel szembeni sérelem. Nyelvezete plasztikussá teszi a krízist, amibe a tradicionalizmus művészi gyakorlata került a modernizmus új jelenségeivel való összehasonlításban. Felfedi az értelmezés kényszerét, aminek tétje nem kevesebb, mint hogy megőrizhetik-e korábbi pozíciójukat vagy teljesen eljelentéktelenednek a modernizmus háború utáni új hullámában. Bernáth az absztrakt művészek több évtizedes elszigeteltségét, jelenlétük hiányát a nyilvánosságban bántóan kicsinyes módon azzal magyarázza, hogy nem akartak fizetni a kiállítóhelyiségekért. Sőt politikai kötődésükre is utal, 1947-ben, amikor a pártok között a legkielezettebb a hatalomért folyó harc. „*A letűnt politikai világban alig mutatkoztak. Nem azért, mert nem mutatkozhattak volna, de mert nem volt kiállítási helyiség, melyik ingyen rendelkezésre állt. Így sokan a szociáldemokrata párt védőszárnyai alatt tudtak időnként szóhoz jutni.*”<sup>10</sup>

A Bernáth-féle modell és javaslat jól jellemzi a duális rendszereknek azt az ellentmondását, ami úgy írható le, hogy egy cselekvő közösség „*...a lehetséges általános fogalmakat egyedieké stilizálja, hogy ezek csak őt jelentsék és csak rá vonatkoznak.*”<sup>11</sup> Ebben a kisajátító természetű modellben a stíluspluralizmussal kapcsolatos toleranciát, a különböző formákban alkotó művészek közösségének liberális eszméjét kizárólag a tradicionalizmus eszmei határain belül tekinti érvényesnek. És Bernáth gondolatmenete itt válik igazán agresszívvé. Felállít ugyanis, ahogy

10

Bernáth 1947, 258 o.

11

Reinhart Koselleck: *Az aszimmetrikus ellentfogalmak történeti-politikai szemantikája*. Budapest, Jószyveg Műhely, 1997, 7. o.

ő nevezi, egy „alaktani” rendszert, amiben kijelöli annak a művészi felfogásnak a szélső pontjait, amit ők a magyar művészet kontextusában legitimnek fogadnak el. Ezen belül három nagy csoportot különböztet meg: a tradicionalistákat, vagyis a természet után festőket; a „kevert művészetet”, akik úgymond vegyítik az absztrakt és naturális elemeket, de már hátat fordítottak a tradicionalizmus elvi alapvetéseinek; és az absztraktokat. A tradicionalizmus két végén a magyar művészet két szélső értékvilágát képviselő Vidovszky Béla és Czóbel Béla áll: Vidovszky a polgári és arisztokrata körökben népszerű, de nem akadémikus enteriőr-festő, vele szemben Czóbel, a nemzetközi hírű modernista, aki Párizsban a fauve-okkal állított ki a század elején. Czóbel után a művészet már torzítás, törés. „A határmegvonás fontos – mondja Bernáth. *Az az értelme, hogy egy sokezer éves műgyakorlat lett megtámadva.*”<sup>12</sup>

A Bernáth-féle „alaktan” megalkotása elsősorban arra szolgált, hogy a tradicionalisták a modern irányzatok háború utáni konjunktúrájában újraértelmezzék önmagukat és szerepüket, kijelöljék a modernség számukra még akceptálható határait. Bernáth azonban itt a tűzzel játszik, mert nyelvezetével beindítja a kirekesztés apparátusát a művészet minden más, ebbe a keretrendszerbe nem illeszkedő vonulatával szemben. A határt a tradicionalizmus és az úgynevezett „kevert művészet” között húzza meg, és a szociáldarwinizmus retorikai mintáira<sup>13</sup> emlékeztető módon kritizálja ez utóbbi képviselőit. „Az ilyen nász csak nyomorékokat eredményezhet. Csak nyomorék születhetett így, mert hisz – amint e fejtegetésekben szüntelen erre utalok – ilyen esetben a festő nem két stílust, hanem két különböző fajtájú alkotási módot próbál vegyíteni. [...] De aki tisztában van a dolgokkal, láthatta, hogy e 30–40 évben micsoda esztelen küzdelem folyt egyes festőknél, hogy megőrizték a tradicionális alkotási módot, de ú.n. modernnek is legyenek, amit azonban már nem a lélek természetes feszültségéből és nem a tartalom parancsából értek el, hanem a fojtogató riadalomtól, hogy lemaradnak.”<sup>14</sup>

A „kevert művészet” fogalma lényegében már a negyvenes évek végén is kompromisszum, fából vaskarika volt, egy újabb kísérlet a tradicionalizmustól való elszakadásra. Érdekes módon a hatvanas-hetvenes években modernizálódó Kádár-rendszer is a félabsztrakt „kevert művészetnek” ezt a felfogását illeszti majd be esztétikai programjába, kijelölve azt a határt, ameddig még elmehet a modernséggel való viszonyában.

Bernáth álláspontja szerint a tradicionalizmussal és az absztrakcióval két teljesen különböző, lényegében kibékíthetetlen művészi elv, világnézet kerül szembe egymással. „Nagy alkotóerők morzsolódnak fel még fajlagos rokonságú eszmények ötvözeténél is, hát még akkor, ha ilyen, a történelemben példátlan szituáció kerekedett, hogy festői eszmény akar keveredni tudati eszménnyel. Mert ez a helyzet. Az eszményeik nem festőiek. Ismétlem tehát, nem csak a mi érdekünk, az övéké is, hogy



Bernáth Aurél: *Zuhanás és kiáltás*, 1922, színezett sablonnyomás, tus, arany festék, papír, 283 × 341 mm, © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria / HUNGART © 2023

12

Bernáth 1947, 257. o.

13

Külön köszönöm Róka Enikőnek, hogy erre a szempontra felhívta a figyelmemet.

14

Bernáth 1947, 260. o.

15

Bernáth 1947, 262. o.

16

Lukács György: *Az utak elváltak*.In: *Nyugat*, 1910/3.

*útjaink szétváljanak.*”<sup>15</sup> Ez utóbbi kijelentésével visszaaut Lukács György 1910-ben, *Az utak elváltak* című írásában megfogalmazott gondolatára.<sup>16</sup> Lukácsnak ez a szövege a Nyolcak tevékenysége kapcsán az 1910-es években kibontakozó vita része volt, ahol Lukács támogató módon azt fejtegette, hogy az impresszionista elvek meghaladásával hogyan szakadt el ez a forradalmi művészcsoport a tradicionalista gyökerektől. Jellemző a magyar társadalom viszonyára a modernséghez, hogy harmincöt évvel később viszont pont a fordítottjáról volt szó, a tradicionalisták deklarálták elszakadásukat az absztraktoktól.

A modern irányzatok kérdése 1945 után széles diszkurzív térbe került. Sorra jelentek meg az absztrakció magyar elméletei, művészcsoportok alakultak, kiállítások, viták szerveződtek, lényegében a két világháború évtizedeiben víz alá nyomott avantgárd és absztrakció emancipációs folyamata zajlott ebben a néhány évben. Az absztrakciónak ez a konjunktúrája erős reakciókat váltott ki a magyar szellemi élet széles köreiből és a politika szereplőiből is. A vitafolyam 1947-ben csúcspontot ért el, és az ellenoldalról lényegében a marxista, kommunista filozófus Lukács György és a polgári konzervatív Bernáth Aurél írásai határozták meg fő hangjait. Lukács *Az absztrakt művészet elméletei* című írásában<sup>17</sup> az absztrakció korabeli teoretikusainak munkáit, Hamvas Béla és Kemény Katalin *Forradalom a művészetben. Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon* című 1947-ben megjelent könyvét és Kállai Ernő *A természet rejtett arca* című munkáját bírálta. Írásában már nyoma sem volt az avantgárd iránt mutatott hajdani lelkesedésének.

### Modernizált tradicionalizmus – nemzeti tradicionalizmus – szocialista realizmus

A modernizált tradicionalizmus jelensége a Szinyei Társasággal<sup>18</sup> intézményesült a magyar művészetben, bár ez mint fogalom vagy művészeti elv így sosem volt kimondva. Történetük kezdete egybeesik a Horthy-korszak indulásával, a feudális restaurációt és teljes szellemi benuhátrást előrevetítő időszakokkal. Lényegében az ehhez való alkalmazkodásban formálódott a társaság művészi karaktere, amely politikamentességével, elefántcsonttoronyba vonulásával vívott ki bizonyos tekintélyt a két világháború közötti évtizedekben – főként a támogatóikká váló, a Horthy-rendszerrel kritikus, ugyanakkor a kommunistákat is elutasító felvilágosultabb polgári körökben, amelyek egy ilyesfajta, a társaság által is képviselt, szélsőségektől mentes, megszelídített modernizmusban találták meg művészi ideáljaikat. A Társaság ebből a különállásából épített magának szimbolikus tőkét, elhatárolódva mind az avantgárdtól, mind pedig az akadémiáktól. Ez a gondolat a Gresham-kör<sup>19</sup> húszas-harmincas éveikben járó művészeinek csatlakozásával formálódott programmá, éppen azoknak a művészeknek a közreműködésével, akik szembefordultak az avantgárdhoz fűződő korábbi ideáljaikkal és visszatértek a tradicionalista alapelvekhez. A greshamisták, elsősorban Bernáth Aurél, Berény Róbert, Szőnyi István festők, Pátzay Pál szobrász és Genthon István műkritikus a nemzeti művészet megújításának programjával léptek fel, amely a nagybányai modernség örökségére épült, de amely egyaránt tartózkodó viszonyban állt a nézeteik szerint szélsőséges avantgárdokkal és a hivatalos művészettel. Ez az az időszak, amikor hazatérnek Magyarországra a Tanácsköztársaság bukása után emigrációba kényszerült avantgardisták és baloldali szellemi körök – köztük a magyar avantgárd mozgalom központi alakjának számító Kassák is, aki visszatérte után *Dokumentum* címen új lapot alapít.<sup>20</sup> A greshamisták új nemzeti művészeti programját részben egyfajta immunválasznak<sup>21</sup> is tekinthetjük az avantgardisták visszatérésére, „amelyben elvégezték a kint és a bent, a saját és az idegen pontos különválasztását.”<sup>22</sup>

17

Lukács György: *Az absztrakt művészet magyar elméletei*. In: *Fórum*, 1947/9., 715–727. o.; tanulmányomnak nem témája a vita részletes elemzése, az csak egy mellékszála a kifejtendő gondolatmenetnek. A vitáról részletesebben lásd: Pataki Gábor: „Van alkonyat, mely olyan, mint a hajnal.” *Képzőművészeti viták, 1948–1949*. In: *A fordulat évei. Politika, képzőművészet, építészet 1947–1949*. Szerk. Standeisky Éva – Kozák Gyula – Pataki Gábor – Rainer M. János. Budapest, 1956-os Intézet, 1998, 217–238. o.

18

A teljesség igénye nélkül csak néhány nevet említenék meg a tagok közül: Csók István például, aki több mint két évtizedig a Társaság elnöke is volt, Iványi-Grünwald Béla, Glatz Oszkár, Réti István, Rippl-Rónai József, Vaszary János, a fiatalabb generációkból a római iskolás Aba-Novák Vilmos vagy Egry József, Czóbel Béla. Érdekes adalék, hogy ugyanezen a néven 1992-ben Csáji Attila, Halmy Miklós, Kéri Ádám, Kóka Ferenc és Orosz János élesztették fel újra a Társaságot.

19

A kör legismertebb tagjai Berény Róbert, Bernáth Aurél, Pátzay Pál és Szőnyi István voltak, mindannyian az avantgárdból indultak, de később visszatértek a látvány szerepét jobban tiszteltben tartó posztimpresszionizmushoz. A húszas évek közepén előbb a Centrál, majd később a Gresham volt a törzskávéházuk. Komoly befolyásuk volt a Szinyei Társaságban.

20

Dobó Gábor: *Generation Change, Synthesis and Programme for a New Society: Dokumentum in Budapest, 1926–27*. In: *Art in Action: Lajos Kassák's Avant-Garde Journals from A Tett to Dokumentum (1915–1927)*. Szerk. Balázs Eszter – Sasvári Edit – Szeredi Merse Pál. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Alapítvány, 2018, 209–233. o.

21

A fogalmat itt Byung-Chul Han gondolatmenetére építve használok, a más, az idegen elleni ösztönös védelmi reakció értelmében. Lásd: Byung-Chul Han: *A kiégés társadalmá*. Budapest, Typotex, 2019

22

Han 2019, 10. o.

Az 1945 utáni magyar művészeti színtéren nem volt úgynevezett hivatalos művészet. Már csak két tábor, a tradicionalisták és a modernek álltak egymással szemben. Nemzetközileg ez a modernizmus és az absztrakt művészet nagy felfutásának az időszak. Amerikában a modernizmus csúcspontja az 1945 és 1951 közötti évekre esik, és ha szerényebb léptékben is, de ennek a konjunktúrának a hatása a Budapesten működő, rövid életű Európai Iskola aktivitásában is érezhető. 1945 után beláthatatlan volt, hogy milyen társadalmi változások következnek be, és egy pillanatra fennállt a veszélye annak, hogy a tradicionalisták korábbi hegemon pozíciója egy esetleges modernista hullámmal szemben megrendülhet. A két világháború közötti tradicionalistákat tömörítő Gresham-körnek ekkor már híre-hamva sem volt, de a poszt-nagybányai elveket valló Gresham mint művészi elv ezekben az években intézményesült és vált a művészet konzervatív táborának reménységévé, reakciós esztétikai fogalomná.

A modernizmus baloldali elkötelezettségű volt, háború utáni konjunktúrája hirtelen erős kontrasztként tűnt fel a tradicionalisták modernségellenes programjával szemben. A tábor legtekintélyesebb tagjának, Bernáth Aurélnak nagy tehetsége volt az igazodásra (mindig mint „független” személynek), és bírt annyi realitásérzéssel is, hogy felmérje: az absztrakt művészetnek nincs társadalmi bázisa Magyarországon. Az absztrakció rövid időn belül politikai vitatétel lett,<sup>23</sup> az idegenség, tradícióellenesség szinonimájaként vonult be 1948 után a politika szótárába. Ebből is látható, hogy az absztraktokkal szembeni idegenkedés – legalábbis Magyarországon – nem kizárólag a kommunista hatalomtól ered; a művész társadalom konzervatív szereplőinek túlnyomó részéről megelőlegezett gondolat erőteljes támogatást élvezett az ötvenes-hatvanas években. Foucault-t idézve megkockáztathatjuk: ez olyan mértékű konfliktus volt, „*amely nem egyszerűen csak tolmácsolta a küzdelmeket és az uralmi rendszereket*”,<sup>24</sup> hanem magáért a diskurzus uralásáért folyt a küzdelem. A két világháború közötti évtizedekben nem a radikális modernizmus volt a művészet fő hangja, de nem is igazán a tradicionalizmust sajátos formában megtestesítő neobarokk vagy a Római Iskola, hanem a modernizált tradicionalizmus jelentette az értéket a kánonban, amely mindvégig a modernség problémájával küszködött. A Szinyei Társaság és a Gresham tagjai mérsékelt, nemzeti hagyományba oltott modernizmusukkal és a politikától való előkelő távolságtartásukkal tekintélyes szerepet és erkölcsi pozíciót vívtak ki maguknak.<sup>25</sup> Ez az erkölcsi pozíció látszott meginogni 1945 után a modernizmus rövid életű előretörése idején, amikor a konzervatív értékek mellett elkötelezett művészek úgy érezték, elfogy körülöttük a levegő.

1945 után gyökeresen új élet kezdődött, új értékpreferenciákkal, ami új művészetet kívánt, és ez a művészet a tradicionalizmussal szemben kívánta meghatározni önmagát. A koalíciós időkben az Európai Iskolával felerősödő magyar modernizmus meggyengítette a modernizált tradicionalizmus addigi kiváltságos pozícióját – amelynek képviselői, köztük Bernáth is, többek között ezért is ragadták meg később olyan egyértelműen a kommunista kultúrpolitika által felkínált lehetőséget a tradicionalista fordulat végrehajtására. Ebben az értelemben a magyar szocreál fő vonala nem a szovjet típusú művészet másolása volt, hanem a nemzeti tradicionalizmus újbóli megerősödése. A Gresham-kör modernizáló tradicionalizmusával szemben a nemzeti tradicionalizmus alakzatait nem a nyugati típusú modernista mintákhoz igazították, hanem a keleti, szovjet típusú követelményekhez. Ehhez természetesen így vagy úgy el kellett fogadniuk a szocialista doktrína bizonyos elemeit, cserébe a szocialista realizmus tüzén tovább süttögethették a tradicionalizmus pecsenyéjét.

## 23

A tanulmányban nincs mód a korszak összes vitáját kibontani, erről részletesen lásd Pataki 1998, 217–238. o.

## 24

Michel Foucault: A diskurzus rendje.

In: Michel Foucault: *A fantasztikus könyvtár*.

Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest,

Pallas Stúdió – Attraktor Kft., 1998

## 25

Bernáth utal is erre beszédében, amikor azt mondja, hogy: „*az elmúlt húsz esztendőben a Szinyei Társaság erkölcsi presztízse nélkül nemcsak a hivatalos helyek zárultak volna be a haladóbb szellemű művészek előtt, de éppúgy a közneveltség tárgyai lettek volna, mint ahogy Németországban az »entartete Kunst«.*”

Bernáth beszéde tehát annak végiggondolására is alkalmas ad, hogy miért problematikus a szocialista realizmus 1956 előtti korszakát a magyar kultúrától idegen testként vagy zárványként kezelni, és a jelenség magyar variációját kizárólag a kommunista politika számlájára írni. A magyar művészettörténet még ma is a szocreál termék zárványjellegét, a magyar művészet szempontjából kontextus nélküliségét hangsúlyozza. Lényegében azt sugallja, hogy a szocreál idegen test a magyar művészetben, és eltagadnivaló, kínos fejezete az egyes festői életműveknek. Az ötvenes évek hivatalos művészete, a szocreál egészen a nyolcvanas évekig elfojtottan élt a magyar társadalmi és művészettörténeti tudatban, és még ma sem tisztázott, hogy a szocialista realizmus kategóriájába eső művek részei-e a magyar művészettörténetnek, vagy csak kortörténeti dokumentumként játszanak szerepet. Hogy miért érdekes ez a kérdés? Az ötvenes évek szocialista realizmusa olyan modernitásellenes konzervatív kísérlet volt, amelynek modernitásellenessége a magyar művészek túlnyomó részétől egyáltalán nem volt idegen. A szocialista realizmus súlyosan ellentmondásos fogalom. A szovjet típusú szocializmus eredetileg modernizációs eszmeként lépett színre, az ötvenes évekre a szocialista realizmus viszont a társadalom modernizálásának eszméjét ultrakonzervatív, modernségellenes formában kívánta propagálni. Bár létezett logikus érvrendszer arra, hogy miért ez a művészeti doktrína alakult ki, mégis teljes abszurdítás volt, olyan ellentmondás, amely belülről emésztette fel és tette idővel tarthatatlanná a szocialista realizmus eszmevilágát. A program modernitásellenessége miatt volt lehetséges, hogy az ötvenes évek magyar képzőművészetét olyan konzervatív mesterek uralhatták, mint Bernáth is, akiknek szemmel láthatóan nem sok közük volt a szocializmus eszmerendszeréhez. További abszurdítás, még ha kisebb is, hogy ezt a művészettörténeti értékelés később általában még a javukra is írta.

### Avantgárd versus tradicionalizmus

Most lássuk, hogy Bernáth személyes sorsának alakulásában milyen folyamatok vezettek az 1945 utáni időszak történéseihez és 1947-es beszédéhez. A tízes évek végén rövid nagybányai tanulmányai után érdeklődése a Kassák-féle aktivisták radikális mozgalma felé fordult. Nem volt tagja a Kassák-csoportnak, de újszerű gondolataik inspirálóak lehettek a művészettel akkor még éppen csak ismerkedő vidéki polgárfiú számára. Olyannyira, hogy felutazott Budapestre, és egy szállodában megmutatta munkáit Kassáknak.<sup>26</sup> Nem volt tehát semmi olyan konkrét megnyilvánulása, amiért a Tanácsköztársaság bukása után börtön járt volna, baloldali sem volt, de Kassákék nyomán 1919 után ő is az emigrációt választotta. Érthetően, hiszen a művészeti élet konzervatív fordulata, a műcsarnoki festészet kánonba emelése, a visszatérés a nagybányai művészet előtti időkhöz egy perspektívátlan és reakciós szcena ígéretét nyújtotta volna csak a fiatal festőnek. 1921-ben tehát Bécsbe költözött. Bár kenyerét nem művészettel kereste, itt készültek első komolyabb expresszionista ihletésű munkái, melyekkel sikere lett. *Graphik* című albumát Hevesy Iván, a korszak egyik legjelentősebb kritikusa méltatta a progresszív polgári irodalom lapjában, a *Nyugati*ban,<sup>27</sup> amiről Bernáth később így vallott: „*Ez a cikk avatott magyar festővé.*”<sup>28</sup> Bécs után sok más magyar művészhez hasonlóan 1923-ban ő is Berlinbe ment, ahol eleinte Moholy-Nagy Lászlónál lakott. Moholy révén szinte azonnal belecsöppent a berlini művészeti élet mainstreamjébe és a művészek támogató networkjébe.<sup>29</sup> Találkozott El Liszickijel, kapcsolatba került Arthur Segal román származású német festővel, a berlini magyar művészemigráció

## 26

Bernáth Aurél: *Utak Pannóniából*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960

## 27

Hevesy Iván: Bernáth Aurél albuma.

In: *Nyugat*, 1922/7.

## 28

Bernáth 1960

## 29

A berlini magyar művészemigrációról Szeredi Merse Pál írt dokumentumokkal gazdagon

illusztrált tanulmányt: Szeredi Merse Pál: Budapest–Berlin–Budapest: magyar művészek

Berlinben az 1920-as években. In: *Berlin–Budapest 1919–1933: Képzőművészeti kapcsolatok Berlin és Budapest között*. Budapest,

Virág Judit Galéria, 2016, 11–147. o.

több tagjával, Péri Lászlóval, Kállai Ernővel és másokkal. Kiállításáról Viking Eggeling is írt, igaz, negatív kritikát. 1923-ban és 1924-ben Bernáth két alkalommal is szerepelt Herwarth Walden Sturm galériájában, a húszas évek Európájának egyik legprogresszívebb helyszínén. Itt bemutatott alkotásai főként téranalízisek, expresszív, kubisztikus szintézisek voltak, és itt állította ki *Vörös állat* című nagy méretű munkáját is, ami kritikusi szerint avantgardista korszakának egyik programműve volt.<sup>30</sup> Első berlini kiállítását pedig meg tudta tölteni még Budapesten készült munkáival, ami visszaigazolhatta számára ezeknek a korai munkáknak a színvonalát is.

Második kiállítása után Bernáth úgy döntött, végleg szakít az avantgárral. Nagy kérdés, hogy avantgardista karrierjének miért éppen ebben a felívelő szakaszában határozott így: mert ebben éppen az az elgondolkodtató, hogy a szakítással nem a sikertelenségére akart érvet találni. Az a sejtésünk támad, hogy Bernáthnak beletörött a bicskája az avantgárdba. De nem egyszerűen arról volt szó, hogy a Sturm-kiállítás után becsapta volna maga mögött az ajtót, és többé hátra sem nézett. Épp ellenkezőleg: egy életen át foglalkozott, küszködött ezzel a problémával, ideológiát épített az avantgárd elutasításából. Ebből született megreshamista barátaival közös programja is a húszas években, és ugyanezen érvelés mentén vette védelmébe 1947-ben a Szinyei Társaságot, amikor annak pozíciója az absztraktokkal szemben megrendült. Egyfajta polgári főideológusa lett az avantgárd- és absztrakcióellenességnek. Karrierjének fontos állomásaihoz is az avantgárral szembeni averziójának finomra csiszolt érvendszerében talált igazolást. A szakítás okaihoz érdekes adalékokat találhatunk két, időben távoli forrásból is: egy korabeli leveléből és későbbi memoárjából.<sup>31</sup> Barátjához, az író Déry Tiborhoz írott levelében kiérezhető a friss élmény és annak összes izgalma. A fiatal Bernáth rácsodálkozik erre az övétől nagyon eltérő, mégis elemien vonzó világra, de leplezetlen nyíltsággal mutatja ki ellenérzéseit is e közeg szereplőivel, munkáikkal, világnézetükkel kapcsolatban. Későbbi önéletrajzában így emlékszik vissza ezekre az időkre: „Emlékszem, pár nappal, hogy második kiállításom<sup>32</sup> anyagát hazavittem, az elismerő kritikák ellenére, egyre jobban tömörült bennem valami olyasféle érzés, hogy utat tévesztettem. És azon nyomban megszületett az az elhatározásom is, hogy az absztrakt művészettel tovább nem kísérletezem. [...] Két esztendő történetét kellene itt megírnom, ami alatt alig vettem ecsetet a kezembe, mert megrendített csődbe jutásom, és mert nem tudtam, mit tegyek, hogyan építsem fel újra önbizalmamat. Kiutat nem láttam, csak azt, hogy úgy ahogy eddig csináltam, tovább nem folytatható. E két esztendő lényege a szakadatlan önvád az eltévelyedés miatt, és a művészet sorsán való vég nélküli töprengés.”<sup>33</sup>

És ez egy érdekes momentum. Bernáth erősen lírai hangú visszaemlékezéséből kiérzik egy különös, önostorozó hang, amivel a korszak politikusainak is üzen. Bernáthnak ez az önéletrajzi kötete, amiből az idézet való, 1960-ban jelent meg. Abban az évben, amikor Kassák Lajost nem engedték ki saját párizsi kiállítására a Denise René Galériába, megtagadták tőle az útlevelet. A fiatal Kádár-rendszer kezdeti éve ez, amikor Kassáknak ezzel az ügyével akartak példát statuálni az absztrakt művészet politikai kezelésének kérdésében.

Ennek a jelenségnek a gyökerei a háború utáni évekhez vezetnek vissza, Bernáth ominózus 1947-es beszédének időszakához, amikor az absztrakció politikai, sőt választási kérdés lett. 1947-től a választási harcokban ugyanis egyre markánsabb lett a pártpolitizálás kulturális karaktere. A lapok hasábjain munkásírók harcoltak népi írókkal, és fordítva, a baloldali pártok aktivizálták, a korabeli szóhasználatlalt zászlajukra tűzték a kultúra számukra leghitelesebb személyiségeit. Ilyen volt a szociáldemokratáknál Kassák Lajos, akinek sorra adták ki könyveit, játszották színdarabjait, igaz, inkább realistább, szociálisan érzékeny

30

Sajnos csak egy, jelenleg a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonában lévő vázlata maradt fenn a műnek, amit legfőképpen Kállai Ernő, az akkor szintén Berlinben élő kritikus 1925-ben megjelent könyvéből lehet valamennyire rekonstruálni (*Új magyar pikktúra 1900–1925*. Budapest, Amicus, 1925). Kállai Bernáth fő művének tartotta ezt a képet, amelynek Németországban is volt sajtója a *Rote Fahnéban* és a *Der Ciceronéban*.

31

Bernáth Aurél levele Déry Tibornak Berlinből 1923. május 2-án. In: *Déry Tibor levelezése, 1901–1926*. Szerk. Botka Ferenc. Budapest, Balassi–PIM, 2006, 266–267. o.

32

Az 1924-ben rendezett Sturm galériabeli kiállításról van szó.

33

Bernáth 1960, 371. o.



Bernáth Aurél az 1920-as években, archív fotó

Bernáth Aurél: *Primitív apoteózis*, 1924, szén, tempera, ezüst porfesték, papír, 354 × 254 mm, © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria / HUNGART © 2023

munkái kerültek ekkor fókuszba. Kassák viszont két olyan lapot is főszerkesztett ezekben az években, az *Alkotást* és a *Kortárst*, amelyek rendszeresen közöltek írásokat a nemzetközi művészet aktuális jelenségeiről.

Bernáth visszaemlékezését avantgardista múltjára tehát ebben az összefüggésben is érdemes olvasni. De nemcsak ekkoriban megjelent szövegei az érdekesek, hanem az is, hogy kiállító művészként hogyan kezelte 1948 után saját életművét és ezen belül a tízes-húszas években készült műveit. Bernáth korai munkáit főként csak fekete-fehér reprodukciókból ismerjük. Többségük utazásai során elkallódott, illetve a második világháborúban Budapest ostromában megsemmisült. Ő maga sosem siratta elvesztésüket, későbbi kiállításaira, katalógusaiba sem válogatta be e műveit. Konzekvensen azt a képet mutatta

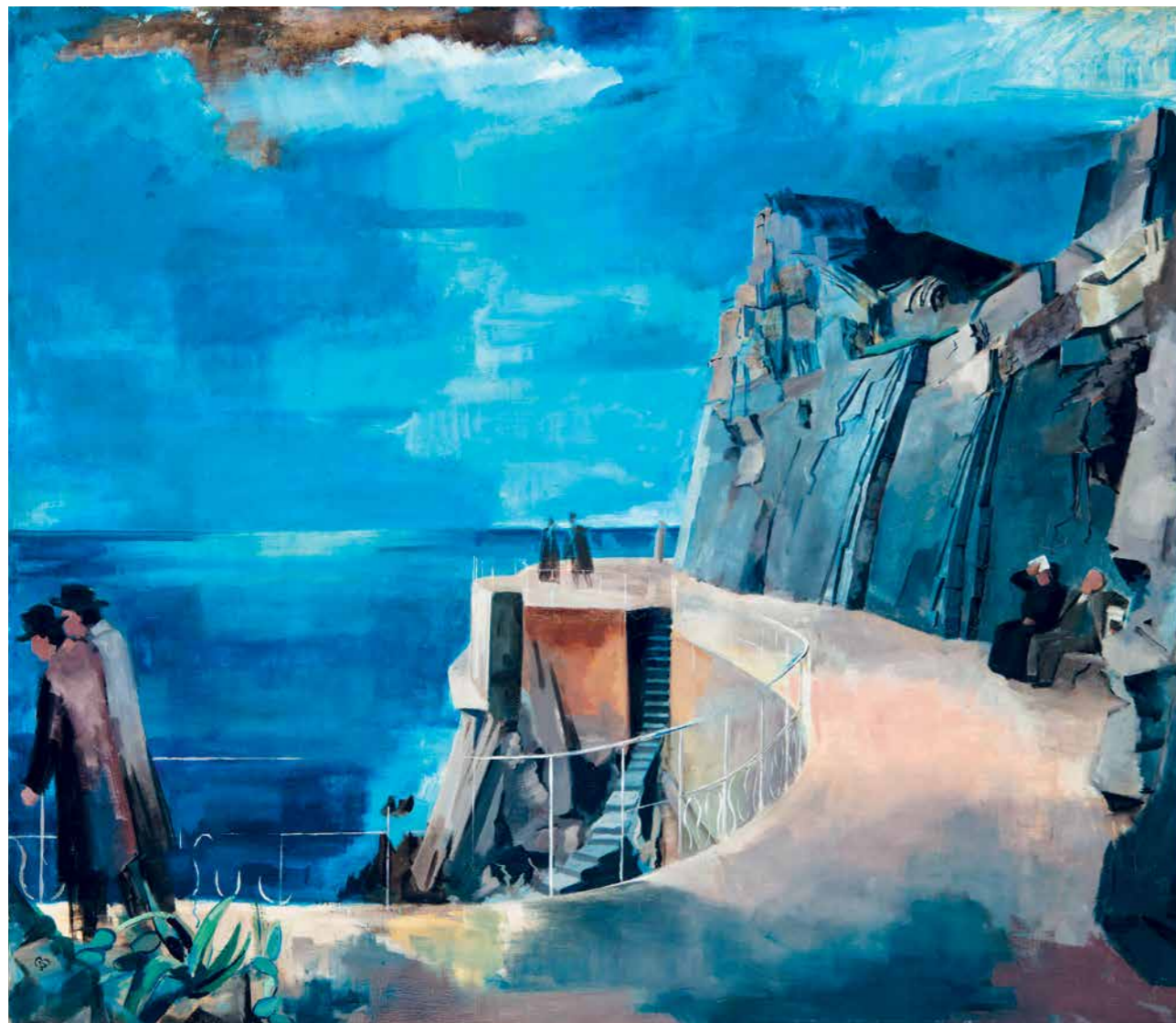


34

„Itáliában festettem a Riviérát, életem első művét. Így szoktam nevezni, mert elkészültétől számítom magam festőnek. Ez a kép zárja le annak a két évnek a kínlódását, amibe az absztrakt próbálkozásaim alatt kerültem, és ez a kép nyitotta meg az utat a munkához, mert általa nyertem vissza önbizalmamat.”

In: Bernáth 1960, 427. o.

önmagáról gyűjteményes kiállításain, mintha pályája 1927-ben indult volna *Riviéra*<sup>34</sup> című festményével.<sup>35</sup> Ez annyiban igaz is, hogy Bernáth ezzel a képpel konstruálta meg új önmagát, és lépett festőként másik útra, mint az avantgárd. Ebben az értelemben tehát Bernáth oeuvre-jében a *Riviéra* is programmű. Azt az időszakot fémjelzi, amikor a Gresham új nemzeti művészeti programja is megszületik, deklarálva, hogy mindaz, ami korábban történt, tényleg volt, félreértés. Ezt a tételt próbálták meg igazolni a greshamisták is vitairataikban, szövegeikben: hogy a huszadik század avantgárd törekvései zsákutcába vezettek. Ebben az értelemben *Riviéra* című műve valóban fordulópontja, jobban mondva a kezdete Bernáth életművének. Itt kereste és találta meg azt, amit ő „a magyar művészet nemes hangjának”<sup>36</sup> gondolt, és aminek a védelmében további élete során is harcosan kiállt: például 1947-ben a Szinyei Társaság jubileumi ülésén, vagy később, az ötvenes években, amikor a kommunista rezsim, majd a Kádár-rendszer „társutasa” lett.



Bernáth Aurél: *Riviéra*, 1926–1927, olaj, vászon, 130,5 × 150,5 cm, © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria / HUNGART © 2023

„Az absztrakt művészet nemcsak stílus – írja Bernáth –, hanem egy egész külön világ, új alkotási elvekkel, egy bolygója a természetelvű alkotási módnak, s a gravitáció törvényei szerint most helyezkedik el pályáján, de már külön sorsa van, külön éghajlata. [...] az utolsó két évben éppen az absztrakt és félabsztrakt művészet oldaláról erős fellendülés látható, ami nem annyit jelent, mintha új festők kaptak volna formára ily rövid idő alatt, hanem a letűnt politikai világban nyilvánosan alig mutatkoztak. [...] Sokan, vélt fojtottságuk felszabadult ereje folytán talán nagyobb hanggal jelentkeztek, mint ahogy a tehetség okán ez esetleg természetesnek hatna. De annál indokoltabb, hogy most látunk hozzá eszmék és fogalmak tisztázáshoz, amikor már látszólag sem egyenlőtlenek az előfeltételek. Tíz évvel ezelőtt ilyet a Szinyei Társaság keretein belül még nem mondtam el volna, mert akkor a Társaság elemi feladata éppen abban állt, hogy az erőviszonyokat lehetőleg egyensúlyban tartsa. Ma azonban senki nem érezheti magát elnyomva, s így nyíltabban beszélhetünk, ami annyival is inkább kívánatos, mert az egész európai művészetet és az egész művészeti nevelést kódos, tisztázatlan fogalmak teszik ingadozóvá.”<sup>37</sup>

Bernáth 1947-es felszólalása érezhetően nem csupán egy szűk plénumnak vagy a képzőművészet belterjes világának szólt. Mondandójával a szélesebb nyilvánosságnak, a hatalomért küzdő pártoknak, politikusoknak is üzent. Programot kínált számukra, aminek három markáns eleme volt: 1.: a hagyományos mintákat követő, széles közönségre építő művészet ígérete, amely a látványban hisz és a festői eszményt dicsőíti; egy olyan művészi ideál, ami tulajdonképpen közelebb áll a magyar társadalom ízlésvilágához, mint a radikális modernneké; 2.: a Bernáth mögött felsorakozó művészek mozgósítható, az alkalmazkodáson szocializálódott kompromisszumkész tábora, amely tömbszerűen egységes, nem feszítik viták, belső konfliktusok; 3.: és a modernség álcáját magára öltő nemzeti művészet – ami az elkövetkező évtizedekben, egészen maig a magyar kultúra konstans jelensége lett.

### Összefoglalás

Bernáth szövege elsősorban azért figyelemreméltó, mert személyében a két világháború közötti polgári modernség legtekintélyesebb alakja intézett nyílt támadást az absztrakció magyarországi képviselői ellen. Itt megfogalmazott véleményét és az absztrakcióval kapcsolatos más írásait a politika később felhasználta az avantgárdok elleni adminisztratív intézkedések igazolására.<sup>38</sup> Beszéde jó példa lehet arra, hogy 1945 után hatalomféltésből, konzervatív beállítottságukkal hogyan jártak hozzá a tradicionalizmus hazai képviselői és személyesen Bernáth Aurél az ötvenes évek hivatalos esztétikai programjához, a szocialista realizmushoz. A küszöbön álló új, kommunista kurzus veszélye szemmel láthatóan nem a polgári elzárkózás attitűdjét erősítette Bernáthban; a Szinyei Társaságban elmondott programbeszédében meglepő agresszivitással, mintegy preventív szándékkal lépett fel a modernnek, ezen belül is az absztraktok lehetséges dominanciája ellen. Bernáth a fő ellenséget tehát nem a küszöbön álló diktatúra esztétikai terrorjában, hanem az absztrakt művészet hazai térhódításában látta. Az autonóm modernneknek a magyar művészet testéről való erőszakos leválasztására irányuló bernáthi program ebben az értelemben par excellence politikai program volt, amelyben kidolgozottan, szinte tálcán kínálta fel az egy év múlva hatalomra kerülő Rákosi-rezsim számára a művészet irányát kijelölő konzervatív javaslatokat.

35

Bernáth 1927-ben költözik Pöstyénbe (ma: Szlovákia) feleségével, aki ott kapott fűrdőorvosi állást. 1927-ben veszik fel a Szinyei Társaságba, 1928-tól rendszeresen kiállít a Műcsarnokban és az Ernst Múzeumban, bekapcsolódik a budapesti művészeti életbe.

36

Birkás Ákos festőművésztől hallottam ezt az érdekes fordulatot Bernáth kapcsán.

37

Bernáth 1947, 258. o.

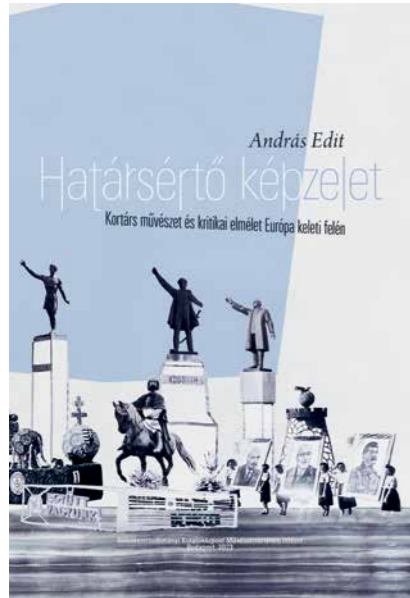
38

„Az absztrakció magyarországi szerepének likvidálása a felszabadulás utáni művészet-politika egyik konkrét eredménye. [...] Lukács György »Forum«-ban megjelent cikke mutatta ki az absztrakt törekvésekről azok imperialista és kozmopolita jellegét. Megállapítható, hogy a felszabadulás óta, bár a Párt képzőművészeti alsóbb szerveiben az absztrakció képviselői is befolyáshoz jutottak, vezető elvtársaink mindig támogatták az absztrakt törekvések felszámolásának harcát. Így történhetett meg, hogy a képzőművészeti kritika ezen a téren bizonyos eredményeket ért el, részt vett az absztrakció állásainak felszámolásában, kritikák, tanulmányok, hozzászólások segítségével sikeresen bomlasztotta az absztraktok frontját. Az absztrakció elleni küzdelemben szövetséget találhattunk a Szinyei Társaság hangadó tagjainál is, igen fontos e téren Bernáth Aurél megnyilatkozása.” (sz.): Ankét a kritika feladatairól és a magyar képzőművészeti kritika munkájáról és hiányosságairól. In: *Szabad Művészet*, 1951/2., 71. o.

# Transzgresszív művészettörténet

Hornyik Sándor

András Edit: *Határsértő képzelet. Kortárs művészet és kritikai elmélet Európa keleti felén*, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet, Budapest, 2023, 336 oldal, 4900 forint



A *Határsértő képzelet* sokrétű, többszörösen is beszédes cím, különösen akkor, ha a borítón megjelenő Chilf Mária-művel, a *Vonulással* (2022) is összeolvassuk, amely karneváli felvonulásként, az alkotó szép kifejezésével élve időscsipeként ábrázolja és dekonstruálja a magyar történelmet, illetve annak vizuális emlékeztétét. Chilf munkája emlékműveken, magyar történelmi hősökön és a hősöket életre keltő eseményeken, valamint politikai narratívákön át rögtön lokalizálja is a „határsértő képzelet” fogalmát. A lokalizáció azért is fontos, mert a könyv címe először angolul fogalmazódott meg: „imaginary transgressions”, azaz imaginárius transzgressziók. Magyarán mondva a kötet a képzetes és a képzeletbeli, az elképzelések és a képek birodalmában történő határáthágásokról, határátlépésekről szól, ami igen gazdag teoretikus asszociációs mezőt nyit meg. A transzgresszió és a transzgresszivitás a de Sade márkit újraértelmező Georges Bataille és a szürrealisták számára a szexuálisan és vallásosan túlfűtött, sokkoló és provokatív képzettársításokat jelentette, ami Michel Foucault-nál már a modern és pragmatikus, sőt túlságosan (és agresszíven) is pragmatikus ész kritikájává vált.<sup>1</sup> A Foucault-t „esztétizáló” Jacques Rancière-nél aztán a transzgresszió a diszkurzív társadalmi valóság (azaz az érzékelhető vagy

inkább a felfogható dolgok politikai és filozófiai felosztása), avagy a szentesített és operacionalizált politika, illetve az autonóm és gettósított művészet határainak áthágása lett.<sup>2</sup> Mifelénk a határok áthágása az ex-kelet-európai, újnacionalista határkulturális és a posztfeudalista protekcionizmus idején vált különösen aktuálissá, sőt konkrét és átvitt (kulturális) értelemben is szankcionált tevékenységgé. Ebben az új nemzeti, konzervatív és illiberális, a másságot nem respektáló közegben vált a határsértő művészet és a határokat áthágó művészettörténet elsődleges céljává a képzelet felszabadítása. Első kritikai kötetének (*Kötéltánc*, Budapest, Új Művészet, 2001) tanúsága szerint András Editet már a múlt század vége óta foglalkoztatja a globális és a lokális nézőpontok konfliktusa. Már ebben a kötetben is érezhető, hogy az idejét és életét két ország (USA és Magyarország) között megosztó művészettörténész transzgresszív látásmódjának legfontosabb kiindulópontja a feminista kritikai elmélet, amely tudatosan hágja át az esztétika, a politika, a szociológia, az antropológia, a pszichológia és a filozófia határait. Részben András Editnek (valamint András Gábornak és a művészeknek) köszönhető, hogy a *Vízpróba* kiállítás-sorozattal<sup>3</sup> a feminista kritikai nézőpont markánsan megjelent hazánkban a boszorkánypereket idéző címmel,

amely tökéletesen visszaadja a nők álságosan kezelt helyzetét egy alapvetően konzervatív és feudális kultúrában. A közép-európai patriarchális rendszer különlegessége abból fakad, hogy a feudalizmus mifelénk kifejezetten sokáig fennmaradt a különféle politikai köntösbe bújtatott urambátyám világokban. A Kádár-korszak szocialista patriarchátusa ráadásul még társadalmi nemi öncenzúrát is kényszerített a művész nőkre, amikor univerzális avantgárd, illetve internacionális kommunista ideológiához kötötte a művészi létezését. Ennek súlyos örökségét dolgozta fel András Edit globálisan is úttörő módon a *Gender Minefield: The Heritage of the Past (Nemek aknamezeje. A múlt öröksége)* című előadásában.<sup>4</sup> Egy ilyen többszörösen is elnyomott helyzetben a kortárs kritikai művészet a tudatos és a tudattalan álcázás, a szerepjáték különféle formáihoz fordult, ami András Edit perspektívájában a régió – úgy érzem, hogy András Edit kronopolitikai szempontból a Kelet-Közép-Európánál jobban kedveli a Közép-Kelet-Európát – sajátos képzőművészeti stratégiájává, és így a *Határsértő képzelet* előzményének tekintett *Kulturális átöltözés* című könyvének (Budapest, Argumentum, 2009) egyik központi témájává is vált. A *Művészet a szocializmus romjain* alcímet viselő kötet a globális és a lokális elméleti konfliktusának kezelésében is újat hozott. A régiókban akkor igen kedvelt önkolonizációs perspektíva (Alekszandar Kjoszev)<sup>5</sup> helyett a kulturális fordítás elméletét és az identitást is formáló, egzisztenciális szerepjáték intellektuális kereteit alkalmazta, ami messzemenően átírja a gondolkodást és a pszichét – ahogy ezt Lacan nyomán Frantz Fanon is vallotta, aki Homi Bhabha és András Edit számára is az egyik legfontosabb inspirációt jelentette.<sup>6</sup> Önmagunk kjoszevi kolonializálása ugyanis azt jelentené, hogy a gazdasági és kulturális „felzárkózás” jegyében örömmel vesszük

át a Nyugat értékrendjét, a kulturális fordítás ellenben nem hierarchikus viszonyt tételez a gyarmatosító és a gyarmatosított között, és még csak nem is az áldozatot okolja, mint ahogy azt az önkolonizáció teszi. A *Határsértő képzeletben* fellépő transzgresszív művészettörténet önmagát is kulturális fordításként érti, célja a globális elmélet lokalizálása a kelet- és közép-európai helyzetre, ahol a kisnemzeteknek sem a szocializmust, sem a kapitalizmust nem sikerült rendesen kiépíteni. A kötet célja, hogy ebben a többszörösen is paranoid régióban feltárja a különféle ideológiák és vágyak működését, és rámutasson a világnézet és az identitás bonyolult összefüggéseire. Ennek jegyében a szerző a globalizált nyugati kánon kritikájával indít, és az első fejezet címének tanúsága szerint arra keresi a választ, hogy *Ki húzza meg a határokat? Ki írja a kánont? A válasz látszólag egyszerű, legalábbis 1989-ig az volt: a Nyugat, azaz az euroamerikai művészeti világ, ami bennünket soha nem fog teljesen be- és elfogadni. A globális diskurzus felől nézve mi mindig csak kelet-európai posztszocialisták vagy neonacionalista magyarok lehetünk, akik lényegében mások, még ha csak egy kicsit is (close other), de azok, amire Bojana Pejić és Piotr Piotrowski is remekül rátapintott.<sup>7</sup> Ebben a fura, lépték- és értékzavaros posztkolonialista és posztszocialista helyzetben fedezte fel András Edit Michel-Rolph Trouillot „barbár rés” (savage slot) fogalmát, ami a hierarchia feloldhatatlanságának rezignált tapasztalatát fogalmazza meg.<sup>8</sup> Ebben a perspektívában, a haiti antropológus és a dél-amerikai kultúratudomány irányából kérdőjelezhető meg Piotr Piotrowski optimista horizontális művészettörténetének<sup>9</sup> relevanciája is. Piotrowski régiós művészettörténete – üdvözítő módon – lokális, de nem nacionalista, regionális, de nem antiglobalista, miközben implicit módon – Kjoszevhez hasonlóan – fenntartja, illetve nem dekonstruálja*

a centrum-periféria hierarchiát. A dél-amerikai posztposztkolonializmus, avagy a dekolonizációs opció<sup>10</sup> ehhez képest hoz újat a lokális perspektívák autonómiájának tételezésével, illetve a kreolizáció és a kulturális hibriditás esztétikai primátusával. Ezt a nézőpontot a szerző a *Kis nagy elmélet: globális és lokális közé szorult diskurzusok* című előadásában<sup>11</sup> igen frappánsan adaptálta a kelet- és közép-európai valóságra, amikor a híres revizionista western (*Kis nagy ember*, 1970) amerikai és kelet-európai recepcióján keresztül mutatott rá az „amerindiai” és a közép-európai perspektivizmus párhuzamosságaira.<sup>12</sup> A *Határsértő képzelet* következő nagyobb egysége a közép-európai kortárs művészek perspektivikus kreativitásának, avagy többszörösen is ironikus mentalitásának gyökereit a posztfeudalista magyar szocializmus világában tárja fel. A *Határsáv a szocializmusban* fejezet ugyanis arról szól, hogy mi is történt nálunk a szexuális, a kulturális és a politikai identitással az államszocializmus korszakában, és miért is történtek a dolgok úgy, ahogy. A szocialista populizmus és a patriarchális pszichoszexuális elnyomás korszakának leírására András Edit új fogalmakat is alkot a szocmodern ironikus és dekonstruktív kiterjesztéseként: szocmacsó és szocmás. A pszichoanalitikus ontológia és a kulturális antropológia, a feminista és a posztkolonialista kritika szempontjából a neoavantgárd akcionista fenegyereke, Hajas Tibor szocmacsó művész lesz, aki önmagát szatirikusan infantilizálja (*Lou Reed Total*, 1979), hogy kifejezhesse a művészet szabadságának szocialista szükségét, illetve azt a különleges pozíciót, ami a kulturális kritika heroizálásával a neoavantgárd számára mégiscsak megnyílt. Halász Károly pedig a szocmás paradigmatis művésze lesz, mivel tévés munkáinak (*Privát adás*, 1974; *Pseudo videó*, 1975) konceptuális művészetként értékelt médiakritikája egy mélyebb olvasatban a társadalmi

nemi szerepek szűkösségét és mediális kontrollját, illetve a másság diszkurzíválhatatlanságát is felmutatja. A harmadik nagy egység az *Őrségváltás a kultúrában* címet kapta, és mintaszerűen, alternatív tankönyvként mutatja be, hogy mit is jelent a kortárs, transzgresszív művészettörténet, ami áthágja az esztétika és a politika határait. András Edit ugyanis frappáns történeti narratívába foglalja, mi folyik nálunk jelenleg a kultúrában a „néppárti” NER vizuális kulturális peremvidékein. A kis magyar Kulturkampf és a kulturális Estand egy képzelt és képzetes kulturális hegemonia kiépítésének része, amelyhez a muníciót a Machiavellit modernizáló Antonio Gramsci szolgáltatja.<sup>13</sup> A kultúrharc persze valójában nem a kultúráért folyik, a kultúra ott is csupán egy eszköz a nép, az istenadta nép képzeletének meghódításához. Az Orbán-korszak ironikus, ám hátborzongató leírására a szerző ismét egy filmes és popkulturális allegóriát választ: *Harmadik típusú találkozások*. Allen J. Hynek és Steven Spielberg ugyanis a híres sci-fiben az idegen invázió fázisait három kategóriába sorolta. Az első fázis a szórványos észlelés, a második a fizikai kontaktus, a harmadik pedig a totális invázió. Ezeket a fázisokat András Edit az illiberális kormányzás három etapjával olvassa össze, amelynek során a NER szisztematikusan átvette az irányítást a kultúra intézménye fölött. András Edit vélhetően azért tekinti „alien”-nek a magyar illiberális és populista kultúra szószólóit, mert az érdemi „magyar” kultúra mindig is európai, kozmopolita és hibrid (kulturális fordításokra épülő) volt. Tágabb értelemben pedig talán azért is, mert a hatalomorientált modern purifikáció (Bruno Latour)<sup>14</sup> mindig is életidegen lesz, hiszen a valóság eredendően komplex és kaotikus. András Edit szemléletes példákon (*A német megszállás áldozatainak emlékműve*, 2014; *Nemzeti összetartozás emlékhelye*, 2020) mutatja be a képzelet populista

átírását és arra adott válaszként a magyar kritikai emlékműveket, amelyek az álságos nemzeti fenség (sublime) kultúrájára reflektálnak, mely vonzó imaginárius pozíciókat kínál a Magyarország, illetve a magyar kultúra és a magyar történelem nagyságában hívő állampolgárok számára. A szerző számos remek művészeti példája közül most csak kettőt emelnék ki. A Kis Varsó *Lélekben tomboló háborúja* (2011) az érzelmeket manipuláló pátoszformulák (Aby Warburg)<sup>15</sup> ironikus feltérképezése, ahol a nemzetépítés szolgálatába állított férfi és női szenvedélyek egy metamúzeum, egy szatirikus isteni játszótér, közép-európai Disneyland részei lesznek. Egy másik gyönyörűen komplex és performatív ellenemlékmű Matej Kaminský *Nemzeti szenvedélye* (2013), a szlovák nemzeti hősök szobrainak homoerotikus meghódítása, az egyszerre weird és queer performativitás kimaxolása, a testet öltött és a szoborba öntött képzelet határainak áthágása. A kötet utolsó nagy egysége (*Nemzet minden határon túl*) hatalmas tabló, számtalan művészi pozícióval. Szorosan kapcsolódik a *Képzelt közösségek. Magánképzetek* kiállításához,<sup>16</sup> amely Benedict Anderson (imagined community – a képzeletünkben létező nemzeti közösség) és Ernesto Laclau (a populizmus nyelvi és ideológiai konstrukció, amely az imagináriusra apellál)<sup>17</sup> nyomdokain mutatja be, hogy miben rejlik a populista nacionalizmus ereje: a nép nyelvén beszél, és a népért, illetve a nép ellenségei ellen harcol! Így a kritikának is ebben a populáris, képi és ideológiai dimenzióban kell felvennie vele a harcot. A budapesti kiállítás kiterjesztéseként és továbbgondolásaként a bécsi *Universal Hospitality (Egyetemes vendégszeretet)*<sup>18</sup> az európai menekültválság idején Jacques Derrida vendégszeretet-fogalmát alkalmazta a populista nacionalizmust kritizáló művészet bemutatására, ugyanis csak a szeretet és tisztelet vezethet előítéleteink dekonstruálásához

és ellenségességünk megértéséhez.<sup>19</sup> A két kiállítás a Privát Nacionalizmus Projekthez kapcsolódóan valósult meg, ami arról szól, hogy a képzelet átformálása, a populista gyűlölet interiorizálása mifelénk igencsak sikeresen működik. Nagyon erős a közép-európai paranoid rasszizmus és a traumatikus ideggyűlölet. Ezen az áldatlan állapoton a kortárs művészet és a transzgresszív művészettörténet tanúsága szerint perspektivikus oktatással és/vagy imaginárius sokkterápiával lehet változtatni. Erre konkrét példákat is hoz a kötet, melyek közül hármat emelek ki. Martin Piaček munkája (*A szlovák történelem kínos pillanatai*, 2007) a nemzeti szimbólumok és ikonok művészi kisajátítása és a történelem ironikus újraírása, hiszen az alkotó közép-európai múltunk kínos és kellemetlen eseményeinek kíván emlékműveket állítani. Kisspál Szabolcs *Szerelmes földrajza* (2016) a budapesti Állatkert történetén keresztül audiovizuális eszközökkel fiktív dokumentumfilmként és teóriafikcióként írja át a magyar történelmi emlékezetet és az irredenta képzeletet. Nagyvári Nosek László *Fehérlófia* című filmje (2015) pedig szatírba hajló ironiával azt is megmutatja, hogy még populáris nemzeti mítoszaink (Arany Lászlótól Bartók Bélán és Jankovics Marcellen át a Bélgáig) is gyönyörűen újrafogalmazhatók az akciófilmek, a hip-hop és a gengszterrap irányából. A képzeletet átíró, gondolkodó és elgondolkodtató képek Lukács, Brecht, Debord, Althusser és Rancière ideológiakritikájának örökösei, és itt nálunk, a fridsiderszocializmus, a vadkapitalizmus és neonacionalizmus politikai katyvasza által beborított Kárpát-medencében különösen nehéz feladattal birkóznak, amit András Edit könyve mély empátiával és kristálytiszta logikával mutat be.

| 1 Michel Foucault: Előszó a határsértéshez. (1963) In: *Nyelv a végtelenhez*. Szerk. Sutyák Tibor. Debrecen, Latin Betűk, 2000, 71–86. o. | 2 Jacques Rancière: *Esztétika és politika*. Budapest, Műcsarnok, 2009, 9–16. o. | 3 Óbudai Társaskör Galéria és Óbudai Pincegaléria, Budapest, 1995 | 4 Edit András: Gender Minefield. The Heritage of the Past. In: *Gender Check Reader*. Szerk. Bojana Pejić. Köln, Walter König, 2010, 179–183. o.; elhangzott az *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe* konferencián, Moderna Museet, Stockholm, Svédország, 1999 | 5 Alekszandar Kjoszev: Megjegyzések az önmagukat kolonizáló kultúrákról. In: *Magyar Lettre Internationale*, 2000/2., 7–10. o. | 6 Homi Bhabha: *The Location of Culture*. New York, Routledge, 1994; Frantz Fanon: *Peau noire, masques blancs*. Paris, Seuil, 1952 | 7 Bojana Pejić: The Dialectics of Normality. In: *After the Wall. Art and Culture in Post-communist Europe*. Szerk. Bojana Pejić – David Elliott. Stockholm, Moderna Museet, 1999, 16–28. o.; Piotr Piotrowski: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. London, Reaktion, 2012, 29. o. | 8 Michel-Rolph Trouillot: *Global Transformations. Anthropology and the Modern World*. New York, MacMillan, 2003, 7–28. o. | 9 Piotr Piotrowski: Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde. In: *European Avant-Garde and Modernism Studies*. Szerk. Sascha Bru – Peter Nicholls. Berlin, De Gruyter, 2009, 49–58. o. | 10 Walter D. Mignolo: Epistemic Disobedience and the Decolonial Option. A Manifesto. In: *Transmodernity*, 2011/2., 44–66. o. | 11 *Látkép* konferencia, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet, Budapest, 2021. szeptember 23. | 12 Eduardo Viveiros de Castro: Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. In: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 1998/3., 469–488. o. | 13 Békés Márton: *Kulturális hadviselés*. Budapest, Közép- és Kelet-európai Történelem és Társadalom Kutatásáért Közalapítvány, 2020. A Békés-féle kulturális fordítás, illetve elméleti kollázs kritikájához lásd Farkas Zsolt: *Kommisszárkultúra*. In: *Magyar Narancs*, 2021. augusztus 4. | 14 A modernitás mint operacionális és pragmatikus purifikációs praxis elméletéhez lásd Bruno Latour: *Sohasem voltunk modernek. Szimmetrikus antropológiai tanulmány*. Budapest, Osiris, 1999 | 15 Aby Warburg pszichohistóriájának aktualizálásához lásd Horst Bredekamp: *Képaktus*. Budapest, Typotex, 2020 | 16 *Képzelt közösségek. Magánképzetek*, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest Galéria, Budapest, 2015. október 28. – december 13. Kurátor: András Edit | 17 Benedict Anderson: *Elképzelt közösségek*. Budapest, L'Harmattan, 2006; Ernesto Laclau: *A populista ész*. Budapest, Noran Libro, 2011 | 18 *Universal Hospitality*, Alte Post, Bécs, 2016. május 25. – június 19. Kurátorok: András Edit, Birgit Lurz, Németh Ilona, Wolfgang Schlag | 19 Anne Dufourmantelle – Jacques Derrida: *Of Hospitality*. Stanford, Stanford University Press, 2000

25 éves a DEÁK ERIKA GALÉRIA

# Colorful

Kristina Schuldt  
Annie Morris  
Helen Beard

2023. 09.14 - 10.20.  
Kurátor: Jane Neal

1066 Budapest, Mozsár u. 1.  
info@deakgaleria.hu  
+36 1 201 3740  
Nyitva: szerda – péntek, 12:00 – 18:00

www.deakerikagaléria.hu  
www.instagram.com/erikadeakgallery  
www.facebook.com/deakgaleria

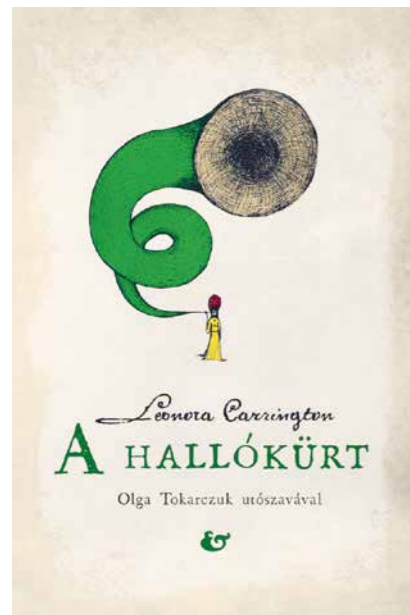
# Leonora visszakacsint ránk

## Topor Tünde

Leonora Carrington: *A hallókürt*.

Fordította: Fekete Rozina. Felelős kiadó: Kiss Barnabás.

Ampersand Kiadó, Budapest, 2023, 248 oldal, 4800 forint



*A hallókürt*. Szürrealista festő ad ilyen címet egy regénynek, mintegy kivetítve vagy tükrözve a hallójáratot (fülkürtöt). Egyébként is, anatómiai ábraként, ha a fejünk metszetét nézzük, a hallójárat eleve olyan, mint egy szürrealista festmény.

De hiába ennyire szofisztikált a címadás, a fordulatosságot, a krimiként rajongó olvasónak első hallásra nem sokat ígér, neki hinnie kell az egyre növekvő számú ajánlóknak, rá kell bízni magát azokra, akik már olvasták a könyvet. Mert tényleg lesz itt minden: szarkasztikus angol humor, gyilkosság, nyomozás, de még brutalizmus is, és okkultizmus, minden mennyiségben, hogy a végén, mire megoldódik a rejtély, az olvasó szinte újjászülessen, és megfiatalodott lélekkel emelkedjen az őt körülvevő nyomasztás fölé.

Először persze a könyvajánlók is inkább visszariasztják az embert, kivéve azokat a krimiolvasókat, akik Miss Marple úttörő szerepét elismerve, de életpályamodelljét el nem fogadva már M. C. Beaton *Agatha Raisin*-történeteinek is megedződtek, mert azokban szintén egy kevéssé vonzó, öregedő nő nyomoz. Ő még mindent elkövet azért, hogy felfigyeljenek rá a másik nemhez tartozó, számára vonzó egyedek, de *A hallókürt* főhőse nem egyszerűen csak egy öregedő nő, hanem egy kilencvenkét éves süket és fogatlan öregasszony, aki ebből a szempontból már tételenül lebegve létezik, és egy tyúkon, a macskáján meg a méhek zümmögésén kívül más nem nagyon érdekli,

csak talán az, hogy összejárhasson hasonló korú barátnőjével, vagy hogy szerezzon magának valahonnan egy kis csokit. A regény egyes szám első személyben íródott, és bár csak 1974-ben jelent meg, egyes Carrington-kutatók szerint már valamikor az ötvenes években készen lehetett. Tehát egy harmincas éveiben járó, nagyon attraktív nő választ magának ilyen alteregót, eltolva magát a hagyományos női szerepkört. Abba az életkorba lépteti magát, amikor a szürrealisták által vágyott androgunitás magától is létrejön, hiszen kevés kivételtől eltekintve idős korban a nők általában elférfiasodnak, a férfiak meg elnőiesednek. Jó esetben ez az életben megszerzett tapasztalatokból fakadó bölcsességgel vagy inkább ravaszsággal is párosul, és már elő is állt egy bűnügyi regényre jellemző alaphelyzet: nem a dolgok felszínét kell néznünk, mert amögött mindig más van, nyugodtan legyünk gyanakvók, kezeljük kellő fenntartással, amit mások állítanak magukról, és bízunk abban, hogy a jelenségek olyan összefüggésekbe is rendezhetők, vagy olyan rendszerré is összeállnak, amire nem számíthattunk.

Kíváncsi vagyok, a szürrealisták okkultizmussal foglalkozó irodalomjegyzékében szerepelt-e Jan Potocki regényében szerepelt-e Jan Potocki regényében, a magyarul *Kaland a Sierra Morenában* címmel kiadott *Manuscrit trouvé à Saragosse* (A zaragozai kézirat), de szerintem Leonora Carrington biztosan olvasta: ugyanolyan természetességgel keveri ő is a kultúrköröket, kontinensek és korszakok hiedelemvilágát,

mint a nagy előd lengyel arisztokrata. Arról nem is beszélve, hogy talán az alaptörténeten belül kinyíló újabb történet ötletét, vagyis, hogy *A hallókürt* is úgynevezett dobozregény, innen vehette.

Mert a mi könyvünk főhőse, Marian Leatherby is rábukkan egy titkos kéziratra: a kacsintó apáca történetére. Családja ugyanis megunja kerülni őt, és beadják egy szokványosnak kicsit sem mondható öregek otthonába, amely valójában a Fény Kútja Testvériség nevet viseli, és első pillantásra rejtélyesnek tűnő tevékenységet folytat (talán hasonlót, mint ami némely, kiségyházak által birtokolt grandiózus budapesti ingatlanban folyhat a Naphegyen, a Szabadság-hegyen vagy akár Pesten, a valaha volt Ganz Kultúrházban). Az, hogy a bevonulás előtt a magát egyébként ellátni képes Marian és barátnője, Carmella, akitől a hallókürtöt kapta, egészen vad dolgokat vizionálnak egy öregek otthonáról – magas falakkal, szögesdróttal körülvett épületet udvarán döglött kutyákkal –, talán nem független az író saját tapasztalataitól, a spanyolországi elmeegógyintézetben töltött időszakától. Ide őt is a családja vitette, és a korszak orvosi protokolljának megfelelően sokterápiának vetették alá.

A regénybeli intézet végül nem sivár és nem börtönszerű, és bár falakkal körülvárt területen, egy elhagyatott kertben fekszik, majd minden lakónak külön háza van, bár ezek egyáltalán nem ház formájúak, és mint utóbb kiderül, betonból öntötték őket.

Itt kapcsolódunk a brutalizmushoz vagy legalábbis a betonépítészet nagy alakjához, Goldfinger Ernőhöz, hiszen Leonora jól ismerte őt – náluk találkozott Max Ernsttel, akivel aztán néhány évig egy párt alkottak, de hát ez az, amit már eddig is mindenki tudott, és aminek az árnyéka csak lassan olvadt le róla és az egész életmű megítéléséről.

Ha nagyon sokan elolvasták már a regényt, és nem ajánlót kell róla írni, akkor hosszú tanulmányban lehet majd elemezni, hogy az egyes motívumok milyen életrajzi tényekkel, olvasmány- vagy más egyéb élményekkel, gyerekkorban hallott legendákkal, titkos tudásként továbbörökített képzetekkel, szimbólumokkal hozhatók összefüggésbe. De az egész örült kavargás, néha hagymázos fantáziálás mindvégig megmarad valami kicsit sem egzaltált gyakorlatiasság, mondhatni háziasszonylogika szintjén, és annál a hangnemenél, amit Jane Austentől szoktunk meg.

A rengeteg elképesztő fordulattól persze kicsit elzsibbad az ember agya, ezért is éri hideg zuhanyként, hogy amikor a főhősnővel együtt befejezi a regényben elhelyezett másik regény olvasását, Rosalinda Alvarez della Cueva, a Santa Barbara de Tartarus kolostor apátnője életének valóságos és hiteles elbeszélését, és eszébe sem jut megkérdőjelezni az azt lejegyző „szaglászó” pap, Dominicio Eucaristo Deseos elfogulatlanságát, olvasótársa, a kilencvenkét éves süket és fogatlan öregasszony leiskolázza, ő ugyanis azonnal rájön, hogy direkt eltorzították az apátnő

történetét, és rossz irányba térítették a róla alkotható képet.

Ezek azok a pontok, ahol nagyon finoman korrigálja a regény a férfi- és New York-központú világképet vagy, ha úgy tetszik, történetírást. De ennél sokkal több is van benne: lehetetlen nem észrevenni, hogy Leonora Carrington már az ötvenes-hatvanas években pontosan látta, hogy merrefelé halad a világ, és azokat a gondolatokat, amiket ma mindenhol olvasunk akár a klímakatasztrófáról, akár az ember és az összes többi lény viszonyáról, ő már 1972-ben bedobta először a francia, majd 1974-ben az angol nyelven olvasók köztudatába is. Mára már rengeteg író, akiről itt esetleg nem is hallottunk, hivatkozik rá Európa- és Amerika-szerte: hogy milyen nagy hatást gyakorolt rájuk az írásaival, főleg ezzel a regénnyel. De az elképesztő világsikert aratott *A Da Vinci-kódhoz* is ez a könyv adhatta az ötletet. Leonora Carrington, aki 2011-ben bekövetkezett haláláig tulajdonképpen nyugton maradt Mexikóban, és kimaradt abból a hatalmas elismertségből, amiben más – a nemzetközi művészeti élet központjaiban forgó – szürrealisták részesültek, néhány éve megkezdte diadalmenetét. Ennek egyik állomása volt *A hallókürt* újbóli, 2020-as New York-i kiadása, aztán az, hogy művei főszerepet kaptak a tavalyi Vencei Biennálén.

A legnagyobb öröm, hogy ez a fél kézfel megírt, egyáltalán nem fő műnek szánt, mégis azzá váló regény most már magyarul is olvasható.

## Balzac-szobor – London, Párizs

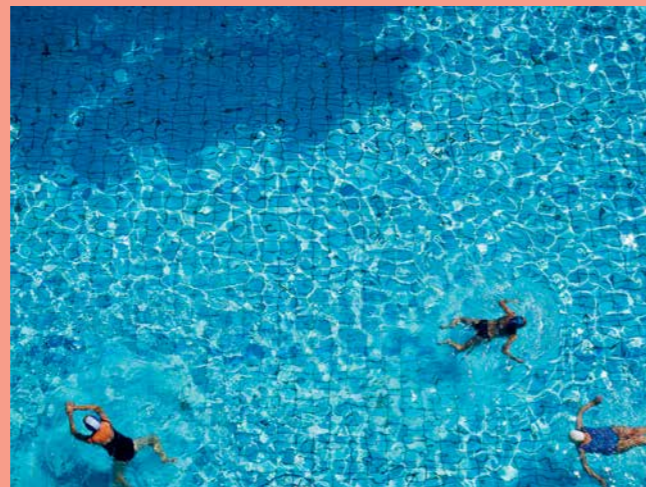
Lehet, hogy a kiállításokat néha túlgondolják. Valamit mondani akarnak az egymás mellé állított műtárgyakkal, azért hívtuk meg Cezanne-t, hogy lássuk, mennyit merített tőle Braque. Nyilván ez is érdekes dolog, és nagyobb összefüggésben is fontos, lássuk, Van Goghból hogyan lett a német expreszionisták atyja, lássuk, egyáltalán mi történt a művészetben 1886 és 1914 között, és hogy ez a furcsa, nyugtalan időszak hogyan vezetett még furcsább, még nyugtalanabb időszakokhoz, de ha folyton az összefüggéseket nézzük, nem megyünk el esetleg a műtárgyak mellett? Nem fontosabb egy Cezanne-festmény a Cezanne-hatásoknál? Mindenesetre a londoni National Galleryben most ezt az időszakot mutatják, a modern művészet születését, ami a jelek szerint 1914-ben zárult le. És közben tényleg van Cezanne és Van Gogh, Gauguin és Rodin. Rodintól a Balzac-szobor végre nem az utcán áll a magas talapzaton, dacosan föltartott fejjel. És jönnek az újabb kérdések: ilyenkor Rodint ismeri meg az ember vagy Balzacot?



Auguste Rodin: *Balzac-émlékmű*, 1898, fotó: © Artmagazin

## Lukács fürdő – Budapest

Akinek elég nagyok már a gyerekei, vagy egyáltalán nincsenek gyerekei, az már megengedheti magának, hogy ne nyáron utazzon, ne büféktől bárorig tántorogjon egy pohár hideg víz reményében, és a meleg hónapokat arra használja, amire valók: vizezésre. Víz pedig a fővárosban is van, és a Lukács fürdőben még művészet is van, hogy mást ne mondjak, fekete lány pancsol a medence mellett, egy másik a napozóterazon. A kertben Rápolthy Lajos nimfája fürdőzik. Bármilyen meglepő, a Lukácsban van egy galéria is, amennyire tudom, eddig csak egy kiállítás volt benne, Díner Tamás fényképei az uszodáról, utána az ember kilépett, és a saját szemével is megnézhetette, amit addig a fotós szemével látott. Elvarázsolt hely.



A Lukács fürdő medencéje, fotó: © Artmagazin

## Paolina Borghese – Róma

Tudom, hogy gyerekes kíváncsiság, de ezek a régi emberek csöppet sem voltak szemérmesek? Paolina Borghese szobráról mindig ez jut az eszembe, nem mintha nagyon kellene bármit is szégyellnie Paolinának, de mégis. Meztelenül ült vagy feküdt modellt Canovának? Nemcsak arról van szó, hogy ő Borghese, de Bonaparte is, Napóleon testvére, szóval európai közügy is lehetett, hogy hogyan is néz ki a császár húga. De rendben van, megbízik a szobrász diszkréciójában és jóindulatában, hogy kiigazítja a kisebb testi aszimmetriákat, utána mégis kiállítják a szobrot, jönnek a nyálcsorgatók vagy a hűvös ítések, és ítéleznek, túl széles a csípője, túl nagy a feje, bármi. Igaz, Paolina szobrát csak 1889-ben mutatták meg a nagyközönségnek. Akkor ő már évtizedek óta halott volt.



Antonio Canova: *Venus Victrix (Győztes Vénusz)*, 1804–1808, forrás: Wikimedia Commons

# ARTMAGAZIN

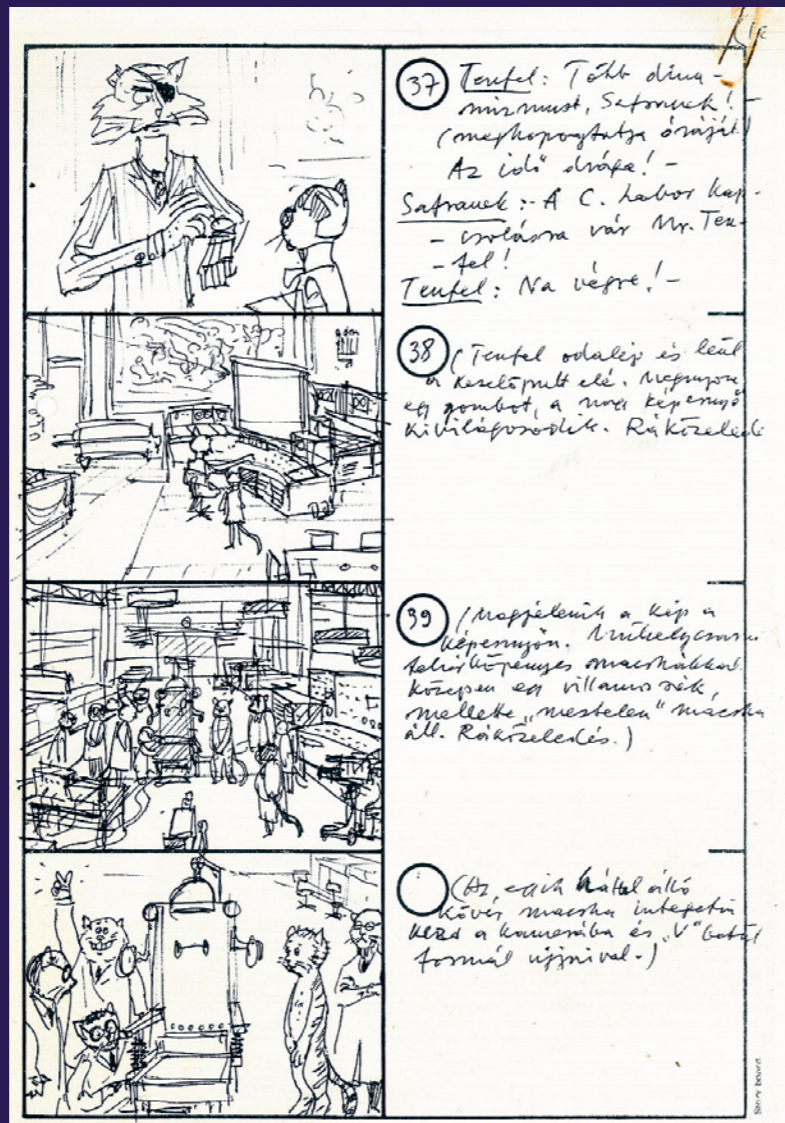


## ANIMÁCIÓ

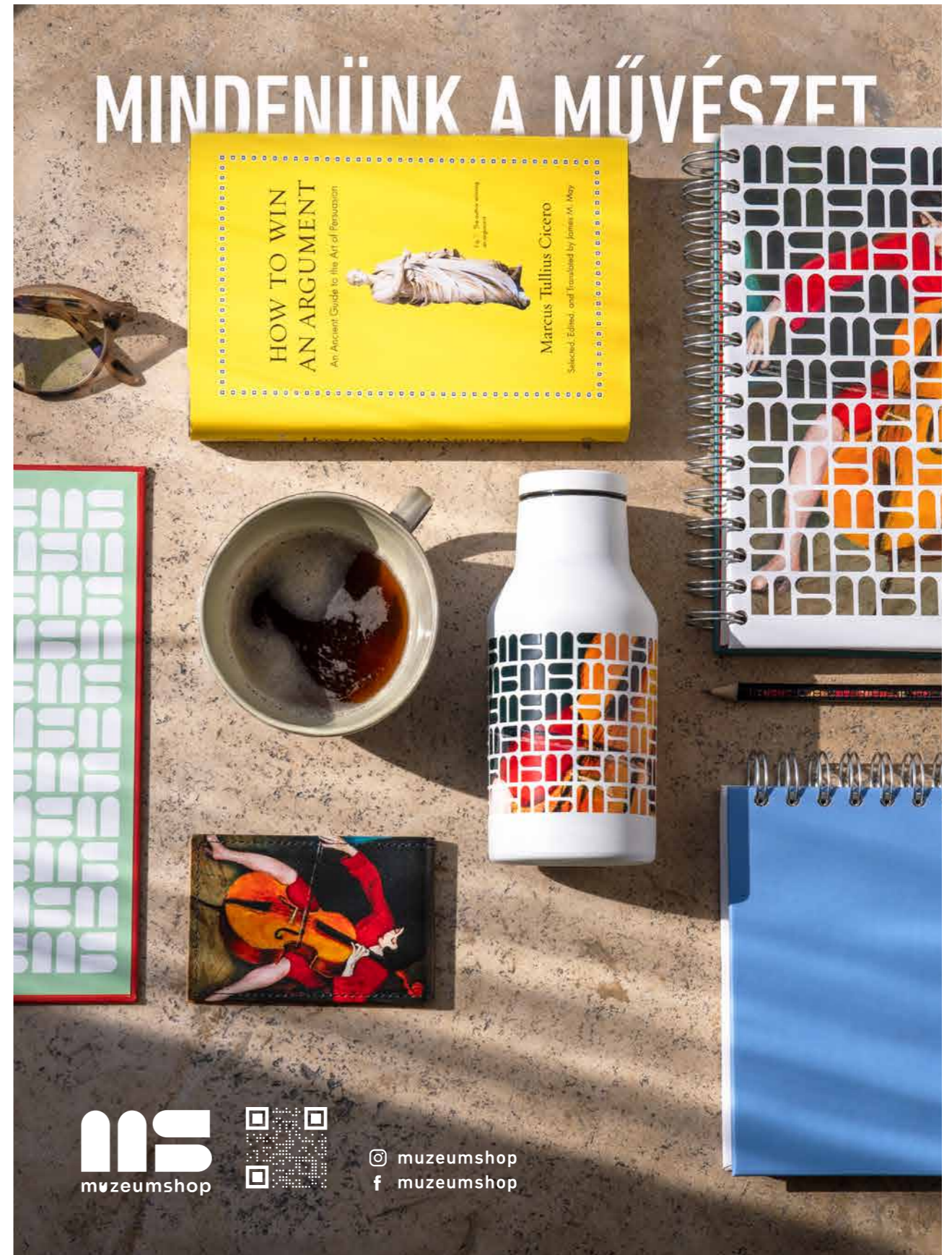
Az Artmagazin Online a magyar animációs film történetére és jelentős alakjaira fókuszáló sorozata hatodik részéhez érkezett. Láng Orsolya friss írásában Ternovszky Béla karrierjét mutatja be:

„Ternovszky alkatához a családi film illik leginkább, stílusának jellegzetességeiről viszont azért nem egyszerű átfogóan beszélni, mert életművében a műfaj- és produkciótípusok váltogatása a legmeghatározóbb sajátosság. Annyi azért elmondható – és ez akár kézigyének is tekinthető –, hogy Ternovszky animátor-rendező, tehát az animációs filmet a mozgás felől közelíti meg, abban látja lényegét. Vannak képzőművész-beállítottságú rendezők, akik a látványra, egy-egy beállítás kompozíciójára helyezik a hangsúlyt, és vannak forgatókönyv-központú rendezők, akik számára a történet képezi az animáció alapját. Őt viszont a mozgás érdekli, a dinamika, amely meghatározza a film dramaturgiáját is.”

A cikk teljes terjedelmében és a sorozat korábbi részei az Artmagazin Online-on olvashatók!



Részlet a Macskafogó forgatókönyvéből, forrás: nfi.hu



# REIGL JUDIT

2023.08.23.—2023.10.27.

## SZÁRNYALÁS—VOL—FLIGHT REIGL JUDIT figurális festészete

KISCELLI MÚZEUM - FŐVÁROSI KÉPTÁR → TEMPLOMTÉR  
1037 Budapest, Kiscelli utca 108. · Nyitvatartás: keddtől vasárnapig 10 és 18 óra között  
[fovarosikeptar.hu](http://fovarosikeptar.hu) · [kiscellimuzeum.hu](http://kiscellimuzeum.hu) · [facebook.com/fovarosikeptar.kiscellimuzeum](https://facebook.com/fovarosikeptar.kiscellimuzeum)

FONDS DE DOTATION  
JUDIT REIGL

*J. Reigl*

