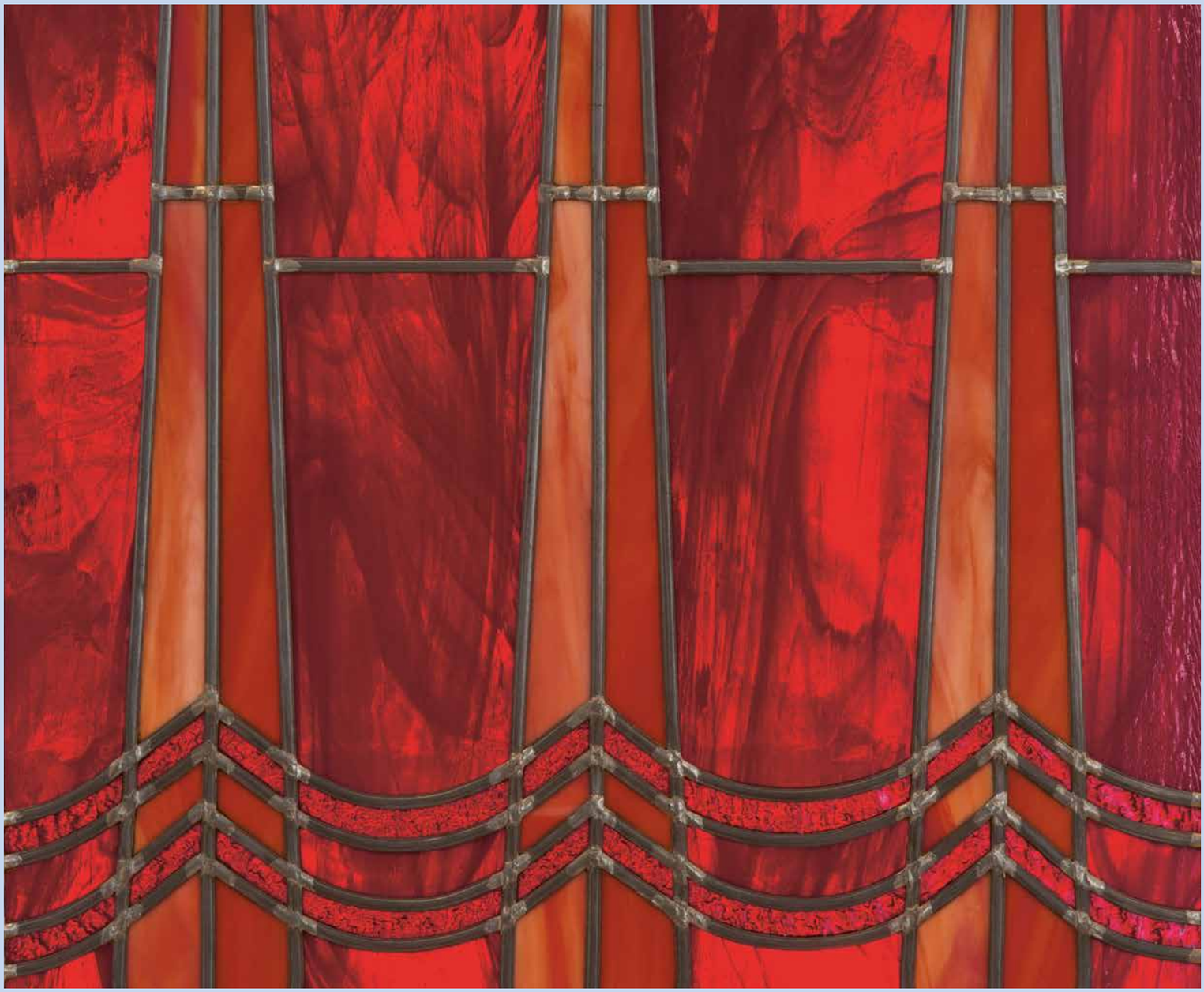
ARTMAGAZIN



9 771785 306243 >

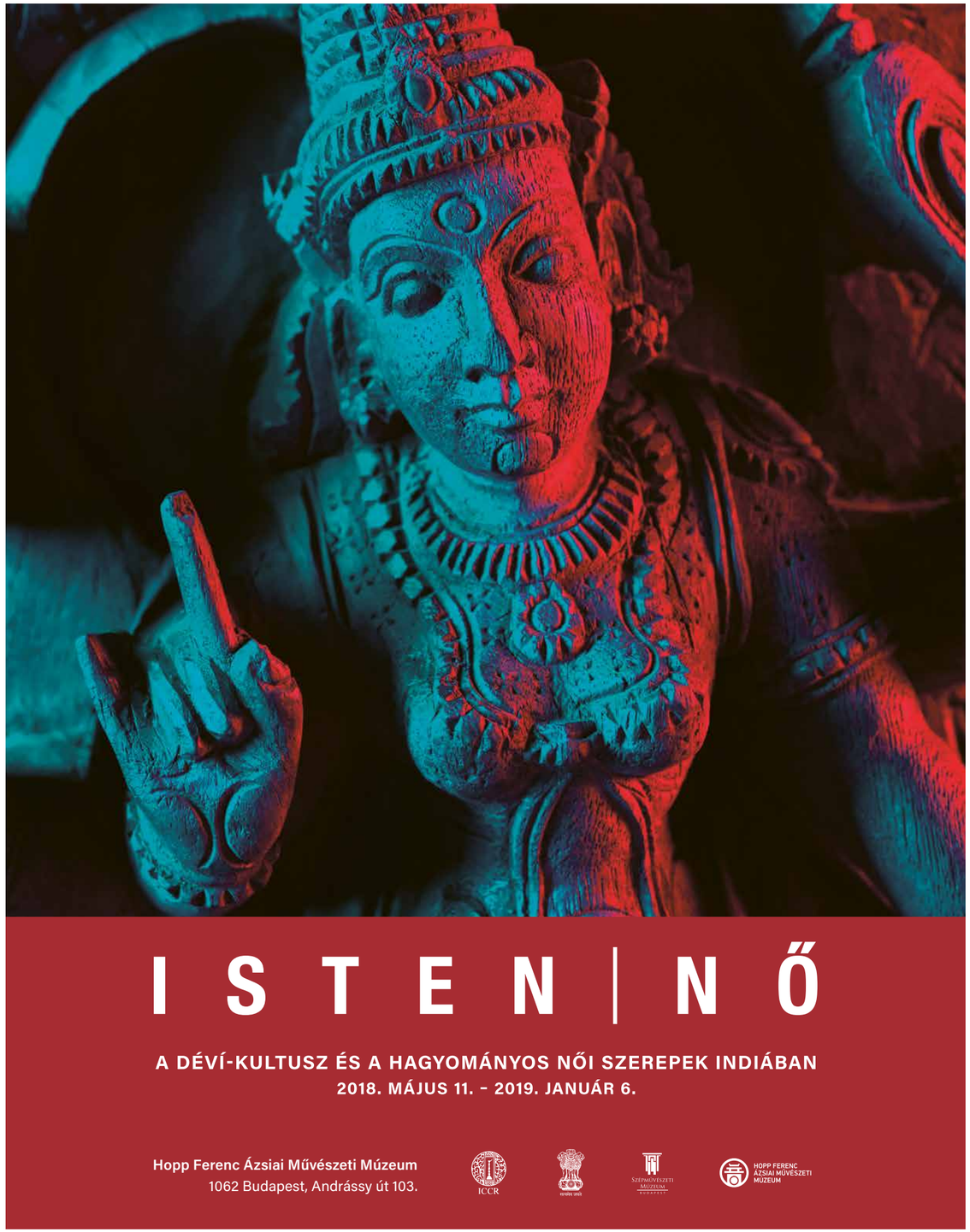
104

980 Ft

16. évfolyam 2018 / 3. szám

nka

Élmény!
Minden tekintetben.
müpa
Budapest
BUDAPESTI
WAGNER
NAPOK
2018
június 7-17.
Wagner:
A bolygó hollandi
2018. június 8., 10. / 18.00
Liang Li, Elisabet Strid, Ric Furman, Wiedemann Bernadett, Franz Gürtelschmied, John Lundgren
Közreműködik a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara és Énekkara és a Nemzeti Énekkar
Művészeti vezető: Fischer Ádám • Rendező: Kovalik Balázs
Vezényel: Michael Boder
mupa.hu
Stratégiai médiapartnerünk:
MTVA
A Müpa támogatója az Emberi Erőforrások Minisztériuma
Emberi Erőforrások Minisztériuma
Jegyek kaphatók a Müpa jegypénztáraiban, valamint online a www.mupa.hu oldalon. További információ: +36 1 555 3300, +36 1 555 331


ISTEN | NŐ
A DÉVÍ-KULTUSZ ÉS A HAGYOMÁNYOS NŐI SZEREPEK INDIÁBAN
2018. MÁJUS 11. – 2019. JANUÁR 6.
Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum
1062 Budapest, Andrássy út 103.
ICCR
Szépművészeti Múzeum
Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum

E számunk történetire sikeredett, bár némileg alulnézetből, vagy legalább-is a szokásostól eltérő szempontból vizsgálunk dolgokat. Például a vadászatot egy különleges párizsi múzeum kapcsán, amiben minden kiállított tárgy ezzel a passzióval kapcsolatos, bár előfordulhat, hogy piros tüllfelhő kerül egy kitömött szarvasra.
Canalettóra általában úgy tekintünk, mint Velence valaha volt állapotainak megörökítőjére, ám azt kevesen tudják, hogy életében az angolok nagy szerepet játszottak, akár úgy is, hogy Londonban megnyitotta műtermét a látogatók előtt, mert be kellett bizonyítania, hogy képeit ő festi és nem a magát szintén Canalettóként reklámozó Bellotto.
Interjúnkból sok Bauhaus-történeti és egyéb adalék mellett kiderül az is, Kerényi Károly felesége hogyan segített Szerb Antalnak befejezni *A Pendragon legendát*, amikor már túlságosan belebonyolódott a történetbe: szedje össze azokat a szereplőit, akik már csak gondot okoznak neki, ültesse fel őket egy hajóra, és süllyedjen el az a hajó, vagy üssön ki tűz (Szerb Antal végül a tüzet választotta). Megtanultuk, hogy a történelemben nincs ha, de mégis, ha legnagyobb szerencsénkre Szerb Antal túléli a háborút, utána valószínűleg ő is kapcsolatba kerül Levendel Lászlóval, aki a Korányi Intézetben nemcsak egyszerűen betegeket gyógyított, hanem osztálya művészek, művészözvegyek speciális menedékhelyévé is lett.
Az 1929-es gazdasági válságot saját bőrén megtapasztaló Hincz Gyula esete is érdekes. Amikor Herwarth Walden Scheiber Hugó javaslatára meghívja őt kiállítani a legendás Sturm Galériába, még nem sejti, hogy vendéglátója épp ekkorra szegényedik el, és ő egyetlen fillér nélkül tengődhet majd Berlinben (vacsorázni azért néha elviszi Walden) egészen hazatoloncolásáig.
Vagy nézzük a címlapunkon szereplő, ólomüvegből készült, függönyszerű installációt, Albert Ádám munkáját, ami az 1919-es május elsejére utal, amikor is a fél várost vörös drapériába burkolták, eltakarva a régi rendszer szimbolikus helyeit, emlékműveit. A másnapi szélvihar elvitte az ideiglenes dekorációt, de úgy, hogy az egyik ledőlő oszlop két embert agyon is ütött.
Nem tudom, vigasztalásul ajánlhatjuk-e az Arany Jánosról készült portrék történetét, vagy azt a könyvet, ami Ferenczy Béni stroke utáni korszakát tekinti át, Peter Behrens teáskannáit, vagy leginkább azokat a megmaradt hímzéseket, amiket Pécs szélén, még kis bosnyák házakból szedett össze a motívumokat gyűjtögető Zsolnay Teréz és Júlia, és csodával határos módon a különböző történelmi fordulatok és azok az ideoda szállítgatás ellenére is megmaradtak, emlékeztetve minket arra, hogy néha vannak a történelemben olyan időszakok is, amikor viszonylag normálisan mennek a dolgok.
Bár azt meg nem sírjuk vissza, hogy Terézt édesapja csak kísérővel engedte ezekre a gyűjtőutakra.

(tt)

Impresszum

Főszerkesztő:
Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Szerkesztő:
Szikra Renáta
szikra@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő:
Lukács Annabella

Lapigazgató:
Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Lapterv:
Horváth Csilla

Layout:
de_form

Artmagazin Online:
Lépold Zsanett
Mucsi Emese
Szilágyi Róza Tekla

Lapunk szerzői:
Bajkay Éva
Fáy Miklós
Hajdu István
Kelen Anna
Lépold Zsanett
Martos Gábor
Révész Emese
Szikra Renáta
Topor Tünde
Vadas József
Zsömbör Krisztina

A címlapon:

Albert Ádám: *Minden a mienk! (Lepel)*, 2018, ólomüveg, 66 x 44 cm
© A művész jóvoltából © Fotó: Kudász Gábor Arion

Cikkünk az 30. oldalon.

Felelős kiadó:
Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Stratégia:
Winkler Nóra

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

Alapították:
Einspach Gábor
Topor Tünde
Winkler Nóra

Megjelenik havonta.

Nyomdai munkák:
Pauker Nyomdaipari Kft.

CTP szaktanácsadás:
Miklós Árpád

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

ISSN 1785-30-6

4 – 5 **ARTANZIX**

6 – 11 Múzeum
Zsömbör Krisztina: VADÁSZOK ÉS VADÁSZÓK
Kortárs művészeti párbeszéd a természetről a párizsi Vadászat és Természet Múzeumában

12 – 16 Kiállítás
Fáy Miklós: PILLANAT! – MONDTA CANALETTO

18 – 21 Dizájntörténet
Vadas József: A MINDENTUDÓ
150 éve született Peter Behrens

22 – 29 Interjú
Szikra Renáta: „DILETTÁNS VAGYOK, DE A MŰVÉSZETTÖRTÉNETBEN KÜLÖNÖSKÉPPEN”
Beszélgetés Körner Andrással

30 – 33 Kiállítás
Révész Emese: AZ AMNÉZIA TÁRLÓI
Albert Ádám kiállítása a Kassák Múzeumban

34 – 38 Kiállítás
Topor Tünde: A GYŰJTEMÉNY MINT METAFORA
Képek és elágazások a Levendel-gyűjteményben

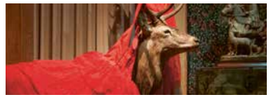
40 – 45 Gyűjtéstörténet
Kelen Anna: KERT, PARK, TENGER
Egy elfeledett gyűjtő nyomában: Engelmann Zsigmond

46 – 47 Kiállítás
Szikra Renáta: PÉCSETT NYÍLÓ VIRÁGOK
Válogatás a Zsolnay nővérek különleges textilgyűjteményéből

48 – 53 Arany
Hajdu István: ARANYTÓL, *ARANYRÓL*, ARANYNAK
Arany János és a képzőművészet 2. rész

54 – 60 Tanulmány
Bajkay Éva: ÚT A BERLINI STURMTÓL BUDAPESTI AUKCIÓKIG
Hincz Gyula újabban előkerült konstruktív-szürrealista művei

62 – 63 Gutenberg-galaxis
Martos Gábor: EGYKEZESEK
Gulyás Dorottya: „Balkezében is elfér a világ” – Ferenczy Béni utolsó alkotókorszaka



> 6

> 14

> 19

> 60

> 29

> 41

> 52

TANZIX

Összeállította: Szikra Renáta

ART

Frida Kahlo Doll
– a festőnőről mintázott új Barbie baba
© Mattel

Balra Constantin Brancuși: *Kifinomult fiatal lány / La jeune fille sophistiquée (Nancy Cunard portréja)*, 1928 (bronzba öntve 1932-ben), egyedi alkotás, Christie's New York, Impressionist and Modern Art Evening Sale, 2018. május 15.
© Succession Brancusi / ADAGP, Paris and DACS, London 2018 © A Christie's New York jóvoltából / HUNGART © 2018

Jobbra Man Ray: Nancy Cunard, 1925
Fotó: Fine Art Images / HIP / TopFoto © Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2018
© A Christie's New York jóvoltából / HUNGART © 2018

FRIDA BARBIE

A Barbie babákat gyártó és forgalmazó Mattel különleges sorozattal készült a nemzetközi nőnap alkalmából: *Inspiring Women* néven indított szériája 17 példaértékű karrierrel és egyéniséggel rendelkező nőalakot formázott meg, többek között Frida Kahlót. A mexikói festőnőről mintázott játékbaba forgalmazását azonban szerzői jogi okok miatt leállították Mexikóban. A Kahlo család ügyvédje szerint a mexikói Frida Kahlo Corporationnek nincs joga a művész képmásának ilyen jellegű továbbadására, ezért most azon dolgoznak, hogy a Kahlo-baba jogtalan használatát nemzetközi szinten is megakadályozzák. A Frida Barbie-t másfajta kritika is érte. A művész egyik leszármazottja (másodunokahúga) és Salma Hayek, a legendás *Frida* (2002) című film főszereplője szerint sem szabadna Kahlót idealizálni, vagy ebben az esetben inkább idealizált bábuként reprodukálni, annyira eredeti egyéniség volt. (Azért arról se feledkezzünk meg, hogy annak idején Hayek alakítását is ugyanezen okból kritizálták.) Az egyéniség kisugárzását számonkérni egy tömeggyártott terméken talán túlzásnak tűnik, de a beazonosítható, jellegzetes vonásokat semmiképpen. A probléma inkább az ugyanis, hogy az átlagos mexikói népviseletbe öltöztetett baba tényleg alig hasonlít Fridára. Egyrészt éppen olyan anorexiás alkat, mint az összes eddigi baba, és amilyen Frida Kahlo sosem volt, másrészt a Mattel idilli világában ezek szerint még egy ultrafeminista Barbie-nak sem lehet igazán összenőtt szemöldöke, a bajuszkáról nem is beszélve. (L. Zs.)

KIFINOMULT

Brancuși aranyosan csillogó bronzszobrának merészen elegáns vonalai közvetlen hasonlóságot nem mutatnak, mégis híven tükrözik a modell, Nancy Cunard extravagáns lényét. Talán csak a fodrozódó ív utal rafinált hajviseletére vagy védjegyére: a teljes karja hosszúságában viselt csengő-bongó afrikai karkötőire. A *Kifinomult fiatal nő* ihletője a huszadik század eleji párizsi művészvilág ismert alakja, az új avantgárd sokszor nyomorgó művészeinek lelkes pártfogója, akik közül nem egynek szeretője, múzsája volt hosszabb-rövidebb ideig, beleértve Hemingwayt, James Joyce-t, Louis Aragont, Man Rayt és állítólag Brancuşit is. A Cunard Line hajózási társaság hatalmas vagyona állt az intelligens, valóban kivételes stílusérzékkel rendelkező, íróként és kiadóként radikális politikai nézeteit nyíltan hirdető Nancy mögött. 1934-ben adta ki az afroamerikai költők, írók műveiből összeállított „néger antológiáját", amiért számos életveszélyes fenyegetést is begyűjtött és a híres-hírhedt könyvben közzé is tett. A Cunard lendületes egyéniségét magába sűrítő szobor 62 évvel ezelőtt, Brancuşi műtermében tett látogatásukkor annyira megragadta a fiatal amerikai műgyűjtőpárt, Elizabeth és Frederick Staffordot, hogy ott helyben megvásárolták. Bár a szobor a tulajdonosok nagyvonalúságának köszönhetően gyakran szerepelt nemzetközi kiállításokon, most először kerül kalapács alá a Christie's májusi árverésének egyik csúcsműveként New Yorkban. (Sz. R.)

Balra a Cappella Spada Rómában, a San Girolamo della Caritá templomban, lent a kápolna Uroboroszt mintázó padlóintarziája
© Fotó: Artmagazin

SECRET ROME

Az évszázadok során folyamatosan áramlottak vidékről Rómába a nemesi családok; odaköltöztek, ha egy-egy tagjuk vatikáni méltósághoz jutott. A később VII. Kelemenként pápává szentelt Giulio Medici szövetségbe tömörítette őket (mármint a nem római nemeseket), templomuk a San Girolamo della Carità lett, azon a környéken, a Palazzo Farnese és a Római Magyar Akadémiának otthont adó Palazzo Falconieri között, ahol szinte minden második épületnek van Borromini által tervezett része. Sokáig a San Girolamo della Caritában lévő, kőből kirakott, brokátmintás Cappella Spadát is a barokk legeredetibb és legtipikusabb képviselőjének tartott Borromini nevéhez kötötték, az újabb kutatások azonban megállapították, hogy inkább talán Borromini megbízója és a rivális építészekkel sokszor konfliktusba keveredő, csodálatos elme szövetségese és védelmezője, Virgilio Spada tervei szerint került kialakításra. Fő különlegessége az a csíkos szicíliai márványból faragott lepel, amit két angyal tart, épp felfedve előttünk a szentség misztériumát.
A kápolna egyébként nyugodtan szerepelhetne a titkos Rómát bemutató útikönyvekben (talán szerepel is némelyikben), mert padozatán az egyik fő szabadkőműves-alkimista szimbólum, az Uroborosz, a saját farkába harapó kígyó látható. Feltételezhetjük tehát, hogy Borromini és Virgilio Spada együttműködése nemcsak gyakorlatilag, építőként, hanem magasabb szinten, szabadkőműves testvérként is megvalósult. (T. T.)

Michael Rakowitz: *A láthatatlan ellenség nem létezhet (The Invisible Enemy Should Not Exist)* a Trafalgar téren
Fotó: © Gautier DeBlonde / A Mayor of London's Office jóvoltából

LAMASSU LONDONBAN

Az ősi Ninive kapuit őrző emberarcú szárnyas bikaszobor, egy *lamassu* került idén a londoni Trafalgar Square évente új kortárs köztéri művet avató negyedik talapzatára (amire a 19. század közepén eredetileg IV. Vilmos lovas szobrát szánták, ám az sosem készült el). A 2700 évvel ezelőtt egyetlen hatalmas homokkő tömbből kifaragott, 4,5 méter magas és 30 tonnás *lamassu* fejét 2015-ben légfúróval robbantotta szét egy ISIS-katona, a vandál tettről készült videó akkor bejárta a világot. Az iraki származású amerikai művész, Michael Rakowitz műve természetesen replika, ráadásul nem is kőből, hanem (legalábbis részben) tízezer összepréselt iraki datolyaszirupos fémpalackból készült. Rakowitz *A láthatatlan ellenség nem létezhet* (*The Invisible Enemy Should Not Exist*, 2018) című, 2006-ban indított hosszú távú projektje során a 2003-as amerikai megszállást követő időszakban kifosztott Iraki Nemzeti Múzeum 7000, vandalizmusnak áldozatul esett vagy elrabolt műtárgyát fogja rekonstruálni. A csomagolóanyagokból, újrahasznosított hulladékból már elkészült darabokat nemrég a chicagói Museum of Contemporary Art állította ki, a felrobbantott palmürai diadalív 3D-s másolata pedig 2016-ban éppen a Trafalgar téren állt egy ideig. Együtt és külön-külön is az értelmetlen pusztítással az egész világot ért pótolhatatlan veszteségre hívják fel a figyelmet. (Sz. R.)

Michael Rakowitz: *The Invisible Enemy Should Not Exist*, 2018, Trafalgar Square, 4th Plinth, London, 2020 márciusáig.

Zsömbör Krisztina

VADÁSZOK ÉS VADÁSZÓK

Kortárs művészeti párbeszéd a természetről a párizsi Vadászat és Természet Múzeumában

Sophie Calle: *Álomesküvő (Noces de rêve)* az *Igaz történetek* sorozatból
© Musée de la Chasse et de la Nature – Sophie Calle / ADAGP – Cliché: Béatrice Hatala

Az *Igaz történetek* sorozat *Álomesküvő* darabja egy vörös, uszályos menyasszonyi díszbe öltöztetett vad. A kitömött szarvasbika impozáns agancsára rakott élénkpiros fátyol, a flammeum a gazdagságot és szerelmet szimbolizálja az ifjú pár számára. Színe azonban óhatatlanul is felidézi az elejtett, vérző állat képét. Nem beszélve arról az aspektusról, hogy a női öltözetet valójában egy hím állat viseli, vagy ez itt egy szarvassá változott emberi lény?

A Musée de la Chasse et de la Nature különös, hibrid kollekciója a párizsi múzeumi és galériadömpingben is figyelemre méltó, mert sajátos gyűjteményezési és kiállítási koncepció mentén köti össze a múltat a jelennel, a természeti kincseket a műalkotásokkal. Az alapítványi intézmény fantasztikus Kunst- und Wunderkammerében a klasszikus gyűjteménnyel aktív kapcsolatba lépő kortárs művészeti kiállítások váltják egymást. A közelmúltban Sophie Calle életmű-kiállítását is bemutató palota a nyomkövetők és vadászok paradicsoma.

A Diána terem Jan Fabré tervezte mennyezete
© Sophie Lloyd – Musée de la Chasse et de la Nature

Az állandó kiállítás egyik kortárs darabján emberszemű bagolyfejek merednek a látogatóra a kis terem mennyezetéről, amit egy fácán, fürj és vadkacsa tollazatából összeépített szürreális kompozíció borít. A halál hírhozójaként és a bölcsesség jelképeként is ismert éjszakai madár itt legyőzött, ám fenyegető trófeaként terjeszti ki szárnyait felettünk. A sötétzöld bársonytapéta az éjszaka puha sötétjét teríti a homlokán félhold alakú díszt viselő, a Hold és az éjszaka istennőjeként is tisztelt Diána szentélyére.

Az 1967-ben alapított Musée de la Chasse et de la Nature-nek az Hôtel de Mongelas ad otthont Párizs szívében. A múzeum 2007-ben költözött a 18. századi elegáns palotába, ahol az állandó gyűjteményt bemutató tárlattal párhuzamosan időszaki kiállítások is futnak. Ha magyarul szeretnénk megnevezni az intézményt, egyszerűen vadászati múzeum névvel illetnénk, ami nem fedi ugyan teljesen a valóságot, de hagyományos értelemben vett természettudományi múzeumról végképp nem beszélhetünk, annál sokkal összetettebb jelenségről van szó. A múzeum tulajdonosa, a François Sommer (textilgyáros családból származó nemzeti hős pilóta és természetvédő) és felesége, Jacqueline által létrehozott alapítvány célja elsősorban az, hogy a művészet segítségével és a gyűjtemény folyamatos és szisztematikus gyarapításával térképezze fel a természet és a természetet használók, vagyis az állatvilág (vadak) és az emberek (vadászok) soktényezős kapcsolatát. Valljuk be, már e két szempontrendszer eltérése is elég sok kérdést vet fel, és akkor még nem is vettük figyelembe mindezek kortárs képzőművészeti vonatkozásait. A Chasse et de la Nature különleges és jelentős gyűjteménye gazdag és sokszínű kincsesbánya, az itt fellelhető természeti objektek, műtárgyak köre – ez hamar kiderül – egyáltalán nem korlátozódik a vadászatra vagy az ember és az állat kapcsolatához szorosan köthető tárgyakra. Az antik, modern és kortárs egyvelegben bútorok, szőnyegek, kárpitok, ötvösremekek, kerámiák, fegyverek, trófeák, kitömött állatok, páncélok, szobrok, festmények, grafikák, fotók, videomunkák és installációk egyaránt előfordulnak – de pusztán ez a gyűjteményezési módszer még nem tenne kivételessé egy magánmúzeumot. Sajátos jelenséggé az időszaki projektek és kiállítások, valamint a kortárs anyag gyarapításának módja teszi, ez biztosítja a folytonosságot és az átjárást a múlt és a jelen között, mert az itteni gyűjteményben és a gyűjteményhez kapcsolt kiállításokban az időszakok és a korszakok egymásba fonódva, harmonikus egységben és elevenen mutatkoznak meg.

Bár a kollekció darabjait hagyományosnak is nevezhető múzeumi prezentációs módszerek alkalmazásával mutatják be a palota hol tágas, hol intimebb tereiben, mindez mégis olyan érzést kelt, mintha a tulajdonosok magánlátogatásra invitálnának és személyesen csak minket kalauzolnának gyűjteményükben. Vannak olyan szobák, szalonok, amelyekből mintha csak egy percre lépett volna ki vendéglátónk, ahol szinte várjuk, hogy felbukkan valaki, aki teát szervíroz nekünk a csodálatos asztalkára, miközben a látnivalókban gazdag enteriőrben, a tárlók, vitrinek, fiókokban vagy a falakon elhelyezett tárgyak és képek között bolyongunk. A termek, folyosók, lépcsőházak, beugrók változatosan kialakított terei nemcsak kiváló keretet biztosítanak mindehhez, hanem valóságos otthont teremtenek, a patinás épület jobban „illik" a gyűjteményhez, mintha egy sztárépítész ikonikus, szoborszerű épülete mellett döntöttek volna a tulajdonosok.
A kortárs művek az időszaki kiállítások és események számára fenntartott galériatérben

kapnak helyet, de időről időre, a történeti anyaggal meglepő kontrasztot kínálva épülnek az állandó kiállításra is. Az eleve eklektikus enteriőrben ugyan meglepetésszerűen bukkannak fel, de a hatás, amit keltenek, kétségtelenül precízen kiszámított. Az így összeálló tárgycsoportok néha kifejezetten bizarr kompozíciói azokat is megkímélik az unalomtól, akik egy vadászati múzeumhoz molyette kitömött állatok, poros diorámák lehangoló látványát társítják. A rendezésnek köszönhetően a látogató könnyen elbizonytalanodik: nem feltétlenül tudja eldönteni, vajon az épp megpillantott kép tényleg mozog-e, nem egy klasszikus vadászjelenettel állunk-e szemben. Egy kitömött állatról vagy egy nippszerű tárgyról is csak közelebb lépve derül ki, hogy gyanúsan kortárs darabról van szó. A trófeák termében a mennyezetet kortárs freskó díszíti, a díszes fegyverszekrényben a vadászpuskák mellett fura, hússzínű, kiontott zsigerekre emlékeztető kerámiaszobor lapul, a kandalló elé terített jegesmedvebőr a látszattal ellentétben nem puha szőrme, hanem kemény porcelántüskék tömege. Bár a hatvanas évektől kezdve már nem meglepő jelenség preparátumok használata a képzőművészetben, mégis ebben a kontextusban felerősödik hatásuk, további jelentésréteget kapnak a vadászati ereklyék, trófeák társaságában. Az állatok erős és mélyen gyökerező szimbolikus tartalmakat hordoznak, ahogy a fegyverek, a vadászat, az üldözést szolgáló eszközök és módszerek megjelenítése is. A medializált állati testek vagy testrészek azonban hol kritikai, hol szatirikus hangon közvetítik az üzeneteket. Az évente három-négy időszaki kortárs képzőművészeti kiállítás lehetőséget teremt a felkért művészek számára, hogy új munkákat hozzanak létre, melyek sok esetben később az alapítványi gyűjteménybe kerülnek. A közelmúltban nagyszabású Sophie Calle-kiállítás kapott helyet ebben a párizsi viszonylatban

Serena Carone: *Barátom (Mon amie)*, 2016, mázas fajansz
© Musée de la Chasse et de la Nature – Serena Carone / ADAGP – Cliché: Béatrice Hatala

A lila szalon egy részletének tárgyegyüttesében az áldozatára váró polipot abban a testhelyzetben látjuk, mielőtt épp elfogná zsákmányát. Vadászó pózban tekergő színes csápjai a csendélet eleven motívumaihoz kapcsolódnak. Vadászó társa a csőre töltött fegyverrel áldozatát váró harcos amazon aranyozott szobra. Fölöttük már a zsákmányt, az elejtett állatokat ábrázoló csendélet függ, melyen friss, színes gyümölcsök és virágok árnyékában hevernek a legyőzött nyulak és madarak tetemei.

Enteriőr Laurie Karp kerámiájával
© Musée de la Chasse et de la Nature, Paris – David Bordes

Az egyik fegyverszekrénybe szétmarcangolt húsdarabra emlékeztető kerámia tárgyat költöztettek, amiben kiontott belekre, zsigerekre hasonlító kígyószerű lények tekeregnek. Karp egy másik hasonló munkáján szalamandráknak nevezi őket – akik a mítosz szerint a tűzben is megélnek. A mázas kerámia animális, néhol durván rusztikus, másutt kagylószerűen fényes felületei meglepő kontrasztot alkotnak a felette lógó, míves, gyöngyházberakású fegyverek látványával.

Serena Carone: *Türelmes Szűz (Vierge de la patience)*, 1997, fa, papírmasé, különböző anyagok
© Musée de la Chasse et de la Nature – Serena Carone / ADAGP – Cliché: Béatrice Hatala

A Barbie baba-testű, gyermekét szoptató Szent Szűz a türelem szobra. A lámpaként világító fejdísz és a nőalak áldást osztó sugárzó tenyere világítja meg a kisded arcát. A koronát a feszület mellett drágakövekre, igazgyöngyre emlékeztető csillogó tárgyak és evőeszközök alkotják. A szent virágos stólája széttárul, szemérmetlenül belátást engedve a nőalak testének rejtett zugaiba. A felette lévő festményen hasonló pózban a görög mitológia szűz istennője, Artemisz ül, aki gyermeke helyett vadászkutyáját öleli magához.

egyébként inkább aprónak számító múzeumban, ami igazi fegyvertény, hiszen ezt megelőzően 2003-ban a Pompidou Központ rendezett retrospektív kiállítást a művésznek. Calle egyébként is előszeretettel használ kitömött állatokat, állatszerű lényeket, segítségükkel szokatlan, kifejezetten abszurd vagy éppen természetesnek tűnő szituációkat teremtve. Több évtizedet felölelő életműve önéletrajzi ihletésű, de fikciós elemeket is beépít, munkáit transzcendens, rituális elemek szövik át. Korai projektjeiben a vadászat, a (nyom)követés, a titokban megfigyelés-leselkedés (amit szofisztikáltan voyeurködésnek hívunk, ha mi, emberek csak magunk között vagyunk) és az üldözés is kulcsszerepet játszik. A művek többsége egyetlen nagy csoportos installációba foglalva kapott helyet a galériatérben, de Calle egy-egy művével az állandó gyűjtemény különböző pontjain is összefuthattunk, amint az hol egy karosszékbe, hol egy sarokba simult bele vagy alkotott izgalmas kontrasztot környezetével, tulajdonképpen úgy, ahogy egy állat rejtőzik, olvad bele a környezetébe vagy jelöli ki határozottan a saját territóriuma határait. A rejtőzködő művek felkutatása kis idő elteltével minden látogatóban felébresztette a szunnyadó vadászösztönt. A tét nélküli, mélázó nézelődést a prédára leső vadász attitűdje, a nyomkeresés izgalma váltotta fel. Ez persze nemcsak Sophie Calle kiállítására érvényes, úgy tűnik, ez az interakcióra késztető módszer áthatja a gyűjtemény installálásának egészét. A nagy méretű, feltűnő installációk és a jól látható művek mellett a kiállítótermek jelentéktelen zugai is állatokat rejtenek: egeret az átjáró sarkában, heringeket vagy egy csapat denevért a hátsó beugró plafonján. (Ráadásul a teremőrök kedvesen figyelmeztetnek – nyomra vezetnek –, ha úgy látják, alábbhagy bennünk a vadászösztön vagy lanyhul az érdeklődésünk. Kifejezetten pozitív tapasztalat, hogy úgy tűnt, a játékot ők maguk is élvezik.)

A textil- és műanyaggyáros François Sommer (1904–1973) szenvedélyes vadász és elkötelezett természetvédő volt. A nagyvadak értelmetlen lemészárlása ellen tiltakozva számos rezervátum létrehozását kezdeményezte és támogatta Afrikában, miközben a francia őshonos vadállomány bemutatását célzó „eleven múzeum", az Ardennekben lévő Bel-Val vadaskert fenntartásában is aktív szerepet vállalt. Felesége, Jacqueline (1913–1993), aki osztozott férje mindkét szenvedélyében, szervezte meg az első nemzetközi vadászati és természetfilm-fesztivált 1963-ban. A Vadászati és Természeti Múzeumot (Musée de la Chasse et de la Nature) egy évvel később együtt nyitották meg a nagyközönség előtt. A különleges vadászeszközökből, értékes trófeákból és műtárgyakból álló magángyűjteményük számos más intézmény, például a Louvre és a Hadtörténeti Múzeum letétbe helyezett anyagával gazdagítva abban a 18. századi párizsi palotában, az Hôtel de Mongelas-ban kapott helyet, amire a házaspárral jó barátságban lévő André Malraux kultuszminiszter segítségével bukkantak.

Sous ce drap, il y a le nounours blanc. Au début il me faisait peur, mais je me suis approché et j'ai fini par m'habituer. Il y a de la gentillesse dans son regard. On dirait une immense peluche. Tous les dix jours, avec une petite éponge, je lui nettoie les ongles et la bouche. C'est le seul que je cajole ✿ Sous ce drap, il y a un grand ours blanc d'Alaska de plus de 2,70 mètres, imposant mais attachant, avec de grosses pattes et des griffes toujours actives, mais des bras accueillants dans lesquels on a envie de se lover. Sa force, c'est sa taille, mais c'est un animal comme un autre, plus ou moins vivant vu qu'il ne bouge plus, mais plus vivant qu'une commode ✿ Dessous il y a un ours blanc naturalisé debout, fixé au sol, un poil plus jaune que blanc, des pattes griffues qui font penser à des bras, dressé sur ses membres postérieurs, légèrement penché, une posture très anthropomorphique. En plus il est souriant, et le sourire n'est pas le propre de la bête ! Il a même l'air de rire. Mais il ne fait pas rire, ce n'est pas un ours de cirque, on n'a pas envie de l'humilier. C'est une star. Tout le monde veut être photographié avec lui. Avec la mode du selfie, un visiteur sur deux pose à ses côtés. C'est le plus humain de nos animaux ✿ Sous ce drap, il y a un objet sympathique, pas un animal. Je n'ai pas de sentiments pour les animaux empaillés. L'expression du visage, je n'ai pas le temps de l'observer. Je fais mon taf. On me dit de le bouger, je le bouge, on me dit de le démonter, je le démonte. Il est lourd et ses griffes blessent. Ici, ça nous arrive de nous faire agresser par des animaux morts ✿ Sous ce drap, je pense que c'est un ours. Un animal qui, comme un humain, arrive à se tenir sur deux pattes, blanc il me semble, joli, mais je ne le croise jamais vu que je suis au service financier. Que vous dire de plus ? Il serait plutôt du genre masculin. Il vous regarde sans vous regarder, et nous, on le voit mais on ne le regarde pas. L'expression de la face d'un ours ? Je serais bien incapable de la décrire… ✿ Un ours sympathique avec des petits yeux rieurs, un bon sourire. Il évoque la tendresse, la douceur, la sécurité. J'observe cette chose de 2,50 mètres et je revois mon doudou. Son poil est soyeux, fourni, mis à part quelques usures au niveau du nez. Posé à même le sol, impressionnant par sa taille mais pas l'air méchant. Bras tendus, il vous propose de venir vous blottir contre lui. Sous ce drap, son côté anthropomorphique est encore accentué. Comme il n'a pas une grande carrure, ça devient une silhouette de géant. Comme pour les êtres aimés, je le vois plus que je ne le regarde ✿ Il est là, tellement là, tellement présent, tellement visible, qu'on ne le voit pas… Je ressens pour lui fascination et répulsion, je le crains sans le craindre. Il continue à faire peur mais il est fragile. Un ambassadeur pacifique du monde sauvage. Entre jouet et frousse, entre enfance et âge adulte. Une expression assez neutre, ni sympathique ni terrifiante. Les pattes sont griffues, mais les poils rassurants. Un animal qu'on imagine tout seul sur sa banquise. Aujourd'hui plus menacé que menaçant. Je préfère ne pas savoir comment il a été tué et je n'aime pas l'imaginer sous ce drap, c'est comme s'il mourait deux fois ✿ Il était là avant moi, il m'attendait. Quand je suis arrivé en 1996, il était derrière une porte, dans la salle du cole de David Crockett. Il semble maintenant assez content d'être parmi les oiseaux, et comme il est très avenant, les visiteurs sont attirés par lui. Dans la nature il fait peur, ici la question ne se pose pas. Toute sorte de violence est éduquée. C'est un vieil habitant du musée, caché avec lequel on se fait prendre en photos. Il établit un lien avec l'imaginaire enfantin. Quand je le contemple, je vois toujours un animal vivant, mais sous ce drap il meurt, il redevient un objet. C'est comme si on fermait les portes du musée, comme dans une maison abandonnée après les vacances, quand on recouvre les meubles et qu'on la met en attente… ✿ Sous ce drap, il y a, je présume, un animal, puisqu'on est quand même dans un musée de la Chasse… Des narines apparaissent. On devine un museau, une tête allongée. Les proportions sont impressionnantes, j'imagine un animal dressé sur ses pattes arrière… Maintenant que vous me dites que c'est un ours blanc, je vois plutôt un fantôme, vu que les ours sont en train de disparaître avec la banquise qui fond. Mais un fantôme qui ne ferait pas peur ✿ C'est un ours blanc d'Alaska, chassé en 1965 par un Américain qui l'a gardé deux ans avec lui avant de l'offrir au musée. Il est arrivé le 1er juillet 1967. Il fait 2,45 mètres et près de quatre cents kilos. Ours sait qu'il n'a pas de prédateur, il chasse seulement quand il a faim, d'où une sérénité de soi. Je retrouve cette sagesse dans son regard. Il domine. C'est lui qui nous reçoit. Je l'ai appelé Victor, comme ça, au hasard, hop, Victor, vingt ans que je le connais, le seul auquel je parle ✿ Sous ce drap, c'est l'ours. Inutile de lui donner un nom. Comme dans les familles aristocratiques quand il n'y a qu'une seule fille et qu'on l'appelle Mademoiselle sans préciser le prénom ✿ Je l'appelle l'ours blanc, point. C'est le personnage principal du musée qui est là-dessous. Les gens parlent de lui plus que des autres. Il prend beaucoup de place dans nous les sens du terme. Il est sous ma protection et sa popularité me donne de l'importance. Chez nous, on recouvre les morts avec un drap blanc… Si notre ours nous quittait, ce serait une perte douloureuse ✿ Sous ce drap, il y a l'âme du musée. Un doudou plutôt qu'une bête sauvage. Un ours, on en a tous eu un sur son lit. C'est le confident des moments difficiles. Dans mon pays, les femmes portent, le jour du mariage, un voile blanc qui les cache intégralement. Alors, il me fait penser à une mariée. Un peu grande… ✿ C'est notre mascotte. Sous ce drap, il a un côté monastique. Pudeur, blancheur et recouvrement. Le fantôme du musée.

Sophie Calle: *Medve (L'Ours)*, diptichon, 2017
© Sophie Calle / ADAGP

A múzeum tereit járva a jegesmedve-utalások sora végtelennek tűnik. Sophie Calle, aki a fehér lepellel idézi meg a medvét (*L'ours*, 2017), a mű szerves részét képező szövegben a „múzeum szellemét" Victornak nevezi.

A 2,7 méter magas, kitömött jegesmedve a múzeum látogatók által legtöbbet fotózott kiállítási darabja. Imádnak pózolni, szelfizni vele. Így aztán elég bizarr látvány a palota lila szalonjának padlóján, a kandalló előtt heverő jegesmedveszörme, amely akarva-akaratlanul a múzeum sztárjára utal. Ami távolról puha, süppedős prémnek tűnik, valójában azonban egy porcelántüskék tömegéből álló, bundaszerű kerámiaobjekt.

A Madarak terme (Salle Avifaune) az óriási kitömött alaszkai jegesmedvével, amely 1967-ben került a gyűjteménybe.
© Sophie Lloyd – Musée de la Chasse et de la Nature

Serena Carone: *Medve (L'Ours)*, 2016, mázas fajansz
© Musée de la Chasse et de la Nature – Serena Carone / ADAGP – Cliché: Béatrice Hatala

Gérard Garouste: *Diána és Aktaión*, 2015, olaj, vászon, 160 x 200 cm
© Gérard Garouste, Fotó: B. Huet/Tutti, a Galerie Templon jóvoltából

Saját munkái bemutatása mellett Calle meghívására Serena Carone-t is bevonták a projektbe, aki színes bestiáriumának különös lényeit vonultatta fel, építette be a „cabinet de curiosités" pazar gyűjteményébe. A Carone által használt sokféle alapanyag és a kísérleteinek jól látható nyomát hordozó műtárgyak határozottan ellenpontozták Calle konceptualizmusát, kibővítve ezzel a tematikához rendelhető művészeti megközelítések körét. A *Szép duplázás, gróf úr! (Beau doublé, Monsieur le marquis!)* frappáns címet viselő, két szálon futó kiállítás februárban közepéig vendégszerepelt a palotában. Az elmúlt időszakok kiállításai bizonyítják, hogy a francia intézmény kurátorainak számos olyan művészt sikerült bevonniuk a projektbe, akiknek az életműve vagy annak egyes korszakai a témához egyszer szorosabban, máskor lazábban kapcsolódnak. A múzeumban jelenleg látható kiállítások is sok szállal kötődnek a gyűjtemény tematikájához. A nemrég megnyílt tárlat meghívott vendége, Laurie Karp *Seven Lakes Drive* című kiállításának anyagában különböző technikák és médiumok kapcsolódnak össze. Kerámiát, festményt, videomunkát egybegyúró hibridjeinek természetről alkotott képe messze nem idilli, nem a paradicsomi békéről és szépségről szól. Sokkal inkább teátrális, gyakran tragikus vagy épp tragikomikus jeleneteknek lehetünk tanúi, melyekben a művészt a vadászéhoz hasonló vágy és éhség hajtja.

Karp kiállításával párhuzamosan látható Gérard Garouste *Diane et Actéon* című művészeti projektje. Garouste a múzeum felkérésére hozta létre új sorozatát: a tanulmányok, rajzok, festmények mindegyike Artemisz és Aktaión mitológiai történetét dolgozza föl. A mitológiai történet szerint Aktaión titkon megleste a forrásnál meztelenül fürdőző Artemiszt és nimfáit, az istennő pedig büntetésképpen (és mert féltékeny is volt a kiváló vadászra) szarvassá változtatta az ifjút, akit ezután saját kutyái marcangoltak szét. A friss munkák szorosan kapcsolódnak a főként bibliai, talmudbeli és klasszikus irodalmi forrásokból inspirálódó művész életművéhez is, és jól illeszkednek a prédales és a vágyakozás, vadászat és az elemi ösztönök témájához. Garouste művei plasztikus kalandozásra hívnak, a festményein alkalmazott színek és tömegek ereje felszabadít a valóság realitása alól – még akkor is, ha nagyon valós személyek ismerhetők fel azokon, nem egy esetben például a művész felesége Artemisz szerepében. Párizs művészeti kínálatában egyszerre könnyű és nehéz is a látogatók figyelmét elnyerni. A Musée de la Chasse et de la Nature friss szemléletmódja, a gazdag anyag, a sokszor provokatív munkák és nem utolsósorban például Sophie Calle neve megszólítja persze a múzeumi élményre nyitott érdeklődőket, akik rossz időben is hajlandók sorban állni egy-két órát, hogy bejussanak ide. Magánmúzeumként egyébként már előkelő helyet vívott ki magának a párizsi múzeumok körében, a múzeumi szakmai elismerését a Francia Kulturális Minisztérium által adott „Musée de France" cím elnyerése bizonyítja. A siker egyik kulcsa az lehet, hogy következetes koncepciójuk által harmonikus egységet teremtettek a klasszikus, modern és kortárs múzeumi funkciók között. A bátor és ambiciózus koncepciónak köszönhetően a folytonosság és az értékteremtés összhangja rajzolódik ki; kanonizálják a jelent, miközben a múlttal is jó kapcsolatot ápolnak. Persze az alapkérdés megmarad: hogy a központi tematika, a múzeum célja, ember és állat kapcsolatának megvilágítása és prezentálása ennyire más dimenzióban és viszonyrendszerben is ugyanaz marad-e.

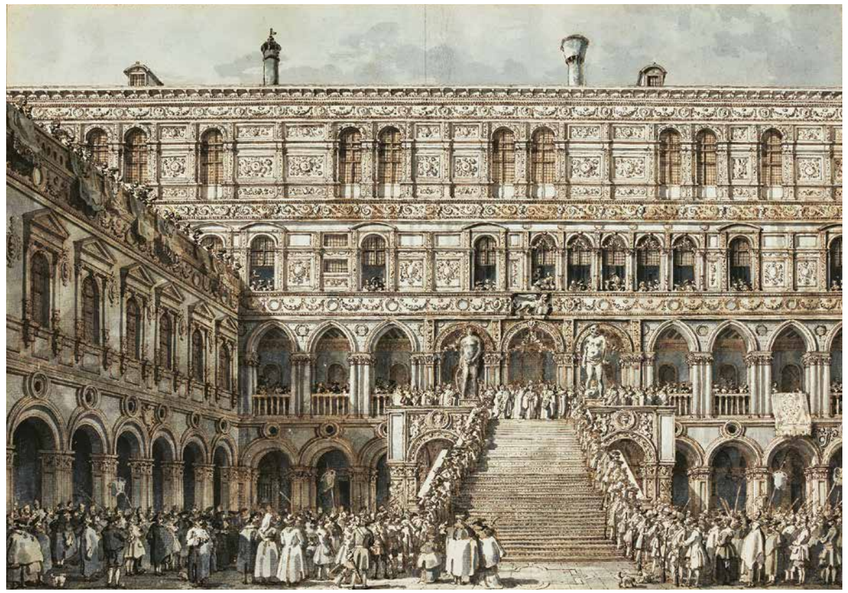
***Gérard Garouste: Diane et Actéon*, Musée de la Chasse et de la Nature, Párizs, 62 Rue des Archives, 2018. július 1-ig.**

Canaletto velencei díszletfestő dinasztiába született, de 18 éves korában, mondhatjuk, hogy a legfogékonyabb időszakban, édesapjával hosszabb időt töltött Rómában, hogy aztán egész életében visszanyúljon az ott szerzett tapasztalataihoz, ottani vázlataihoz, főleg antik romokat mixelő, elképzelt vedutáinál. A római tartózkodás jelentőségét, a Canaletto-életműben betöltött szerepét hangsúlyozó kiállítást rendezett a Museo di Roma, az egyébként is városi múzeumként működő Palazzo Braschiban.

Fáy Miklós

PILLANAT! – MONDTA CANALETTO

A Massenzio-bazilika, a Santa Francesca Romana templom és a Colosseum, Róma, 1753–1754, olaj, vászon, 130 x 108,5 cm, magángyűjtemény
© Matteo Salamon jóvoltából



A dózse megkoronázása az Óriások lépcsőjén a Dózsepalotában, Velence, 1763–1766, toll, barna tinta és szürke vízfesték, fehér kréta, ólomfehér, 389 x 554 mm
© A Jean-Luc Baroni Ltd jóvoltából

Ez valami családi játék volt nálunk, a nevek és a foglalkozások különös egybeesésének lajstromozása. A sebészt Mészárosnak hívtuk, a papot Éginek, a szülész-nőgyógyászt Méhesnek. Talán ha atyám jobban érdeklődik a barokk festészet iránt, idesorolta volna Canalettót is, amit ma mindenki olyan természetesnek is vesz, vagy talán utólag kapott becézésnek, Canaletto, aki folyton a velencei kanálisokat festette. Vagy egyéb vizeket.

Csak hát a becenév egyszerű kicsinyítés, kanálocska, csatornácska, de az igazi név is Antonio Canal. Nem is üldögélnék szívesen a tény fölött, van ilyen, és kész.

Van egy másik, afféle polgári családokban előforduló szellemesség, amely szerint a házasság két ember szövetsége olyan problémák megoldására, amelyek nem jöttek volna létre, amennyiben a felek nem kötnek házasságot. Egy kicsit ezt is érzem a Museo di Roma Canaletto-kiállítását nézve. Megoldanak olyan problémákat, amelyeknek nem is tudtam a létezéséről, de valahogy mégis megkönnyebbüléssel tölt el a megoldás. Még ha mindez csak átmeneti, de mint kiderül, évek kellettek hozzá, tárgyalások, egyeztetések, és most tessék, itt van, egymás mellett lóg a falon a Temzéről készült két kép. Ami valaha egy kép volt, de előttem ismeretlen okból kettévágták. Az egyik fele Nagy-Britanniában maradt, a másik elkerült Havannába, és Alastair Long évtizedes munkája kellett hozzá, hogy most azon értetlenkedjen az ember: az világos, hogy kettévágták (vagyis nem világos, viszont így lehet egy képből kettőt csinálni), de miért eltérő a két kép magassága?

Szivárognak az információk a falakból, a Grand Tourokról, amikor elindultak a gazdag angolok, hogy fölfedezzék maguknak a világot, és mintha valami kétéves bevásárló körúton lennének, begyűjtsék mindazt, ami hazavihető. Velencéből Velencét, Canaletto festményeit, leginkább egy honfitársuk, John Smith közreműködésével, aki, ha jól értem, valami ősgalériásként kizárólagos (vagy valami hasonló) jogosultságot szerzett magának a Canaletto-képek forgalmazására. Smith később eladta a gyűjteményét III. Györgynek, így Angliában nagyon masszív gyűjtemény állt össze.

Még mielőtt belemerülnénk abba, vajon mit találtak az angolok Canalettóban annyira vonzónak, tudni kell, hogy Canaletto maga nagyon is vonzónak találta az angolokat, annyira, hogy amikor az osztrák örökösödési háború miatt nehezebben indultak el dél felé, inkább ő indult meg észak felé. Szélhámosok már akkor is voltak, messzire nem is kellett menni, hiszen Canaletto unokaöccse, Bernardo Bellotto is Canalettóként reklámozta magát, így Londonban is elterjedt, hogy a térdnadrágos olasz nem is az igazi Canaletto, csak valaki, aki annak adja ki magát. A pletykák letörésére Canaletto hatásos módszert választott, nyitott napokat vagy órákat hirdetett meg az újságban, akit érdekel, jöjjön el hozzá kedden három és hat között, és megnézheti, tud-e festeni vagy sem.

Tud-e festeni? Vicces kérdés. De hogy tud rajzolni! Nyilván ez a műbarátok örökös csodálkozása, hogy ezt egyáltalán lehet, van ember, aki ilyesmire képes, meghúz néhány egyenest, és ott van egy kanyarulat a Canal Grandéból, különböző magasságú paloták, házak, vityillók, és még van olyan barbár önmagával szemben is, hogy beleírja a paloták nevét, összefirkálja a remekművet, mert ez nem remekmű, csak valami jegyzet, amit ma telefonnal készítenek a turisták. Csak hát más dolog rajzolni és más fényképezni, mert az utóbbi nem követeli meg a figyelmet. Aki viszont lerajzolta már egy gondola orrát, soha nem felejti el, hogy hány sestieréből áll Velence, hogy a ferrón lévő kis fémnyelvek közül hány néz előre és hány hátra.

A Bucintoro **(a dózse ünnepi díszgályája)** ***kikötése áldozócsütörtökön,*** **Velence, 1729, olaj, vászon, 183 x 260,5 cm, Puskin Múzeum, Moszkva, Ж-2678. КП-31323**

© The Pushkin State Museum of Fine Art, Moscow

Balra *Chelsea a Temze felől Battersea Reach-nél*, London, 1751, olaj, vászon, 109,5 x 129,5 cm,
The Lothien Collection (National Trust), Blickling Hall, Norfolk
Jobbra *A Chelsea College, a Rotonda, a Ranelagh házzal a Temze partján*, London, 1751, olaj, vászon, 95,5 x 127 cm,
Coleccion Museo Nacional de Bellas Artes, Havanna, Kuba, ltsz.: 92-289
© Fotó: Artmagazin

Angol vagyok, két Little Tour között, és a műveltség netovábbjának azt tartom, hogy otthonos vagyok idegen városok hagyományait illetően. Amely hagyományokról egyébként az ott élőknek többnyire fogalmuk sincs, hacsak nem idegenvezetéssel keresik meg a napi betevőt.
Elhagyván végre a fali feliratokat, arra próbálok figyelni, amiről egy ilyen kiállítás szólni akar: a képekre. Még nem megy, mert először valahogy a gyorsaságot kellene fölfogni, ahogy a festő szeme rögzíti a felhőt, napot, fényt és árnyékot, a légköri jelenségeket. Azt szeretném kérdezni, kedves mester, vagy ha nem tőled, tulajdonképpen megkérdezném attól az embertől is, aki mostanában a Margit híd közepén festi a várost, hogy ezt hogyan is kell érteni. Mi a megörökítendő. A pillanat? De melyik pillanat? Mire végez egy árnyékkal, a nap is arrébb haladt, az ember vagy a csónak is, másutt van már minden, akkor most az előző pillanathoz kell gyorsan társítani a következőt. Végül egy egész nap kerül a képre. Vagy van valami, ma úgy mondanánk, fotografikus memória, megőrzi az egész városrészletet 14 óra 14 perces állapotában? Akkor viszont minek kimenni a szabadba, miért kell ott festeni, elég az emlékezetre hagyatkozni, és ha az emlékezet megcsal, akkor jöhetnek a capricciók, a különböző építészeti elemek összedolgozása, soha nem volt tájképek egy bomlott vagy nem is bomlott lélek mélyéről. Aztán ezekre rádolgozni az embereket már gyerekjáték, oda két tetőfedő, ide egy tükörbe néző asszonyka, egy kiskutya a gondola tetején, két nyomasztó, fehér álarcos figura, ha valaki mellé szegődnek, az nem éri meg a másnapot.
Lehet, hogy ez a legnagyobb félreértés, amit Canalettóval kapcsolatban elkövethet a néző. Azért mondom ezt ilyen eltökélten, mert én is mindig elkövetem. Elkezdem nézegetni ilyen volt – ilyen lett alapon. Az a torony már ledőlt, mi több, már kétszer ledőlt, és másodszorra már nem építették újjá. Ezt a házat elbontották, ide hidat raktak, de alapjában véve semmi nem változott. Nahát, a gondolások akkor még nem csíkos trikóban feszítettek, hanem harisnyában, bő ujjú ingben. A régi Velence, a mai Velence – ugye, hogy nincs is olyan sok különbség. Canaletto a mi ősapánk, a turisták (Grand és Little változatban egyaránt) védőszentje.
Talán ez az utolsó mondat már nem is félreértés. A valóságnak ez a bálványozása, ez már valóban a miénk. Vagy a mi világlátásunkkal rokon. Hogy vannak ezek a népek, nagy lobogó ruhákban, de mind csak mellékszereplő az ember által épített világ maradandóságában. Persze be kell népesíteni a várost, hogy ne olyan legyen, mint ciánozás után, de az ne legyen kérdés, hogy ez ki meg az ki. Egy rajzoló, egy álarcos, egy szerelmespár. Mindegyikük története annyira sablonos. Születéstől halálig. De mögöttük ott van a díszlet, ami állandó. Tudom, nem állandó, kihuny a Nap, vagy megváltoznak a gravitációs viszonyok, és elrepül a Föld a bubánatba, jön a víz vagy megy a víz, de mindegy. Nekünk állandó. És nézzük. Nézzük, amit mások építettek, azt hitték, hogy örök dicsőségükre, de csak a mi mulatságunkra. Mi bénán nézzük és cselekvés nélkül, Canaletto meg ecsettel, vászonnal fölfegyverkezve, belekiabálva a naplementébe, hogy ilyet is tudunk. Rossz híre van az embernek, de nézd, ezt itt mind ő építette.
Jaj, hadd emelem föl még egyszer a szívem testvéri szívedhez, Antonio Canaletto.

***Canaletto 1697–1768*, Museo di Roma, 2018. augusztus 19-ig.**

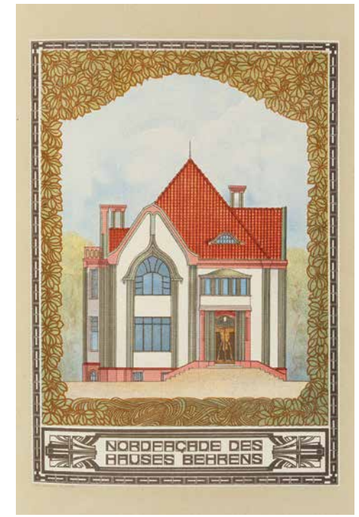
Az AEG számára 1911–12 között Berlinben emelt Turbinacsarnokkal, amely hazájában az első acél-üveg-beton konstrukció volt, írta be magát Peter Behrens a modern építészet történetébe. Munkássága korszakos jelentőségét bizonyítja az is, hogy ugyanebben az időben kapott tervezőirodájában életre szóló útravalót, amolyan posztgraduális DLA-képzésként, az elmúlt század három építészóriása: Walter Gropius, Mies van der Rohe és Le Corbusier. Behrens születésének jubileumán a kölni iparművészeti múzeum (MAKK) több mint kétszáz (jelentős hányadában kölcsönzött, nem kis részben most először látható) alkotásának felvonultatásával rendezett munkássága előtt tisztelgő reprezentatív kiállítást, amely a sokoldalú, német kifejezéssel élve „alleskönner", vagyis gyakorlatilag mindenben jártas tervező kevéssé ismert iparművészeti tevékenységéről ad átfogó képet.

Vadas József

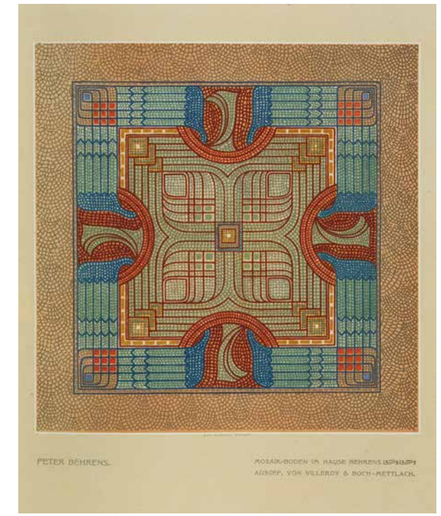
A MINDENTUDÓ

150 éve született Peter Behrens

Elektromos teáskannák és vízforralók. AEG, Berlin, 1909
© MAKK Fotó: Jan Rothstein



Behrens háza Darmstadtban, 1901.
Deutsche Kunst und Dekoration, 1901/02
© MAKK Fotó: RBA Köln, Marion Mennicken



Mozaikpadló színes terve Behrens darmstadti házához.
Deutsche Kunst und Dekoration, Darmstadt, 1902
© MAKK Fotó: RBA Köln, Marion Mennicken

Mint annyi kiemelkedő pályatársa (William Morristól Henry van de Veldén át Vlagyimir Tatlinig) Behrens is festőként kezdte a pályáját. Tanulmányairól keveset tudunk, a kölni tárlat is szűkszavúan beéri annyival, hogy 1886-ban (valószínűleg attól kezdődően) Karlsruhéban és Düsseldorfban festészeti tanulmányokat folytatott. A helyi művészeti akadémiákon amolyan vendéghallgató lehetett három éven át. „Született 1868. április 14-én Hamburgban. Egyébiránt autodidakta" – közli magáról egy autográf szövegben 1920-ban az akkor már nemzetközi ismertségű alkotó. Nincs okunk kételkedni e kekk – egyértelműen magabiztos és kellően pimasz – kijelentésben, noha rendkívül sokoldalú és ahhoz mérten is termékeny életművének minden darabja nagy felkészültségű, vérbeli profit mutat. Hinnünk kell neki mindezen túl azért is, mert 1887-től Münchenben él, aminek a továbbiakra nézve lesz nagy jelentősége. A bajor főváros ugyanis nemcsak az akadémiáról nevezetes; legalább ennyire a Glaspalast revelatív kiállításairól is, amelyeken elsősorban a kortárs francia plein air tájképek, megint mások szimbolista-expresszionista darabjai merőben új szellemiséget közvetítenek. Ez nem is marad hatástalan a pályakezdő fiatalemberre. Így lesz 1893-ban alapító tagja a müncheni Secession lázadó művésztársaságnak. Igazodását példázza a kiállításon két vásznának érdes koloritja és szinte spirituális hangulata, amelyet mi az ekkortájt ugyancsak Münchenben dolgozó Ferenczy Károly szecessziós ízű naturalizmusából ismerhetünk. E fanyar életérzés közvetítéséhez színes metszeteiben mellesleg Munch drámai piktúrájával rokon dekoratív eszközöket is használt.

A szecesszió *Gesamtkunstwerk*et, vagyis összművészetet hirdetett, amelynek programja magától értetődően követelte meg a sokoldalú – a művészet lehetőleg minél több ágában tevékenykedő – alkotókat. A századfordulón ilyenné vált Peter Behrens is, méghozzá a lehető legtudatosabban. 1900-ban publikált nevezetes tanulmányában (*Az élet és a művészet ünnepei, avagy a színház mint legmagasabbrendű kulturális szimbólum*) szinte profetikus hangnemben hirdeti: „Egy új kultúra felé haladunk: a mi kultúránk felé. Ezért lesz új stílusunk (...), amely minden alkotásunkat áthatja (...) Házat akarunk emelni. Házat, amely minden művészetet befogad." A brosúra már általa rajzolt címlappal jelenik meg, emellett íróbarátainak könyvkötéseket és -borítókat, sőt – a tipográfia legkényesebb feladataként – remek betűket tervez, ezekből több ugyancsak szerepel a kiállításon. Korai elismertségének fényes bizonyságaként szintén az ő munkája az 1894-ben felavatott Reichstag modernizált gót verzálokból megformált felirata (DEM DEUTSCHEN VOLKE), amely a homlokzaton ma is látható. A kor kihívására adott tudatos válasznak tekinthető az is, hogy kezdeményező szerepet vállal a modern német tárgykultúra történetében kiemelkedő Werkstätte für Kunst und Handwerk létrejöttében (1897), illetve tevékenységében. E kézműves műhelyszövetkezet tagjainak célja az volt, hogy a gyáripar kommersz és többnyire igénytelen árucikkei ellenében művészek által tervezett kisszériás termékekkel kínáljanak a piaci versenyben a nagyipart is maximális minőségre (*Qualitätsarbeit*) ösztönző alternatívát. Behrens ezen program jegyében tervez szőnyeget, tapétát és ajtókilincset, sőt batisztabroszt (geometrikus mintákkal), szürke selyemruhát (a gombok helyén fekete fűzővel), ezüst melltűt (áttört körben), és olykor díszletet is (például a düsseldorfi színháznak).

Kekszcsomagolás. Werkbund, Hannover, 1914
© Bahlsen GmbH & Co. KG.

Mindenekelőtt azonban a lakásberendezés alapvető tárgyaira összpontosít. A Glaspalast 1898-as kiállításán terített asztalt mutat be, amelynek minden darabja saját tervezésű, a borospohártól a szőnyegig. Ezt állítja ki később Berlinben is, a Martin Keller és Carl R. Reiner belsőépítészek által a *Jugendstil* jegyében életre hívott művészeti szalonon. Szintén a Keller & Reiner vállalathoz fűződő kapcsolatának gyümölcse az a visszafogottan szecessziós vonalú, natúr fa ebédlőberendezés (tálaló, bőrhuzatú székekkel), amely a kölni tárlaton szerepel. Ezt aztán a háztartás legkülönfélébb tartozékai követik az új század első éveiben: üvegpoharak, kerámia- és fémedények, továbbá evőeszközök, amelyekből a kiállításon is parádés kollekció látható. Behrens tárgytervezői tevékenységének kibontakozása szorosan összefügg azzal, hogy Münchenből hamarosan Darmstadtba költözik. 1899-ben ugyanis Ernst Ludwig szász nagyherceg művésztelep létesítését határozza el a Mathildenhöhén; vezetésére az osztrák szecesszió egyik kiemelkedő mestere, Josef Maria Olbrich kap megbízást, a meghívott hét művész között ott találjuk Peter Behrenst is. Nem egyoldalú mecénási gesztusról van szó: a cél az, hogy az ott megtelepedő alkotók terveikkel impulzust adjanak a környék vállalkozásainak, hozzájárulva a tartomány gazdasági fellendüléséhez. A művészek csak a telket kapják, mindenki a maga elképzelései szerint, saját költségére építkezik.

Behrens kétszintes luxusvillája az arts and crafts mozgalom *cottage*-aival rokon épület, amelyben alul hall, étkező, zene- és női szoba, fent három háló (külön a gyereknek és a házaspár két tagjának), könyvtár, férfiszoba kapott helyet. Behrens elképesztően sok pénzt (200 000 márkát) áldozott rá, nekünk inkább az érdekes, hogy a berendezés minden egyes darabját ő maga tervezte. A kottatartó alatt még a *Schiedmayer* cégjelzésre is volt gondja. Valódi Gesamtkunstwerket alkotott tehát, a maga minden történelmi előzménytől felszabadult stílusában, amiben részint Nietzsche nem sokkal korábban megjelent, nagy hatású műve inspirálta. Az *Imigyen szóla Zarathustra* ugyanis „a legtávolibb tengerek” felfedezésére indulók elszántságával mondott ítéletet „a múlt jeleivel” elrejtőzők, a „minden idők és népek tarkasága” fölött. Mindezen túl díszítőelemként motívumokat (sas, kígyó, gyémánt, Nap) is sugallt az ezeket szinte nonfiguratív ábrákká stilizáló alkotónak. Bár a ház ma már nem áll, több részletének terve (a padlóról) és jó néhány berendezési tárgya (hangszer, karosszék, pohárkészlet) megmaradt, a korabeli leírások (Lichtwark, Meier-Graefe) pedig híven tudósítanak az összképről. Behrens az étkezőt a fehér-vörös, a zeneszobát a sötétkék-szürke

Szalonzongora. Schiedmayer, Stuttgart, 1900/1901
© MAKK Fotó: RBA Köln, Marion Mennicken

együttesére hangolta. Ez utóbbi volt a legjelentősebb enteriőr: középén állt az egzótaintarziával és gyöngyházzal ékes zongora, alatta gazdag mintázatú famozaik a padlón, a mennyezet aranyborítást kapott, a falakat hátulról kékre alapozott üvegtáblák övezték. „Ünnepélyes, mégis visszafogott” – összegezte benyomását az 1901-ben elkészült darmstadti házról Fritz Hoeber 1913-ban megjelent, 250 oldalas nagymonográfiája, amely biztos szemmel jelölte ki a művész helyét Victor Horta, Van de Velde, Otto Wagner társaságában.

Ma már azt is tudjuk és a jubileumi tárlat egyértelműen érzékelteti, hogy a „nietzschei stíl”-ben fogant darabok erősen redukált díszítőelemeikkel csupán a felületen opponálták Behrens addig organikusan szecessziós formavilágát. Az igazi egyszerűsödés az évtized derekán kezdődött. Jól mutatja a változást az a pianíno, amely a Wertheim Áruház mintaszobájának részeként készült 1904–5-ben. Szabályos hasábokból álló forma, pusztán egyenes vonalakkal dekorálva. Ennek a minden külsődleges látványelemtől megszabaduló attitűdnek, amelyben a görög építészet tanulmányozása és hatása is felfedezhető, azért van jelentősége, mert újabb fordulatot érlel az alkotó fejlődésében. Behrens 1903-tól a düsseldorfi iparművészeti iskola igazgatója, de 1907-től az iparművészt azonban hamarosan a dizájner váltja fel, bár akkor még ezt a szót Németországban nem használták. Ekként lesz tagja az 1907-ben megalakuló Deutscher Werkbundnak, amely kiállításaival, konferenciáival és kiadványaival már magának a gyorsan fejlődő nagyiparnak kívánt művészeti (formatervezői) útmutatással szolgálni. S nem éri be ennyivel: az AEG „művészeti tanácsadójául” szegődik. Az elektromos berendezéseket és eszközöket előállító cég, amely az Edison filiáléjaként jött létre 1883-ban, ekkor már az alapító fiának vezetésével a maga lábán állt. A művészi hajlamokkal megáldott Walther Rathenau tisztában volt azzal, hogy a sikeres piaci érvényesüléshez kevés a műszaki fejlesztés, ezért szerződteti a nagy hírű Behrenset belső munkatársnak. 1907-től így újabb fontos korszak kezdődik a művész munkásságában: építészként műhelycsarnokokat, kiállítási pavilonokat és üzleteket tervez, formatervezőként pedig az AEG számos termékének (teáskannák, lámpák, ventilátorok, melegítők) ad formát. E minőségében alighanem az első arculattervező, hiszen a fentiek mellett nevéhez fűződik a cég máig használatos logója, több plakátja, jó néhány gyártmánykatalógusa és sok más kiadványa.

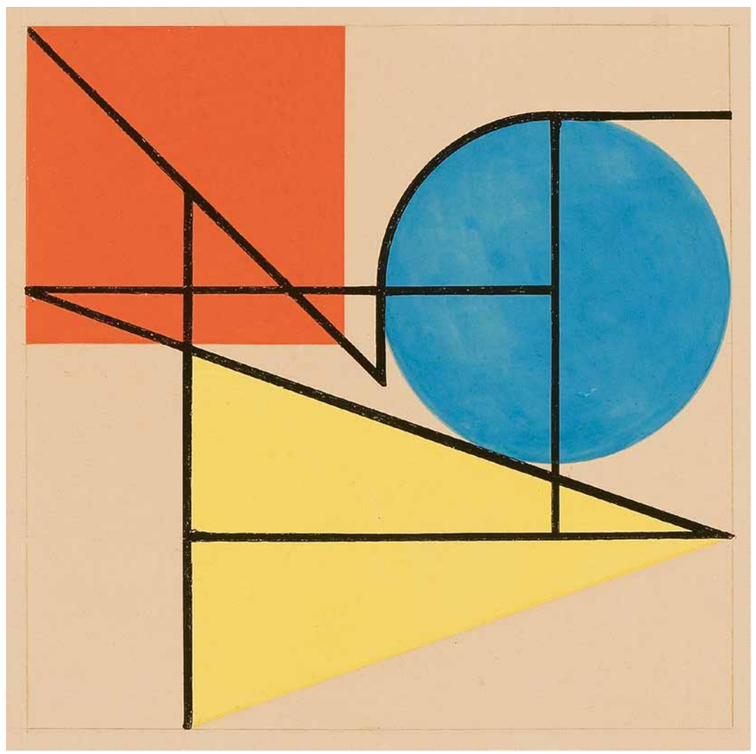
Amikor 1910-ben pontot tesz tárgytervezői tevékenysége végére, az iparművészt felváltó formatervező tapasztalatával máig érvényesen foglalja össze e már merőben huszadik századi tevékenység lényegét: „Minden olyan tárgy esetében, amelyet gépeken állítanak elő, nem elég művészetnek és iparnak érintkezése, belső kapcsolatuk létesítésére kell törekedni.” Ekkor már önálló építészirodája van, 1940-ben bekövetkezett haláláig kizárólag építészként és tanárként tevékenykedik. Amikor tehát a kortárs iparművészet krónikásaként Nádai Pál 1914-ben Behrens szentpétervári német nagykövetségi épületét elemzi, a már végleg lezárult tárgytervezői pálya alapján minden elfogultság nélkül nevezi „az új német iparművészet legnagyobb egyéniségének”. Ezzel pedig a szintén a tízes évek derekának munkáival véget érő kölni tárlat látogatója is mélyen egyetérthet.

Alleskönner. Peter Behrens zum 150. Geburtstag.
Köln, Museum für Angewandte Kunst Köln (MAKK), 2018. július 1-jéig.

Szikra Renáta

„DILETTÁNS VAGYOK, DE A MŰVÉSZETTÖRTÉNETBEN KÜLÖNÖSKÉPPEN”

Beszélgetés Körner Andrással



Weininger Andor: *Kompozíció a három alapszínnel és - formával*, 1926, ceruza, gouache, tus, csontszínű rajzkarton, 241 x 241 mm (kép), 288 x 322 mm (papír), Körner András gyűjteménye, New York
© Körner András jóvoltából

A magyar zsidóság hétköznapjaival, ünnepeivel és konyhaművészetével foglalkozó, éppenséggel cseppet sem dilettáns kultúrtörténeti kutatásairól és írásairól sokan faggatták már Körner Andrást, akit most egész másról, saját eredeti építész-dizájner szakmájáról kérdezünk, például arról, hogyan került Amerikába és hogyan találkozott, sőt dolgozott együtt a kor vezető dizájnereivel New Yorkban, hogyan kötött barátságot Zeisel Évával és a bauhausos Weininger Andorral, akiről művészettörténeti szempontból dokumentumértékű, mégis nagyon személyes hangú monográfiát is írt.

Szikra Renáta: Honnan a művészetek iránti fogékonyság? Művészcsaládba született?

Körner András: Nem kifejezetten művészcsaládba, bár apám, Körner József, építész volt, méghozzá a két világháború közti időszak progresszív építészei körébe tartozott, a CIRPAC-nak, a CIAM magyar tagozatának egyik alapító tagjaként. Közeli jó barátja volt például Molnár Farkas – egészen a háborút megelőző időszakig, Molnár pálfordulásáig, mert amikor Molnár jobboldali nacionalista irányba fordult, utána nem beszéltek többet. Apám Hajós Alfréd irodájában kezdett dolgozni 1929-ben és a Sportuszoda építésében is részt vett. Jóban volt Fischer Józseffel, Rácz Györggyel. A modern bútorokat és kiállítási pavilonokat tervező Bakos Istvánnal és a nagyon tehetséges fiatal építésszel, Révész Zoltánnal (aki sajnos elpusztult a háborúban) egy ideig társultak is, közös irodájuk volt. Apámtól gyakorlati szempontból is sokat tanultam. A háború előtt a belsőépítészet, bútortervezés még szerves része volt nem egy építész munkásságának, a fiatal építészek könnyebben jutottak munkához és pénzhez az ilyen kisebb megbízások révén. Ő maga is sok lakásberendezést, bútort, épületbelsőt, üzlethelyiséget, kiállítás-installációt tervezett. Amikor már magam is egyetemre jártam, sokszor kértem tanácsot tőle, ha a részletek összehangolására vagy valamilyen gyakorlatias megoldásra volt szükség. Voltak sokszor reprodukált tervei, mint például az 1933-ban tervezett Fenyves-lakásé, amihez egyedi (cső)bútorokat is tervezett. Sajnos a bútorairól javarészt csak fotók, rajzok maradtak. De a saját irodája részére 1934-ben tervezett alacsony szekrénysor ma is használatban van New York-i lakásomban, és itt van nálam néhány karosszéke is 1939-ből és 1950-ből.

A Fenyves-lakás a kor legmodernebb belsőépítészeti trendjébe illeszkedik. Ugyanaz a konzekvensen elegáns, mégis kényelmes, mondhatni otthonos funkcionalizmus jellemzi, mint *Az új ház*, Kozma Lajos modern villabelső-típusokat felsorakoztató „katalógusának” modelljeit. Nem tervezett véletlenül ő is csónakházat a Luppa-szigetre?

De igen. Apám nagyon szeretett kirándulni és evezni is, úgyhogy nemcsak csónakházat, de még evezős üdülőt is tervezett a harmincas évek elején – igaz, nem a Luppa-, hanem a Szúnyog-szigetre. A Weiser-nyaraló nemcsak a *Tér és Formá*ban, hanem külföldi könyvekben és folyóiratokban is megjelent, terveit kiállították az 1936-os milánói Triennálén is. Egyébként az egyik legkorábbi pesti presszó, a Fürdő (ma József Attila) utcai Stop portálját és belső berendezését is ő tervezte 1940-ben. Néhány lakóépülete, amit Rosenberg Józseffel együtt a háború előtt tervezett, ma is áll, de sokkal ismertebbek a ’45 utáni munkái. A háború után úgy érezte, abban reménykedett, hogy azok az utak és lehetőségek, amelyek zsidó származása miatt a harmincas évek végén lezárultak előtte, most majd újra kinyílnak. Készített is néhány jobb (és aztán később fáradtabb) szocreál és modern középületet. Ma a II. kerületi önkormányzaté az a hatalmas, oszlopos homlokzatú épület, a korábbi pártház, a Mechwart ligetben, amiért megkapta az Ybl-díjat. Közvetlenül a háború után már együtt dolgozott Darvas Lajossal a Dagály fürdő épületein, amit most építenek át. A munkaszolgálatban szerzett betegsége miatt viszont egyre rosszabb egészségi állapotba került, délutánonként már csak otthonról dolgozott, de még a hatvanas években is bőven kapott megbízást vidéken, Tatabányán például könyvtár, Veszprémben a pártház melletti hotel is az övé.

Körner József: Fenyves-lakás enteriörterve, 1933
© Körner András jóvoltából

Körner József építészirodájának bútorai, rekontrukciós terv, 1934
© Körner András jóvoltából

Körner József: Stop presszó (portál és enteriőr), Fürdő utca 20., Seidner Zoltán felvételei, 1941,
Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ – MÉM, ltsz: 2007.6.32.4 és 2007.6.32.3

Édesapja nem tervezte, hogy jó néhány kollégájához, például Breuer Marcellhez hasonlóan külföldön próbál szerencsét?

Nagyon szeretett volna és lehetősége is adódott erre még a háború kitörése előtt, mivel azon kevés magyar építészek közé tartozott, akik külföldi pályázaton sikerrel szerepeltek a harmincas években. Apám 1938-ban első díjas lett egy Athén környékén levő árvaház épületcsoportjára kiírt pályázaton, rajta kívül talán csak Vágó József nyert még nemzetközi pályázaton, amit a genfi Népszövetség központjára írtak ki. Apám athéni terve élete legjobbja volt szerintem, ráadásul szép összeg is járt a díjhoz. Akkor már nem lehetett külföldre pénzt átutalni, ezért egy diplomatára bízta, aki azonban sajnos meglépett vele. Mivel a dolog illegális volt, fel sem lehetett jelenteni. Így esett kútba a terv, hogy a család Angliába emigrál és ebből a pénzből épít új egzisztenciát. Apám egyébként kiment Amszterdamba, majd Londonba is, hogy körülnézzen. Még tőke nélkül is kiköltözhettünk volna, noha az első pár év nehéz lett volna. Ő azonban úgy gondolta, hogy Pesten már elég ismert építész, vannak megbízásai, jó kapcsolatai és majd csak lesz valahogy. Ezzel az egyébként akkoriban másokra is jellemző naivitással aztán végigcsinálta mindazt, ami ezután jött: a hat munkaszolgálatot, a szörnyű betegséget, a gettót – csoda, hogy túlélte.

Mivel említette, hogy ön is építésznek tanult, volt rá lehetőségük, hogy együtt dolgozzanak megbízáson?

Szerencsére igen, pályáztunk is együtt több-kevesebb sikerrel. Két bútorüzlet kialakítását együtt csináltuk, az egyik a Kecskeméti utcában, a másik az Andrássy úton volt. 1966-ban azonban már egyedül terveztem egy modern kriptát Monorra a katolikus temetőbe. Ez volt az első megépült magánmunkám. Vannak munkáim, amiket ma már nagyon távolinak érzek, de ezeket nem; máig szeretem őket. Az Ipartervnél dolgoztam kezdő építészként, ott nem akadt nagyon kreatív feladat, mert szinte mindent előregyártott elemekből építettünk, de azért amikor a belsőépítészeti munkáknál megakadtam, mindig hozzá fordultam.

Hogyan került Amerikába?

1965-ben Ausztriában megismerkedtem amerikai születésű, de akkor Németországban élő későbbi feleségemmel, akivel két évig jártunk úgy, hogy időnként meglátogatott engem Budapesten. Akkoriban már elég jól kerestem, és egy örökségből, valamint különféle megbízásokból és pályázatokból összejött annyi, hogy öröklakásom épült Pesten. Össze akartunk házasodni, de amikor megkérdeztem, hogy hozzám költözik-e Pestre, azt válaszolta: „no way”, azaz esze ágában sincs, úgyhogy nem volt más lehetőség, mint hogy disszidáljak. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy én már 1956-ban megpróbáltam átjutni a határon – kétszer is, de mind a kétszer elkaptak. Tartottam tőle, hogy ennek még lesz következménye, például, hogy nem jutok be az egyetemre, de valószínűleg túl sokan voltunk ebben a helyzetben... ’56-ban a fiatalokkal együtt lelkesen vetettem bele magam az eseményekbe, tüntettem a Bem-szobornál, ott voltam a Sztálin-szobor ledöntésénél, lelkesen ordítottam a többiekkel, de amikor gépfegyvert akartak nyomni a kezembe, mondván „Ölik a magyart a Rádiónál!”, akkor azért kicsit megrettentem, mert az, hogy emberekre lőjek, az nem jöhetett szóba. De térjünk vissza ’67-re, illetve ’68-ra inkább, mert akkorra sikerült kijutnunk New Yorkba. Akkor már két nagynéném és anyai nagyanyám is Amerikában élt, akihez nagyon szoros érzelmi szálak fűztek. Kisgyerek voltam

még a háború idején, négyéves, és ő viselte gondomat a gettóban ’44. decemberben és ’45. január elején. Apám akkor szörnyen beteg volt, éheztünk, de valahogy mindig kerített valamit, amivel kihúztuk a legsötétebb időszakot is. Csak miatta éltük túl, ezt már akkor is tudtam vagy legalábbis éreztem. Örültem, hogy élete utolsó pár évében a közelében lakhattam megint.

Hogyan kapott munkát, hol tudott elhelyezkedni?

Nem volt olyan nehéz, mint gondolná az ember, mert akkor éppen konjunktúra volt az építőiparban (ez később is mindig nagyon hullámzóan alakult). Elég jól beszéltem angolul, káromkodni ugyan nem tudtam, de azt hamar behozza az ember. Az inch-rendszerbe néhány óra alatt beletanultam. A társadalmi beilleszkedés viszont nem volt olyan sima, az íratlan szabályok mások voltak nagyon.

Volt, aki felkarolta? Csatlakozott a magyar kolóniához?

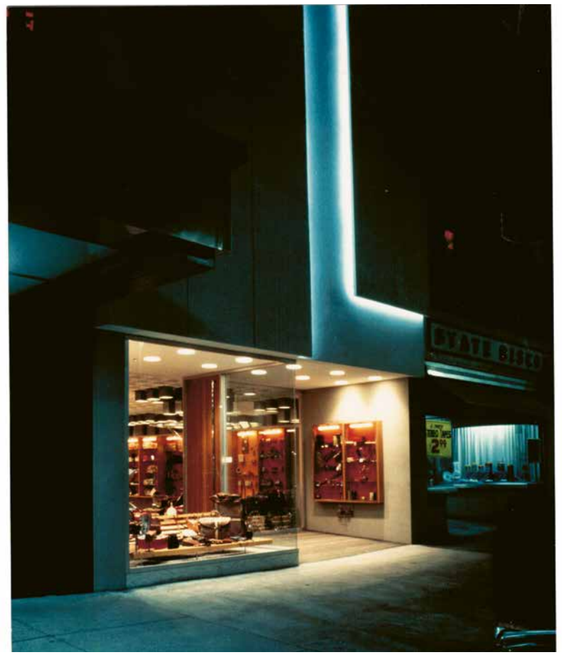
Kinti magyarokkal nemigen kerültem kapcsolatba, eleve egy jó nevű modernista építészhez jelentkeztem, akinek a nevét és munkáit még otthonról ismertem a nyugati folyóiratokból. Victor Lundy (*a Saratoga School of Architecture egyik vezéralakja, leghíresebb épülete az amerikai adóhatóság monolitszerű tömbökből álló washingtoni főépülete 1974-ből, de ő tervezte a New York-i Világkiállítás „buborékpavilonjait” is 1964–65-ben – szerk.*) irodájában négyen voltunk alkalmazottak, de csak a terveit dolgozhattuk ki. Amikor úgy két év múlva már szerettem volna valami önálló munkát is végezni, akkor átmentem George Nelson irodájába.

Az olyan könnyen ment? George Nelson mégiscsak világhírű dizájner volt… A Marshmallow Sofa, aminek az ülőkéje és háttámlája pillecukrot imitál, a fehér „buborék” lámpák vagy a Ball Clock falióra, amin golyók helyettesítik a számjegyeket, ikonikus munkák, az óra legutóbb a *Mad Men* sorozat reklámügynökségének irodájából is ismerős lehet mindenkinek…

Nelson nagyon tehetséges ember volt sok ötlettel és gondolattal, de alapvetően verbális alkat. Bár a Yale-en végzett építészként, eleinte mégis inkább írt a szakmáról, mint csinálta. Még a háború előtt beutazta Európát, az ő cikkein keresztül ismerték meg Walter Gropiust, Le Corbusier-t, Mies van der Rohét Amerikában, ő volt az, aki újrafelfedezte Frank Lloyd Wright munkásságát, interjút készített mindegyikükkel. A *Pencil Points*ban jelentek meg elméleti írásai és szerkesztője volt az *Architectural Forum*nak. Sok mindennel foglalkozott és nagyon jó érzékkel válogatta ki a munkatársait – ez persze most hencegésnek hangzik, hiszen én is bekerültem az irodába (nevet). Nelson inkább volt impresszárió, mint tervező. De mint tudjuk, Nizsinszkij sem lett volna az, aki, ha nincs Gyagilev. Évtizedeken át Nelson volt a híres Herman Miller cég dizájnigazgatója, ő adta ki és tervezte a katalógusaikat. Olyan dizájnereket verbuvált a Herman Miller cégnek, mint az Eames házaspár, Isamu Noguchi és Alexander Girard. Irving Harper és egy rövid ideig Ettore Sottsas viszont Nelson saját cégénél dolgozott, csak néhány évvel korábban, mint én. Ott mindig nagy volt a pezsgés, óriási bulikra emlékszem, ahol valami olcsó borral a kezünkben álltunk és hallgattuk Nelson másfél órás monológját, mert imádott beszélni. Senki sem szakította félbe, mert még izgalmas is volt! Az egyik első megbízásomat 1970-ben kaptam tőle, a Liebermann’s táska-bőrönd üzlet portálja és belső kialakítása volt a feladat Lansing, Michiganben. Velük kapcsolatban Nelson csak azt jegyezte meg, hogy nagyon kedvesek, de bizonytalanok a megrendelők, úgyhogy olyan berendezést készítsek, ami rugalmasan alakítható, mozgatható elemekből áll, hátha rövidesen másba fognak. Ezzel kijelölt egy irányt, de szerencsére akkor sok munkája volt az irodának és Nelson hagyta, hogy teljesen egyedül tervezzem meg az üzletet. Vannak, akik azt állítják, hogy ő maga alig tervezett valamit, de ez nem teljesen igaz, csak jó pár ötletét másnak adta kidolgozásra. Amerikában egyébként is az volt a bevett szokás, hogy a termékek az iroda neve alatt futottak, ehhez képest Nelson kifejezetten tisztességesen járt el, mert mindenkinek elismerte a munkáját, amit egy-egy termékbe beletett. A pangó időszakokban is igyekezett megtartani a munkatársakat. Nagyon kedveltem őt és szerintem ő is engem, mert amikor nem volt elég megrendelés, akkor is kitalált nekem olyan kreatív feladatokat, amikkel elfoglalhattam magam és nem kellett rögtön más munka után néznem. Az ösztönzésére például fél évig lelkesen ontottam a vázlatokat (a megvalósulás reménye nélkül), a folyton költöző, hippi fiataloknak, az „új nomádoknak” szánt mobil bútordarabon – még mindig a hetvenes évek elején járunk –, ami nemcsak összecsukható volt, de bőröndként is lehetett használni. Valójában a bőröndből lehetett kihajtogatni a fém vázakat, ráhúzni az anyagot és már kész is volt a heverő vagy ágy. Később is szívesen besegítettem az irodában, amikor máshol dolgoztam. Rajtuk keresztül kaptam egy különösen érdekes megbízást is a MoMA-tól. A dizájnrészleg vezetője, Arthur Drexler

Körner József: II. kerületi pártház, főhomlokzat, 1952
(ma a II. kerületi önkormányzat székhelye), Magyar Építészeti Múzeum
és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ – MÉM, ltsz: 2007.6.32.2

Körner András: Kripta a monori római katolikus temetőben, 1967–68
© Fotó: Kónya Kálmán / Körner András jóvoltából



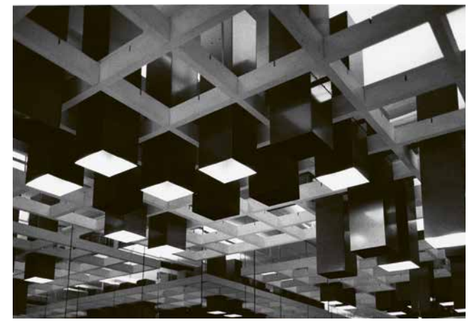
Körner András: A Liebermann's üzlet portálja, 1970, Lansing, Michigan
© Fotó: George Nelson / Körner András jóvoltából

keresett valakit a nagy Breuer-retrospektív kiállításra készülve (*Marcel Breuer: Furniture and Interiors*, 1981. július 22. – szeptember 15.), aki elkészítené a Mester – egyébként egyetlen – csővázas kanapéjának a rekonstrukcióját, aminek nem maradt meg sem a prototípusa, sem a tervei, csak egy fekete-fehér, raszteres újságfotót találtak róla, ami nem is a legjobb szögből ábrázolta a bútort. A komputerek még messze nem voltak olyan fejlettek, mint ma és nem úgy értelmezték a fotót, ahogy kellett volna. A Nelson-irodánál meg egyből rám gondoltak – hiszen úgyis magyar... Breuer túl volt már több infarktuson és akkoriban már nagyon visszavonultan élt, őt nem lehetett zaklatni ezzel. Miután a piszkos anyagiakat megbeszéltük Drexlerrel, tovább csevegtünk, és elmondtam, hogy többször találkoztam Breuerrel (ültem egyébként annál a híres gránit tárgyalóasztalnál is, amit tavaly vett meg az Iparművészeti Múzeum a gyűjteményébe), és hogy apám még otthonról ismerte. Azt is hozzátettem, hogy ez a megbízás szívügy nekem, mert én is magyar és zsidó származású vagyok. Drexler nagyon megdöbbent, azt hitte, valami félreértésről van szó, mert amikor a hetvenes évek elején életútinterjút készített Breuerrel, abban ő azt mondta, hogy régi evangélikus családból származik. „Persze, ahogy én is" – válaszoltam nevetve, hiszen mi is már „régen", 1944-ben kitértünk és én is evangélikus hittanra jártam. Az a furcsa, hogy a hetvenes években, amikor már nem kellett volna, Breuer még akkor is ragaszkodott ehhez a „füllentéshez". Mellesleg a munkatársai is csak ekkor, a kiállítás idején tudták meg. Drexler annyira hitetlenkedett, hogy elküldtem őt Weininger Andorhoz, aki húszéves kora óta ismerte Breuert és aki a Bauhausban is együtt volt vele, hogy igazolja, amit mondok. Weininger jól ismerte az egész családot, mindketten pécsiek voltak és ráadásul Breuer pont tőle kért tanácsot mint régi barättól, amikor kitérni készült a harmincas évek elején Berlinben. Szóval ha valaki, ő tudott az egészről mindent, és persze jót nevetett a nagy felhajtáson.

Annak idején miért kereste fel a Breuer-irodát? Érdeklődésből? Az nem fordult meg a fejében, hogy ő is adhatna munkát önnek?

Úgy láttam akkor, és most is azt mondom, hogy jól tettem, hogy nem támaszkodtam a régi kapcsolatokra, sem apáméra, sem arra, hogy mindketten magyarok vagyunk. A munkaadó és beosztott között mindig támadhat feszültség, én pedig nem akartam elrontani a Breuerrel való jó viszonyt ilyesmivel. Ő mégiscsak egy ideál volt a számomra. Mindig nagyon érdekeltek a nálam jóval idősebb emberek, mert élő kapcsolatot, hidat jelentettek a múlthoz. Kerényi Károlynével is jóban voltam, sokat mesélt a háború előtti életükről, a körről, ahová többek között Szerb Antal is járt, és akivel kapcsolatban elmondta például, hogyan segített neki befejezni *A Pendragon legendát*. Amikor Szerb már teljesen belebonyolódott a rózsakeresztes történetbe, Erzsi néni azt tanácsolta, hogy tegye a szereplőket egy hajóra és süllyedjen el a hajó vagy égjen le az épület, ahol vannak, s így varrja el a szálakat. Szerb Antal a tüzet választotta.

Amikor Zeisel Évával, a huszadik század egyik leghíresebb magyar formatervezőjével megismerkedtem New Yorkban, már ő is kilencvennyolc éves volt, mégis borzasztó kedvesen flörtölt velem, de mindig pontosan tudta, hogy mit akar. Suttogó, elhaló, nagyon kedves hangon beszélt és látszólag borzasztóan lágy, alkalmazkodó lény volt, de valójában kemény és öntudatos, másképp nem is élte volna túl a viszontagságokat. Például nem tudtam kiszedni belőle, hogy igaz-e a pletyka, valóban szeretője volt-e Arthur Koestler – diplomatikusan csak annyit mondott, hogy jó barátok voltak és mutatott pár levelet. Ennél én sokkal többet tudtam más forrásból, de nem sétált bele a csapdámba. Legjobb barátja Katzi volt, Kövesházi Kalmár Ágnes, Madzsar Alice mozdulatművészeti iskolájának tehetséges táncosa. Éva tervezett díszletet a táncelőadásaikhoz, és elmesélte, hogy a Zeneakadémia kistermében tartott előadáshoz a vállukon vitték át tekercsben a szülei budai házának kertjében készített színpadi díszleteket. A zsidó hétköznapokról szóló könyvemben írtam Zeisel Éva nagymamájáról is, Pollacsek Cecilről, aki az egyik legfelvilágosultabb nő volt a századelőn, fotográfiával is foglalkozott, róla is szívesen mesélt. De nem is szeretett annyira magáról beszélni, sokkal jobban érdekelte a beszélgetőtársa. Amikor mondtam neki, hogy Weiningerről írok könyvet, akkor félrehajtott fejjel csak azt kérdezte: mégis mi volt annyira érdekes a Bauhausban? Az ő kerámiái lágy, organikus formák voltak, éppen a modern, szögletes, funkcionalista megoldásokkal mentek szembe. Persze hogy jól ismerte a Bauhaust, de valójában csak provokálni akart. De ugyanígy, ugyancsak kedvesen provokálva kérdezte, hogy mi olyan érdekes a zsidókban, amikor elmondtam, a magyar zsidók mindennapi életéről írok könyvet. Ő is asszimilálódott zsidó családból származott, de mindenekelőtt magyar művésznek tartotta magát. (Zeisel Évával lásd: Szikra Renáta: Eva Zeisel, avagy a tárgy is ember, *Artmagazin* 2012/2. 36–39. o.) Mindenesetre ő is, ahogy Breuer Marcell vagy Weininger Andor, elevenné tették azt az időszakot, amiről addig csak könyvekből tudtam, például hogy milyen élet folyt a Bauhausban. Mielőtt Andorral találkoztam, ha Paul Kleerről vagy Kandinszkijről olvastam, az olyan volt, mintha Leonardóról olvastam volna, egyformán távoli idolok. De amikor valaki személyes élményeit meséli el velük kapcsolatban és ráadásul nagyon eleven és szórakoztató módon, akkor azt az illúziót kelti bennem, mintha én is részese lehettem volna az eseményeknek, és ezt nem lehetett megunni.



Körner András: A Liebermann's üzlet mennyezete, 1970, Lansing, Michigan
© Körner András jóvoltából Fotó: Körner András

Breuer Marcell csővázas kanapéjának rekonstrukciója
© Fotó: Scott Hyde / Körner András jóvoltából

Hogyan ismerkedett meg Weininger Andorral?

Egy műteremlakásban tartott bulin a Sohóban, ahol rengeteg ember tolongott pohárral a kezében. Aki engem meghívott, hamar lelépett, én pedig nagyon kényelmetlenül éreztem magam, mert senkit sem ismertem. Akkor láttam meg egy idős urat, akit fiatalok csoportja hallgatott. Német akcentusa miatt nem is gondoltam, hogy magyar lenne, és csak amikor szóba elegyedtünk, akkor tudtam meg, hogy ő Weininger Andor. Pillanatok alatt találtunk közös ismerősöket, hiszen egy kicsit én is ismertem Bortnyikot, Breuer Marcellt, apámon keresztül Molnár Farkast, akik Andornak kortársai és barátai voltak. Weiningerék egy felhőkarcolóban laktak az Upper Westside-on, a műteremlakás ablakai a Broadwayre néztek, oda hívtak vendégségbe a feleségemmel együtt. Nagyon közeli barátságba kerültünk, lányaimnak gyakorlatilag pótnagyszülei lettek Evával, a feleségével (akivel egyébként a Bauhausban ismerkedett meg). 1986-ig, a haláláig, tehát másfél évtizeden keresztül kéthetente rendszeresen találkoztunk. Órákig ültünk náluk és hallgattuk Andor nagyon mulatságosan, szórakoztatóan előadott történeteit, és apránként végignéztük, átbeszéltük az egész életművet, minden munkáját megmutatta, mert még a legapróbb vázlatokat, terveket, ötleteket is ott őrizte a műtermében.

Halála után könyvet is írt Weiningerről, amit ezek a beszélgetéseik ihlettek *(Körner András: Weininger Andor színpadai. A Bauhaustól New Yorkig, 2007 – szerk.)*. Ebben nagyon érzékletesen írja le a környezetet, Weininger megkapó személyét, szinte ott ülünk mi is a nappaliban és hallgatjuk, hogyan készültek a Bauhaus-rendezvényekre anno. Ugyanakkor felsorakoztatja és elemzi Weininger kevéssé ismert munkáit, egész sorozatokat a korai korszaktól az utolsó munkákig. Monográfiához képest nagyon egyedi műfajt választott.

Az én könyveim, a zsidóság életmódjáról szóló könyveimet is beleértve, amolyan se nem ló, se nem szamár, „öszvér könyvek". Különböző műfajok keverékei. Nem vagyok sem történész, sem művészettörténész, bár a képzőművészeti gimnáziumban tanultam azt is. Azt mondanám, dilettáns vagyok, de a művészettörténetben különösen. S mivel nem ez a szakmám, úgy éreztem, megengedhetem magamnak, hogy ilyen könyvet írjak. Tudom, hogy nem illik a tárgyilagos hangot a szubjektív visszaemlékezéssel vegyíteni, de nem ez érdekelt a dologban. Ennél sokkal fontosabbnak tartottam, hogy ne csak Weininger képzőművészeti alkotásait mutassam be, hanem színpadi és zenészi munkásságát, sőt egész egyéniségét is, hiszen a Bauhausban elsősorban ez tette közismertté. Egyéniségének varázsát pedig a személyes visszaemlékezés tudja a legjobban közvetíteni. Jánszky Kati (Katherine Jánszky Michaelsen) kint élő művészettörténész pár

Körner András
Fotó: Young Suh

Weininger Andor és Körner András 1984-ben
© Fotó: Miriam Koerner / Körner András jóvoltából

évvel Weininger halála előtt felvett Andorral vagy negyvenórányi interjút és részletesen kikérdezte főként a Bauhausban töltött évekről. Az ő lejegyzett szövegét és számos más forrást és különösen Weininger műveit, valamint a Harvard Egyetem Houghton Könyvtárában levő levelezését alaposan tanulmányozva azért sok olyan fontos adatra, adalékra és persze történetekre bukkantam, amik eddig elkerülték más kutatók figyelmét.

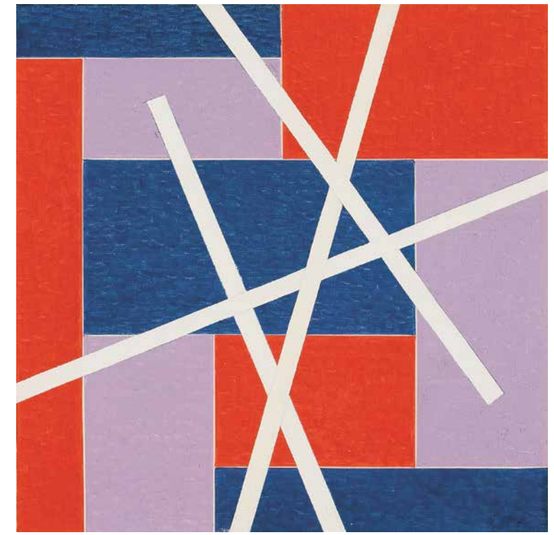
Nagyon életszerű, ahogy Weininger például Itten híveinek spirituális köréről vagy Moholy-Nagyról nem éppen hízelgő módon emlékezik meg.

Andor nagyon őszinte, becsületes ember volt. A Bauhausban például az volt a szokás, hogy semmit sem szignáltak, mert a gondolatot, a művészi problémát, még a munkafolyamatot is fontosabbnak tartották, mint a kidolgozott művet. Weininger felesége is csak 1960 táján állt a sarkára és szignáltatta vele az összes bauhausbeli és berlini munkát, amit a műtermében és a lakásban őrzött. Weininger rendes katolikus nevelést kapott, a cisztercitáknál is csak azt tanulta, hogy a tisztesség, a becsület az alap, az önreklámozás, az önhittség pedig bűn. Amikor nem emlékezett pontosan a dátumra, ott például azt írta, 1926/27, nehogy tévedjen. Persze ez nem jelentette, hogy két évig dolgozott a képen. Láttam azt a Weininger-kiállítást, amit Forró Tamás Belvedere Szalonjában rendeztek, talán 2009-ben, de az évre már nem emlékszem pontosan. Az ott kiállított képek egy része egész biztosan hamisítvány volt. Onnan lehetett tudni, hogy óriásiak voltak a Weininger műveihez képest, aki egész életében kis méretű, többnyire az A4-es papírlapnál nem nagyobb munkákat készített. Ott viszont jókora olajképek voltak, még a „híres" kettős évszámokat is rátették, amit ő a Bauhausban sosem írt rá a képeire – valószínűleg kiállítási katalógusból, könyvből másolták az aláírást és az évszámokat; a geometrikus, de Stijl stílusú „kockás" képeket nem olyan nehéz hamisítani. Én viszont jó vizuális memóriával rendelkezem, és addigra már hét-nyolc alkalommal oda-vissza átnéztem az egész életművet, és ma is kizártnak tartom, hogy olyan kész munkát adott volna ki a kezéből, amihez nem készített rengeteg vázlatot előtte. Weininger folyamatosan, néha évtizedeken át dolgozott egy-egy festői vagy térprobléma megoldásán, mindig elővéve, átdolgozva a korábbi anyagot. Sokszor egész sorozatnyi vázlatot készített valamihez, aztán a végső mű már azért nem született meg, mert addigra más probléma foglalkoztatta. Az akkori kiállítási anyaghoz kreáltak egy alig hihető történetet is, hogy Weininger éppen a nagy méret miatt nem tudta magával vinni ezeket a munkákat és letétbe ott hagyta valakinél Németországban… Persze az is eszembe jutott, hogy Andor 15 éves barátságunk során egy kukkot sem szólt otthagyott nagy olajképekről. Még mindig felbukkannak itt-ott aukciókon és magángyűjteményekben is ezek az álművek. A Weininger által választott kis méretnek egyébként talán a folyamatos költözködéshez is volt köze (Németországból Hollandiába menekültek a háború alatt, utána Kanadában éltek, míg vízumot nem kaptak és letelepedhettek New Yorkban). Az egész életművét dobozokba, mappákba csomagolva hurcolta magával. Nagyon keveset adott el, nem szorította rá az élet. Másrészt szerette maga körül tudni a munkáit, mivel, mint mondtam, folyton újra elővette és tovább dolgozott egy-egy témán. Ugyanakkor művészi alkatához is illett ez a kisebb formátum. Weininger kismester volt, de nagyon érdekes kismester, aki azért ott volt a dolgok sűrűjében. Kétségek között vergődő alkotó volt, folyton megkérdőjelezte saját tehetségét. Ez is oka lehetett annak, hogy Moholy-Nagyról, aki kifejezetten magabiztos és nagyon ambiciózus alkat volt, sosem volt igazán jó véleménnyel. Amiben persze volt némi szakmai féltékenység is. Moholy-Nagy kétségtelenül nagy formátumú személyiség volt, minden újra fogékony, a műfajok között könnyedén közlekedő, termékeny alkotó, aki mindamellett kiválóan el is tudta adni magát. Pont az volt meg benne, ami a művészetét tekintve kifejezetten gátlásos Weiningerből hiányzott. Ő egyébként Oskar Schlemmerrel, a színpadi műhely vezetőjével és Oskar bátyjával, Cascával volt igazán szoros baráti kapcsolatban a Bauhausban, de a rajzait, festményeit például sosem mutatta meg nekik, szinte titkolta előttük is, hogy képzőművészettel is foglalkozik. Miközben ő volt minden Bauhaus-buli és -rendezvény motorja, a legviccesebb konferanszié, aki kiválóan zongorázott és énekelt. Gropius is nagyra becsülte, a húszas években nagyon kedves levélben hívta vissza, mondván, hogy újra legyen nevetés, vidámság az iskola falai között. De visszatérve a Moholy-Nagy-ellenszenvre. Schlemmer is joggal haragudott rá, mert akkoriban Moholy-Nagy dolga volt a Bauhaus-könyvek megjelentetése, és a színházról szóló könyvet, amihez Schlemmer írt szöveget, gyakorlatilag a saját színpadterveivel és tanulmányával töltötte meg. Még Molnár Farkas egyetlen terve is bekerült, Schlemmer meg mintha csak háttérember lett volna – rettenetesen dühös volt, sosem bocsátotta meg Moholy-Nagynak ezt a pimaszságot.

Ezek szerint Weininger leginkább a színpadi műhelyben dolgozott Schlemmerrel?

A legismertebbek a *Gépiesített színpadi revü*höz 1923 és 1927 között készített tervei, jelmezei és a *Gömbszínház* terve 1927-ből, ahol a széksorok a gömb belső felületét követték volna, és több egymás alatt-felett elhelyezkedő színpadon is lehetett volna játszani. Schlemmerrel sokat dolgoztak együtt a színpadi műhelyben

Weininger Andor: *Jelmezterv*, 1923–25, ceruza, színes ceruza, akvarell, papír, 197 x 129 mm, Körner András gyűjteménye, New York
© Körner András jóvoltából



Weininger Andor: *Cím nélkül*, 1922/1953–60, akril, vászontextúrájú papír, 350 x 350 mm, Körner András gyűjteménye, New York
© Körner András jóvoltából

a tánckoreográfiákon. A nyolcvanas évek elején Amerikában Debra McCall őt kérte fel, hogy segítsen a Bauhaus-táncokat rekonstruálni Schlemmer jegyzetei, rajzai és az ismert fotók alapján. Andor segítségével tanította be azt a hét darabot, aminek a New York-i The Kitchenben volt a premierje 1982-ben, ahol Laurie Anderson is jelen volt és később írt is róla, megemlékezve Andor szórakoztató bevezető monológjáról *(lásd http://bauhausdances.org/ABOUT_BAUHAUS_DANCES.html – szerk.)*. Weiningertől tudom, hogy a „karikás" tánc ötlete, ami sok korabeli fotón feltűnik, az övé volt – a Bauhaus ikonikus kör-háromszög-négyzet alapformáiból kiindulva a kört, ebben az esetben a gyerekek játékkarikáját, például így mozgatta a színpadon. Andor alapította és vezette a Bauhaus tánczenekart, amely nemcsak egy alkalmi mulatságokra összeverődött társaság volt (változó felállásban, Lyonel Feininger fia bendzsózott, de például Paul Klee fia, Felix is írt számokat, zenélt is, Alexander Schawinsky, Xanti trombitált). A repertoárt Andor alakította ki: a mai világzene ősét játszották, sok különböző ország dalait, ami összhangban volt a Bauhaus nacionalizmusellenes beállítottságával. Weimarban és Dessauban nemzetközi társaság verődött össze, az ő nép- és műdalaik, ragtime, a húszas évek tánczenéje és sanzonok keveredtek a darabokban gyakran halandzsa szövegekkel. Találkozásaink során már reumás kézzel játszotta le a darabokat, mindet emlékezetből – így sikerült rekonstruálnom a tánczenekar repertoárjának egy részét, ami eddig szinte ismeretlen volt a kutatók előtt. Éppen azért vettem bele ennyi mindent a monográfiába, még egy CD-t ezekkel a kései felvételekkel is a repertoárból, mert Weininger a dada művészekhez hasonlóan az életéből csinált művészetet, a képzőművészet csak egy volt a sokféle kifejezésmódja, tehetsége közül.

Ön azonban sok munkáját elemzi a könyvében és úgy tudom, komoly gyűjteménye van Weininger-művekből.

Az évek során sok munkát ajándékozott nekem, amiket nagyon szeretek, de most, nyolcvanhoz közel, úgy gondolom, hogy jobb lenne, ha néhány közülük magyar közgyűjteménybe kerülne. Weininger nagyon kötődött a magyar kultúrához, különösen a zenéhez, de az országhoz, mint „létesítményhez" nem, a Horthy-rendszert és aztán a kommunizmust egyformán utálta, nővérével is csak Nyugat-Európában találkozott. Halála után özvegye, Eva Weininger készített egy életmű-katalógust és kiállítást rendeztek az életműből először 1990-ben Düsseldorfban, a berlini Bauhaus Múzeumban és Kölnben, majd egy évvel később Ulmban és a Magyar Nemzeti Galériában is. Akkor az özvegy a Magyar Nemzeti Galériának is juttatott a hagyatékból, néhány kiemelkedő darab is van közöttük. De abban az anyagban egyetlen munka sincs a Bauhaus-korszakból, nekem viszont akkorról, Berlinből és a későbbiekből is vannak munkáim. Korai szürrealista műveket, de sok vázlatot, tervet is őrzök tőle. Szívügyem, hogy legalább néhány ezek közül kerüljön vissza Pécsre, ahol felnőtt. Sokat kaptam ajándékba, én pedig szeretnék néhányat továbbajándékozni belőlük a Janus Pannonius Múzeumnak. Az is gond, hogy alig van hiteles műve a műkereskedelemben, mert nem akart (és mint mondtam, nem volt kénytelen) megválni a műveitől, de így az értéküket is nehéz megbecsülni. Özvegyét is igyekeztem rábeszélni, hogy ha eladna párat, akkor lenne végre mihez viszonyítani. Tervezem, hogy a nálam lévő művekből néhányat magyar árverésen értékesítenék, de ez is még csak terv. Szeretném, ha lenne egy pécsi kamarakiállítása katalógussal a jövő évi nagy Bauhaus-jubileumhoz kapcsolódva, ezen dolgozunk most.

Mit mond nekünk ma az, hogy Tanácsköztársaság? Mennyi lett és mennyi maradt belőle a miénk? A jelentésüket vesztett fogalmak, állandóan újraírt tények helyett mi jelenthet biztos pontot? Talán a látvány, a megmaradt fotók. Vagy itt is a kövek? Vagy egyebek.

Révész Emese

AZ AMNÉZIA TÁRLÓI

Albert Ádám kiállítása a Kassák Múzeumban

Minden a mienk! (Szabad tér), részlet: No. 4. 2018, poliuretán hab, 21 x 19 x 15,5 cm
© A művész jóvoltából © Fotó: Kudász Gábor Arion

„A történettudomány a művészet egyik válfaja."[1] Hayden White megállapítása magába sűrítette a saját felhalmozott tudásanyagától megrettent ezredvég rémületét és megnyitotta az episztemológiai szkepszis azóta is mélyülő szakadékát. A múlt megismerhetőségébe és elbeszélhetőségébe vetett hit megroppanása más tekintetben viszont épp hogy megkönnyebbülést jelentett, hiszen végre utat engedett a történészek elfojtott művészi ambícióinak, a krónikás kényszerzubbonya helyett a mesélő palástjába öltöztetve őket. White kijelentését továbbgondolva a művész történésszé válhat, vagy: senki nem lesz történésszé *en bloc* lemondva a történeti gondolkodás esélyéről.

A jelentés széthullása

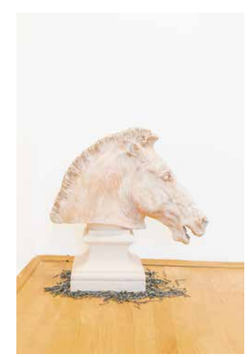
Albert Ádám a Képzőművészeti Egyetem Anatómiai Tanszékének tanáraként olyan közegben mozog, amelynek minden szegletét áthatja a 140 éves múlt; mondhatni akaratlanul is térdig gázol az akadémizmus formalinszagú törmelékeiben. Ebben a fojtogatóan nagy múltú közegben minden művészi gesztusnak évszázados visszhangja van, ami az első kétségbeesés után leltározásra késztetheti az alkotót. A leltár jó ellenszere a pániknak, a maga tárgyszerű monotonitásával a rendteremtés illúziójába ringat, mintha a részek megismerése bármilyen összefüggésben lenne az egész megértésével. Tavaly a Paksi Képtárban megrendezett kiállításán Albert Ádám szinte üveghídon indult el, szétszerelve néhány kulturális alapfogalmat.[2] Amint azt a kiállítás címe *Melancholy of the Discontructed Meaning* (A diszkonstruált jelentés melankóliája) is sugallta, „az operáció sikerült, a beteg meghalt": a múlt tárgyi törmelékeinek újraszerkesztése csak a jelentés szétfoszlását fokozta. A megismerés szándékát övező mélabú oka a felismerés, hogy a leltározás pozitivista rendszere önmagában nem garantálja a jelentés tisztázását (*Paraván*), ahogy a teória *white cube* alakzatába rendezett praxis is elveszítheti eredendő értelmes célszerűségét (*Mesterségek könyvtára*); de ami a legszomorúbb: a kitömött gyöngybagoly éteri szépsége ellenére sem kel már életre soha.

A paksi tárlat egyik installációja egy ónixtáblára meredő anatómiai lócsontváz volt (*A hatalom nárcizmusa*). Albert Ádám Kassák Múzeumban megrendezett új kiállítása itt veszi fel a fonalat, a kulturális alapfogalmak után a hatalom természetrajzán töprengve. Az akadémikus esztétikai doktrínát megtestesítő csontváz a történelmi rekonstrukció lehetetlenségén elmélkedik, az ónixtábla csillagkaput megidéző örvénylő alakzataiba bámulva, időugrásra készen. Így landol gipsz lófej formájában a Kassák Múzeum padlóján, patkószögekkel övezve, félúton az akadémikus kánon és a lóversenypálya között, mindkettőből kiszorulva.

A leltár elviselhetetlen könnyűsége

Az időugrás beprogramozott dátuma 1919. május 1., helye Budapest. A Tanácsköztársaság alig másfél hónapja állt fenn, amikor országszerte tömeges felvonulásokkal ünnepelte meg a munka ünnepét. A demonstrációk színpada a főváros nyilvános tere volt, amelyet gyors és megfeszített munkával öltöztetett ünnepi díszbe egy csapat művész. A Tanácsköztársaság vezetése számára a képzőművészet az ideológiai manipuláció eszközeként kapott kiemelt szerepet, ezért a Művészeti Bizottság a politikai agitáció céljára használható művészeti formákban gondolkodott, utcai plakátban és dekorációban. Mintája a tízes évek szovjet művészetének monumentál-propagandája volt, nyilvános terekben elhelyezett nagy méretű, egyszerű és világos verbális és képi üzenetekkel. E művészeti program főpróbája (s egyúttal finálója) a május elseji felvonulás utcai dekorációinak megtervezése volt. A történettudomány és művészettörténet eddig is számontartotta e nap eseményeit és művészeti produktumait.[3] Annál is inkább, mert a felvonulásokról fennmaradt számos fotó a 20. századi magyar történelem egyik legjobban dokumentált napjává teszi 1919. május elsejét.

A Kassák Múzeum kiállításához kapcsolódóan Csatlós Judit kurátor, valamint Kisbajcsi Fanny és Juhász Anna kutatásba kezdett azzal a céllal, hogy összegyűjtse a felvonuláshoz köthető köztéri alkotások egykori ábrázolásait. Ebből kiadvány is készült, amely topografikus áttekintését adja az egyes helyszínek dekorációjának, térképen szemléltetve azok elhelyezését, kiterjedését, rendszerbe foglalva a neveket és tényeket. Az összkép lehengerlő: Falus Elek és Bíró Mihály vezetésével a főváros 22 pontján mintegy két tucat művész (festő, szobrász, építész, iparművész) monumentális alkotásai jöttek létre. Ez volna tehát a megközelítés egyik lehetséges formája: a kaotikus információáradatban rendszert teremtő taxonómia, a pozitivista meggyőződésből fakadó szisztematikus leltár, amely a fényképet tényszerű dokumentumnak, az infografikát, térképet, diagramokat pedig a valóság lényegi jelenségeinek leírására szolgáló eszköznek tekinti.



Minden a mienk! (Történelem), 2018, installáció, lófej (Widder Félix: *Lófej-tanulmány*, 1894, gipsz, 64 x 62 x 28 cm, MKE, Művészeti Anatómia, Rajz- és Geometria Tanszék Gyűjteménye), patkószög, 64 x 62 x 28 cm
Minden a mienk! (Kert), 2018, installáció, digitális nyomat, rozsdamentes acél, fű, 35 x 60 x 3 cm
Minden a mienk! (Aréna), 2018, installáció (2 db), márvány, üveg, 195 x 120 x 60 cm
© A művész jóvoltából © Fotó: Kudász Gábor Arion

Minden a mienk! (Letakart vámszedő házak) No. 1. *A Ferenc József híd feldíszített budai hídfője*, 2018, giclée nyomat, rétegelt lemez, 24 x 34 cm, No. 2. *Pestről Budára tartó tömeg az Erzsébet hídnál*, 2018, giclée nyomat, tardosi mészkő, 24 x 34 cm, No. 3. *A Margit híd feldíszített pesti hídfője*, 2018, giclée nyomat, plexi, 24 x 34 cm, No. 4. *A szigeti lejáró dekorációja a Margit hídról*, 2018, giclée nyomat, poliuretán hab, plexi, 24 x 34 cm

© A művész jóvoltából © Fotó: Kudász Gábor Arion

Keret mint kontextus

Albert Ádám számára ezek a történeti tényekként prezentált vizuális jelenségek jelentik a kiindulópontot, ezeket emeli a maga ironikus-melankolikus módján a múzeumi térbe. Első installációja négy fotó, amire a néző önkéntelenül is történeti dokumentumként tekint. Valamennyi városi látkép, fővárosi hídfőkről, néhol elsuhanó járókelőkkel, másutt nagyobb tömeggel. Hogy valamennyi a Tanácsköztársaság május elseji ünnepére feldíszített fővárosi hidak közelében készült, csak a műtárgyaktól távoli magyarázó szövegből válik világossá. Ahogy csak a műtárgyegyüttes címe – *Letakart vámszedő házak* – teszi egyértelművé azt is, hogy a figyelem középpontjában nem az emberek, hanem az épületek állnak. Úgyszintén a kapcsolódó leírásokból tudható, hogy valamennyi fotó eredeti példánya a Magyar Nemzeti Múzeum tulajdona, a kiállított művek digitális nemes másolatok (giclée nyomatok). Albert Ádám kiállításán mint *kisajátított* képek szerepelnek, amelyek *kontextusát* a kisajátító művész teremti meg. Általa válnak egyedivé és konkrét alkotóhoz köthetővé az anonim és sokszorosított fényképek. Ő teremti meg az értelmezés keretét (méghozzá közvetlen módon, nem a verbalitás, hanem a látvány szintjén) azzal, hogy a négy felvételt négy különböző anyagból készült alapzatra helyezi: fára, vörös mészkőre, áttetsző plexire és fekete poliuretán habra. Mindegyik keret újraszínezi a látvány jelentését, azt sugallva, hogy történeti tény önmagában nincs, ahogy objektív leírás sem, minden szó, esemény vagy kép egy nagyobb történet (*recit*) áramába ágyazódik, amit az elbeszélő (szükségszerűen fabuláló) narrációja kelt életre. A keretként használt posztamens tehát befolyásolja az értelmezést: puritán, patetikus, spirituális vagy alternatív jelentésmezőbe helyezve a fényképeket. A hídfőkről készült fotók jelentését a múzeumi kontextus alapozza meg, ám ez sem független a konkrét intézmény kulturális helyi értékétől: ugyanezek a fotók a történelem más-más elbeszélését szolgálnák a Terror Házában, a Kassák Múzeumban vagy a New York-i MoMA-ban.

Újratervezés

A Tanács-kormány a várost a felvonulás színpadának tekintette, amelynek monumentális díszletei szimbolikus térfoglalások voltak. Amint Sinkó Katalin rámutatott, a nyilvánosság birtokbavétele a politikai eszmék reprezentálását és legitimizálását szolgálta.[4] *Minden a miénk!* – vette át Albert Ádám kiállításának címe az egyik köztéri feliratot. A város köztereire telepített, monumentális, fából ácsolt, vörösre festett, klasszikus, geometrikus architektonikus formák idegen testként ékelődtek a megszokott tárgyi környezetbe. (Ahogy Albert Ádám fogalmazott: mintha ufók szállták volna meg Budapestet.) A Tanács-kormány építeni akarta az új világot, ezért a régi lerombolása helyett annak felülírását választotta: az ünnepi díszek nagy része a monarchikus (nemzeti-dinasztikus) köztéri emlékműveket takarta el búraszerűen. Eközben maga az új rend is emlékműveket emelt, ám ironikus módon ezek az emlékművek nem hosszú távra tervezett, időtálló objektumok, hanem efemer kiállítási tárgyak voltak, ideiglenesen kioltva, de nem megsemmisítve a korábbi szimbolikus tartalmakat. (A másnapi szélvihar többet megrongált, sőt az egyik ledőlő oszlop két embert meg is ölt.)

Albert Ádám *Szabad tér* című installációja erre a jelenségre reflektál: a fotókon látott négy hídfő négy vámszedő házát rekonstruálja háromdimenziós formában. Alacsony posztamensen álló, komor klasszicizmussal megformált miniatűr emlékművei groteszk látványt nyújtanak. A dobozok tartalma elenyészett, ami maradt, az a kulissza maga, szemfényvesztés, szimulákrum. Mindegyiket olyan anyagból kivitelezte Albert, mint ami az adott fénykép kerete volt: a kontextus tartalommá lesz. A fa utal az ácsolt köztéri díszletek efemer anyagára, a tardosi vörös mészkő a később kibontakozó kommunista hatalmi reprezentáció kedvelt anyagára, az áttetsző tejüveg plexi leleplezi a belső mag hiányát, míg a fekete poliuretán hab a képi dokumentumok alapvető hiányosságára irányítja a figyelmet, arra, hogy a kortársak számára oly vad vörös díszletek a ránk maradt fotókon feketének látszanak.

A régi rend hőseinek letakarása mellett a vámszedő bódék elfedésével az új éra azt üzente, hogy ettől kezdve a pénzügyi hatalom is az övé. Az antikapitalista program felől szemlélve különösen ironikus, hogy Bíró Mihály pénztárcájára saját teremtményét, a kalapácsos embert nyomatta. Albert Ádám e múzeumi ereklye fekete-fehér fotóját zselatinos ezüstbromid fényképpé nagyította, megidézve azt a standard plakátméretet (100 x 70 cm), amiben egyébiránt Bíró is sikeres kereskedelmi plakátok sokaságát tervezte.

A hatalomba lépő politikai ideológiáktól semmi sem áll távolabb, mint az (ön)irónia. Az ezredforduló szkepszise azonban nemigen tud mit kezdeni a társadalmi megváltás demokratikus utópiáival, túl sok bukott forradalmat nézett már végig. Rezignáltan tekint az elhivatott társadalmi mozgalomra is, amely a kizsákmányoló uralkodó réteg lóversenypályáját kommunális haszonkertté alakította. Albert Ádám miniatürizált, füvesített hippodroma csak modell, távoli utalás a jelen közösségi kertjeire.

A szabad mozgás tere szűkül. A forradalom felemelő eszméje egyre távolabb kerül a jelentől, a társadalom radikális reformjába vetett hit mindinkább illúziónak bizonyul. A Tanácsköztársaság csak távoli és töredékes kép- és adathalmaz, eleve hiányos puzzle. A tisztánlátást szimbolikus függöny takarja. Mívesen kivitelezett művészi darab, de függöny. A Tanácsköztársaságot olyan sokszor radírozták ki a magyar történelemből, vagy írták újra, hogy lassan elkopik alatta a papír. Albert Ádám kiállításán két üres tárló jelzi ezt a hiányt, a magyar történeti emlékezetet fokozatosan szétmaró, növekvő amnéziát. Az emlékezést szolgáló múzeumi térben a múzeumi tárlók kiürültek, berendezésre várnak. Vagy funkciójukat vesztve – elszállításra.

Albert Ádám: Minden a miénk!
Kassák Múzeum, Budapest, 2018. július 1-ig.

| 1 Hayden White: *A történelem terhe*. Budapest, 1997, Osiris. 25. o. | 2 *Melancholy of the Disconstructed Meaning.* Albert Ádám kiállítása. Paksi Képtár, 2017. (Hornyik Sándor, Mélyi József és Mark Rapport tanulmányaival.) *Egy gyöngybagoly álma*. Kisterem Galéria, 2017. március 1–31. | 3 Vörös Boldizsár: Károlyi Mihály tér, Marx-szobrok, fehér ló. Budapest szimbolikus elfoglalása 1918–1919. *Budapesti Negyed*, 29–30., 2000/3–4., 144–172. o.; Révész Emese: A múltat végképp eltörölni… A Tanácsköztársaság május elsejei ünnepségének dekorációi. *Artmagazin*, 2013/2., 8–11. o. | 4 Sinkó Katalin: Oh, Amnézia úrnő, (ne) jöjj el! (Gondolatok a szobordöntögetésről), *Magyar Narancs*, 1990. május 3., 10. o. – Újraközölve: Uő: *Ideák, motívumok, kánonok. Tanulmányok a 19–20. századi képkultúra köréből*. Budapest, 2012, Magyar Nemzeti Galéria. 38. o.

Kiállításenteriőr a Kassák Múzeumban, a falon: *Minden a mienk! (Biró Mihály pénztárcája)*, 2018, zselatinos ezüstbromid baritált fotópapíron, 104 x 74 cm, jobbra: *Minden a mienk! (Lepel)*, 2018, ólomüveg, zártszelvény, 250 x 201 x 60 cm, az előtérben: *Minden a mienk! (Szabad tér)*: No. 1. 2018, rétegelt lemez, 31 x 19,5 x 18 cm, No. 2. 2018, tardosi mészkő, 37 x 27 x 16 cm, No. 3. 2018, plexi, 25,5 x 19 x 15 cm, No. 4. 2018, poliuretán hab, 21 x 19 x 15,5 cm

© A művész jóvoltából © Fotó: Kudász Gábor Arion

Balatonfüreden, ahol a szívbetegek szanatóriuma működik, különösen érdekes annak tükröződésében nézni a műveket, hogy alkotóik közül szinte mindenki küzdött valamilyen betegséggel. Kint süt a nap, úsznak a hattyúk a tavon, bent pedig, végignézve a kiállítást, csak arra tudunk jutni, biztos van valami elrendezettség abban, hogy a betegség bizonyos fázisaiban inkább felszabadítja az alkotó energiákat, hogy aztán azok a végén úgyis elemésztődjenek. A művek pedig megtalálják a helyüket, ahol napsütés ide, betegség oda, ők már nyugodtan sugározhatnak.

Topor Tünde

A GYŰJTEMÉNY MINT METAFORA

Képek és elágazások a Levendel-gyűjteményben

A Levendel-lakás az 1980-as években
© Levendel

Sikuta Gusztáv: *Madár*, é. n., olaj, vászon
Fotó: Bakos Ágnes

Több mint tíz éve, valamikor 2007. december 15. és 2008. január 28. között találkoztam először a Levendel-gyűjteménnyel, akkor állította ki ugyanis a Budapesti Történeti Múzeum (amelyhez a Főváros Képtár is tartozik) a Levendel László halála után a családtól letétbe kapott anyagot. A kiállításban a róla készült portréfilmet is vetítették, máig emlékszem, mennyire felkavaró volt a történet, amit elmesélt, mert az látszott belőle, hogy ilyen egy igazi orvos. Aki itt maradt Magyarországon, és látszott rajta, mennyire megszenvedett azért a kis viccért, hogy azt mondhassa, ő itt, a tüdőbetegek és alkoholisták gondozásával tulajdonképpen a kalandot választotta.

Amikor kiderült, hogy Balatonfüreden a Vaszary Galériában is látható lesz a Levendel-gyűjtemény, vártam, mit fog jelenteni, de hát azóta rengeteg víz lefolyt a Dunán, volt nagy Ámos Imre-, Bálint Endre-, Ország Lili-kiállítás a Nemzeti Galériában, de azért jó, hogy néhány művüket – miket is? – újra meg lehet nézni. És az, hogy a helyszín pont Füred, ahol a szívkórház is van, külön jelentést ad majd a szintén egy szanatóriumban, a Korányiban összegyűlt képeknek.

Levendel László ugyanis tüdőgyógyász volt – ha optimistán viszonyulunk a dolgokhoz, akkor egy olyan korszakban, amikor a világnak ezen a részén, hatalmas munkával ugyan, de éppen sikerült felszámolni a tüdővészt. Ha pesszimistán, akkor el lehet mesélni az életrajzát.

Hogy négygyerekes szegény zsidó családból szeretett volna orvos lenni, de a zsidótörvények miatt kitűnő érettségivel is csak boncsegéd lehetett, egyetemre nem mehetett. Aztán munkaszolgálat, bori tábor – erről a *Liget* folyóiratban ír majd: „Eleinte sötétedésig ellátam a dolgom. Az igazi orvosok egyre kevésbé bírták az egyhangú munkát, sorra kidőltek, alig vonszolták magukat. Gyertyafénynél is nyitottam a gennyes hólyagokat és keléseket, kötöztem a sebeket. A fiúk segítettek: vitték a csomagomat, számba adták az ételt, a legnagyobb vízhiányban is itattak. És nem sajnálatból, hanem érdekből, hogy képes legyek elvégezni a dolgomat.” Végül sikerült megszöknie, és a már felszabadult Szegeden beiratkozhatott az orvosi egyetemre.

Népi kollégista, és amellett az orvosból belügyminiszterré lett Zöld Sándor mellett dolgozik, aki 1951-ben máig tisztázatlan körülmények között, egész családja kiirtása után öngyilkos lett. Levendelt is kizárják ekkor a pártból és Hódmezővásárhely mellé, egy gyógyíthatatlan tébécéseknek fenntartott intézetbe helyezik, onnan kerül aztán 1952-ben a budakeszi Korányi Intézetbe, Böszörményi Miklós mellé. Böszörményi a magyar tüdőgyógyászat szintén nagy alakja, aki nemzetközi viszonylatban is úttörő szerepet játszott a tbc gyógyszeres kezelésének kidolgozásában, illetve a megelőzést szolgáló szűrővizsgálatok bevezetésében.

A kiállítás egyik legnagyobb érdeme, hogy nagyszerű kacskaringókat tesz. A kurátorok nemcsak képeket válogattak, hanem messziről indítanak, leírják azt a helyzetet, amelyben létrejöhetett egy ilyen speciális műegyüttes.

Nem tudom, más hogy van vele, de nekem eddig nem állt össze, hogy a tüdőbetegek kúrájával valami nem volt rendben. Hogy tényleg, mi is volt a haszna a sok jó levegőjű, napfényes, magaslati szanatóriumnak azonkívül, hogy nyilván jobb a jó levegőn lenni, mint a városban régen bűzben, ma szmogban? De a regények és a tüdőbetegek életrajzai mégsem arról szólnak, hogy a levegőváltozás után mindenki (bárki) meggyógyult volna. A tüdőgümőkórt, amit 1839-ben egy Schönlein nevű német orvos nevezett el tuberkulózisnak, csak lassan sikerült beazonosítani, és a működését sem volt egyszerű kiismerni. Sokára derült ki, hogy cseppfertőzéssel terjed, leginkább a nagy embersűrűséget produkáló helyeken (a legveszélyeztetettebbek a hordárok és az utcai árusok voltak). Hiába fedezte fel Robert Koch a fertőzést okozó mikrobaktériumot, nem vált elismert ténnyé, hogy az a kezeletlen tej útján terjed, szarvasmarháról emberre is. Sőt, akkoriban a gyógymód egyik legfontosabb eleme épp a tejkúra volt – örök mementóként a táplálkozási és egészségmegőrzési elméletek hívei számára.

Egyelőre azonban még csak ott tartunk, hogy a zsúfolt városokból, a rossz levegő elől a hegyekbe kell menekülni, olyan épületeket létrehozni, amelyekben megoldható a teljes átszellőztetés,

Bolmányi Ferenc: Ólomüveg kupola, 1969, Országos Korányi TBC és Pulmonológiai Intézet

a csoportos napoztatás; a kiállításban errefelé is teszünk egy kis kitérőt, áttekintve, hogyan adaptálta ezt az egészségre vonatkozó, vagyis a szanatóriumok kialakításakor követett szempontrendszert a későbbiekben, főleg az első világháború után, a modern építészet.
Adott tehát egy magyar szanatórium, a Korányi, és a tüdőgümőkór leküzdésével párhuzamosan az intézet feladatkörének kiterjesztése a többi légzőszervi betegség gyógyítására, majd amikor Levendel László észreveszi az összefüggést a tüdőbetegségek és a szintén népbetegségnek számító alkoholizmus között, akkor arra is. Ő az, aki alkoholizmussal is küzdő betegeit nem a korszakban szokásos kényszerhánytatással kezeli, hanem külön részleget alakít ki nekik a Korányiban, sőt a szanatórium kertjében kis menedékházakat, sheltereket, majd a közeli falusi házakban olyan átmeneti saját lakrészt, amely megkönnyíti a visszatérést az önálló életvezetéshez.

Itt most nekünk kell kis kitérőt tennünk: a kiállítás magyarázó szövegeiből, illetve a kísérő kiadványból az derül ki, hogy Levendel László nem volt tipikus gyűjtő, a művek legnagyobb része ajándékként került hozzá. Ugyanakkor az egész anyagnak csak egy része van letétként a Fővárosi Képtár kezelésében, a többit még a család őrzi, az egész gyűjtemény újraindult, több szempontú kutatásában ez a kiállítás még csak az első eredmények közrebocsátását jelenti. Az egyik fontos pontosítás, ami már megtörtént, az az, hogy a műveket nemcsak Levendel László kapta, hanem felesége, a szintén a Korányiban dolgozó reumatológus Lakatos Mária. Az pedig, hogy az adott korszakban a Korányi Levendel-osztálya lassanként művészek menedékévé vált, úgy indult, hogy Lakatos Mária mellett dolgozott Kövesházi Ágnes, Kövesházi Kalmár Elza lánya, mozdulatművész, a *Lélegző tánc* című szobor modellje (lásd cikkünket az *Artmagazin* 2013/1-es számában, Szikra Renáta, Vincze Gabriella: *Mozdulat-művészet,* 28–33. o.), és ő hozta a művészismeretségeket, az ő közbenjárására kerültek Levendelékhez például a művészözvegyek. A másik vonalat Mezei Árpád jelentette, akit Levendel pszichológus munkatársként vett maga mellé akkor, amikor a pszichológia épp polgári áltudománynak számított, oktatását is beszüntették. Amikor még volt pszichológiaoktatás. Mezei abban sem vehetett részt a numerus clausus miatt, úgyhogy ő tulajdonképpen autodidakta pszichológus és művészetfilozófus volt, aki az Európai Iskola egyik alapítójaként pont azokat a művészeket hozta össze Levendelékkel, akikkel azok is közös traumákat éltek át. Itt mindenképpen fontos szál a zsidóság és a holokauszt, amiről ezekben az években a nyilvánosság előtt egyáltalán nem eshetett szó. Csak közvetlenül a háború után lehetett beszélni arról, mi is történt, utána az egyre

Bálint Endre: *Zöld madár*, 1977, olaj, vászon
Fotó: Bakos Ágnes

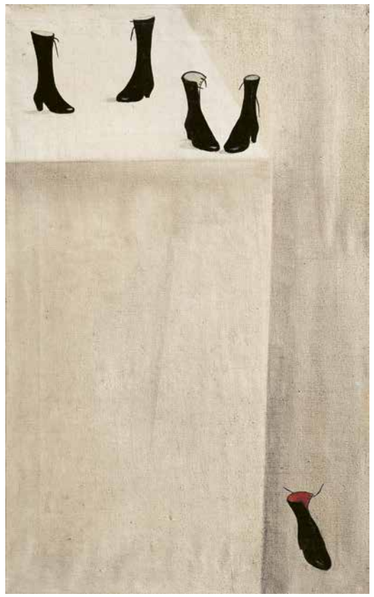
mélyebb és mélyebb rétegeket befagyasztó elfojtás következett. A Korányiban azonban az embereket nem két lábon járó tüdőként kezelték (ez volt Levendel egyik kedvenc mondása), hanem az orvos beszéltette őket, feltárta ezeket a rétegeket, mint ahogy az összes többit is, amely a betegség táptalaját jelentette akár fiziológiai, akár lélektani értelemben. Hogy mindez hogyan volt lehetséges, mi hozta a Korányi orvosait, köztük főleg Levendelék-et abba a tulajdonképpen kivételezett helyzetbe, hogy szinte külön szabályrendszer szerint működhettek, még szintén kikutatandó terület. Az azonban már az eddig feldolgozott Képzőművészeti Lektorátusi jegyzőkönyvekből is kiderül, hogy Levendel László intézménye képviseletében a szocializmusban is tudott meghatározó mecénási, megrendelői szerepet játszani, persze csak a korszak által megteremtett sajátos keretek között. 1961-ben például olyan kiállítást rendezett a Korányiban, amilyet hivatalos kiállítóhely akkoriban nem engedhetett volna meg magának. Noha az 1957-es Tavaszi Tárlaton már szerepeltek addig nyilvánosságot nem kapó művészek, a következő időszak jó ideig arról szólt, hogy a hivatalos művészetpolitika megkérdőjelezi a természetelvűséget elvető, expresszív vagy egyenesen nonfiguratív műveknek még a létjogosultságát is. Mezei Árpád korai művészetpszichológiai eszmefuttatásai a korban szokatlanul érdekesek lehettek, olyan összefüggéseket kutattak, amiket Hamvas Bélán kívül mások nemigen. Az 1961-es kiállítás a betegség és a művészi alkotómunka közötti átjárásokat igyekezett bemutatni a Korányi Intézetben valaha ápolt alkotók művein keresztül, mint-egy orvosi segédanyagként, így ugyanis nem kellett zsűriztetni a beválogatott darabokat.
De Levendel László kihasználva azt a lehetőséget, hogy az intézmények pályázhattak képzőművészeti alkotásokra, több megrendelést is kijárt addigra jórészt már barátaivá vált művész betegeinek, így került a Korányiba Jakovits József egy szobra, Bálint Endre Vajda-emléktáblája (amelynél a mozaik kirakásában Granasztói Szilvia is segédkezett), vagy ott a Bolmányi Ferenc által tervezett ólomüveg kupola, amely eredeti helyén ma is megtekinthető. Ez utóbbit a kiállításon egy installáció képviseli (B. Nagy Anikó más kiállításaihoz hasonlóan itt is rengeteg látványötletet visz a rendezésbe), a terveit érintő, a lektorátus által kért módosításokról pedig a kísérő kiadványban lehet olvasni, akárcsak a Levendel László által megrendelt többi műalkotásról, vagy arról, milyen változtatási javaslatokat tettek az úgynevezett szaklektorok az egyes szobrokkal kapcsolatban. A jegyzőkönyvekből kiderülő konfliktusok közül az egyik:
...Jakovits *Napórá*ja kisebb módosításokkal, de kivitelezésre került. A zsűri a plasztika álló lábait, szerkezeti szerepüknek megfelelően

LEVENDEL–LAKATOS-GYŰJTEMÉNY

Tulajdonképpen ez is lehetne a hivatalos név, hiszen az ugyancsak orvos és ugyanott, a Korányiban légzésterápiával foglalkozó feleség által legalább ugyanannyi, ha nem több mű került a gyűjteménybe. Lakatos Mária Lichtmann Máriaként született, a felsőgödi Duna-parton ismerkedett össze a két évvel idősebb Levendel Lászlóval, akivel 1941 júniusában, érettségi után azonnal össze is házasodtak. Az év októberétől férje munkaszolgálatos, rövid eltávozásokat kap csak. Első gyermekük, Júlia 1944. március 23-án születik, a legnehezebb időkben. 1947-ben megszületik második gyermekük, Ádám. Mária 1950-ben doktorál, katonaorvosi állásához jut. 1952-ben, amikor Levendel állást kap a Korányiban, Budapestre költöznek, katonai szolgálati lakásba. Mária az ORFI-ba kerül. 1954-ben sikerül leszerelnie, onnantól ő is a Korányiban dolgozik. Férjével közös könyvük, a *Légzésrehabilitáció* – kívánságára – Bálint Endre borítótervével jelenik meg 1976-ban. A kötetet Kövesházi Ágnes emlékének ajánlják.

Levendel László és Lakatos Mária az 1960-as években
© Levendel

B|BRAUN SHARING EXPERTISE



Ország Lili: *Fekete cipők*, 1955, olaj, vászon
Fotó: Bakos Ágnes

vastagítani javasolta. Ujváry Béla itt is megfogalmazta kifogásait a kompozícióval kapcsolatban, a formát túl komplikáltnak, a kiviteli költségeket pedig az óra léptékéhez viszonyítva túl magasnak tartotta. 1962. április 8-án Jakovits József levélben reagált a zsűri javaslataira: „A lábvégződések eredeti állapotukban a szobor dinamikáját segítették, az átalakítás elvette a mű harmóniáját, ami nekem és a szobornak feltétlenül szükséges. Tehát feltétlenül más anyagba kívánkozik, eredetileg öntöttvasra gondoltam, ez nem kivitelezhető, vöröslemezből kalapálnám ki.” Végül műkőből öntötték ki a *Napórát*, így legalább van Jakovits Józseftől egyetlen köztéri alkotásunk, amely máig ott áll a Korányi kertjében.

Levendel más szobrászoktól is próbált művet rendelni, például Földes Lenkétől, akinek *Kuporgó* című szobra Anna Margittól került a gyűjteménybe – ez új információ, ami a megnyitó helyzetnek köszönhető, akkor ismert rá ugyanis a műre Anna Margit fia. Más különlegesség is felbukkan a kiállításon, például egy kis Mokry-Mészáros Dezső-festmény, és éppen az ilyen daraboknál derül ki, mennyi felfejtetlen szála lehet még annak a szövedéknek, aminek a színét alkotják a kiállított művek, a visszáján pedig ott húzódnak az egyes tárgyak történetei és azok a művészsorsok, amelyek nem véletlenül fonódtak össze pont egy orvos által létrehozott menedékben. Amibe egyébként nemcsak azok tartoztak, akiknek a sorsa amúgy is szorosan kapcsolódott egymáshoz, mint például a Rottenbiller utca lakói és holdudvaruk, hanem magából a gyűjteményből rajzolódik ki egy olyan virtuális hálózat, ami az értékeit ilyen segítségekkel, ilyen szélárnyékokban meghúzódva tudta továbbörökíteni. Nem csak a pszichológia oktatása szűnt meg, de a művészettörténet-oktatás sem volt kedvezményezett helyzetben ezekben az időkben. Érdekes látni, hogy a Levendel-gyűjtemény tulajdonképpen hogyan mutatja meg a magyar művészetnek azt a rétegét, amely éppen ezekben az években kezd kanonizálódni, vagy legalábbis kezdenek számára létjogosultságot követelni, például Németh Lajos az úgynevezett *Új Írás*-vitában. Nem tudjuk még persze, hogy magában a gyűjteményben milyenek voltak az arányok, és mennyire vág egybe a válogatás miatt a kiállított anyag az azóta kialakult kánonnal, de mindenképpen fantasztikus, és további kutatásra érdemes képződménnyel van dolgunk. Gedő Ilka képe jeleníti meg a legmetaforikusabban, mi is történt valójában, hogyan nőtték be a közös traumák virágai azokat a falakat, ahonnan egy kis fényt, vizet, nevezzük bárminek, az életben maradáshoz szükséges segítséget kapták.

Menedék a tüdőszanatóriumban – Dr. Levendel László gyűjteménye.
A balatonfüredi Vaszary Galéria és a BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár közös kiállítása.
Vaszary Galéria, Balatonfüred, 2018. július 1-ig.

B|BRAUN SHARING EXPERTISE **A cikk megszületését a B.Braun támogatta**

BALÁZS JÁNOS

A Kálmán Makláry Fine Arts adatokat gyűjt Balázs János műveiről, melyet életmű-katalógus formájában fog publikálni. Kérjük minden közgyűjtemény és magángyűjtő segítségét eddig publikálatlan dokumentumok és művek felkutatásában. Lépjen kapcsolatba a kiadóval a következő e-mailen: kmfagallery@gmail.com

Kálmán Makláry Fine Arts
Modern & Contemporary Gallery + Fine Art Publishing
www.kalmanmaklaryfinearts.com | +36 30 492 2862

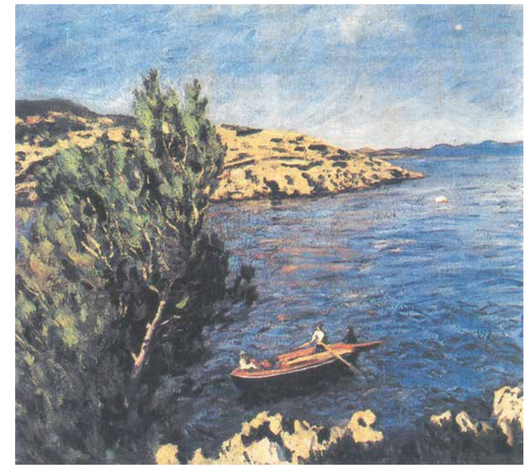
„Az igazán modern ízlésű művészetnek nálunk vannak igazán megértő és mindig lelkes amatőrjei: Andrássy Gyula gróf, Kohner Adolf, Nemes Marcell, Hatvany Ferenc báró, Bakonyi Károly, Petrovics Elek, Engelmann ügyvéd."

Kelen Anna

KERT, PARK, TENGER

Egy elfeledett gyűjtő nyomában: Engelmann Zsigmond

Ferenczy Károly: *Nyári est (Uzsonna, Ozsonna)*, 1904, magántulajdon
Fotó: Virág Judit Galéria archivuma



Ferenczy Károly: *Tenger csónakkal*, 1904. Zágráb, Galerija klovićevi dvori
Forrás: Ferenczy (kiállítási katalógus), Magyar Nemzeti Galéria, 2011

Ferenczy Károly, Rippl-Rónai József, Vaszary János, Kernstok Károly... Egy, a modern magyar festészet legnagyobb mestereitől, kis számban, de annál jobb ízléssel és kvalitásérzékkel összeválogatott, ragyogó gyűjtemény. Hogyan lehetséges, hogy az egykori tulajdonos neve mégsem szerepel a magyar műgyűjtést feldolgozó szakirodalomban?[1] Egy sikeres, vagyonos ügyvéd, aki aktív társadalmi életet élt Budapesten és a Vajdaságban, Rippl-Rónai a kor legnevesebb gyűjtői közt tartotta számon, ma mégis csak könyvtárak mélyén megbúvó kiállítási katalógusok utalnak személyére és egykori pazar kollekciójára. Ki volt dr. Engelmann Zsigmond? És mi köti össze őt Moholy-Nagy Lászlóval?

Az Engelmann család

A családban fennmaradt anekdota szerint Engelmann Zsigmond *„amikor átkelt a tiszai kompon, soha nem adott borravalót a révésznek, és egyszer a révész szóvá tette ezt, mondván, hogy a fiatalúr, vagyis a fia, Jenő mindig ad egy kis baksist. Erre azt mondta Zsigmond: jóember, könnyen teszi ezt a fiam, az ő apja dúsgazdag ember, az én apám viszont házaló zsidó volt."*[2]
Engelmann Zsigmond (1851–1910) a ma Szerbiához tartozó Adán született.[3] Jogi egyetemet végzett, 1886-ban a Bács-Bodrog megyei, majd tíz évvel később, 1897-ben a budapesti ügyvédi kamara tagja lett. Szülővárosához élete végéig szoros kötelékek fűzték, így a következő években a Vajdaság és a főváros között ingázott. Jogi pályafutásával ő alapozta meg a család anyagi jólétét, és ő kezdte építtetni Ada határában, a közel 2000 hektáron elterülő Engelmann-kastélyt, hogy legyen hol töltenie a nyári hónapokat feleségével.
Engelmann ismert ügyvéd volt Budapesten, eseteiről olykor a korabeli napilapok is beszámoltak. Nevezetes ügye volt Gruby Ferenc Dávid orvos hagyatéki ügye, aki olyan világhírű írók és zeneszerzők orvosa volt többek között, mint Heine, George Sand, Chopin vagy éppen Liszt Ferenc. *„Gruby Ferenc Dávid doktornak, Heine egykori orvosának alakja az érdeklődés előterébe került az utolsó hetek folyamán. Nyilvánosságra jutott ugyanis, hogy Engelmann Zsigmondnak, a híres pesti ügyvédnek tavaly elhunyt özvegye nagy összegű alapítványt tett az ügyvédek özvegyei és árvái javára; Engelmann vezette annak idején a Párisban meghalt Gruby Dávid ügyét."*[4]
Jogi karrierje mellett Engelmann Zsigmond szerteágazó egyéb tevékenységeket is folytatott. Mind a Vajdaságban, mind pedig Budapesten aktív közéleti szerepet töltöttek be feleségével, Kohn Flórával együtt. Létrehoztak egy alapítványt, mellyel ügyvédek özvegyeit és árváit támogatták, egy másikat pedig az izraelita hitközség javára.[5] Engelmann emellett Adán a helyi gazdákat kölcsönnel segítő takarékpénztár titkára is volt. *„Zentáról távírják nekünk: az Ada vidéki közgazdasági bank ma tartotta meg alakuló közgyűlését Adán, mégpedig a vidék legvagyonosabb földbirtokosainak részvételével. Vezérigazgatóvá Engelmann Adolfot, ügyésztitkárrá dr. Engelmann Zsigmondot választották meg.*[6]
Mindemellett élénk társadalmi életet is éltek, melyről olykor a napilapok is beszámoltak: *„Pazar fényű estély zajlott le szerdán este az Erzsébetvárosi Kaszinó tágas termeiben. A kaszinó elnöksége, dr. Kovács Jenővel az élen, már hetek óta készülődött, hogy a várakozásoknak megfeleljen. A kaszinó elegáns helyiségei már a hangverseny kezdetekor zsúfolásig megteltek úgy az Erzsébetváros, mint a többi kerületi közönség színe-javával. (...) A Vígszínházat Komlóssy Ilonka és Győző Lajos képviselték. Komlóssy Ilonka monológja és Győző Lajos tréfás versei állandó derültségben tartották a közönséget. A két jeles művész ezután az Előkészület egy hangversenyre című jelenetet adta elő, amely olyan viharos tetszést keltett, hogy a közönség alig akarta engedni őket a pódiumról. (...) A hangversenyt tánc követte, amely reggelig tartott. A következő hölgyek neveit sikerült feljegyeznünk: dr. Engelmann Zsigmondné…"*[7]

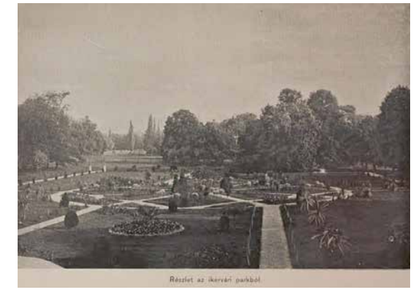
Vaszary János: *Parkrészlet Ikerváron*, 1906, magántulajdon
Fotó: Virág Judit Galéria archivuma

A gyűjtemény

Dr. Engelmann Zsigmond műgyűjtői tevékenysége az 1900-as évek elejére tehető, 1905 körül vásárolhatta az első műveket, majd a rákövetkező néhány évben több kiemelkedő kvalitású Ferenczy-, Vaszary-, Rippl-Rónai- és Kernstok-képre tett szert. Rippl-Rónai visszaemlékezéseiben Engelmannt a legnevesebb gyűjtőkkel említi együtt: „*…az igazán modern ízlésű művészetnek nálunk vannak igazán megértő és mindig lelkes amatőrjei: Andrássy Gyula gróf, Kohner Adolf, Nemes Marcell, Majovszky Pál, Jánossy Béla, Hatvany Ferenc báró, Bakonyi Károly, Petrovics Elek, Engelmann ügyvéd stb.*”[8]

A néhány évre korlátozódó, intuitív és intenzív vásárlásnak Engelmann Zsigmond 1910-ben bekövetkezett halála vetett véget.
Engelmann művészeti ízlése, gyűjteményének karaktere a modernizmus felé húzott. Kollekciójának pompás darabja volt Rippl-Rónai kaposvári otthon képek sorozatába illeszkedő enteriőr képe, Lazarine-nel és Piacsek bácsival a háttérben. (A reprodukció tulajdonosai sajnos nem járultak hozzá a fotó publikálásához.) Az ismert szereplőkön kívül a berendezési tárgyak, mint például az öblös zöld fotel vagy a Lazarine hátát beborító piros virágos kendő Rippl-Rónai számos más, a korszakban készült képéről ismerős lehet. Hogy Engelmann a festményt az 1906-os, nagy sikerrel megrendezett Könyves Kálmán szalonbeli kiállításon, esetleg a kiállítást követő aukción vagy közvetlenül Rippl-Rónaitól vásárolhatta meg, egyelőre még nem tudhatjuk biztosan.
Nem sokkal később Vaszary Jánostól egy dekoratív parkrészletet vett Engelmann Zsigmond. Az ikervári Batthyány-kastély parkjában sétálgató nőalakokat megörökítő festmény 1906-ban készült. A képet a nagyközönség a művész gyűjteményes kiállításán láthatta a Nemzeti Szalonban 1907-ben, itt vásárolta meg Engelmann Zsigmond, a katalógus szerint 700 koronáért.
Itt érdemes kitérni arra, hogy feltehetően egy apró tévedés is hozzájárult ahhoz, hogy

Az ikervári Batthyány-kastély. Archív fotó



Részlet az ikervári kastély parkjából. Archív fotó

dr. Engelmann Zsigmond neve szinte ismeretlen még a szűkebb művészettörténész-szakma számára is. Egyrészt elvétve vásárolt kiállításokon – Ferenczy Károlyhoz például személyes kapcsolat fűzte –, így elképzelhető, hogy több ízben is közvetlenül a műteremből választotta ki a számára fontos darabokat.[9] Másrészt a *Képzőművészeti Almanachban* dr. Engelmann Szilárd jogtudós nevét olvashatjuk, aki megvásárolta Vaszary *Parkrészlet Ikerváron* (1906) című olajfestményét.[10] Azonban a család leszármazottai nem ismernek ilyen nevű felmenőt. Biztosan ugyanarról a műről lehet szó, hiszen a most, 110 évnyi lappangás után reprodukált festmény az Engelmann családtól származik, és összehasonlítva az ikervári kastély parkjának archív fotóival, egyértelműen azt ábrázolja. Engelmann Szilárd neve alatt tehát minden bizonnyal Engelmann Zsigmond rejtőzik.
Ferenczy Károlytól három pazar festmény került az ügyvéd kollekciójába. Az egyik a már jól ismert, a művész nagybányai kertjét ábrázoló *Nyári est (Uzsonna, Ozsonna)*. A festmény az 1904–1905-ös téli kiállításon szerepelt először a Műcsarnokban, majd egy évvel később, Malonyay Dezső kiadványa már Engelmann Zsigmondot jelölte meg a festmény tulajdonosaként.[11] Engelmann halála után gyűjteményét felesége örökölte, a *Nyári est* az 1922-es Ferenczy-emlékkiállítás katalógusában özv. Engelmann Zsigmondné tulajdonaként volt kiállítva. Ferenczy Valér szerint az említett „*emlékkiállításon két lussingrandei tengerparti kép volt kiállítva, az egyik Lukács József, a másik özv. Engelmann Zsigmondné tulajdonából. De a 3 kép közül, amelyet dr. Engelmann Zsigmond vett atyámtól, 2 volt lussini, egyik tempera, a másik olaj.*”[12]

Az 1922-es emlékkiállítás katalógusát végigböngészve azonban kitűnik, hogy Valér állításával szemben három lussingrandei festmény is szerepelt a tárlaton, amelyek közül ma kettő ismert: az egyik a Valér által is említett, egykor Lukács József tulajdonában álló *Tenger*[13], a második a *Tenger csónakkal,*[14] mely korábban az Engelmann-, ma már viszont a zágrábi Vinko Perčić-gyűjtemény részét képezi. Lappang azonban a harmadik tájkép, mely szintén az Engelmannoké volt: a *Lussini tájat (Borús)*[15] a közönség az emlékkiállításon láthatta utoljára. Valér könyvének nyomdai előkészítése során, tehát 1934-ben értesült az özvegy, Kohn Flóra haláláról,[16] „*de semmi egyébről arra nézve hogy e képei hova kerültek*”[7]. Genthon István feljegyzése alapján az 1970-es években a festmény még Újvidéken volt.[18]
Zsigmond egyébként Ferenczy Valértől is vásárolt egy csendéletet, mely erős stiláris rokonságot mutat Ferenczy Károly 1910 körül festett csendéleteivel.

„Elmondom én is az új sablon-kifejezést, a kép: Gauguines.”

A ragyogó Vaszary-, Ferenczy- és Rippl-Rónai-művek mellett a gyűjtemény koronája Kernstok Károly sajnos ma is lappangó főműve, a *Kertben* lehetett.
Kernstok 1928-as, Ernst Múzeum-beli kiállításán két festmény szerepelt özv. Engelmann Zsigmondné tulajdonából.[19] Két korai kép, az egyik a *Kertben (1906)*, míg a másik az *Ülő asszony (1907)*. A *Kertben* Kernstok máig lappangó és egyben az egyik legtöbbet reprodukált festménye: a Nemzeti Szalon első tárlatán került bemutatásra 1907-ben,[20] fekete-fehér fotója megtalálható a katalógusban, illetve a tárlatot bemutató újságcikkben is.[21] A *Kertben* jelentőségét jól jelzi, hogy a bemutatkozó kiállításon 8000 koronába került – összehasonlításul, Ferenczy Károly legdrágább képe ugyanezen a tárlaton ennek a fele, 4000 korona volt. A festmény a kritikusokat is lenyűgözte: „*A legjobb képek a tárlaton a következők: Kernstok Károly Kertben című festménye nemcsak méretben, hanem kvalitásában is clou-ja a megnyitó kiállításnak. Gauguin hatása alatt és gobelin hatással készült óriási vászon a napfény által okozott zöldek briliáns megoldásával*”[22] – írja Déry Béla. Még a pikírtebb hangvételű újságírók is elismerően nyilatkoztak a képről: „*Kertben című képe – amely külön szenzációja lesz a kiállításnak – a legeslegmodernebb. Miután így illik megnevezni, elmondom én is az új sablon-kifejezést, a kép: Gauguines.*”[23]
A két festmény legközelebb Kernstok 1911-ben megrendezett gyűjteményes kiállításán volt látható a Művészházban, melynek katalógusában a *Kertben* is és az *Ülő nő* is özv. dr. Engelmann Zsigmondné úrnő tulajdonaként volt feltüntetve.[24] Itt megtalálható az *Ülő nő* reprodukciója is, amely a kiadványban viszont már *Parasztasszony* címmel szerepel.
Közel húsz évvel később a két festmény ismét együtt volt látható Kernstok gyűjteményes kiállításán az Ernst Múzeumban. Lázár Béla a katalógusban kiemeli a *Kertben* erőteljes zöld színét: „*Az a plasztikai erő, mely teszem a Pichler Győző arcképen szinte kirobban, nem lehet domináló elem akkor, ha a vonalat hangsúlyozza, mint a Kertben arcképcsoporton, hol szinte határozott gobelin hatásra törekedik, lefokozott, megtört, de világos színek harmóniájával, mélység éreztetés nélkül, a tárgyakat*

a térből kivágó erős zöld kontúrral adva meg a formát, mint Manet Olympiája, hogy a dekoratív hatást éreztesse."

A szintén a nagy teremben kiállított *Ülő asszony*ról Lázár így ír: *„Kernstok hű maradt a formához a plein airben is. Ezzel monumentális erőt tudott kifejezni. Ülő asszonyának (1907) hatalmas plasztikája, erőteljes pasztózus előadásában, vonalhatást is felébreszt."*

A két festmény Kohn Flóra halála után unokahúgának családjához, dr. Baitsch Lázárnéhoz került.[25] Az *Ars Hungarica* 1936-ban megjelent kiadványában a *Kertben* méretére is fény derült: 200x180 cm, és itt már dr. Bajts (sic) Lázárnét jelölik meg tulajdonosként.[26] A címlapon pedig az *Ülő asszony* látható, melynek tulajdonosa szintén dr. Bajts Lázárné.

Közel harminc évvel később, Horváth Béla 1968-as tanulmányában emeli ki a két festményt, tulajdonosként ő is Bajts Lázárnét jelölte meg. *„Ülő nő (…) A kép előterében ülő, bőszoknyás parasztmenyecske (…) maga a megtestesült nyugalom."*[27] A *Kertben* hollétéről ez az utolsó nyom, az azóta megjelent írásokban a kép lappangóként szerepel. Az *Ülő nő,* illetve annak különböző variánsai azonban több alkalommal is felbukkantak a hazai műkereskedelemben.

Van még néhány Kernstok-kép, melyek szerepeltek a Művészház-, illetve az Ernst Múzeum-beli kiállításokon, és amelyekről elképzelhető, hogy egykor Engelmann Zsigmond gyűjteményét gazdagították. Kohn Flóra vagyonát és értékeit többek közt az unokahúga – a már említett dr. Baitch Lázárné Kovács Erzsébet –, valamint fivére, Kovács Mátyás és az ő fia, Kovács Endre örökölték.[28] A Művészház kiállítási katalógusában két festményt, egy arcképet, illetve az *Őszi délután* című műveket Kovács Mátyás úr tulajdonaként tüntetik fel.[29] Az 1928-as, Ernst Múzeum-beli tárlatot kísérő katalógusban pedig a *Tavaszi kert* (1911), valamint a *Krisztus* c. alkotások Kovács Endre tulajdonában álltak.[30]

Elképzelhető, hogy a képeket Kohn Flóra korábban, Engelmann Zsigmond halála után fivére családjának ajándékozta. A feltételezést tovább erősíti, hogy sem Kovács Mátyás, sem Kovács Endre neve nem szerepel a magyar műgyűjtőkről szóló kiadványokban.

A modern ízléssel összeválogatott kollekcióban a klasszikus festészetet Brocky Károly egy elsőrangú női portréja reprezentálta. Brocky legnagyobb gyűjtője és monográfusa, Nyári Sándor a festmény finomságát emelte ki: *„Ehhez közel áll a dr. Engelmann Zsigmond tulajdonában Budapesten levő női kép, kissé fantasztikus felfogásban, de épp oly kitűnő festéssel és modellírozással. Különösen a szemek és a kéz szépsége csodálatos e képen, mely Szilágyi Dezső hagyatékából került dr. Engelmann Zsigmond birtokába."*[31] A portrét Lyka Károly is megemlíti a *Művészet* hasábjain: *„Előfordulnak még azonban kisebb számmal Brocky-féle művek a következők tulajdonában is: (...) Glück Frigyes, Baruch Jenőné, dr. Engelmann Zsigmond (Budapest)."*[32]

A *Pesti Napló* 1906-os számában számolt be arról, hogy Szilágyi Dezső *„képbarát"* műtárgyait a halála után elárverezték, így feltehetően ekkor vásárolta meg a portrét Engelmann Zsigmond.[33] Az egykori gyűjtemény részét képezte Czigány Dezső kettős portréja is. (A reprodukció tulajdonosai sajnos nem járultak hozzá a fotó publikálásához.) Czigány rendszeresen festett portékat megrendelésre, így az 1905–1906 körül készült festményről elképzelhető, hogy a család valamely tagjait, talán magát Engelmann Zsigmondot és Kohn Flórát ábrázolja – a házaspár ekkoriban az ötvenes évei vége felé járt –, de erre egyértelmű bizonyíték nem áll rendelkezésünkre.

Talány, hogyan lehetséges az, hogy ilyen jelentős művek egykori tulajdonosa szinte ismeretlen ma a szakirodalom számára. Valószínűleg szerepet játszhat ebben Engelmann Zsigmond korai halála, hiszen az 1910 előtti művészettörténeti írásokban – például az említett Malonyay- vagy Lyka-cikkekben – rendre előfordul a neve, a halála után megjelenő monografikus összefoglalók viszont nem foglalkoznak vele, kivéve Genthon István 1970-es években megjelent Ferenczy Károlyról szóló kiadványa.

Kernstok Károly: *Kertben*, 1906. Lappang

Ország-Világ folyóirat hasábjain Kernstok Károly *Kertben* című művének reprodukciója, 1907. március 31.

Brocky Károly: *Női portré*, magántulajdon
Forrás: Nyári Sándor: *Brocky Károly festőművész élete és művei*, 1910

Kernstok Károly: *Ülő nő*, 1907, magántulajdon
Fotó: Virág Judit Galéria archívuma

A magyar történelem viharai és sorscsapásai az Engelmannokat sem kímélték. Zsigmond halála után a kastély építését fia, Jenő fejezte be. Az őszirózsás forradalom idején a kastélyt feldúlták és kirabolták, az egykori fényűző kúriának ma már csak a romjai láthatók. Engelmann Jenőt 1944-ben a bergen-belseni koncentrációs táborba deportálták, ahonnan nem tért többé haza.

A népes famíliáról kevés adat maradt fenn, de érdemes megemlíteni Engelmann Zsigmond húgát, Engelmann Rozáliát, aki Moholy-Nagy László nagymamája volt.[34] Talán Moholy-Nagy pályájában ezek a művészeti élmények is szerepet játszhattak, hiszen így egészen fiatal korában találkozhatott az akkori modern és progresszív festészet remekműveivel. Az Engelmann család leszármazottai ma a világ számos országában élnek, így talán okkal reménykedhetünk abban, hogy a következő években e kiváló gyűjtemény további darabjai is előkerülhetnek, és ezáltal a magyar festészet egy fontos fejezete teljesebbé válik.

| 1 Sem Géber Antal magyar műgyűjtőket bemutató kézirata (1970), sem pedig az azóta megjelent publikációk, lexikonok, kiállítási albumok nem foglalkoztak Engelmann Zsigmonddal. | 2 Az idézett részlet Göblös Péter *Korzó* című, az Engelmann családdal és -kastéllyal foglalkozó műsorában hangzott el 2016. 01. 31-én. Ezúton is szeretném megköszönni segítségét, hogy az Engelmann Zsigmondra vonatkozó adatokat és információkat felhasználhattam a tanulmányhoz. | 3 *„A Tisza partján fekszik, Zenta alatt. (…) Most nagyobb birtokosok Engelmann Zsigmond dr., Engelmann Adolf, Ofner Ignácz…"* – olvasható a település leírása Borovszky Samu, a magyar vármegyékről szóló sorozatában. In: Borovszky Samu: *Magyarország vármegyéi és városai. Bács-Bodrog vármegye*, 1909. 41. o. | 4 Hazai és külföldi tudósítások. *Literatura*, 1932. május. 7. 245. o. | 5 *„A m. kir. belügyminiszter a dr. Engelmann Zsigmond és neje Kohn Flóra pesti izr. ügyvédek szegénysorsú özvegyeinek és árváinak támogatására rendelt alapítvány (…) és a pesti izr. hitközség kórházi alapítvány alapítólevelét jóváhagyta."* In: *Belügyi Közlöny*, 1933. 04. 09. 15. sz. 261. o. | 6 Új bank. In: *Pesti Hírlap*, 1892. május 12. 204. o. | 7 Az Erzsébetvárosi Kaszinó estje. *Pesti Hírlap*, 1908. március 12. 356. o. | 8 Rippl-Rónai József emlékezései. Szerk. Beck Ö. Fülöp. Budapest, 1957, Szépirodalmi Könyvkiadó. 67. o. | 9 Bővebben lásd Ferenczy Valér: *Ferenczy Károly*. Budapest, 1934. 188. o. | 10 Déry Béla – Bányász László – Margitay Ernő (szerk.): *A Nemzeti Szalon almanachja (Képzőművészeti Lexikon)*. Budapest, 1912. 264. o. | 11 Malonyay Dezső: *A fiatalok*. Budapest, 1906. 63. o. | 12 Ferenczy i. m. 188. o. | 13 Oeuvre-jegyzék-szám: 190. | 14 Oeuvre-jegyzék-szám: 191. | 15 Oeuvre-jegyzék-szám: 193. | 16 Kohn Flóra 1931-ben hunyt el. | 17 Ferenczy i. m. 188. o. | 18 Genthon István: *Ferenczy Károly*. Budapest, 1979, Corvina kiadó | 19 Kernstok Károly gyűjteményes kiállítása. Budapest, Ernst Múzeum, 1928. február | 20 A Nemzeti Szalon első csoportkiállítása. Budapest, Nemzeti Szalon, 1907. március | 21 „Modern magyar festők első csoportkiállítása" a Nemzeti Szalon új épületében. *Ország-Világ* c. folyóirat oldalai, 1907. március 31. | 22 Déry Béla: Ver Sacrum. *Magyar Estilap*, 1907. március 8. 23. o. | 23 Zboray Aladár: Az új Nemzeti Szalon. *Magyarország*, 1907. március 9. 24. o. | 24 Kalauz a Művészház Kernstock Károly retrospektív kiállításához. 1911. november–december. Szerk. Rózsa Miklós. Katalógus: 3., 10. | 25 Dr. Baitsch Lázárné szül. Kovács Erzsébet. | 26 Körmendi András: Kernstok Károly. *Ars Hungarica* 16. Szerk. Oltványi-Ártinger Imre. A katalógusban dr. Bajts Lázárné prágai lakosként van feltüntetve. Férje, a Vajdaságból származó dr. Baitsch Lázár a harmincas években a prágai követségen szolgált diplomataként. | 27 Horváth Béla: *Kernstok Károly 1873–1940*. Komárom – Esztergom Megyei Múzeumok Közleményei 1. Tata, 1968. 451. o. | 28 Engelmann Zsigmondné Kohn Flóra végrendelete. Budapest Fővárosi Levéltár, HU BFL - VII.187.c | 29 Katalógus: 9., 54. | 30 Katalógus: 90., 105. | 31 Nyári Sándor: *Brocky Károly festőművész élete és művei. 1807–1855*. Budapest, 1910. 88. o. | 32 Lyka Károly: Brocky Sándor. *Művészet*, 1910. 158. o. | 33 *Pesti Napló*. 1906. október 12. 11. o. | 34 A Moholy Art Foundation honlapján fényképek is találhatók Moholyról és nagymamájáról.

Szikra Renáta

PÉCSETT NYÍLÓ VIRÁGOK

Válogatás a Zsolnay nővérek különleges textilgyűjteményéből

A vérvörös vagy hússzínűre fakult, másutt aranyos okker vagy fekete gyapjúfonallal, sűrű öltésekkel kivarrt mintáknak tömege, kiterjedése van: az örvénylő virágok, leveles indák között alig látszik valami a vászon semleges csontszínéből. Első pillantásra nem derül ki, mi célból készülhettek (temérdek munkával) ezek a dúsan hímzett, kéttenyérnyi széles, szabálytalan alakú szövetdarabok. Azt meg második ránézésre is nehéz elképzelni, hogy ezek valójában szétbontott főkötők, amiket sokác, bosnyák asszonyok viseltek ünnepnapokon százötven évvel ezelőtt. Eredeti funkciójuktól megfosztva és kiterítve olyanok, mint egy-egy mintalap, amiből archaikus népi motívumok látványtárát állították össze az ügyes kezű és rendszerező szellemű Zsolnay lányok, Teréz és Júlia.

A „Zsolnay" köztudottan családi vállalkozás volt, de olyannyira, hogy Zsolnay Vilmos minden gyermeke aktívan részt vett a tervezési, gyártási folyamatokban, ki-ki tehetsége és munkabírása szerint. A két nővérnek nem a mázkísérletekkel vagy az anyagbeszerzés, terjesztés problémáival kellett bajlódnia, viszont a művészi tervezés, a jellegzetes Zsolnay-motívumkincs folyamatos megújítása – természetesen apjuk felügyelete alatt – egyértelműen az ő hatáskörükbe tartozott. Terézt a kerámia és a népművészet érdekelte, mintázni a gyár alkalmazottaitól tanult. Ő volt a hagyományőrző alkat, aki a népi kerámia motívumkincsét szerette volna a Zsolnay gyárból újonnan kikerült kancsókon, vázákon viszontlátni. Júlia lánykorában Münchenben tanult festészetet, de a bécsi Iparművészeti Múzeumban már nővérével együtt másolta az ötvöstárgyakat, kerámiákat, hímzéseket az új termékek számára. Mindketten kiválóan rajzoltak és kreatívan kombinálták a gyűjtött mintákat, például a jellegzetes kobaktök alakú vázákhoz illő, akkor nagyon divatos távol-keleti ornamentikát, a perzsa és japán madaras-virágos motívumokat, amelyek az 1880-as évek elejéig a legkedveltebb Zsolnay-díszítményeknek számítottak. A magyaros, úgynevezett „hímzésstílus" csak 1884–85 körül bontakozott ki, szorosan összefonódva a nemzeti stílust kereső művészeti törekvésekkel, a „nemzeti háziipar" újrafelfedezésével. A Zsolnayak azonban nem az általánosan magyarnak gondolt motívumokat használták a központilag kiadott „Mintalapok" nyomán, hanem közvetlen környezetük, a Baranya megyei, ormánsági népművészeti tárgyakon (a kazettás famennyezettől a szőttesekig) előforduló archaikus és egyedi mintakincsből merítettek. A Pécs környékén együtt élő népcsoportok változatos motívumaiból alakítottak ki egy újragondolt, a hagyományos elemeket néha erősen stilizáló, korszerű magyaros stílust a gyár új edényei számára.

Teréz 16 éves kora óta lelkesen gyűjtötte a népi kerámiát és hímzéseket, de rendszeres, sőt módszeres gyűjtésbe az 1870-es évek közepén fogott, elsősorban a Tettye forrása és a patak menti völgy területén, ahogy visszaemlékezéseiben írja: *„Akkoriban az »Ofner-Vorstadt«-ban (ma Budai városrész) még kis bosnyák házak voltak, egyesek konyhájában szép régi tálak, némelyek szobájában korsók függtek a falon a népi motívumok egész kincsestárával. Abban az időben kezdtem a régi hímzéseket is gyűjteni egy véletlen felfedezésnek köszönhetően. Mivel Papa nem akarta, hogy személyesen én menjek az ismeretlen házakhoz, az egyik, valamikor a porítómalomban dolgozó bányász özvegye keresett nekem motívumok után. A fő lelőhely, éppúgy ahogy a fazekasmunkák terén, a hímzéseket illetően is az Ofner-Vorstadt volt a régi bosnyák házaival, amelyek a Buturlu és Baraturkörnyék (egykor Puturluk) területén álltak a porítómalom közelében. A bosnyákok a török időkben ittmaradt és a helyiekkel elvegyült családok voltak (…) legfőként horvátul beszéltek."*

A több mint ötven éven át, Teréz 1944-es haláláig gyarapított textilgyűjtemény Magyarország második legnagyobb múzeumi népi textilgyűjteménye, a teljes kollekció 10 000 darabból áll! A régi szövetek, hímzések, töredékek nagy részét ráadásul a begyűjtéssel egy időben táblákra, kartonokra rögzítették és jegyzetekkel is ellátták. A Zsolnay-gyár államosításakor 1948-ban a néprajzi anyagot is lefoglalták és Pestre szállították. Egy évvel később Teréz lánya, Mattyasovszky-Zsolnay Margit a pécsi Néprajzi Múzeumban helyezte letétbe a gyűjteményt, amit a múzeum 1963-ban meg is vásárolt (150 népi kerámiával együtt), de Pécsre a teljes kollekciónak csak a töredéke került vissza akkoriban. A textileket a csomagolás, költöztetések során leválasztották a kartonokról, ezért sajnos ma már kevésről lehet pontosan tudni, hogy ki készítette vagy viselte, legtöbbször még a lelőhelyükről sincs megbízható adat.

A *Mindig nyíló virágok* kiállítás különleges válogatása technikájában és anyaghasználatában is archaikusabb, mint a pécsi múzeum más 19. század végi anyaga, nehezen sorolható be a hagyományos néprajzi kategóriákba. Eddig még csak töredéküket sikerült beazonosítani, konzerválni, feldolgozásuk most is zajlik. Nyár közepéig viszont még Zsolnay Júlia népviseleteket megörökítő festményeivel és olyan Zsolnay kerámiákkal együtt láthatók a pécsi múzeumban, melyek dekorációját az ősrégi főkötők motívumkincse ihlette.

***„Mindig nyíló virágok" – Válogatás Zsolnay Teréz és Zsolnay Júlia hagyatékából*, Janus Pannonius Múzeum Néprajzi Osztálya, Pécs, 2018. július 31-ig.**

Gyapjúfonallal hímzett főkötő, amit a 19 század végén gyűjtött Zsolnay Teréz és Júlia, Janus Pannonius Múzeum, Néprajzi Gyűjtemény
© JPM Fotó: Füzi István

A négyszögletes szövött vászonra láncöltéssel felvarrt, fordított T alakú egyszerű mintacsík adja a szétbontott főkötő hímzett tengelyét, amire szimmetrikusan fűződnek a kutatók szerint reneszánsz gyökerű és balkáni-török hatású motívumkincs virágai, indái. Tulipán, liliom, gránátalma, de egészen stilizált, absztrakt körök, hullámok, örénylő minták is vannak közöttük, olyan modern vagy inkább időtlen kompozíciók, amik akár Ljubov Popova vagy Sonia Delaunay avantgárd textilterveit is inspirálhatták volna.

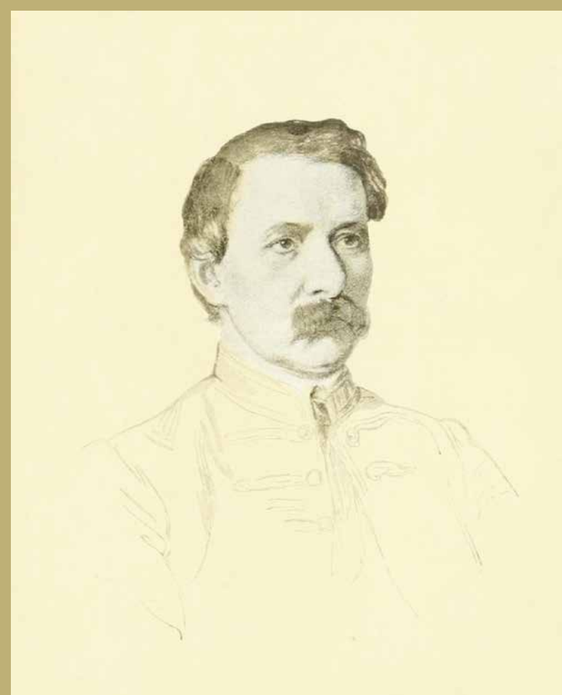
„Ha jól szemügyre vesszük ezt a tipikusan alföldi koponyát, azt látjuk, hogy egy szántóvető értelmes paraszt fejétől alig különbözik.”

Hajdu István

ARANYTÓL, ARANYRÓL, ARANYNAK

Arany János és a képzőművészet

2. rész



Barabás Miklós: *Arany János*, 1965, szén, papír, Budapesti Történeti Múzeum – Fővárosi Képtár

A művészetek fő célja a szép. (…) mi legyen a szép? a tárgyilagos szép? – E kérdés sokat fárasztá az esztétikusokat anélkül, hogy kimerítő és általánosan elfogadott értelmezést bírtak volna adni a szépről (...). Ezek közül megemlítjük Kant értelmezését: „szép az, ami önérdek nélkül tetszik”. Ezen meghatározásnak hibája az, hogy merőben alanyi. Nem azt fejezi ki, mi a szép tárgyilag véve, hanem mikép hat ránk, alanyilag mikép tetszik. A tetszés alanyi dolog. Fő baj a szép meghatározásában azon nagy különbség, mely a természeti szép s művészeti szép közt van[1] – írja esztétikájában Arany, aki nem volt éppen természeti szép, ám a művészet (mint olyan) minden igyekezetével azon volt, s a fotográfusok, festők, szobrászok teljes lelkesültségükkel azon igyekeztek, hogy természeti nem-szépségét művészeti artisztikummá nemesítsék. Arany jól látta önmagát, illúziói nemigen voltak, s bár nagyon is pártolta – akárcsak korábban Kazinczy Ferenc –, hogy a festők szaporán fessék, a szobrászok iparkodva mintázzák a magyar költőket, írókat, amint csak lehetett, elhúzódott az objektív, a rajzszén, az ecset vagy a mintázófa elől.

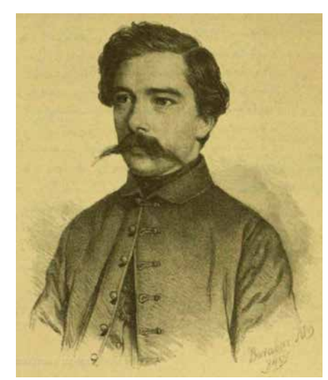
Képzeld a főt, mely Barabás után ismeretes, kóczos, szürke hajjal, sárga barna arczczal, tömpe (azért nem irom tompá-nak, mert Miska subsumálná) orral, kálmuk szemekkel, tömpe orral, semmit mondó fizimiskával (ez is sértés a mi barátunknak) nyakkendő nélkül, cynikus öltözetben s előtted áll tisztelt barátod A[rany].[2] (Szemere Miklósnak, 1855)

Örvendek hogy az arczkép historia nem történt nagyobb lármával, bár ennyi is elég zajos. Valahogy oly formán érzem magam, mikor erről hallok vagy olvasok, mintha már nem is volnék én, én; mintha mindez halálom után történnék. Van benne valami halottias. Szinte félek, ha majd Szalontára megyek, hogy fog bámulni és lesni az ifjabb nemzedék, mint valamely – mumiát. S e tekintetben örvendek, hogy Szalontáról a »Demosthenesek kifogytak«, mert nem szeretném ha lármát ütnének velem, ha szónoklatokat toastokat &c. kellene hallgatnom s azokra felelgetnem.[3] (Ercsey Sándornak, 1857)

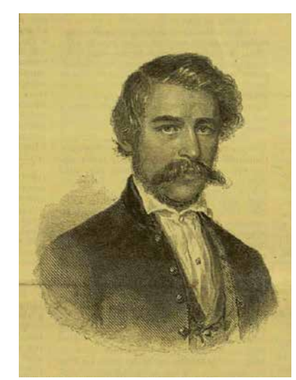
„Ha jól szemügyre vesszük ezt a tipikusan alföldi koponyát, azt látjuk, hogy egy szántóvető értelmes paraszt fejétől alig különbözik. Ez a kiugró szemöldök, ez a kiálló pofacsont, ez a tömzsi orr, ez a nagy, erős fül, az a hatalmas állkapocs: mind a szalontai, vagy bihari parasztok tipikus jelölője. Még az aránylag kicsiny és mélyenfekvő szemek is arra az ősi forrásra utalnak, a honnan vérbelileg is vette Arany emberi, költői jellemének minden kitűnő sajátosságát: a magyar parasztságra. Csak a homlokán dereng valami úri fény; ezt a nemesiséget emeli a koszorúzó barna haj, a mely a Petőfi rajzán még talpon áll, egész híven a fiatalság hevesebb idejéhez; itt pedig átfekszi lágyan a széles koponyát, lehajlik, mint az érett vetés.”[4]

„Melyik (kép) talál? – kérdezteti fia, Arany László apjával. Arany – írja – a maga jószántából sohasem készíttetett arczképet; valami nógató alkalomnak kellett lenni, hogy elszánja reá magát. Emlékezetem szerint egész életén át nyolcz ízben ült arczképe fölvétele végett, u. m.:

1. Az Életképek szerkesztőségének felszólítása folytán 1848-ban Barabás Miklós rajzolta kőnyomata kiadás czéljából. Ez arczképen csak bajusza van, szakálla nincs; nyakán akkori divat szerint többször körül csavart fekete selyem nyakkend, csokor nélkül; öltönye kihajlított széles gallérú, bő szabású, attila.
2. A Hölgyfutár szerkesztősége által 1855-ben kiadott Arczkép Album számára szintén Barabás Miklós rajzolta, kőnyomatú kiadás czéljából. Ez is mellkép*; öltözete fekete kabát; nyakkendje nincs, fehér ing-galléra puhán kihajlítva. Bajuszán kívül körszakála is van, oly módon borotválva, mint Vörösmarty, Bajza, Eötvös, Csengery stb. azon időben viselték.
3. Egészen ehhez hasonló fölvétel az, a mi 1856-ban Heckenastnál kiadott Kisebb Költeményekkel jelent meg. Ez is Barabás Miklós rajza, signálva általa 1856 évszámmal. Az arcz egészen hasonló az előbbihez; körszakála még megvan; inggallérja is ugyanolyan, nyakkendje nincs; de öltönye attila.
4. Nagy-Szalonta városa közönségének megbízásából 1856-ban Barabás Miklós készítette olajfestésű arczképét. E képen a körszakái már hiányzik s a bajusz sem oly borzas, mint az 1855-iki rajzon. Nyakkendje csokorra kötött fekete selyem kendő; öltözete attila, melynek fennálló galléra bársonynyal van bélelve, és fehér mellény. Életnagyságú térdkép. Eredetije régebben a nagyszalontai városház tanácstermében állt; itt egyszer valami bottal hadonázó garázda részeg ember a vásznat két helyen átdöfte; a mennyire lehetett, Barabás restaurálta ismét, s most a szalontai Arany-emlék szobában őrzik. E fölvétel után készült 1883-ban, szintén Barabás Miklós által, a M. Tud. Akadémia képes termében levő olajfestmény életnagyságú térdkép.
5. Izsó Miklós szobrász 1862-ben vagy 63-ban fölkérte Aranyt, engedje mellszobrát elkészíttetni. A mintázás Arany lakásán történt; eltartott egy pár hétig. Ez eredeti fölvétel nyomán készítette Izsó a Magyar Nemzeti Múzeum szobortárában látható, erdélyi szárhegyi márványból faragott mellszobrot. Öltözete attila, nyakkendje rojtos magyar nyakra-való, haja választék nélkül, göndör fürtökben hátúlról a homlok fölé fésülve; szakálla nincs, csak bajusza.



Barabás Miklós: *Arany János*, 1848, litográfia, papír, Petőfi Irodalmi Múzeum



Barabás Miklós: *Arany János*, 1856, litográfia, papír, Petőfi Irodalmi Múzeum

Barabás Miklós: *Arany János portréja*, 1884, olaj, vászon, 157 x 115 cm, MTA Művészeti Gyűjtemény, ltsz. 13

Izsó Miklós: *Arany János*, 1862, bronz, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

6. Fényképezés végett 1863-ban ült először, leánya menyasszonyi napjaiban, együttes képen egész családjával, Országh Antal fényképésznél. E fölvételen egész alakja látható, bár igen kicsiny méretben. Öltönye magyaros szabású, de kényelmes zeke, magyar nadrág és csizma. Haja és bajusza, mint az Izsó-féle szobron. E fénykép, mint legifjabbkori fényképi fölvétel nyomán festett Horovicz Lipót 1887-ben egy életnagyságú mellképet, melynek alapján készült a jelen kiadáshoz csatolt egyik metszet.
7. A Magy. Tud. Akadémia palotája megnyitásának ünnepélyére 1865-ben Schrecker Ignácz fényképész az Akadémia összes tagjainak arckép-albumát adván ki, e czélra Arany is ült. E fölvételen haja ismét két felé van választva, szakála nincs, öltözete attila. Mellkép, vizitkártya nagvságban.
8. Összes Műveinek Ráth Mór által eszközölt első kiadása alkalmával 1877-ben a kiadó óhajtása folytán Simonyi fényképésznél vétette le magát. Haja, bajusza, öltözéke olyan, mint az előbbin, arcza azonban fájdalmas és szenved. Mellkép; közönséges quarto-nagyságban.
9. Ellinger Ede budapesti fényképész 1880-ban új akadémiai albumot adott ki; az Akadémia elnökének fölszólítására Arany is még egyszer fényképeztette magát. Haja, szakála, bajusza már egészen fehér."[5]

Arany László egyet, a Borsos és Doctor műterem ötvenes évekbeli, eléggé naturális fényképét kifelejtette...

„1917-ben – írja alapos dolgozatában Hász-Fehér Katalin – Arany születésének századik évfordulóján a *Vasárnapi Ujság* már bőven választhatott volna a létező ábrázolások közül, s bármelyik típusú, irányú Arany-értelmezést kiemelhette volna. Ehelyett egy montázs mellett döntött: leretusálta a családi képről Arany alakját, és a Horovitz-festményt (pontosabban metszetet) is megidézve, szerkesztett belőle egy másik, írói képet, kiegészítve a csonkán maradt alakot. A levegőben maradt bal kéz alá a rajzoló háromlábú, hatszögletű faragott asztalkát helyezett, rajta csipketerítővel, tintatartóval, tollal. Furcsa párosítása jött így létre egy köznapi öltözékű, családapai minőségű magánembernek, egy félig-meddig polgári környezetnek és a költői identitásnak, melyet az íróeszközökön túl a *Szépirodalmi Figyelő* asztalra helyezett kötetei is jeleznek. A lapszám 142–143. oldalán Schöpflin Aladár írása olvasható (*Arany János születésének századik évfordulójára*), és cikkét a képre való reflexióval kezdi, egyetlen szóval sem célozva annak manipulált jellegére: »Arany e képen csakugyan az, a mi egész életében volt: a tipikus nagyszalontai tekintélyre jutott polgár. Az öltözete, a magatartása, ülésének egész módja, a hogy a lábait maga elé rakja, a hogy a botját és kalapját tartja, az arczkifejezése, a fejtartása, a bajuszviselete, az egész alak, úgy a hogy van, annyira magán viseli a gazdálkodó lakosságú alföldi város jellemét, hogy ha nem ismernők oly kedves arczvonásait, ráismernénk: ez nem lehet más, mint valamelyik magyar alföldi város módos, tisztességtudó és magára tartó polgára [...] S mennyire jellemző ez az egész magyarságra, mennyire benne van ebben az ezer esztendei falusi gazdálkodó életnek vérré vált megszokása, a mely nem is tud elképzelni más életformában való boldogságot s atavisztikusan egyedül lehetséges és kielégítő életmódnak érzi a földből élő ember életmódját.«"[6]

A kép hatalmáról, a kép történelemformáló erejéről van itt (is) szó; időben előre-hátra millió példát sorolhatnánk a *retus omnipotenciájára*. Arany halála után máig – mert adózni kellett a nagyságnak, el kellett látni az emlékhelyeket emlékekkel – meglehetősen sok festmény és szobormű készült a természetileg nem szép szépről, pontosabban az imént felsorolt fotográfiákról, persze nem annyi, mint a naturálisan szebb Petőfiről és Adyról: a listán a közterkep.hu szerint a jó barát vezet behozhatatlan előnnyel, mert 324 kő, fém, gipsz, fa vagy műanyag emlékmű telepedett róla szerte-

Országh Antal: *Arany János családja körében*, 1863, fotó, Petőfi Irodalmi Múzeum

szét az országban, József Attila a második 81 monumentummal, Ady a harmadik 74 idollal, s Arany a 61 darab leképezéssel vagy kiábrázolással leszorult a dobogóról, mint mondani szokták. A kis és nagy Aranyok – és ez különösebb magyarázatra nem szorul – elsősorban Budapesten és a Tiszántúlon merednek, üldögélnek vagy simulnak a falra. Minddel most nem törődhetünk; kettőt választottam annak demonstrálására, miként őröl az idő foga.

Valamikor most szeptemberben emelték le helyéről, hogy restaurálják a Nemzeti Múzeum kertjében álló főszobrot, Stróbl Alajos művét. Az aktus nyomán felvillant a megrögzült képi emlékezet erejének példátlan illusztrációja: egy igen jó szemű barátom kétségbeesve kérdezte, mit szólok: Aranynak már csak a csizmája árválodik a piedesztálon... Pompás 56-os megemlékezés lenne, de nem, az a két kőkonzol maradt ott, mely a bronz Aranyt tartotta (itt, ha nem lenne értelmetlen, Joyce csodálatos szintagmáját – bronzavonz és kéjarany – hosszan mormolnám)...

A 19. század harmadik harmadának szoborállítási mámorában írták ki az Arany-emlékmű pályázatát, akkor, amikor még egyáltalán nem volt nyilvánvaló, amit Fülep Lajos 1918-ban igen epésen így fogalmazott meg: „Izsó után bejutunk az emlékműszobrászat vadonjába. (…) Ami utána következett, már nem tartozik a művészet történetébe, (…) [a] politika vagy a tömeg-sznobizmus szolgálatában állott, és közben elfelejtette vagy soha meg sem ismerte a művészi feladatokat. (…) [A]z emlékműszobrászat (…) valóságos egész világ, valóságos kozmosz: saját világnézettel, törvényekkel, esztétikával és logikával. Az észvilágnak ellentéte: a *másik*, a negatív, az abszurd világ, (…) minden megvan benne, mint az ész vilá-

Az „Arany-montázs", az író születésének századik évfordulóján a *Vasárnapi Ujság*ban megjelent manipulált portréfotó

Acélmetszet Horovitz Lipót 1887-es életnagyságú mellképe nyomán, amit a festő a fent látható 1863-as családi fénykép alapján készített

Schrecker Ignácz 1865-ben készítette el az Akadémiai tagok arcképcsarnokát, amihez Arany is modellt ült. A metszet e fotográfia nyomán készült 1868-ban

gában: pontosan mindennek az ellentéte és a paródiája. A rossz és az abszurdum éppúgy lehet egyetemes és nemzeti, mint az ésszerű és a művészi. S ebben aztán csakugyan egészen európaiak lettünk, mi magyarok az első sorban állunk. Komolyan vesszük a küldetésünket, s itt már aztán összegyűjti az ország minden anyagi és szellemi erejét, hogy helyt is állhassunk. Még nagy jövő vár reánk ebben a világban."[7]

Mint a pályázat 1887-es bírálati jegyzőkönyvéből kiderül: „a sok pályázó közül csak két versenytárs jöhet komolyan szóba (...) Stróbl Alajos és Zala György. Magasabb művészeti problémával állván szemben, e két hazai művész arravalóságának mérlegelése okozta a jury feladatának nehézségét. Főkérdésül jelentkezett, melyikök járt el nagyobb szerencsével a szoboremlék főalakjának, a költő képszobrának tervezésében. (...)

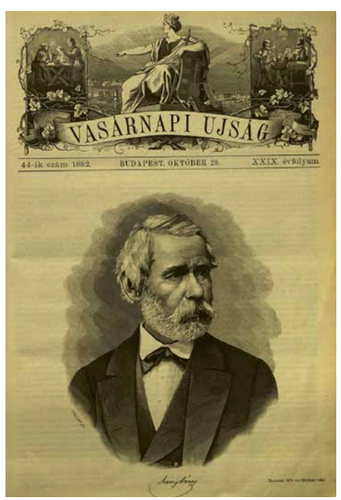
Nem mondhatni, hogy (Zala) ereje teljében mutatná a költőt, mint a programm kívánja. (...) Mások ugyanezt állítják Stróbl Alajos terv mintájának Arany-szobráról, ámbár ezt sem lehet kielégítőnek elfogadni. A főmozdulat ugyan jól van gondolva. A test súlypontja az emlék közepére esik. A főalak tagjain azonban némi aránytalanság, élénkebb magatartásán bizonyos feszesség vehető észre, mely a kívánt erőteljesség kifejezésével nem azonos. A költő alakjára vonatkozólag a programmban részletezett kívánalmaknak e szerint a versenytársak egyike sem tudott teljesen eleget tenni. Bajos is ezeknek eleget tenni a költő elhunyta után, hiányos pótszerek segélyével (...)

Stróbl Alajos (művéről) a bírálók megegyezőleg elismerik, hogy valamennyi tervminta között ez a legegységesebb, legbefejezettebb, legjobb izlésű és legjobb dolgozatú tervezet. Három oldalról kitűnő silhouettet mutat. Nevezetesen a hátsó és két oldalnézete kifogástalan. Rendkívül művészies az emlékminta figurális és architektonikus alkatrészeinek ölelkezése, átmenetei. Alakjai közül legjobb a Toldié, egyúttal legjobb a pályázaton megfordult összes alakok között. Allegorikus női alakjának (a Poézis) mozdulata kecses, kifejező, de felfogásának modern mellékíze kevésbé illik az összhangos alkotás keretébe. A költő képszobra – mint már említettük – nem teljesen kielégítő s e részben versenytársaival egy sorsban részesül; de a szobormintában nyilvánuló képesség bizalomgerjesztő (...) kívánalmainkat röviden a következőkben foglaljuk össze:

1. A költő alakjáról a megbízandó művész mindenekelőtt egy új (...) mintát készítsen (...)
2. Tervmintájának egyik hibája lévén, hogy az a költő arczával szemben levő oldalról tekintve, az egymás fölött ülő két alak (...) az ülő helyzet analógiájából folyó bizonyos visszás benyomást okoz a szemlélőben: a művész teljes odaadással azon legyen, hogy a jó hatást csökkentő ezen viszonylagosság tényezőit, okait a legapróbb árnyalatokig felkutatva, a főbb és alárendeltebb idomokban és mozdulatokban rejlő konkordancziákat lehetőleg kikerülje, végső esetben pedig a Poézis allegóriáját más, a kompozicziót szerencsésebben kiegészítő alakkal vagy csoportozattal helyettesítse.
3. Szükségesnek tartjuk, hogy a magában véve jó és helyesen tagolt talapzatnak fölfelé gúlaszerűen összehajló irányzatát mérsékelje, az alapépítménynek pedig úgy terjedelmét, mint kiszögelléseinek számát nemesebb arányok elérése czéljából korlátozza.
4. Kívánatosnak tartjuk végül, hogy a talapzatnak egészben véve szintén jó, csak kissé modern francziás ízlésű ornamentikáját, az építészeti környezetre való tekintetből és a komolyabb hatás érdekében, némileg egyszerűsítse."[8]

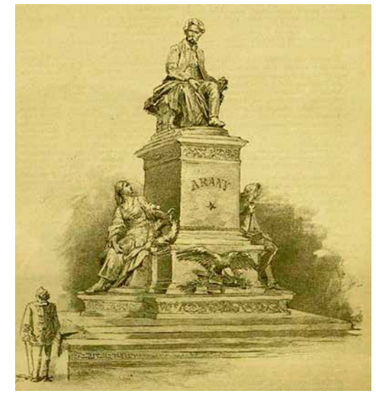
Stróbl – Zala mellett a kisebbik szobrászfejedelem – nem is tétovázott, kijavított mindent, s a döntéstől számítva viszonylag gyorsan, öt év múlva, az 1893. május 21-én felállított művön a *Poézis* helyébe Rozgonyi Piroskát, az izmos ifjú székére pedig Toldit ültette és klasszicizáltatta Schickedanz Alberttel a posztamenst, melyre a Keveháza saskeselyűje rakhatott fészket.

Ha az említett barátom miatt nem megyek el csizmanézőbe az ősszel, soha sem veszem észre, mint eddig, úgy tudom, senki sem, hogy a posztamensen egy ötágú aranycsillag szerénykedik – már a korabeli fényképeken is ott van – fordítva, csúcsával lefelé. Rejtély. A fordított pentagram, hihetnénk: szabadkőmíves jelkép, de nem az. Mellékesen, sem Stróbl, sem Schickedanz, s maga Arany sem volt szabadkőmíves.



Az 1882-es *Vasárnapi Ujság* címlapját díszítő címlapját díszítő Arany-portré (balra) Ellinger Ede 1879-as felvétele alapján készült, ami a már ősz hajú, idős írót ábrázolja (középen) Országos Széchényi Könyvtár

Stróbl Alajos *Arany János* szobrát (a „A vén gulyás" alakjával) 1910-ben állították fel Nagykőrösön a régi gimnázium melletti Templomkertben



Stróbl Alajos rajza a Nemzeti Múzeum kertjében 1893-ban felállított *Arany János-emlékmű*höz. A Schickedanz Albert tervezte posztamens jobb oldalán Toldi Miklós, a bal oldalán Rozgonyi Piroska alakja kapott helyet

Arany János és a legendás nagykőrösi tanári kar: Salamon Ferenc, Szilágyi Sándor, Szabó Károly, Szász Károly, Szigethi Warga János és Tomory Atanáz. Varga Imre szoborcsoportját 1996-ban avatták fel a nagykőrösi Arany János Múzeum előtt

Fotó: A szerző jóvoltából

Az izgalmas életű Pulszky Ferenc, a Nemzeti Múzeum igazgatója igen, de neki tudnia kellett, a pentagramma a legtökéletesebb arány, az aranymetszés elve szerint épül fel, amely a tökéletességet, a harmóniát és a védettséget sugallja, a fordított pentagramma viszont az „ördög kecskéje", a fekete mágia egyik jelképe, a templomosok, aztán a sátánisták szimbóluma. Azzal persze még nem lehetett tisztában, hogy amúgy meg a koronacsakrából az emberbe áramló energia jelképe. Vagy igen, tudta azt is. Mindegy, számomra ez valódi rejtély.

Az meg már nem, hogy Stróbl szoborcsoportja – amint a többi, ez idő tájt emelt emlékmű is – mára a város, a városok képének szerves elemei, s azon vitatkozni, jók-e vagy sem, teljesen értelmetlen. Cirádás mementók, s bár tárgyukat többnyire egyáltalán nem képviselik, talán csak Ligeti Miklós *Anonymus*a képes erre, a horror vacui, az ürességtől való félelem elűzésének nagyszerű eszközei.

„A rossz és az abszurdum éppúgy lehet egyetemes és nemzeti (...) S ebben aztán csakugyan egészen európaiak lettünk (...) Komolyan vesszük a küldetésünket, s itt már aztán összegyűjti az ország minden anyagi és szellemi erejét, hogy helyt is állhassunk. Még nagy jövő vár reánk ebben a világban" – morogta jóslatát Fülep Lajos száz éve, s a jövendölés beütött. Az adatok alapján úgy tetszik, Arany-szoborra pályázatot 1948 óta nem írtak ki (Petőfiére és Adyéra, József Attiláéra többet is), így az utolsó, a mi korunkat reprezentáló mű megrendelésre készülhetett.

A hetvenes-nyolcvanas évek szobrászfejedelme, Varga Imre művelte meg az agyagot, hogy bronzba öntettessék Arany János és a legendás nagykőrösi tanári kar: Salamon Ferenc, Szilágyi Sándor, Szabó Károly, Szász Károly, Szigethi Warga János, Tomory Anasztáz. Az Arany János Múzeum előtt 1996. augusztus 20-án avatták fel a szoborcsoportot. Varga jó szokása szerint deheroizál, humanizál, szimpatizál, deprimál; végül is olyan csoportozatot derivál, mely expresszív, barokkos, klasszicista, realista; jó, rendben, nem kubista vagy konstruktivista. Konceptje ez: mindannyian emberek vagyunk, a természetnek alávetve épp csak a túlélésre van esélyünk. Az egyedül daliás Arany picinnyel előbb áll, mint a többiek, végül is róla van szó; kollégái, a jobb szélsőt kivéve, sajátos pózokban rekedtek meg: idegölő panoptikum elmesélhetetlen történetekkel, bronzba zárt depresszió. A mű különlegességét számomra az adja, hogy tudván, Varga az egyik legműveltebb magyar képzőművész, valószínűtlen, hogy ne járt volna a fejében Bokros Birman Dezső és az ő különös kis szobra, a *Dunamenti népek kórusa*. Vagy ha az mégsem, akkor az első nagykőrösi évek egyik legszebb verse, a *Kertem* utolsó két versszaka:

Közönyös a világ... az élet
Egy összezsúfolt táncterem,
Sürög-forog, jő-megy a népség
Be és ki, szűnes-szüntelen.
És a jövőket, távozókat
Ki győzné mind köszönteni!
Nagy részvétel, ha némelyikünk
Az ismerőst... megismeri.

Közönyös a világ... az ember
Önző, falékony húsdarab,
Mikép a hernyó, telhetetlen,
Mindég előre mász s - harap.
S ha elsöpört egy ivadékot
Ama vén kertész, a halál,
Más kél megint, ha nem rosszabb, de
Nem is jobb a tavalyinál.

| 1 Arany János: Széptani jegyzetek. In: *Tanulmányok és kritikák I.* Válogatta, szerkesztette, az utószót és a jegyzeteket írta S. Varga Pál. Második, javított kiadás. 2012, Debreceni Egyetemi Kiadó. 264–265. o. | 2 Szemere Miklósnak, Nagykőrös, 1855. aug. 7. AJÖM XVI, 601. | 3 Arany János Ercsey Sándornak, 1857. júl. 1., AJÖM XVII, 75. | 4 Oláh Gábor: Arany János feje, *Vasárnapi Ujság* 60(1913)/22, 436. o. | 5 *Arany János hátrahagyott versei*. Budapest, 1888, kiadja Ráth Mór. I. kötet 529–531. o. | 6 Hász-Fehér Katalin: „Szemed, hiszem, hogy híven fölleli" – Az Arany-ábrázolások jelentéséről, *Forrás*, 2017/3, 4–27. o. | 7 Fülep Lajos: Magyar szobrászat. *Nyugat*, 1918. máj. 16. In: *Fülep Lajos: Egybegyűjtött írások III. Cikkek, tanulmányok 1917–1930.* Budapest, 1998. 122. o. | 8 Keleti Gusztáv: Az Arany szobor-pályázat. *Fővárosi Lapok*, 1888/8. In: Keleti Gusztáv: *Művészeti dolgozatok*. Kiadja a Kisfaludy-társaság. Budapest, 1910, Franklin-társulat. 512–521. o. | Képek forrása, ahol külön nem jeleztük: Keresztury Dezső: *A magyar irodalom képeskönyve*, Magvető, 1956 - Helikon, 1981

Bajkay Éva

ÚT A BERLINI STURMTÓL BUDAPESTI AUKCIÓKIG

Hincz Gyula újabban előkerült konstruktív-szürrealista művei

Szinte hihetetlen, hogy Hincz Gyula harminc éve lezárult gazdag életműve egyre frissebb meglepetésekkel szolgál. Az 1942-es erdélyi tájak és a nemrég felfedezett, 1958–63-as rejtett aktképek mellett kiemelést érdemel az utóbbi évek nagy árverésein felbukkant és méltó sikert (anyagit is!) aratott korai, dekoratív modern, konstruktív-szürrealista képeinek sora. Ezek az immár egy tucatot kitevő korai művek azért is jelentenek szakmai szenzációt, mert fennmaradásukról még maga a mester is szkeptikusan nyilatkozott, amikor élete alkonyán meghívásomra feljárt a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai osztályára, és korai, korszakonként más-más okból elhallgatott modernista kísérleteiről beszélgettünk.[1] 1984-ben én a berlini Der Sturm Galériában megrendezett kiállításának anyagát kerestem egy kasseli projekt magyar társkurátoraként. Hubertus Gassnerrel (legutóbb a Hamburger Kunsthalle igazgatója) és tanítványaival összművészeti megközelítésben igyekeztünk feltárni a progresszív szemléletű magyar alkotók két világháború közötti németországi munkásságát. 1986-ban – Hincz halálának évében – került sor a kasseli múzeumban a *Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik* (Kölcsönhatások. A magyar avantgárd a weimari köztársaságban) című nagyszabású tárlatra hatszáz oldalas tudományos katalógus kíséretében. Az addig kevéssé kutatható téma ötven művésze között sajnos végül Hincz nem szerepelhetett, ugyanis nem találtunk tőle oda illő reprezentatív műveket. Elhittük, hogy a Sturm Galériában 1928 végén bemutatott alkotásai elvesztek. A mester nem tudott, talán nem is eléggé igyekezett a nyugat-németországi tárlatra kölcsönözni, politikailag pedig akkor még a Magyar Nemzeti Galériában nem lehetett ezt a kiállítást bemutatni. (Bernáth Aurél hagyatékából például kaphattunk kölcsön, noha ő a szocializmusban, haláláig megtagadta a Sturm Galériában szerepelt műveit.)

A rendszerváltás idején, 1989-ben már itthon is bemutathattam egy hatásos grafikai válogatást méltó katalógussal,[2] a Nemzeti Galéria anyagát magyar magángyűjteményekből bővítve, az avantgárdra nyitottabb Petőfi Irodalmi Múzeumban. Ezt a tárlatot 1990-ben meghívta a berlini magyar kultúrintézet, a Haus der Ungarischen Kultur. Ide Hincz hagyatékából is sikerült három „sturmos" alkotást kölcsönözni, melyekből kettő az ezredforduló után a Virág Judit Galéria árverésén aratott sikert.[3] A Sturm Galéria magyarjai régóta népszerűek külföldön, de Hincz művei ma is hiányoznak közös kiállításukról.[4]

1
Beszélgetés Hincz Gyulával. Magnóra rögzítette Bajkay Éva, 1984. 06. 8. és 15. MNG Adattár 22150/1984

2
A magyar grafika külföldön. Németország 1919–1933. Kat. Szerk. Bajkay Éva. Békéscsaba–Budapest, 1989.

3
Fekete figura, 1929, kréta, papír, 110 x 68,5 cm, j. j. l.: Hincz 29; *Csendélet*, 1928, tus, papír, 73 x 60,3 cm, j. j. k.: Hincz 928, Virág Judit Galéria, 2010. 49. aukció 46., 44.; *Nőalak zöld háttér előtt*, 1928 k., tempera, papír, 90 x 68,5 cm, j. n., Virág Judit Galéria, 2001. 7. aukció 82. (Itt került árverezésre Hincz Gyula tíz későbbi műve századunk első évtizedében.)

4
Lásd Passuth Krisztina tanulmányát. *L'avant-garde hongroise à la Galerie der Sturm (1913–1932)* Kat. Párizs, 2018, Galerie Le Minotaure – Alain Le Gaillard.

Zsákovics Ferenc még 2004-ben is ezt írta az *Artmagazin*ban: „A visszaemlékezések szerint Hincz Gyula 1920-as években készült alkotásainak nagy része megsemmisült vagy lappang, csupán kisebb hányaduk maradt fenn *(főleg grafikák – B. É.)* közgyűjteményekben és magántulajdonban, bár az utóbbi évtizedben egy-egy darab felbukkant a műkereskedelmi galériákban és aukciók anyagában. Többet ismerünk azonban korabeli fotókról, a hagyatékban megmaradt üvegnegatívokról, de segítséget nyújthatnak e korszak értékelése során azok a későbbi, rekonstruált, a korai munkákat megidézők, amelyek már az 1960–1970-es években készültek."[5] (Egyébként a BÁV első képkereskedéseiben Scheiber „sturmos" képeihez hasonlóan olcsón hozzá lehetett jutni „sturmos" Hinczekhez is.) Csak papírra készült munkák kerültek bemutatásra 2004-ben, jórészt Hincz korai, expresszionista rézkarcaiból, melyekből tizenegy Rados Ernő gyűjtő-műkereskedő[6] ajándékaként jutott 1927-ben frissen a múzeumba. Ő figyelt fel először a technikai kísérletezésre is fogékony művészre, aki főiskolás létére merész önállósággal értelmezte az izmusok tanulságait, szerény anyagi helyzete miatt főleg grafikáin.

Rados művek fejében vitte magával Hinczet 1926-ban Velencébe és Párizsba, aki a Velencei Biennálén az olasz futuristák és az orosz konstruktivisták műveit tanulmányozhatta, Párizsban pedig megismerte a legfrissebb irányzatokat, a szürrealizmust és az art deco törekvéseket. A Rosenberg-gyűjteményben végre eredetiben láthatta a kubisták: Picasso, Braque, Juan Gris alkotásait, de rá ekkor főleg Léger és a purizmus, valamint Miró és a szürrealizmus hatott, ahogy ezt most előkerült képei bizonyítják. A főiskolai tanulmányait Rudnay után Vaszarynál folytató ifjú minden újat magába szíva tért haza; a friss nyugati törekvésekre is nyitott, a tehetségek szabad kibontakoztatását pedagógiai céljának valló Vaszary mellett fejezte be tanulmányait, aki támogatta Hincz absztrakt kísérleteit, és tanítványaként került be 1928-ban az UME és 1929-ben a KUT progresszív művészcsoportokba, majd szerepelt azok rangos kiállításain.[7]

Hincz Gyula teoretikus hajlamának megfelelően – ahogy elmesélte – már iskolás korától gyűjtötte a dokumentumokat; Párizsból Breton szürrealista kiáltványát és a *Cahiers d'Art* jól illusztrált folyóiratát, a *L'esprit nouveau*-t hozta haza az előbb említett mesterek illusztrációival. De aztán láthatott tőlük anyagot a bécsi *MA*-ban és a Kassák és Moholy-Nagy által közösen jegyzett *Új művészek könyve*ben is. A Szépművészeti Múzeum könyvtárától az Amicus Kiadó és Műkereskedelmi Rt.-n át a Mentor könyvesboltig Pesten is megismerhetők voltak a külföldi avantgárd kiadványok. Ezek között a legfontosabb a berlini *Der Sturm* (A Vihar, 1910–1932) volt, mint a bezárkózott Magyarországról is előfizethető, modern folyóirat, amelynek szerkesztő-kiadója Herwarth Walden (Georg Lewin) orosz zsidó családból származott műgyűjtő-galériás, író, zeneszerző volt, a művészeti hálózatépítés első komoly képviselője Közép-Európában. Kassák Lajos már 1916-tól terjesztette Budapesten Walden kiadványait, a folyóirat mellett könyveket, albumokat, portréfotós és képreprodukciós levelezőlapokat. Ezeken Hincz tanulmányozhatta Kokoschka, Kandinszkij, Klee, Carra, Severini, Picabia, Schwitters és mások, a párizsiak közül főleg Gleizes, Léger, Metzinger, Marcoussis műveit. Walden nyitott volt a magyarokra is, a brassói Mattis Teutsch 1918–25 között például sokat szerepelt a Sturm kiállításain és a folyóirat közölte lírai absztrakt linómetszeteit.[8]

***Nagyváros (Gyár)*, 1928, tus, papír, 100 x 71,5 cm**
A Kieselbach Galéria és Aukciósház jóvoltából

5
Zsákovics Ferenc: Európa művészeti központjaiban. Budapest–Párizs–Berlin–Róma, 1922–1930. Hincz Gyula visszaemlékezései pályájának első évtizedére. *Artmagazin*, 2004/2. 54–56. o.

6
Zsákovics Ferenc: Rados Ernő. Egy elfeledett műkereskedő a 20. század első felében. In: *„Bátran megnyitni a művészettörténet kapuit" Tanulmánykötet Bajkay Éva 75. születésnapjára.* Szerk. Földi Eszter, Hessky Orsolya. Budapest, 2018, MNG. 206–225. o.

7
Lásd Kopócsy Anna tanulmányát. Kat. *Merítés a KUT-ból IX. Hincz Gyula (1904–1986) festőművész emlékkiállítása.* Budapest, 2005, Haas Galéria.

8
Bajkay Éva: A berlini Sturm vonzásában. In: *Mattis Teutsch* és a *Der Blaue Reiter*. Szerk. Bajkay Éva, Jurecsko László, Kishonthy Zsolt, Tímár Árpád. Kat. Budapest/Miskolc, 2001, MissionArt Galéria. 83–96. o.

Az expresszionista Walden 1920 után már inkább a konstruktivizmus felé hajlott, megrendezte Moholy-Nagy és Péri kiállításait 1922, 1923-ban, Kassákét 1924-ben. Az inflációs időkben mindinkább preferálta a kis ráfordítással felfedezhető fiatalokat: Bernáth Aurélt, Ferenczy Bénit stb. és a könnyebben eladható művek alkotóit. Így lettek kedvencei Scheiber Hugó és Kádár Béla, akik kijártak Berlinbe, és 1923-tól rendszeresen részt vettek a Sturm egyéni és kollektív kiállításain. Kádár Béla rokonainál Berlinben deponált is „mesés álomképeiből".[9]

Hincz Pesten a moderneket felvállaló kis magángalériákban ismerte meg Scheibert és Kádárt. Főleg a *Belvedere* és az *Alkotás Művészház* 1922–1924 közötti tárlatain szerepeltek műveik. Hinczhez Kádár elvontabb csendéletei kerültek közelebb. 1923-ban Walden Budapesten járt, fellépését a Belvederét vezető Fónagy Béla és az 1913-as budapesti Sturm-kiállítást fogadó Rózsa Miklós együtt segítették elő. Hincz minden bizonnyal ott volt ezen, éppúgy, mint a berlini kiadványokból, levelezőlap- és metszetanyagból a Magyar Írók és Újságírók Otthon Körében rendezett kis kiállításon. Walden egyébként még 1926-ban is járt Budapesten.[10] Scheiber és Walden barátsága fennmaradt a Sturm hanyatló korszakában is, amikor 1928 szeptemberében Scheiber a Sturm Galériában immár sokadszorra kiállított, akkor ajánlhatta be tanítványát, Polgár Boriskát és pályakezdő barátját, Hincz Gyulát Waldennek.[11]

Absztrakt csendélet (Csendélet), 1928, tempera, papír, 96 x 96 cm
A Virág Judit Galéria és Aukcióház jóvoltából

A nagy gazdasági válság időszakában, amikor Walden már kivonta pénzét a Sturm Galériából és az avantgárd hanyatlásával műkereskedői vállalkozása a végét járta, a politikailag is egyre zavarosabb viszonyok között került sor a legifjabb magyarok bemutatására. Hincz maga nem tudott a költségekhez hozzájárulni, és a galériavezető sem költött reklámra; eddigi tudásunk szerint sem meghívót, sem katalógust nem nyomtatott, s egyre ritkábban megjelenő lapjában sem közölt a magyar festőtől reprodukciót. Így Hincz berlini kiállításának pontos időpontja mindaddig bizonytalan volt, míg a müncheni Zentralinstitut für Kunstgeschichtéhez tartozó, Rainer Enders által négy éve alapított kutatási egységgel folytatott együttműködésem eredményeképp meg nem lett a véglegesnek tekinthető időpont: 1928 decembere.[12] Ez megfelel annak is, amit Hincz Gyula téli berlini útjáról mesélt nekem:[13]

„*Scheiber Hugó írt Waldennek, hogy fogadjon engem* – a *Walden értesített, hogy jöjjek ki; így mentem ki jó pár képpel, amik ilyen papírosra festett temperák és tusképek voltak, konstruktivista dolgok, erősen stilizált formák. Erősen hatott rám Malevicsnek a szemlélete is. Nem tudtunk beszélni, mert németül nem nagyon tudtam. Bemegyek, a padló teleszórva képekkel, mit tudom én, hány kép ... Nézem, te jó Isten, földön fekszenek, zsebre lehet vágni. Összevissza mindenféle, gyönyörűek voltak. Üzent a Moholynak, hogy jöjjön, mert itt egy magyar. Ő megrendezte a kiállítást nagyon szépen. Volt egy olyan fogadónap is, amikor a szalonrészt megnyitották, táncoltak...*"

Hincz az útra ismerősök címeivel és nyilván Scheiber tanácsára mappában könnyen szállítható papírművekkel, tusképekkel és feltekert festményekkel készült. Scheiber kapacitálhatta arra is Hinczet, hogy nagyvárosi motívumokat fessen, hiszen ő szintén ezek egyikével szerepelt 1928-ban a Sturmban. A mondén berlini világ fényeivel szemben azonban egészen mást mutat Hincz nemrég előkerült monumentális tusfestménye a *Nagyváros (Gyár).*[14] Mint aktivista példaképe, Uitz Béla, aki szintén eredendően grafikus tehetség volt (mindketten Olgyai Viktornál tanultak), a nagy sikerű kezdeti rézkarcok után olcsó anyagokat használtak, papírra tussal rajzolták lendületes vonalvezetésű műveiket. Hincz dinamikus városképén már megjelenik a rá jellemző kontrasztos szerkesztés: elöl a futurisztikus, absztrakt formákkal jelzett tér nyüzsgő kavalkádja, a háttérben az égre meredő gyárkémények konstruktív sora. A szociálisan is érzékeny festő nem az „arany húszas évek" mondén, szórakozásba merülő, csillogó világába invitálta a nézőt, ahogy a Sturm kedvence, a bohém Scheiber Hugó tette számos képén. Hincz, mint „... a kor fiatalságának egy része... rendkívüli érdeklődéssel fordult a világunk környezeti valóságához. Igyekeztünk megismerni mindazt, ami körülvett bennünket, a gyárakat, gyártelepeket, a város peremét, ott, ahol a szegénység nyújtotta segítségért karjait."[15] A *Nagyváros* megfestésekor tehát az izmusok egyéni szintetizálásával sajátos interpretálásban adta az új városi életet. Az ilyen képek kevésbé voltak eladhatók Berlinben. Walden sem vásárolt a művésztől, a közönség egyre kevesebbet költött a válság idején, az addigi izmusok már jócskán vesztettek vonzerejükből.

A művész Vácott őrzött hagyatékának újabb rendezésekor[16] került elő egy széles ecsetvonással vázolt aktivista tradíciójú akt, melynek szélén Moholy-Nagy László[17] és munkatársa, a magyar építész-konstruktőr, előzőleg Gropius alkalmazottja, Sebők István és mások telefonszámaira bukkantunk: Moholy Bavaria 5860, Sebők Rheingau 8190, Kurfürst 2584 (ez a Sturm Galériáé, mely Berlin W 15 Kurfürstendamm 173. alatt volt), másutt feljegyzésre: Fröbel Hospiz (Menedékház) Wilhelmstr. 10., Hotmann Speisehaus (Étkezde) Potsdamerstr. (Walden szalonjának címe Potsdamerstr. 134a). Ezek is jelzik, hogy Hincz teljes pénzhiánnyal küzdött Berlinben (míg korábban Scheiber kiadásainak tízszeresét kapta meg Waldentől).

„*Walden meghívott, minden este, de nem vette meg a dolgokat, azt mondta, hogy én adjak neki 50 Márkát. Mondom neki, nincs 50 Márkám. A Berliner Illustrierte Zeitungnál próbáltam rajzokat elhelyezni, mert ott volt egy magyar, (...) felírták nekem, hogy keressem meg. Éppen nem volt ott. Letettem a rajzomat, majd hogyha megjelenik, akkor kapok pénzt. Panzióban laktam. Ott kellett hagyni, mert nem tudtam kifizetni, és a Humboldt Egyetem aulájában jó meleg volt, mert, hogy tél volt odakint. Ott találkoztam magyarokkal... Kiutasítással fenyegetett a konzul, a magyar konzul. És akkor kizsuppoltak. Engedélyezett – azt hiszem – egy hetet, vagy mennyit és beutalt a Friedrichstrassen valahol egy Österreich-ungarisches Unterkunftheim nevezetű szálláshelyre. Ide csak éjszaka lehetett bemenni... Így kaptam aztán egy vasúti jegyet és hazajöttem. Barátom kijelentette nekem: Úgy kell neked, legalább rajta vagy a fekete listán! Ez volt a berlini Sturm!*"

E helyzetkép után nézzük Hincz 1928–29-es, tág értelemben „sturmos"-nak tekinthető avantgárd műveit, melyek *Csendélet*, illetve *Kompozíció* címeken kerültek az utóbbi évtizedben aukcionálásra. (Az avantgárd mestereknél ez a semleges címadás vagy a csak *Kép* megnevezés absztrakcióra utalt. Most a művek könnyebb megkülönböztetését zárójeles megjegyzésekkel próbálom segíteni.) Reprezentatív sort adnak ki e „sturmos": fekete tus, színes gouache, tempera- vagy olajképek. Ezekből és Vácon, a hagyatékban restaurálásra váró korai képekből, valamint a fennmaradt fotókból következtethetünk majd tehát a művész berlini szereplésére.[18] Írásom most csak az utóbbi aukciók sztárképeivel foglalkozik.

1928 elején már a Vaszary körüli főiskolás fiatalokat tömörítő Új Művészek Egyesülete (UME) kiállításain szerepelt Hincz hét műve, köztük a *Csendélet vázával* és a *Csendélet II.* Közismert, hogy a csendélet, mint egyszerű képtéma Cézanne óta a formakísérletek műfaja lett. A kubizmus törvényei szerint rendezett, majd az absztrakció határát feszegető művek Párizsban eredetiben hatottak Hinczre a Rosenberg-gyűjteményben. Csendéletei egy ismert rajza kivételével azonban éppúgy eltértek a francia analitikus kubizmustól, mint a fiatal magyar kortársak megszelídített kuboexpresszív formáitól. Társai között a maga útját járva eleinte kihívóan élénk, kiemelő, egyszínű piros háttér elé helyezte a tárgyakat. *Absztrakt csendéletén*[19] a tárgyi formák térkitöltő szerepe helyett a rendkívül erős színek dominálnak. Az 1920-as évekre jellemzően nem a vonalakkal, inkább a színre bontás és az áthatások problémáival kísérletezett a mester. *Fej (Tánc)* című képén[20] – az UME 1928-as katalógusában 86. tételként szerepelt egy *Konstruktivista fej* című képe – a kollázsszerűen egymásra épülő színes felületek kontrasztjában nehezen, de felismerhető egy napszemüveges nő elvont ábrázolása. A síkok néhol art decósan variált felületei nemcsak gazdagabb anyagszerűséget, hanem a kompozíció dinamikáját közvetítik.

Fej (Tánc), 1928, pasztell, tempera, papír, farost, 102 x 98 cm
A Virág Judit Galéria és Aukcióház jóvoltából

Az 1920-as években Hincznél a motívumok síkba terítése, a deformált tárgyi megjelenítés mellé társult a képek dekoratív kiszínesedése. Amit Read a kubizmus „rokokó" irányba fejlesztésének nevezett, abba a körbe utalhatók Hincz 1928-ból való képei közül a legszínesebbek. Ezek között van egy méretben szerényebb, felülnézetes, kuboexpresszív csendélete, melyen a háttér fehér ecsetvonásokkal dekoratívan oldott színes függöny-textúrája art decós vonásokat is mutat. A franciák csendéleteinél lágyabb, líraibb hangulatot áraszt a kép a szokásos tárgyak még felismerhető együttesével.[21] Expresszívebb, vonalvezetésében oldottabb a KUT-ban 1929-ben Hinczcel együtt szereplő magyar társak alkotásainál. Ők inkább visszatérni látszottak a Nyolcak tradícióját követő posztimpresszionisztikus felfogáshoz (Berény, Márffy mellett a fiatalabb Korda, Halápy, Perlrott, Gráber, Novotny, Walleshausen), melyek között Hincz *Csendélet piros vázával* (Kat. 71. tétel) címében hangsúlyozott színességével inkább az UME fiataljaihoz (Gadányi, Peitler, Lahner stb.) állt közelebb. Az 1930-as KUT-kiállítás nyitott leginkább a modernek felé: Kassák és Munka körének fiataljai is szerepelhettek, ezen Hincz két *Csendélet*tel, a hozzá legközelebb álló Schubert Ernő pedig három *Kép*pel vett részt. A Nemzeti Szalonban a magyar avantgárd év végére tervezett seregszemléjére azonban már nem került sor.

Hincz a maga útját járva hamarosan egy sajátos, konstruktív-szürrealisztikus megfogalmazással kísérletezett. A művészettörténet-írás mind ez ideig kevés figyelmet szentelt neki, sőt a művésszel személyesen is találkozó szakember, Mezei Ottó meg sem említette *A szürrealizmus enciklopédiája* magyar zárófejezetében (Budapest, 1983, Corvina Kiadó) Hincz Gyula nevét, noha a későbbi, Európai Iskolás törekvések méltó elődjét kereshette volna benne. Párizsban ugyanis a magyar festők közül Hinczet a mozgalom indulását követő évben az elsők között érintette meg a szür-

9
Gergely Mariann: *Melankolikus utazás. Kádár Béla 1877–1956.* Budapest, 2002, Mű-terem Galéria. 41. o.

10
Mezei Árpád: Herwarth Walden portréja. Gépirat MTA MI Adattár MKCs-C-1-96/4. Közölve: Molnos Péter: *Scheiber, festészet a jazz ritmusában*. Budapest, 2014. 107. o.

11
A KUT-taggá lett Polgár Boriskának 1930. februárban nyílt kiállítása a Sturm Galériában, katalógusa nem található, meghívó az MNG Adattárában 3085/1930.

12
http://www.zikg.eu/biblithek/studienzentrum/digitalisierung/katalogue-sturm. Rainer Enders utolsó levele a szerzőhöz 2018. 01. 18. elveti az 1929. január/februári időpontot, mivel új sajtókutatásai szerint 1929 januárjában egy görög festőnő, Erasmie Bertza kiállítása volt a Sturmban. Hincz tárlata csak 1928. decemberben lehetett, Enders számozása szerint a 173. Sturm-kiállítás.

13
Hincz Gyula: *Visszaemlékezések Berlinre*. Lásd Kat. 1. lábjegyzet 51–53.

14
Nagyváros (Gyár), 1928, tus, papír, 100 x 71,5 cm, j. j. l.: Hincz 28. Kieselbach Galéria, 2016. 52. aukció 65. Kisebb, *Gyár* című tusvázlat volt az első ott elárverezett Hincz-mű, Kieselbach Galéria, 1998. 5. aukció 25.

15
Hincz Gyula-portré (Mű és vallomás), az interjút készítette D. Fehér Zsuzsa, 1981. MNG Adattár 21633/1982

16
Ezúton köszönöm Dudás Barbara (Tragór Ignác Múzeum, Vác) és Tokai Gábor (MNG) együttműködését a 2017-es kutatásban.

17
„Moholy-Nagy szeretettel foglalkozott a dolgaimmal, és szerette volna, hogy nála alkalmazást nyerjek. Láttam nála a plexiből és aluminiumból készült konstrukcióit. Sajnos visszahívták Berlinből Dessauba, és én már nem tudtam vele többet találkozni." Lásd Fejér Ernő: Álmok és realitások. Beszélgetés Hincz Gyulával. 1979. *Művészet*, XX. 1979. 3. 9. o.

18
Hincz Jenőnél megőrzött archív fotók nagybátyja műveiről további 1927–29-re datálható egy tucatnyi képről tanúskodnak, köztük 1928-ból *Sakktáblás csendélete*, *Vázás csendélete*, két absztrakt biomorf kompozíció és 1929-ből a botrányt kavart *Algolagia*. Ezen művek sorsa még mindig ismeretlen, kivéve, hogy a legutóbbi Földes bankigazgató tulajdonából a bombázáskor biztosan elpusztult.

19
Absztrakt csendélet (Csendélet), 1928, tempera, papír, 96 x 96 cm, j. j. f.: Hincz 28. Árverezve: Kieselbach Galéria, 2008. 39. aukció 111.; Virág Judit Galéria, 2017. 56. aukció 168.

20
Fej (Tánc), 1928, pasztell, tempera, papír, farost, 102 x 98 cm, j. k. l: Hincz. Virág Judit Galéria, 27. aukció (2007. tél) 156. tétel

21
Gordon Zsuzsa és Váradi István szekszárdi gyűjteményéből árverezve *Csendélet*, 1928, gouache, papír, 37 x 32 cm, j. j. f.: Hincz 28. Virág Judit Galéria, 2015. 50. aukció 40.

***Art deco csendélet fekete vázával*, 1928, lavírozott tus, papír, 100 x 115 cm**
A Kieselbach Galéria és Aukciósház jóvoltából

realizmus, amelynek hatása a három nemrég aukcionált *Csendélet*én is kimutatható. Még a puristák tiszta tárgy- és térteremtésével volt rokon megoldású a *Régi világ – modern világ* tárgyi ellentéteit didaktikusan szembeállító, többször reprodukált, monokróm tusfestmény. Stilárisan a művész további útját jelzi az ugyancsak fekete-barna *Art deco csendélet fekete vázával*.[22] A fehér háttérpanel előtt az asztalon a gyümölcsöstál és a fekete váza geometrikus rendjét már szétrobbantani látszik a dekoratívan odavetett apró motívumok sokasága. Itt már az észlelet és a képzelet találkozik, ahogy Breton fogalmazott a szürrealista manifesztumban, a művész számomra is örömmel elemzett olvasmányában. Még inkább az értelem ellenőrzése nélküli tiszta automatizmussal dolgozott az ennél elvontabb *Csendélet (növénymotívumokkal)* változaton,[23] melyen kontrasztosan emelte ki a lazán odavetett biomorf részleteket, a fa-, levél- és virágmintás középmotívumot a háttér síkját kitöltő négyszögformák közepén. Hincz tehát megnézte egyrészt a puristák műveit, másrészt rá jellemző bravúrral rajzolta szürrealisztikus vízióit. Feltehetően ez a két tuscsendélet szerepelt az UME 1928-as év eleji kiállításain. S később ezeket továbbfejlesztve született meg egy nagy tempera *Csendélete (középen vázával),*[24] talán a berlini kiállításra. A nemrég felbukkant reprezentatív képen a konstruktívan sávokba rendezett különös kompozíció középterét uraló nagy váza előtt immár egy modern gyümölcstál emelkedik ki a nosztalgikus, metafizikus elemek: felhők, víz, hajó, épületek, lépcső, sorompó szürrealisztikus együtteséből. Hincz itt az asszociatív szürrealista alkotói gyakorlat útjára lépett; immár teljesen feladta a komplett látvány utáni komponálás elvét és az autonóm struktúraépítéssel váltotta fel azt. Szabad akart lenni, de mégsem veszítette el végleg a kapcsolatot a realitással. A vizuális látványelemek és emlékképek, a közeli tárgyak és a távoli épületrészletek dekoratív csoportosításában merőben új kompozíciók születtek. Hasonlóan motívumgazdag és talán a legattraktívabb megoldású Hincz 1928-ban festett képei között a *Csendélet viadukttal*.[25] A purista, keményen, függőlegesen vágott sávok kevert, pasztelles színekben oldódnak nosztalgikus, lírai emlékegyüttessé. A kint és bent tárgyainak rafinált összekomponálása adja itt is a mű kontrasztra épülő teljességét. A köznapi tárgyakkal feloldotta a masszív építészeti elemek súlyosabb struktúráját. Míg az általa Picasso után leginkább tisztelt Léger-nél (*Város*, 1919) csak szerkezeti, ipari civilizációt idéző elemek torlódnak egymáshoz a vertikális csíkok dinamikus hálózatában, addig Hincznél a városképi motívumok:

22
Art deco csendélet fekete vázával, 1928, tus, papír, 100 x 115 cm,
j. j. l.: Hincz 28. Kieselbach Galéria 2015. 51. aukció 78.

23
Csendélet (növénymotívumokkal), 1928, tus, papír, 73 x 60,3 cm,
j. j. k.: Hincz 928. Virág Judit Galéria, 2010. 49. aukció 71.

24
Csendélet (középen vázával), 1930 k., tempera, farost, 70,5 x 100,5 cm,
j. j. l.: Hincz. Virág Judit Galéria, 55. aukció 92. tétel

25
Csendélet viadukttal, 1928, tempera, fa, 55 x 69,5 cm,
j. j. l.: Hincz 928. Virág Judit Galéria, 2015. 50. aukció 73.

***Csendélet (középen vázával),* 1930 k., tempera, farost, 70,5 x 100,5 cm**
A Virág Judit Galéria jóvoltából

a metafizikus De Chiricótól ismert árkádsor és a tereket összekötő lépcsők, valamint az új ipari civilizáció embertelen magas házai között nosztalgikus női fej, gitár, az előtérben gyufa, feltekert vázlatrajz közvetítik a művész intim létének alapmotívumait.
Az *Egyensúly* keresése és a még elvontabb *Anyagszerűség* a Tamás Galéria 1929. májusi katalógusa szerint (26., 26.) tusképeinél is jelentkezett. Hincz a csendéleti motívumoktól csaknem a teljes absztrakcióhoz jutott el vászon híján papírra festett, eddig soha nem látott temperaképein (*Nagy csendélet I., Nagy csendélet II.*, Tragór Ignác Múzeum, Vác). Az oeuvre-ben legszélsőségesebbnek számító elvont szín- és formagazdag, egyébként pedig restaurálás előtt álló művek anyag- és textúrakísérletekről vallanak. Nem „csendéletek" a szó igazi értelmében, de nem is transzcendens víziók, a befogadói szemjárás dinamizálásának avantgárdista kiváltói. Hincz maga a csendélet-festést munkásságában a „dolgok festői létét analizáló és szintetizáló" laboratóriumi munkának, koronként változó sajátos alkotásnak tekintette.[26]
Az ösztönöket felszabadító szürrealizmus művészei úgy akartak teremteni, hogy semmiféle előítélet, civilizációs megszokás ne álljon az alkotás és az alkotó közé. A rátalálás, a megérzés, a spontán kifejezés volt fontos számukra. Ezt próbálgatta Hincz is 1929-ben. Képein a motívumok kötetlenül lebegnek a térben. A szokatlan, véletlen elemek kavalkádját adta, nem nyugalmat, kompozíciós rendet keresett, hanem ahogy Breton írta: a lelkeket akarta mozgásba hozni. Ha Párizsban él, bizonnyal a lírai szürrealistákhoz, az ún. muzikalistákhoz csatlakozott volna, ahogy azt Martyn Ferenc is tette.
Az 1920-as évek végén, a gazdasági, egzisztenciális válság idején a művészek jó része a valóságból újfajta álomvilágba menekült. A racionális formakísérletek kora lejárt, az újat keresők az álmok, a pszichologizálás, az irracionalitás felé fordultak. A tudományok területén a lélektan és a biológia vált fontossá. A művészek is ebből az irányból keresték az új harmóniát. Pl. a kristályok rácsszerkezete inspirálta őket, ahogy Hinczet is *Kristály – antikristály* című, Vácon őrzött képén. A szürrealista módszer, az önkényesen kiválasztott motívumok irreális összeállítása, s a geometrikus rend helyett a felületen elszórt, játékosan odavetett formák különc, sokszor megfejthetetlen világa jelentkezett további művein. Az 1929-es *Kompozíció (hálóval)*[27] előterét geometrikus formák és növényi elemek töltik ki a művész által amőbaizmusnak nevezett stílus jegyében. A festő ezen különös összhangot keresett, sajátos képi ritmusban vitte egymás fölé a biomotívumok és négyzet, línea, papírhenger szokatlan találkozásából összeálló titokzatos kompozíciót. A felső térben földi törvények nélkül képlékenyen formált biomorf alakzatok hatják át egymást, ahogy egy meditációs térben gomolyogva bukkannak fel az automatikus rajzolatok. (Letisztultabb, önálló biomorf absztrakt kompozíció is található a restaurálásra váró hagyatéki anyagban.)

26
Hincz Gyula tanulmánya, Dési Huber István megjegyzéseivel.
Közli: Tímár Árpád. *Ars Hungarica*, 1985. 2. 233–235. o.

27
Kompozíció (hálóval), 1929, gouache, papír, 87 x 97 cm,
j. j. l.: Hincz Gy 29. Kieselbach Galéria, 2015. 50. aukció 180.

***Csendélet viadukttal*, 1928, tempera, fa, 55 x 69,5 cm**
A Virág Judit Galéria jóvoltából

Kompozíció (hálóval), 1929, gouache, papír, 87 x 97 cm
A Kieselbach Galéria jóvoltából

Az ellentétek harcát látjuk egy másik 1929-es *Csendélet*en.[28] Már csak virtuális asztal fölött lebegnek a kozmikus mozgásformák, alig kivehető tárgyi utalások között. Rossz álmok víziója sejlik fel az árnyakban. Ha a szürrealista spanyol festő, Joan Miró éhezésből, nélkülözésből fakadt hallucinációit festette le, mint maga vallotta, képei kiindulópontjául, úgy valami hasonlót tételezhetünk az ugyancsak nehéz anyagi körülmények között élő magyar esetében is. Hincz legjava alkotásai Miró, Arp, Klee művészetével rokoníthatók, de a lebegő elemek nem vidámak, sötét formációk úsznak az univerzum világos terében.

Festőnk hamar eltávolodni látszott az organikus formáktól. Egy 1930-as *Kompozíció*n[29] *(architektonikus elemekkel)* már konkrétabbak a motívumok. Sötét és világos, biomorf és építészeti formákból válogatott kollázsszerű mű született. (Hincz magát a kollázs korai mesterei közé sorolta, de sajnos csak későbbről fennmaradt kollázsait ismerjük.) *„Grafikai játékok* – mondta élete alkonyán a mester –, *amelyek a vonalak, vonalstruktúrák és foltok variációiból tevődnek össze és fejlődnek fel, természetesen társulnak a színvilág képzeteivel, formáival. Így mintegy átvezetésképpen jelenítenek meg egy olyan színes világot, amely a festészet és a puritán grafika között helyezkedik el. Később az optikai játékot a grafikáról átvittem a festészetem területére is, s ezzel rendkívül sok formai gazdagságot és gondolati ötletet kaptam."*[30]

A legmodernebb műveket akkor a Tamás Galéria mutatta be. 1929 májusában Hincz Gyula nem véletlenül szerepelt együtt a Sturm körében korábban szintén kiállító Mattis Teutsch Jánossal (Mészáros László szobrai között). Kassák a tíz évvel korábban általa a Sturmba közvetített brassói művészt mint külföldi minták követésébe merevedettet már elutasította, míg a fiatal, másik erdélyi szász származék, Hincz Gyula bátor és tudatos kereséseiben látta a jövőt.[31] De egy korábbi feltételezéssel ellentétben az itt szereplő egy olaj-, három tempera- és három tusfestmény nem adhatta ki a Berlinben szerepelt képek összességét. Azok feltehetően nem kerültek akkor még haza. A budapesti sajtóban megjelent kritikák jellemzően mutatják, hogy képeinek itt sem jött el az ideje. Még ha különös tehetségét elismerték is, azt vélték, hogy *„felbontott formák ürügyével, a természet és élet összevissza szabdalt és dobált motívumait rakja össze."*[32] Jellemző, hogy Lyka Károly is tipikus konzervatív értetlenséggel marasztalta el képeit: *„síkfestmények benyomását keltik, amelyek bátran szerepelhetnének intarzia-, textil, vagy fayenc-kartonok gyanánt."*[33]

Kompozíció (architektonikus elemekkel), 1930, vegyes technika, papír, 98 x 103 cm
A Kieselbach Galéria jóvoltából

Nem ismerték fel, hogy a csendélet műfaj továbbvitele a Hincz által próbált sajátos szürrealizmus felé páratlan jelenség volt a magyar művészetben. A hazai kritikusok által az École de Paris hatása alá sorolt KUT-as festők képei mellett Hincz kísérletei újszerűbbek, merészebbek voltak barátaiénál: Barcsaynál, Gadányinál, Désinél stb. Közelebb álltak a Kassák köréhez tartozó új progresszív művészek elvontabb formakereséseihez. Trauner, Kepes, Korniss és társai főiskolai kiutasításuk után el is mentek Párizsba. Majd már újra itthon konstruktív-szürrealista kísérleteik a hazai motívumokból másképpen sarjadtak ki. Hincz újra vágyott Párizsba, de konkrét lehetőség híján itthon maradt, 1928-ban ugyanis hiába pályázott párizsi ösztöndíjra.

A magányos művésznek joggal szemére vetik pályája ellentmondásos kanyarjait, következetlenségét, de anyagi lehetőségeket is kellett keresnie, s az ösztöndíjak máshová vitték: Róma, Balaton, Erdély felé. Mindenhol másképpen alkotott, az absztrakcióhoz csak az 1960 körül enyhülő kultúrpolitikai légkörben közeledett újra. Ismét születtek csendéletek, elvont kompozíciók, melyek akkor relatív modernségükkel meghozták számára a sikert.

Az utóbbi évtized aukcióin felbukkant korai munkák a maguk korában valóban újszerű kísérletek voltak. Az avantgárdhoz koronként más szempontok miatt társuló negatív megítélés sokáig késleltette előkerülésüket, művészettörténeti felfedezésüket. Tény, hogy csak a rendszerváltás után, a nemzetközi rangra törekvő aukciósházaknál kaphattak méltó elismerést. Az árveréseken sikerre vitt művekkel esélyes Hincz Gyula célkitűzésének elérése: az izmusok nyomán olyan szintézist kell teremteni, ami nemcsak itthon egyedülálló, hanem egyszer egyetemesen is elismerésre méltó lesz.

28 *Csendélet (kozmikus vízió),* 1929, vegyes technika, papír, 52 x 66 cm, j. j. l.: Hincz Gy. 929. Szerepelt Hincz további itt elemzett hat képével a *Berlin Budapest* kiállításon. Virág Judit Galéria, Budapest, 2016. 268.

29 *Kompozíció (architektonikus elemekkel),* 1930, vegyes technika, papír, 98 x 103 cm, j. j. l: Hincz Gy. 930. Kieselbach Galéria 2008. 38. aukció 54.

30 Hincz Gyula-portré. (Mű és vallomás.) Interjút készítette D. Fehér Zsuzsa, 1981. Kézirat MNG Adattár 21633/1982. Újraközlés: *Hincz Gyula.* Katalógus. Szerk. Zsákovics Ferenc. Budapest, 2009, 20'21 GALÉRIA. 12. o.

31 Kassák Lajos: Két fiatal festő. *Nyugat*, 1928. 5. 397. o.

32 Lásd a Tamás Galéria mappájában az 1929. májusi kiállítási recenziókat. MNG Adattár 7038/1954

33 Lyka Károly: Kiállítások. *Magyar Művészet*, 1930. 234. o.

„A világegész megismerése már nem lehet felfedezés, kaland, meglepetés, rácsodálkozás. A világegész megismeréséhez múzeumszerűvé kell válni."

múzeumcafé
63–64

hiány
lyukak a rendszerben

A MúzeumCafé 63–64. számát március végétől keresse a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

VEGYE MAGÁNAK A BÁTORSÁGOT!
DE MÉG JOBB, HA ELŐFIZET!

Még sosem volt ilyen fontos. Sem Önnek, sem nekünk.
Fizessen elő most egy évre **11 190 forint kedvezménnyel*** mindössze 21 960 forintért a Magyar Narancsra, és nem csak bátorságot kap tőlünk, de a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító Magyar Narancs Olvasókártyát is!

*Az áruspéldányhoz képest.

SZÁMOLJON VELÜNK!
egy lapszám újságárusnál: 650 Ft | egy lapszám éves előfizetőknek: 430 Ft

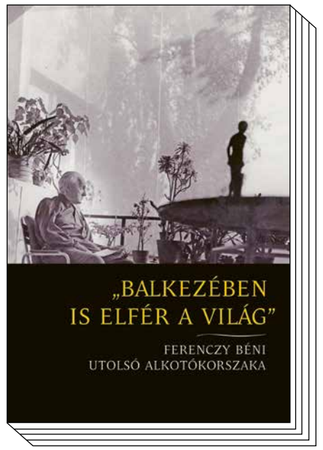
ELŐFIZETÉSI ÁRAK:
negyedév: 6 600 Ft | fél év: 12 000 Ft | egy év: 21 960 Ft

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezményt nyújt:
Belvárosi Színház | Bethlen Téri Színház | Cirko-Gejzír | Fonó Budai Zeneház | Írók Boltja | Jurányi Ház | Katona József Színház és Kamra | Ludwig Múzeum | Örkény Színház | Petőfi Irodalmi Múzeum | Radnóti Színház | Szkéné Színház | Tengerszem Túrabolt | Trafó

10% kedvezmény:
Tranzit Art Café

Részletek: www.magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCS



Gulyás Dorottya:
„Balkezében is elfér a világ”
– Ferenczy Béni utolsó alkotókorszaka

MARTOS GÁBOR: EGYKEZESEK

Alighanem sokan sokért nem adná(n)k, ha valahogyan kiderülhetne, ki lehetett az, aki 1956. november 5-én kora délután, egy nappal a magyar forradalmat eltiporni érkező szovjet katonai alakulatok tankjainak budapesti bevonulása után telefonon felhívta Ferenczy Bénit a művész Jászai Mari téri otthonában. Az akkor hatvanhat éves szobrász ugyanis az ismeretlennel folytatott beszélgetése közben egyszer csak rosszul lesz, összeesik. Orvost hívnak hozzá, aki agyembóliát (mai közkeletű szóval stroke-ot) állapít meg: a valahol a testben keletkezett vérrög egy agyi érbe jutva és ott elzáródást okozva megakadályozza az agy egy részének vérellátását. A kolléga-barát Bernáth Aurél festőművész felesége, Pártos Alice, az Országos Reuma- és Fürdőügyi Intézet reumatológiai osztályának főorvosa intézi el, hogy – ne feledjük, a városban közben sokfelé éppen utcai harcok folynak – a magatehetetlen beteget valahogyan átvigyék a Margit hídon a Lukács Kórházba (Pártos a Lukács fürdőnek is orvosa volt). Innen később majd átkerül a Kútvölgyi Kórházba, ahol több mint egy évet lesz kénytelen eltölteni, mire újra hazatérhet a Jászai Mari téri ötödik emeletre. Jobb oldala azonban véglegesen lebénul, beszédkészsége mindössze néhány nagyon egyszerű szóra korlátozódik, olvasni ettől fogva csakis francia nyelvű szövegeket tud (korábban a magyar és a francia mellett beszélt, írt, olvasott németül, angolul, olaszul).

Hogy annak a november 5-i telefonhívásnak – meg egyáltalán az akkori, azt megelőző napok történéseinek – talán valóban lehetett köze Ferenczy Béni agyi összeomlásához, arra szomorú analógiaként utalhat, hogy a művésznek már korábban is volt a talán az éppen aktuális, különösen feszült politikai helyzet kiváltotta komoly szervi betegsége: 1944-ben, Magyarország német megszállása után szívinfarktust kapott. De ha az 1956. őszi baj kiváltó okát nem is tudjuk pontosan (vagyishogy ezt sem, hiszen a németek bevonulása és az infarktus között sem tudunk nyilván határozott ok-okozati összefüggést bizonyítani; persze a második esetben talán valóban segíthetne, ha megtudhatnánk, ki is volt a titokzatos hívó és vajon miről beszélhettek a telefonban a szovjet invázió másnapján Ferenczyvel), betegsége lefolyásáról vannak szakirodalmi feljegyzések: Környey István neurológus, aki az ötvenes évek első felétől jó barátságban volt a művésszel, és maga is részt vett rehabilitációjában, a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagjává választását követően, 1974-ben, székfoglaló előadását Ferenczy Béni művészetének a stroke utáni megváltozásáról tartotta, ezzel a témával kapcsolatos bővebb kutatási eredményeit pedig 1977-ben egy francia orvosi folyóiratban is publikálta.

Ezekre az orvosi megállapításokra alaposan hivatkozik is a most megjelent kötetbe írt tanulmányában Gulyás Dorottya művészettörténész, a Magyar Nemzeti Galéria Szobor osztályának muzeológusa, miután áttekintette Ferenczy 1956-ig tartó élet- és alkotói pályáját, hogy aztán betegségének és az abból eredő testi-fizikai változásainak alapos és szakszerű ismertetése után rátérjen a kötet – és benne tanulmánya – központi kérdésére, a művész élete utolsó tizenegy évében alkotott műveinek bemutatására. Merthogy ez a Ferenczy Család Művészeti Alapítvány által kiadott – a gondozásukban immár másodikként megjelenő – kötet (és a vele párhuzamosan a Molnár-C. Pál Műterem-Múzeumban megrendezett, még június 3-ig megtekinthető kiállítás, amelynek Gulyás mellett másik kurátora Földes Mária művészettörténész, aki nem mellesleg a Ferenczy Alapítvány titkára is) éppen erre vállalkozik: hogy először mutassa be és dolgozza fel teljes terjedelmében Ferenczy Béni féloldali bénulása után már csak bal kézzel készített munkáit. (Gulyás már évek óta kutatja ezt a témát; *Egykezes szobrok. Művészet a stroke után – Neuropatológiai kutatások helye és miértje Ferenczy Béni utolsó alkotókorszakának feldolgozásában* címmel már négy és fél évvel ezelőtt éppen ebben a lapban közölte ez irányú munkájának addig feltárt eredményeit; lásd: *Artmagazin* 2013/6.)

Merthogy Ferenczy Béni a súlyos agyi katasztrófa után – orvosai, barátai, de legfőképpen felesége kitartó segítségével – szépen lassan, fokozatosan megtanult előbb bal kézzel írni, majd rajzolni, aztán festeni, és végül újra szobrászkodni, mintázni-formázni is. Az elsőként el-, vagyis inkább „vissza-sajátított” rajztudása pedig ráadásul nemcsak továbbra is feszítő művészi önkifejezésének, de kommunikációjának is eszköze lett: Gulyás idézi Hubay Miklós visszaemlékezését, hogy amikor Mexikóból hazajőve baráti társaságban felolvasta az ott látott bikaviadalokról szóló úti jegyzeteit, Ferenczy Béni ép bal kezével közben állandóan rajzolgatott – szavak nélkül, ezekkel vett részt a társalgásban. Hubay mexikói útijegyzeteit tartalmazó kötete végül ezekkel a rajzokkal illusztrálva-kiegészítve jelent meg nyomtatásban. De Ferenczy Béninél a ceruza és a golyóstoll mellett, amelyekkel főleg kicsit furcsa, esetlenségükben is bájos figurák, alakok, jelenetecskék születtek, előkerült a vízfesték is, hogy a fekete-fehér vonalakon kívül tarka virágcsokor-csendéletek vagy éppen bibliai jelenetek is mutassák a művész harcát a betegség okozta tehetetlenség ellen.

És végül, még ha ehhez természetesen igénybe is kellett vegye tanítványai-kollégái segítségét a fémvázak összeállításához, illetve az általa egy kézzel agyagból felrakott-megformált szobrok kiöntéséhez, készültek szobrok is; ezekből minimum egyet mindenki ismerhet, aki valaha is járt arrafelé: a budapesti Váci és Kígyó utca sarkán áll a „balkezes” korszak egyetlen köztérre került Ferenczy-alkotása, a *Kisfiú*, egy csobogó közepén.

Ferenczy Béni súlyos betegség utáni „újjászületése” – nyilván nem teljesen függetlenül a baj megtörténte időpontjától – az ötvenes évek végén, a hatvanasok elején a hazai művésztársadalomban, a költő és író barátok között egyfajta jelképpé is nemesedett: a levert forradalom utáni megújulás, a mégis, mindenek ellenére történő túlélés, az újrakezdés lehetőségének egyfajta szimbólumává. Nem véletlen, hogy mennyi írás született ezekben az években Ferenczy Bénire, vagy éppen Ferenczy Bénihez, neki dedikálva: Gulyás Dorottya a kötetben ezekből is bő válogatást ad. A könyvnek ezen a kereken száz oldalán sorra követik egymást Pilinszky János, Illyés Gyula, Hubay Miklós, Juhász Ferenc, Nagy László, Cs. Szabó László, Somlyó György (az ő egyik 1965-ben megjelent szövegéből való a kötet címeként kiemelt idézet), Bernáth Aurél, Keresztury Dezső, Tolnay Gábor, Zelk Zoltán, Domokos Mátyás, Weöres Sándor és mások versei, prózái, esszéi, visszaemlékezései, amelyeket mind-mind az állapotával küzdő művész ihletett. Igazi különlegesség ezek között Székely János egy, Ferenczy 1959-es műcsarnokbéli gyűjteményes kiállításának vendégkönyvébe kézzel beírt verse, amely a látogatás által ihletetten született, ott azonnal, és amelyik eddig sehol sem jelent meg nyomtatásban, csakis az alapítvány által megőrzött vendégkönyvben volt olvasható. Az „irodalmi antológia” után pedig végül természetesen ott van a kötetben a „katalógus”, a Ferenczy Béni életének utolsó tíz évében született balkezes munkák, rajzok, festmények és szobrok adatai és reprodukciói (előbbiekből csak válogatás, utóbbiak azonban teljes számban, a több példányban öntött plasztikák esetében az összes ismert példány jelenlegi őrzési helyének felsorolásával). Végül mindezeket kiegészítendő több mint félszáz korabeli fotó enged bepillantást Ferenczy Béni életének utolsó tíz évébe: a jórészt a lakásában készült és ugyancsak az alapítvány által őrzött felvételeken a művész gyakran éppen munkában lévő vagy nemrégiben elkészült kisplasztikái társaságában látható; Gulyás Dorottya utal is rá, hogy ezek a képek milyen nagy segítséget jelentettek neki egy-egy alkotás születési idejének pontos meghatározásában.

Szerencsére – mondhatjuk, hiszen így egy valóban nagyon alapos és főleg valóban hiánypótló, olvasásra és nézegetésre, a Ferenczy által alkotott képzőművészeti és az őáltala ihletett irodalmi művekkel való ismerkedésre egyaránt csábító kötetet vehet kézbe az érdeklődő olvasó.

(Itt tulajdonképpen be is van fejezve ez a könyvismertető, de azért azt – bocsánat – nem állom meg, hogy a könyv átolvasása után bennem felmerült szomorú analógiát meg ne osszam az olvasókkal; hátha... Talán a közismertebb Ferenczy Béni-történettel, a féloldali bénulással, majd a balkezes újrakezdéssel és ismét magas szintű alkotással ellentétben azt kevesebben tudják, hogy a magyar művészetben van még egy csaknem ugyanilyen sorsú művész: Schöffer Miklós, vagy ahogyan a világban jobban ismerik, Nicolas Schöffer 1985-től a haláláig tartó utolsó hét évében, miután egy betegség következtében a jobb karja megbénult, szintén csak a bal kezét tudta használni. És bár több korábban tervezett monumentális kinetikus térplasztikája éppen ezekben az években valósult meg, ő ekkor már csakis az egy kézzel végezhető grafikai alkotótechnikákkal, tépett-vágott papírkollázs képek, szitanyomatok, majd később számítógépes grafikák készítésével foglalkozott. Ezekből a kalocsai szülőházában működő Schöffer Múzeum 2012 őszén, a művész születésének századik évfordulóján egy szép kiállítást rendezett; az anyag az életmű többi részével együtt a múzeum gyűjteményében van. Hátha egyszer ebből is készül egy ilyen „utolsó alkotókorszakos” kiadvány.)

„Balkezében is elfér a világ”
– Ferenczy Béni utolsó alkotókorszaka.
A Ferenczy Család Művészeti Alapítvány kiadványai II. Összeállította és a bevezető tanulmányt írta Gulyás Dorottya. Budapest, 2017, Ferenczy Család Művészeti Alapítvány

„Balkezében is elfér a világ”
– Ferenczy Béni szobrászművész utolsó alkotókorszaka, **Molnár C. Pál Műterem-Múzeum, Budapest, 2017. június 30-ig.**

Utat nyitni a szabadsághoz
– Ferenczy Béni művészete,
Ferenczy Múzeum, Szentendre, 2018. június 24-ig.

Jobbra *Lear király* a Radnóti Színházban
Fotó: Dömölky Dániel

Kékszakáll a Budapesti Operettszínházban
Fotó: Gordon Eszter

Díszletnéző új rovatunkban megnézzük, milyen szoros kölcsönhatásba került mára színház és képzőművészet, milyen az átjárás a művészeti ágak között. Annak próbálunk utánajárni, mi tapasztalható meg ebből a hagyományosnak mondható színházi keretek között – milyen darabokban tudjuk felfedezni a kortárs képzőművészet hatását, vagy milyen színpadképek vannak, amik szinte műalkotásként jönnek létre, vagy hová hívnak meg képzőművészt látványtervezőnek. Arra is szeretnénk felhívni a figyelmet – amire a hazai színész- és rendezéscentrikus színikritika nem nagyon szokott kitérni –, hogy a színházakban néha milyen komoly látványok, műtárgyegyüttesek készülnek. De ezek általában a képzőművészet körébe sorolt installációkkal ellentétben gyakran eltűnnek a süllyesztőben ahelyett, hogy megőrződnének.

A balkon a Maladype Színházban
Fotó: Németh Mónika

#DÍSZLETNÉZŐ
#ÚJ_ROVAT
#SZÍNHÁZ
#KÉPZŐMŰVÉSZET
#LÁTVÁNYTERVEZÉS
#DÍSZLET
#SZÍNPADKÉP

www.artmagazin.hu

PAUKER® HOLDING
az én nyomdám

AAA®
Highest creditworthiness

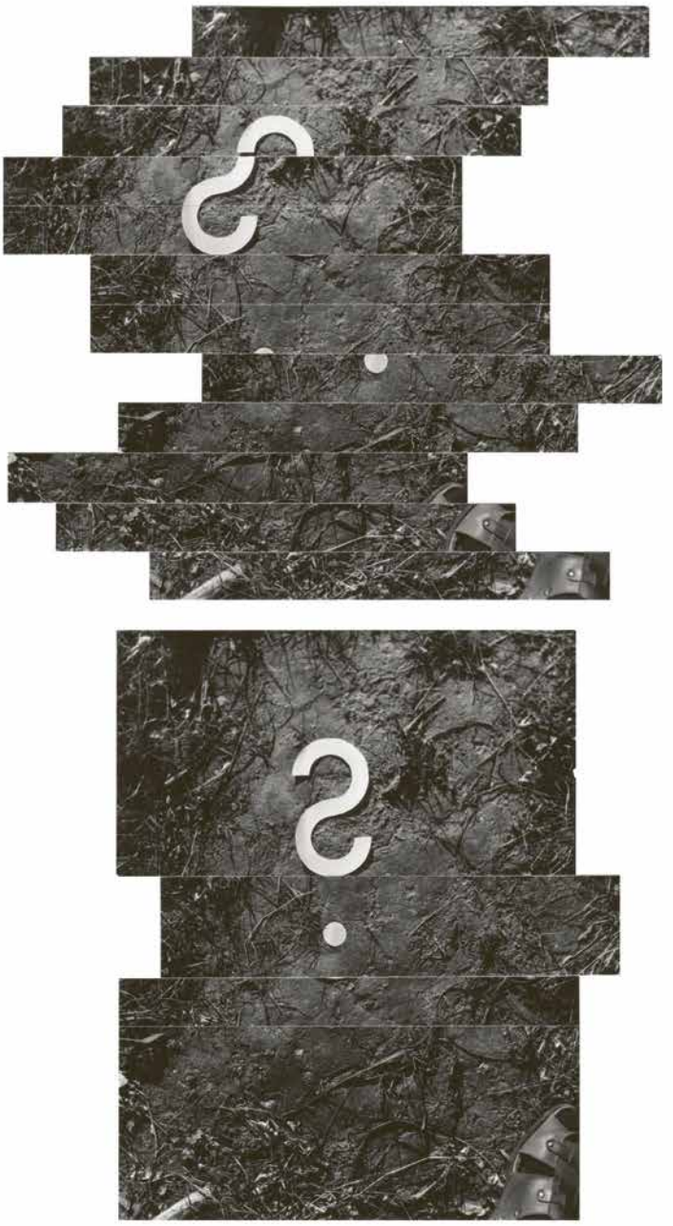
MB | MAGYAR BRANDS
7x '11 '12 '13 '14 '15 '16 '17

BUSINESS Superbrands 8x
'10 '11 '12 '13 '14 '15 '16 '17

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

LUDWIG MÚZEUM — KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM

minden nem látszik



TÜRK PÉTER
(1943–2015)
életműkiállítása

2018. április 20. – június 24.

Müpa Budapest | H1095 Budapest, Komor Marcell u. 1.
Tel: (+36 1) 555 3444 | info@ludwigmuseum.hu
ludwigmuseum.hu | facebook.com/ludwigmuseum | ludwigmuseum.blog.hu
Kedd–vasárnap | Tuesday–Sunday, 10.00–20.00
A múzeum hétfőn zárva. | The museum is closed on Mondays.

Müpa Budapest | Emberi Erőforrások Minisztériuma | Observer | NKA Nemzeti Kulturális Alap | Wienerberger | VINTAGE GALÉRIA