

ARTMAGAZIN



96



980 Ft

15. évfolyam 2017 / 4. szám

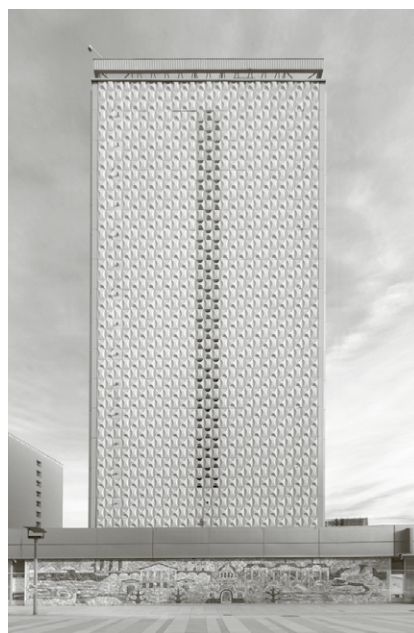
nka

Különutak

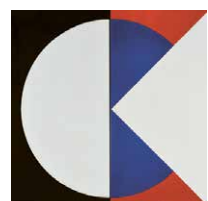
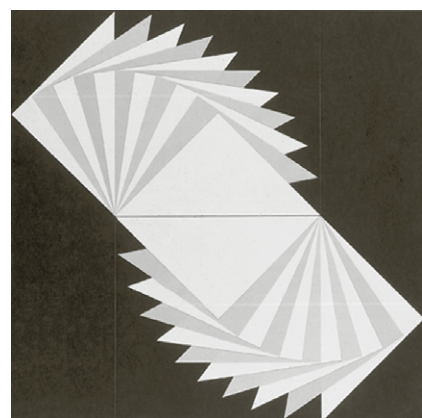
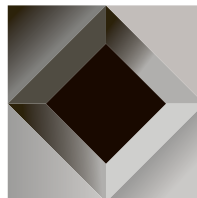
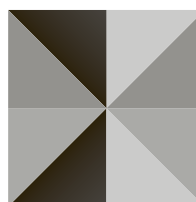
Karl-Heinz Adler és a magyar absztrakció

Kiállítás a Kassák Múzeumban és a Kiscelli Múzeumban

2017. június 1. – szeptember 17.



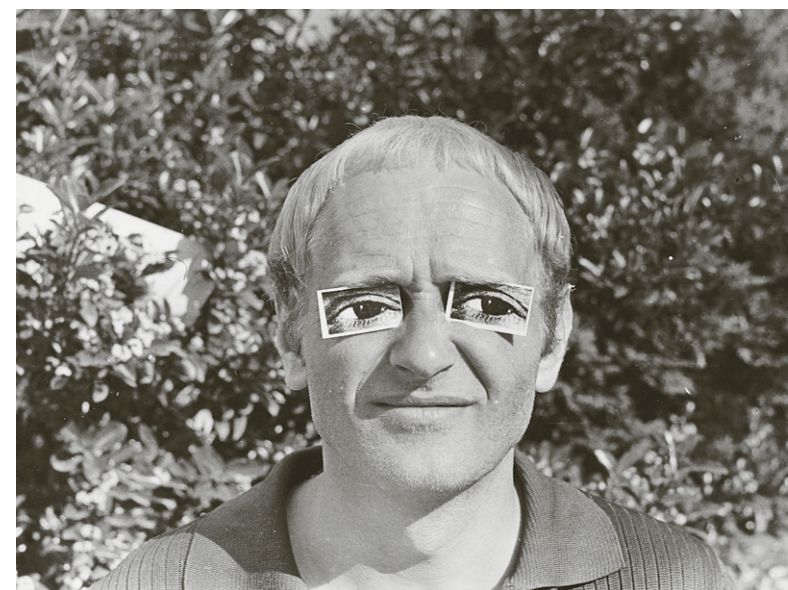
Kassák Múzeum
1033 Budapest, Fő tér 1.
Tel.: + 36 1 368 70 21
www.kassakmuzeum.hu



Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár
1037 Budapest, Kiscelli u. 108.
+36 1 388 78 17
www.kiscellimuzeum.hu



Szakmai partner / Partner



Károly Kismányoky: With the Eyes of Others, 1973

with the eyes of others

Curated by András Szántó
Catalogue editor: Nóra Winkler

Hungarian Artists of the Sixties and Seventies

Elizabeth Dee Gallery, New York
May 2 – August 12, 2017

acb / Kisterem / Vintage

Gábor Attalai
Imre Bak
László Beke
Miklós Erdély
Ferenc Ficsek
György Galántai
Tibor Gáyor
Gyula Gulyás
Tibor Hajas
Károly Halász
István Haraszty
Tamás Hencze
György Jovánovics
Ilona Keserü Ilona
Károly Kismányoky

Katalin Ladik
László Lakner
Dóra Maurer
János Megyik
László Méhes
István Nádler
Gyula Pauer
Pécs Workshop
Géza Perneczky
Sándor Pinczehelyi
Tamás Szentjóby
Kálmán Szijártó
Bálint Szombathy
Endre Tót
János Vető

E számunk szinte összes cikke a határokról, azok feszegetéséről, sőt áttöréséről szól, kezdve azzal, ami az idei Velencei Biennálé díjnyertes német pavilonjában zajló eseményekkel foglalkozik. Régebben a művészeti íráások bevett fordulata volt azt ünnepelni, hogyan jelezte előre egy-egy a mű a hamarosan bekövetkezett történelmi kataklizmát. A német pavilon, amelyben mindenféle zavaró körülménnyel nehezítik a műélvezetet, arra kérdez rá, minek kell még történnie, hogy a magukat örült érzékenynek gondoló művészet-fogyasztók szeme rányíljon, hol is élnek. Mik történnek a világban emberekkel, akár a legszűkebb környezetükben is, ami mellett fülüket, orrukat más hatásokkal telítve gyalognak el, szemüket elszántan a kiállítótermek falára szögezve. Hogy egyszerre hányféle dolog létezik ugyanazon a helyen, hányféle művészet születik, és hogyan értékelődik fel az, ami keletkezésekor egyáltalán nem volt kedvezményezett helyzetben, kiderül abból az interjúból, amit egy horvát gyűjtő-

vel készítettünk. Biztos nem véletlen, hogy 1989-ben kezdték érdekelni a műtárgyak, amelyekkel először még fotósként került kapcsolatba, és azt is többféleképpen lehet értékelni, hogy anyaga legnagyobb részét a délszláv háború alatt gyűjtötte össze. Ami azonban vitathatatlan, hogy neki köszönhetően maradt meg, gyűlt össze és vált-válik kutathatóvá az az anyag, amely megmutatja, milyen, mégis szabad reakciók születtek a szabadságtól megfosztottság állapotára különböző helyeken. Noha teljesen másik korbba vezetve az olvasót, de ezt az élményt ellenpontozza az a cikkünk, amelyből kiderül, a nyugati kultúra aranykorának legbiztosabb pontja, a századforduló hiperkonszolidált Angliája milyen művészetet produkált. Hogy nézett ki Sir Lawrence Alma-Tadema műterme, és hová vágyódott el a legnagyobb jólétből is – valószínűleg a megváltoztathatatlanul esős időjárás miatt? Nos, Európa déli részébe. Az idei Documenta is dél-európai párhelyszínt talált a hagyományos hely-

szín, az északnémet Kassel mellé, bár ebben az ókori reminiscenciák kevesebb szerepet játszottak, mint a legújabb kori görög államadósság. És ha már határátlépés: Szilvitzky Margit-interjünkéből kiderül, hogyan lett valaki a már emlegetett korszakban, az ötvenes-hatvanas években a szabad választás lehetőségétől tulajdonképpen megfosztott alkalmazott tervezőből a műfaji határokat egyszer csak átlépő, a textilt önálló művek anyagaként használó művész. Egy kávéház belsejének megtervezése is adhat példát erre a típusú lépték- vagy szemléletváltásra: ilyen a modernizmus egyik csúcsművének számító Café Aubette Strasbourgban. Végül, ha tényleg a határokra, az azokon belül kivívott szabadságra vagy a határok semmibevételének kérdésére koncentrálunk, akkor itt van az orrunk előtt a magyar művészet egy máig megoldatlan rejtélye: a Kondor-életmű, a kint is, bent is esete, amiről szívből ajánlott elemző tanulmányt közlünk, mégis biztos, hogy vissza-vissza kell még térnünk rá. (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:

Mucsi Emese
Szilágyi Róza Tekla

Gyakornok:

Varga Krisztina

Fotó:

Bognár Benedek
Simon Zsuzsanna

Lapunk szerzői:

Fáy Miklós
Kigyós Erzsébet
Mélyi József
Mucsi Emese
Németh István
Révész Emese
Szikra Renáta
Topor Tünde
Tüdös Anna
Vadas József
Winkler Nóra

A címlapon:

Gorgona Művészcsoport: *A Gorgona a földet bámulja*, kollektív munka, a Gorgona Művészcsoport tagjai és barátaik szereplésével, 1961, fekete-fehér fotó, 220 x 229 mm
© Marinko Sudac-gyűjtemény

Cikkünk a 10. 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

Alapítoták:

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 áruhelyein.

ISSN 1785-30-6

4 – 5

ARTANZIX

6 – 9

Biennálé
Mucsi Emese: ÖKLÖZÉS
A nyertes német pavilonról

10 – 15

Interjú
Topor Tünde – Winkler Nóra: VÉDŐPAJZSOT AKAROK VONNI AZ AVANTGÁRD KÖRÉ – BESZÉLGETÉS MARINKO SUDACCAL

16 – 19

Documenta
Tüdös Anna: MIT TANÍT ATHÉN?
Documenta 14 az Akropolisz alatt

20 – 26

Tanulmány
Révész Emese: „REMÉLEM, NEM VAGYOK MODERN”
Kondor Béláról – töredékekben

28 – 31

Kiállítás
Fáy Miklós: HÁROM ALAK LEVEGŐBEN

32 – 39

Interjú
Kigyós Erzsébet: AMÍG MOZOG A KEZEM, ADDIG RAJZOLNI MÉG LEHET
Beszélgetés Szilvitzky Margittal

40 – 43

Építészet-design
Vadas József: AZ ABSZTRAKT MŰVÉSZET SIXTUS-KÁPOLNÁJA: AZ AUBETTE KÁVÉHÁZ

44 – 50

Kiállítás
Szikra Renáta: POMPEJI VÖRÖS ÉS MÁRVÁNYFEHÉR – ANTIKIVITÁS TESTKÖZELBŐL
Lawrence Alma-Tadema a Belvederében

52 – 57

Magyarok a nagyvilágban
Németh István: A SZENT LÁNG – HOLLAND TÜNDÉRMESE EGY ELFELEDETT MAGYAR CSODAHEGEDŰSRŐL

58 – 59

Egy kép
Topor Tünde: ELŐSZOBÁZUNK
Jókai Lóránt: Álló kép

60 – 61

Kiállítás
Mucsi Emese: GYÜNNI-MÖNNI A VÁROSBAN, PIACRA, VÁSÁRBA, SZOMSZÉDBA, MÖGTÖSZI A SZÖVETPAPUCS IS

62

Gutenberg-galaxis
Mélyi József: SOKOLDALÚ TORZÓ
Kertész László: Köztéri szobrok kincsestára
– Válogatás a magyarországi köztéri plasztika 1945 utáni remekeiből



> 5



> 10



> 25



> 30



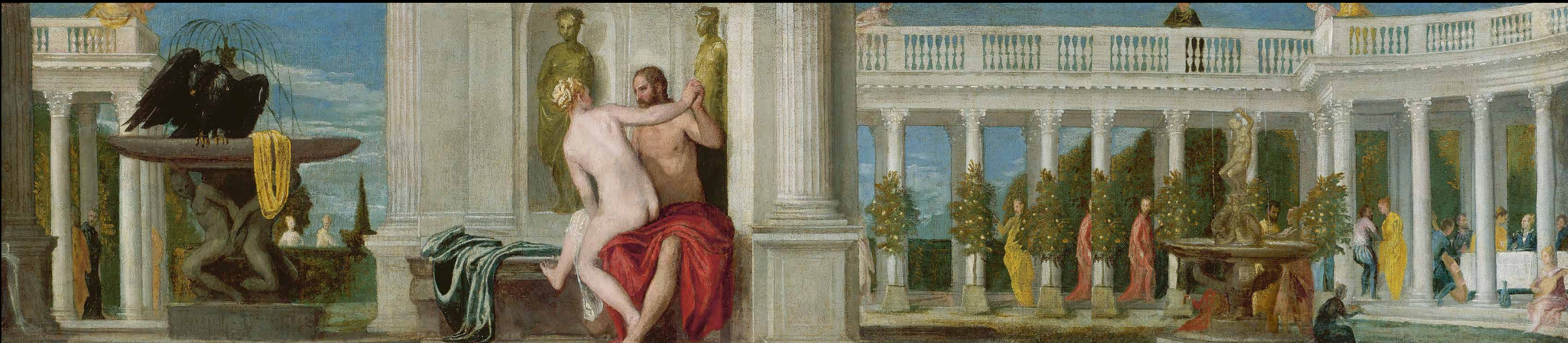
> 43



> 46



> 55



Paolo Veronese: *Jupiter akttal*, 1560-as évek, olaj, vászon, 27 x 101 cm, Boston, Museum of Fine Arts
Fotó / © 2017 Museum of Fine Arts, Boston

MADRIDI NYARALÁS

Velencét éppen csak ellepte a biennálé-turisták áradata, akiknek vajmi kevés idejük és energiájuk van arra, hogy pár napos tartózkodásuk alatt a reneszánsz Velence művészetében is elmerüljenek. Nem valószínű, hogy ideiglenes mellőzöttségük okán, de Tiziano, Tintoretto, Giorgione, Palma de Vecchio és kortársaik júniustól amúgy is Madridban nyaralnak. A Thyssen-Bornemisza múzeum kiállítása a velencei mesterek titkára irányítja a figyelmet. Köztudott, hogy Firenze és Róma festőiskolái a magasztos ideát rajzban (*disegno*) leképező, emelkedett művészet mellett tették le a voksukat, míg velencei kollégáik pazar színkezelése (*colore*) atmoszferikus hatású, lágy és festői, alkalomadtán azonban kifejezetten drámai kompozíciókat eredményezett. Tiziano, Tintoretto kései műveinek laza, oldott ecsetkezelése, elmosott körvonalai, maszatos, foltokban felhordott színei nemcsak a tiszta rajz mindenhatóságát vonták kétségbe, hanem hogy a szépség alapja tényleg és kizárólag az idealizált valóság lenne. A kiállítás külön teret szentel a szépséges velencei nők portréinak, melyek között egy általunk jól ismert fiatalasszony képe is feltűnik, Sebastiano del Piombo 1508-ból származó festménye a Szépművészeti Múzeum gyűjteményéből szintén Madridban vendégeskedik.

A reneszánsz Velencében. A szépség győzelme és a festmény dekonstrukciója, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2017. szeptember 24-ig.

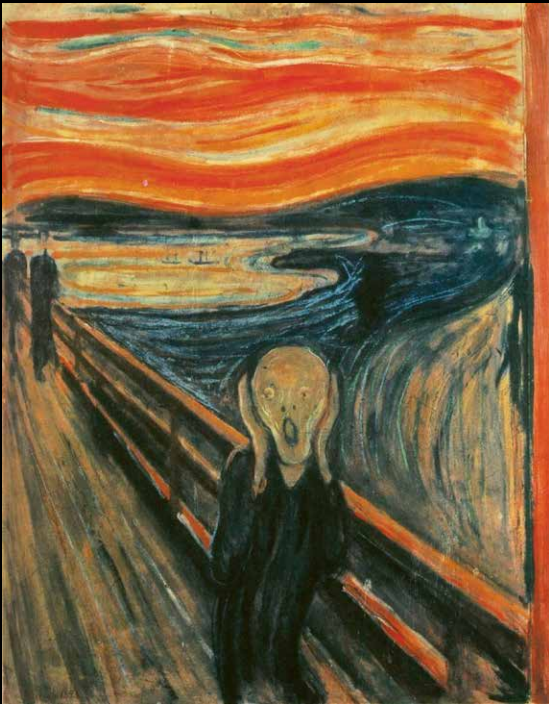
WAKASU

Az európai szem nehezen tesz különbséget a japán fametszetek erotikus jelenetein szereplő kecses és végtelenül kifinomult alakok között (melyikük milyen nemű), és ez nemcsak az ideális szépség érdekében stilizált arcvonások miatt van így. Az úgynevezett „harmadik nem” jelenléte egy idén is turnézó 2016-os torontói kiállítás hívta fel először a figyelmet, amely a Royal Ontario Museum gyűjteményének Edo-korszakban (1603–1868) készült fametszetein mutatta be a *wakasu* jelenséget. A képen látható teaház (bordély) előterében díszes kimonót viselő hölgy karolja át egy másik, kezében legyezőt tartó ifjú teremtés nyakát, aki azonban magasra tornyozott haja, cseresznyeajkai ellenére: férfi. Pontosabban szépséges fiatal fiú, aki mind a női, mind az érett férfi vágyának tárgya lehetett (ez utóbbi viszonylatban szigorúan alávetett szerepben). Az intim jelenetek értelmezését segíti, ha ismerjük a korabeli dress code-ot. A felnőtté válást annak minden társadalmi kötelezettségével megpecsételő *genpuku* rítus előtt álló, ám szexuálisan érettnek számító *wakasu* megkülönböztető külső jegyének számított például az oldaltincsekkel díszített, feltűzött haj. A meglett férfiak az oldaltincseket megtartva borotválták tarra a fejüket, a nők viszont a wakasukénál rafináltabb módon feltűzött hajukat kötelezően díszes fésűkkel és hajtűkkel díszítették.

The Third Gender: Beautiful Youth in Japanese Prints, Japan Society, New York, 2017. június 11-ig.

SIKOLTÓ FELHŐK

„Megálltam, egy kerítésre támaszkodtam, mert halálosan fáradtnak éreztem magam. A kékes-fekete fjord és a város felett mintha vér gyúlt volna, lángnyelvekben. Barátaim továbbmentek – félelemtől reszketve maradtam hátra. És úgy éreztem, hogy a természetet egy irtózatoss, végtelen sikoly járja át” – írja Munch a leg híresebb norvég festmény keletkezése kapcsán. Vallomása is hozzájárult ahhoz, hogy a *Sikoly* izzó, pokolszerű táját elsődlegesen egy feldúlt lelkiállapot kivetüleként értelmezzük. A festő naplótöredékeiből azonban az is kiderül, hogy a festmény egy igen ritka meteorológiai jelenséget rögzített meglehetősen pontossággal. Korábban is gyanakodtak ilyesmire, mert például a Krakatau vulkán 1883-as óriáskitörése után a hamufelhő eloszlása szerte a világon okozott vérvörös fényjelenségeket, noha az csak pár évig volt érzékelhető a kitörés után. Az oslói egyetem kutatói azt gyanítják, hogy egy nagyon ritka, kizárólag extrém hideg teleken, északon tapasztalható, úgynevezett gyöngyház felhőformáció látványa döbbsentette meg Munchot. Ha a húsz kilométeres magasságban apró jégkristályokból képződő, szélesen elnyúló finom fátyolra vetül a lemenő vagy felkelő nap fénye, akkor az rövid ideig a festményen láthatóhoz nagyon hasonló, fémesen fénylő színekben ragyog fel. A tudományos magyarázat persze nem zárja ki, hogy a váratlan égi tűneménnyel való szembe-sülés mély érzelmi megrázkódtatást okozzon az érzékenyebb léleknek.



Gyöngyház felhő formáció
Forrás: www.spiegel.de Fotó: Svein M. Flikke

Edvard Munch: *Sikoly*, 1893, olaj, tempera, pasztell, karton, 91 x 73,5 cm, Nasjonalmuseet, Oslo
Forrás: Wikimedia Commons



Suzuki Harunobu: *Két pár a bordélyban*, 1769–1770, színes fametszet, Royal Ontario Museum, Sir Edmund Walker Collection, A Royal Ontario Museum jóvoltából
©ROM



Adrián Villar Rojas: *Az eltűnés színháza*, installáció, The Metropolitan Museum of Art, 2017
Fotó: Jörg Baumann © A művész, a Marian Goodman Gallery és a Kurimanzutto, Mexico City jóvoltából

ALTERNATÍV MŰVÉSZETTÖRTÉNET

A MET tetőkertjében idén tavasszal az argentin szobrász, Adrián Villar Rojas (1980) komplett bútor- és burkolatcserét hajtott végre, hogy új fémes felületekkel, kontrasztos színekkel megfeleljen a díszletbe helyezze 16 nagy méretű szobor-kompozícióját. *Az eltűnés színháza* apokaliptikus hangulatú bankettet idéz. A hófehér asztalok és székek között vagy éppen rajtuk elterülve, felátalva horrorisztikus teremtmények, kimerák gyülekeznek. Villar Rojas a New York-i múzeum művészettörténeti periódusok, régiók szerint többszörösen tagolt, enciklopédikus gyűjteményét áttanulmányozva választotta ki azt a csaknem száz műtárgyat, melynek 3D másolatait használta fel a tetőkertet benépesítő szobrokhoz. Barokk szentek, prehisztorikus leletek (hangsúlyozottan nem méretarányos) részletei olvadnak össze hétköznapi elemekkel, élő modellekről,

állatokról készült levonatokkal. A tőle megszokott hatalmas, már eleve viharvert, repedezett és poros agyagszobrok helyett itt most fekete és hófehér homogén műanyag felületek mossák el a különbséget évezredek, stílusok, anyagok, ritkaság vagy tucatáru között. A rémes vagy vicces kompozíciók rejtvényfejtésre csábítják a látogatókat, ugyanakkor megkérdőjelezzik, van-e egyáltalán közmegegyezés abban, mit emelünk piedesztálra és mit ítélünk felejtésre és főként, hogy egy távoli jövőben mi marad meg mindabból, amit ma kulturális örökségnek nevezünk.

Adrián Villar Rojas – The Theater of Disappearance, Metropolitan Museum of Art, The Roof garden Commission, New York, 2017. október 29-ig.

Mucsi Emese

ÖKLÖZÉS



Kiállításlátogatók nézik az egyik előadót Anne Imhof *FAUST* című performansza alatt, a 2017-es német pavilon átépített üvegpadlóján keresztül

Fotó: Francesco Galli © La Biennale di Venezia

Kevés kihagyhatatlan élmény van a május közepén nyílt 57. Velencei Képzőművészeti Biennálén, ezek közé tartozik Anne Imhof *FAUST* című, dobermannokat is felvonultató, „mechanikus narancsosan” sötét performansza. A legjobb nemzeti pavilonnak járó Arany Oroszlánt elnyert mű zsigerekig ható módon beszél a zsigerek áruba bocsátásáról.



Eliza Douglas Anne Imhof *FAUST* című performanszában
Fotó: Nadine Fraczkowski © A 2017-es német pavilon az 57. Velencei Képzőművészeti Biennálén, Nadine Fraczkowski, Anne Imhof

Kint

Sokatmondó szokás, hogy Velencében a tapasztalt biennálé-látogatók először az angol vagy a német pavilont célozzák meg, mivel tudják, hogy az ott bemutatott produkciók költségvetése igen magas, illetve feltételezik, hogy a rendelkezésre álló összeg az országot képviselő művész vagy művészek elképzelésének magas színvonalú kivitelezését tette lehetővé – már megint. Idén a nyitónapokon kimondottan sokan kezdtek így, és bár az angol pavilonból többen elég gyorsan és némi fintorral az arcukon távoztak, a hatalmas GERMANIA felirat alatt jelentős embertömeg várt hosszú percekig a lassú bebocsáttatásra.

Az elhúzódó, kellemetlen sorban állás általában nem része a pavilonbeli projektnek, ezúttal azonban nagyon is annak tekinthető. A német pavilon központi feljárójára fémrolót húztak, két oldalról börtönráccsal elkerített hatalmas ketrecekben dobermannok figyelnek. Lassan esik le, hogy a tömeg nem középre tart, és hogy a bejárat most az egykori vészkijárat. A bejutás előtti jó húszperces nézgelődés és elmélkedés alatt alkalom nyílik a berácsozott épület megfigyelésére és a hozzákapcsolódó infók felidézésére, wikipédiázásra: a pavilont eredetileg Daniele Donghi tervezte 1909-ben, majd 1938-ban Ernst Haiger, a Nemzetiszocialista

Német Munkáspárt (NSDAP) tagjának tervei alapján újraépítették. Ilyen előzménnyel terhelt épületre illeszkedik most a magas, masszív fémkerítés, ezt őrzik a kutya. A feljáró közelében az elmélkedésből taszigálás zökkent ki, az ingyenes koncertek előtti nyomakodós hangulat terjeng. A beengedést végző agresszív mozgású, sportruházatot és bomberdzsekit viselő fiatal lányok és fiúk flegma szigorral tesékelik befelé húszasával a tülekedő művészrajongókat. A fémfeljárón úgy tíz lépcsőfok visz felfelé, a tetején pedig feltárul a pavilon üveggel bevont belseje, és a bentről kiáradó, hibátlan hangzású, sötét basszus rezgésbe hoz mindent egészen a gyomortartalomig.

Bent

A pavilon padlója úgy félméterrel meg van emelve, fémszerkezetre erősített dupla falú üveglapok képezik a járófelületet. A kezdeti infernális zene nemcsak az élő szövetet járja át, az üveglapok is rezegnek, mindez bizsergető és bizonytalan érzést kelt. Rögtön balra nyílik az első nagyobb terem, amelybe oldalról-fentről lehet benézni: hátul a falon egy szemüveges, androgün alak portréja látszik, amely tizenháromszor megismételve és kinagyítva került fel két hatalmas táblaképre. A képek mellett betonmosdó, benne tűzoltóslag. Ugyanitt egy

hosszú, dupla falú üvegasztal, rajta profi csúzli, hét darab szappan és egy pergődob. Mellette hangfal hosszú kábellel. A földön két rézharang. Szemben felmosófa és egy üvegpolec, rajta gitár-torzító. A képen látható androgün alak maga ott guggol az üvegasztal alatt, unottan, teljes érzelmi közönyösséggel néz a rá meredő szemekbe. Fölötte egy másik ablak, amely a pavilon középső terébe nyílik. A központi térbe lépve a zene még sötétebbé, még hangosabbá válik, fekete ruhás, fehér sneakeres fiatalok állnak a terem oldalára erősített talpalatnyi üvegplatformokon, társaik a harmadik terem-ben hangszereket szólatatnak meg, egy lány a kezében lévő iPhone-ba csatlakoztatott mikroportba üvölt. Egy másik ugyanitt, a hangfalak és az elektromos hangszerek között vizet locsol szét, egy harmadik tojáshoz vág az üveglapon át bámméskodó nézők felé és a mellét döngeti. Bűdös van. A pokoli zene elcsendesül, valaki énekelni kezd. Siratószerű dallam járja át a termeket, a padló alatt állati mozgással suhannak át fekete ruhás, fehér cipős alakok. Mások a polcokon állva hajukat fel-le csapkodják vagy épületszoborszerű alakokká merevednek. A padlón keresztül látszik, hogy egyikőjük tüzet gyújt, egy fiú és egy lány a nézők közt birkózik, az androgün alak a padló alatt fekszik, a nadrágjába nyúl és maszturbálni kezd.

Faust

A fentiekben leírtak csupán egy részét foglalják össze annak az ötórás performansznak, amelynek „irányítója”, Anne Imhof a *FAUST* címet adta. A cím a pavilonban tapasztaltak értelmezését minimum két irányba indítja el. Egyrészt Johann Wolfgang von Goethe egész életén át írt munkájával, a *Faust*tal hozza összefüggésbe. Goethe világdramájának kortárs képzőművészeti adaptációja adekvát választás Imhoftól, aki több korábbi performatív munkájában is (*ANGST [FÉLELEM]*, *DEAL [EGYEZSÉG]*, *Forever Rage [Örök harag]*) az ezredfordulón születettek kiégettségével, apátiájával, dühével, boldogságkeresésével, kompromisszumaival foglalkozik. Faust egyezsége Mefisztóval, a saját javak (pl. a lélek, a szellem vagy a test) áruba bocsátása, kiszolgáltatása számos ilyen élethelyzet megfelelője lehet, köztük éppen annak a szituációnak is, amelyben a performerek a szemünk láttára vesznek részt: a *FAUST* során ezek a fiatalok egy műkereskedelmi érdekhálóval átszótt világeseményen mozognak a mű részeiként. Az üvegpadló alatt fellángol a pokol tüze, fekete kutya-ember határlény suhan el a lábunknál és mintha egy önemésztő szerelmi történet is kibontakozna előttünk. Zsoltárszerű ének hangzik, gümnaszionbeli birkózásjelenetbe gabalyodik előttünk két alak. Másrészt amennyiben a címet nem Goethe-utalásként, hanem a *Faust* német főnév használataként olvassuk, akkor a már említett korábbi darabok rövid, ütős elnevezéseivel hasonlóan egyszerűen csak annyit jelent: *ÖKÖL*. Az ökölbe szorult kéz egyszerre fejez ki fenyegetést és együttérzést. A felemelt ököl ugyanúgy lehet az egész darabot átható (állati), emberi és „angyali agresszió” megjelenítése, mint a szolidaritás és az ellenállás egyetemes szimbóluma.

Anne Imhof & the Band

Imhof korábbi, részben operaként is meghatározott munkáihoz hasonlóan a *FAUST* igazi Gesamtkunstwerk. A cím révén eleve hatalmas irodalmi utalásrendszerbe ágyazódik, amelyben Goethe mellett a Faust-sztorit feldolgozó más szerzők (pl. Christopher Marlowe, Friedrich Müller, Friedrich Maximilian Klinger vagy éppen Klaus Mann, Mihail Bulgakov stb.) művei is működésbe léphetnek. A pavilonbeli térélmény egészét átalakító installáció, a falon látható táblaképek, a termekben elhelyezett és alkalmanként használatba vett objektetek, a posztamensen álló, szoborral merevedő testek, a mindent átható hangkompozíciók együttes hatása éri azt, aki belép a mű belsejébe az egykori vészkijáraton. Ez a sokmédiúmúság a kezdetektől jellemezte Imhof alkotói gyakorlatát. Művészeti tanulmányait jelenlegi lakhelyén, Frankfurtban és a szomszédos Offenbachban végezte. Körülbelül tízéves kora óta készült a művészpályára, már nagyon korán elkezdett rajzolni és festeni, de a zene is egyre fontosabb kifejezőeszközzé vált, húszas évei elejétől kezdve játszott zenekarban. Ez az intermediális gondolkodás a koncertforma kibontakozásaként értelmezett performatív munkákban tudott igazán érvényre jutni, Imhof különböző műfajbeli elképzelései ezen a terepen tudtak elegendni, illetve a performatív helyzet nyitottsága – szemben a képalkotói gyakorlatokkal – nagy teret engedett a kísérletezésnek is. A folyamatlapúság, a zenekari vagy sportegyesületi együttműködéshez hasonló csoportos, közös munka és az improvizáció már ekkor alapelemek voltak nála. Élete első művészeti projektjét a frankfurti vasútállomás melletti asztaltáncos klubban valósította meg: kibérelte a helyet és

odaszervezett egy bokszmeccset. Meghívta az ellenfeleket, közönséget toborzott és egy bandát is felkért. Végtelen körforgást eredményező instrukciói szerint az ellenfelek addig folytatták a meccset, amíg szólt a zene, a zenekarnak pedig addig kellett játszani, amíg tartott a mérkőzés. Az est jóval első véren túl zárult. Imhof a performatív helyzeteket viszont sokkal inkább képként, mint színházi eseményként értelmezi, ezért a rendezői helyett inkább „irányítói” vagy „edzői” posztot tölt be ezekben a produkciókban. Vezetői pozíciója is kísérleti: a *FAUST* esetében például a performanszban résztvevőkkel közösen alakított ki egy mozdulat-eszköztárat, amelyből a csapat tagjai bizonyos kötöttségek mellett részben szabadon, improvizatív módon használhatnak elemeket a novemberig tartó biennálé-időszak során. A rögtönzési szabadság azonban viszonylagos: az eszköztárban az utolsó ujjperc megmozdításáig kitalált mozdulatok is szerepelnek, valamint Imhof instrukciói telefonos üzenetek formájában folyamatosan befolyásolják a performereket a próbán és az előadás közben is. (A csoporton belül váltott üzenetek sajátos szövegkönyvet eredményeznek, amelynek egy leirata a *FAUST*-hoz kiadott katalógusban is olvasható.) Imhof nagyon is támaszkodik azoknak a társalkotóknak, társulati vagy csapat-tagoknak az egyéniségére, akikkel dolgozik és akik maguk is művészek. A casting jelentőség-teljes, mert az alkotótársak különböző háttérrel érkeznek a bandába, akad közöttük modell, képzőművész (Elisa Douglas [az androgün alak, a művész múzsája és jelenlegi barátnője]), zenész, színész (Billy Bultheel), táncos (Josh Johnson, Mickey Mahar), filozófiai (Franziska Aigner) vagy jogi képzettséggel bíró tag is. Az, hogy ennyiféle területről közelítik meg a témát a közös gondolkodás során, Imhof



Részletek a 2017-es német pavilon látogatóinak videóiból.

Forrás: YouTube

munkamódszerének alapvető sajátossága. A koreográfiákat mindennapi megfigyelések alapján alakítják ki, és kiemelt szerepet tulajdonítanak az ismétlés absztraháló erejének. Olyan egyetemes gesztusokat bontanak le elemeire, mint a felmutatott középső ujj vagy a nadrágba nyúlás, majd azokat kicsit elrontva adják vissza, hogy megbillentsenek a könnyű értelmezés kényelmes talaján, és egyszersmind megkérdőjelezzék a mindennapi jelenségek egyértelműségét is. De az előkészítő munka során nemcsak szavakkal, SMS-ekkel kommunikálnak egymás között. Imhof skicceket is csinál, mert a rajz által tudja legérzékletesebben kifejezni, hogy mik az elképzelései az általa képként tételezett és látott performansz kapcsán. Mivel nem vett részt táncképzésben, bizonyos mozdulatokat könnyebben és érzékletesebben tud közölni a rajz által, mintha személyesen demonstrálná azokat. A kontrollált mozdulatok mellett a *FAUST* és más Imhof-performanszok fontos elemei a térben megjelenő tárgyak, amelyek objektkeként is értelmezhetők, de egyszerű kellékeként is, mert valamilyen módon mindet mozgásba, működésbe hozzák a performerek. Imhof számára kiemelkedő fontossággal bír a kiválasztott tárgyak színe, felszíne, vizuális megjelenése, mivel ezekből a kompozíciókból készít fotókat, a fotókról pedig festményeket. A német

pavilon termeiben az üvegfelületek, a locsolócső, a szappan, a tojás, az átlátszó gitár, a rézharangok egyszerre jelennek meg egyszerű eszközként, kiállított műként és összetett szimbólumként. A folyadékok emellett arra is alkalmasak, hogy könnyen – gyorsan megváltoztassák egy tér, egy nagyobb felület minőségét – az elektromos berendezésekkel tűzdelt térbe folytatott víz például a feszültségteremtés egyik leghatásosabb és legrapidabb eszköze a *FAUST*-ban. Ezzel egyenrangú eszköz a zene és a különböző hanghatások, amelyek – ugyanúgy, ahogy a folyadékok – képesek áthatni, áthangolni a teret. A *FAUST* zenéjét Imhof szintén a csapaton belül alkotta meg Billy Bultheellel és Elisa Douglasszel. A zsoltár- vagy siratószerű főtéma egy ősi dal, aminek különböző változatai jönnek elő az ötórás periódus során. A templomszerű német pavilon üveglapokkal megoldott átalakítása szintén állandó feszültséget biztosít. Az ötszáz főt is elbíró üvegtáblákon lépkedve még a német precizitásba vetett hit is megremeg, a néző akaratlanul is saját testsúlyára gondol, készül a roppanásra, vagy legalábbis azt várja, hogy az üvegpólcon álló, fejét rázó performerrel mikor történik valami, de végül semmi ilyesmi nem következik be, csak a hatalmas megkönnyebbülés, amikor elhagyjuk a teret.

Dominancia és alávetettség

Anne Imhof *FAUST*-ját a kurátori szöveg sugallatára egyfajta erotikus BDSM-tablóként is lehet értelmezni. A dominancia-alávetettség, a hatalomgyakorlás kérdésköre több szinten is megjelenik a műben: a mozgások, a performerek határtapasztalatai, Imhof iránti engedelmességük, a ruházati kódok, a meztelenség, a testiség, a szexuális aktusok hangsúlyos jelenléte, a kutyák farka-jellege, Faust és Mephisto megidézett viszonya mind alátámaszthatják ezt az elképzelést. A test veszélyeztetése, kiszolgáltatott helyzetbe hozása a hatvanas évek óta a performanszok egyik alapvető hatáskeltő eszköze. Itt azonban a test nyilvános kihasználása és reszkíroztatása nem (csak) az egészség megbomlásáról szól, hanem kifejezetten a prostituálódásról. A *FAUST* arra a helyzetre irányítja a figyelmet, amelyben maga is megtörténik, kiemelve azt az alapvető problémát, hogy a közvetetten kereskedelmi érdekek által befolyásolt Velencei Képzőművészeti Biennálén hogyan és ki számára válik árucikké az előadói test és minden más, ami benne foglaltatik.

Velencei Képzőművészeti Biennálé, 2017. november 26-ig.

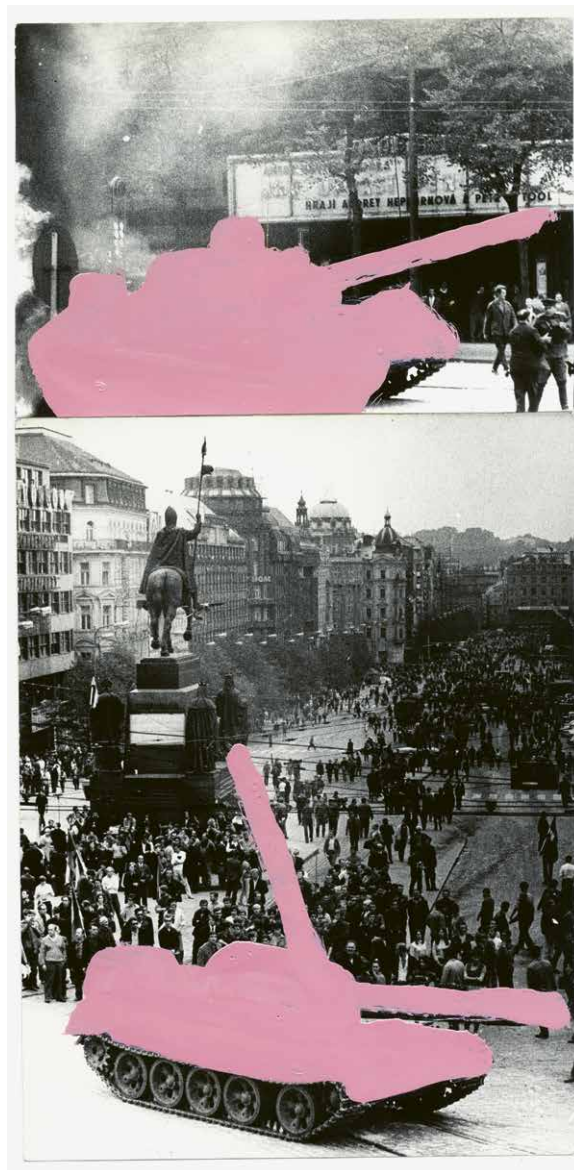


Josh Johnson Anne Imhof *FAUST* című performanszában

Fotó: Nadine Fraczkowski © A 2017-es német pavilon az 57. Velencei Képzőművészeti Biennálén, Nadine Fraczkowski, Anne Imhof

Topor Tünde – Winkler Nóra

VÉDŐPAJZSOT AKAROK VONNI AZ AVANTGÁRD KÖRÉ – BESZÉLGETÉS MARINKO SUDACCAL

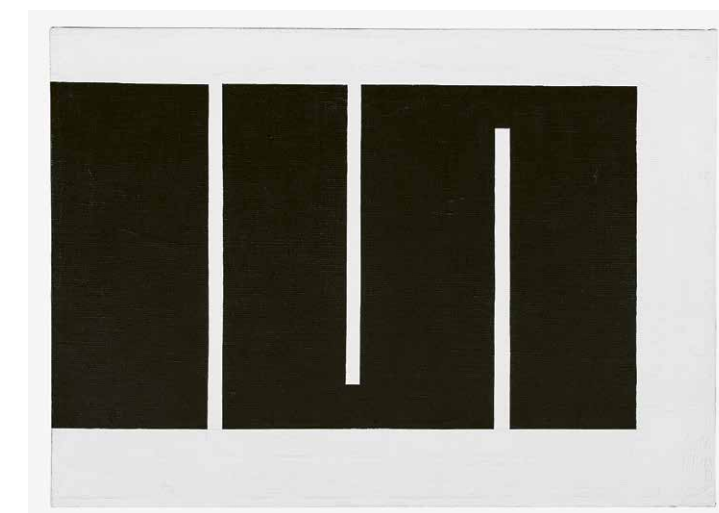


Stano Filko: *Pink Tank, Remembering HAPPSOC*
(*Rózsaszín tank – a HAPPSOC-ra emlékezve*), 1968,
fekete-fehér fotó, festék, 300 x 146 m
© Marinko Sudac-gyűjtemény

Egy titokzatos horvát gyűjtő, sok körülötte keringő és meglehetősen szélsőséges legenda és a régió közelmúltjának legfontosabb magángyűjteménye, melyhez áhítattal zárandokolnak nagy nyugati intézmények kutatói és kurátorai. Június 25-ig látható még a Ludwig Múzeumban a kiállítás, amely Marinko Sudac avantgárd művészetre koncentráló anyagából válogat. Úgy tudni, Zágrábban több hatalmas termet és tárolóhelyiségek sokaságát tölti meg a főleg Délkelet- és Kelet-Európában létrejött műtárgy- és dokumentumtömeg, amely az elnyomó rendszerek alatt hivatalosan nem támogatott, tiltott, sőt néha üldözött művészet valóságos kincsesbányája. A gyűjtőről viszont szinte semmit sem lehet tudni... A megnyitó után, hála egy baráti szálnak, a Budapesten dolgozó Aleksandra Cvetkovicnak, aki a horvát–angol–magyar kommunikációban is segített, leültünk egy vacsorára, amiből hosszú, érdekes este lett. Beszélgettünk a kezdetekről, a vadkapitalizmus éveiről, gyűjtésről, történelmi igazságérzetről. Ebből született az interjú. Kivételes alkalom volt, hogy az eleve ritkán, de önmagáról szinte sohasem nyilatkozó Marinko Sudac mesélt fiatalkoráról, a Jugoszlávia széthullása-kori indulásról. Szó volt egy olasz, de évszázadok óta Zadarban élő grófi családról, a Borellikről is, arról, hogyan került kapcsolatba velük, a háború elől menekült család ottmaradt kincseinek értékesítéséről, privatizációs ügyletekről. A történet jellegzetes, benne a közép-európai rendszerváltások minden eleme, nekünk, régióbelieknek ismerős fordulatai. De interjünk publikus része a mára egyedülálló, megkerülhetetlenné vált Sudac-kollekció kezdeteitől indul.



Július Koller: *Ping-Pong, J. K.*, 1970,
fekete-fehér fotó, 178 x 161 mm
Fotó: Milan Sirkovský © Marinko Sudac-gyűjtemény



Julije Knifer: *Meander*, 1966, olaj, vászon, 486 x 673 mm
© Marinko Sudac-gyűjtemény

Artmagazin: Kezdetben te is hagyományos festményeket gyűjtöttél. Minek a hatására álltál át a 20. század legradikálisabb művészeti megnyilvánulásainak számító művek, koncepek, dokumentumok gyűjtésére? Mitől váltál ennyire egyedülálló módon érzékennyé arra, ami ezekben a művekben sűrűsödik? Volt valami konkrét esemény vagy élmény, ami elindított ezen az úton?

Marinko Sudac: A motivációimra vonatkozó kérdések feleslegesek, az önnarráció eleve antagonizmus. Különbö is, állandóan konfliktusban vagyok magammal, a tudatos énem és a tudatalattim folytonos harcban állnak. Szóval az egyetlen megbízható, érdemi információt a gyűjteményem adja rólam... Ez az identitásom. És ez, vagyis a kollekció nyilvános. Ami eddig összeállt, valamiféle személyes kaland

eredménye, kaland a képzőművészettel, vagyis inkább Délkelet-Európa kortárs művészetével. Mint műegyüttes pedig nagyon sajátos történeti anyagok összessége. Annak, amit avantgárd művészetnek nevezünk, tágabb keretei vannak; ami eddig nálam összegyűlt, csak egy része ennek a lenyűgöző művészeti jelenségnek. Egyébként mindez 1989-ben kezdett érdekelni, de akkor még inkább késő modernista műveket

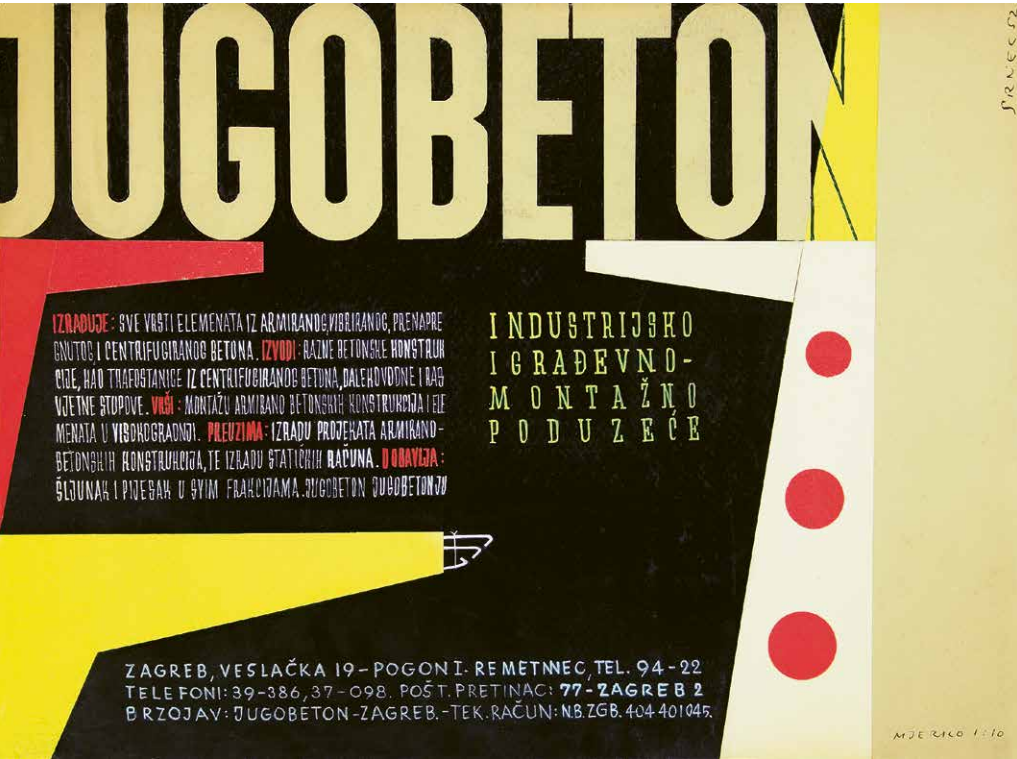


Alexandra Cvetkovic és Marinko Sudac

Marinko Sudac a gyűjtemény milánói kiállításán,
az FM Centro per l'Arte Contemporaneában.
Fotó: Andrej Šaprić © Marinko Sudac

gyűjtöttem, aztán kb. 15 évvel ezelőtt rájöttem, hogy a művészetben megrázó változások zajlanak, amit nagyon izgalmas megérteni, követni, és az ennek jegyében született vagy az előzményeit jelentő műveket birtokolni. Így 2002-től teljesen áttértem ennek a másfajta művészetnek a kutatására és gyűjtésére, vagyis arra, ami a korszak hivatalos művészetével párhuzamosan alakult és létezett. Közben az is hamar világossá vált, Horvátország mennyire érdekes ebből a szempontból is, egyfajta metszéspont, ahol összefutnak és egymásba fonódnak a keleti és nyugati hatások.

De a felbukkanó új aspektus, a hangsúlyossá vált önreflexivitás is meghatározó szerepet játszott abban, hogy gyűjtőként a modernitás utáni időszak kezdett érdekelni – ezt akkori-ban radikális művészetnek nevezték. Éppen ez a fogalom volt az, ami elindított ezen az úton. Mostanra meggyőződéssel állítom, ez a fajta művészet párbeszédet folytat a történelemmel, és ez a párbeszéd határozza meg a 20. század második felének és a 21. század első két évtizedének művészetét. A párbeszéd hatalma nyilvánvaló, és ha mélyebben belemegyünk a nálam lévő művek értelmezésébe, az is egyértelművé válik, hogy ezek útjelzések, amelyek azt is kijelölik, milyen irányba haladjak tovább.

Aleksandar Srnec: Plakátvázlat a Jugobeton Társaság hirdetőtáblájához / Ipari Vásár, 1952,
tempera, kollázs, 223 x 426 mm
© Marinko Sudac-gyűjtemény

Különös jelentőségű, hogy a komplett régió vonatkozó műveit gyűjtöd – de mi a központi elv, mi alapján döntöd el, mi érdekel, melyik csoportok, melyik országok művészei, milyen leágazások?

Én nem azért csinálom, mert hajt valamilyen pszichológiai jellegű „gyűjtőgető szenvedély”. Ellenkezőleg, a gyűjteményem bővítése történelmi szükségszerűség, szinte kényszer, amely minden utazásomon előtör. Nálam még régiós keretek sincsenek. Saját, kidolgozott rendszer alapján gyűjtök, és ha van is egyfajta földrajzi korlátozottság, az egyszerűen csak annyi, hogy még nem sikerült eljutnom minden országba és minden művészhez, akitől birtokolnom kell valamit. Minden utazásom totálisan új felfedezéseket hoz, a gyűjtemény gyarapodásával egyidejűleg rajzolódik ki, hogy az avantgárd egyes „nyelvezetei” lényegében hasonlóak. Szinte tapinthatóvá válik, milyen mély, szinte antropológiai összefüggés van a világ különböző területein alkotók között. A világ minden részén észlelhető jelenségről van szó, az egyes avantgárdok szellemileg nagyon közel állnak egymáshoz, még ha mutatnak is különbségeket a történelmi és társadalmi meghatározottságok függvényében. Nagy vágyam kikutatni

és megmutatni ezeket az összefüggéseket. A gyűjteményem a bizonyíték, hogy a globalizáció gyökerei, a multikulturalizmus és a transznacionalizmus már az avantgárd, neoavantgárd és posztavantgárd művészetében is léteztek. Úgyhogy japán avantgárd folyóiratok éppúgy megtalálhatók benne, mint a balti országokban vagy az Egyesült Királyságban élő művészek alkotásai. De például Latin-Amerika is rendkívüli avantgárdokkal rendelkezik, vannak érdekes művészei és a történelme miatt mutat némi hasonlóságot Kelet-Európával.

Tervezed, hogy ez az egész anyag egyszer egyetlen intézményben egyesüljön, váljon kutathatóvá és kiállíthatóvá. Hogyan képzeljük el, milyen lesz?

A gyűjtési módszerem egyetlen logikus következménye egy olyan intézet létrehozása, amely lehetővé teszi, hogy tudományos módszerekkel lehessen kutatni az anyagot, amit összegyűjtöttem. A modell, ami alapján az intézetet működtetni szeretném, eltér a világ más gyűjteményeitől, amelyek háttérében néha kizárólag piaci szempontok, anyagi motivációk állnak. Az én esetemben az intézet erkölcsi kategória, akárcsak a gyűjtés maga. Olyan, a történelmet

átlekesítő „gépet” próbálok létrehozni, amely lehetővé teszi, hogy az összegyűjtött anyagot a jövő generációk az interneten keresztül használhassák, akár a mindennapi életben is, mert az a művészet, amit én gyűjtök, szoros összefüggésben van az étellel, és eltér mindentől, ami formális, hagyományos és esztétikus. Egyelőre az intézet még csak a fejemben létezik, illetve a raktárakban, ahol műveket tárolom, meg azokban a múltba vesző műtermekben, amelyeket még meg kell látogatnom. De ez már nem csak utópia, távoli látomás; az utóbbi években minden kiállításom az összegyűjtött anyagot mutatta be, pontosabban annak egy részletét, valamilyen szempont szerint válogatva. A kiállításaimat tulajdonképpen művészi performanszokként is fel lehet fogni, én pedig a transzkonceptuális művész vagyok bennük, aki történelmi eszméket szublimál, majd szétengedi őket európai múzeumokban. Tudom, hogy művészként tételezni magam hatalmas paradoxon, de ha ezt a modellt el tudom mélyíteni, az megakadályozza majd, hogy elveszsek a gyűjtés intim örömeiben. Az intézmény munkája pedig biztosítani tudja az objektivitást, nehogy nosztalgiával emlegetett korszakká szubjektivizálódhassanak a művek keletkezésének évei.

A szakemberek már jó ideje elismerték a gyűjteményben levő anyag fontosságát és erejét – és nem feltétlenül a monetáris vagy piaci értékét. Noha még nincs meg a múzeum épülete, létrehoztam egy online platformot – a virtuális Avantgárd Múzeumot (avantgarde-museum.com/en/). Alapja a gyűjteményem, szerkezete

pedig már olyan, amilyen a jövőbeli Avantgárd Múzeumé lesz – fel van osztva országok, időszakok, csoportok és jelenségek szerint, közben megmutatja az összefüggéseket a különböző nemzedékek között, illetve a kapcsolatokat egy-egy nemzedéken belül. Fontos szempont, hogy a művek a maguk valójukban be legyenek mutatva, de amibe hatalmas anyagi és szellemi energiát fektetünk nap mint nap, az a digitalizálás, a művek feltöltése az online platformra. Persze ha meglesz az épület, akkor közvetlenül és hatékonyabban lehet majd tanulmányozni az anyagot, mert szisztematikusan a közönség elé fogjuk tární.

A régió történelmének ismeretében, hogyan látod az avantgárd művészet szerepét és a jövőjét?

A régió történelme benne van ezekben a művekben, gondos olvasással dekódolni lehet, hogyan történtek a dolgok – ahhoz képest, ahogy az avantgárd művészek szerették volna, hogy történjenek. Nekik megvoltak az ideáik arról, hogyan változzon a művészet társadalmi szerepe és hogyan változzon az egyes országok politikája. A történelem másról sem szól, mint konfliktusokról; konfliktusokról a nemzetek között, kulturális modellek között, vallási dogmák között, konfliktusok a kapitalizmus és a szocializmus között. Az avantgárd művészet mindig reagált ezekre, már mielőtt egy-egy ilyen konfliktus kiobbant volna, és ez az a potenciál, amiről a gyűjtemény szól. Ezek a művek megfejtik a jövő kódjait, ezek nem

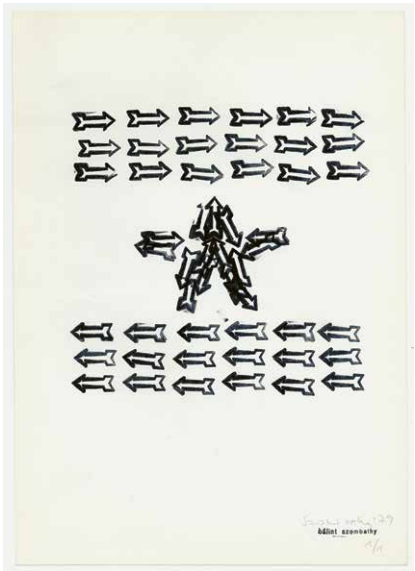
egyszerűen csak kézműves tárgyak, termékek a múltból, épp ellenkezőleg – nem is szabad annak lenniük; ennek a fajta művészetnek küldetése van. Ezért szeretném, hogy a tervezett Avantgárd Múzeum és Intézet formájában létrejöjjön egy olyan fontos hely, amely transzmátorként működik: összegyűjti ennek a fajta művészetnek az összes energiáját, ami szinte lelki kategóriává válva, szemléletet formálva a stabil jövő garanciája lehet. Közel az idő, amikor Kelet-Európa művészete eléri a csúcspontot, de az avantgárd akkor sem pusztán lokális, hanem globális jelenség, amely jól értelmezhető a világ minden táján. Az új művészeti produkciókat nagymértékben befolyásolja a globalizáció és az információk globális, instant hozzáférhetősége. Ahhoz szeretnék hozzájárulni, hogy ez a nagy korszak bejegyződjön a művészet történetébe, és ne felejtjük el a történelmi tanulságokat a művészetről és az életről, hanem arra szeretném ihletni a fiatal nemzedék művészeit, hogy munkáikban ápolják a lázadást és a változás iránti vágyat. Azt hiszem, a művészetnek ma sokkal kritikusabbnak kell lennie, mint eddig volt – tekintettel arra, mi történik a világban. Pontosan ez a gyűjteményem művészeinek és műveiknek üzenete: az ellenállás, a társadalomkritika, az elégedetlenség kifejezése és a változás iránti vágy. Állítom, ha a szocialista hatalom meghallgatta volna a radikális művészek üzenetét, és ha megváltoztatta volna a saját totalitarizmusát, a szocializmus nem bukott volna meg. A szocializmus változott, fejlődött volna – csak hallgatni kellett volna a művészekre.

Enteriőr az El nem kötelezett művészet – Marinko Sudac gyűjteménye kiállításán a Ludwig Múzeumban
Fotó: Andrej Šaprić © Marinko Sudac / Ludwig Múzeum Kortárs Művészeti Múzeum



Gorgona Művészcsoporthoz: *A Gorgona az égre bámul*, 1961, a Gorgona Művészcsoporthoz tagjai és barátai szereplésével, 1961, fekete-fehér fotó, 220 x 229 mm

© Marinko Sudac-gyűjtemény



Szombathy Bálint (BOSCH+BOSCH): *Cím nélkül*, 1979, bélyegző, papír, 297 x 211 mm

© Marinko Sudac-gyűjtemény

Hosszú évek sok-sok találkozása, személyes élménye áll az anyag mögött. Erősek, emlékeztetések lehettek ezek a látogatások a művészeknél.

Ha arra a rengeteg művészre gondolok, akikkel találkozhattam, arra jutok, hogy egy közös van bennük, morális, etikai nagyságuk. Mintha valami ma már történetnek ható minőség hibernálódott volna általuk. Tárt karokkal várnak otthonaikban, beengednek a privát szférájukba, nyitottak. Barátjuknak fogadtak. A morál a fő szempont, minden viszonyukat áthatja, még az ahhoz a társadalomhoz fűződőt is, amely kitaszította őket. Jónak, igazságosnak, korrektnek lenni, ezek a fő értékek. Ez az alapállásuk hozza ki belőlem az elkötelezettséget, hogy próbáljam a munkáikat visszaadni a közösségnek, közzétenni, ezzel mintegy visszaadni nekik, az alkotóknak is. Ennek a társadalmi hasznosságában hiszek.

Gondolom, nincsenek kifejezett kedvenceid, olyan sok jó mű van itt. Mégis, van olyan, ami erősebben érintett meg? A története, a tétjei?

Volt pár alkalom, amikor nagy dilemma volt, engedjem-e összefolyni a privát és a publikus tereimet vagy őrködjek a határokon. Nyilván van személyes véleményem egy-egy mű értékéről, vagy művészekről, sőt a piaci

csapdákról is, amikbe belegyalogoltam. De megtanultam konzisztensnek lenni abban, hogy objektíven szemléljem az egészet. Ennek fényében nem akarok érzelmekről beszélni egyes művek kapcsán. A gyűjtés során találkozások ezrei játszódtak le, mindnek megvan a maga története, érzelmi töltete, bensősége. Ezeket csak magammal osztom meg, tulajdonképpen a saját életemet gyógyítom velük.

És nehéz is a kollekciót különálló darabokként szemlélnem. A festmények, szobrok, filmek és ehhez hasonló „hagyományos”, a gyűjtőket leginkább érdeklő műfajok nálam teljesen egyenrangúak az archív anyagokkal. Ebből is látszik, hogy múzeumi gyűjteményezési szempontok szerint bővül a kollekció. Van tehát egyfajta távolságtartás a kapcsolódó személyes történetek és a gyűjtemény mint egység, mint önálló mű között.

Pár művészhez mélyen kötődöm, de nem fogok neveket mondani. Biztos vagyok benne, hogy a távoli jövőben, amikor majd örege és fáradtan sétálgatok az Avantgárd Múzeum termeiben, emlékezve a sok bensőséges helyzetre, amiket átélhettem, tudni fogom, ezek benne vannak mindenben, ami ott körülvesz, még a legtárgyilagosabb munkákban is. Micsoda paradoxon – az intimitás mint múzeumi, történeti anyag. Erről majd beszéljünk még a következő tíz évben.

Csupa olyan sorsot látunk itt, amit rossz hatalmi döntések, bután vállalt politikai szövetségek határoztak meg. Olyan faktorok, amik nem az egyéneken múltak, mégis egész életükre, lehetőségeikre, művészi helyzetükre hatottak. Van ebben az egészben egyfajta jóvátételi, igazságtételi ambíció is? Azt érzem, van, és ez nagyon tetszik.

A művészélet nem könnyű, pláne azoké nem, akik a művészet koncepcióját fogalmazták újra. Őket nem a nagy metafizikai kérdések érdekelték, a hagyomány vagy az alkotó szellem működése, hanem maga a nyelv, amin az elmélet létrejön. Ezért, hogy értsük őket, a 30-as évek analitikus esztétikájának vívmányait kell segítségül hívunk, leginkább Wittgensteint. Ő a kifejezés-móddal foglalkozott, nem a művekkel. Arra kérdezett rá, ahogyan a művészethez viszonyulunk. Ez, az elmélet és a művészet összemosása teremtette meg az általam gyűjtött művészet alapját. Ahogy Duchamp, ők is tudták, nem az a művész dolga, hogy műveket csináljon, hanem hogy a meghozott döntésekből összeálljon valami, amit műként lehet értelmezni. Vegyük például a ready-made-et, mint az ilyen alkotói gondolkodásmód fő megnyilvánulási formáját. A mű értelmezése nem ontologikus – azon múlik, hogyan működik egy adott kulturális közegben, sőt épp ez a művészeti közeg ruhazza fel értelemmel.



Csernik Attila (BOSCH+BOSCH): *Badtext-sorozat*, 1972, fekete-fehér fotó, 477 x 978 mm

© Marinko Sudac-gyűjtemény

Ugyanezek a keretek határozták meg az egyes sorsokat is, amelyek a mindennapok, a politika, művészet, élet interregnumában alakultak. A gyűjteményem nagy része pont ennek példázata, párhuzamos hálózatoké, egyfelől a művészeté, másfelől a politikai rendszeré: kihallgatások, besúgók, elnyomás, bürokrácia. A kiállításokon ezek harca élhető át, és az is, hogy az avantgárd hálózata él és virul, míg az elnyomó rendszereké megszűnt. De ahhoz, hogy megértsük, miért ilyen magánélet jutott nekik, kutatnunk kell. Hogy tudjuk, nemcsak hogy más gondolati alapokon működtek, mint az akkor előírányzott elvek, de már a pusztta vágy, hogy kapcsolódhassanak külföldi művészekhez, bekerüljenek abba a világba, életveszélyes, sokszor akár halálos is volt. Kevés kiállítási lehetőség, folyamatos megfigyelés, vegzálás, zsarolás. Sokakat be is tudtak ezzel a nyomásgyakorlással szervezni. Aminek aztán a rezsim bukása után meg is lett a következménye, holott többen is kettős játszmát folytattak, rizikóztak, elhallgattak információkat, próbálták védeni a barátaikat, még ha ügynökök lettek is. Becsülöm azoknak az erejét, akik nem hoztak alkukat, kitartottak a világnézetük mellett, akkor is, ha ennek komoly politikai következményei voltak, és szinte mindig az elszegényedés volt az ára. Tisztelem, hogy kibírták, hogy a szakma és az intézmények teljesen elhanyagolták őket, mégis meg tudtak maradni azoknak, akiként fiatalon elkezdték ezt az egészet.

Ha úgy vesszük, az avantgárd élet és művészet azonosságát hirdeti, és ezt tekinti a hiteles alkotói kifejezés alapjának. Úgyhogy válaszolva a kérdésre, igen: minden kiállítással, eseménnyel, publikációval, az egész gyűjteménnyel az a célom, hogy végre oda kerüljenek ezek az emberek, abba a közösségbe, ahova mindig is tartoztak.

A kollekció ereje van, hogy önt is szíven üti? Látogatóként megéli ezt az ember, szellemi, érzelmi vibrálás van a termekben. Ez amúgy múzeumban nem gyakori.

Ebből a szempontból elég jó helyzetben vagyok, mert már húsz éve élek a gyűjteménnyel, és megéltem a folyamat minden szakaszát, a kezdeteket, aztán hogy folyton faggatnak, minek szedem össze ezeket egyáltalán, és a mostanit, amikor nagy múzeumokban járkálok benne. Nem is csak öröm ez, valóban, inkább az ereje, amit érzek. Sokat változott a világ, a magasművészet helye, hozzáférhetősége is; ami elitista volt, ma része a tömegkultúrának. Mindig is azt akartam, hogy ez az anyag bekerüljön a körforgásba és kiállítások, kurátori ötletek révén eljusson a tömegekig. De ahol mi élünk, ahonnan maguk a művek jönnek, ott nincs meg ennek a módszere. Ez, hogy hiányzik a múzeumi rendszer, a profi marketing, érzelmileg kimerít. Tudatos döntés volt, hogy Milánóba és Budapestre, centrumokba hozzam ezt a kiállítást. Néha, amikor

máskálok a termekben, érzek valami feszültséget, mintha millió új lehetőség nyílna ki éppen, hogy eljussunk az emberekhez. Az én hazámban, ha Délkelet-Európát veszem annak, még él a zseni művész mítosza. Oda akarok eljutni, hogy a kiállítás révén ez az anyag ne a mítoszt közvetítse, hanem maga legyen az a történeti-művészettörténeti korszak.

Húsz éve azért jártam múzeumokba, hátha tetten érem, hol a modernizmus vége és a posztmodern eleje. A saját műveim révén azt értettem meg, hogy az avantgárd nem posztmodern, csak tükröződik benne ez az időszak, az is leginkább abban, ahogy ma tálalják. Az avantgárd rendkívül nyitott, dinamikus, kockázatvállaló volt a maga idejében. Ma, amikor a kommunikáció gyorsasága szinte lenullázza az időt, és az idő lett az anyag, amivel nagy hasznót lehet csinálni, az ideák, az intellektus kicsit lenullázódott. Arra, ami engem érdekel, amit gyűjtök, igazi veszélyt jelent a mindenhonnan áradó vizualitás és annak esztétikája, de azt hiszem, tulajdonképpen pont a kiállítókkal tudom megóvni, pont ezekkel tudok az avantgárd intellektuális teljesítménye, öröksége köré védelmező pajzsot vonni.

El nem kötelezett művészet - Marinko Sudac gyűjteménye. Ludwig Múzeum. 2017. június 25-ig.

Tüdös Anna

MIT TANÍT ATHÉN?

Documenta 14 az Akropolisz alatt

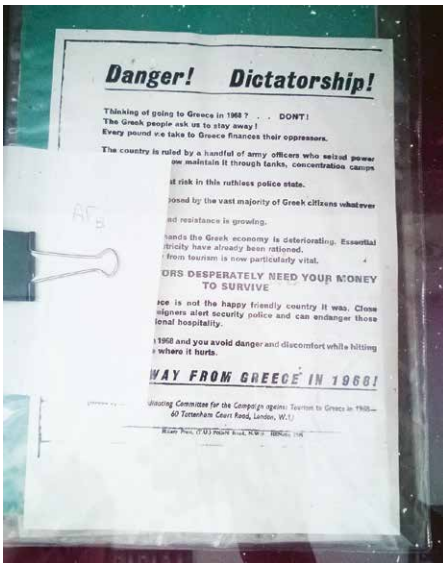
Adam Szymczyk azzal, hogy pályázatában a Documenta földrajzi és ideológiai központját eltolta Kasseltől, szerette volna erősíteni az esemény és a valóság közötti nagyobb átjárást. A 47 éves lengyel Szymczyk extravaganciája és bevállalós projektei által vált ismertté, mondhatnánk akár, hogy hírhedtté. A még mindig a válság sokkjából éledező Athén mint második helyszín kiválasztása garantáltan erős reakciókat ígért, melyek nem is maradtak el. Gyakorlatilag az első bejelentések óta fentek rá fogukat a kritikusok, akik tényleg nem kímélték az eseményt a megnyitó után sem. A Documenta szokásos nyugati közönsége és Athén is kétkedéssel várta a történeteket – utóbbi szerint túl kevés, a helyi művészeti közegben aktív és sikeres szakember és művész kapott benne lehetőséget. A kurátori szöveg utal ugyan a görög–német konfliktusokra, mégsem sikerült megvédeni az eseményt a kultúrkolonializmus

vádjától. A *Learning from Athens* (Athéntól tanulni) munkacím kifejezetten a nem helyi közönséget célozza. A megnyitó után az első visszajelzések arról szóltak, hogy nem sikerült lenyűgözni a látogatókat, bár mintha ez nem is lett volna cél. A részt vevő művészek listája röviddel az esemény kezdete előtt vált csak nyilvánossá, a fontos időpontok folyamatosan változtak, a helyszínekhez pedig nem készültek el a térképes kiadványok, majd amikor mégis megjelentek az információs pultokon, egy héten belül elfogytak. Az egyértelműen beazonosítható fő helyszíneket (Athens Conservatoire, Athens School of Fine Arts, Benaki Museum, EMST– National Museum of Contemporary Art) elhagyva, a látogatók fejüket vakarva bolyonganak Athén graffitivel borított utcáin, néha bele-belebotolva a kortárs művészetet jelölő fekete nyilakba.

A városközponttól kijebb eső Szabadság parkban (Parko Eleftherias) található egymás mellett az Athens Municipality Arts Center és a Museum of Anti-dictatorial and Democratic Resistance mint helyszínek. A hely szellemét meghatározza, hogy a katonai junta időszaka alatt 1967 és 1974 között a rendőrség főhadiszállásként használta az épületeket, illetve a hátsó tömböt a magyar Andrassy út 60.-hoz hasonlóan a nemkívánatos személyek fogva tartására és kínzására rendezték be. Ez az épület viseli ma a Museum of Anti-dictatorial and Democratic Resistance nevet; meglehetősen szerény állandó kiállításán tablók, fénymásolatok, újságkivágások mesélik el az áldozatok történeteit. A mellette álló épület kialakítása teljesen máshogy közelíti meg a történelmileg terhelt helyszínek dilemmáját – ezt ugyanis a 80-as években steril kiállítóterré alakították.



Mounira Al Solh: *Sperveri*, 2017, kiállítási enteriőr, Museum of Islamic Art, Benaki Museum, Athén, Documenta 14
Fotó: Yiannis Hadjiastanis © Documenta 14



Részletek a Museum of Anti-dictatorial and Democratic Resistance állandó kiállításából, kiállítási enteriőr, Athén, Documenta 14
Fotó: Tüdös Anna © Artmagazin



Mounira Al Solh: *Sperveri*, 2017, részlet, Museum of Islamic Art, Benaki Museum, Athén, Documenta 14
Fotó: Tüdös Anna © Artmagazin



Rebecca Belmore: *Biinjiya’iing Onji (From inside)*, 2017, márvány, Filopappou hegy, Athén, Documenta 14
Fotó: Fanis Vlastaras © Documenta 14

A Documenta alatt ez ad teret a *Parliament of Bodies* program eseményeinek, melyeket a látogatók Andreas Angelidakis *Demos* nevű, betontömbre emlékeztető, variálható puha építőkockáin ülve élvezhetnek. A görög építész számos beavatkozást tett a térben, például az eredeti fal feltárása és a másik múzeumhoz vezető hátsó ajtó megnyitása is az ő érdeme. 2016 szeptembere óta jó néhány beszélgetés, találkozó, előadás és kísérletezés terepe volt ez a tér, a fesztivál ideje alatt pedig Dimitris Athridis és Theo Prodromidis *I owe you a word* című projektje látható, amely két monitorból és két, könyvekkel teli asztalból áll. Amikor a görög adósságok rendezéséről szóló diskurzus elindult 2011-ben, Jean-Luc Godard egy elhíresült interjúbán azt ajánlotta: az EU egyszerűen csak adóztassa meg a görög eredetű szavak használatát. Erre reagálva a Documenta résztvevői szavakat adományoztak könyvek formájában, melyekre szimbolikus valutaként tekintenek. A szöválasztásokat indokló videointerjúkat nézve számos kérdés merül fel: kinek a tulajdonában állnak a szavak? Hogyan tud, egyáltalán tud-e a nyelv, az írott szó valutaként funkcionálni? Milyen könyvek képesek bázisként szolgálni, ha új társadalmi szerződés megkötéséről akarunk gondolkodni?

A könyvet adományozók sorában volt Ulises Carrión mexikói író és művész is, akinek az EMST földszintjén is látható két videomunkája. Külön fanklub működik a *Parliament of Bodies* keretein belül (számos egyéb tematikus csoport mellett), amely az irodalom, performansz és konceptuális művészet között egyensúlyozó művész stratégiáiból merít inspirációt. Carrión a 70-es évek óta Amszterdamban él, *Other Books and So* néven nyitott boltja foglommá vált. A *The LPS project* című videó (1985) az 1984-es Lilia Prado Szupersztár Filmfesztivál szervezési folyamatát örökíti meg, melynek során Carrión bemutatta a mexikói színésznőt a szerinte sötét holland kultúrkörnek. A hírnév kultúrákon átívelő erejével és a sztársággal járó mítoszokkal foglalkozik másik videója, az *Aristotle’s Mistake* (1985) is, melyben Maria Callas, Aristotle Onassis és Jackie Kennedy szerelmi háromszögét boncolgatja. A videókra az egykori sörgyár helyén felhúzott, évekig üresen álló, majd a Documentára csurig töltött EMST nem-helyeiben bukkanunk rá – a lépcsőfordulóban és a mozgólépcső mellett. A kultúrák ütközéséről lehet gondolkodni a Museum of Islamic Artban is, ahol az egyik legjelentősebb, a migránskrizist feldolgozó mű kapott helyet. Mounira Al Solh libanoni–holland művész *Sperveri* (2017) című alkotása

az egyetlen kortárs beavatkozás a gyűjteményes kiállításba. A művész 2012 óta aktív párbeszédet folytat számos, hazáját elhagyni kényszerült emberrel – az ő történeteikből indul ki ez a munka. A hímzett sátorban elhelyezett szövegeket ezek közül a rögzített „oral historyk” közül választotta ki, melyekben az emberek saját maguk mesélik el történetüket. Az egyre szaporodó emberi tragédiákhoz a híradókból már hozzászokott látogató egy intim, szinte ceremonális térben olvassa a borzongató „népmeséket”. Sokkal minimalisztikusabb, de hasonlóan fenéges élményt ad Rebecca Belmore *Biinjiya’iing Onji (From inside)*, 2017) című márványsátra, mely egyike a fesztiválon szereplő kevés közterti alkotásnak. A Filopappou hegyről tökéletes panoráma nyílik az Akropoliszra, a kilátóterasz gyakori pihenőhelye turistacsoportoknak, amelyek ritkán, de néha mégis rácsodálkoznak a környezetébe simuló homokszínű kőszátorra. Belmore saját kanadai őslakos háttéréből merítve az ő wigwamjaikhoz hasonlítja a sátor formát; hiszen mindkettő olyan embereknek adott-ad menedéket, akik rákényszerültek, rákényszerülnek, hogy ott honukat bármikor mozgítható formában alakítsák ki. A márványsátor tökéletes arra, hogy a Documenta látogatói megpihenjenek



Andreas Angelidakis: *DEMOS*, installáció, 2016, változó méret, Athens Municipality Arts Center Parko Eleftherias, Athén, Documenta 14
Fotó: Tüdös Anna © Artmagazin

és elmélázzanak az athéni barangolás célján, a világon, melyben élni szeretnék és az emberiségen, mellyel osztozunk rajta. Ahhoz, hogy a Documenta az alternatív jövő elképzelésének terepasztala lehessen, Athénban újra kell tanulni a berögzült biennálé látogatói szokásokat. Négyféle térkép és brosúra összehasonlítás helyett ajánlatos flâneur módra kószáló üzemmódba kapcsolni, a prog-

ramokat pedig érdemes rugalmasan kezelni és teret hagyni a véletleneknek. A keresgélésnek itt nincs konkrét, X-szel jelölt végállomása, a kiállítás aurája a városban mindenhol érezhető. Az, hogy valahogy mégsem lehetséges egyben megragadni az élményt, tekinthető negatívumnak, de annak jeleként is, hogy egyes művek valóban szervesen illeszkednek a komplex, pulzáló városorganizmus egy-

egy részébe. A nagyobb kérdés, hogy alkalmas platformja-e a Szymczyk által szervezett athéni „séta” a globális valóságról indított közös gondolkodásnak.

Documenta 14 Athénban, 2017. július 6-ig.

KEREKDOMB FESZTIVÁL

• TÁLLYA •

2017. 06. 16-18.

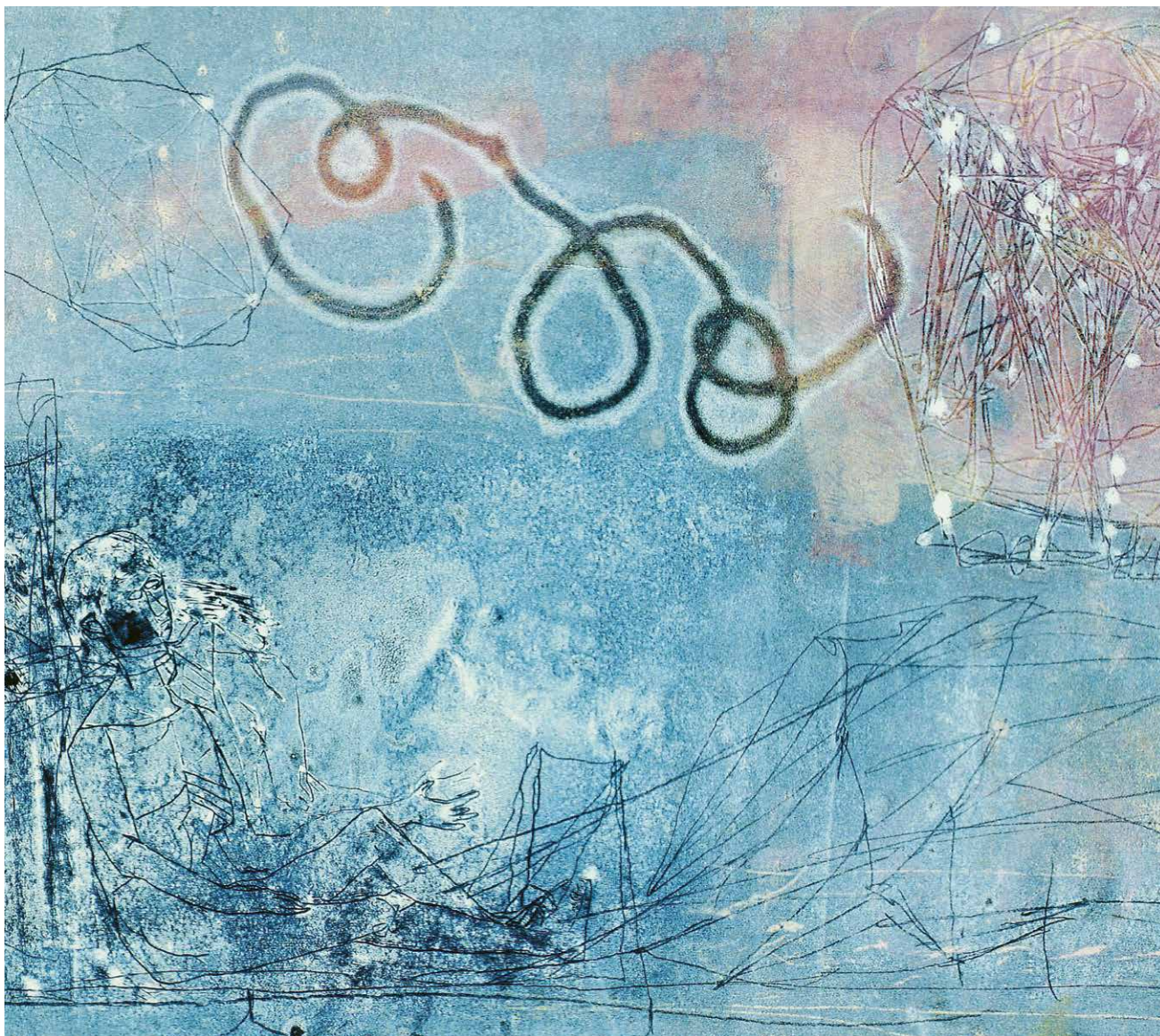
INFO: WWW.KEREKDOMBFESZT.HU

*Egy tsin egy tsók a zivalóban
Mellynek vérem örül
Holnapra enlélek s majlán
Közörsönbe kerül.*

Vető János: Nárcisz és Psyche - kiállítás, Tállya

Révész Emese

„REMÉLEM, NEM VAGYOK MODERN” Kondor Béláról – töredékekben



Kondor Béla: *A végítélet harsonája*, 1960, monotípia, 29,5 x 42 cm, magángyűjtemény
© KOGART Archivum

Apokalipszis után vagyunk. Az utolsó túlélők egyike egy fiú; ő és gumitestű kutyája felveszik a harcot a bolygót elárasztó szörnyekkel, démonokkal és a legfőbb ellenséggel: a Jégkirállyal. Pendleton Ward kultikus rajzfilmjének hibrid világában ősi mítoszok archetípusai támadnak fel, hogy a mesék archaikus nyelvén nyújtsanak gyógyírt a modern kor szorongásaira. Az ezredforduló tömegkultúrájának sajátja az a töredékesség és kulturális hibriditás, egymást kioltó pátosz és irónia, amivel már Kondor Béla is dolgozott. Ismerős a nagy elbeszélés iránti sóvárgás, a totális világmagyarázat akarása és reménytelenségének bizonyossága. Innen nézve úgy tűnhet, a múlt század derekán egyszer már megszületett a mi kis magyar kozmológiánk. Kérdés, hogy tudjuk-e még olvasni a jeleit?

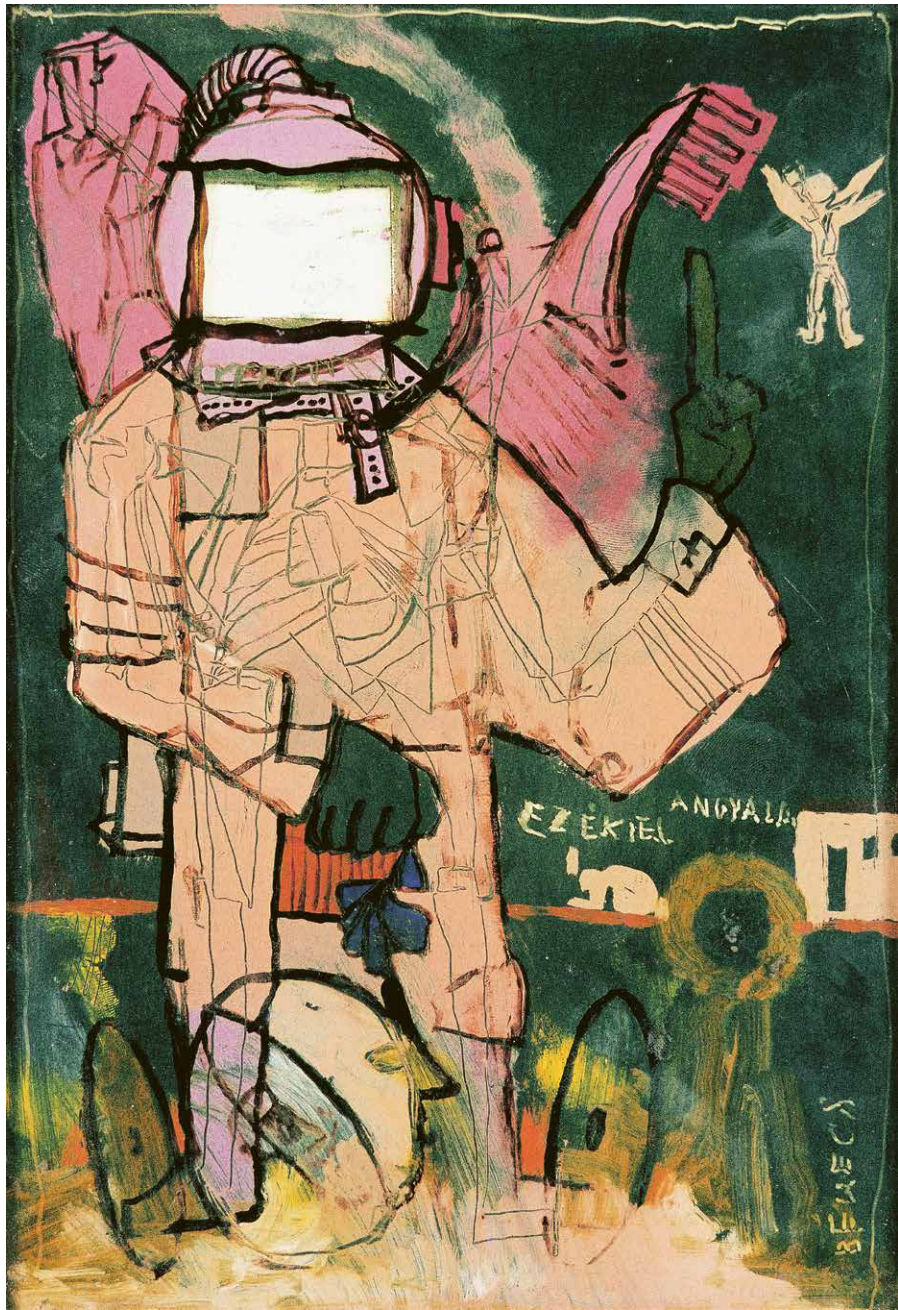


Kondor Béla konstrukcióval, 1960-as évek
Fotó: Koffán Károly © KOGART Archivum

(Torzó és káosz.) A Kondorról folyó beszédet évtizedeken át a pátosz hangneme uralta. Ott, ahol az emberiség sorsa a tét, üdvözülése vagy bukása, ahol szemtanúi leszünk hasztalan küszködésének és drámai pusztulásának, nehéz emelkedettség nélkül szólni a látványról. „Kondor művészetének legdrámaibb vonása a »mi az ember«, a »mi vagyok és mit érek én« szüntelen kérdésfelvetése, a könyörtelen élvezet-boncolás, amely azonban mindig túl akar emelkedni az elszigetelt egyén problémakörén.”¹ Az életmű értelmezésének alaphangját hosszú időn át Németh Lajos határozta meg, aki Kondor művészetét drámai erejű, morálisan felelős, gondolatilag telített, történeti távlatokban értelmezhető totális művészetként értékelte nagyra. Az ezredforduló nézőjét azonban már a teljességnél sokkal jobban izgatja a töredékesség, a mitikusnál az efemer jelenkori, a heroikus művészi szerepnél az önironikus szkepticizmus. Ezt a fordulatot tette érzékelhetővé Hornyik Sándor 2012-es tanulmánya, ahol Kondor tradicionalizmusa helyett jelenkorisága, totalitása helyett kaotikus szétesése került előtérbe: „Művészetét nem a szintézis igénye, hanem inkább annak hiánya hatja át; munkásságában ugyanis a dichotómiák és paradoxonok,

a feloldhatatlan ellentétek és látszólagos ellentmondások tűnnek igazán hangsúlyosnak.”² Ez a nézőpont fogékonyan mutatkozik a tradíció selyemszövetét felhasogató pimasz iróniára, a szépség álarca alól kikandikáló groteszk csúfságra, a befejezettség perfekcionizmusát széttroncsoló zsigeri gesztusra, s persze a hitnél vonzóbbnak tartja a kételety. *(Nagyításban.)* Noha Kondor már lassan fél évszázada halott, a művészetéről szóló beszédet az objektív történeti analízis helyett még mindig javarészt az összegző elmélkedések és nagyívű eszmeifuttatások uralják. Mintha az utókor elragadtatásában nemigen szánná Kondorra azt az időt, amit részletgazdag képei megkívánnának. Márpedig a „közelnézet” egy ilyen motivikusan roppantul gazdag képi világban felfedezések sorát ígéri a türelmes megfigyelőnek. Rényi András Szent Antal-elemzése példát mutatott erre a koncentrált értelmezésre, hasznal emelve a kép fölé a hermeneutika nagyítóját.³ Ám a nyolcvanas évek vége óta Rényiinek nem sok követője akad, konkrét elemzéseket jobbára csak a kép-szöveg viszonyok vizsgálatainak köszönhetünk.⁴ A nyolcvanas-kilencvenes évek posztavantgárd hulláma kevésbé kedvelt Kondor mitikus világának, a kétezres évek

közönségének ellenben mintha ismét lenne rá fogékonyasága, aminek félreérthetetlen jeleként 2006 és 2012 után, most ismét átfogó válogatást láthatunk műveiből. Az első kronologikus tárlat, majd a Modem Hornyik Sándor kurátori koncepciója szerinti, három tágabb fogalom *(forradalmár, próféta, melós)* mentén kibontott kiállítása után, a Kogart újabb bemutatója tematikus egységekben közelít az életműre.⁵ A Fertőszögi Péter és Marosvölgyi Gábor kurátorok által jegyzett kiállítás kilenc motívum köré rendezi a műveket: angyalok, zene, szentek és próféták, klasszikus örökség, történelem jelen időben, klasszikus inspirációk, falakra álmódott képek, valaki önarcképei, Ikarosz nyomában. Azért is érdemes számba venni a felvetett témákat, mert a kiállításra megjelent kiváló tanulmánykötet tudomást sem vesz magáról a kiállításról, sem annak műtárgyjegyzékét, sem tematikáját nem közli.⁶ Így a krónikás tartozik annyival az utókornak, hogy feljegyezze: a nagyszámú (a pontos szám a hiányzó műtárgykatalógus titka) alkotás között egyenlő arányban van festmény és grafika, és a Kogart saját jelentékeny gyűjteményét a Magyar Nemzeti Galéria műveivel, valamint számos vidéki és magántulajdoni kölcsönzéssel egészítette ki.



Kondor Béla: *Ezékiel angyala bemegy a házba*, 1972, olaj, ceruza, üveg, farost, 31,8 x 22,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

(*Ezékiel úrruhában.*) Hiába a tengernyi Kondorról szóló írás, valójában a tanulmánykötetet olvasva szembesülünk azzal a meglepő tényvel, hogy a méltatások garmada mellett eddig milyen kevés elemzés vállalkozott klasszikus ikonográfiai, motívumtörténeti kutatásra. Horváth Gyöngyvér a gépábrázolásokat és a Dürer-átiratokat elemezve mintaszerű bizonyosságot adja annak, hogy a motívumtörténeti vizsgálódás milyen termékenynek is bizonyul Kondor kapcsán. Mert hogyan is lehetne egy ilyen mértékben narratív, ikonográfiailag gazdag képi világot az egyes összetevők mélyreható értelmezése, történeti analízise nélkül megérteni? Az elmúlt évek szempontváltását jelzi, hogy előtérbe került az a történeti kontextus, technikai civilizáció, amely Kondort övezte és

érdekelte. Repülő masinái csak részben mitikus és archetipikus alkotmányok, más nézőpontból a 20. század technikai haladásának felemelő bizonyosságai, az úrkutatás hőskorától meghihletett konstrukciók. Kondor pályáját az első szovjet szputnyik felbocsátása (1957) és az Apollo űrprogram lezárulása (1972) foglalja keretbe, közte pedig meghódította Gagarin az űrt, majd Armstrong a Holdat. Horváth Gyöngyvér ezt a hátteret vázolja fel Kondor masinái mögé, konkrét géptípusokkal azonosítva elvontnak tűnő gépezeteit.⁷ Lelkes gépimádata olyan pont, ami közvetlenül bekapcsolja a kortárs nyugati művészetbe: vele párhuzamosan, az Apollo program tiszteletére készítette 1969–1970-ben Robert Rauschenberg *Stoned Moon* című grafikai sorozatát. Amint azt kortársai, így

Kass János, Rékassy Csaba vagy Gácsi Mihály példái bizonyítják, a hatvanas évek magyar képzőművészete (különösen grafikája) nagyon is érzékenyen reflektált a technikai fejlődés és a növekvő hidegháborús félelem közhangulatára. Tudván, hogy Kondor milyen lelkesen követte a technikai újdonságokat, s így egyebek között az első szputnyik kilövését, az 1960-ban festett *Műtűcsők felbocsátása* is új értelmezési mezőbe kerül.⁸ Az úrkutatás hatására a hatvanas évek a sci-fi irodalom felvirágzását is hozta: Erich von Däniken vagy az *Ürodüsszeia 2001* kora volt ez, 1969-ben indult a *Kozmosz Fantasztikus Könyvek* sorozat, majd 1972-ben a *Galaktika* folyóirat. Így ölthetett *Ezékiel próféta* úrruhát, hajazva a dél-amerikai barlangrajzok rejtélyes úrruhás figuráira.

(*A nagy elbeszélés elvesztése.*) „Olyasféle elbeszélő művészetre törekednem, mint Giotto vagy Rembrandt volt, erőmet meghaladja. Csak mint távoli cél világít előttem” – áll Kondor egyik naplójegyzetében.⁹ Ott, ahol a szocreál rossz emlékü jelentéskényszerének terhe és az absztrakció politikai üldözése nemzedékeket riasztott el az irodalmiasságtól, Kondor képeinek „eszmetömlött” narratívája, szövegre utaltsága igencsak meghatározta megítélését. Eloldva magát a bernáthi látványelvű piktúrától, Csernus Tibornak első dolga volt, hogy szürnaturalista kompozícióból radikálisan kiiktassa az elbeszélést – így válhatott a csendélet(szerűség) az ideológiai ellenállás eszközévé. Ahogy Csernus a szürrealitásig fokozta a realizmust, úgy Kondor a jelentés és moralizálás elvárására tromfolt rá. Csakhogy az ő elbeszélése másként volt nagy és másként kollektív, mint a hivatalos művészeté. Korai munkái közül a *Hamlet*-ciklus még jól követhetően idomul az irodalmi szöveghez, a *Dózsa*-sorozat értelmezése, belső sorrendje és az egyes jelenetek történése viszont már csak Juhász Gyula versének ismeretében (vagy még úgy sem) fejthető fel. Későbbi, jellemzően poliszcénikus (több jelenetet, színteret és idősíkot képtérben megjelenítő) narratívájának elbeszélése töredezett, szakadozott. Igaz ez például a *Romantikus tanulmány* mindhárom lapjára, vagy még inkább a *Happening* sorozatra. Bár látszólag kollektív szimbólumokból építkezik, valójában individuális mitológiát épít. A keresztény ikonográfia csak ürügy, a kísértő nőkkel viaskodó Szent Antal, a begerjedt Szent Péter, de még a *Proportiones* báván ácsorgó barátja képében is saját magáról (művész-férfi szerepéről) szól. A mitikus motívumok, ikonográfiai utalások zsúfolása, egymásba tolása vagy átfordítása kioltja az egykor közérthető és kollektív jelentést. A néző egyszer csak azon kapja magát, hogy tanácstalanul téblábol a sűrű jelentésmezőben. S minthogy Kondorhoz a néző a mitikus totalitás ígéretével közelít, a *vesztesség tudatosulása* sokkal drámaibb: az áhított nagy történet helyett marad az elbeszélés lehetetlensége, a jelentés széttroncsolódása.

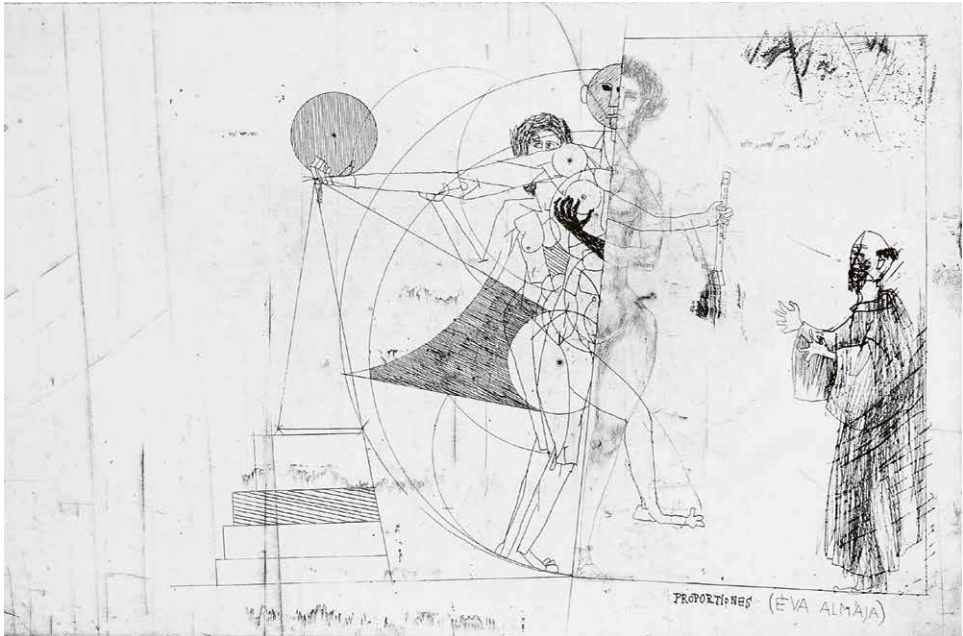
(*Rézkarcs-forradalom.*) A magyar művészet történetében példa nélküli, hogy valaki rézkarcaival teremtsen korszakalkotó iskolát. Márpedig a „kondorizmus” kibontakozásának igazi terepe nem a festészet volt, hanem a grafika. 1970 körül már világosan kirajzolódott a „Kondor-raj”: Csohány Kálmán, Lenkey Zoltán, Feledy Gyula és Gacs Gábor munkái által.¹⁰ Grafika és festészet hasonló szimbiózisára persze van példa, akár Szőnyi István és a húszas évek rézkarcoló nemzedékére, akár Vajda Lajos szürrealista montázselve nyomán kidolgozott rajzaira gondolunk. A festő szakról eltanácsolt, szükségből grafikussá vált Kondor mítoszának fontos szereplője Koffán Károly, Kondor főiskolai mestere, aki az ötvenes évek egyik legrejtélyesebb művészeti figurája. Sötétbe burkolózó, szűk

terekbe szorított műtermi önarcképei, ornitológiai tudománya és fotós tehetsége csak keveset sejtet abból, hogy korának egyik legkísérletezőbb grafikusa és legjobb pedagógusa volt, aki ráadásul úgy vélte, a képalkotás filozófiája igazán a sokszorosított grafikán keresztül ragadható meg. Abban, hogy Kondor vérbeli grafikussá vált, Koffán Károly pedagógiai tehetségének és mesterségbeli tudásának egyaránt nagy szerepe van. Fontos momentum emellett, hogy Kondor olyan időszakban lépett színre metszeteivel, amikor a grafika a hazai képzőművészet vezető ágává vált. „Ha mai képzőművészetünk tartalmi koncentrációjának jellemzőit keressük, a leg-tömörebb összképet a grafikában találjuk” – szögezte le Aradi Nóra a II. Miskolci Grafikai Biennálé kapcsán 1965-ben.¹¹ A kádári kultúrpolitika a sokszorosított grafikát és könyvillusztrációt ugyanis egyaránt a népnevelés, agitáció hatékony eszközeinek tekintette, ezért készítését és terjesztését egyaránt támogatta. A kortársi visszatekintésekből tudható, hogy Kondor anyagi hátterét is elsősorban a grafikai és illusztrációs megbízások biztosították.¹² Bár első pillanatra talán úgy tűnhet, a hatvanas évek modernizmusától semmi sem állt távolabb, mint a cizellált vonalhálózattal dolgozó rézkarc, a technika fontos szerepet töltött be az informel és a pop-art képalkotásában is, amint azt William Hayter műhelye, David Hockney vagy Jim Dine hatvanas években készült rézkarc-sorozatai bizonyítják. Itthon Kondorral párhuzamosan többen is munkálkodtak azon, hogy leválasszák a magyar rézkarcot Szőnyi festőiségéről. Maurer Dóra és Major János Kondor pályatársaiként ugyanezt a médiumot használva kísérleteztek ki olyan újfajta ábrázolásmódot, amiben a maratási folyamatokból következő véletleneknek, amorf, biomorf formáknak, lenyomatoknak, idegen anyaghasználatnak is nagy szerepe lett.¹³ Ez az experimentális attitűd Kondortól sem állt távol: olyan lapjain, mint a Dürer-sorozat *Két angyala* főszerepet enged a szépen cizellált drapériák alatti talaj túlmaratott, roncsolt, buborékos alakzatának. A véletlennek azonban Kondor igazán a monotípiáin enged utat. A mostani kiállításban több olyan lap is látható, mint *A végítélet harsonája*, ahol az ábrázolás és elbeszélés helyét átveszi a képfelület autonóm megmunkálása, a figurális mesét magába szippantja a festői felletek, színalakzatok véletlenszerű áramlása.

(*Tradicionalista avantgárd.*) A Kogart tárlata több témakörben is érinti a tradíció kérdését, azokat az erős szálakat, amelyekkel Kondor magát Rembrandt, Dürer, Goya, Bosch és mindenekelőtt William Blake művészetéhez kötötte. 1970-ben így nyilatkozott erről: „Harmadéves koromban végignéztam a Szépművészeti Múzeum igen sok grafikai lapját, Dürert, Rembrandtot, Goyát. Alapelemeket kerestem és találtam. Amit én másoktól – a klasszikusoktól – elloptam, abból lett a Kondor iskola.”¹⁴ Kondor az 1952/1953-as tanévben volt harmadéves, a Képzőművészeti

Főiskolának olyan korszakában, amely maximálisan korlátozta az egyéni választás szabadságát. Végvári Lajos visszaemlékezése szerint Bortnyik Sándor igazgató ekkoriban a hallgatók könyvtári kölcsönzési céduláit is ellenőriztette.¹⁵ A követhető és követendő hagyomány szűkre szabott tere a szocreál esztétikában a realizmusra korlátozó-dott, ebben sem Dürernek, sem Rembrandtnak nem jutott hely. Kondor gesztusa, amellyel a régi mesterekhez és szakrális képformákhoz nyúlt, a *hagyományválasztás szabadságával* tüntetett. Németh Lajos, ráérezve az individuális mintakövetés merészségére, úgy fogalmazott: Kondor a „múlton keresztül avantgárd”.¹⁶ A 20. századi magyar művészetben távolról sem ismeretlen ez a logikai paradoxon, elég csak Kernstok Károly és Pór Bertalan reneszánsz mintákból építkező expresszionizmusára vagy a Szőnyi-kör Árkadia-festészetére gondolnunk. De Kondor saját kortárs modernizmusát is roppant módon izgatta a lehetőség, hogy kedvére elbánhat a múlt képi hagyományával. Warhol, Rauschenberg és Lichtenstein példája nyilván bátorítólag hatott a hazai neoavantgárd fenegyerekeire, hogy végiggráz-dálgodják a művészettörténetet. A kádárizmus lefojtott kulturális miliőjéből szemlélve Lakner László vagy Konkoly Gyula Rembrandt- (és Tiziano, Velazquez, Goya...) parafrázisai rokon pályán mozogtak Kondor radikális gesztusával, ahogy demonstratív erejük is hasonló szintű volt. A szocreál görcsösen jelenre összpontosító vigyázállása után a hagyomány felfedezése a menekülés egyik lehetséges útvonalt jelentette. Horváth Gyöngyvér Dürer-sorozatot elemző írása meggyőzően modellezi azt az eljárás-módot, amivel Kondor előképeivel bánt.¹⁷ Noha Dürer-ciklusában konkrét, művészettörténetileg visszakereshető előképek után dolgozott, totálisan átformálta, széttörte és saját bejáratú mitológiájához igazította azokat. Igaz ez (a kiállítás is külön egységben bemutatott) keresztény szakrális formák és kerettémák átíratára is, ahol Savonarola apácánők játékszerévé válik, az oltárforma pedig éppúgy alkalmas a parasztvezér tiszteletére, szerelmi esküre, mint profán önarckép befogadására. „Úgy használja a mítoszt, hogy varázstalanítja, úgy alkalmazza a profánt, hogy a fohász is megfogjon” – összegzi ambivalenciáját P. Szűcs Julianna.¹⁸

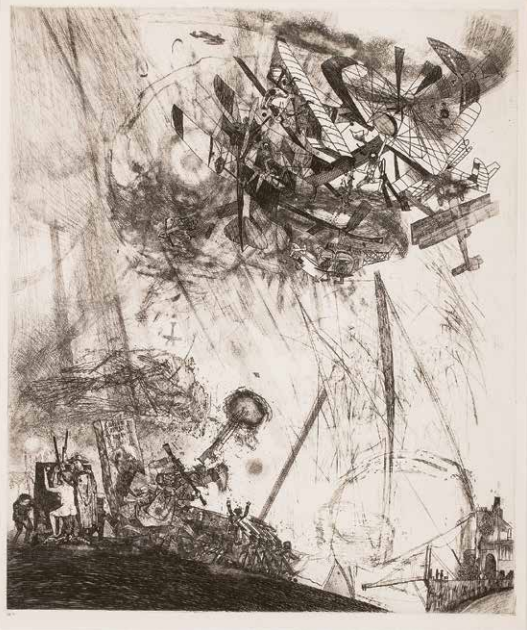
(*Lövészárookban.*) Visszanézve persze interpretáció, pártállás és világnézet kérdése, hogy a tradícióhoz való viszony igazodás vagy dekonstrukció, fennkölt hommage vagy csípős persziflázs. Marosvölgyi Gábor Kondor-recepciótörténetét feltáró tanulmánya világosan felvázolja az életmű körül kirajzolódó törésvonalakat.¹⁹ A frontvonalak különösen a tradicionalizmus/modernitás fogalompárja mentén merevednek be. A hivatalos kultúrpolitika oldaláról nézve a figurativitás és eszmei mondandó messze nem esztétikai, hanem etikai kérdés. 1964-ben még Németh Lajos is úgy vélte, Kondor totális művészete, minőségi figurativitása a (tasizmus



Kondor Béla: *Arányok (Proportiones, Dürer-sorozat)*, 1969, rézkarc, 215 x 330 mm, magángyűjtemény
© KOGART Archivum

és informel által képviselt) „ellenkultúra” és „mítosztalanság” ellen hat, azok „animális akcióvá süllyedt művészetével” szemben ennek „etikai és esztétikai hitele van”.²⁰ A konzervativizmus kártyát később is számos elemzője kijátszotta Kondor kapcsán. Rózsa Gyula 1970-ben diadalittasan konstataálta, Kondor „nem lett sem op-art, sem pop-art, sem minimál-art művész, fájdalomra azoknak, akik oly szívesen írják nevét éveken át a formai modernség zászlajára”²¹. Rózsa Gyula volt az, aki 1973-ban a *Kritika* nekrológjának jegyzetében leköszölt egy titokban készült magnófelvételt, azzal a céllal, hogy bizonyítsa Kondor elhatárolódását az avantgárd akcióművészettől.²² A beszélgetés ki nem mondottan, de nyilvánvalóan Erdély Miklósrá vonatkozott, aki a Beke László felhívására szerveződő kockakő akcióhoz kapcsolódón szerette volna Kondor Bécsi utcai műtermének ablakából fotón rögzíteni egy kockakő zuhanását.²³ A nekrológba beszúrt, kommentár nélküli és nyilvánvalóan lejárato célú jegyzetre Erdély válaszként elkészítette a *Fekete nekrológot*, a cikk fotónegatívjával takarva el és téve olvashatatlanná (kvázi megsemmisítésként) Rózsa Gyula cikkét. Erdély, akit Kondorhoz évtizedes barátság kötött, évekkel később pontosan megfogalmazta az életmű megítélésének ambivalenciáját: „Kondor Bélánál avantgárdabb jelenséget én azóta sem tapasztaltam. A belépése olyan váratlan volt, és olyan ellenállást fejtett ki első pillanatban, hogy azt most már visszamenőleg

nem lehet elképzelni, ugyanakkor a programjában annyira tradicionalista volt, amit szintén nem lehet.”²⁴ („*Remélem, nem vagyok modern.*”) Kondor 1970-ben elhangzott mondata komoly fejtörést okoz azóta is az utókornak.²⁵ Mert hogyan is helyezheti olyasvalaki magát a modernizmuson kívül, akit nemzedéktársai egy új művészeti irány kultikus figurájaként tisztelnek? Radikális elhatárolódása az ötvenes évektől aligha vitatható, helye mégsem az induló neoavantgárd körében jelölhető meg. Irodalmiassága, szimbólumhasználata, ragaszkodása a történeti technikákhoz egyaránt ellenáll ennek. Nem véletlen, hogy éppen késői, gépkonstrukcióról készült fotósorozata az, amellyel beköthető a hetvenes évek elejének bontakozó konceptualizmusába és mediális fordulatába.²⁶ Ahogy a montázselv, a töredékesség, a tradicionális minták szemtelen felülírása is olyan vonása, amit szívesen emel ki a dekonstrukcióra érzékeny modernista kritika. „Előbb-utóbb mindent összetör, amit szeret, mint ahogy összezúzza angyalfiguráit is, hogy emberibb ábrázatot nyerjenek” – írta még 1965-ben Pernecky Géza.²⁷ Ugyanez az ellentmondás feszítette hatvanas években készült rézkarcait, amelyeken a rajzosan cizellált, részletgazdag figurák mellett mind nagyobb teret nyertek a nem ábrázoló, indu-lati gesztusos felületek. Vele párhuzamosan a korszak több alkotója egyensúlyozott szívesen a figurativitás és absztrakció határmezsgyéjén,



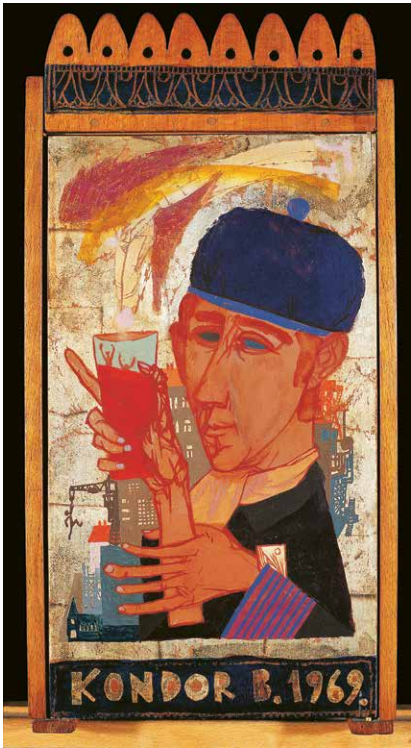
Kondor Béla: *Égi háború (Légi csata)*, 1966, rézkarc, 590 x 492 mm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs
© Janus Pannonius Múzeum, Pécs

elég ha Lakner László rembrandti festőiségű és tasiszta hevületű felületeinek ütköztetésére vagy Schaár Erzsébet kubusos testkonstrukcióiba ékelődő naturális kézöntvényeire gondolunk. Megannyi csendes tiltakozás az ötvenes évek rossz emlékü absztrakció-vitáiban kirajzolódó, mesterséges frontvonal ellen. Hasztalan hát a pro és kontra érvek garmada, Kondor művészete minduntalan kicsúszik a hatvanas évek bevett stíluskategóriái közül. Úgy tűnik, Kondor kifejezetten szívesen időzött a tradíció és modernitás tranzitójában, amit nevezhetünk középutas magatartásnak, átmeneti szférának vagy köztes térnek – akármilyen is volt, a saját szabad tere volt. Ezt a saját szabad teret őrizte akkor is, amikor 1969-ben a *Képzőművészeti Almanach* modernizmust firtató körkérdésére pimaszul visszakérdezett: „Kötődik-e valamely komolyabb tudású művész egy irányzathoz, vagy fordítva?” Németh Lajos (Csontváry után) egy újabb magyar különutas alkotót üdvözölt benne.²⁸ Rényi András pedig úgy vélte, Kondor „nem kívülálló, hanem a problémák metszéspontján áll”.²⁹ Márpedig ha nem senki földje, hanem tengely ő, akkor kulcs-szerep vár rá a hatvanas évek egész művészeti életének megértésében.

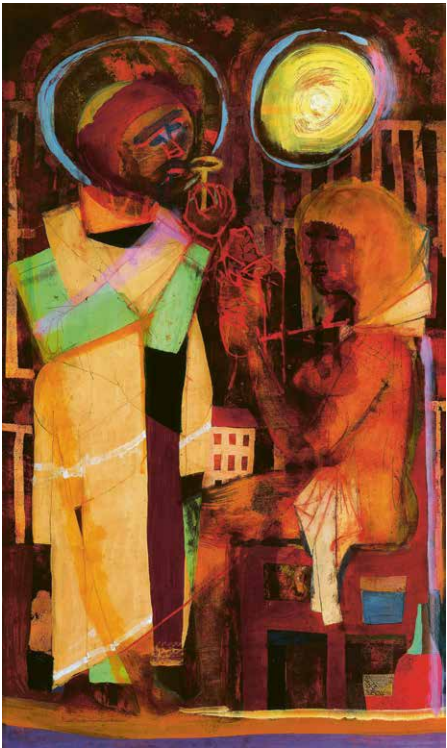
Kondor Béla gyűjteményes kiállítása.
Budapest Várkert Bazár – Testőrpalota (Északi palota). 2017. július 2-ig.



Kondor Béla: *Velencei slágerbiennálé*, 1968, rézkarc, 410 x 290 mm, Magyar Nemzeti Galéria
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Kondor Béla: *Faliszekrény*, 1969, olaj, fa, 49 x 25 x 9 cm, magángyűjtemény
© KOGART Archivum



Kondor Béla: *Szent Péter és egy nő II.*, 1970, olaj, farost, 125 x 75 cm, BTM – Fővárosi Képtár
© BTM – Fővárosi Képtár

- 1 Németh Lajos: *Kondor*. Corvina, Budapest, 1976, 8. o.
- 2 Hornyik Sándor: Az apokaliptiszis motorosa. Káosz és rendszer Kondor Béla világában. In: *Forradalmár, próféta, melós. Kondor Béla művészete*. Modem, Debrecen, 2012, 4. o.
- 3 Rényi András: A mítosz képétől a kép mítoszáig. Kísérlet egy Kondor-rézkarcc képhermeneutikai értelmezésére. *Művészettörténeti Értesítő*, 1988/1–2, 1–16. o. Hasonlóan egy műcsoport ikonográfiai elemzésére koncentrált: Botos Eszter: Feszületábrázolás Kondor Béla művészetében. *Ars Hungarica*, 2003/1, 111–146. o.
- 4 Péter Ágnes: Elmélyült és komoly játék a szabad ég alatt. *Liget*, 2000/4, 78–96. o.; Varga Emőke: Látás és látvány. Kondor Béla verseinek és képeinek komparatív megközelítése. *Alföld*, 2000/3, 74–83. o.; Szabó Annamária: Képvizsgálatok. Kondor Béla rézkarainak és William Blake műveinek összefüggése. *Bárka*, 2001/1, 73–81. o.; Varga Emőke: Kondor Béla Madách-illusztrációi. In: *Uő: Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*. L'Harmattan, 2012, 195–209. o.
- 5 *Kondor Béla gyűjteményes kiállítása*. Várkert Bazár, 2017. március 31. – július 2. Közvetlen előzménye: *Jelet hagyni. Kondor Béla gyűjteményes kiállítása*. Hódmezővásárhely, Tornyai János Múzeum, 2016. november 27. – 2017. február 12.
- 6 *Neve korszakot jelöl. Tanulmányok Kondor Béla művészetéről*. Szerk. Horváth Gyöngyvér, Fertőszögi Péter, Marosvölgyi Gábor. Kogart, Budapest, 2017.
- 7 Horváth Gyöngyvér: Ikarosztól a holdra szállásig. A repülés és a repülő gépek motívuma Kondor Béla művészetében. In: *Neve korszakot jelöl* i. m. 2017, 43–74. o.
- 8 Pataki Gábor: Apokaliptiszis és álomvilág. A 60-as évek magyar grafikájának néhány jellegzetes vonása.

- In: *A lemez B oldala* című grafikátörténeti konferencia szerkesztett anyaga. Miskolci Galéria, Miskolc, 2015, 32–37. o.
- 9 Kondor Béla: *Küszködni lettél. Vers, verspróza, próza*. Szerk. Győri János. Kortárs Kiadó, Budapest, 2006, 259. o.
 - 10 Solymár István: A mai magyar grafika kiállítása a Magyar Nemzeti Galériában. *Művészet*, 9, 1968/2, február 3. (3–7. o.); *Mai magyar rajzművészet*. Bev. Solymár István. Képzőművészeti Alap, Budapest, 1972; Révész Emese: Mai magyar grafika 1968. In: *A lemez B oldala*. Grafikai Konferencia, Miskolc, 2015, 38–47. o.
 - 11 *Országos Grafikai Biennálé 1961–1989*. Szerk. Dr. Környey Lászlóné. Miskolc, 1989, 63. o. – Az előző, 1963-as biennálé nagydíjasa Kondor Béla volt.
 - 12 Erdély Miklós Kondor Béláról. Részlet egy 1981 körül készült magnófelvételtől. *Beszélő*, 1991/1, 104–115. o.
 - 13 „A maratás olyan felületi formációkat képes létrehozni, amelyek a réz vagy a sav és a savak egymásra hatásából adódnak, és a nyomtatás révén képelemmé válnak.” Maurer Dóra: *Rézmetészet, rézkarcc*. Corvina, Budapest, 1976, 27. o. Maurer Dóra kötete alapvető összefoglalását nyújtja a hatvanas évek kísérleti rézkarccának.
 - 14 Frank János: Kondor Bélánál. *Élet és Irodalom*, 1970. január 3.
 - 15 Végvári Lajos: *Kondor Béla Dózsa-sorozatának keletkezése*. A Miskolci Hermann Ottó Múzeum Közleményei 17. Miskolc, 1979, 5–11. o.
 - 16 Németh 1976 i. m. 6. o.
 - 17 Horváth Gyöngyvér: Kondor, Dürer és a művészi hagyomány kérdése. In: *Neve korszakot jelöl*, 2017, i. m. 127–150. o. Erről lásd még: Szipőcs Krisztina: Kondor Béla prófétákkal vacsorázik. *Magyar Szemle*, 2014/3, 266–276. o.

- 18 P. Szűcs Julianna: A cakkos jelet hagyó Kondor Béláról. *Népszabadság*, 2006. augusztus 12.
- 19 Marosvölgyi Gábor: A Kondor-legendárium. A Kondor Béla-életmű recepciótörténeti vázlata. In: *Neve korszakot jelöl*, 2017, i. m. 11–42. o.
- 20 Németh Lajos: Kondor Béla művészetéről. *Művészet*, 1964/4, 24–27. o.
- 21 Rózsa Gyula: Kondor Béla kiállítása a Műcsarnokban. *Népszabadság*, 1970. március 13.
- 22 (R.) [Rózsa Gyula]: Kondor Béla 1931–1972. *Kritika*, 1973/2
- 23 Erdély Miklós Kondor Béláról. Részlet egy 1981 körül készült magnófelvételtől. *Beszélő*, 1991/1, 104–115. o.; „Kicsit úgy nézte ezeket a dolgokat, mint a tyúk a piros kukoricát...” Rényi András beszélgetése Erdély Miklóssal 1983-ban. *Műút*, 2013637, 50–52. o. (50–59. o.)
- 24 Erdély Miklós Kondor Béláról. Részlet egy 1981 körül készült magnófelvételtől. *Beszélő*, 1991/1, 104. o. Kovács Péter szintén a fellépése radikalizmusát látta avantgárdnak.
- 25 Frank János: Kondor Bélánál. *Élet és Irodalom*, 1970. január 3.
- 26 *Világmodellek. Műtermi kísérletek és dokumentumok Kondortól napjainkig*. Magyar Nemzeti Galéria, 2012. november 30. – 2013. április 28.
- 27 Perneczky Géza: Jónás a város fala előtt. Kondor Béla kiállításához. *Magyar Nemzet*, 1965. szeptember 5.
- 28 Németh 1976 i. m., 22. o.
- 29 Rényi András: Próféta kizökkent időben. *Kritika*, 1984. június



BASELITZ BAZELITZ ÚJRAJÁTSZOTT MÚLT

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA
2017. 04. 01. – 07. 02.

GEORG BASELITZ, GÖZDORJA KÉREM SZEREN, 2004
© ALBERTINA, BEČS - BÄTLINER GYŰJTEMÉNY
FOTÓ: JOCHEN LITKEWANN, BERLIN

MAIN SPONSOR:



SPONSORS:



PRINCIPAL PROFESSIONAL COOPERATIVE PARTNER:



MÉDIATÁMOGATÓK:



Levitáció címmel augusztusig látható Bukta Imre, feLugossy László és Szirtes János közös kiállítása Szentendrén, a MűvészetMalomban.

Fáy Miklós

HÁROM ALAK LEVEGŐBEN



Bukta Imre: *Öreg gyümölcsös*, 2017, öreg gyümölcsfák, befőttesüvegek
© Artmagazin



Állóképek Szirtes János videoperformanszaiból
© Artmagazin
és
Enteriőrkép Szirtes János *Folyamat* (2016/17) című művével
Fotó: Deim Balázs © Ferenczy Múzeumi Centrum

Minden lelkesültség, emelkedettség vagy hevület nélkül mondom: nem ott ér véget a kiállítás, ahol szokás. Nem annyi, hogy bemegyünk, ténfergünk, ezt is láttuk, hol egy kávé. Legalább egy kapuval tovább tart a hatása, kilép az ember, és egy kicsit bambán mered rá az épület előtti fogyatékosoknak fönntartott parkolóhely piktogramjára, nahát, de érdekes, ember is meg kerék is, és olyan ügyesen és kifejezően meg van rajzolva. Szentendrén vagyunk, épp indiai turisták haladnak el, az egyikén fehér papucs és fekete combfix harisnya van a forró-nadrághoz, a harisnya térd fölött furcsa fodrokba nyílik. Mi történt? Kijött a múzeum az utcára, és akik még az előbb a képernyőkön szerepeltek, mindenféle merényletet követtek el önmaguk vagy önmaguk méltósága ellen, most valósággá válnak? Jön mindjárt a csirkeetető asszony, hogy a kiállítás véget ér? Nem világmegváltás, de egy kapu. Egy kapuval több. Nem fogja az életünket alapvetően megváltoztatni, nem befolyásolja a fagyalt-evési szokásainkat, szépen és határozottan csökkenni és elülni a hullámok, ha egyáltalán voltak. Visszasüllyedhetünk ebbe a szokásos művészet- vagy művészarát állapotunkba, ó, igen, nagyon szeretjük és tiszteljük őket. Miért is? Mert megcsinálják, amit mi nem

teszünk. Nem mellékes, de részletkérdés, hogy azért nem tesszük, mert nem jut eszünkbe, vagy azért, mert ugyan eszünkbe jut, de nem tudunk az ötlettel mit kezdeni. Nyilván itt rejlik a különbség köztük és köztünk. Mi nem a művészek vagyunk. Ha spárgát kötnénk százszor körbe a fejünkön, akkor bespárgázott fejű emberek volnánk. Ha Szirtes János tekeri be magát a madzaggal, akkor kísérletezik az arccal, a saját arcával, a kötéllel, amely első asszociációként a korlátot jelenti, de lám, a felszabadulást is hozhatja, az ember megváltozik, már nem önmaga, nem ismernek rá a barátai, nem ütik agyon az ellenségei. A különbség elég nyilvánvalóan nem az, hogy hová sodort bennünket az élet, az alkotói vagy a befogadói oldalra. Nem mintha mindegy volna, hogy magunkra vettük-e a különbözni merés terhét, elviseltük-e a szegénységet, reménytelenséget, kilátástalanságot, nevétségességet, hogy aztán a tisztességben lefutott pálya utolsó szakaszához érve végre keblére öleljen bennünket a város, hősének és hivatalos vagy nem hivatalos díszpolgárának nevezzen, kiállítást rendezzen a MűvészetMalomban, és azt mondja ránk: miattunk szent Szentendre. Aki megtette, az levitál a plakátokon, aki nem tette, bámulja a plakátokat. Eddig rendben

is van, romantikán edződött művészképünknek tökéletesen megfelel. Kicsit problémás, hogy gyakorlatilag egyedül vagyok a térben, szobákban, termekben, nem érzékelem, hogy a bővebb értelemben vett kortársak érzékelnének ebből a csodálatos tiszteletadási lehetőségből bármit is. Volna értelme, jöhetnének, mi, kommunisták, hogy így ismerjük el: együttműködtünk. Nálatoknál biztosan jobban működtünk együtt. Csak hát ez pont az, amin már túl szeretnénk jutni, akár együttműködtünk, akár nem, rég volt. Emberöltő, az évek szorgosan eltörölték a bűnöket. Ami meg ennél fontosabb: ne már a tisztelet akassza a szárnyakat ezekre a levitálókra. Azért ne jöjjön ide senki, mert közös volt a múltunk. A jelenünk legyen közös. Meg a jövőnk. De hát, ha nem is akarok túl nagy tanulságokat levonni a csütörtök délutáni látogatói számból, tényleg nem is jön senki. Egy hibalehetőség kipipálva. A közös jelenre koncentrálna: jövők, mint egy mindenre kész és minden ellen beoltott vendég, füttyörészve, mint a pirók, zsebbe nőtt kézzel, hogy: na, mit akartok. Villanykörték a földön, valami rendetlenség a sarokban, és fölötté egy igazi fecske. Csitivelő, villás farkú.



feLugossy László: *Az űrben nincs gravitáció*
Fotó: Deim Balázs © Ferenczy Múzeumi Centrum



Bukta Imre: *Nyugodt klub*, 2017, térinstalláció, szobrászati kivitelezés: Kovách Gergő, zene: Szurcsik Erika
Fotó: Deim Balázs © Ferenczy Múzeumi Centrum

Legalább a kéz előkerül a zsebből, hogy megnyomja a fényképezőgép gombját. A szomszéd szobában képernyő. Ül a három főhős az asztalnál, előttük tűz. Szirtes a szomszéd tűzbe bámul, Bukta Imre előrenéz. FeLugossy nem néz sehová, sötét napszemüveg az orrán. Ez a film is elég jól tájékoztatja a nézőt, ki hogyan viszonyul – csak azt nem tudom, mihez. Önmagához? A világhoz? A művészethez? A saját művészetéhez? Szirtes mindenesetre elszánt és komoly és vére megy. Bukta derűsen

normális. FeLugossy már a halakkal vacsorázik. Időnként keményen összedörzsölik két kezüket, a mozdulatot hanghatás kíséri. Találd ki, néző, mit csinálnak. Mintha egy madarat törnének össze, amit aztán egy kecses mozdulattal szabadon engednek. Meg lehetne kérdezni, mi történik, nyilván jobban értené az ember, de közben csak szaporodna a szó. A duma, duma, duma. Lehet, hogy ez a legnagyobb különbség köztünk, ez állít az egyik vagy a másik oldalra. A duma. Mi beszél-

lünk, ők cselekednek. Mi csak beszélni tudunk vagy merünk, ők meg odateszik magukat. Talán érzik, hogy ez is kevés lehet, Szirtes szívesen beszél magáról, hogy miért így és miért ezt, de mondtam már, ő veszi a legkomolyabban a komolyan vehetőt, akármilyen legyen is az. Időutazás? Néha az. A sok felirat, hangszórókból jövő gunyor, nem is tudom, mi lenne velem modern művészet nélkül. Szívesen ellenkeznék. Nem is tudom, mi van veled, modern művészettel. Öregfiúk meccsen vagyunk, a tévét



Szirtes János *Lebeg II.* című fényinstallációja előtt (2016/17)
Fotó: Deim Balázs © Ferenczy Múzeumi Centrum



Bukta Imre – feLugossy László – Szirtes János: *Fel-feldobott* (2017, 4')
Fotó: Deim Balázs © Ferenczy Múzeumi Centrum



FeLugossy László a *Pekingi ősz olvasókör – Olvasni jó kiscsoport* (2017) sorozata előtt
Fotó: Deim Balázs © Ferenczy Múzeumi Centrum

szidjátok, meg az értekezleti kávéscsészét csúfoljátok, jó reggelt, 2017 van, a látszat ellenére. Öregfiúk meccselnek öregfiúk és öreglányok előtt. Tulajdonképpen jól megértjük egymást. Csak az élet ment el kicsit. Vagy épp folyamatban van. Papír a földön a fecskékakának. Megállok egy lépcső alján, valami libeg odafönt, aztán megjelenik egy fej, néz rám, mozdulatlanul, én nézek rá, mozdulatlanul, de hosszan, fél percig talán. Legalább annyira különös, mint

a szemüveges festmények. Ott van a két keresztbe tett karácsonyfa a perzsaszőnyeg fölött. Láttam a megnyitó előtt, akkor egy elektromotor rázogatta a fákat, és Szirtes elmondta, hogy lehullanak majd ettől a túlevelek. Tényleg lehullottak, de maradtak is bőven, nyilván nem mindegy, milyen fényő lóg a menyeyezetről. A motor most nem dolgozik, közös ellenségünk, az idő talán vele is elbánt. Vagy ennyi vendégért nem pazaroljuk az áramot.

Hanem a szívet hasztalan keményíteném. Mert a kijárat kapun túl tényleg 2017 van. De nem pont az a 2017, ami a bejárat előtt volt.

Levitáció, Szentendre, MűvészetMalom, 2017. augusztus 6-ig.

VIDÍTÓ KEDVEZMÉNYEK!

Ne búsuljon tovább!

A Magyar Narancs-olvasókártyával akár több ezer forintot is spórolhat kedvenc helyein.

Rendelje meg most **11 288 forint kedvezménnyel** mindössze 19 860 forintért a Magyar Narancsot, és legyen Ön a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító „Olvasókártya”!

Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

* Az áruspéldányhoz képest.

magyarnarancs.hu/elofizetes

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezmény:

Bethlen Téri Színház | Cirko-Gejzír | Foró Budai Zeneház | Írók Boltja | Jurányi Produkciós Községi Inkubátorház | Katona József Színház és Kamra | Ludwig Múzeum | Nemzeti Táncszínház | Örkény Színház | Petőfi Irodalmi Múzeum | Szkéné Színház | Trafó | Zsolnay Örökségkezelő (Pécs)

10% kedvezmény: Transzit Art Café

7% kedvezmény: Lira Könyvesboltok

olvasókártya

MAGYAR NARANCs

MINTA OLVASÓ

érvényes 2017.12.07.

sorszám 002276

MAGYAR NARANCs

A textil műfajának önállósodása párhuzamosan zajlott a magyar avantgárd hatvanas évekbeli újraéledésével, ugyanakkor alkalmazott műfajként is több elevenség költözhetett bele. A hőskornak is nevezhető időszak most egyik főszereplőjének személyes történetéből rajzolódik elénk. Vonal, amely a sohasem látott bécsi nagymama elégetett műveitől a divatrajzokon, természettanulmányokon és orosz konstruktivista hatásokon át térkonstrukcióig vezet, majd tájrajzok felé ágazik.

Kígyós Erzsébet

AMÍG MOZOG A KEZEM, ADDIG RAJZOLNI MÉG LEHET

Beszélgetés Szilvitzky Margittal



Szilvitzky Margit: *Kihajtogatott kép*, 2009, akril, karton, 40 x 30 cm

Fotó: Sulyok Miklós

Kígyós Erzsébet: A pályádat tervezőművészként kezdted, voltál főiskolai tanár, könyveket írtál, textilművészként váltál ismertté, és eljutottál a festészethez is. Mikor kezdett bontakozni, megmutatkozni benned a művész?

Szilvitzky Margit: Erre nehéz válaszolni. Kellett egy kis idő, hogy ráébredjek. Nem volt könnyű gyermekkorom. Egyszerű családba születtem, nem voltunk szegények, de gazdagok sem. Kispesten éltünk. Hatéves koromban tragédia történt, meghalt édesanyám, apám ott maradt velünk, két kisgyerekekkel – az öcsém két évvel volt fiatalabb nálam. Ilyenkor a legközelebbi rokonokhoz adják a gyerekeket. Én éppen iskolakezdés előtt voltam, egy szomszéd lány vitt az iskolába az első napon. Apám látta, hogy ez így nem fog menni, ezért hamarosan meg is nősült. Az új anyámmal sajnos nem tudtam kibékülni. Borzasztóan megviselt anyám halála, mindig azt hittem, hogy csak elment valahova. Anyám Bécsben született, halálakor a nagymamám még élt, úgy képzeltem, hogy elment Bécsbe az édesanyját meglátogatni, és egyszer csak betoppan majd.

Az iskolában aztán egy kicsit jobban érezted magad? Lekötött a tanulás?

Az első osztályban még nem figyeltem annyira, de másodiktól új tanítónőt kaptunk, aki csodálatos volt. Látta a problémáimat, tudakozódott a dolgaim felől, rögtön megszeretett, szinte kivételezett velem. Kérdezted, hogy honnan jött nálam a rajzolás. A bécsi nagymamám, akit sosem ismertem, festőművésznő akart lenni, egy-két évet járt is az Iparművészeti Főiskolára, de Bécsben a századfordulón a nagy szegénység meg az egymás után születő gyerekek miatt nem tudta folytatni a tanulmányait. Dolgoznia kellett.

Fennmaradtak a nagymamád munkái? Láttad őket?

Sajnos nem. Néhány színezett képeslapra emlékszem és a számkás gót betűire. A világháború idején egy légítámadás alkalmával éppen nem volt otthon, amikor légoltalmi parancsra hirtelen mindent le kellett hordani a padlásról az udvarra, ahol az egészet meggyújtották és elégették. A munkái odavesztek. Nagymama egy grafikai vállalatnál kolorista (színező) lett. Akkor még úgy készültek a színes képeslapok és a rézkarcok, hogy a fekete-fehér nyomtatást utólag kiszínezték.

Rólad mikor derült ki, hogy ügyesen rajzolsz?

Otthon a családban nem derült ki. Olyan túlzottan nem érdeklődtek a művészet iránt nálunk, pedig az apám rokonságában volt művész. Szilvitzky Krisztina festőművészt Lyka Károly is említi, és Szilvitzky Tivadar szobrász is szerepelt a korabeli képzőművészeti irodalomban. A tanító néni vette észre, hogy könnyen, gyorsan és érdekesen rajzolok. Egyszer odaállított a táblához, azt mondta, fogj egy krétát, menj egy kicsit távolabb a táblától, és nyújtott kézzel húzzál egy kört a táblára. Ez olyan könnyedén ment nekem, hogy csak végigforgattam a kezem, és megvolt a kör középpontja is. Ő meg arra biztatta a gyerekeket, hogy próbáljanak ugyanilyen könnyedén rajzolni.

Azután hol tanultál tovább?

A Török Pál utcába jártam középiskolába, ami először Iparrajziskola volt, ha jól tudom, majd Szépművészeti Lyceumnak hívták. Később csak Kisképzőnek emlegették. Imádtam odajárni. A háború után fantasztikus öröm volt, hogy újra találkoztak egymással a növendékek. Az 1945

utáni első évnyitón mindenki felszabadultan egymás nyakába borult a borzalmas évek után. Isteni osztálytársakra találtam. Rendkívül szellemes, jó humorú lányok voltak, többek között Schäffer Judit, aki később kiváló jelmeztervező lett. Hogy mit összevettünk az alatt a négy év alatt, egész életre elég lett volna. Sokat lógtunk együtt, akkor még elég szabad szellemiség volt. Állandóan moziba jártunk, amerikai filmeket vetítettek a Rákóczi úti Homérosz Moziban.

Milyen volt a tanítás? Voltak jó tanárok? Volt, aki továbbtanulásra biztatott?

Dél előtt és délután is jártunk iskolába, sőt esti rajzra is. Kiültetett modelleket rajzoltunk, emlékszem a Kovács Ágoston nevű tanár esténként villanyfénynél magyarázta az anatómiát. Éreztük rajta, hogy rutinos, jó tanár. Mindannyian tudtuk, hogy ki az közülünk, aki művész lesz, aki mindenképpen továbbtanul majd. Bár a szüleim nem akarták, hogy tanuljak. Azt szerették volna, ha minél hamarabb pénzkereső leszek. De én voltam az erősebb, bementem Schubihoz (Schubert Ernőhöz), az Iparművészeti Főiskola igazgatójához. Ő már korábban üzent értem, mert megnézte az érettségi rajzokat és kiválasztott engem, hogy a főiskolán folytassam a tanulmányaimat; a ruhatervező szakra szánt. Nem volt egyszerű, mert a családi körülményeim nem voltak jók. De Schubi nagyon rendes volt, kollégiumba kerültem és ösztöndíjat is kaptam.

Iparművész akartál lenni?

Ez így nem volt kérdés. Ez a lehetőség adódott és én nagyon örültem neki. Az intézmény korábban kézműves iskola volt: kerámia, ötvösség, textil, belsőépítészet. Azért alakították át főiskolává, hogy az ipar számára neveljen tervezőket. Schubert Ernő festőművész volt,



Tablókép-részlet Jekelfalussy Piller Györgyné tanítónővel (balra), 1940 körül
© A művész jóvoltából



A Török Pál utcai Szépművészeti Lyceum növendékeként, 1948
© A művész jóvoltából



Szilvitzky Margit: *Ecsetvázlatok a főiskolai évekből, 1952 k.*

Fotó: Sulyok Miklós



Szilvitzky Margit: Délutáni öltözék. Kollekción 1959–1960. Kúria (ma Néprajzi Múzeum)

Fotó: Kónya Kálmán

de csinált textileket is, bútorszövetet, úgyhogy számára nem volt idegen a textil. Tudta, hogy mit kell megismernünk, sőt túlzásba is vitte, annyi technológiát – szövőgépet, láncfelvető gépet – kellett tanulni. Erre a Múgyetemről hívott tanárokat. Engem ruhatervező szakra vett fel, de az első három évben általános textilt tanultunk. A ruhatervezéshez gyors, könnyed rajzolásra volt szükség, ezért rendszeresen krockiztunk. Modelleket ültettünk a rajzterembe és pillanatok alatt felvázoltuk a mozdulatokat. Ezzel nagy rutinra tettünk szert. Kruppa Gabi, Vörös Irén voltak az évfolyamtársaim.

Nyilván nagy lendületben voltatok, ha még külön feladatot adtak magatoknak. Ezek voltak a '49-et követő évek. Ekkor még nem kényszerítettek a szocialista realista stílus követésére?

Eleinte nem. A rajz nagyon fontos volt, még az alapképzésben. De aztán kezdett a légkör megmerevedni, más lett fontosabb a rajznál. Odajárt Rákosiné porcelán szakra, mindig kísérték őt. Nagy volt a szigor és a fegyelem; reggel nyolc óra után, aki elkészt, szigorúan fölirták. Ha hiányoztál, úgy kellett igazolni, mint a pinty. Nem volt átjárás a Képzőművészeti Főiskola és az Iparművészeti Főiskola között, sajnos. Schubert leváltották '53 után, mert eléggé belement a politikába. Aztán Kaesz Gyula lett a rektor, attól kezdve minden egy kicsit könnyebben ment. Rendkívül lelkiismeretes, nagy műveltségű, fölkészült szakember volt. A belsőépítészek nagyon szerették, Kisöregnek hívták. Engem is biztatott, mert

látta egy vonallal megrajzolt aktjaimat. Oda hívta tanítani Nádor Verát, a Divatintézet vezetőjét. Addig, ha hiszed, ha nem, a divatról szó sem esett. A főiskola szellemiségével összhangban László Sára nyáron néprajzi gyűjtésre küldött bennünket. Először Kazáron voltam, gyönyörű, ódon falu volt akkor, egy parasztasszonynál laktam. A gyerekektől a felnőttekig, öregekig, minden korosztály más népviseletben járt. Nagyon részletes rajzokat készítettem az öltözetekről. Megmutattam a gyűjtéseimet Kresz Panninak, aki a Néprajzi Múzeumban dolgozott; teljesen odavolt, mert minden ruhadarab és kiegészítő elnevezését is pontosan feljegyeztem a rajzokra. El is kérte tőlem a teljes anyagot, sajnos soha nem kaptam vissza tőle. Aztán Hollókőn is voltam néhány hetet. Micsoda gazdag népművészet volt ott! Később nyaranta művésztelepre jártunk, Pécsre, Diósgyőrbe. Néhány akvarellt még őrök abból az időből.

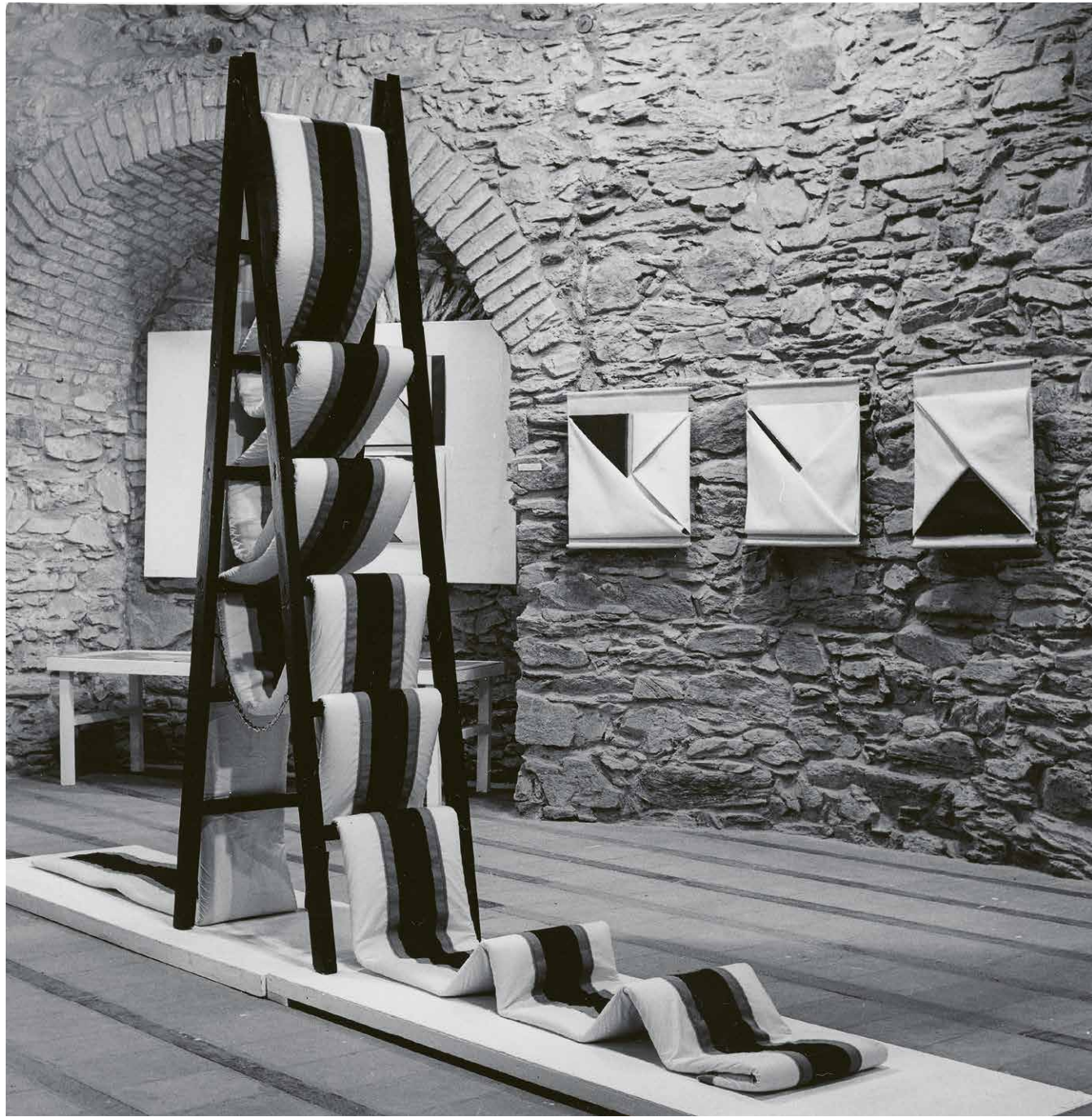
Milyen volt az oktatás szelleme? Nem volt ideológiailag irányzatok?

Inkább úgy mondanám, nagyon zárt közeg volt. Ötvenes évekből légkör. Művészettörténetet természetesen tanultunk, és nagyon jó tanáraink voltak, például a reneszánsz művészetet Meller Péter tanította, aki később kiment Firenzébe. A gótikát Csemegitől hallgattuk, demonstrátora is voltam, képzelheted, nekem jobban meg kellett tanulnom azt a sokféle gótikát, mint a többieknek. Hevesy Iván is tanított minket első évben. Jó barátságot kötöttünk vele, közel lakott az Eszter utcai kollégiumhoz,

többször meghívott minket a lakására és megmutatta a fantasztikus könyvtárát. A felesége is nagyon kedves asszony volt. Ötödévben Pogány Ö. Gábor tanította a művészettörténetet, akkor a 19. századi orosz realista festészetről tanultunk. A kortárs nyugati művészetről viszont szinte semmit nem hallottunk. A kozmopolita ízlés betörésétől félték a legjobban a főiskolán. Egy meleg nyári napon például az egyik osztálytársam háromnegyedes nadrágban meg szandálban jött be órára. Hogy abból mi lett! Bejönni egy ilyen kozmopolita öltözkében! De volt egy könyvtárosnő, akit nagyon szerettünk, ő titokban mutatott nekünk ezt-azt, persze csak abból tudott válogatni, ami a könyvtárban megvolt, és az igazán nem volt sok. Azt hiszem, egyedül Picasso, meg talán Matisse.

Mi volt a diplomamunkád?

Nádor Vera büszkélkedni akart az oktatói eredményeivel, úgyhogy nekem egy diplomatanő ruhatárát kellett megterveznem. Minden öltözéken kötelező volt valami magyar népművészeti motívumot alkalmazni. Nappali ruhának kötényruhát terveztem a szélén zsinórvarrással a ruha színéből. Nem hangsúlyoztam a népművészeti motívumokat, inkább a ruhatörténeti tudásomból merítettem. A Nemzeti Múzeumból jól ismertem a régi magyar viseleteket. Az estélyi ruhát a Zsigmond-nyereg ihletése alapján csináltam. Különlegesen szőtt selyem kellett hozzá, amit Nádor Vera hozott a Divatintézetből. Nyaraló ruhát is terveztem – azt akár ma is hordhatnánk.



Szilvitzky Margit kiállítása a kőszegi Zwingerben, 1976

Fotó: Lelkes László

Aztán véget ért a főiskolai élet. Mi történt egy végzőssel?

Mindenkit elhelyeztek valahova. Azt hiszem, hatan diplomáztunk, és abból három vagy négy társam a Divatintézetbe ment. Engem és egy nyomottanyag-tervezőt a Könnyűipari Ruházati Központba helyeztek. Akkor kezdtek el a ruhagyárak dolgozni, nekünk az lett volna a feladatunk, hogy kiválasszuk az anyagokat, tehát művészeti tanácsadó szerepet szántak nekünk. Mi persze szerettünk volna tervezni, erre is adtak némi lehetőséget. Nagyon rövid ideig voltam ott. A régi dolgozók, akik vala-

ha a divatiparban dolgoztak, nem engedtek minket szóhoz jutni, nem szerették azt az ízlést, amit mi képviseltünk. Sajnos a Divatintézetben is ez volt a helyzet.

Aztán szabadúszó lettél? Akkoriban ez még ritkaságszámba ment.

Elég hamar, már a főiskolán férjhez mentem, 1956-ban megszülettek az ikerlányaim. Természetesen otthon voltam velük, de közben gyakoroltam a divatrajzolást, mert ahogy a főiskolán divatot rajzoltunk, az túl realista volt. Akkoriban megismerkedtem egy nagyon

művelt, sok nyelvet beszélő, agilis hölgygel a Corvina Kiadónál, aki divatlapok kiadásával foglalkozott, amelyeket a Szovjetunióba küldtek. Megtanultam divatfigurákat rajzolni, lassanként már hozzá lehetett jutni nyugati divatlapokhoz. Elkezdtem divatos ruhákat tervezni, még rengeteg szalon meg varrónő működött akkoriban, ahol ezek a ruhák el is készülhettek. Már megvolt a Képzőművészeti Alap, ennek a leányvállalata lett az Iparművészeti Vállalat. Létrehoztak egy textilstúdiót, ahova engem is felvettek. Jól éreztem ott magam, tíz öltözetet, divatrajzot kellett beadni egy hónapban zsűrizésre, ezeket majdnem mindig el is fogadták.



Szilvitzky Margit: *Átrendeződés*, szalagrelief, 1977, fa, filc, vászonszalag, 4 x 90 x 90 cm.
Enteriőr az Amos Anderson Museum (Helsinki) kiállításán
Fotó: Lelkes László



Szilvitzky Margit, 1990-es évek
Fotó: Sulyok Miklós

Ebben a korszakban volt az első önálló kiállításod is.

Nagyon ihletett óra lehetett, amikor arra gondoltam, hogy ez mind szép és jó, mert annyit tervezhettem, amennyit akartam. De 1968-ban elfogyott a pénz a Képzőművészeti Alapnál, és nem tudtak minket tovább hasonló körülmények között foglalkoztatni. Valahogy én is túl voltam a divattervezésen, nem felelt már meg nekem a divatszakra egyre kommerszebb miliője. Akkor már művészi textillel kezdtem foglalkozni. Felfedeztem magamnak a zsákvásznat. A nagy lyukú krumpliszákokat kifőztem lúgos vízzel, aztán a kivilágosodott anyagot ruhafestékekkel befestettem, nagyon szép színek lettek. Először csak a lányaimnak készítettem ezekből faliképet. Aztán többfélét csináltam, amelyeket a Képcsarnok üzleteiben lehetett eladni. Volt tehát a Képzőművészeti Alap és a Képzőművészeti Szövetség. Mi szövetségi tagok is voltunk. A szakosztály vezetősége elhatározta, hogy a faliképekből kiállítást rendeznek az Ernst Múzeumban.

A kiállításról azonnal tudható volt, hogy nagy fordulatot hoztak az itthoni képzőművészeti életbe?

Ez olyan csoda volt nekünk! Nem számítottunk ilyen sikerre. Mi csak azt akartuk megnézni, hogy mi is van ezzel a faliképpel. Az is volt a kiállítás címe, hogy *Textil falikép* '68. A tértextről már korábban beszélgettünk, kollégák, egymás közt. 1970-ben indult a Fal- és Tértextril Biennálé sorozat Szombathelyen.

Ekkor, 1968-ban állítottad ki a fantáziadús, látványgazdag *Tavaszi* című faliképedet?

Valószínűleg '67-ben kezdtem el ezen gondolkodni, amikor nyáron meghívtak tanítani Zebegénybe egy főiskolai előkészítőre. Jártuk a dombokat, mindenféle növényeket, szárazakat, terméseket rajzoltunk. Ott gyűlt össze bennem az inspiráció. A gyerekeket pedig könnyedebb rajzolásra próbáltam rávenni. Meleg volt, minden friss volt és zöld, ott fogat meg a *Tavaszi* kompozíció gondolata. A mű minden darabja kézzel festett anyagból készült. A fehér tulipánok sűrű vászonból, a többi tulipán ritka szövésű vászonból. 19. századi vert csipkéket is felhasználtam, amiket egy rokonunktól akkor kaptam.

Ekkor már tanár voltál a főiskolán? Mikor kezdted el tanítani?

1963-ban Pogány Frigyes rektor meghívására elkezdtem tanítani az Iparművészeti Főiskolán (a MOME elődjén). Ruhatervezés már volt a főiskolán, de bőrtervezés nem. Nekem kellett létrehoznom a bőrtervező szakot mindeztől, kidolgozni a tanmenetet, felszereltetni a műhelyt gépekkel. Ebbe beletartozott a cipőtervezéstől kezdve táskák és egyéb bőrkiegészítők tervezése is. Rendkívül izgalmas feladat volt, és később nagyon sikeresen működött a bőrműhely. Sok tehetséges tanítványom került az akkor még működő kitűnő cipőgyárakba és rengeteg külföldi pályázat díjait hozták el a növendékeim. Volt lehetőség a kísérletezésre, többféle műanyagból is dolgoztunk.

Nagyon modern szellemiségű műhelyt hoztunk létre, szeretettel és izgalommal gondolok vissza azokra az évekre. Nem vált külön a ruha és a cipő és egyéb kellékek; összefüggésekben gondolkodtunk. Ezt az összetett stúdiumot „Öltözködési tárgyak formatervezésének” neveztem el. Valójában tárgytervezésről volt szó. Háromdimenziós tárgyokról, térben megjelenő objektumokról, persze funkcionális tartalommal. „Anyag-szerkezet-forma”, ahogy Pogány Frici bácsi mindig mondta. A cipőtervezőknek kaptafát is kellett csiszolniuk, tehát szobrászkodtak. Olyan fergeteges év végi kiértékeléseink és kiállításaink voltak, hogy a Képzőről rendszeresen átjártak a hallgatók. Ekkoriban kezdtem el elméleti tantárgyat tanítani a textil szakos hallgatóknak, ahol főként a természeti formák és anyagok tanulmányozása volt a feladat. A természeti stúdiumokban megfigyelték a növények, levelek, fakérgek struktúráját. Ezután következett a természeti megfigyelések rajzi feldolgozása, leegyszerűsítése és – értelemszerűen – integrálása a tervezési feladatokba. Azóta is, ha találkozom egykori hallgatóimmal, mindegyiktől köszönő szavakat kapok, hogy ezeken a kurzusokon tanultak meg tervezőművészként gondolkodni. De megmondom őszintén, én is rengeteget profitáltam ezekből a feladatokból, amelyeket a saját önálló textiles művészi munkám során tudtam kamatoztatni.

A főiskola nagyrészt kitöltötte az életedet. Volt egy művészársaság is, amely szakmai inspirációt nyújtott?

Igen. Mi textiles kollégák nagyon jó csapatot alkottunk. Szenes Zsuzsa, Szabó Mariann, Németh Éva meg még egy páran ott dolgoztak az Iparművészeti Vállalatnál a Selyemfestő műhelyben. A Szövőműhelyben dolgozott Attalai Gábor meg Buzás Árpád, aki később a Szombathelyi Biennálékat szervezte.

1970-ben a Dorottya utcai kiállításodat megnyitó Körner Éva szavai nem a műveid dekorativitását dicsérték, hanem tárgyszerűségüket: „A műtárgy kilépett a keretéből, a művészet tere és a reális tér egybemosódik, a mű arra ingerel, hogy hozzányúljanak, belépjenek a körébe [...]”

Igen. Volt már sok festett anyagom, ezek kombinációjából készítettem a hímzett, varrott faliképeimet, térbe terjeszkedő textiljeimet. Könnyen lehet, hogy ezek megalkotásához – a népművészeti elemek és az organikus

anyagok ismeretén túl hozzájárult a nyugat-európai utazásaim során nyert számtalan vizuális élmény. Emlékszem, Párizsban beszabadultunk az Avenue du Président Wilsonon lévő modern múzeumba. Szinte eksztázisba kerültünk, az egyik kiállított műtől a másikhoz szaladtunk, nem tudtunk betelni az új élményekkel. Engem különösen a kubista művek fogtak meg. Juan Gris csendéletei például mind a mai napig a kedvenceim közé tartoznak. Sokat profitáltam a leegyszerűsített formákból, visszafogott színekből, a csendélet tárgyainak egymáshoz viszonyításából. Egyáltalán a modernista irányzatok borzasztó nagy hatással voltak rám. A gondolati szabadság, a formai könnyedség, a bátor anyaghasználat. Hirtelen megéreztem az alkotó szellem határtalan erejét. Ugyanakkor hihetetlen volt a régi művészet műremekeire rácsodálkozni. A Cluny Múzeumban például a régi textilek, gobelinek varázsoltak el teljesen.

Mint fiatal művészek habzsoltuk az új ismereteket és már az itthoni dolgokra is más szemmel kezdtünk nézni. Ez mindenképpen nagy szemléletváltozást jelentett mindannyiunknál. A történeti művészetet, a népművészeti formavilágot, a természeti organizmust és a kortárs irányzatok formai megoldásait kezdtünk együtt látni. A textiljeimnél is ezek szintézisére törekedtem. A *Tavaszi*, a *Palást* vagy a *Dalmatika* már olyan tárgyi elemeket is tartalmazott, amely a kortárs művészet sajátja volt abban az időben. A kivitelezésben az egyéni kreativitásnak nagy szerepe volt. Körner Éva szellemisége, műveltsége és bátorsága nekem nagyon sokat jelentett. Valóban, a munkáimban nem a dekorativitást és az artisztikumot emelte ki, hanem a tárgyszerűséget, a térbeliséget.

Pályád talán legsikeresebb tíz éve következett, amikor az anyagok sokféleségéről, a színek gazdagságáról lemondva fehérben kezdted alkotni.



Szilvitzky Margit: *Tavaszi* (részlet), 1968, natúr és festett lenvászon, varrott vegyes technika, 96 x 180 cm
Fotó: Sulyok Miklós



Szilvitzky Margit: *Barátnőm Olga Rozanova, 1987, lauffer, selyem, vászon, akril, 230 x 283 cm*
Fotó: Sulyok Miklós

Valóban analitikusabb, letisztultabb munkákhoz érkeztem el ekkoriban. Valahogy telítődtem és letisztulásra vágytam. Elkezdett érdekelni a vonal. A természetben minden ágas-bogas, de mi van mögötte, mi van az egyenes vonalakkal. Maradtam a fehér vászonnál, felébe hajtottam, vizes ruhával letakartam és forró vasalóval levasaltam. Hirtelen az éle mentén vonal keletkezett, de megmaradt a háromdimenziós téri hatás is. A hajtogatott fehér vásznak az élek mentén átforgattam, geometrikus, négyzet formátumokat alakítottam. A felületi struktúrák, a fény-árnyék hatások megfigyelése foglalkoztatott. Számos kiállításban változtattam meg, variáltam a hajtogatással létrehozott geometri-

kus vagy épp hullámzóan elhelyezkedő textilalakzatokat, mert mindig az érdekelt, hogy az új közegben, az új környezethez alkalmazkodás során hogyan nyerik el formájukat és értelmüket a művek. *Nyitott folyamat* című háromrészes textilmunkámat kiállítottam Szombathelyen a Fal- és Tértextil Biennálén. A hajtogatásból és a geometrikus alakzatok formálásából leszűrte tapasztalataimat fogalmaztam meg itt nagyobb téri dimenzióban, térbe lógatva, mintegy folyamatként. A folyamatművészet lényegét akartam megragadni a saját eszközeimmel.

Miért jött el a fehér korszak vége? A későbbiekben festeni is elkezdte.

A színek újra közelebb kerültek hozzám. A főiskolán a művészeti tanulmányok keretében szintant is tanítottam. Foglalkoztam a színhatások elméletével. Textiles vénám a nagy méretű anyagokhoz vonzott, így amikor monumentális lauffer sátorvászon anyagokkal volt lehetőségem dolgozni, elkezdtem megfesteni a vászonfelületeket. Rájöttem, hogy hiába a vászonfelület, vagyis a textil alapanyag, a festés során ezek már festmények lesznek. Többféle technikát kipróbáltam. Többek között hengerrel is festettem, a vászonra vízszintesen ráöntött festéket dolgoztam el. Ugyanakkor a hajtogatott formákat sem hagytam el, több festett munkámba is applikáltam. Körner Éva

sokat beszélt nekem az avantgárd orosz művészetéről, a kiváló orosz festőnőkről, Popova és Rozanova munkáiról. Ők minden műfajban dolgoztak: festettek, ruhát terveztek, tanítottak, agitáltak, elméleti munkát végeztek. Teljes személyiségükkel alkotó emberek voltak. Nagy hatással voltak rám. A szenvedéllyel teli, energikus absztrakt, lebegő formák a nagy vásznan, a kollázsok. Ekkor született többek között a *Barátnőm Olga Rozanova* című lauffer festményem. Az orosz festőnők nyomdokain ma is azt vallom, hogy a művészet minden műfajra kiterjed – legyen rajz, textil, ruhatervelés, festmény, könyvkészítés. Festményeim hol lauffer vászonra készültek, hol dobozkartonra, hol fehér vászonra, ahogy a mondanivaló igényelte. A geometrikus formák, a négyzet, a sík és tér viszonya – mint alkotói problematika mindenütt megmaradt. Egymásba fonódott. Szombathelyi gyűjteményes kiállításomon 2002-ben a textilmunkáim és festményeim együtt szerepeltek. Sajnálom, hogy ezt Budapesten nem tudtam bemutatni.

Számodra a külföldi utazások mindig sokat jelentettek, valami továbblépést a pályádon?

Ahogy mondtam neked, a pályámat is nyitott folyamatnak tekintem, amibe minden új inspiráció beilleszkedik. A kilencvenes években a római ösztöndíjas hónapok a barokk építészet, a gyönyörű templomok, az ódon színek, a márvány anyagok, mozaikminták ígértezt hozta. De ugyanolyan inspirációt jelentett a hollandiai puritanizmus ökonómiája vagy Mark Rothko festékhasználatának megfoghatatlan misztikája.

A rajzolás azért soha nem került háttérbe, ugye?

A mondás szerint a rajz magad vagy. Annyira, mint a fejed, a kezed, a tested. Ez igaz. Kevés eszközzel dolgozol, a rajz a papír és a ceruzát mozgó kéz párbeszéde. A rajz minden pályaszakaszomban velem volt. Akkor is, amikor az első textilképeim készültek, akkor is, amikor a tiszta geometria szigorú törvényszerűségei foglalkoztattak. A festészet kísérőjelenségeként is fontos szerepük volt a vázlatrajzoknak, skicceknek. De nem felejttem el a korai divatrajzaimat sem, amelyekre manapság egyre nagyobb érdeklődéssel figyelnek. Persze a könyvtárgyaim és művészkönyveim rajzsorozatai is itt vannak velem. A legutolsó Nadas Péter írásaihoz kapcsolódó tájrajzaim, amelyek a gyönyörű Balaton-felvidék és Szigliget tájélményeihez kötődnek. Rendkívüli élvezet a ceruzavetésnek a nyomát kifejezni. Amíg mozog a kezem, addig rajzolni még lehet.

KÖRÜLÖTTÜNK
NEMZETI
SZALON 2017
IPARMŰVÉSZET ÉS
TERVEZŐMŰVÉSZET
ÁPRILIS 22. - AUGUSZTUS 13.
MŰCSARNOK

MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

MÉDIATÁMOGATÓK:
hetiválasztás OBSERVER

CORVIN

rajziskola

DESIGNERKÉPZÉS

ÉVZÁRÓ KIÁLLÍTÁS
a Tranzit ArtCafeban
Június 15. 18.00-21.00.

SAKIRÁNYAINK:

Animáció designer

Tervezőgrafika

Fotó

Építészet

Formatervezés

A tárlat megtekinthető:
JÚNIUS 15-29.

TRANZIT ARTCAFE:
Kosztolányi Dezső tér
A volt buszpályaudvar



www.facebook.com/corvinrajziskola
www.corvinrajziskola.hu
[#corvinrajziskola](https://www.instagram.com/corvinrajziskola)



Vadas József

AZ ABSZTRAKT MŰVÉSZET SIXTUS-KÁPOLNÁJA: AZ AUBETTE KÁVÉHÁZ



A díszterem mennyezetének színes táblái
© Musées de la Ville de Strasbourg / Fotó: M. Bertola

Nem csak Hellász ma hófehér márványtemplomai tündököltek egykor élénk színekben. A gótikus katedrálisok belsejében az architektúra elemeit szintén lefestették – a chartres-i katedrális most ennek tudatában újul meg, heves szakmai vitát, sokakból ellenérzést kiváltva. A kolorit építészeti jelentőségére a legújabb korból – a végletesen puritánnak mondott húszas évekből – is akad bezzeg-péllda: Theo van Doesburg és az Arp házaspár strasbourggi enteriőrije.



Jacques-François Blondel: Az Aubette épülete, 1765–1778
© Vadas József

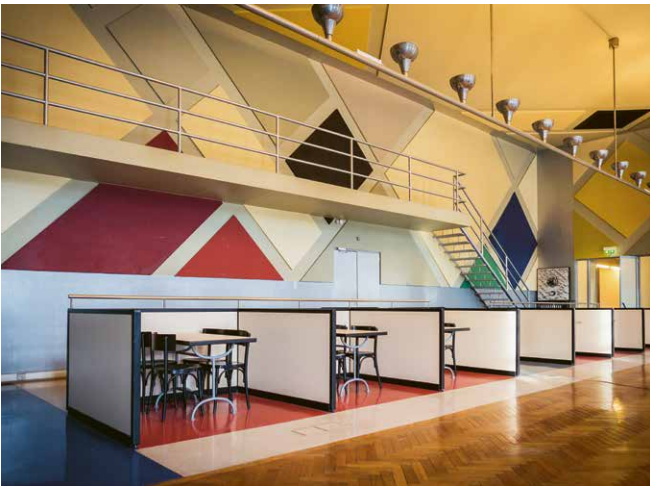
Már a befogadó épület is figyelmet érdemel, a kora klasszicista palotát ugyanis Jacques-François Blondel, az építészeti akadémia professzora, a Francia Enciklopédia munkatársa alkotta 1765 körül. Az épületet eredetileg a katonaság használta, talán innen ered elnevezése is a hajnalban itt kihirdetett napiparancs nyomán (az *aube* jelentése hajnal). Már 1845-ben nyitottak benne kávézót, 1869-ben pedig ide költözött a városi múzeum. 1870-ben a porosz–francia háború idején tűzvész pusztított az épületben, a helyreállítás után azonban további kulturális intézmények is otthonra letek benne: a keleti szárnyban konzervatórium és koncertterem kapott helyet.

Környezetének fejlesztésével a városvezetés az 1900-as évek elején a Horn építészirodát bízta meg, az Aubette is az ő kezelésükbe került. A testvérpár egyik tagja, Paul Horn építész a karlsruhei iparművészeti iskolában, majd a müncheni akadémián tanult, s bár Hector Guimard, a párizsi art nouveau egyik vezéralakjának műhelyében is eltöltött csaknem egy évet, a korban uralkodó historizmus felkészült képviselőjeként kezdte pályáját Mulhouse-ban. Innen került Strasbourgba, ahol jó néhány üzlet- és lakóház mellett egy szállodát (Hannong), továbbá lakásbelsőket és bútorokat is tervezett. Témánk szempontjából nem kevésbé jelentős

a gyógyszerész végzettségű fivér, André Horn szerepe, aki a cég pénzügyeit vitte. Műgyűjtőként a kortárs művészethez vonzódott, rendszeresen megfordult a weimari Németország galériáiban, tájékozódott az új szellemi áramlatok felől. Franciaország mindennapi életét ekkor szinte teljesen áthatotta az első világháborúból győztesként kikerülő nemzet eufóriája; a *les années folles* (bolond évek) zenében a dzsessz, művészetben az art deco felszabadultságtól diadalmas korszaka. Így vetődhetett fel a Horn fivéreknél is, hogy az egykor kaszárnaként használt épületbe világi örököknek szolgáló helyiségekkel leheljenek életet. A szórakoztatóiparban ekkoriban



A Café Aubette emeleti díszterme
© Musées de la Ville de Strasbourg / Fotó: M. Bertola



A nagykávézó az 1989–94-es helyreállítás után
© Claude Truong-Ngoc / Wikimedia Commons

vitathatatlanul a párizsi revük jártak az élen, de ihlető forrásként a hasonló német mulatók jelentőségét se becsüljük le. Dokumentumként szolgálnak Otto Dix e témában született festményei éppen úgy, mint a kabarék regény-, film- és musicalben feldolgozott formái. A Café Aubette létrejöttében alighanem éppen a német előzmények voltak a meghatározóbbak. Mindenekelőtt a berlini Potsdamerplatzen álló Haus Vaterland hotel, amely persze csak egyike volt az éjszakai élet ismert központjainak.

Az építészeti program – vele a műszaki konstrukció – Paul Horntól származik, az ő neve szerepel a ránk maradt hivatalos tervdokumentáción; a sajátos vendéglátó komplexumbő másfél év alatt született meg. Az utcaszinten söröző, étterem, teaszalon és bár létesült, ahonnan ugyancsak művészien megformált lépcsőház vezetett az első emeletre. Itt a legfontosabb helyiségek kaptak helyet: a díszterem és a vetítővel felszerelt nagykávézó. A félemeleten biliárdszoba, az alagsorban pincekabaré/tánc terem volt, mellette ruhatar és vécé. Theo van Doesburgöt, Hans Arpot és feleségét, Sophie Taeuber-Arpot 1926-ban kérték fel a helyiségek belsőépítészeti kialakítására, majd 1928. február derekán megnyílt a vadonatúj Aubette.

A költő és képzőművész Hans Arp az akkor még Németországhoz tartozó Strasbourgban született, ott is tanult, a háború végén azonban Svájcba költözött szülei után. A zürichi dadakör meghatározó személyiségeként ismerkedett meg a textiltervező Sophie Taeuberral, akivel 1922-ben házasodtak össze. Mivel 1923 és 1925

között többször is hiába próbálkozott a svájci állampolgársággal, az ideje nagy részét Párizsban töltö és az ekkor kibontakozó szürrealista mozgalomhoz kötődő művész 1926 márciusában átmenetileg visszatért szülővárosába, ahol elzászi származású anyja révén reális esélye volt a honosításra, ha legalább egy időre letelepszik ott. Vele tartott felesége is, aki hamarosan több munkát végzett az építészeti irodának: aktív szerepet vállalt a már említett Hotel Hannong, valamint André Horn házának berendezésében. Az Aubette koncepcionális és stílári összképének kialakítása azonban Theo van Doesburg érdeme. Ő szerkesztette (a húszas évek elején a Bauhausra figyelemmel Weimarban) *De Stijl* néven a holland konstruktivizmus nevzetes folyóiratát, amely csaknem minden avantgárd áramlat képviselőjének teret adott; Arp is rendszeresen publikált a lapban. Doesburg 1923-tól Párizsban élt, 1926 szeptemberében az Arp házaspár mutatta be őt Paul Hornnak. A holland művész akkor már eltávolodóban volt Mondrian neoplaszticizmusának a három alapszínre és függőleges-vízszintes dichotómiára korlátozódó felfogásától, mely igencsak szűk keretek közé szorította a tervező lehetőségeit. Ez a felismerés – saját útjának keresése – alighanem azokból a megbízásokból táplálkozott, amelyekkel a par excellence festészettől a térformálás/iparművészet gyakorlatias készségeket igénylő területére lépett. Többnyire síkdekorációk voltak ezek a munkák is (csempeburkolat, fríz, üvegablak, tipográfia), de 1923 és 25 között már készített családiház- és lakásbelső-terveket is. Okkal gondolhatta tehát az Arp házaspár, hogy

Doesburggal szövetkezve nagyobb esélyük lesz sikerre vinni Hornék azon elképzelését, hogy az Aubette nyugati szárnya a kortárs modernizmus szellemében újuljon meg. Az más kérdés, hogy a konstruktivista esztétika jegyében színes mértani alakzatokkal dekorált enteriőrök elfogadására a korabeli közönség éretlennek bizonyult. Noha az értőbbek „az absztrakt művészet Sixtus-kápolnája”-ként emlegették az Aubette-et, elkészülte után néhány évvel a falakat átfestették, utóbb a háború is sok kárt okozott benne és az épület belső struktúrája is átalakult. A két fázisban (1985 és 1994, majd 2004 és 2006 között) végzett helyreállítás eredményeképpen ma a piano nobile azon három (térre néző) reprezentatív helyisége szemlélhető, amelyből a két legjelentősebb (a nagykávézó és a díszterem) Doesburg tehetségének bizonyossága. Közöttük a hall megformálása Sophie-Taeuber Arp, a csupán félemeletnyi lépcsőház az Arp házaspár munkája. Együttesük, amely műemléki védeltséget élvezve ma múzeumként funkcionál, híven tükrözi az egyes alkotók részvételi arányát a munkálatokban. Arp inkább csak epizodista volt, míg felesége nagyobb szerepet vitt, több helyiséget is ő tervezett, művezetőként pedig neki köszönhető, hogy Doesburg elképzelései a holland művész szándékai szerint valósultak meg.

Nem sokkal a komplexum megnyitását követően egyébként maga Doesburg összegezte indítékait a *De Stijl* hasábjain publikált két cikkben. Az egyikben – az épület előtörténetének tárgyszerű ismertetését követően –



Theo van Doesburg és Cornelis van Eesteren: Magánház színes axonometrikus képe, 1923, tinta, gouache, kollázspapír, 56 x 56 cm

Forrás: *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, Strasbourg, 2008

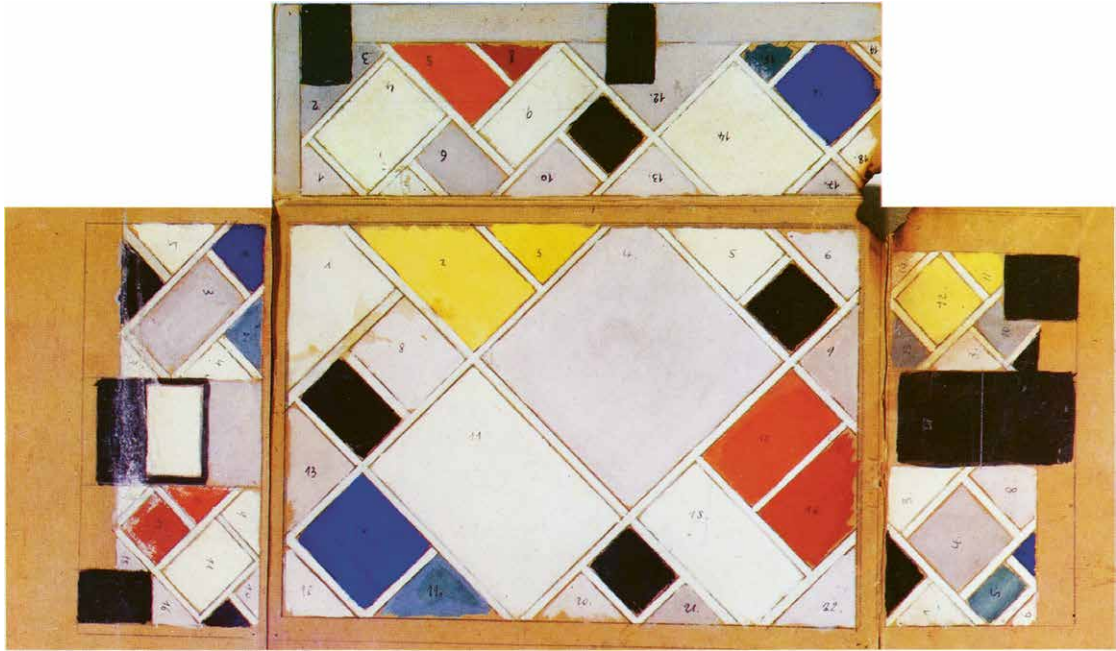
azt mondja, hogy noha lényegében kész tervekkel szembesült, a szemléletet illetően igyekezett módosítani rajtuk: „Egyfajta passzázs-épületre gondoltam, amelyben a különféle termek rendeltetése nincs szigorúan elhatárolva. Az első emeleten én akartam, hogy foyer-bár (hall) legyen a nagykávézó és a díszterem között.” Részletesen szól a falakról is; a színes mezőket (3, illetve 4 cm vastag gipszpanelek) a díszteremben 30k, a nagykávézóban 35 cm széles semleges sávok választják el egymástól. Ennél is fontosabb, amit a kolorit szerepéről fejt ki másik (*A szín a térben és az időben* című) írásában. „Az építészeti alakítás elképzelhetetlen szín nélkül. A szín és a fény kiegészíti egymást.” Mindezt azonban nem pusztá dekorációként képzei el. Szerinte a szín díszítő használata az építészetben erőszaktétel. Minthogy azonban a helyiségeket végül is színesre festett mezők borítják (Hans Arp 1927. március 16-án Doesburgnak írt német nyelvű levelében ezek kapcsán a *wandpläne/faltervek* kifejezés szerepel), fel kell oldania a fenti ellentmondást. A cikk végén így határozza meg a modern alkotó – egyben saját – ars poeticáját: „a festményben kell elhelyezni az embert és nem előtte”. Vagyis a piktúrának az építészet szerves részeként, mintegy befogadó közegként kell megvalósulnia s érvényesülnie. Ily módon az Aubette a *Gesamtkunstwerk* húszas évekbeli – konstruktivista – mintapéldányának tekinthető. Annál is inkább, mivel Doesburg a lehető legkomplexebb módon értelmezte feladatát. A grafikai munkán (feliratok és nyomtatványok) kívül figyelme a helyiségek



Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp és Theo van Doesburg az Aubette előtt, 1927 körül
Forrás: *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, Strasbourg, 2008

berendezésére is kiterjedt. Erről tanúskodnak a belmagassághoz hangolt nagy méretű üvegezett ajtók, kastélyreminiszenciaként a fűtőtesteket keretező párkányok, felettük tükrökkel, valamint lábunk alatt a márványozott linóleum, illetve a nemes fa táncparkett. Ő tervezte a bútortzatot is: a négyzet, illetve a téglalap alakú nagyobb asztalokat, az alul-felül háromágú-köríves fémcső lábazonat nyugvó, linóleummal fedett furnérozott deszkalapokat. (A szerencsén ránk maradt példányok replikái a nagykávézóban láthatók.) Doesburg hagyatékában található két olyan bükkfa szék rajza, amelyek hajlított technológiával készültek volna; ezek helyett végül, alighanem pénzügyi megfontolásból, hasonló Thonet-darabokat vásároltak. Tőle származnak viszont a földszinti helyiségek bokszaiba szánt, semlegesen egyszerű formájú, vörösesbarna és szürke változatban elképzelt, magas háttámlájú párnázott bőrpadok. Doesburg a világítást a díszteremben zománclapra erősített kriptonégókkal oldotta meg (egy-egy 120 x 120 cm-es felületre 16 körte került), a nagykávézóban nikkelhuzalra függesztett reflektorokat helyezett el. Még emblémás hamutartóra is volt gondja. Mindazonáltal az Aubette jelentőségét nem feltétlenül az összművészeti programban látom. Jelentősen árnyalja azt a képet, amely a két háború közötti modernizmus belsőépítészeti/lakberendezési felfogásáról él – s nem csak a köztudatban. Ha a stukkós-kazettás megoldás – mai szemmel – vitathatónak minősül is; annál inkább figyelmet érdemel a hangsúlyos színvilág abban

a korban, amelyet a radikális egyszerűsége és praktikumra való törekvés jellemez. Más szóval – főleg a sémák felé hajló utókor szerint – a festés visszaszorulása és vele a fehér dominanciája. A kortársak még differenciáltan fogalmaztak. Íme a két háború közötti iparművészet értő kritikusának, Nádai Pálnak erre vonatkozó sorai: „Ha építész vagy lakásberendező véleményét kérdezzük, a túlnyomó részük a fehér színt fogja ajánlani... Fehér falon itt nemcsak a tejfehéret kell érteni, hanem a halványszürkét, a kékesbe játszót, a világos mézgaszínút éppen úgy ajánlják.” Azaz: a funkcionalizmus mégsem érte be a fehérrel. De a három alapszínnel sem, amely Doesburg 1923-as családi ház tervének axonometrikus rajzát vagy Molnár Farkas 1926-os villatervét élteti. Az Aubette-ben felbukkan mellettük a zöld, nem kevés az enteriőrben a szürke, és egy-egy mezőben a vörös vagy a sárga sötétebb változatával is találkozunk. Dessauban, a Bauhaus mestereinek 1925–26-ban létesült ikerházaiban a lépcsőházakat már ugyancsak a három alapszín módosított árnyalatai (bordó, halványkék, sárgásbarna) élénkítik. A modern építészet protagonistái közül talán legtovább Le Corbusier merészkedett a színskála revitalizálásában: a stuttgarti Weissenhof mintalakótelepen 1927–28-ban épült két házában a lakások belsejét föld- és pasztellszínekkel festették ki. Az Aubette tehát ebbe a sorba – a kolorit és építészet kapcsolatának újraértelmezésére vállalkozó legérdekesebb kísérletek közé – illeszkedik.



Theo van Doesburg színterve a nagykávézó mennyezetéhez és falaihoz, 1926–27, ceruza, gouache, karton, 43 x 74,5 cm, Galerie Gmurzynska, Zürich

© Wikimedia Commons

Szikra Renáta

POMPEJI VÖRÖS ÉS MÁRVÁNYFEHÉR – ANTIKVITÁS TESTKÖZELBŐL

Lawrence Alma-Tadema a Belvederében

„Napról napra egyre nehezebbnek tűnik, hogy a kék kínai porcelánkészletem színvonalán éljek.” (Oscar Wilde)



Lawrence Alma-Tadema: *Római fazekasok Britanniában (Hadrianus Angliában)*, 1884, Opus CCLXI (Section A), olaj, vászon, 76,2 × 119,4 cm
© Koninklijke Verzamelingen (Royal Collections), The Hague

Lawrence Alma-Tadema (1836–1912) antik zsánerképeit, különösen, ahol napsütésben ragyogó, hófehér márványpadon vallanak egymásnak szerelmet lenge gyolcsokba öltözött görög vagy római fiatalok, képeslapon, könyvborítón, hűtőmágnesen, sőt a *Gladiátor* egyik jelenetében megelevenedve mindenki látta már. De talán sosem gondolt arra, hogy ezek a képek a pusztta közönségizlés kielégítésénél többre vállalkoztak egykor. Az esztétikai mozgalom atyja, a tökéletes szépség apostola, Oscar Wilde tudta, miről beszél – az élet művészet nélkül hiábavaló és értelmetlen. A fríz származású Alma-Tadema e tekintetben angolabb volt az angoloknál, és ezt nemcsak festményeivel, hanem pazarul berendezett műteremházaival, egész életvitelével bizonyította.

Részletgazdag merovingok

Lourens Alma Tadema Leeuwardenben nőtt fel, érvényesülését a józan jogi pálya helyett mindig is festőként képzelte el. Elhatározásába törekény alkata lévén majdnem belehalt, szülei viszont belátással hagyták, hogy saját útját kövesse. Az ötvenes évek elején az antwerpeni Királyi Képzőművészeti Akadémián tanult, a 17. századi holland festészetre alapozó technikája és a történelmi korok iránti mély érdeklődése azonban az intézmény falain kívül, Hendrik Leys neves antwerpeni festő mento- rálása alatt bontakozott ki. Mestere hatására Alma-Tadema számos képet festett a frank Meroving uralkodóház történetének kevésbé ismert eseményeiről. A *Fredegonda királyné Praetextatus püspök halálos ágyánál* (1864) nem sokkal mondott többet az átlag korabeli nézőnek sem, mint ma nekünk, de Tadema a történelmi hűség fogalmán már akkor sem a történet pontos elmesélését értette; a nézőt – akár voyeurként – egy hétköznapi benső- séges jelenet részesévé kívánta tenni. A korhű környezet részletgazdag megfestéséhez komoly történelmi tanulmányokat folytatott, kuta-

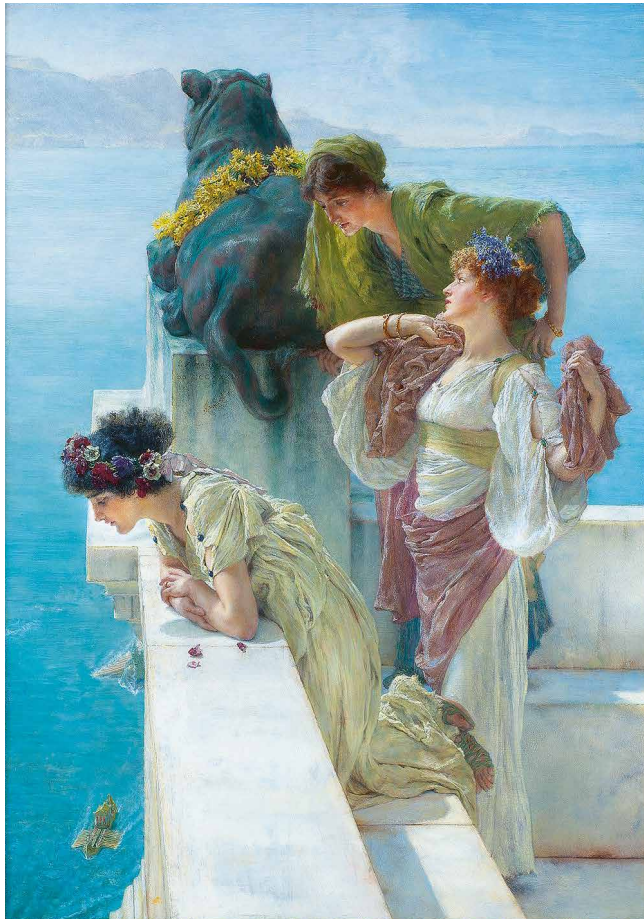
tásokat végzett, festői technikája, precizitása segítségével, az anyagok életszerű megjelení- tésével mintegy teleportálta a nézőt a megfes- tett illúzióba. Számos, sikert aratott festménye után felfigyelt rá Anglia egyik legfontosabb műkereskedő-kiadója, Ernest Gambart, a pre- raffaelita festők barátja és képviselője. Rögtön 24 festményre adott megbízást Tademának, és képeiből azonnal három bemutatót szervezett Londonban. Ez nagyban elősegítette a frissen nősült festő boldogulását, aki 1865-ben Brüss- szelben nyitott műtermet. Francia származású feleségével, Pauline-nal megvalósította nagy álmát, nászútjuk során végre eljutott Itáliába. A mediterrán napfény, az olaszok életélvezete, Firenze után az antik Róma maradványainak megtekintése, és különösen a Nápolyi-öböl és a frissen feltárt pompeji villák fordulatot hoztak képi világában, évtizedekre elegendő munícióval látva el az elragadtatott festőt.

Casa Tadema

Mivel megrendelőkre és vevőkre főként Angliá- ból számíthatott, s első felesége 1869-ben bekö- vetkezett halála után megrendült egészségét is



Lawrence Alma-Tadema, 1870 körül
Forrás: Wikimedia Commons



Lawrence Alma-Tadema: *Jó kilátás*, 1895, olaj, vászon,
64 x 44,5 cm, Collection of Ann and Gordon Getty
Fotó: © Collection of Ann and Gordon Getty

Londonban kúrálta, logikus lépésnek tűnt, hogy nővérével és két kislányával, az akkor ötéves Laurence-szel és a kétéves Annával a sziget-országba költözzön. A praktikus okok mögött azonban valójában egy fiatal és tehetséges festő-nő felbukkanása állt. A Ford Madox Brown műtermében rendezett összejövetelen ismerkedett meg leendő második feleségével, a nála 16 évvel fiatalabb Laura Theresa Eppsszel, akinek rögtön felajánlotta, hogy tanítványává fogadja, majd alig valamivel utána a kezét is megkérte; 1871-ben összeházasodtak. Laurával és a szintén művészi talentummal megáldott lányokkal művészi tökélyre emelték hétköznapi életüket – először a Regent's Park melletti Townshend House-ban, majd a második, már palotaszerű műteremházban, a Grove End Road 17. szám alatt. Alma-Tadema egyébként Lourensből csak Londonban lett Lawrence, és második keresztnévét is csak azért kapcsolta ekkoriban kötőjellel a vezetékneve elé, hogy a kiállítási katalógusokban hagyományosan ábécérendbe szedett művésznevek között övé legyen az első. Remekül értett az önreklámozáshoz, hosszú karrierje során pedig kiváló üzletembernek is bizonyult. Hihetetlenül népszerű és londoni letelepedése után százával festett antik témájú képei mellett ebben segítségére voltak a kifinomult művészi

ízléssel és fantáziával berendezett otthonai és az ott zajló pezsgő társasági események, valamint a szívélyes és kollegiális kapcsolatok kiterjedt hálózata. A láncdohányos Alma-Tadema jovialis ember volt, aki szerette a társaságot, a kedélyes vacsorákat. Zenekedvelő lévén gyakran szervezett saját házában kamarakonzerteket. Festői karrierje csúcán is szívesen tervezett kosztümöt és komplett díszletet például a *Julius Caesar* 1898-as és a *Coriolanus* 1901-es színpadra állításához, vagy csupán mókából, jelmezbálla. A Royal Academy görög fogadásán 1885-ben a viktoriánus London művészvilágának színe-java a hétköznapi elegáns viselethez képest szinte félmeztelenül, tógában mulatott, köztük Alma-Tadema is, aki jácintkoszorújához is viselte megszokott acélkeretes szemüvegét. Akkortájt a Parthenon fríz inspirálta görögös ruhákat már a Liberty is forgalmazta. Tademának a Townshend House-ban bevezették a hétfő délutáni teapartikat, ahol a ház asszonya és a lányok szórakoztatták a vendégeket a különböző stílusokban (holland, japán) berendezett szalonokban és fogadóterekben. Kedd esténként a széles baráti körnek adtak vacsorát, de a festő műterme a hét többi napján is nyitva állt az érdeklődők előtt. Holland közvetlenségével

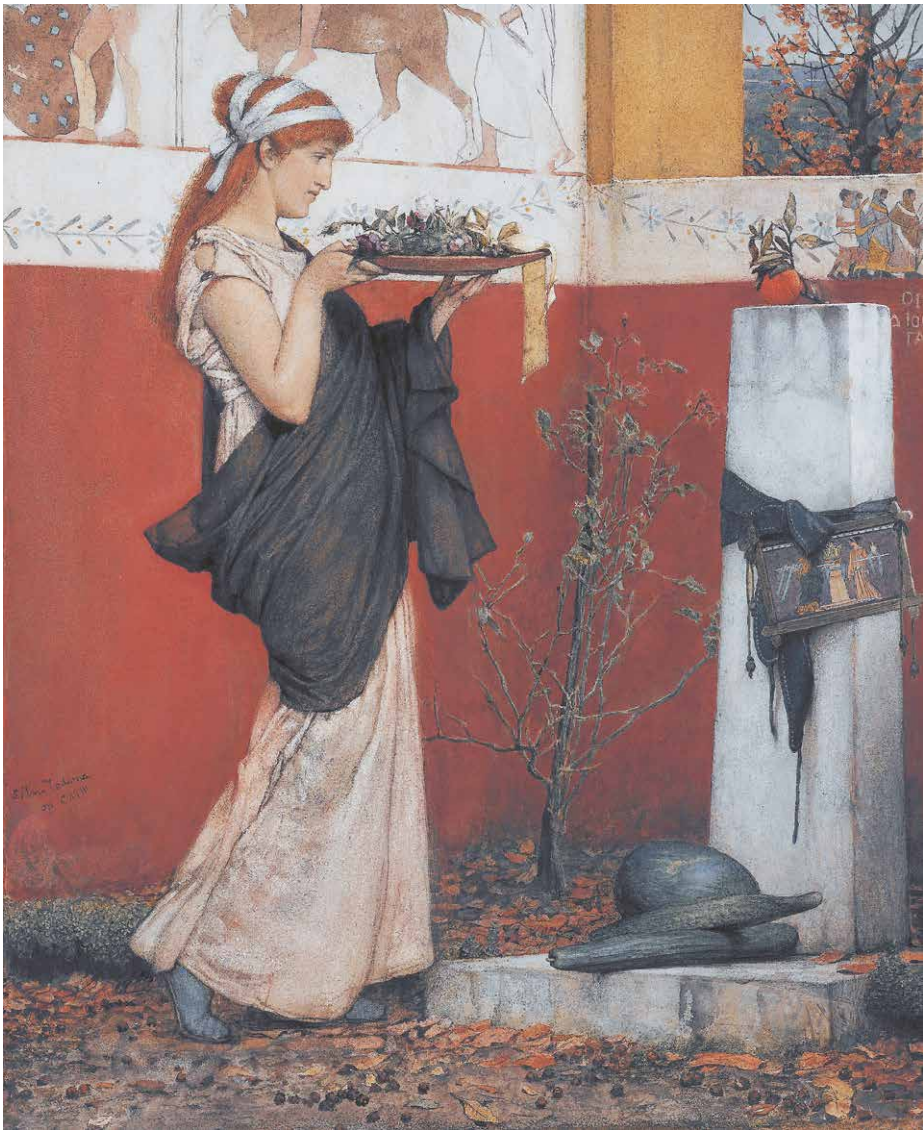
bárkit szívesen fogadott, akit érdekelt munkamódszere, munka közben is szeretett beszélgetni. Művészbáratai a ház szalonjában (Panel Hall) otthagyták kézjegyüket, egy-egy nyolcvan centi magas, arasznyi széles képet festve a házigazdák felkérésére. A Tadema halála után elárvereztett berendezési tárgyakkal együtt szétszóródott képes vendégkönyvet is egyesíti most a bécsi kiállítás, már amennyi fellelhető volt a félszáz darabból. John Singer Sargent jávai táncosnője, Frederic Leighton bravúrosan forduló, a keskeny sávban éppen elférő, vetkőző Pszichéje és Anna Tadema sárgán gomolygó londoni ködje csupa kreatív ötlet és kedves gesztus. Amikor 1874-ben a háztól nem messze húzódó kanálison felrobbant egy löport szállító teherhajó, a Tadema család mívesen berendezett otthona súlyos károkat szenvedett. Az ablakok berobbanásával a porcelánok, értékes műtárgyak mind megsemmisültek, ami pedig megúsza volna, az az oltáskor szenvedett helyreállíthatatlan károkat. Szerencsére a ház hátuljában alvó gyerekeknek a nevelőnővel csodával határos módon sikerült kimenekülniük. A helyreállítás elől délre utaztak: a család 1875–76 telét Rómában töltötte. Noha megpróbálták régi fényében helyreállítani a házat, néhány év múlva inkább megvásárolták a Párizsba visszaköltöző

James (Jacques-Joseph) Tissot francia festő csodálatos, pompeji villákat idéző műteremházát a Grove End Roadon, amit még az előző-nél is mesésebben alakítottak át. A kertet fedett oszlopos passzázs, antik márványkolonnád, medence díszítette, a Tadema felesége és lánya által nyári műteremként használt télikertben pálmaerdő volt divatos függőágyakkal. A kövezeten és ajtókon LAT iniciálé hirdette Lawrence és Laura szoros összetartozását. Tadema hatalmas bizánci bazilikára emlékeztető műtermébe fényes bronzlépcső vezetett, és a félkupola drága alumíniumborítása lágyította, derítette a színeket. A házaspár tehetsége abban rejlett, hogy az eklektikus részletekből harmonikus, egységes enteriőrt tudott teremteni.

A művészek régésze

Alma-Tadema nem az egyetlen és messze nem az első, francia kifejezéssel élve *néo-grec* festő volt Angliában. A klasszikus antikvitásra szakosodott Edward John Poynter, Albert Joseph Moore, nem is beszélve Sir Frederic Leightonról – már megalapozták hírnevüket és a téma népszerűségét. Hogy Tadema nemcsak érvényesülni tudott közöttük, de korának mérhetetlenül gazdag sztárművésze lett, az sok, rá jellemzően precízen kidolgozott összetevőnek köszönhető. Mi lehetett vajon képei titka? Olyan időtlen világokat teremtett festményein, amelyek mégis hétköznapien valóságosnak

tűnnek. Nem a klasszikus történelem nagy alakjai, istenek, császárok, hadvezérek jelennek meg vagy ágálnak heroikus pózokba merevedve, hanem edényeket cipelő szolgák, sarokszekrénye előtt irataiba merülő költő, botjával a porba vázlatoló építész, színházba siető pár, gyermekét dögönyöző római anyuka éli mindennapjait. Megkapóan modern ízt ad a képnek, ha preraffaelita gyakorlat nyomán (akik szeretőiket festették meg Ginevra vagy Beatrice szerepében) a nőalakokban felfedezzük a gyolcstunikát teljes természetességgel viselő viktoriánus hölgyeket, leggyakrabban az ovális arcú angol szépséget, Laurát vagy a festő nővére, Artje finom arcvonásait. Ha mégis jeles szereplőt választ, annál hangsúlyosabbak a jelenetet befogadó környezet elemei. Amikor a lépcsőn lefelé (vagy a párdarabján az audienca után felfelé) siető Agrippa fogadja az öt lekenyerezni próbáló kérelmezőket – *Audiencia Agrippánál* (1875) –, a lépcsőre terített és az utolsó szőrszálig élethűen megfestett tigrisbőr vagy az



Lawrence Alma-Tadema: *Fogadalmi felajánlás*, 1873, vízfesték, papír, 47,3 x 39,4 cm,
Lady Lever Art Gallery, National Museums Liverpool
Fotó: © Courtesy of National Museums Liverpool, Lady Lever Art Gallery



Lawrence Alma-Tadema: *Audiencia Agrippánál*, 1875, Opus CLXI, olaj, fa, 90,8 × 62,8 cm, Dick Institute, Kilmarnock
© Dick Institute, Kilmarnock – az East Ayrshire Council / East Ayrshire Leisure hozzájárulásával

1863-ban kiásott friss régészeti leletnek számító Prima Porta-i Augustus szobrának szerepeltetése tereli el a figyelmet az államféfiről. A különös hatás titka abban rejlik, hogy a már fiatal korában kitűnően elsajátított holland zsánerképfestészet (Gerard Terborch és Gabriel Metsu által képviselt) technikáját alkalmazza, és a lényegtelennek tűnő, ám a legéletszerűbb részletekre is kiterjedő gondos figyelemmel ábrázolja az ókori fantáziaképeket. A kimerevített pillanatkép olyan hihetően valóságos, mint ha belenyúlhatnánk a képbe, megérinthetnénk a drapériát, megragadhatnánk a váza fülét. Az északi precizitás és a déli könnyedség különleges elegyét Tadema kutatásokkal, tanulmányutakkal és gyűjteményépítéssel alapozta meg és fejlesztette tökélyre. Neveztek a „művészek régészének” is, mert sosem a múltba révedés, a műkedvelő eszkepizmus volt művészete kiindulópontja. Ahogy korábbi Meroving- vagy egyiptomi (mert olyan is volt) korszaka bizonyította, tudományos érdeklődéssel viseltetett egyes korszakok és a korabeli ásatások nyomán napvilágra került leletek iránt. A thébai ásatások és a pompeji villák feltárásakor előkerült számos használati és dísz tárgy, bútorok, falfestmények segítették abban, hogy életre kelthesse festményei hétköznapi antik hőseit. Egzakt méréseket végzett, fotográfiákat készíttetett az ásatási helyszínen, nyomatokból és könyvekből egész könyvtára volt: amikor már megengedhette magának, műkincseket is vásárolt. Amit pedig eredetiben nem szerezhetett meg, azt megvette másolatban. A kor legfejlettebb sokszorosító technikájával, az elektrotípiával a South Kensington Múzeum (a későbbi Victoria & Albert Múzeum) foglalkozott. Az eljárás során a réz alkotórészecskéit vizsik fel a tárgyról készült öntvényre és azt vonják be ezüsttel, amitől szakaszott úgy néz ki, mint az eredeti.

Festőkollégái, Edward Burne-Jones és a már impresszionista technikával kísérletező John Singer Sargent, egy közös vacsorán megállapí-

tották, hogy senki sem festi meg olyan tökéletesen a fémtárgyon megcsillanó fényt, mint Tadema. A holland festő mindent meg is tett, hogy kiérdemelje ezt a dicséretet, hiszen kézbe foghatta és bele is tette az „antik” edényt a modell kezébe. A több festményén is feltűnő ezüstváza replikája például (ami a kiállításon közvetlenül a képek mellett szerepel) a Hildesheimben pár évvel korábban kiásott hetven ókori római ezüstd tárgy egyikéről készült hiteles másolat. Mivel annak idején mestere, Leys kritikával illette márványfestő készségét (mert mint mondta, olyan, mint a lyukacsos sajt) – az itáliai tanulmányutak alatt ezt is tökélyre fejlesztette. A kortársak vélekedése szerint a fényben fürdő, áttetszően csillogó fehér kő megragadásában sem akadt párja. (Egyedül az antik épületekért szintén rajongó John Ruskin tett rosszmájú megjegyzéseket képei tetszetős felszínességére, amiben a márványt sem a déli nap ereje élteti, hanem a luxusbűtermek hideg megvilágítása.) Az épített környezet megfestéséhez hasonló gondossággal ügyelt a megfelelő növények ábrázolására, a *Heliogabalus rózsái*hoz (1888) heteken át rendelt zsákszámra friss rózsát a tökéletes hatás elérése érdekében. Az otthonát és műtermét díszítő egzotikus tárgyak: egyiptomi ülőke, karmos lábú bronzasztalka, ólomkeretes, festett üveglablakok vagy a nagyon divatos Liberty-féle kelet-ázsiai selymek, japán metszetek, paravánok, buddhista faliképek mind megtalálják helyüket kompozícióin (ez utóbbi például a lengyel muzsikus, Ignacy Jan Paderewski érzékeny portréjának hátterében). Egyetlen beszerzése sem volt öncélú. Sir William Hamilton hatalmas görög vázagyűjteményében nemcsak képtémák után kutatott, hanem a hétköznapi tárgyak használatára utaló jeleket keresett, például hogy hogyan szolgáltatták meg a kétágú furulyát vagy hogyan gyűrték a kereveten heverők a karjuk alá a párnát.



Lawrence Alma-Tadema: *Ignacy Jan Paderewski portréja*, 1891, Opus CCCXI, olaj, vászon, 45,7 × 58,4 cm, Nemzeti Múzeum, Varsó
© Muzeum Narodowe w Warszawie

Ókori pillanatfelvétel

Részletekben megnyilvánuló perfekcionizmusát támogatták nagyvonalú és egyedi kompozíciós megoldásai. Festőkollégáival ellentétben kevés vázlatot készített még a nagy méretű képekhez is, többször is módosította a kompozíciót, hogy az minél inkább mozgásban tartsa a néző szemét. A Nápolyi-öbölben, Capriban tett látogatásai során feltáruló látvány, a márvány mellvédek alatt a mélyben csillogó sötét-kék tenger hatására például a *Jó kilátás* (1895) vagy a *Csók* (1891) című festményén nemcsak befelé, hanem lefelé vagy felfelé is tágitja a kép-teret, új képsíkokat nyit, olyan szokatlan látószöget keres, ami a pillanatfelvétel hatását kelti. A gyorsan fejlődő új médium, a fotográfia kép-kívágatait, kísérletező beállításait Degas-hoz és a többi impresszionista festőhöz hasonlóan ő is inspirálónak találta. A tetszőlegesen áthelyezhető keret félbevág vagy kitakar egyes szereplőket, jeleneteket, ám a fókusz hiánya is fokozza a kép intenzitását és a jelenet életszerűségét. Amikor kedvezőtlen kritikát kapott addigi legnagyobb vállalkozása, a két méternél magasabb *Hadrianus Angliában: látogatás egy római-brit fazekasműhelyben* (1884), radikális kísérletbe fogott. Az eredeti kép kompozícióját a műhely pincszintjét az üzlet mellvédjével, így a dolgozó rabszolgák közösségét az emeleten látogatást tévő császári kísérettel összekapcsoló meredek lépcsősor uralta. Tadema talán maga is elégedetlen volt a végeredménnyel és/vagy üzleti megfontolásból a képet három darabba vágta, amivel még merészebb kompozíciójú képkívágásokat kapott. (A különböző gyűjteményekben lévő képek egyébként a Belvedere kiállításán szerepelnek először újra együtt.) A legizgalmasabb közülük a *Római fazekasok Britanniában (Hadrianus Angliában)* (1884), amely az eredeti kép alsó harmadát mutatja. Jobbra, a szemmagasság alatt műhelyrészletet látunk, éles rövidülésben a korongon dolgozó



Lawrence Alma-Tadema: *Mózés megtalálása*, 1904, Opus CCCLXXVII, olaj, vászon, 137,7 x 213,4 cm, magántulajdon
© A Christie's hozzájárulásával

fazekasok sorát. A kép közepén, a fején tálcat egyensúlyozó rabszolgának még a profilja sem teljes, fül alatt elvágya épp csak jelen van – élő támasza a valódi főszereplőknek, a fémesen csillogó díszes agyagedényeknek. Ha csak ennyit látunk egy jelenetből, beindítja a fantáziánkat, hol van és hova tart ez az ember? Milyen térben vagyunk, ahol elhagyva a pincét, a borostyánfüzérrel díszített boltív mellett fejmagasságban egy polc van magasan a falra erősítve, rajta közönséges hagymák és egy kecses pipacscsokor? Képei gyakran olyanok, mint a be nem fejezett mondat, teret adnak a néző fantáziájának, és ezt nemegyszer homályos vagy kétértelmű címválasztás is ösztönzi. Tadema nemcsak beinvitál a festmény terébe, de kezünkbe adja a történetmesélés kulcsát is, az események a mi fejünkben peregnek tovább.

A festő második élete

Alma-Tadema szinte minden jelentősebb nemzetközi kiállításon szerepelt műveivel, gyakorlatilag az 1867-es párizsi világkiállítást követően mindegyikről díjakkal megrakottan tért haza, a kontinensről és az Egyesült Államokból is. Az 1899-ben lovaggá ütött Sir Lawrence a művészetek és a tudomány előmozdítása ügyében kiemelkedő teljesítményéért a kiválasztott

24-ek tagja lett, megkapta a legmagasabbnak számító Order of Merit kitüntetést. (A festő kortársak közül George Frederick Watts és William Holman Hunt részesült még ebben a kegyben. Ma David Hockney, az építész Lord Norman Foster és a drámaíró Sir Tom Stoppard tagja többek között a kiválasztottaknak.) A 19. században még ritkaságnak számított a retrospektív kiállítás műfaja, de Alma-Tademának (Watts után másodikként) 1882–83-ban életmű-tárlatot rendeztek London egyik legfelkapottabb kiállítóhelyén, az esztétikai mozgalom főhadiszállásán, a Grosvenor Galleryben. Festményeit metszetek, fotóreprodukciók tették széles körben ismertté, sikere sok követőt vonzott (és epigont teremtett). Nagy hatással volt a szimbolista festőre, Fernand Khnopffra, ami legjobban a belga művész híres *Szfinx* képén érhető tetten, illetve a fiatal Gustav Klimtre. Az ő *Egyiptomi művészet* (1890–91) freskója a Kunsthistorisches Museum lépcsőházában, nemcsak az egyiptomi tematika révén, hanem a karcsú, meztelen alak megformálásban is erősen kötődik Alma-Tadema kései festményeihez. Alma-Tadema halála után a közönség figyelme már a merész, felforgató művészi kísérletek felé fordult; az első világháború, úgy tűnt, végleg elsöpri az aranykor harmóniáját megidéző festészetet. A mozgófilm új médiuma azonban

kincsesbányára bukkant Alma-Tadema antik hétköznapiakat storyboardként megőrkítő képein. Louis Feuillade már 1910-ben életre keltette a duhaj orgiába ágyazva a *Heliogabalus rózsáit* (L'Orgie romaine), Enrico Guazzoni 1913-as (kétórás!) *Quo Vadis?* opusa pedig Siemkiewicz történetét Alma-Tademának és Jean-Léon Gérôme-nak a római és pompeji ásatások nyomán rekonstruált enteriőrjeibe illesztette. A hatásvadász hollywoodi filmipar a *Ben Hur*tól (1926) Cecil B. DeMille *Tízparancsolatán* (1956) át Ridley Scott *Gladiátoráig* (2000) és *Exodusáig* (2014) bezárólag újrafelfedezte magának és vég-sőkig ki is aknáztta Alma-Tadema tapinthatóan hiteles magán-antikvitását.

(Lásd még: Mayer Mariann: Meghívás egy gyilkos lakomára, *Artmagazin*, 2014/7, 8–9. o.)

Lawrence Alma-Tadema – Otthon az antikvitásban, Bécs, Belvedere, 2017. június 18-ig, Leighton House Museum, London 2017. július 7. – október 29-ig.

„Kordonok használata kerülendő – ugyanez igaz a messziről kiabáló teremőrökre is.”

múzeumcafé 58



A MúzeumCafé 58. számát keresse a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

kulturizmus
múzeumok és látogatók

BUDAPESTI OPERETTSZÍNHÁZ
KÁLMÁN IMRE TEÁTRUM

MŰVÉSZETI VEZETŐ: KERO®



Rendező:
Székely Kriszta

www.operett.hu
f @operettszinhaz
Felelős kiadó: Lőrinczy György főigazgató



Németh István

A SZENT LÁNG – HOLLAND TÜNDÉRMESE EGY ELFELEDETT MAGYAR CSODAHEGEDŰSRŐL

In memoriam Pártos István

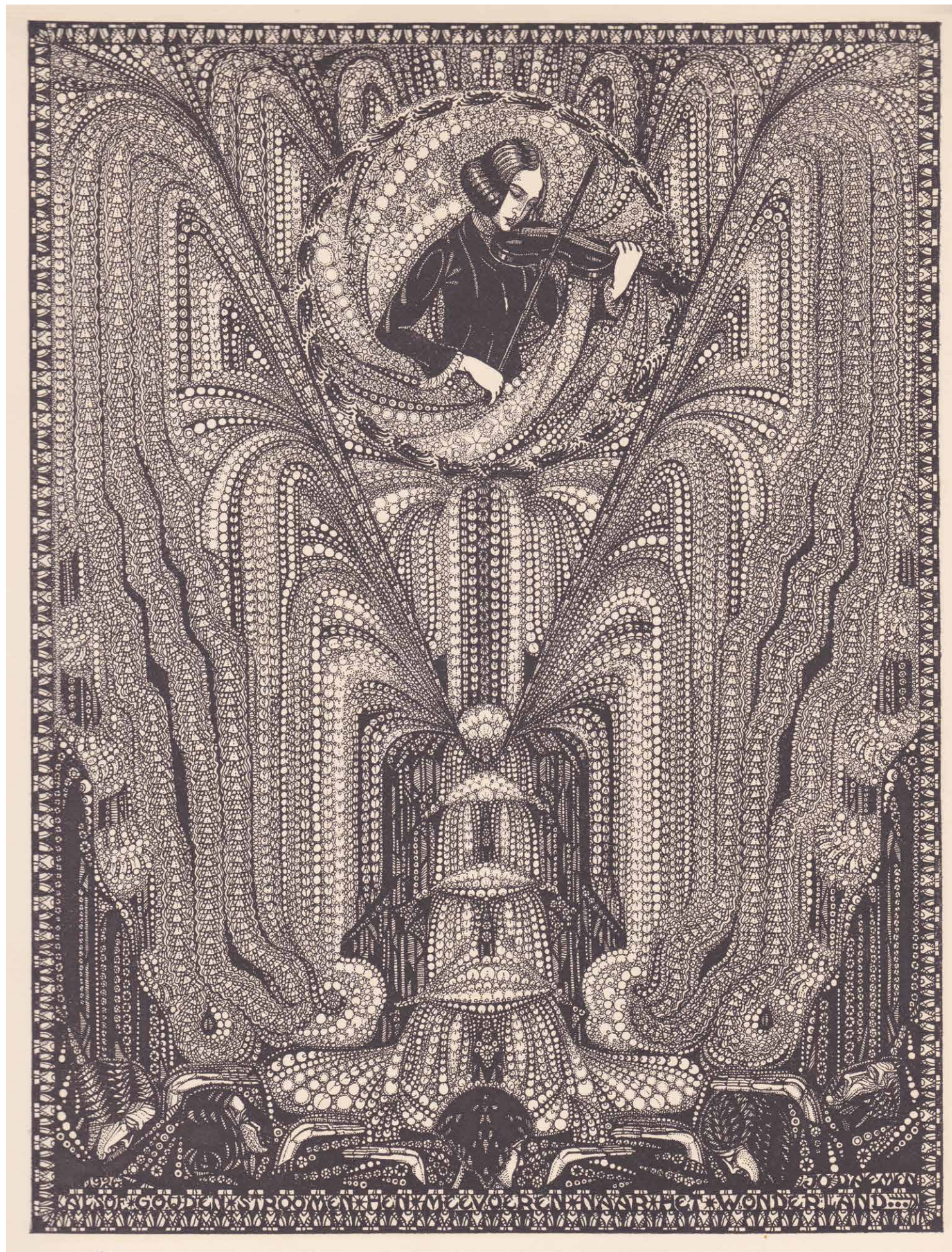


Pártos István
© Hubay Jenő-hagyaték

A közelmúltban, szinte véletlenül figyeltem fel az interneten a viszonylag kevésbé ismert holland grafikusnő, Johanna Maria Hendrika (Jo) Daemen (1891–1944) néhány meseszép, kései art nouveau és art deco elemeket ötvöző könyvillusztrációjára. Mint kiderült, ezek az egyedi stílusú, látomásszerű fametszetek mind ugyanahhoz az 1927-ben Rotterdamban kiadott kötethez készültek, melynek egyébként a szövegét is maga Jo Daemen írta. A dolog akkor vált igazán érdekessé számomra, amikor a sorozat első lapján kibetűztem a holland nyelvű kiadvány címét: *De heilige vlam. Het sprookje van Stefan Pártos*.¹ (A szent láng, Stefan Pártos meséje.) Az szinte nyilvánvaló volt, hogy a cím-ben szereplő személy magyar kell hogy legyen,

de ki lehetett vajon ez a Pártos István, s minek köszönhető, hogy egy holland grafikusnő még mesét is írt róla? Hamarosan kiderült, hogy a tündérmesének is nevezhető, megható történet főszereplője nem más, mint a mára már szinte teljesen elfeledett magyar csodagyerek, a tragikusan fiatalon, mindössze 17 éves korában elhunyt Pártos István hegedűművész (1903–1920), Hubay Jenő egyik különleges tehetséggel megáldott tanítványa², aki már gyermekként ámulatba ejtette a hazai és külföldi közönséget, sikerrel hangversenyzett többek között Bécsben, Berlinben, Lipcsében³, a skandináv országokban és Hollandiában, s akit 1920. február 4-én, éppen egyik hollandiai koncertkörútja során, Amszterdamban ért a váratlan halál.

Amennyire tudni lehet, Pártos Istvánnal sosem készítettek hangfelvételt, így közönségét mindig lenyűgöző, varázslatos hegedűjátékáról legfeljebb csak igen áttételesen, az egyes korabeli méltatások, illetve a halála után megjelent nekrológok, visszaemlékezések alapján alkotunk némi fogalmat. Az *Est* 1916. március 26-i számában, *Látogatás egy 13 éves csodahegedűsnél* címen megjelent cikk volt talán az első híradás az ifjú tehetségről. Pártosnak ebben az évben, egész pontosan 1916. március 17-én volt az első nyilvános fellépése a Zeneakadémián, a háborúban megrokkant katonák javára rendezett hangverseny keretében.⁴ Beethoven D-dúr hegedűversenyét játszotta. Már ezzel a szereplésével is sokak figyelmét



Mintha aranypatakok vitték volna őket Csodaországba



De a baba felkiáltott!



A sötét ajtón lángocska siklott ki



Aranyhangok jöttek ki a fényes fából

felhívta magára.⁵ A *Színházi Élet* című lapban a kis Pártos fiút egyenesen egy üstökös-höz hasonlították, aki mindenkit elhomályosít maga körül!⁶ 1917-ben már több önálló koncertet adott országszerte. A *Délmagyarország* 1917. január 31-i számában például arról olvashatunk, hogy a mindössze 13 éves csodagyerek és hegedűvirtuóz Pártos István a szegedi szegények támogatására szervezett segélykoncerten lép fel 1917. február 14-én, a Tisza szállóban.⁷ Újságírók, zenekritikusok, sőt kiváló muzsikuskok, köztük saját zeneakadémiai tanárai is egyaránt az őszinte csodálat, az elragadtatás hangján nyilatkoztak róla.⁸ Nagy jövőt jósoltak neki. „A gyerek Paganini lehetett olyan, mint e tíz és egynéhány esztendő kis hegedűművész. Bágyadt alabástrom arcából, magas homlokából, mély tűzű szeméből, keskeny ajkából mintegy rekonstruálható az egykori csodahegedűs még késő arcképeiben is nyugtalanító feje. Az ő arcán is ott lobog a nyugtalanító titok döbrent-bélyege. A jövetele, művészete megfoghatatlan csoda” – írta róla Bálint Aladár 1917-ben a *Nyugat* hasábjain.⁹ Mestere és pártfogója, Hubay Jenő ugyancsak kiemelte legújabb felfedezettje, az ifjú Pártos rendkívüli adottságait, szorgalmát, lenyűgöző zenei memóriáját, s korát meghazudtoló előadókészségét.¹⁰ Ahogy Neubauer Pál, Hubay egyik korai monográfusa idézte a mestert: „Vecsey, Geyer Stefi, Szigeti, Rubinstein Erna a hegedűművészet csodái voltak, de Pártos a csodák csodája!... Hogy a technikai tökély egy gyermekben ilyen fokú művészi és lelki érettséggel párosulhasson, ezt

lehetetlennek tartottam. Pártoshoz hasonló csodagyermek még nem volt, mert ez a csőpség érett művész!”¹¹ Hubay azzal is tisztában volt azonban, hogy nem csupán előnyei, hanem hátrányai is lehetnek annak, ha valaki csodagyereknek születik. Mint írja, káros, sőt visszataszító, ha egy különleges adottságokkal rendelkező gyermek tehetségével visszaélnék, ezt kihasználják, nem hagyják, hogy folytassa és befejezze tanulmányait, hanem spekulatív módon a gyorsan szerzett hírnév, a pénzszerzés eszközévé teszik. Ugyanakkor azt is szóvá tette, hogy bizonyos ritka esetekben talán mégis lehet kivételt tenni, tekintettel arra, hogy a csodagyerek többsége nem gazdag családból származik, tehát minden bevételre rászorulnak. Mindez különösen érvényes lehetett Pártos Istvánnra, akivel kapcsolatban Hubay korábban azt is megjegyezte, hogy a kisfiú már egész korán elveszítette az apját, s édesanyja kétkezi munkával keresi a kenyerét.¹² Több érdekes, személyes vonatkozású adalékot olvashatunk Pártos Istvánnal kapcsolatban Lukács György húga, Poppné Lukács Mici visszaemlékezéseiben is, aki élete egyik legszebb emlékeként tartotta számon, hogy annak idején együtt kamaramuzsikálhatott ezzel a zseniális csodahegedűssel.¹³ Ő is utalt a Pártos család nehéz anyagi körülményeire, s többek között arról is beszámolt, hogy állítólag az egyik Zichy grófnő, illetve a dúsgazdag gyártulajdonos, Weiss Manfréd nagyvonalú anyagi támogatásának köszönhetően sikerült a fiú számára Bécsben egy – zenei körökben

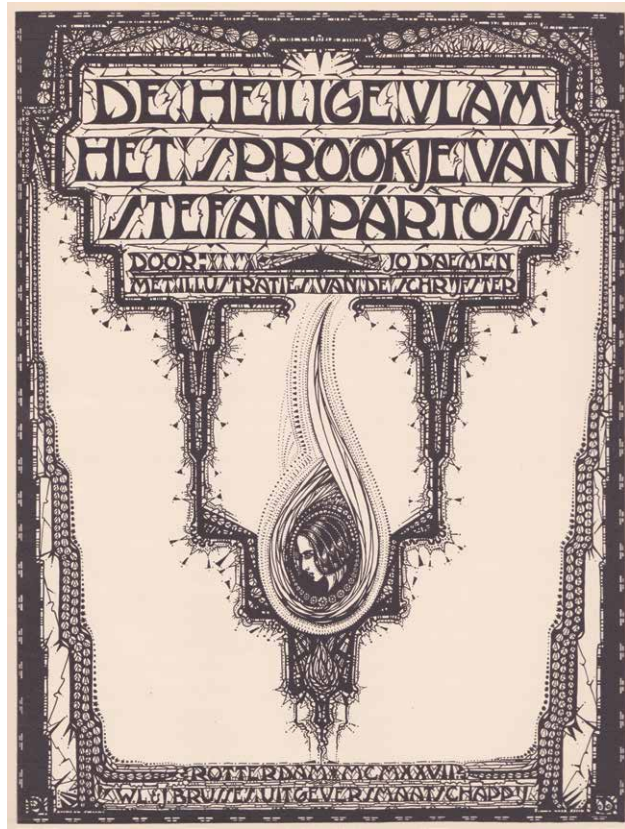
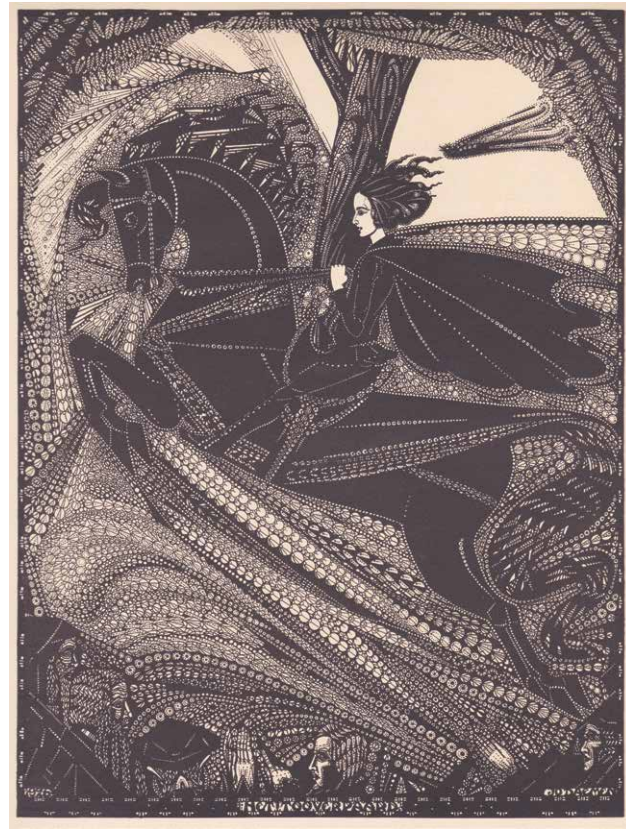
fogalomnak számító – méregdrága Guadagnini hegedűt vásárolni.¹⁴ Hozzátette azonban, hogy „a nehezen megszerzett mesterhegedű egyébként nem hozott szerencsét Pistának. Orvosai tanácsának ellenére külföldi körútra vitték, hogy mielőbb diadalt arasson és pénzt keressen. Gyenge szívét hamar kimerítette a sok utazás, a sok izgalom idő előtt, fiatalon elvitte közülünk.” Előre persze nem lehetett tudni, hogy a tragikus vég majd ilyen hamar bekövetkezik. Úgy tűnik, annak idején kevesen mérték fel vagy vették igazán komolyan ennek a túlhajszolt életmódnak a veszélyeit. 1918–19 folyamán a kis Pártos fiú mindenesetre szinte állandóan úton volt, s városról városra járva adta telt házas koncertjeit. Mindenki látni, hallani akarta a magyar csodahegedűst. A holland lapok is áradoztak róla, s a helyi újságok rendszeresen tudósítottak arról, hogy éppen hol, kinek a kíséretében fog fellépni legközelebb.¹⁵ Tudjuk például, hogy 1918. december 15-én az amszterdami Concertgebouw-ban lépett fel szólístaként. Ekkor Édouard Lalo *Spányol szimfóniáját*, illetve Giovanni Battista Viotti hegedűversenyét adta elő, a társulatot vezető holland karmester, Willem Mengelberg vezényletével. Szintén tudni lehet, hogy 1918 végén, illetve 1919 elején a haarlemi városi színházban is több alkalommal adott koncertet. Talán egyedül Willem Pijper, a neves holland komponista és zenekritikus volt az, aki az *Utrechtsch Dagblad* 1919. január 24-i számában aggodalmának adott hangot Pártos Istvánnal kapcsolatban, mivel szerinte ő még túl fiatal az állandó

Csupán a vékonyka kötet címéből derül ki egyértelműen, hogy Jo Daemen meséje valóban az ifjú Pártos Istvánról szól. A történet úgy kezdődik, hogy egy titokzatos, már alig pislákoló lángocska menedéket keres magának a heves tavaszi viharban. A szent láng egy mennyei katedrálisban született, melynek ajtaján keresztül a szférák zenéje, a tökéletes harmónia áradt szét a világegyetemben. Bolyongásai során a lángocska mind kisebbé, törekenyebbé vált, s szeretett volna beköltözni valakinek a szívébe. Az emberek azonban féltek tőle, elkerülték, s bezárták előtte a szívüket, mert attól féltek, hogy ha hagynák, hogy a láng beléjük költözzön, akkor az megégetné, s előbb-utóbb teljesen felperzselné őket.

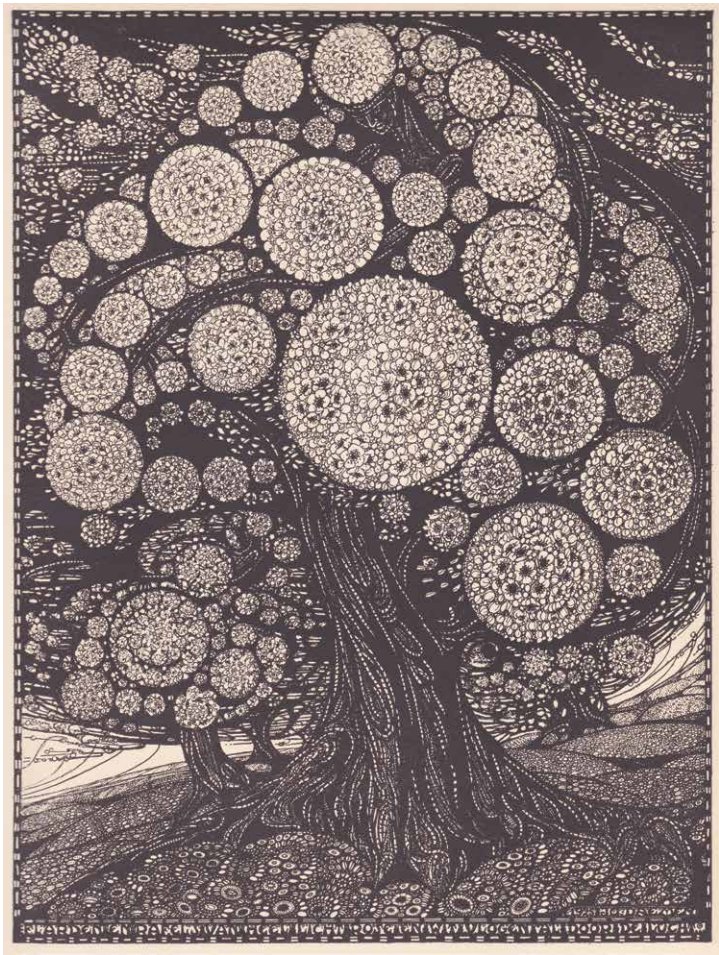
A vihar elől menekülő lángocska végül berepült egy lakás ablakán, ahol egy csupán pár hónapos, ártatlan csecsemőt pillantott meg, aki tágra meredt, fénylő szemekkel nézett bölcsőjéből a váratlan jövevényre. A szent láng hirtelen ötlettől vezérelve az ő szívébe költözött, ott talált menedéket, s attól kezdve az lett az otthona. Bár belsejét égette a tűz, a gyermek mégsem sírt, mert a szent láng a tomboló vihar hangját csodálatos muzsikává varázsolta, melyhez hasonlót még sosem hallott, s amely boldogsággal töltötte el egész lényét. A gyermek zene iránti fogékonysága már egész kis korában megnyilvánult, s amikor életében először egy zenedobozból meghallotta a hegedű hangját, az rögtön csodaországba repítette, ahonnan sosem akart többé visszatérni. Addig könyörgött édesanyjának, míg végül ő is kapott egy hegedűt. Ettől kezdve a szívét hevítő szent láng segítségével, fáradhatatlan szorgalommal gyakorolt hangszerén mindaddig, míg el nem találta a tökéletes hangokat. Elhivatottságát látva édesanyja a legkiválóbb oktatókat kereste meg számára, akik kezdetben kétkedve fogadták a csőppséget, de csakhamar ők is meggyőződtek a gyermek rendkívüli adottságairól. Fejlődése gyors volt és látványos. Mintha csak egy csodaló hátán ült volna, melynek a szent láng adott szárnyakat, szélsebesen repült a kitűzött cél felé. Mesterei hamarosan belátták, hogy ők már nemigen tudnak neki többet tanítani. Itt az ideje – mondták –, hogy közönség elé álljon, hegedűjátékával elvarázsolja, boldoggá tegye az embereket.

Bejárt minden égtájat, játszott és játszott, olykor tömegek előtt, olykor csak szűk körű hallgatóság számára, s mindig kivívta az emberek szeretetét és csodálatát. Azonban ahogy nőtt, a szívét átható tűz is egyre hevesebben lángolt. Minden embert jobbá szeretett volna tenni, de a szent láng figyelmeztette, hogy aki ezt akarja elérni, annak a legnagyobb áldozatot is vállalnia kell. Hogy megismerhesse, s megtanulhassa a mennyei dalt, az örökkévalóság szent dalát, melytől még a csillagok is tánkra perdülnek, ahhoz meg kell halnia. Van bátorságod követni engem? – kérdezte a fiútól a halál angyala. A fiú habozott, nem mintha félt volna, csak a szívében lakozó szent lángra gondolt. Én mindig veled maradok, nyugtatta meg az, s ő megfogta a halál felé nyújtott kezét.

Az isteni szikra azonban továbbra is, újra és újra felbukkan a földön, hogy olthatatlan vágyat ébresszen az emberekben az örökkévalóság szent dalának, a tökéletes harmóniának a megismerésére, mely egy ifjú szívében született, aki jobbá szeretne volna tenni a világot...

A szent láng, Stefán Pártos meséje
Jo Daemen könyvének belső címlapja

A táltos paripa



Világos rózsaszín és fehér pihék szálltak a levegőben

koncertezéshez, s úgy ítélte meg, hogy a tehetséges fiatalembernek még mindenképpen érnie kéne, s ha hagynák, hogy tovább fejlődhesen, akkor 10-15 év múlva valóban ott lehetne a helye a legnagyobbak között.¹⁶ Soha nem derülhetett ki azonban, hogy Willem Pijpernek mennyire volt igaza, az ifjú Pártos ugyanis egy évvel később szívelégtelenségben váratlanul elhunyt, s már csak a hamvait szállíthatták haza Magyarországra.

„Aki valaha is hallotta, sohasem felejtette el” – írta vele kapcsolatban Popperné Lukács Mici már idézett visszaemlékezéseiben, s el lehet képzelni, hogy halálhíre milyen sokkolóan hathatott mindazokra, akik csodálták és szerették.¹⁷ Jellemző, hogy Tóth Aladár 1921–22 táján a *Nyugat*-ba írt zenekritikáiban gyakran utalt vissza az akkor már több mint egy éve halott Pártos István tökéletes, keresetlen, magától értetődő hegedűjátékára.¹⁸ Hogy elvesztését milyen nehéz lehetett lelkileg feldolgozni, s tragikus halála egyesekben még hosszú évek, évtizedek múltán is milyen fájó emlékeket ébresztett, azt Füst Milán 1955. halottak napján papírra vetett sorai is kiválóan érzékeltetik. „Nem jó Pártos István sorsával sokat foglalkozni, mert, ha az ember megteszi, el kell vesztenie a szakállas, jóságos Istenben való hitét. Minek teremti ilyen csodát, ha tizenhét éves korában elveszejti?”¹⁹

Feltételezhető, hogy a holland grafikusnő, Jo Daemen is évekig hordozta magában ezeket a fájó, traumatikus emlékeket, míg végül arra az elhatározásra jutott, hogy valamilyen képi, illetve írott formában meg kell hogy örökítse azt a felejthetetlen élményt, melyet a fiatalon elhunyt magyar csodahegedűs hollandiai koncertjei során átélhetett.²⁰ Szerencsére megértő támogatóra lelt ebben munkaadója, a rotterdami Busse kiadó részéről, amely már 1909 óta rendszeresen ellátta őt megrendelésekkel.²¹ A végül 1927-ben megjelent *De heilige vlam. Het sprookje van Stefan Pártos* című kötetre hamar felfigyeltek, s Johan Schwencke külön tanulmányban méltatta a publikációt, mely szerinte a tündérmese érzelgős hangvételét, illetve az illusztrációk túldíszítettségét tekintve egyaránt jellegzetesen feminin munkának tekinthető.²² Talán lehet valami a dologban – ami nem is csoda, hiszen végső soron mégiscsak egy nő személyes élményeinek a megörökítéséről volt szó –, meg kell jegyeznünk azonban, hogy Bálint Aladártól kezdve Füst Milánon keresztül szinte kivétel nélkül mindenki, aki csak ismer- te, illetve hallotta Pártos Istvánt, a holland grafikusnőéhez hasonló költői elragadtatással, s szinte már-már vallásos áhítattal emlékezett meg róla.

Ha alaposabban szemügyre vesszük Jo Daemen erősen stilizált, transzcendens utalásokkal teli, misztikus hangulatot árasztó illusztrációit, akkor (legalábbis egyes lapokon) olyan érdekes részleteket fedezhetünk fel, melyek azt sejtetik, hogy a holland grafikusnő elég tájékozott lehetett a fiatal Pártos István életrajzi vonatkozásait illetően. Az egyik lapon például, ahol harsonázó, illetve áldó kéztartással ábrázolt angyalok veszik körül az apró újszülöttet, a bölcső oldalán egy feliratot betűzhetünk ki: 1903 maart, azaz 1903 március, ami megegyezik a magyar csodahegedűs születési dátumával. Egy hasonlóképpen látomásszerű, a szepölten fogantatás misztériumát idéző fametszeten, a templom kapuját két szent alakja keretezi. A bal oldalon egy koronát, s egyéb uralkodói jelvényeket viselő szakállas férfi áll, aki nagy valószínűséggel Szent István királlyal azonosítható, míg a túloldalon álló női szent talán a Hollandiában is nagy tiszteletnek örvendő Árpád-házi Szent Erzsébet lehet. Nyilvánvaló, hogy ezek a motívumok Pártos István születési helyére, illetve hazájára, Magyarországra utalnak. Egy harmadik lapon, mely felfogásában ezúttal a Mária a kisded Jézussal ábrázolásokra emlékeztet, a fiatal édesanya féltő gonddal tekint le ölében tartott gyermekére, akinek a lába alatt egy hegedűt is felfedezhetünk. Jo Daemen talán

A haarlemi születésű Johanna Maria Hendrika (Jo) Daemen (1891–1944) sokoldalú művész volt. Reklámgrafikusként, könyvillusztrátorként, üvegművészként és költőként egyaránt tevékenykedett. 1907-ben kezdte meg tanulmányait a haarlemi iparművészeti iskolában, de már két évvel később, 1909-ben megbízásokat kapott a rotterdami Brusse Kiadótól könyvborítók tervezésére. Számos illusztrációt készített kottákba, rajzait, illetve kisebb írásait pedig gyakran közölte a *De Vrouw en haar Huis* vagy a legjelentősebb holland napilapnak számító *De Telegraaf*. Gyakran dolgozott együtt a bussumi énekesssel és zongoristával, Jacoba Craamerrel, akinek zenéjéhez rendszerint ő írta a szövegeket; 1913-ban még közös fellépéseik is voltak. 1917-től egy ideig a haarlemi üvegművész, Willem Bogtman műhelyében dolgozott, s 1919-ben tagja lett az iparművészeket tömörítő holland művészegyesületnek, a VANK-nak (Nederlandsche Vereniging voor Ambacht- en Nijverheidkunst), melynek évkönyveit egészen 1931-ig a Jo Daement is foglalkoztató rotterdami Brusse Kiadó jelentette meg.

arról is tudott, hogy a magyar csodahegedűs már kisgyermekként elvesztette vér szerinti apját, s nevelése jórészt édesanyjára hárult.²³ Bár a holland grafikusnő tündérmeséjét illusztráló egyik-másik fametszeten a magyar csodahegedűs alakja meglehetősen idealizált, a legtöbb lapon, minden stilizálás ellenére, rá lehet ismerni az ifjú Pártos István szinte már lányosan finom, lágy arcvonásaira, jellegzetes hajviseletére, rendkívül vékony, nyurga alkátára. Nem csupán egyes kortársi beszámolók, de a róla fennmaradt archív fotók is tanúsítják, hogy a fiatalember valóban így nézett ki. Mintha nem is hús-vér halandó lett volna, hanem valami titokzatos, éteri lény, földre szállt angyal, az istenek küldötte, akinek a teste muzsikálás közben egybeforr hangszerével, s szinte anyagtalanná válva, teljesen feloldódik a zenében. Azt hiszem, Jo Daemen grafikáit szemlélve egy kicsit mi is részeseivé válhatunk annak a csodának, illetve varázslatnak, amit annak idején a hazai és külföldi közönség Pártos István koncertjei alkalmával átélhetett.

Érdemes talán megjegyezni, hogy a holland grafikusnő 1927-ben megjelent kötetének az ifjú csodahegedűs személyén túl is van még némi magyar vonatkozása. Nem lehet tudni, hogy magának a szerzőnek vagy netán a rotterdami kiadó valamelyik munkatársának juthatott-e az eszébe, mindenesetre az ekkor már évek óta szintén Hollandiában élő magyar zenepszichológust és hangfiziológust, az amszterdami Kísérleti Lélektani Intézet igazgatóját, dr. Révész Gézát (1878–1955) kérték fel, hogy írjon rövid bevezetőt ehhez a gazdagon illusztrált, Pártos István emlékéit idéző tündérmeséhez. Jo Daemen szóban forgó fametszeteire egyébként a közelmúltban ismét felfigyeltek Hollandiában, s az utrechti székhelyű Catch Publishing ezek felhasználásával adott ki dekoratív falinaptárt 2015-ben.

1 Jo Daemen: *De heilige vlam. Het sprookje van Stefan Pártos*. Rotterdam, W. L. & J. Brusse, 1927.

2 Pártos István az 1910/11-es tanévtől szerepel a Zeneakadémia előképzős hallgatóinak a névsorában mint Bloch József tanítványa, hegedű tanszakon. A tehetséges fiút Hubay Jenő hamarosan átvette a saját osztályába.
3 Németországi fellépéseit Nikisch Artúr (1855–1922) karnagy felkérésének köszönhette. Lásd ezzel kapcsolatban: Bartha Dénes (szerk.): *Zenei lexikon*. Budapest, 1965. 79. o.
4 Moravcsik Géza (szerk.): *Az Országos M. Kir. Zeneakadémia Évkönyve az 1915/1916-iki tanévről*. Budapest, 1916. 118. o.
5 Molnár Antal: Pártos István, *Nyugat*, 1916, 7. sz. 434. o.
6 Pártos István, *Színházi Élet*, 1916. 13. sz. 11–12. o.
7 A koncertet követő napon, 1917. február 15-én hosszú, kétoldalas méltatás jelent meg ugyanebben a lapban Pártos István szegedi fellépéséről, részletesen felsorolva az előadott darabokat. A cikk utalt rá, hogy a helyi közönség kezdetben óvatossággal tekintett a kis Pártos fiúra, de a koncert végén már felállva ünnepelték a csodahegedűst. Pártos Istvánnak itt is, akárcsak több későbbi hazai fellépése során, Dienzl Oszkár (1877–1925) zongoraművész volt a kísérelője.

8 Pártos Istvánról írt visszaemlékezésében Füst Milán a kis csodahegedűs rajongói között említette meg Schiffer Adolf gordonkaművészt, Siklós Albertet, a zeneelmélet oktatóját, sőt a Budapesten is koncertező, ünnepelt lengyel hegedűvirtuózt, Bronisław Hubermant is. Lásd: Egy elfelejtett nagy hegedűsről (Pártos István emlékezete), Füst Milán: *Emlékezések és tanulmányok*. Budapest, 1967, 224–232. o. (225–228. o.)
9 Bálint Aladár: Pártos István, *Nyugat*, 1917. 1. sz. 142. o.
10 Hubay Jenő: A csodagyermek, *Zenei Szemle*, 1917. 1. sz. 12–15. o.
11 Neubauer Pál: *Hubay Jenő. Egy élet szimfóniája* I–II. Budapest, 1942, II. 101. o.
12 A család rossz anyagi körülményeire való tekintettel – mint ahogy ez a Zeneakadémia évkönyveiből kiderül – Pártos István mindvégig teljes tandíjmentességet élvezett, az viszont már inkább kiváló zenei adottságainak volt köszönhető, hogy az 1914/1915-ös tanévben Hubay Jenő-jutalomdíjban, majd az ezt követő két tanévben Vecsey Ferenc-jutalomdíjban részesült.

13 Popperné Lukács Mici: Emlékeim Bartókról, Lukács Györgyről és a régi Budapestről, *Magyar Zenetörténeti*

Tanulmányok IV. Kodály Zoltán emlékére (szerk. Bónis Ferenc). Budapest, 1977, 379–410. o. (403–404. o.)

14 Más források szerint a mecénás (egyes iparmág-nások mellett) gróf Zichy Rafael (1877–1944) volt. Lásd: Pártos István hangversenye, *Délmagyarország*, 1917. február 15. 7–8. o.

15 Lásd többek között: Herman Rutters: Stephan Pártos, *Elseviers Geillustreerd Maandblad*, 1919 nr. 4. 225–226. o.

16 Arthur van Dijk (szerk.): *Willem Pijper: Het papieren gevaar. Verzamelde geschriften (1917–1947)*. Den Haag, 2011. 163. o.

17 Pártos Istvánról ithon és külföldön egyaránt szívszorító nekrológok jelentek meg. Lásd többek között: Bálint Aladár: Pártos István halálára, *Nyugat*, 1920. 7–8. sz. 440–441. o.; Constant van Wessen: *De Muzicale Reis*, Amszterdam, 1920. 93. o.

18 Lásd Tóth Aladár egyes tehetséges fiatal hegedűművészekről, Telmányi Emilről (*Nyugat*, 1921/1. sz. 80–82. o.) vagy Székely Zoltánról (*Nyugat*, 1922/4. sz. 299–300. o.) írt kritikáit.

19 Füst Milán idézett műve (lásd fent 8. j.) 224. o.

20 Jo Daemen talán közelebbről, személyesen is ismerhette a fiatal magyar csodahegedűst, legalábbis erre enged következtetni, hogy 1919-ben ex libris is tervezett számára, melynek egyik példánya az amszterdami Stedelijk Museum gyűjteményében található.

21 Jo Daemen és az említett rotterdami kiadó kapcsolatáról lásd: Marjan Groot: *Vrouwen in de vormgeving in Nederland 1880–1940*, Rotterdam, 2007, 309–310. o.

22 Johan Schwencke: 'De heilige vlam. Het sprookje van Stefan Pártos door Jo Daemen. Met illustraties van de schrijfster', *Maandblad voor beeldende kunsten* 4 (1927), 353–354. o.

23 Érdemes itt talán megjegyezni, hogy Pártos István édesanyjának férje halála után állítólag volt egy élet-társa, s a kisfiú mostohaapja számára Lukács József, az Angol–Osztrák Bank igazgatója szerzett valami állást. Lásd ezzel kapcsolatban Popperné Lukács Mici visszaemlékezéseit (fent 13. j.).

A képek forrása: Jo Daemen: *De heilige vlam. Het sprookje van Stefan Pártos*. Rotterdam, W. L. & J. Brusse, 1927. Külön köszönet Arjan de Rooijnak a képek közléséhez nyújtott segítségért.

Topor Tünde

ELŐSZOBÁZUNK

Jókai Lóránt: Álló kép

Pár hete meglepő kiállítás volt a FUGA egyik, eleve klausztrofóbiás érzeteket keltő, betonbunkerszerű, alagsori helyiségében. Ha a megnyitó közönsége menekült is volna a levegőre, a művek szempontjából tökéletes volt a helyválasztás: nagyon kicsi, szinte teljesen fekete, illetve az eltérő sűrűségű vonalhálóból geometrikus elemeket épphogy csak kibontakoztató fekete tintarajzok sorakoztak egymás mellett a falon, valaminek az árnyéka-ként. Ezekből választottunk ki egyet, aminek kapcsán el lehet gondolkodni arról, mi is számít művészetnek, vagy arról, mi is a művészet eredete, és van-e vége.

Az itt látható kis kép sűrűn egymásra rétegződő vonalai mániákusságot sejtetnek, de kordában tartott, jól kezelt mániát, hiszen a vonalak nem mennek a papír széléig: saját maguk szabnak maguknak néhol a teljesen egyenes vonaltól kicsit eltérő határt, mintegy paszpartut hagyva az ürességtől rettegő középész körül. Mintha valami nagyon sűrűn vonalkázott rézkarcot néznénk, csak itt nincs előre eltervezett kompozíció, a vonalak inkább valami automatikus

mozgás eredményének tűnnek. Meditációs állapot produktumának, ami viszont nem mutat tudatosságot, eltervezettséget, csak a saját maga által kijelölt határokon belül szabadon mozgó kezet. Nem a módszer, csak a vég-eredmény emlékeztethet bennünket Esterházy Péter művére, arra a *Mozgó Világ* mellékleteként megjelent lapra, amelynek szinte teljesen fedett felületét Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényének kézzel egymásra másolt sorai adták. Vagy Hantai Simon *Écriture rose* című festményére, amelynek rózsaszínű derengését a fekete, zöld, piros és ibolyaszínű tintával egymásra írt bibliai, illetve filozófusoktól vett idézetek hozták létre. Ami közös a mi képünkkel, az talán az, hogy Hantai mintegy lelki gyakorlatként, napi munkafeladatként fogta fel ezt a fajta festést; terápiaként, az idegesítő külső hatásokat lenémító, elsimító terápiás folyamatként, Esterházy szintén már-már vallásos tisztelettel végzett gyakorlatként és koncentrációpróbaként.

Azt érdemes tudnunk, hogy Jókai Lóránt nem tanult festő, és régebben inkább a mozgó-, mint

az állóképhez volt köze. Ez annyit is jelent, hogy előképektől, mesterektől teljesen szabadon kezdett rajzolni, tényleg ő is szinte terápiás tevékenységként. Nála tehát a papíron nem ábrázolási szándékból jelenik meg a vonal, nem a kedvese arcélét akarja megörökíteni mint pl. Ferenczy István pásztorlánykája, a *Szép mesterségek kezdete* című szobor. A horror vacui, vagyis a félelem az ürességtől (mondjuk itt inkább az üres papírlapoktól) persze pont olyan mélységből tör elő, mint az ábrázolási vágy, sőt talán még mélyebbről, a tudat alatti gomolygásból, de nagyon érdekes látni egy olyan példát, amikor egy ilyen indíttatású mű átugorva az egész művészettörténetet, majdnem az európai művészet végpontjának tekinthető malevicsi gondolat képi megvalósulásánál, a *Fekete négyzet*nél landol.

Még nem teljesen fekete, csak majdnem, és nem négyzet, hanem négyszög, de legalább bepíllantást nyerhetünk általa a Nagy Abszolútum előszobájába.



Jókai Lóránt: *Álló kép*, 2017, papír, Micron 1 Art Pen, 19 x 13 cm, jelezve jobbra lent: JL

Mucsi Emese

GYÜNNI-MÖNNI A VÁROSBAN, PIACRA, VÁSÁRBA, SZOMSZÉDBA, MÖGTÖSZI A SZÖVETPAPUCS IS



Bársonypapucs, ismeretlen mester munkája
Fotó: Ács Adrián © Artmagazin



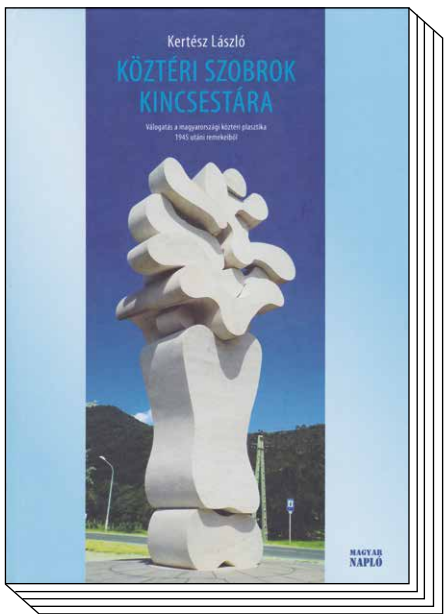
Kiállításenteriór a *Páratlanok* – A *szegedi papucs* kiállításon
Fotó: Markos Anna © Móra Ferenc Múzeum, Szeged

„A szegedi papucsnak nincs párja” – ez a szlogen első hallásra meglehetősen fantáziátlannak tűnik, pedig valójában igen pontos, ugyanis az egykor világhírű szegedi papucs egyik legfőbb jellegzetességéről árulkodik: a fölcserélhetőségéről. A legrégebbi szegedi mesterek a papucskészítés során az ún. forgatós papucs „feleit” ugyanazon a kaptafán állították össze, a magasabb sarkú, szépen hímzett példányok tulajdonosai, a fiatal menyecskék ezért a használat során úgy vigyáztak rá, hogy időről időre cserélgették a lábukon. Kiegyensúlyozottan, ide-oda taposták. Ugyanakkor bármennyire is közhelyesnek hat ez a mottó, a szegedi papucs páratlanságát sem lehet tagadni, sőt nyugodtan lehet vele kapcsolatban „világhírűzgetni” is, amennyiben múlt időben utalunk az egykori fénykorok olyan történéseire, mint például amikor a szegedi mesterek portékái hatalmas sikert arattak az 1900. évi párizsi Expón. Hogy milyen időszakokban virágzott a papucsság Szegeden, az a témával kapcsolatos legfontosabb szakirodalomból rövid úton kiderül. A *szegedi papucs* című alapolvasmányt „a legszöggedibb szögedi”, Bálint Sándor néprajzkutató és művészettörténész írta 1955-ben, abban az időszakban, amikor Szegeden és más városokban is komoly támogatást kaptak azok a kézműves, kisiparos tevékenységek, amelyek termékeit a Szovjetunió országaiba exportálhatták. Bálintot szerencsére kutatása során az etnográfusi kíváncsiság és elhivatottság hajtotta, így a papucs-sztori összeállításakor nem termékprezentációs szempontok szerint válogatta az információt, hanem inkább az objektív leírásra törekedett, az érdekességekre és a jellegzetes szaki szókinszre volt kihegyezve. A tárgy török eredetét nyelvtörténeti hivatkozások segítségével igazolja, ti. hogy a papucs oszmán-török eredetű jövevényszó, a magyar nyelvben 1572-ben bukkan fel

először. Még egy nyelvtudományi forrást – az Oklevélszótár egyik adatát – említve viszonylag gyorsan igazoltnak tekinti ezt a feltételezést. Nem bocsátkozik komolyabb összehasonlító lábbelielemezésbe vagy a hódoltság alatt technikailag felfejlődött szegedi tímárság bemutatására, de a viseletelem legfőbb, török eredetű alapjellemzőjét – többek között egy Ernst Lajos gyűjteményéből származó, 16. századi rézmetszeten ábrázolt nőalak papucsára hivatkozva – azért megadja. Ez pedig nem más, mint a felkunkorodott orr. A szegedi papucskészítés első fellendülése a 19. század második felétől a századfordulóig tartó időszakban történt, és szorosan összefüggött Szeged városiasodásával, az 1879-es nagy árvíz utáni logisztikai változásokkal, az utak kikövezésével. Sártengeri „átkélések” helyett, a könnyen járható utakon közlekedő lakosoknak már nem volt szükségük a pocsárbiztos csizmákra és a szegényes bocskorokra, így teret kaphattak az olyan finomabb darabok is, mint a papucs. A vevőkört kezdetben a parasztság és a városi szegényebb rétegekbe tartozó lakosok képezték. Később, a polgárosodás során ezek a csoportok fokozatosan áttértek az ünnepi cipőhasználatra, így a papucs köreikben idővel otthoni viselet lett. A második fellendülés idején, a két világháború között fontossá vált az egyes darabok aprólékos, finom, igényes-bájos kivitelezése: a Szegedi Szabadtéri Játékokra érkező polgárság hölgyei házon belüli használatra, pongyolához illeszkve hordták ezt a kiegészítőt, és szokásukkal nagy hozamú divatot teremtettek a helyi gyártóknak. A negligzé csinosítására szolgáló bojtot is ebben az időszakban tették az addig pompon nélküli szegedi papucsra. A későbbi árumintavásárok, a Szabadtéri Játékok és a Szegedre érkező filléres vonatok közönsége, a néptáncmozgalom résztvevői annyira divatba hozták

a szegedi papucsot, hogy az még Bálint Sándor idejében is kitarzott, sőt az ipar egyre híresebbé vált. Különböző papucsvariációk kerültek ki az egymással is versengő gyártók műhelyeiből: a kezdetleges kimunkáltságú, alacsony sarkú, zöld pöttyökkel hímzett, fekete bársonyfejú török papucstól a férfiak, idősebb asszonyok számára készített sarkatlan csoszapapucson, a menyecskéknek való, magasított sarkú, kék bársonypapucson át a változatosan díszített, jellemzően piros magyar papucsig. Az időről időre növekvő igény és bevétel mind kísérletezőbbé tette a papucsosokat, az újtások terepe pedig jellemzően a papucsfej volt. A selyőmpapucs, a bársonypapucs, a szövetsapucs elnevezések mind a felhasznált anyagok minőségéről árulkodnak. A dívánfejú papucs bevonata például bútorkárpitból készült, és ugyan lehetett díszített, de jellemzően az idősebb korosztály bújtatta bele a lábát. A sok színben elérhető, selyemfényű, angol kelmével, az everlastinggel bevont darabokat szóértelmesítés eredményeképpen széles körben elbasztin-papucsnek hívták. A díszítést – ami legtöbbször pöttyözés vagy papucsvirág volt – jellemzően valamilyen hímzéssel készítették: stilizált búzavirággal, búzakalásszal vagy épp bajuszos mintával varrták ki, a legcsecsébbek közé tartozó pillangópapucsot csillogó flitterrel, a gyöngyös papucsot pedig üveggyöngyökkel ékesítették. A fejlesztés végül egészen odáig jutott, hogy az 50-es években megjelentek a széles orrú vagy kerek orrú, kétlábos formák is, így a szegedi papucsnak idővel aztán bizonyos értelemben mégiscsak lett párja.

***Páratlanok* – A szegedi papucs,**
Móra Ferenc Múzeum, Szeged,
2017. december 31-ig.



Mélyi József:
Sokoldalú torzó

KERTÉSZ LÁSZLÓ: KÖZTÉRI SZOBROK KINCSESTÁRA – VÁLOGATÁS A MAGYARORSZÁGI KÖZTÉRI PLASZTIKA 1945 UTÁNI REMEKEIBŐL

A második világháborútól napjainkig eltelt évtizedek alkotásaiból választott ki ötvenhat magyarországi köztéri művet Kertész László; válogatásából vállaltan szubjektív és töredékes keresztmetszet rajzolódik ki. Azonban minél tovább forgatja az olvasó a vékony kötetet, minél gondosabban olvassa az egyes szobrokhoz készített leírásokat, történeteket, esztétikai elemzéseket, annál bizonytalanabb lesz, vajon milyen metszetről van szó. Egyik nézetében a valójában csak 59 évet lefedő válogatás – az első kiválasztott munkát 1953-ban állították fel, az utolsót 2012-ben – a magyar köztéri szobrászat történetének reprezentatív lenyomata. Szerepelnek benne a korszak jelentős alkotói Pátzay Páltól Jovánovics Györgyig, Melocco Miklóstól Deim Pálig, és megjelennek a legkülönbözőbb szemléletek: a líraitól a biomorfig, a klassziczizálótól a konceptuálisig; a kiemelt művek között egyaránt akad absztrakt és figurális, kinetikus és épülethez illeszkedő. Ha a keresztmetszetet egy másik irányból nézzük, akkor az elmúlt évtizedek hazai köztéralfogásának változásairól kaphatunk képet: hogyan gondolkodtak a művészek és megbízóik különböző társadalmi-történelmi feltételek között, az ötvenes években, a Kádár-korszakban, illetve a rendszerváltás után a szobrok lehetséges tér- és tudatformáló szerepéről, emlékeztető funkciójáról vagy a monumentalitás és az emberi lépték különböző felfogásairól. Egy harmadik nézetből pedig, a gyakran szomorú szoborsorokon keresztül kirajzolódhat az olvasó előtt az intézményrendszer felbomlásának története, a nekibuzdulások és elbizonytalanodások, a szemellenzős döntések és a gondatlanságok históriája – „hogyan (ne) bánjunk (el)” köztéri alkotásainkkal.

Ha ennyire sokoldalú a megközelítés, fontos tudni, milyen pozícióból beszél a szerző; ez azonban magából a könyvből nem derül ki.

Pedig valóban elengedhetetlen, hogy az olvasó képben legyen: az író, Kertész László a Képző- és Iparművészeti Lektorátus egykori vezetője, a köztéri szobrok egyik legfontosabb magyarországi szakértője. Nem szobortörténész, nem esztéta, hanem hosszú idő óta a szobrokról szellemi és intézményes értelemben gondoskodó szakember. A köztéri művek ugyanis – legyenek bármennyire robusztusak – sok tekintetben gondoskodásra szorulnak, különben rövid idő alatt beleolvadnak környezetükbe, és akár a szó szoros értelmében is láthatatlanná válnak. A könyv, amely egyszerre lehet kedvcsináló és adott esetben akár helyszíni vezető is, elgondolkodtatva láttatja és csomagolja kontextusba az alkotásokat. A legnagyobb kérdés azonban, hogy kinek teszi ezt? Az előszó tanúsága szerint a szerző a nagyközönség és a művészethozzáértő szakmák számára készítette könyvét, a valóságban azonban a szöveg valahol e kettő között lebeg: a művészettörténészek, muzeológusok, művészetpedagógusok számára a fordulatok gyakran túlságosan esztétizálóak, a gondolatmenetek klasszikus sémákhoz illeszkednek, a szélesebb olvasóközönségnek viszont sokszor tűnhetnek filozofikusnak vagy elvontnak: „a tihanyi *Tudósok* a nembeli, egzisztenciális magány zseniális szobra”.

A szobortörténetek hol elnyomják a leírásokat, hol pedig csupán utalások formájában tűnnek fel; a feltételezett tudásszint így egyenetlen: megjelenik Prométheusz története, Hunyadi Jánosét viszont a szerző közismertnek tekint. Az elemzésekben a feltételezett olvasó gyakran ütközhet az előzményekkel kapcsolatos ismerethiány problémájába: a semmiből bukkan fel a „szocreál presszió” fogalma, többször hivatkozik a szerző a deheroizálás folyamatára – a korábbi „héroszok” megjelenítése nélkül. Kertész László számára fontosabb a sokoldalú megközelítésmód, s ezért eltűnik az egyenletes

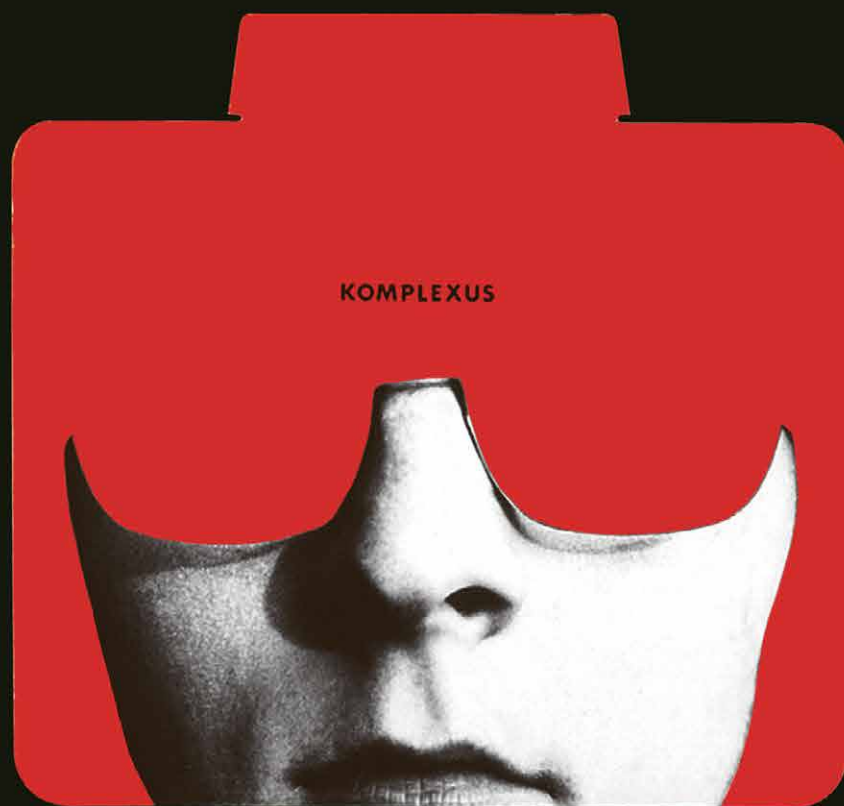
mélység: a szerző bevilágít a döntéshozók világába, a debreceni egyetem könyvtárának kapuzata esetében Kósa Lajos kétes szerepe plasztikussá válik, a hódmezővásárhelyi Szántó Kovács-emlékmű elszállításának története viszont megmarad az utalás szintjén.

Egy szubjektív válogatás esetében, amelyben ráadásul a kvalitás fogalma áll a középpontban, különösen fontos lett volna a szemszögek következetességét garantáló szerkesztői nézet, amely – hasonlóan egy gondos grafikus munkához – az arányokban mutatkozó eltéréseket is kiegyensúlyozhatta volna. A problémákon túl a könyv mégis fontos kezdeményezés, mivel a szerző szemléletmódja átüt a válogatáson. Kertész lebontja a köztéri szobrászatunk félmlúthoz kapcsolódó előítéleteket, sok helyen átmetszi a korábbi határvonalakat, így kínál új nézeteket. Elfeledett, szocialista realitásnak bélyegzett műveket szabadít ki a karanténból; válogatásában nem számít, ha valamilyen alkotást az egyik vagy másik politikai erő valaha elmarasztalta. Így az olvasó valódi felfedezéseket tehet: Hegyeshalomnál talán tesz egy rövid kitérőt, hogy megkeresse Rieger Tibor egyszerre több történelmi eseményre utaló emlékművét, észreveszi majd Lóránt Zsuzsa kicsiny szegedi alkotását és felismeri Samu Géza vagy Vigh Tamás alkotásainak jelentőségét. A könyvvel a szakértő és a laikus egyaránt új szempontokat kap az elmúlt években sokat szidott köztéri szobrászat szemléléséhez.

Kertész László: *Köztéri szobrok kincsestára – Válogatás a magyarországi köztéri plasztika 1945 utáni remekeiből.* Írott Szó Alapítvány – Magyar Napló Kiadó, Budapest, 2017

FINALLY!

Sándor Szilágyi NEO-AVANT-GARDE TRENDS IN HUNGARIAN ART PHOTOGRAPHY 1965–1984



Megrendelhető az info@artplustext.hu email címen
To place an order, send an email to info@artplustext.hu

A R + + E x +
B U D A P E S +

FOTÓKULTÚRA

EGY-KÉT SZUPERSZTÁRT ELKAPTUNK AZ 57. VELENCEI KÉPZŐMŰVÉSZETI BIENNÁLÉN

Olafur Eliasson például
a *Zöld fény* workshopról mondta
kameránkba a magáét a központi
kiállítás egyik termében:

„A *Zöld fény* projekt a menekültekről, menedékkérőkről
is szól, illetve arról, hogy képes-e egy művészeti platform
olyan környezetet teremteni, amelyben valamilyen módon
megvalósulhat az integráció.”



Erwin Wurmot pedig
az osztrák pavilont
megtöltő egyperces
szobrairól faggattuk:

„Az egyperces szobraimra utasításokat
írok és rajzolok a látogatók számára
arra vonatkozóan, hogy hogyan
valósítsák meg a művet. Kimozdítom
őket a passzív nézelődésből.”

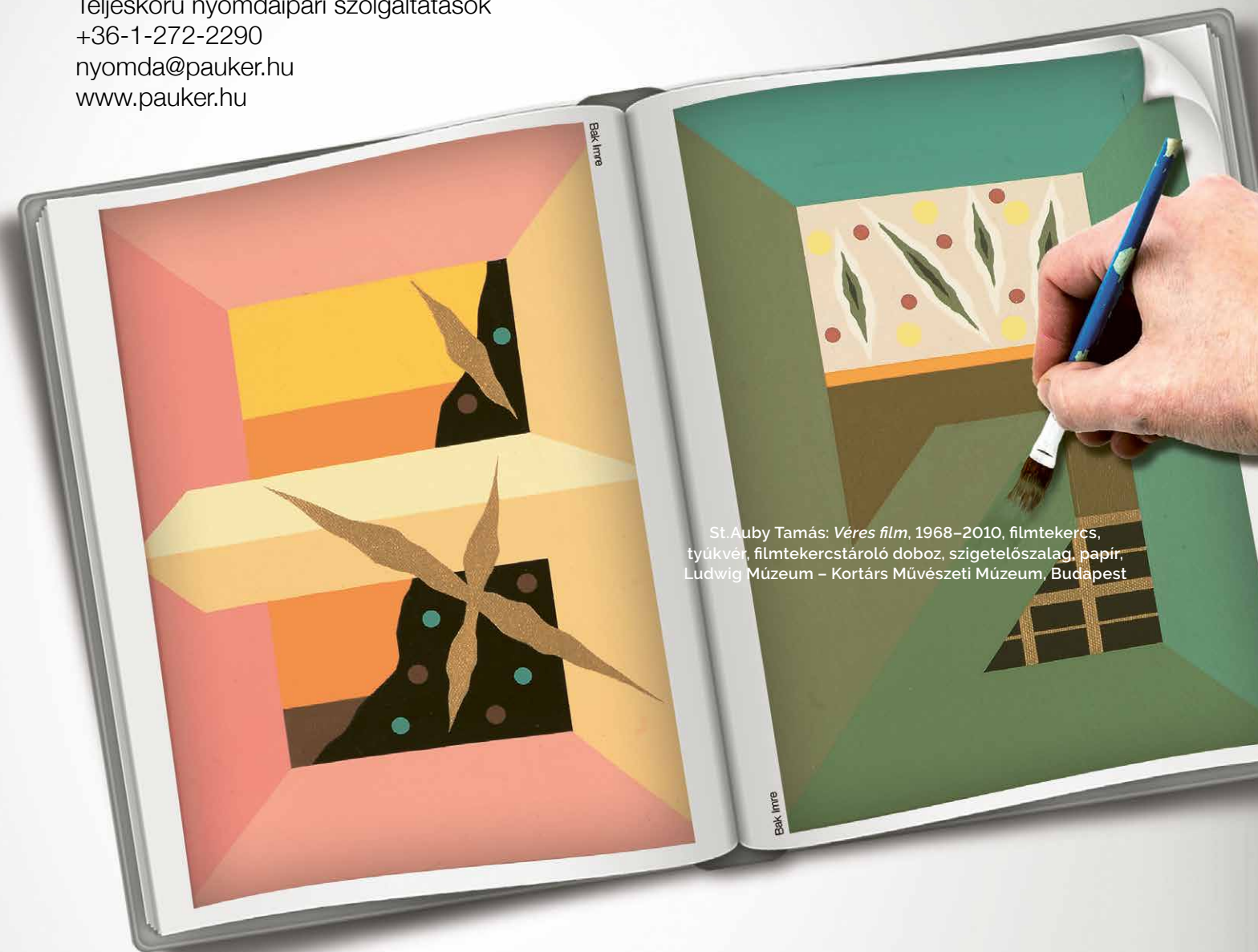


Videóinkért katt a www.artmagazin.hu-ra!



PAUKER® HOLDING
az én nyomdám

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



St. Aubrey Tamás: *Véres film*, 1968–2010, filmtekerces,
tyúkvér, filmtekercesároló doboz, szigetelőszalag, papír,
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

BUSINESS
Superbrands
6x
2011 2012 2013 2014 2015

MB | MAGYAR
BRANDS
3x '11 '12 '13

Nyomdai munkák: **PAUKER® HOLDING**
az én nyomdám

magyar
NYOMDAIPARI ÉRTÉK
MUNKÁI ÉS PARTNERI SZOLGÁLTATÁSOK

VINCZE OTTÓ



RIVER-POOL

VELENCE GIUDECCA



2017. május 30. – július 4.